

TP 149 m 113 R

Istituto di Archeologia Università Napoli

5904

LIDIA FORTI

IL VASO B 676 DELL'ERMITAGE
ED UN MAESTRO DELLA CERAMICA
DI GNATHIA

ESTRATTO DAL VOL. XXXII DEI RENDICONTI DELL'ACCADEMIA
DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI DI NAPOLI 1957

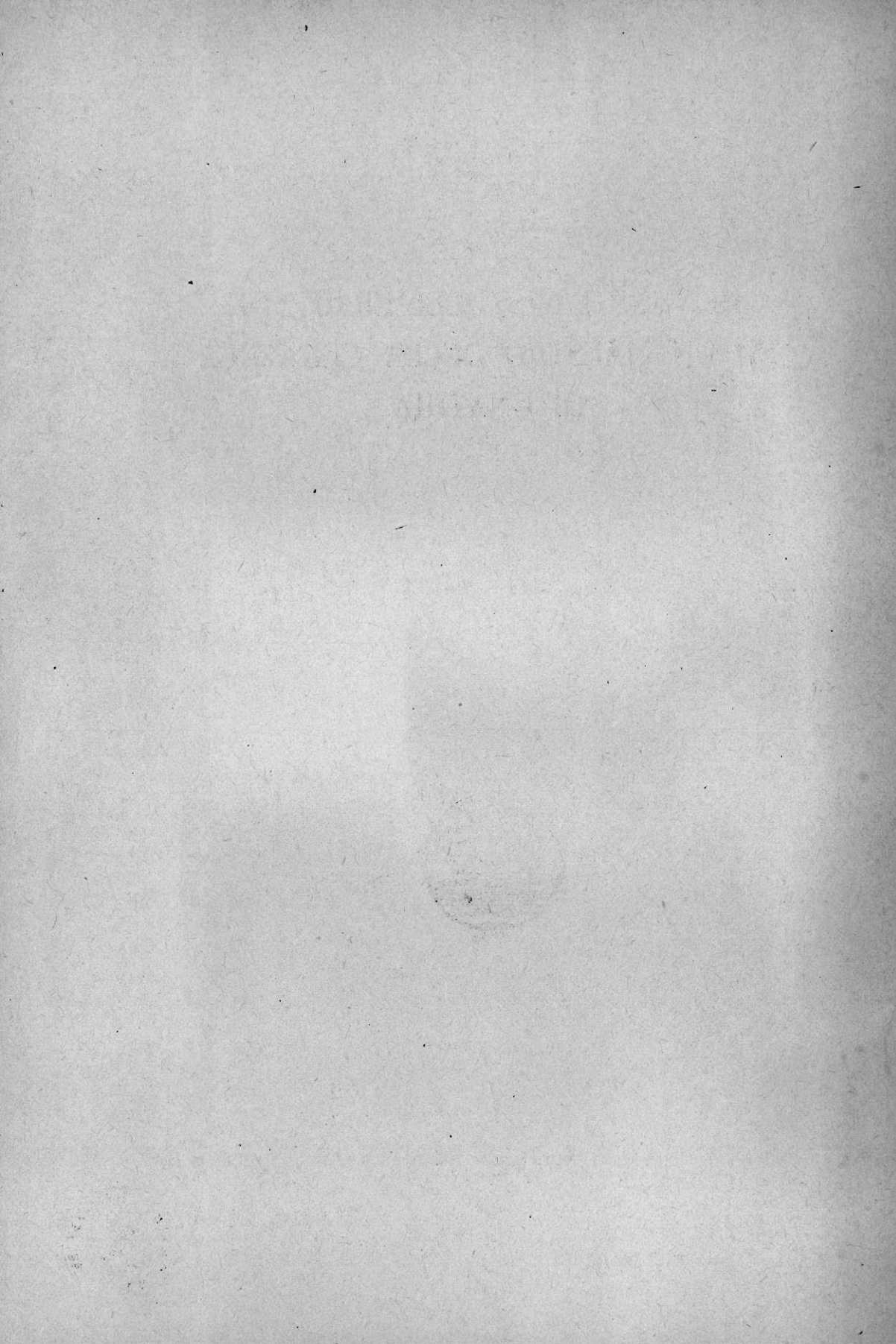


L'ARTE TIPOGRAFICA · NAPOLI
1958

Bibliothèque Maison de l'Orient



072971



TP 149m/13
nuappio dell'a

LIDIA FORTI

IL VASO B 676 DELL'ERMITAGE
ED UN MAESTRO DELLA CERAMICA
DI GNATHIA

ESTRATTO DAL VOL. XXXII DEI RENDICONTI DELL'ACCADEMIA
DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI DI NAPOLI 1957



L'ARTE TIPOGRAFICA · NAPOLI
1958



Nella ricca raccolta di ceramica del Museo dell'Ermitage un vaso mi ha colpito per la sua singolare rappresentazione e mi è parso non privo di interesse riprenderlo in esame, per quanto già edito¹.

È un cratere a calice (tav. I), di cui non si conosce l'esatto luogo di rinvenimento, ma proviene certamente dall'Italia Meridionale poichè faceva parte della collezione Pizzati di Bari e con questa è passato al Museo di Leningrado².

Sul lato A è rappresentato a cavalcioni su di un grosso porco un giovane Satiro; è rivolto verso sinistra, ha ambedue le braccia protese lateralmente e con la sinistra regge un vassoio con offerte. Di queste ultime è rimasta sola una leggera traccia perchè il colore bianco, con cui erano indicate, è quasi del tutto scomparso; pare che fossero due vasi. A sinistra davanti al porco è raffigurato una figuretta umana, resa schematicamente, di cui è messo in evidenza il membro virile, di proporzioni esagerate, e adorno di un ramo. Il suolo è reso con una duplice fila di punti.

