

Luca Giuliani

*Tradizioni iconografiche e variazioni innovative
nelle rappresentazioni apule della gigantomachia*

Intendo concentrarmi, come mi è stato richiesto, sulle gigantomachie apule: ma per avere un'idea delle tradizioni iconografiche mi sembra opportuno per prima cosa fare un passo indietro, partendo da alcune rappresentazioni attiche.

Un cratere dalla necropoli di Spina, a Ferrara, intorno al 450, offre della gigantomachia una rappresentazione alquanto tradizionale¹: vediamo singoli gruppi di combattenti tutti volti verso destra, in un fregio continuo che corre tutto attorno al cratere; chiaramente riconoscibili sono (sul lato A) Atena ed Eracle, alla loro sinistra Apollo e Artemide, a destra Zeus con il cocchio trainato da cavalli alati; sul lato B al centro Ecate con le torce, a sinistra Ares e Posidone, a destra probabilmente Ermes.

Venti anni dopo, su di un altro cratere sempre proveniente da Spina, la struttura dell'immagine è completamente cambiata²: non abbiamo più un fregio con le figure tutte sullo stesso piano, bensì un campo in cui le figure si distribuiscono su piani diversi, come in un terreno in salita: un procedimento che notoriamente ha la sua origine nella pittura monumentale e che spesso viene attribuito a Polignoto. Il pittore vascolare lo ha adattato ai suoi bisogni – mantenendo peraltro tutta una serie di motivi: di nuovo vediamo Zeus accompagnato dal suo cocchio, Atena al centro dell'immagine (che peraltro non sta

colpendo con la lancia, ma estraendo l'arma con cui ha già colpito: ma anche questo non è un motivo inedito), a destra Ecate con le fiaccole. Possiamo costatare un fondamentale cambiamento a livello della scenografia che tuttavia si accompagna ad una notevole continuità sul piano dei motivi. Il nuovo tipo di composizione, consistente in un'apertura verticale, porta a importanti conseguenze: vediamo brevissimamente quali. Mi limito a due esempi ben noti, databili verso la fine del quinto secolo.

Il primo è il cratere a calice del museo di Napoli³. Qui l'ampliamento in senso verticale della scenografia è stato utilizzato per una composizione rivoluzionaria. Sul lato anteriore una sottile fascia ornamentata in forma pressoché semicircolare rappresenta evidentemente l'arco del cielo: al suo margine destro vediamo il carro di Elios, a sinistra invece la personificazione della notte. Al di sotto dell'arco si trova una zona terrestre, occupata dai giganti; ne vediamo sette in tutto: uno armato di elmo e scudo, in posizione di attesa in basso a sinistra; un altro, nudo ma con una pelle di animale avvolta attorno al braccio sinistro, sta per scaraventare in alto un pezzo di legno del tutto innocuo: evidente è la sproporzione fra l'efficacia e lo sforzo richiesto. È interessante notare come solo questi due giganti sono caratterizzati come combattenti. Tutti gli altri sembrano piuttosto occupati in operazioni di

¹ Ferrara 2891; LIMC 311; ARV² 602,24: Niobid Painter.

² Ferrara 44893; LIMC 313; ARV² 1680: Painter of the Woolly Satyres? Alfieri Museo Nr.152; Alfieri Hirmer Tav. 68 73.

³ Mus.Naz. 2045 = H2883; LIMC 316; ARV² 1338 (close to the Pronomos Painter). Da Ruvo: LIMC 316; ARV²1338 (related to Pronomos-P.); Simon-Hirmer Nr. 232; Selene: LIMC II, Tav. 674, s.v. astra 24.

