

*maggiore dell'a-*

REALE ACCADEMIA DEI LINCEI

Estratto dai Rendiconti. — Vol. XX, fasc. 5°. — Seduta del 21 maggio 1911.

720  
OSSERVAZIONI

SU DI UN CRATERE ATTICO

DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA

NOTA

DEL PROF.

PERICLE DUCATI



ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL CAV. V. SALVIUCCI

—  
1911

Bibliothèque Maison de l'Orient



141133

OSSERVAZIONI  
SU DI UN CRATERE ATTICO

DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA

NOTA

DEL PROF.

PERICLE DUCATI



ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL CAV. V. SALVIUCCI

—  
1911

*Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*  
Classe di scienze morali, storiche e filologiche  
Estratto dai Rendiconti. — Vol. XX, fasc. 5°. — Seduta del 21 maggio 1911.

---



Il cratere attico, oggetto della presente Nota (tav. agg.), è descritto ed edito nel recente, bellissimo catalogo di G. Pellegrini (1). Già il Brizio, facendo per la prima volta menzione di questo vaso (2), ne accentuava la sua importanza pel fatto che esso, tra tutti i vasi a f. r. di provenienza felsinea, è « il primo in cui vedesi applicato con tanta larghezza alle figure il color bianco ». Ma, come apparirà nel corso del mio scritto, per altre ragioni, e di ermeneutica e di apprezzamento stilistico, ho creduto opportuno, anche dopo la pubblicazione del Pellegrini, prendere di nuovo in esame questo cratere.

Concordemente il Brizio ed il Pellegrini vi hanno veduta rappresentata un'ovvia scena del ciclo dionisiaco, ed in realtà il loro avviso fu pure da me antecedentemente seguito (3). Ma un esame più attento della scena esibita dal lato nobile del vaso mi ha convinto di quanto segue.

La composizione della pittura, come facilmente appare, è espressa secondo le norme di una ben ponderata armonia. Tutte le figure sono nella medesima direzione da sinistra a destra: nel mezzo signoreggia la coppia divina dell'imberbe Dioniso e di Arianna; ai lati della coppia volano due Eroti; precedono

---

(1) *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, p. 147 e seg., n. 304, fig. 84. Cfr. anche Pellegrini in *Atti e Memorie della deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 1907, 220.

(2) *Notizie degli scavi*, 1888, 43.

(3) *Atti e Memorie ecc.*, 1908, p. 59.

due Menadi, di cui una sembra anzi colei che faccia strada a tutte le altre figure, che vivacemente si muovono verso una determinata parte: è la Menade che impugna due faci, mentre la sua compagna danza scotendo un tamburello.

Ai lati sono altri due gruppi: a sinistra due Sileni, a destra un Sileno e una Menade; poi seguono sulle anse del vaso le due protomi sileniche.

Più che questa perfetta corrispondenza reciproca delle varie figure della scena, la unica loro direzione — dall'alto in basso, da sinistra a destra, con i corpi quasi di fronte, formando in tal modo una linea obliqua che si svolge, per dir così, dall'interno del vaso verso l'esterno — questa unica direzione, ripeto, fa presupporre un fine comune a cui tutte le figure siano subordinate. Non è un komos disordinato e vorticoso, ma è un vivace incedere verso una determinata località. Ma, mentre in numerosissimi vasi precedenti un contenuto di tale genere viene posto dinanzi agli occhi nostri in modo che le figure vanno tutte allo stesso livello, si da circondare come un fregio figurato le pareti del vaso; qui, in questo prodotto seriore, la monotona processione si è vivificata mediante il vario sovrapporsi delle figure, mediante la loro esibizione di fronte. In una parola, non è più la veduta laterale di profilo, ma è la veduta facciale, per cui queste figure danno quasi l'impressione di scaturire, di uscire dalla parete del vaso.

Ora, riconosciuta questa unicità di movimento e di direzione, quale ne potrà essere la causa? Per la presenza degli Eroti, volanti ai lati della coppia dionisiaca, per la presenza della Menade che, provvista di due faci, precede, il mio pensiero corre subito ad una jerogamia di Dioniso e di Arianna, e tale pensiero mi pare in realtà confortato dal confronto con le note rappresentazioni allusive a processioni matrimoniali. I motivi desunti dalla vita reale <sup>(1)</sup> vengono, nel caso del cratere bolognese, applicati alla cerchia divina, al dio Dioniso, come precisamente

(<sup>1</sup>) Contenuto mitico in pieno V° secolo hanno il cratere felsineo (*Museo Italiano*, II, t. I, 1) ed una pisside del Louvre (Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, t. XXXII; *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, t. VIII, 7).

in una pisside londinese (*The Forman Collection, First Portion* n. 364, p. 77) celebrante la unione di Eracle e di Ebe. Ma in tale applicazione si cambia assai il colorito della rappresentanza ed al grazioso ed al composto delle scene della vita reale si sostituiscono il vivace e lo sbrigliato della cerchia dionisiaca.

La Menade con le faci corrisponde pienamente alla figura che, rappresentando la madre della sposa, precede la coppia nuziale rischiarandole la strada con le *δῶδες νυμφικαί*. Nè manca il suono della pompa nuziale offerto prevalentemente dalle tibie suonate o da una donna <sup>(1)</sup> o da un garzone <sup>(2)</sup>; qui il suono proviene da una Menade. E per di più, al suono regolare delle tibie si aggiunge quello proprio dell'agitato thiasos, cioè quello ben più rumoroso del timpano scosso da una Menade; in tal modo caratteri peculiari delle ovvie rappresentazioni di matrimonio vengono amalgamati con caratteri dionisiaci sì da produrre un colorito ed una intonazione del tutto speciali. Che anzi e tibie e tamburello sono suonati dai due piccoli Eroti, costituenti quell'elemento erotico ovvio a trovarsi nelle scene di matrimonio desunte dalla vita reale.