La rappresentazione è racchiusa al di sopra da un festone a perline, le cui estremità terminano con due nappine, e da ambedue i lati da una testa di cigno, posta su un lungo collo, che parte dall'attacco delle anse ed ha un andamento ad S.

Quest'ultimo motivo si ripete sul lato B, in cui la rappresentazione è limitata ad un porco, visto di fronte e reso con linee graffite, e al disopra di questo, una corona con bende di color bianco.

¹ STEPHANI, in *Compte Rendu de St. Petersbourg*, 1863, pag. 247, tav. 6, 1-2, e IDEM, *op. cit.*, 1874, pag. 55 sg., IDEM, *Die Vasen-Sammlung d. kais. Ermitage*, n. 895; REINACH, *Rep. d. Vases*, I, pag. 19, 1-2; PICARD, in *Bull. d. Corr. Hellen.* 1911, pag. 181; ZAHN in FURTWÄNGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, S. III, tav. 150, 2 pag. 187; BULLE in *Festschrift Loeb*, pag. 26, fig. 13; RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, in *Handbuch d. Arch.* pag. 144, tav. 47, 7.

² Il PICARD (*op. cit. l. cit.*) in base al fatto che il soggetto rappresentato è riconosciuto con l'ambiente dionisiaco, dubita della provenienza da Bari, e pensa invece a Ruvo.



Una fila di ovuli, separati da punti, e resi con una linea in graffito ed una interna bianca, è rappresentata al disotto delle figure sul lato A.

Il cratere appartiene a quella serie di vasi che si suole per una ormai inveterata convenzione e per amor di brevità chiamare di «Gnathia». Il satirello è rappresentato in color rosso-mattone, con particolari interni di tonalità più scura e macchie di luce bianche; il resto della raffigurazione è in bianco.

La forma del vaso si allontana un po' dal consueto: il corpo è del cratere a calice, ma le anse sono proprie del cratere a campana ed anche la base appare più spesso in quest'ultimo tipo di cratere. Una forma simile, anche tra la ceramica a sudipittura, si può trovare ad esempio in un vaso del Museo di Bari (Tav. II, 1), che presenta le stesse proporzioni massicce del corpo, la stessa ampia base ed il labbro ugualmente sporgente, soltanto ha le anse regolari del cratere a calice; è ornato nella parte centrale di un bel virgulto con viticci e con fiori, reso in bianco, giallo e rosso scuro¹.

La rappresentazione non richiederebbe alcun esame speciale, poichè, (come avviene molto spesso nella ceramica di Gnathia quando la decorazione non consiste soltanto in motivi ornamentali) non riproduce una vera e propria scena, ma è limitata a poco più di una figura, se non ci lasciasse alquanto perplessi la interpretazione della figurina rappresentata a sinistra sul lato principale. Lo Stephani², che per primo pubblicò il vaso, vuole spiegarla come uno scheletro e la pone a confronto con simili raffigurazioni su altri monumenti, che appartengono però all'epoca romana: il ramo che adorna il membro virile, dovrebbe indicare il «diletto afrodisiaco». Il Bulle³ respinge giustamente questa spiegazione ed intende la figurina come una specie di bambola, una piccola «alruna».

Una lontana somiglianza si potrebbe a prima vista trovare con la rappresentazione su di una di quelle coppe note, a causa della loro iscrizione, col nome di «pocola»⁴; in quella dedicata a Vulcano è raffigurata, su di un corpo reso molto sommariamente, una testa barbata sormontata da un

¹ Il vaso è inedito, si trova nella sala grande del Museo provinciale, in una vetrina del lato corto a sinistra della porta, e poichè appartiene al vecchio fondo, non se ne conosce l'esatta provenienza.

² *Compte Rendu St. Petersbourg*, 1863, tav. 6, I-2.

³ *Op. cit. l. cit.*

⁴ Per questa categoria di vasi v. da ultimo: I. RYBERG, *An archeol. Record of Rome*, pag. 153 segg.; BEAZLEY *Etruscan Vase Painting*, pag. 209 segg., ivi prec. bibliografia.

elemento a forma di calice da cui esce una fiamma¹. Qui però la testa è indicata particolareggiatamente, e non in maniera schematica per mezzo di una macchia bianca come nel nostro vaso; l'insieme costituisce evidentemente un thymiaterion o un candelabro, (anche se di forma inconsueta) come è indicato dalla fiamma che brilla nella parte superiore. Candelabri, la cui parte centrale è costituita da una figura umana, ci sono noti come prodotti dell'artigianato artistico etrusco; e non ci meraviglierebbe molto quindi vederli riprodotti in questa coppa, rinvenuta a Vulci, e per cui si è pensato anche ad una fabbrica nell'Etruria Meridionale o nel Lazio; ma non ci sono pervenuti, almeno che io sappia, degli esemplari in cui, con un risultato estetico molto dubbio, per non dire negativo, è riprodotta al di sopra di una base solo una testa umana.

Comunque l'analogia è molto vaga e si è citato qui il pocolom solo perchè la ricerca fosse il più possibile completa; mi pare infatti molto difficile poter interpretare come una fiamma la parte superiore della nostra figurina e ritenere quindi che fosse anche qui rappresentato un thymiaterion.

Il Webster² mette in rapporto la nostra figura con quelle disegnate sommariamente su tavolette sospese, che compaiono riprodotte su due vasi anche del tipo Gnathia, uno del Museo di Lecce, l'altro del Manchester Whitworth Institute³; nel primo le tavolette sono sospese accanto ad uno dei soliti busti femminili, nel secondo ve ne è una sola riprodotta accanto ad una maschera e ad una corona. Egli pensa che queste tavolette avessero uno scopo magico, fossero cioè la rappresentazione di un amante, che veniva dedicata in un santuario o che era bruciata per esorcismo, come nel ben noto idillio di Teocrito.