carattere logistico⁴: vediamo tre di loro nell'atto di sollevare colossali macigni – non tanto per usarli come armi, quanto per costruire una struttura che permetta di montare più in alto, avvicinandosi agli dei; al centro dell'immagine vediamo un gigante chino, con un martello nella destra: si tratta di uno strumento da artigiano, e non di un'arma; evidentemente il gigante sta lavorando la roccia cercando di ricavarne scalini. A destra in basso una figura femminile dolente che emerge dalla linea di fondo non può che rappresentare Gaia, la madre dei giganti. Dello schieramento degli dei è rimasto ben poco: al di sopra di Elios vediamo i resti di una quadriga rivolta verso destra e il panneggio di una figura vestita di un lungo chitone e di un mantello, in movimento verso sinistra: potrebbe essersi trattato di Atena. Lascio da parte il lato posteriore del cratere, in cui evidentemente era rappresentato il combattimento fra giganti e Dioniso accompagnato dal suo seguito. La differenza fra il lato A e tutte le gigantomachie precedenti consiste nella radicale separazione fra divinità e giganti, fra sopra e sotto, fra cielo e terra; lo scontro non avviene più in uno spazio neutrale, ma in un campo di forze polarizzato, in cui i giganti, ancora prima di entrare in contatto con gli dei, devono per prima cosa combattere la forza di gravità. Questa polarizzazione dello spazio, in cui le forze positive sono in alto e le forze sovversive in basso, costituisce un'invenzione che a posteriori si direbbe abbastanza semplice, ma che tuttavia risulta priva di precedenti. È poco probabile che una tale innovazione vada attribuita proprio al pittore del nostro cratere. È stata avanzata l'ipotesi che il primo artefice di questa nuova iconografia sia stato Fidia con la gigantomachia all'interno dello scudo della statua colossale crisoelefantina dell'Atena Partenos⁵. Vale la pena di notare che il gigante a sinistra sul cratere di Napoli (denominato Ekrelados) porta uno scudo decorato con una scena di combattimento che potrebbe riferirsi ad una gigantomachia⁶: un esempio notevole di *mise-en-abyeme* – ed un chiaro riferimento ad una scena di combattimento usata

per decorare l'interno di uno scudo. Tuttavia della gigantomachia fidiaca non sappiamo niente, non ne abbiamo riflessi iconografici sicuri; la forma semicircolare dell'arco celeste sul cratere sarebbe *compatibile* (ma niente più di questo) con la forma dello scudo di Atena (la parte inferiore del quale doveva essere coperto dalle spire del serpente: è pertanto probabile che la gigantomachia si concentrasse sulla metà superiore).

Il secondo esempio è di poco posteriore: si tratta della nota anfora del Louvre⁷; la battaglia contro i giganti occupa tutto il corpo cilindrico del vaso e presenta una ricca folla di personaggi in cui a prima vista non è facile orientarsi. Sul lato anteriore vediamo Zeus saettante con il suo cocchio guidato da Nike; accanto a lui Dioniso con un cocchio trainato da due pantere; a un livello inferiore vediamo Atena ed Eracle che combattono in direzioni opposte; Atena ha un solo avversario che sta per soccombere; Eracle, raffigurato nel ruolo di arciere, non sembra avere un avversario diretto; Zeus e Dioniso, invece, combattono contro un gruppo di quattro avversari, fra i quali una gigantessa (dettaglio sorprendente, ma che si ripete anche su un cratere a Würzburg). Il risultato è una rappresentazione straordinariamente variata e complessa, che tuttavia si attiene alla regola generale di far combattere gli dei dall'alto verso il basso e i giganti, al contrario, dal basso verso l'alto. Abbiamo qui, pertanto, un riflesso (seppure debole) del principio fondamentale della gigantomachia del cratere di Napoli.

La serie delle gigantomachie attiche si esaurisce intorno al 400; e non solo questo: intorno al 400 (dopo la sconfitta di Atene nella guerra del Peloponneso) cessa l'importazione di vasi attici in Italia; dopo il 400, ad Atene, non si producono più vasi di grandi dimensioni con estese scene figurate. La fine delle rappresentazioni di gigantomachia quindi fa parte di un fenomeno generale. Quanto agli ultimi grandi vasi di lusso prodotti in Attica, quasi tutti sono stati trovati in Magna Grecia; per il cratere napoletano è documentata la sua provenienza da Ruvo⁸.