Non si ha il solito gesto da parte dello sposo di afferrare *ἐπι καρπῶ*, secondo il costume, la pudibonda sua compagna, cioè, come dice Euripide (*Alceste*, v. 917): *φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων*.

Nel nostro cratere è invece Arianna la quale, piena di entusiasmo, abbraccia e quasi seco trascina il dio che, con la testa rovescia, palesa il suo stato di ebbrezza. Ma del perchè di questo mutamento, anzi di questa inversione di parti sarà cenno più innanzi.

(1) Si veda il lutroforo ateniese (*Mon. dell'Instituto*, X, t. 34); il cratere da Tanagra (*Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1905, t. 6 e 7).

(2) Si veda la pisside di Eretria (Murray, *White athenian Vases*, t. 20); per i particolari della pompa nuziale rimando a Perdrizet, *Ἐφ. ἀρχ.*, 1905, 210 e segg. e a Brückner, *Athenische Mitteilungen*, 1907, p. 80 e segg. Nella pelike edita in *Mon. dell'Instituto, supplemento*, t. XXV e su di una tazza (*Wiener Vorlegeblätter*, 1888, t. VIII, 1) è invece un suonatore di lira.



L'accoppiamento delle due divinità ha subito trovato degli imitatori nel loro sèguito; a destra un Sileno abbraccia una Menade <sup>(1)</sup> flautista, gruppo che ha i suoi analoghi su vasi di stile severo; a sinistra si ha il bel gruppo di un Sileno che, quasi scimmiettando Arianna, pone con analoga mossa il braccio destro sulle spalle del suo compagno. Ma questi non risponde docile alla stretta e si mostra riluttante all'invito scherzevole perchè è attratto dal vino offertogli dentro ad un rhyton; così la sua riluttanza viene a corrispondere a quella del suo dio.

Riassumendo, vediamo che lo sfrenato incedere di tutto il thiasos è regolato dal seguente ordine; precedono la *δαδούχος* e la Menade col tamburello; in mezzo è la coppia divina con gli Eroti; da ultimo seguono Sileni, la Menade coi flauti ed il Sileno con le faci.

Come è noto, altre allusioni alla sacra unione di Dioniso con Arianna ci sono conservate nella pittura vascolare; ma sui vasi a figure nere ed in quelli a figure rosse di stile severo tale unione è offerta dal solo avvicinamento dei detti due personaggi in modo solenne o jeratico posti l'uno di fronte all'altro oppure accanto <sup>(2)</sup>. Ma debbo notare che, corrispondente alle processioni di matrimonio in forma di fregio attorno al vaso, è la rappresentazione dell'anfora della biblioteca nazionale di Parigi <sup>(3)</sup>: anche qui credo di vedere un accenno alla jerogamia di Dioniso e di Arianna. Il corteo si muove da sinistra verso destra e precede il gruppo delle due Menadi, edito in Furtwängler e Reichhold, t. 77, 1. Seguono un Sileno con face nella sinistra alzata, una

<sup>(1)</sup> Si veda l'anfora di Monaco (Furtwängler e Reichhold, *Die griechische Vasenmalerei*, t. 44-45); quella di Fintia (ivi, t. 91).

<sup>(2)</sup> Si v. la tazza jonica di Fineo a Würzburg (Furtwängler e Reichhold, t. 41); vari esempi a f. n. in Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, tt. 48, 54, 73, 245. Pei vasi a figure rosse cito l'anfora a doppia tecnica, forse di Andocide, di Bologna (Pellegrini, p. 44, n. 151, fig. 27) e la tazza mirabile del Museo Britannico (*Monumenti dell'Instituto*, V, t. XLIX).

<sup>(3)</sup> De Ridder, *Catalogue des vases peints de la bibliothèque nationale*, n. 357. *Monuments et Mémoires Piot*, VII, 1900, tt. 2, 3. Età del vaso pel Furtwängler (testo alla *Griechische Vasenmalerei*, S. II, 92 e segg.): 470-450; io riterrei il vaso del 450 circa.

Menade con face nella sinistra, Dioniso barbuto che si rivolge ad Arianna e finalmente tre Menadi, di cui una con flauti, una seconda con tamburello, ed un Sileno. Qui è il Dio che precede e che invita quasi la sua compagna, la quale, abbassando la testa, pare che gli dia ascolto; e le due figure divine sono contraddistinte dalle altre per la *παρδαλή* che ciascuna di loro indossa. Ed un precedente credo di poter citare nel bronzetto jonico dell'acropoli ateniese, studiato dottamente dal Savignoni<sup>(1)</sup>.

Ma nei vasi più tardi osserviamo altri elementi che, alla pari di ciò che si è notato nel nostro cratere, sono un chiaro segno dell'abbassamento della divinità alla cerchia terrena, pel fatto che caratteri propri dei matrimoni degli umili mortali vengono alla divinità attribuiti. Così in un coperchio di tazza dalla Crimea<sup>(2)</sup> noi possiamo scorgere rappresentato un momento diverso da quello esibito dal cratere bolognese; Dioniso ed Arianna sono fermi, quello sdraiato, questa seduta sulla kline; varie offerte sono loro fatte da Sileni e da Menadi. Manifestamente è qui una allusione al banchetto nuziale, alla *γαμοδαΐσια*, ed ivi le fiaccole sono arredate da un Satirello. Un tratto poi, desunto dal matrimonio della vita reale, io vedrei nella vicinanza all'ara della Menade che arreca un vassoio di dolci. L'ara, più che indicare il luogo sacro, sarebbe un'allusione al costume del sacrificio precedente il banchetto e diretto agli *θεοὶ γαμήλιοι*?<sup>(3)</sup>. Si sa che la donna, la quale doveva fare i preparativi del sacrificio, offriva delle focaccine di sesamo, simbolo di fecondità; tale ufficio noi dobbiamo attribuire alla Menade col vassoio? Il momento riprodotto sul vaso di Pietroburgo corrisponderebbe alla fine del banchetto, quando sta per formarsi il corteo

(<sup>1</sup>) *Monumenti dei Lincei*, VII, pp. 277-376, t. IX, 1. Nella figura supposta di Efesto credo di dover riconoscere Arianna.