Tuttavia vi poteva essere anche un'altra spiegazione, che egli ritiene più esatta: erano qui riprodotte le bambole e le maschere che venivano sospese agli alberi durante la festa dell'Aiora⁴; nel cratere di Leningrado sarebbe riprodotta una bambola, le tavolette con la figura schematica dovrebbero sostituire le bambole.

È noto che la Aiora era una festa che veniva celebrata nell'ultimo

¹ *Annali dell'Ist.* 1884, tav. d'agg. R.; FURTWÄNGLER, *Beschr. d. Vasensamml.*, n. 3635; GERHARD, *Trinkschalen*, pag. 14, tav. VIII, 1-2; NEUGEBAUER, *Führer durch das Antiquarium*, II, pag. 17 n. 3635.

² In *Manchester Memoirs*, vol. 881 (1938/39), pag. 203.

³ Il vaso del Manchester Whitworth Institute è pubblicato in *Manchester Memoirs cit.*, tav. 3, quello di Lecce, in *C.V.A. Lecce I* tav. 192, 4-5.

⁴ NILSSON in *Eranos* 1915, *Die Anthesteria und die Aiora*, pag. 189; DAREMBERG-

giorno delle Anthesteria. Possiamo aggiungere che se si accetta questa spiegazione, si potrebbe interpretare il ramo con cui è ornata la figurina sul vaso dell'Ermitage come un'allusione simbolica all'albero a cui era sospesa; o anche, poichè durante le Anthesteria vi era l'abitudine di abbellire con fiori e rami tutti gli oggetti del culto¹, che pure questa « bambola », abbia avuto il suo ornamento fiorito.

Può darsi inoltre che questa spiegazione possa anche ricevere una conferma dalla strana cavalcatura del satirello: l'Aiora era celebrata durante le Chitre, il terzo giorno cioè della festa delle Anthesteria, giorno in cui si celebravano i riti in onore dei morti ed era considerata una festa di espiatione per la morte di Erigone. Ora, si sa che il porco era spesso sacrificato alle divinità ctonie e riconnesso col culto dei defunti e che il suo sangue serviva per purificare; subito il nostro pensiero corre al famoso vaso protoitaliota con la purificazione di Oreste per mezzo del porcello². Bisognerebbe in tal modo ammettere che le Anthesteria, o per lo meno l'Aiora, fossero celebrate anche in Magna Grecia; a questo sono propensi parecchi studiosi che vogliono riconnettere a questa festa attica l'uso degli « oscilla » presso i Latini ed hanno cercato così di spiegare il ben noto verso virgiliano: « oscilla ex alta suspendunt mollia pinu » (Geor. II, 339), rifacendosi quindi alla leggenda di Erigone³. È noto che si sono anche voluti riconoscere questi oscilla in dischi di terracotta muniti di un foro nella parte superiore e ornati di rilievi, rinvenuti in molti centri dell'Italia meridionale, e di cui recentemente sono stati trovati a Gela alcuni esemplari, che possono esser datati tra il IV e gli inizi del III secolo⁴.

Che feste elleniche fossero celebrate anche nella Grecia occidentale ci è attestato tra l'altro da rappresentazioni vascolari, tra cui il famoso cratere a volute da Ceglie con la raffigurazione delle Carnee⁵.

SAGLIO, *Dict. d. Ant.* s. v. Aiora; PICARD, in *Rev. Arch.* 1928, pag. 35 segg.; NILSSON, *Griech. Feste* (2. ed. 1956), pag. 118 seg.; PAULY-WISSOWA, *R. E.* s. v. oscilla.

¹ VAN HOORN, *Choes und Anthesteria*, pag. 15 seg.

² FURTWÄNGLER-REICHOLD, *op. cit.* S. II, tav. 120, 4; PFUHL, *Malerei und Zeichnung*, fig. 798.

³ Cfr. PAULY-WISSOWA, *R. E.* s. v. oscilla; PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica* III, fig. 465. VAN HOORN, *op. cit.*, pag. 51.

⁴ WUILLEMIER in *Rev. Arch.* 1923, pag. 26 segg. e 36 segg.; IDEM, *Tarente*, pag. 34 e 542 segg. e da ultimo DI VITA in *Archeol. Classica*, VIII, 1956, pag. 42 e nota 8.

⁵ WUILLEMIER, *Un cratère inédit de Ceglie*, in *Rev. Arch.* 1933, 2 pag. 3 segg.: sulle Carnee spec. pag. 9 segg.; *C.V.A. Taranto* I, IV Dr. tav. 1-4, cfr. ivi ult. bibliografia.

Vorrei infine proporre un'altra spiegazione. In un ben noto scolio ad un dialogo di Luciano¹ vien data una descrizione della maniera in cui avvenivano le feste in onore di Demetra; fra l'altro è detto che durante le Skira per favorire la fecondità dei campi e degli uomini, venivano gettati dentro a dei profondi fossi, chiamati megara, dei porcellini; i resti di questi durante le Thesmoforie venivano riportati su « ἀναφέρονται δὲ κἀνταῦθα ἄροητα ἰηρὰ ἐκ στέατος τοῦ σίτου κατασκευασμένα, μίμηματα δρακόντων καὶ ἀνδρῶν σχημάτων »².

In genere questo passo viene inteso seguendo la interpretazione che per primo ne diede il Rohde: cioè queste focacce votive erano fatte a forma di serpenti (o di draghi, secondo il Mommsen) e di « organi genitali maschili ». Il Rohde appoggia la sua spiegazione su alcuni esempi da cui « pare che nella più tarda e volgare grecoità realmente σχῆμα abbia avuto il significato di αἰδεῖον »; avremmo quindi una espressione eufemistica³.

Se si tien presente la figurina rappresentata sul nostro vaso si potrebbe pensare che invece la parola σχῆμα abbia conservato il suo significato originario di « figura, forma, aspetto » e che queste focacce votive rappresentassero appunto una « imitazione di figure di uomini », naturalmente nella maniera in cui si può rappresentarle con la pasta del pane, cioè ridotte ai loro elementi essenziali, come appunto vediamo nella raffigurazione del cratere dell'Ermitage.