⁴ Questo aspetto, risolutivo per l'interpretazione della scena, è emerso, proprio durante il convegno, dalla discussione fra Federica Giacobello e Stéphane Verger.

⁵ L'unica menzione è in Plinio, *NH* 36,18: Fidia «in scuto eius [i.e. Athenae] Amazonum proelium caelavit intumescens ambitu, in parmae eiusdem concava parte deorum et gigantum dimicationes».

⁶ Uno dei combattenti sembra vestito di una pelle di animale; a destra si vede un arciere accovacciato: potrebbe trattarsi di Eracle; purtroppo non è chiaro se i due sono avversari o alleati. Cfr. A. v. Salis *JdI* 55, 121f.

⁷ Louvre MNB 810 (spesso anche: S1677); *LIMC* 322; *ARV*² 1344,1 (Suessula Painter); *LIMC* 4, 230 s.v. *gigantes* Nr.322; M. Denoyelle, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre* (1994) 154f. Nr.72.

⁸ Per l'anfora del Louvre viene spesso citata un'ipotetica provenienza dall'isola di Melos. Il vaso venne venduto al Louvre da un collezionista privato di Angers, nel 1874; Léon Heuzey, responsabile per l'acquisto, non fa nessuna menzione di Melos; Pierre

E con questo passiamo alle gigantomachie apule. La serie inizia nel secondo quarto del IV secolo; sembra esservi quindi, fra le ultime gigantomachie attiche e le prime apule, un intervallo, un vuoto corrispondente a una generazione; ma è molto probabile che questa lacuna sia semplicemente dovuta alla scarsità del materiale che si è conservato. In ogni caso è evidente che le gigantomachie apule si riallacciano direttamente a quelle attiche: rimane la preferenza per immagini estese in senso verticale, che permettono di distribuire le figure a diversi livelli; ma rimangono anche, come vedremo, una notevole quantità di motivi singoli. Come anche a Atene, mi sembra utile anche in Puglia distinguere due tipi di rappresentazioni: quelle che optano per un distacco fra dei e giganti, e quelle che invece presentano singole coppie di combattenti.

Emblematico per il primo tipo è un cratere a calice del Museo di Taranto⁹. Dei e giganti costituiscono due schieramenti opposti, distanti l'uno dall'altro. In alto vediamo la quadriga di Zeus saettante, guidata da Iride, a sinistra Atena, a destra Artemide e Apollo. I giganti invece si trovano tutti in basso: uno, armato di scudo e lancia, combatte contro Atena; due sembrano rispondere all'attacco di Zeus; il quarto, a destra, cerca invece di difendersi da Eracle che sta per abbattearlo con un colpo di clava. Eracle, pertanto, è l'unico che, per così dire, è sceso a combattere i giganti sul loro stesso piano, corpo a corpo; gli dei, invece, combattono dall'alto e da lontano, senza entrare in contatto diretto con i loro avversari.

Quanto mai simile è la gigantomachia su un cratere a volute di San Pietroburgo¹⁰. Di nuovo abbiamo la quadriga di Zeus al centro, Atena a sinistra, Artemide (solo lei questa volta, senza Apollo) a destra. Al di sopra di essi vediamo l'arco celeste, che si estende da un margine dell'immagine all'altro (sul cratere di Taranto, il cielo era rappresentato solo da un'unica stella). I giganti sono confinati in basso; la loro distanza dagli dei è accentuata dal vuoto al centro dell'immagine; ma non solo: li vediamo letteralmente arrampicarsi, emergendo

dalla linea di fondo (il che ricorda la rappresentazione di Gaia nel cratere di Napoli). L'avversario di Atena è, come la dea, armato di una lunga lancia: le due figure sono così lontane che solo le punte delle loro lance si incontrano. Accanto a lui un gigante in atto di crollare si appoggia con la sinistra a terra per non cadere: è stato appena colpito in pieno da un fulmine scagliato da Zeus; il pittore ha rappresentato le fiamme sullo sfondo nero e le ustioni sul petto; il secondo fulmine, che Zeus si appresta a scagliare, sarà sicuramente mortale. A destra, Eracle ha afferrato un gigante per i capelli e si appresta ad abbattearlo con la clava.