(<sup>2</sup>) Stephani, n. 1776; *Compte-Rendu, Atlas*, 1873, t. VI, 1, 2.

(<sup>3</sup>) Si veda, per queste parti della cerimonia nuziale, Collignon, art. *Matrimonium* in Daremberg, Saglio e Pottier, *Dictionnaire des antiquités*, III, p. 2<sup>a</sup>, 1650. Non credo perciò che questo altare possa alludere ad una *ἀμφιδρομία περὶ τὴν ἑστίαν*, giustamente riconosciuta dal Brückner nella pisside citata da Eretria (op. cit., 81 e seg.).



nuziale, quel corteo che si vede espresso con il medesimo carattere dionisiaco nel cratere bolognese.

In tale modo riconosceremmo due momenti consecutivi della jerogamia dionisiaca in questi due vasi, che poi si palesano del tutto coevi e di stile analogo. Basti qui accentuare l'ornato, ad ambedue comune, al di sopra della scena rappresentata e che consiste in un tortuoso ramo di edera.

Ma il confronto più stringente e che ovvio si presenta all'osservatore del cratere bolognese, è quello con la scena rappresentata nel rovescio del celebre vaso di Pronomos del Museo Nazionale di Napoli (1). Proprio di recente il Von Salis (2) ha accentuato la importanza della scena minore di questo vaso, la quale sarebbe una derivazione da un prototipo monumentale. Innegabile è il confronto istituito da questo dotto con l'interno di tazza del Museo Britannico (3): ivi pure vediamo il gruppo di Dioniso e di Arianna con un Eros.

Nel vaso napoletano le figure non hanno ancora assunto quel movimento uniforme, a cui sopra ho fatto cenno, dell'esemplare bolognese, sebbene apparisca la intenzione d'indicare un incesso da sinistra verso destra. La Menade che precede con una sola face, viene disturbata da un Sileno protervo ed in tal guisa si rivolge verso il centro della scena. Così, per quel che riguarda la composizione, si vede che l'autore del vaso napoletano non vuol romperla con le formule a lui note e, seguendole, non palesa l'ardita innovazione compositiva che scorgiamo nel cratere felsineo. Onde, per questo rispetto, il confronto è a tutto vantaggio di quest'ultimo vaso.

(1) Heydemann, n. 3240 — *Monumenti dell'Instituto*, III, t. XXXI = *Wiener Vorlegeblätter*, E, t. 7, 8; Baumeister, *Denkmäler*, t. V, 422; Bethe in *Jahrbuch des Instituts*, 1896, 293; Dieterich, *Pulcinella*, 67; Prott in *Schedae in honorem Useneri*, 47 e segg.; Pottier, *Catalogue*, III, 1058; Nicole G., *Meidias et le style fleuri*, 120, fig. 29; Höpfer, art. *Pronomos* in Roscher, *Lexikon*, III, 3122.

(2) *Zur Neapler Satyrspielvase*, in *Jahrbuch des Instituts*, 1910, 126-147.

(3) Da Nola, *Catalogue of Vases*, III, E, 129; *Jahrbuch des Instituts*, 1910, t. 4.

Così manchevole appare nell'anfora di Napoli la presenza di un solo Eros volante al fianco di Dioniso; stereotipata è l'azione dei due Sileni a sinistra; fredda è la presenza del Sileno flautista. Forse tali difetti derivano dal fatto che questa scena adorna il lato meno nobile del vaso di Napoli; ma nel tempo stesso dimostrano, nel mantenimento di determinate regole di armonia reciproca tra i vari gruppi figurati, una anteriorità rispetto a ciò che si osserva nel cratere felsineo. Con tutto questo, stringentissimo, in mezzo alle altre analogie di contenuto, è il confronto per quel che riguarda Dioniso ed Arianna; ma con vivacità maggiore nel gruppo del vaso di Bologna la passività del dio è resa dalla lira, che Arianna gli ha tolto dalle mani, dall'abbandono suo che lascia apparire, non di profilo, ma quasi di fronte, il volto. Pure nella tazza londinese il volto non è più di profilo, ma è mantenuto il motivo della lira nella mano destra del dio.

Questo gruppo di Dioniso e di Arianna, che ho citato nei tre chiari esempi dell'anfora napoletana, della tazza di Londra, del cratere bolognese, ha le sue varianti e le sue derivazioni. Tra quelle annovero per ora un frammento da Panticapeo <sup>(1)</sup>; ivi non Arianna, ma Eros stesso con mossa analoga trascina seco il dio. Tra le derivazioni, due ne cita il Von Salis <sup>(2)</sup>: un cratere <sup>(3)</sup>, giustamente ascritto dallo stesso Von Salis a fabbrica attica trapiantata in Italia, ed un secondo cratere, che credo falisco, del Museo di Bonn <sup>(4)</sup>.

Invece in un vaso apulo che proviene, come il vaso di

<sup>(1)</sup> *Compte-Rendu, Atlas*, 1869, t. IV. Un Eros è pure nel coperchio a rilievo di specchio di Ginevra (*Revue archéologique*, 1909, XIII, p. 247, fig. 4).

<sup>(2)</sup> Furono già addotte per il vaso di Pronomos dal Prott, op. cit., 55, n. 1.

<sup>(3)</sup> *Annali dell'Instituto*, 1864, t. H; *Jahrbuch des Instituts*, 1910, 131, fig. 3.

<sup>(4)</sup> *Annali dell'Instituto*, 1878, t. H; Kekule, *Das Akademische Kunstmuseum*, n. 721; *Jahrbuch des Instituts*, 1910, 132, fig. 4 (riproduzione parziale da fotografia).