È da notare inoltre che in questa figurina, come si è visto, è dato un grande risalto al membro virile, e ciò concorda col fatto che lo scopo della festa era di favorire la procreazione, e che il phallos era adorno di un ramo; in questo forse si potrebbe vedere quel ramo di pino nominato successivamente nello scolio, anche sacro a Demetra e simbolo pur'esso della fecondità.

Abbiamo, infine, anche qui la unione di questi oggetti votivi col porco,

¹ Lo scolio è al Dial. meretr. 2,1 nel folio 205 b del codice pergamenaceo latinus 73, edito per la prima volta dal ROHDE, *Unedierte Lucianscholien, die attischen Thesmophorien und Haloen betreffend*, in *Rhein. Mus.* 1870, N. F. XXV, pag. 548 segg. Cfr. anche ed. Rabe p. 275 in cui è scritto ἀνδρείων.

² Sui diversi momenti di questo rituale cfr. da ultimo: DEUBNER, *Attische Feste*, pag. 40 segg. che riprende in esame tutto lo scolio contrapponendosi alle interpretazioni precedenti, specialmente a quella del GJERSTADT.

³ ROHDE, *op. cit.*, pag. 551 e nota I. Seguono l'interpretazione del ROHDE tra gli altri il ROBERT (in *Hermes* XX, 1885, pag. 363 nota 1) il MOMMSEN (in *Philologus*, N. F. IV pag. 120) il NILSSON (*Griech. Feste*, pag. 320) lo STOLL in *Roscher's Lexicon* s. v. Kora col. 1333.

ed i lunghi colli del cigno (e che siano tali lo si può dedurre dalla testa) col loro andamento sinuoso e le lunghe proporzioni possono benissimo far pensare a dei serpenti¹, e cioè appunto a quelli che venivano imitati nelle focacce votive; avremmo in tal modo riprodotti insieme i *μυμήματα δρακόντων καὶ σχημάτων ἀνδρῶν*, ed inoltre il ramo di pino ed il porco che veniva gettato nel fosso insieme ad essi.

Con questa spiegazione non sembra neanche contrastare la presenza del satirello, pure se fa parte del *thiasos* dionisiaco; Demeter era anche considerata la protettrice dell'agricoltura (e appunto queste feste come si è visto erano fatte proprio per ottenere la fertilità dei campi) e molte volte quindi in stretto rapporto con Dioniso. Che il satirello si appresti, pur sulla sua insolita cavalcatura, a compiere qualche cerimonia rituale è dimostrato dal vassoio con sopra oggetti attinenti al culto, che egli porta nella sinistra. Nè può essere un ostacolo a questa spiegazione il fatto che il nostro vaso è un prodotto dell'Italia Meridionale, e non greco; sappiamo, come già si è detto, che molte feste greche venivano celebrate in Magna Grecia² e Atheneo ci parla delle Thesmoforie celebrate anche in Sicilia in cui venivano portati dei dolci detti *μύλλοι*³.

Ci sembra che questa sia l'interpretazione forse più soddisfacente.

Passiamo ora ad esaminare il cratere dell'Ermitage dal punto di vista stilistico, cercando di inquadrarlo nello sviluppo della ceramografia.

Una classificazione è stata già proposta dal Bulle: il vaso presò in esame appartenerrebbe ad una serie creata in una officina sorta a Taranto, che si è distinta nella tecnica a sudipintura policroma e la cui prerogativa è di adornare i suoi vasi con una sola figura, a cui dà un notevole rilievo plastico, riducendo al minimo o addirittura tralasciando ogni altro elemento ornamentale. Questo speciale gusto pittorico è stato tramandato di padre in figlio, sicchè si possono trovare prodotti della stessa officina durante tutto il corso del IV secolo fin verso gli inizi del III secolo a.C.

Tra i raggruppamenti proposti, il vaso dell'Ermitage viene unito ad un cratere a calice del Museo di Lecce (Tav. II, 2) su cui è rappresentato un fauno con piedi di capra che spinge dinanzi a sè un cinghiale minacciandolo con un pedum tenuto nel braccio destro sollevato. Al di sopra vi è un festone a perline con tavolette sospese, sostenuto da un bucranio⁴.

¹ Come serpenti infatti li interpretava lo STEPHANI, *op. cit. l. cit.*

² NILSSON, *op. cit. passim*; GIANNELLI, *Culti e miti della Magna Grecia*, *passim*.

³ ATHEN. XIV, 647 A.

⁴ C. V. A. Lecce I tav. 192, 4-5 (IV Ds tav. 3/4-5).

Quest'ultimo motivo, che si ripeterebbe identico nei due vasi, spinge il Bulle a ritenerli della stessa mano. Ma (oltre al fatto che, volendo sottileggiare, si potrebbe dire che non è identico perchè si arricchisce nel cratere di Lecce di nuovi particolari) esso ritorna su molti altri vasi e non solo a sudipittura, ma anche a figure rosse¹, per cui non si può pensare in alcun modo, basandosi soltanto su questo elemento, ad una identità di mano e nemmeno di officina. Inoltre i due vasi differiscono sostanzialmente come stile: in quello di Lecce, la figura è sgraziata, i movimenti delle braccia sono resi in maniera goffa e inesperta, il corpo non ha rilievo (anche se sono ora quasi scomparse le linee che segnavano i particolari interni), non vi è niente di quella disinvolta facilità con cui il corpo del Satirello si muove e si distacca plasticamente dallo sfondo. Il faunetto invece, nonostante la foga del movimento, aderisce completamente al fondo; il profilo, e la forma del volto allungato, con mento appuntito, con bassa fronte e calotta cranica schiacciata, su cui si ergono i capelli, è ben lontana dalla forma di testa rotondeggiante, con piccolo mento e che doveva esser coronata da una folta chioma a massa compatta, della figura sul vaso di Leningrado. Anche il porco è qui reso in maniera più convenzionale, che si allontana dal fine realismo con cui è magistralmente riprodotto quello che serve da cavalcatura al Satiro, ed infine la scena resa con un'unica tinta (bianco, solo con particolari interni segnati in arancione) non presenta il gradevole contrasto cromatico (Satiro in rosso-mattone, porco ed altri particolari bianchi) che rende più vivace la composizione nel cratere dell'Ermitage.