Un cratere a volute in una collezione privata, New York, presenta una versione semplificata: gli dei sono ridotti a due, Zeus e Apollo, e i giganti sono solo tre; il terzo, a destra, vestito di una pelle ferina, sta per essere colpito da una folgore in volo (anche se questa appare un po' troppo a sinistra: ma naturalmente è da escludere che la possibilità che Zeus manchi il bersaglio). A destra vediamo Gea, completamente bianca, come se fosse di marmo, che emerge dalla linea di fondo.

Riassumo. Il vantaggio di questo primo tipo di immagini consiste nel rendere evidente la distanza fra cielo e terra, il che accentua la dimensione cosmologica del conflitto. La distanza, d'altra parte, riduce le possibilità di interazione concreta e diretta fra dei e giganti: le varianti possibili, tutto sommato, non sembrano essere molte. Forse per questo, intorno alla metà del quarto secolo, questo tipo di gigantomachie scompare.

E con questo veniamo al secondo tipo. Un cratere a volute a Bochum¹¹ pone la quadriga di Zeus in alto, al centro. Attorno a questo centro si dispongono, a mo' di ghirlanda, singole coppie di combattenti: a destra in alto vediamo Ares, cui un uccello porta una tenia in segno di vittoria, sotto a lui Atena e un gigante armato di una lunga fiaccola; accanto a lui un altro gigante che con lo scudo cerca di ripararsi dalla folgore di Zeus; ancora più a sinistra Eracle procede contro un gigante armato di un masso; e infine, in alto a destra, abbiamo un giovane Poseidone armato di tridente a cavallo di suo figlio Pegaso¹². In fondo all'immagine, lungo la linea di fondo, vediamo un

Devambez, in: *Charisterion eis Anastasion Orlandon*, Vol.3 (1966) 102-103, ne deduce che la provenienza da Melos fosse stata inventata dal collezionista e che Heuzey non la considerasse affidabile; Devambez conclude: «c'est donc d'Italie, croyons nous, que provient en réalité notre amphore».

⁹ Museo Nazionale 52265; *RVAp* 2/24; *LIMC* 390; lato B: *liupersi*.

¹⁰ *Ermitage* B1714 (St.523); *RVAp* 16/12; *LIMC* 391; lato B: morte di Ofelte/Archemoro: *LIMC* II, 474, Nr.8; Trendall & Webster, *Illustrations* 90f.; III3,25.

¹¹ Bochum, *Kunststsammlungen der Universität*, Inv. S993; *RVAp* 18/287, tav. 197; *LIMC* 396.

¹² Il cavaliere all'inizio fu identificato con Bellerofonte, in quanto privo di barba.

gigante morto e uno ferito, morente¹³. È chiaro che queste due figure giacciono per terra; ed è altrettanto chiaro che Pegaso e l'uccello portatore di tenia sono creature volanti. Ma per il resto l'immagine rinuncia ad ogni distinzione fra alto e basso, sfera celeste e sfera terrestre: Ares come Atena e i loro rispettivi avversari hanno sotto i loro piedi delle linee a puntolini bianchi che denotano il terreno; e lo stesso vale per Eracle e l'avversario di Poseidone.