Pronomos, da Ruvo (1), nel gruppo diretto da destra a sinistra il modello attico è stato modificato assai, secondo nuovi indirizzi determinati dal gusto vivace ed esuberante del ceramista italioto.

Che se si aggiunge il cratere di Armento, ora all'Eremitaggio (2), noi dobbiamo vieppiù riconoscere che gli schemi della ceramica tarda italiota spesso assumono un aspetto ben diverso da quelli della ceramica attica, fonte di derivazione (3). Nel cratere di Armento la coppia dionisiaca, su carro tirato da cervi, fa sovvenire ciò che osserva lo Hauser (4) a proposito di Selene ed Endimione su carro in pittura adornante uno skyphos ruvestino (*Annali dell' Instituto*, 1878, tav. G). Ma nel contempo vediamo che, in questo cratere di Armento degli ultimi tempi della pittura ceramica antica, si ritorna ad un vetusto schema: alludo al carro dionisiaco con cervi e leoni della tazza di Fineo (5).

Ma, ritornando al nostro cratere, non si può certamente riconoscere in esso, e conseguentemente in tutti gli altri vasi addotti dal Von Salis, la unione di Dioniso e di Arianna, quando questa a Nasso piacque al dio e ne divenne sposa. Tale invece è la esegesi del Von Salis, alla quale repugna il modo col quale Dioniso è trascinato da Arianna. Tutto perciò denota che qui si tratta di una rinnovellata unione tra le due divinità.

(1) Sul collo di anfora a mascheroni, *Monuments des nouvelles annales*, 1836, t. VI.

(2) Stephani, n. 1427; *Compte-Rendu, Atlas*, 1863, t. V, 1, 2.

(3) A tale vivacità e fantasia nella pittura ceramica, italiota, accompagnata da scorrettezza e frettolosità nelle espressioni di figure, ho già accennato in *Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, 263 ed in *Vasi dipinti nello stile del ceramista Midia* (Memorie dei Lincei, s. V, v. XIV, 169). Non veggio perciò la ragione della critica a me diretta dal Macchioro (Memorie dei Lincei, s. V, v. XIV, 279).

(4) Testo alla *Griechische Vasenmalerei*, s. III, 35.

(5) Così lo schema della divinità su carro corrisponde a quello degli sposi su carro in scene nuziali arcaiche; si veda, per esempio, un'anfora tirrenica dell'Eremitaggio (Thiersch, *Tyrrhenische Amphoren*, 1899, t. V.; Daremberg, Saglio e Pottier, III, fig. 4869). Aggiungo anche l'anfora Vitrioli edita dal Putorti (*Ausonia*, IV, 132, fig. 3).

Perciò, tanto meno mi soddisfa la riconnessione espressa da Von Salis di questi vasi con la pittura del tempio recenziore di Dioniso Elenterio in Atene. Infatti Pausania (I, 20, 3 = Overbeck, *Schriftquellen*, n. 1126) dice che quattro erano le pitture del tempio: una esibente Efesto ricondotto all'Olimpo, due le punizioni di Licurgo e di Penteo, la quarta, ... Ἀριάδνη δὲ καθεύδουσα καὶ Θησεύς ἀναγόμενος καὶ Αἰόνυσος ἦκων ἐς τὴν Ἀριάδνης τὴν ἀρπαγὴν. Tutte queste parole formano l'oggetto di una sola pittura; perchè invece il Von Salis vede due pitture, l'abbandono e la ἀρπαγή di Arianna?

E, se pur si ammettesse questo, si tratterebbe sempre di una ἀρπαγή di Arianna, che non vedo si possa accordare con la riluttanza, bene espressa nei vasi suddetti, nella persona, non già di Arianna, ma di Dioniso che, vinto dal vino, è da quella trascinato. Ben diversa è la ἀρπαγή di Arianna in un vaso di Berlino, di stile ancor severo (1).

Tralasciando poi che il numero di quattro dipinti, e non di cinque, è più presumibile che fosse acconcio all'ornamento del tempio, vediamo, leggendo attentamente il passo di Pausania, che in questa quarta pittura dovevano essere, come elementi essenziali, Arianna dormiente, Teseo in atto di partire, la venuta, o meglio la epifania di Dioniso, ma non il conseguente rapimento della figlia di Minosse. Gli stessi elementi noi vediamo in un vaso della fine del sec. V, nell'importante cratere di Camarina del Museo di Siracusa, edito e dottamente illustrato dal Rizzo (2). Unica variante è che Arianna è già sveglia, ma sembra, comà già notò il Rizzo, che, quasi allora, si sia sollevata a mete dalla kline. È una variante, per me, di non grave peso e che perciò non mi distoglie dal riconnettere la pittura del cratere con la pittura del tempio ateniese (3).

(1) Furtwängler, n. 2179; Gerhard, *Etruskische und campanische Vasenbilder*, tavv. VI-VII.

(2) *Monumenti dei Lincei*, XIV, tav. I; si veda specialmente a p. 51 e segg.

(3) Si veda invece il Rizzo; ingegnosa e plausibile è poi la riconnessione espressa da questo dotto del vaso con la versione di uno scolio omerico (*Sch. Homeri Odys.*, 2, v. 320).

Forse nel frammento di Bonn <sup>(1)</sup> avremmo, mantenuto più fedelmente, il motivo di Arianna addormentata, a meno che Pausania abbia travisato l'atteggiamento del dormire nell'aspetto raccolto ed in sè ristretto che Arianna ha nel cratere di Camarina. Ma, del resto, il *Διώνυσος ἔκων ἐς τὴν Ἀριάδνης τὴν ἀρπαγὴν*, mi sembra che mirabilmente illustri il Dioniso del detto cratere. Il quale perciò si potrà porre accanto all'anfora di Efesto ricondotto all'Olimpo (*Antike Denkmäler*, I, 36), e così potremo vedere nei due vasi il fresco ricordo di due dipinti del Dionisieion <sup>(2)</sup>.