Non possiamo dunque accettare questo accostamento, nè basta, come anche vorrebbe il Bulle, a legare tra loro questi due crateri l'incorniciatura tra due elementi verticali (nell'uno i colli e teste di cigno, nell'altro gli alberelli) poichè questo motivo si ripete su una grande quantità di vasi². Come non ci pare che possa in alcun modo sussistere un altro raffronto fatto dal Bulle e anche questa volta fondato su un particolare: la linea del suolo segna-

¹ Fra i vasi di Gnathia si ritrova ad es. nel cratere a calice già della collezione Matsch ora a New York (*C.V.A. Deutschland* 5, *Wien* I, tav. 18); fra i vasi a figure rosse ad es. su di un cratere a calice dell'Ermitage (*Compte Rendu de St. Petersbourg*, 1862, tav. V; REINACE, *Rep. d. Vas.* I, pag. 3, 1) su di un cratere a volute del British Museum (*Journal of Hell. Stud.*, 1931, 51, tav. IV), su una oinochoe di Copenhagen (*C.V.A. Copenhagen*, 6 tav. 264/4).

² Cfr. ad esempio un cratere a campana del museo di Tübingen (WATZINGER, *Griech. Vasen in Tübingen*. F. 48, pag. 65) o un cratere a campana del Museo di Berlino n. 3453 (FURTWÄNGLER, *Beschr. d. Vasensamml.* pag. 949, NEUGEBAUER *op. cit.*, pag. 169) o un altro simile al Museo del Louvre ED. 150 etc.

ta a punti «che si svolge liberamente attraverso lo spazio» concorda perfettamente con quella segnata sul retro di un altro cratere dell'Ermitage con una Menade ed un Papposileno che avanza verso un cratere collocato in mezzo a loro¹. Ma le linee sotto il faunetto di Lecce sono perfettamente orizzontali e la composizione si svolge al di sopra di esse; orizzontali anche sono nel vaso di Leningrado, soltanto pare (dico pare perchè ora i punti sono quasi scomparsi) che mentre le zampe anteriori del porco sono anche qui collocate al di sopra di queste, quelle posteriori insistono sulla linea più bassa, e ciò in conformità alla impostazione maggiormente spaziale della rappresentazione, e la linea superiore si solleva leggermente per raggiungere il manichino, collocato ad un livello leggermente superiore. Fra il Papposileno e la Menade invece il suolo, segnato qui con una linea graffita interrotta e non a puntini, si solleva al centro dove è poggiato il cratere e scende giù dalle due parti per formare da base alla figure. Niente dunque in comune coi due vasi precedentemente esaminati, da cui mi pare che differisca anche sostanzialmente come stile, e del resto il particolare sarebbe stato troppo piccolo per poter fondare solo su di esso un accostamento.

Notevoli affinità, invece mi sembra che presentino col cratere di Leningrado, qui preso in esame, un gruppetto di 3 vasi, di cui diamo qui la descrizione:

1) Un cratere del British Museum (F. 548) (Tav. III) per cui è indicata come provenienza Fasano². È decorato con un astragalo intorno al labbro, e una fila di denti di lupo sulle spalle. Sul corpo vi è il motivo così caratteristico della ceramica di Gnathia: un ramo rosso orizzontale, con pampini e viticci nella parte superiore e nella inferiore pampini viticci e grappoli, in bianco con ritocchi gialli. Da questo si distaccano due rami simili verticali che incorniano una bella maschera di vecchio, in rosso mattone, con barba e capelli in bianco. Accanto due rosette in bianco; sul collo del vaso l'iscrizione Διὸς Σωτήρος; dalle anse sorgono dei colli e teste di cigno in bianco. Lato B: un semplice ramo di edera.

2) Un cratere a campana del Museo di Matera, (Tav. IV, 1) inv. 11049 dalla necropoli di Timmari³. Restaurato e mancante di alcune parti.

¹ *Compte Rendu de St. Petersbourg*, 1863, Tav. 6, 1-5.

² WALTERS, *Cat. Brit. Mus.* F. 548; *C.V.A. Brit. Mus.* 1 IV Dc, tav. 2, 3; PICARD, *op. cit.*, pag. 181; IDEM in *Mel. d'arch. et d'hist.* 1910, pag. 107; BULLE, *op. cit.*, pag. 25, fig. 11; Rocco, *La ceramica di Gnathia*, in *Mem. della Accad. di Archaeol., Lettere e Belle Arti* di Napoli vol. VI, tav. III, fig. 10; WEBSTER in *Journ. of Hell. Stud.* 1951, pag. 22.