Un altro cratere a volute, che anni fa si trovava in commercio a Bruxelles (segato a metà per poterlo più comodamente esportare)¹⁴, mostra chiaramente come le posizioni dei combattenti possano variare. L'unica costante è costituita dalla quadriga di Zeus, al centro. Per il resto abbiamo: in alto a sinistra Atena; a sinistra in basso Poseidone su Pegaso; al centro, in basso, Eracle; a destra Ares; e sopra di lui, in alto, Afrodite, con un ramo di palma, segno di vittoria: di fronte a lei vediamo un gigante in ginocchio: Eros gli è montato sulle spalle e lo sta fustigando. Il senso dell'immagine è chiaro: il frustino in mano ad Eros è una chiara metafora delle pene amorose; Afrodite non ha bisogno di armi, vince con la sola forza dell'amore. Una variante si trova su un frammento di cratere al Metropolitan Museum di New York¹⁵: abbiamo il gigante in ginocchio, cui un Eros sta legando le mani sulla schiena; di fronte a lui era Afrodite trionfante, incoronata da un secondo Eros; a destra Hermes dà fiato alla tromba: probabilmente per segnalare l'avvenuta vittoria; sotto a lui, Ares a cavallo verso sinistra.

Questi pochi esempi sono sufficienti a esemplificare la ricchezza di varianti di questo secondo tipo: proprio il fatto di lasciare che ogni divinità interagisca direttamente con il suo avversario rende possibile una maggiore quantità di figure, dando luogo anche a sempre nuovi motivi. Tuttavia mi pare evidente anche lo svantaggio: le immagini si riducono alla combinazione di singoli motivi, senza

che si abbia ancora il senso di una scenografia generale; lo spazio è di nuovo diventato uno spazio neutro, non più determinato dal contrasto cosmologico fra cielo e terra. In un certo senso, si ripete nella ceramica apula l'alternativa che avevamo incontrato, in Attica, fra il cratere di Napoli e l'anfora di Parigi. Ma vi è, per finire, anche la possibilità di un compromesso.

Un cratere a volute del museo di Berlino appartiene chiaramente al nostro secondo tipo¹⁶. Per prima cosa, va notato che il ceramografo ha cercato non solo di differenziare il modo di combattere delle singole divinità, ma anche di stabilire un rapporto di corrispondenza all'interno delle coppie. Atena, armata di lancia, elmo e scudo, combatte contro un gigante che porta esattamente le stesse armi; Eracle e il suo avversario sono ambedue armati di clava; Dioniso e il suo avversario sono ambedue vestiti di una pelle di pantera; Poseidone, che nell'iconografia tradizionale (e nel mito) seppellisce il suo avversario sotto una colossale roccia, combatte qui contro un gigante che solleva un masso; l'avversario di Afrodite, infine, con i suoi lunghi capelli sembra essere il gigante più bello di tutto il gruppo: in ginocchio, alza lo sguardo ammaliato verso la dea che trionfa senza usare violenza. È evidente che ogni divinità combatte nel modo che le è proprio e contro un gigante che le somiglia. Ma al di là di questo l'artista ha cercato anche di caratterizzare lo spazio: Poseidone sul suo cavallo alato e Zeus sulla quadriga guidata da Nike sono rappresentati in volo: sotto gli zoccoli dei cavalli mancano le linee bianche che sono solite denotare il terreno; in compenso, fra Poseidone e Zeus, in alto, splende una stella, a significare la sfera celeste; all'estremo opposto dell'immagine troviamo invece Eracle, che in basso a destra combatte sullo stesso piano con il suo avversario: Eracle è l'unico, nello schieramento divino, a poggiare saldamente i piedi sulla linea di fondo. Lo spazio dell'immagine quindi non è neutro: vi è una chiara polarità fra l'angolo sinistro in alto e l'angolo destro in basso; la posizione delle singole coppie, all'interno di questo spazio, non è casuale.

¹³ L'oggetto oblungo, non identificato, a metà altezza degli stinchi del morente, deve la sua apparenza al restauro; sembra si trattasse di un ramo o tronco, di cui rimangono alcune parti bianche; il resto è stato distrutto da una frattura.