Ora, nel nostro vaso, in qual modo possiamo noi spiegarci lo schema di aggruppamento di Dioniso e di Arianna?

La ebbrezza del dio potrebbe quasi trovare una spiegazione nel banchetto precedente il corteo; si ricordi il già citato coperchio di tazza ove Dioniso è intento a bere. Ma sarei inoltre di avviso di riconoscere nel cratere di Bologna, ed in conseguenza negli altri vasi, l'accento ad un avvenimento corrispondente ad una azione speciale del culto attico.

In una oinochoe, di assai fine disegno, del Museo Nazionale di Atene <sup>(3)</sup>, è un gruppo che si può considerare quasi un antecedente di quelli fin qui notati: Dioniso barbuto, ebbro, nella esaltazione che il vino gli produce, è sostenuto da un servizievole Sileno che gli ha preso, come l'Arianna del nostro cratere, la lira, e che lo trae amorosamente nella direzione in cui va un Satirello con la torcia rovesciata. In questa gentile oinochoe non è presente Arianna, ma la sua assenza non deve escludere l'allusione a lei; forse il Satirello precede il dio, come la giovinetta col doppio flauto in una oinochoe gemella <sup>(4)</sup>, per indicare al dio stesso il luogo ove è Arianna.

<sup>(1)</sup> *Jahrbuch des Instituts*, 1910, 138, fig. 5.

<sup>(2)</sup> Pel vaso di Efesto, si veda anche Von Salis, op. cit., 136.

<sup>(3)</sup> Collignon e Couve, n. 1282; Herzog, *Studien zur Geschichte der griech. Kunst*, tav. III, 1; *Bulletin de corr. hellénique*, 1895, 98, fig. 3.

<sup>(4)</sup> Collignon e Couve, n. 1283; Herzog, op. cit., tav. III, 2; *Bulletin ecc.*, 1895, fig. 4.

Ma, mentre in queste due oinochoai si potrebbe anche pensare al primo incontro tra Dioniso ed Arianna, negli altri vasi, prodotti di un'età più evoluta, al Sileno servizievole si sostituisce Arianna stessa, la quale sostituzione, facendo presupporre una anteriore comunanza di vita tra le due divinità, accentua vieppiù l'allusione ad un atto culturale. Il quale atto è pure adombrato nelle due oinochoai ateniesi.

Queste oinochoai infatti, insieme con altre <sup>(1)</sup>, costituiscono una serie di quei vasetti che si riallacciano ai *παύγνια*, cioè alle piccole oinochoai con rappresentazioni allusive al mondo piccino, di cui si numerosi esemplari esistono nella collezione ceramica del Museo di Atene <sup>(2)</sup>. È noto che tutti questi vasetti erano una parte essenziale della festa delle *Χόες*, cioè di una delle feste Antesterie del culto attico, a cui non solo gli adulti, ma anche i bambini al di sopra dei tre anni partecipavano. E non solo in queste oinochoai possediamo eloquenti testimonianze di tale festa attica; recentemente si sono riconosciute allusioni alle Antesterie in skyphoi di assai fine e delicato disegno <sup>(3)</sup>.

Ora, il culmine delle *Χόες* era costituito dal simbolico matrimonio di Dioniso con la moglie dell'arconte *βασιλεύς* <sup>(4)</sup>. Nè si deve dimenticare che con questo *γάμος* si connetteva la *πομπή* sfrenata con travestimenti bacchici. Tale *πομπή* mi sembra adunque adombrata nel thiasos del nostro cratere bolognese, in cui Arianna stessa è rappresentata, quell'Arianna simboleggiata nel culto dalla *βασιλισσα*. Così si spiega la ebbrezza del dio

<sup>(1)</sup> Si veda un mio elenco in *Vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, 139 e seg. Si aggiunga la oinochoe con Efesto che ritorna all'Olimpo. in Furtwängler e Reichhold, tav. 120, 1.

<sup>(2)</sup> Cfr. Rizzo, in *Monumenti dei Lincei*, XIV, 81 e seg.

<sup>(3)</sup> Hauser, *Griechische Vasenmalerei*, S. III, pp. 28 e segg.

<sup>(4)</sup> Aristotele, *De rep. Ath.*, III, 5: *ἔτι καὶ νῦν γὰρ τῆς τοῦ βασιλέως γυναικὸς ἡ σύμμιξις ἐνιαῦθα γίνεται τῷ Διονύσῳ καὶ ὁ γάμος*. Si cfr pseudo-Demostene, in *Neaeram*, 72-78; Hiller von Gärtringen, in Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie*, I, 2373 e seg.; Nilsson, *Studia de Dionysiis atticis*, 156; Harrison, *Prolegomena to the study of greek Religion*, 537 e seg.



dopo il banchetto, corrispondente alla gara nel bere, che avveniva nella festa delle *Xóες*.

Arianna poi assume qui, come anche nell'attica festa delle Oskophorie, essenzialmente il carattere di produttrice e di esplicatrice delle forze vegetali della natura; perciò la essenza sua, come è noto, vien quasi a confondersi con quella di Afrodite (<sup>1</sup>).

\*  
\* \* \*

Il cratere bolognese appartiene di certo ad una delle tombe più tarde delle necropoli felsinee; questo viene provato, non solo dalla seriorità di detto cratere rispetto a quasi tutti gli altri vasi di queste necropoli, ma anche dalla concomitanza sua, nella tomba, con altri monumenti. I quali, come appare dalla relazione del Brizio, sono:

1) Due balsamari di alabastro; l'altezza di ognuno è di cm. 24.

2) Una stele, con il grosso spessore lavorato a varie scene figurate.