³ Questo vaso, come il seguente è ancora inedito; colgo l'occasione per ringra-

Sotto il labbro fra due linee incise una fila di ovuli, di cui la linea esterna è graffita, l'interna bianca, separati da punti bianchi. Da questa pende verticalmente da ambedue le parti (ma è rimasto solo quello a destra) un ramo di edera con corimbi; lo stelo è graffito, le foglie sono di colore arancione riportato sul bianco. Nello spazio compreso fra i due rami di edera e sorgenti dal suolo, indicato a puntini, due alberelli; quello a sinistra è scomparso, date le condizioni di frammentarietà con cui ci è pervenuto il vaso, e quello di destra è solo parzialmente conservato; il tronco è rosso, le foglie in color giallo riportato sul bianco. Al centro del cratere, incorniciato dai due alberelli, è raffigurato in bianco, con particolari giallo-arancione, un altare dietro cui appare, visibile dalla cintola in sù, un giovane nudo. Il busto è di tre quarti, la testa di profilo verso sinistra, le braccia sono ripiegate nel gomito e distese lateralmente; sorregge con la mano destra una prochous, nella sinistra un vassoio con offerte, (sembrano due vasi, uno simile a quello che il giovane tiene nella mano destra, l'altro più basso e più largo). La figura è resa in un colore marrone rossastro, con i particolari interni di un tono più scuro: i capelli, ora bianchi, dovevano originariamente essere di quello stesso colore arancione di cui è rimasta una traccia nei riccioli della parte posteriore della testa. Due punti bianchi nella parte anteriore sembrano accennare ad un diadema o meglio forse ad una corona. Accanto alle anse due bitorzoli in rilievo. Il lato posteriore non è ornato.

3) Altro cratere a campana del Museo di Matera, (Tav. IV, 2) rinvenuto a Miglionico presso Matera. Sotto il labbro fra due linee incise una fila di ovuli in graffito ed in bianco, separati da punti bianchi, come nel vaso precedente; e anche qui sono sospesi due rami di edera rappresentati con lo stelo graffito e con le foglie in colore arancione sovrapposto sul bianco. Al centro vi è solo un motivo ornamentale; una tenia disposta a festone di color rosso mattone con frange e puntini in bianco. Al centro dell'arco del festone è sospeso un elemento bianco che potrebbe essere un ciondolo. Infine da ambedue le parti i colli e teste di cigno in bianco, che partono dalle due protuberanze a rilievo vicino alle anse. Nel lato posteriore del vaso, le stesse protuberanze; da queste nascono due rametti di edera, disposti ad angolo retto.

Tra la base del vaso e l'inizio del piede vi è una linea risparmiata, così come intorno al labbro ed all'attacco interno di questo.

ziare vivamente la dott. Bracco, direttrice del Museo di Matera, per avermi permesso di studiare questi vasi.

Il vaso del British Museum presenta una forma un po' peculiare¹ e che si allontana da quella usuale dei crateri del IV secolo, mentre ricorda i vasi di questa forma creati nel VI secolo, specialmente per il piede allungato e munito di più anelli e per la larga base; se ne differenzia però per il labbro meno aggettante e per i manici composti qui di un sol elemento e con andamento curvilineo.

La sua decorazione, come si è visto, rientra nel comune repertorio della ceramica di Gnathia; non comune invece è in questa serie di vasi l'iscrizione Διὸς σωτήρος, che è dipinta sul collo. L'iscrizione, è stato giustamente osservato, non è però anatematica, ma deriva dalla consuetudine nei banchetti di dedicare il terzo cratere a Zeus Soter². Il vaso dunque apparterebbe a quella categoria in cui si è voluto riconoscere i γραμματικὰ ἐκπώματα, a proposito dei quali Atheneo riporta un dialogo del poeta tarentino Alexis, in cui viene nominata l'iscrizione in lettere d'oro Διὸς σωτήρος su uno di essi³.

Poichè, come è ben noto, a Taranto si ritiene che sia stata creata ed abbia avuto il suo principale sviluppo la ceramica a sudipintura, è questa una coincidenza interessante. Piuttosto rare sono le iscrizioni nella ceramica di Gnathia⁴ e specialmente di questo genere: iscrizioni simili invece si trovano su vasi appartenenti alle serie « della pendice occidentale »⁵ che, come si sa, fu creata in Grecia, molto probabilmente ad Atene, e forse an-

¹ Che la forma sia inconsueta risulta anche dalla diversa maniera in cui il vaso vien nominato: « cratere » nel *C.V.A.*; « stamnos » dal PICARD in *Mel. d'Arch. cit.*, pag. 106; « Kessel-krater » dal BULLE *op. cit.*, pag. 25.

² Cfr. WOLTERS in *Ath. Mitt.* 1913, pag. 197 seg.; BULLE, *op. cit.* pag. 25, nota 41 a.

³ Ed. Kaibel, XI 166 c. Cfr. anche PICARD, *Mel. d'Arch. cit.*, pag. 105.

⁴ Vi è la nota iscrizione messapica su una trozzella (FURTWÄNGLER-REICHHOLD, *op. cit.* S. II, pag. 27 segg.; *C.V.A. Lecce* I IV Ds tav. 5, 1-5, cfr. ivi ulter. bibl.). Di iscrizioni greche vi è per esempio quella di Konnakis sul frammento del Museo di Taranto (BULLE, *op. cit.*, pag. 25; DRAGO, in *Japigia* VII, 1936, pag. 390 sg.; FUHRMANN, in *Arch. Anz.* 1949, col. 541, fig. 51; RUMPF, *Handbuch cit.* tav. 45.1) quella della pelike con il gallo e l'oca del Musée du Cinquantenaire di Bruxelles (*C.V.A. Belgique* I IV Dc tav. 2, 6 ivi bibl.) qualcuno su frammenti del Museo di Sèvres (*C.V.A. France* 13 IV Dc tav. 48, 2 e 22, 4 e 23, 7 e 24) ritenute però sospette; una su di una brocca del Museo di Berlino, NEUCEBAUER, *op. cit.* pag. 171, inv. 3259, ivi bibliografia.