¹⁴ *RVAp* Suppl 1,152,27/23b; *LIMC* 398; *JdI* 99,1984, 139f. Fig. 14.

¹⁵ *RVAp* 867, 27/31. *LIMC* 399.

¹⁶ Berlino, *Antikensammlung* 1984.44; *LIMC* 397; *RVAp* Suppl.2, 162,18/283b.

Concludendo, vorrei mettere l'accento su due aspetti.

Il primo riguarda la forte somiglianza fra singole rappresentazioni, che hanno tutte una certa aria di famiglia (ad esempio: i due crateri a volute di Berlino e di Bochum). Fino ad una generazione fa probabilmente si sarebbe ipotizzata l'esistenza di un prototipo comune, forse da immaginare nell'ambito della pittura monumentale. Mi pare chiaro tuttavia che sia la variabilità delle posizioni dei singoli personaggi che l'emergere di motivi nuovi (come ad esempio il gigante cui Eros lega le mani) depongono contro la dipendenza da un prototipo comune. La spiegazione dell'aria di famiglia è molto più semplice: nessun ceramografo inventa le sue immagini *ex nihilo*; ognuno di essi opera all'interno di una tradizione iconografica, dalla quale ricava singoli motivi e strutture compositive: con l'intento, naturalmente, di generare ogni volta un'immagine nuova e inedita (infatti, notoriamente, non incontriamo mai immagini che costituiscono repliche esatte). Questo vale non solo all'interno della ceramica apula, ma anche per quanto riguarda il rapporto di continuità fra la ceramica attica e quella apula.

Il secondo aspetto: nonostante una certa continuità fra la produzione di officine attiche e di officine apule, abbiamo un radicale cambiamento a livello delle funzioni. I crateri e le anfore attiche erano desti-

nati a un uso nel quadro del simposio; i crateri apuli, per contro, venivano usati (o, per meglio dire: esposti) in un contesto sepolcrale. Dico esposti, perché notoriamente non si tratta di oggetti d'uso: i grandi vasi non sono altro che portatori d'immagini. Molto spesso all'immagine mitologica sul lato A corrisponde l'immagine di una tomba sul lato B. Questa polarità ricorda la struttura della retorica consolatoria, la quale da un lato si riferisce a un lutto concreto, dall'altro cita esempi mitologici. Quale può essere la funzione di un mito all'interno di una retorica consolatoria? Mi pare che possiamo distinguere due possibilità. 1) Il mito può narrare le avventure di un eroe che corre grandi pericoli, ottenendo alla fine salvezza o redenzione: costituendo così un esempio luminoso di ciò che possiamo aspettarci dopo la morte. 2) Il mito non offre salvezza; ci presenta semplicemente dei casi di morte e di lutto così terribili, crudeli e sanguinosi da relativizzare il nostro lutto e il nostro dolore.

La gigantomachia, mi pare, può essere usata in ambedue i sensi. Da un lato possiamo puntare su Eracle: il quale, combattendo contro avversari superumani, ha infine conquistato l'immortalità. Ma dall'altro possiamo puntare anche sulla morte dei giganti e sul lutto della loro madre Gaia, in confronto ai quali il nostro lutto attuale sembra ridimensionarsi. Il mito costituisce un'inesauribile riserva di esempi quanto mai elastici, che possono applicarsi ai casi più diversi.

Le fonti antiche che narrano il mito sono innumerevoli e per questo si rimanda alla raccolta di F. Vian in *L'Ant. IV, s.v. Gigantes*. Benché i Giganti fossero noti alla tradizione americana (C.M. 7, 56-60; 204-206; 10, 129-122) e rappresentati come un po-

pulo distinto dallo spazio umano, la prima menzione del combattimento tra dei dell'Olimpo e Giganti risale ad Hes., *Th. 78, 50-52; 154-156*; *Op. reg. 42-43* Merkelbach/West.

(Vernant 1962; Vernant 1985).