Se l'altezza straordinaria di questi balsamari, in confronto degli altri felsinei, può essere un indizio di età relativamente tarda, tale carattere seriore possiede poi in sommo grado, come

---

(<sup>1</sup>) Su tale essenza di Arianna e sulla sua identificazione con Afrodite in varie località si veda Stoll, *Ariadne* in Roscher, I, 542 e segg., e Wagner, *Ariadne* in Pauly-Wissowa, I, 807 e seg.

Un altro vaso potrebbe essere riconnesso coi precedenti, ed in tal caso alluderebbe ad un altro momento del simbolico matrimonio dionisiaco, cioè il coperchio di tazza dalla Crimea (*Compte-Rendu, Atlas*, 1863, tav. I, 3). Ma dubito invece se si debbano riconoscere in questo vaso semplicemente delle figure ovvie nel repertorio ceramico del sec. IV, desunte dalla solita cerchia dionisiaca e femminile e poste l'una accanto all'altra. Onde incertezza vi può essere se nella donna con la conocchia, nella sposa in aspetto, direi, così borghese, si possa ravvisare Arianna o meglio la moglie dell'arconte *βασιλεύς* che riceve i doni nuziali, oppure se si debba pensare ad un accostamento di due scene diverse, dovuto alla *routine* del tardo ceramista.

ho cercato di accentuare nel mio studio sulle pietre felsinee, la stele figurata (1).

Per varie osservazioni, ho dato a questa stele, come epoca di esecuzione, gli anni precedenti di poco la metà del sec. IV; alla prima metà dello stesso secolo, e forse ai primi decenni, può adunque risalire il cratere qui edito e discusso.

Tale data, che si presenta come molto attendibile, è di una importanza non piccola, per meglio determinare nel tempo lo svolgimento di quella ceramica attica di decadenza alla quale, senza difficoltà, ognuno può ascrivere il nostro esemplare.

Per vari aspetti il cratere di Bologna si palesa come posteriore all'idria di Midia (Furtwängler e Reichhold, tavv. 8 e 9) ed ai vasi a lei contemporanei. Già in questa idria e, per esempio, nell'anfora di Talos (Furtwängler e Reichhold, tavv. 38 e 39) si hanno i germi di quello che in sèguito sarà, come mi espressi altrove (2), la policromia di convenzione decorativa nella tarda ceramica attica. Presso l'idria nell'idolo della dea, presso l'anfora nella figura di Talos, vi è uso di colore sovrapposto, e precisamente osserviamo che l'idolo colà, il personaggio di Talos qui, vengono proprio a cadere nel bel mezzo della rappresentanza, in quello che possiamo chiamare il centro decorativo del vaso.

Ma se tale uso di colore è giustificato, se non voluto, in questi due insigni esemplari, dalla essenza dell'oggetto o del personaggio rappresentato, tale giustificazione non si può addurre nei vasi più tardi, ove indistintamente, senza tener calcolo delle varie esigenze rappresentative, si vuole accentuare o far risaltare il centro o talora anche i vari centri della scena mediante l'uso della policromia. D'onde deriva, come già osservai, il forte distacco tra le figure policrome, molto marcate, e quelle disegnate, evanescenti; distacco che si fa sempre più grande negli ultimi vasi attici (idria di Alessandria: Furtwängler e Reichhold, tav. 40) e che conduce all'uso misto di figure eseguite e con disegno e con rilievo.

---

(1) *Monumenti dei Lincei*, XX, *Le pietre funerarie felsinee*, n. 43, fig. 10; pag. 367 (5° gruppo).

(2) *Ausonia*, I, 44 e seg.; *Oesterreichische Jahreshfte*, 1908, 136.

E però il cratere bolognese, per il color bianco applicato alle figure degli Eroti e di Arianna, palesa già una certa posteriorità rispetto all'idria di Midia ed anche al cratere palermitano di Faone (Furtwängler e Reichhold, tav. 59), che concordemente è ritenuto alla stessa idria seriore.

Ma, prescindendo da questo particolare, che ha tuttavia non piccola importanza, noi vediamo che la non breve posteriorità del nostro cratere felsineo rispetto all'idria di Midia è chiaramente dimostrata dal modo col quale sono espresse le varie figure. Quella soavità ricercata e diligente, di cui sono impregnate tutte le figure dell'idria famosa londinese, frutto di accuratissimo lavoro, appare nel nostro cratere già tralignata.

Si potrebbe obiettare in realtà che tale differenza di espressione di disegno, più o meno trascurato, non implica una differenza di età nella esecuzione, e si potrebbe addurre ciò che da me stesso fu altrove osservato <sup>(1)</sup> sulla contemporaneità dell'idria di Midia, di lavoro così fine e diligente, e dei crateri di Teseo di Bologna (*Monumenti dell'Istituto*, suppl. tavv. 21 e 22) e di Camarina (*Monumenti dei Lincei*, XIV, tav. I) più neglentemente disegnati. In realtà nel vaso qui edito vi sono figure che palesano piena dipendenza e che continuano, si può dire, lo stesso indirizzo, che già denominai miniaturistico, dell'idria di Midia e degli altri vasi che a lei si collegano <sup>(2)</sup>. Arianna, la Menade con le faci, quella col tamburello, Dioniso col volto di prospetto, sì da rammentare assai il Faone del cratere palermitano <sup>(3)</sup>, mostrano chiari i motivi e le forme raggiunte, non più diligentemente, come nell'opera di Midia, ma con frettolosa facilità, frutto

<sup>(1)</sup> *Römische Mitteilungen*, 1906, 128; *Midia*, 137.

<sup>(2)</sup> Insisto sul concetto dell'indirizzo miniaturistico nell'idria di Midia, e non sostengo che Midia sia stato un pittore esclusivamente miniaturista (cfr. *Midia*, pp. 141 e seg.), la quale idea, a torto, mi viene ascritta dallo Hauser (*Berliner phil. Wochenschrift*, 1910, 1422).