⁵ Cfr. WATZINGER, *Vasenfunde in Athen*, in *Athen. Mitt.* 1901, pag. 74 segg. che riporta sette vasi con il nome scritto in genitivo e in lettere gialle, evidentemente per imitare l'oro. Cfr. per le iscrizioni su altri vasi: PICARD, *op. cit.*, pag. 105 e le aggiunte del WOLTERS, *op. cit.*, pag. 198 nota 2. Inoltre: WATZINGER, *Griech. Vasen in Tübingen*, tav. 50, G 1 e G 3; *Hesperia*, VI, 1937, pag. 373, fig. 37; *Ivi*, XVI, 1947, pag. 240 sg.; *Ivi*, XVIII, 1949, pag. 150 sg.; *Corinth*, vol. I, P. IV, pag. 64, etc.

che in altri centri del Mediterraneo, ed ebbe uno sviluppo press'a poco contemporaneo alla serie Apula¹.

Anche il cratere di Londra è compreso fra i vasi studiati dal Bulle; sarebbe opera, in uno stadio più evoluto del maestro a cui si deve la ben nota figura di attore sul frammento del Wagner Museum di Würzburg², maestro che sarebbe il fondatore della scuola dei policromisti tarantini. Non ci sentiremmo di accettare in pieno questa attribuzione, poichè ci sembra che il ceramografo, che ha saputo dare al satirello dell'Ermitage una impostazione così libera e spaziale, nell'Attore, che pure ha dei notevoli pregi, specialmente per il realismo e la fine ricerca psicologica del volto, abbia conservato invece un fare più disegnativo, nel rendimento rigidamente di prospetto della figura. Anche la maschera che egli tiene in mano è rappresentata di pieno profilo, mentre forse meglio si sarebbe adattata una raffigurazione di tre quarti come quella della maschera che orna il nostro vaso. Si potrà forse ritenere il Satirello opera più tarda, in cui il pittore abbia scaltrito e raffinato la propria conoscenza tecnica³, o piuttosto, come credo, opera di diversa mano. Potremmo se mai vedere una maggiore affinità con un altro frammento di Würzburg con una « scenografia »⁴, anche questo attribuito alla stessa mano; qui tutte le figure con la loro impostazione di tre quarti si inseriscono spazialmente nella composizione, o almeno cercano, anche se non è completamente riuscito il tentativo di conciliare le figure con la prospettiva architettonica. Ci sembra anche di vedere nei tratti delicati e segnati con una certa timidezza della figura del giovane un'affinità con i lineamenti poco marcati della figura sul cratere dell'Ermitage e di Matera. Anche qui come nel Satirello, sul corpo nudo dell'efebo in colore rosso mattone, sono segnate delle ombreggiature di tonalità più scura per ottenere un rilievo plastico; mancano però le macchie di luce.

Innegabili analogie legano tra loro i vasi qui presi in esame e tali da

¹ È anche questa una serie di vasi che manca ancora di uno studio definitivo, specialmente in seguito alle ultime scoperte. I lavori principali sono oltre quello del WATZINGER, *cit.*; PICARD, *Bull. Cor. Hell. cit.*, pag. 197 seg.; PACENSTECHER in *Exped. Sieglin* II, 3, 1913, pag. 13 segg.; COURBY, *Les vases grecs à reliefs*, pag. 181 segg. THOMPSON in *Hesperia*, III, 1934 pag. 438 segg., VIII, 1939, pag. 289.

² BULLE, *op. cit.*, pag. 25; l'attore è riprodotto a tav. II, I, fig. 1a e 6; cfr. tra gli altri anche *die Antike* 7, 1931 tav. 7; LANGLOTZ, *Griech. Vasen in Würzburg*, tav. 240, IDEM in *Critica d'arte* 7, N.S. II, tav. XXIX, 12; RUMPF, *Handbuch* cit. tav. 44,4.

³ Anche il RUMPF (*Jahrb.* 1934, pag. 18) scrive a proposito del vaso dell'Ermitage: « non più del pittore di Konnakis, ma sempre del gruppo ».

⁴ BULLE, *Eine Szenographie*, 94 *Winkelmanprogr.* (1934) tav. I-II, fig. 1 segg.

spingerci a ritenere il gruppetto opera di uno stesso maestro. I crateri dell'Ermitage, del British Museum e quello da Miglionico hanno tutti lo stesso motivo ornamentale, lunghi colli e teste di cigno bianchi, un elemento piuttosto nuovo e che è chiaramente ispirato alle teste di cigno plastiche che sorgono dalle anse delle grandi anfore apule. Nei due crateri del Museo di Matera il ramo di edera è reso nello stesso modo. Un altro piccolo partitolare è comune a tutti e quattro vasi e sembra essere una caratteristica di questo pittore: la fila di ovuli che orna tre di essi e i denti di lupo ed il ramo di vite che sono dipinti su quello di Londra, non si estendono su tutta la parte anteriore del recipiente, ma si fermano ad un certo punto.

Infine due di essi, quelli che nella rappresentazione figurata raggiungono un più alto livello artistico, presentano come si è visto una forma che si allontana un po' dal consueto. Somiglianze ancora più convincenti si notano tra i crateri da Bari e dalla necropoli di Timmari, data anche l'analogia del soggetto trattato. Le due figure, rese ambedue in color rosso mattone, con i particolari interni segnati in rosso più scuro, hanno una medesima impostazione; la testa di profilo verso sinistra sul busto di tre quarti, le braccia sollevate e ripiegate nel gomito, la destra più distesa della sinistra, che reca un vassoio con offerte. Molto simile è anche il profilo con il piccolo mento e con la fronte bassa, sormontata da una folta massa di riccioli, ugualmente è reso l'occhio con la pupilla nera e la cornea segnata in bianco.

Il cratere dell'Ermitage è certamente una delle opere migliori di questo pittore, in cui egli ha mostrato al massimo le sue capacità; nel corpo del satiretto i contorni e le linee interne sono segnati in modo da ottenere un notevole effetto plastico, effetto che viene aumentato da macchie di luce bianche segnate nei punti di maggior rilievo. La stessa felicità di espressione, la stessa aderenza al dato naturalistico si può osservare nel rendimento del corpo adiposo, delle corte gambette, e del grugno rugoso del porco che serve da cavalcatura al Satirello. Qualche cosa di questo ritroviamo in tono minore nel cratere di Matera; anche qui il torso del giovane offerente si allontana da un rendimento puramente disegnativo a causa della sapiente maniera in cui sono accennati i particolari anatomici, anche qui vi è sulla spalla sinistra un effetto di luce, reso però con una linea a zig-zag e non a macchia come nel caso precedente.