<sup>(3)</sup> Il contorno del volto è pienamente ovale; perciò confesso di aver errato nel porre tra le opere sviluppate di stile miniaturistico (*Midia*, 163) la lekythos ariballesca berlinese (Furtwängler, n. 2706; si vede ora il testo alla *Griech. Vasenmaleri*, S. III, 41, fig. 18) che è più antica del cratere di Faone.

già di tecnica acquisita. Nel tempo stesso noi possiamo scorgere uno schematismo più che incipiente. Nè mancano, per rendere più stringente detta dipendenza dell'indirizzo pittorico, rappresentatoci dall'idria di Midia e dagli altri vasi a lei congeneri, i caratteristici vestiti a pieghe sottilissime, e modellantisi sulle forme dei corpi femminili (1). Ma, pure in questa espressione del pannello, tutto palesa un tralignamento rispetto ai vasi che già aggruppai attorno all'idria londinese di Midia.

Se adunque il cratere bolognese è da ascriversi ai primi decenni del secolo IV, egregiamente questa datazione viene ad accordarsi con quella che già assegnai al cratere palermitano di Faone (2): e di conseguenza ne viene, dato il distacco di quest'ultimo dall'idria londinese, che la esecuzione di quest'ultima debba essere posta negli ultimi anni del sec. V e che in generale il ciclo detto di Midia debba essere ascritto al termine lato di un ventennio dal 420 al 400.

Mantengo in tal modo le assegnazioni cronologiche, già in precedenza da me sostenute (3) contro quelle espresse dal Nicole (4), il quale non si perita di ascrivere alla prima metà del sec. IV il ciclo di Midia. Nè mi convincono le idee a tal proposito espresse dallo Hauser, che crede più probabile la datazione del Nicole (5).

Come ben appare, il cratere qui edito offre una bella prova per sostenere il mio asserto; e del resto, indipendentemente dal detto cratere, altri indizii, oltre a quelli già altrove esposti (6), mi convincono sempre più della pertinenza dell'idria di Midia al sec. V.

Si è già citato il famoso vaso di Pronomos; non solo per il largo uso del colorito bianco che appare su vari accessori (le

(1) *Midia*, 121 e segg.

(2) *Midia*, 155.

(3) *Midia*, 130 e segg.; cfr. *Roemische Mitteilungen*, 1906, 128 e segg.

(4) *Op. cit.*, 132 e segg.

(5) Testo alla *Griechische Vasenmalerei*, S. III, 46 e seg.; *Berliner phil. Wochenschrift*, 1910, pp. 1420 e seg.

(6) *Midia*, 132 e segg.

maschere), sulle figure di Arianna e di Dioniso sul letto e dell'Erote accanto, ma anche pel rendimento dei motivi e per il disegno delle forme si deve ammettere per questo vaso una posteriorità, sia pure non forte, rispetto all'idria di Midia.

Ma è conforme ad ogni probabilità, data la stretta connessione con la coppia dionisiaca del Pronomos rappresentato, riconoscere in esso il celebre Pronomos, flautista fiorito all'epoca di Aristofane (1). Nelle Ecclesiastuse (v. 102) rappresentate nella ol. 97, in una iscrizione dell'ol. 99,1 (*C. I. G.*, n. 215) viene menzionato tale personaggio; se noi lo identifichiamo col Pronomos flautista dell'anfora napoletana, è necessario attribuire la esecuzione di questa anfora, data la età assai giovanile che Pronomos ha nel vaso, allo scorcio del sec. V, oppure anche agli inizi del secolo IV. E questa data si può mantenere anche se non si accoglie tale identificazione, perchè ad ogni modo l'appellativo di Pronomos, attribuito al flautista sul vaso, sarebbe una testimonianza della grande abilità, della fama del Pronomos di Aristofane, il cui nome varrebbe ad esprimere un valente suonatore di flauti; e per tale ragione il vaso napoletano rientrerebbe pur sempre nel periodo dell'attività di Aristofane dei primi anni del secolo IV.

Partendo dalla constatazione, già espressa dal Furtwängler (2), che nelle tombe dell'Acropoli, immediatamente anteriori al 425, non si trova ancora *keine Spur des Meidiasstiles*, deduce lo Hauser (3) le seguenti date: per la tazza firmata di Aristofane ed Ergino (Furtwängler e Reichhold, tav. 127) il 410, per le due non firmate di Boston (ivi, tavv. 128 e 129) il 400 circa, per le due idrie di Populonia (Milani, *Monumenti scelti del Museo di Firenze*, tavv. III-V) il 390, per quella di Midia il 380; le tre idrie sarebbero poi dello stesso pennello, cioè di Aristofane (4).

(1) Così Wieseler, *Das Satyr drama*, 20 e seg., e Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung*, München, CXCIX.

(2) Testo alla *Griechische Vasenmalerei*, S. II, 98.

(3) Op. cit., 46 e seg.

(4) Non credo opportuno accentrare in un solo pittore, quale sarebbe Aristofane, una produzione così vasta, come quella che ci è palesata dai vasi

Pur ammettendo questo ordinamento dei suddetti esemplari, ordinamento già espresso altrove <sup>(1)</sup>, all'infuori delle due tazze di Boston, prima a me ignote, sono di avviso di mantenere le date da me già sostenute, e cioè il 425 per la tazza firmata di Aristofane <sup>(2)</sup>, il 420-400 per le tre idrie.

La mancanza dello stile cosiddetto di Midia nelle tombe deliache non che esclude nel 425, anno ad ogni modo posteriore alle tombe stesse, si eseguissero nel Ceramico dei prodotti dello stadio stilistico delle tazze di Aristofane ed Ergino.

Di più, mantenendo la cronologia da me altrove seguita: 440 pel deinos Forman (Furtwängler e Reichhold, tav. 58); 440-430 pel gruppo di vasi del tipo della tazza di Codro <sup>(3)</sup>; 425 e seguenti per le opere di Aristofane e di Aison (*Antike Denkmäler*, II, tav. I); 420-400 pel gruppo di Midia — si ha una successione di stile, uno sviluppo continuato; abbracciando invece la cronologia dello Hauser, si viene a presupporre un salto profondo, dal 430 al 410, un ristagno assai grande nello sviluppo della ceramica attica, contrastante col febbrile svolgimento delle forme disegnatrici anteriori e con quello, che pure sarebbe rapido, dell'età posteriore. E, se si ascrive al 430 la tazza di Temide (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, tavv. 327-328), al 410 quella firmata di Aristofane, quali vasi potremmo allora citare da attribuire a questo ventennio intermedio?

È vero che lo Hauser vuole trovare una ragione di questo ristagno nello scoppio della guerra del Peloponneso, per cui si

---

ascritti ad Aristofane dallo Hauser, produzione che, in tal modo, potrebbe facilmente essere viepiù anmentata. Così, la maggior parte della ceramica dipinta della fine del sec. V e del principio del sec. IV, a noi nota, verrebbe ad essere ascritta ad un solo pittore con pieno annullamento degli altri ceramisti.

Ritengo invece che sia maggior prudenza vedere in tutta questa produzione, non l'opera singola di un ceramista, ma una unicità d'indirizzo pittorico, che alla fine del sec. V si sostituisce all'individualismo precedente (si cfr. *Midia*, 141 e segg.).

<sup>(1)</sup> *Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, 253 e segg.; *Midia*, 129.

<sup>(2)</sup> *Oesterr. Jahreshefte*, 1907, 255.

<sup>(3)</sup> *Römische Mitteilungen*, 1906, 122 e segg. Tale datazione del 430 per la tazza di Temide è espressa pure dallo Hauser.



sarebbe annullata per lungo tempo la esportazione della merce ceramica. Ma non credo che le vicende varie ed avventurose della guerra peloponnesiaca, le sconfitte e le vittorie degli Ateniesi abbiano potuto esercitare sulla industria ceramica quell'azione malefica che avrebbe esercitato una improvvisa, stretta e duratura signoria straniera. Se l'inausta spedizione di Sicilia produsse grave danno al commercio attico in genere, ed in ispecie a quello ceramico, le vittorie navali di Alcibiade, che seguirono, dovettero di nuovo aprire l'adito a tale commercio. E perchè ammettere un risorgimento nell'arte ceramica negli anni infausti per Atene della fine del sec. V, e negare qualsiasi sviluppo nel disegno ai primi tempi della guerra del Peloponneso, quando la fama di Atene era ancora intatta, nè diminuita dalla triste lotta contro Siracusa?

Infine, questo enorme ristagno nell'arte ceramica dal 430 al 410 non si accompagna a ciò che, nel medesimo periodo di tempo, si va esplicando nei vari campi dell'arte e della letteratura in Atene; tutto comprova invece come, nella rinnovellantesi lotta, Atene non perdesse le sue forze intellettuali nelle varie sue esplicazioni, tra cui pongo anche l'arte ceramica. E questo con ragione; perchè la decadenza di una città si avverte assai viva, non quando lotta per la sua egemonia (come nei primi anni della guerra del Peloponneso), ma quando, uscita da questa lotta, spossata e depressa inizia una vita mediocre e senza risorse.

Tali inconvenienti, a mio avviso, produce la cronologia dello Hauser basata sul presupposto che, non avendo dato le tombe di Delo nulla, per dir così, di midiaci, si debba porre la tazza di Aristofane, annunciante, secondo il suo giudizio, lo stile noto dal nome di Midia, quindici anni (e perchè quindici anni, e non meno o più?) dopo la purificazione di Delo. Ma ad altri inconvenienti credo che vada incontro la cronologia dello Hauser, e di essi ho fatto cenno nel mio lavoro su Midia, combattendo le idee del Nicole, col quale lo Hauser consente. Cioè i vasi di Kertsch e quelli di Cirenaica e di Alessandria, posteriori senza dubbio all'idria di Midia, dovrebbero, qualora si accetti la cronologia di questi due dotti, essere ammassati in breve periodo di tempo e non ordinati a lunga distanza gli uni dagli

altri attraverso grande parte del sec. IV, come esigono e le loro differenze stilistiche ed il lento esaurirsi ed intorpidirsi nelle forme, che negli esemplari più tardi si va sempre più scorrendo (1).

---

(1) In appoggio alla cronologia da me seguita potrei addurre anche il confronto tra le quadrighe esibite dall'idria di Midia e quelle su monete siracusane della fine del sec. V. Si confronti il tetradramma, certo di Euainetos (esemplare di Boston, *Museum of fine arts Bulletin*, VIII, 1910, n. 47, p. 37, n. 91), e si vedano i decadrammi di Kimon, detti Assinaria (412-406, ivi, pp. 33 e 94). Pei volti di prospetto nei vasi di stile miniaturistico e contemporanei, si veda il capolavoro del medesimo Kimon, il tetradramma con la testa della ninfa Aretusa esibita quasi di fronte (ivi, p. 36, n. 110). Si confrontino, pei volti di profilo, i decadrammi di Kimon del tipo III, (si veda Rizzo in *Oesterr. Jahreshfte*, 1910, 80 e seg., fig. 47). Si v., per tutti questi tipi monetari, Head, *Historia numorum*, 1911, 176 e seg. [Mi giunge, ad articolo già impaginato, lo scritto del Paribeni, *Necropoli arcaica rinvenuta nella città di Genova* (da *Ausonia*, V). Veggo con piacere che egli pure difende la cronologia da me qui propugnata (si v. a pag. 37 dell'estratto).



PITTURA DI CRATERE ATTICO DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA  
(da PELLEGRINI, *Catalogo ecc.*).