Alla massa bianca del porco corrisponde qui quella analoga dell'altare, ma la figura risulta tagliata a metà in maniera non molto gradevole, tanto più che non si è riusciti ad ottenere l'impressione di profondità spaziale, che invece era suggerita dallo scorcio dell'altare. Questa figura non si muo-

ve, come quella del vaso precedente, liberamente nello spazio, ma risulta più aderente al fondo e più impacciata nel movimento, anche per la maggior simmetria nella disposizione delle due braccia, ma si dovrà pur sempre riconoscere una stessa mano, tante sono le somiglianze che si estendono fino a rappresentare gli stessi oggetti sul vassoio, almeno per quel poco che pare si possa vedere da ciò che è restato del disegno originario, (sembrerebbe trattarsi di un vaso più basso posto a sinistra e di uno più alto a destra).

La stessa mano felice il ceramografo ha avuto nel tratteggiare la maschera sul vaso di Londra: anche questa è in rosso e non in bianco o in bianco-giallo, come per lo più appare sui vasi di Gnathia: i rugosi tratti del volto che raggiungono una realistica efficacia nei tondi occhi spalancati dalla bianca cornea, e nel naso adunco, ricevono maggior risalto da macchie di luce opportunamente segnate e dalla bianca e scompigliata barba e chioma. L'intensità espressiva, aumentata dal sapiente rendimento di tre quarti, è lontana dal convenzionale irrigidimento di molte maschere, che si trovano sui vasi sudipinti. Possiamo infine osservare in tutti e quattro i vasi uno stesso gusto ed una stessa sensibilità per il colore per cui nella decorazione è messa in evidenza la parte centrale, sia che si tratti di una figura, di una maschera o semplicemente di una tenia, riproducendola in color rosso, e creando in tal modo un piacevole distacco dal bianco e arancione degli altri motivi ornamentali.

Quale sarà la cronologia per questi vasi?

È noto che per molti prodotti di «Gnathia», ritrovati in un periodo in cui gli scavi non erano controllati o capitati fra le mani di persone che cercavano soltanto di ricavare il maggior lucro possibile da quei pezzi che più si prestavano ad esser venduti, mentre gli altri venivano distrutti, non si conoscono dati di scavi nè associazioni e molto spesso anche la indicazione della provenienza è dubbia.

Bisognerà dunque per i crateri dell'Ermitage e del British Museum prescindere da questi elementi e purtroppo ci troviamo nelle stesse condizioni anche per i due vasi del Museo di Matera, che sono dovuti a rinvenimenti sporadici. La nostra indagine dovrà dunque fondarsi unicamente sull'esame stilistico e su fattori esteriori o di carattere tecnico. Un elemento utile per la datazione ci viene dal particolare così peculiare, che abbiamo visto ripetuto su tre vasi, dei lunghi colli con teste di cigno. Questi sono chiaramente ispirati, come già si è detto, allo stesso motivo, ma riprodotto plasticamente, accanto alle anse dei crateri a volute.

Se è vero che su questi comincia ad apparire in un periodo molto

anteriore¹, trova però la sua più vasta applicazione in prodotti del terzo quarto del IV secolo, nelle apule « Prachtamphoren »².

La forma dei vasi, specialmente quella del cratere a calice, così ampia e massiccia ci porterebbe ad una datazione piuttosto alta, per lo meno alla prima metà del IV secolo, ed anche il cratere a campana non presenta ancora quel corpo così slanciato, che ci appare negli ultimi prodotti della ceramica attica figurata. Ma una datazione più bassa indica invece, per ambedue le forme, il forte aggetto del labbro ed il largo piede, e la considerazione che siamo davanti ai prodotti dell'Italia Meridionale, per cui si può arrivare per lo meno alla metà del secolo³.

Una conferma si può avere dal cratere di Londra. La maschera comica ci richiama subito alla mente quelle che così numerose sono state dipinte da Asteas nei suoi vasi fliacici: più di tutti possiamo avvicinarla ad una delle migliori sue opere, allo Zeus del vaso del Vaticano⁴. Sia il ceramografo pestano che il nostro si servono dei medesimi mezzi espressivi per caratterizzare la maschera: la ruga a ferro di cavallo, gli occhi rotondi, le sopracciglia molto rialzate ad arco verso la base del naso. Il vaso del Vaticano è stato datato all'inizio del terzo venticinquennio del IV secolo. Non molto diversa deve essere la cronologia del nostro cratere; certo non può risalire oltre il 350 poichè qui, come nelle altre figure del nostro gruppetto, è segnata in bianco l'iride dell'occhio e questo particolare non appare prima della metà del secolo⁵.

Ma il vaso dell'Ermitage, non solo per la sua raffigurazione più complessa, ma anche perchè raggiunge un più alto livello artistico, può offrirci maggiori elementi di valutazione. Il satirello sembra che risenta dell'in-

¹ Si trova per la prima volta (almeno nei vasi in terracotta) nel cratere di Fineo, attribuito al pittore di Amikos: FURTWÄNGLER-REICHOLD, *op. cit.* S. I, pag. 302, tav. 60; TRENDALL, *Frühitaliotische Vasen*, pag. 16; *Japigia*, III, 1932, pag. 251, fig. 34; cfr. anche WATZINGER, *l. cit.*, pag. 367.

² Vedi ad es. il vaso di Dario del Museo di Napoli (FURTWÄNGLER-REICHOLD, *op. cit.*, tav. 88; DUCATI, *op. cit.*, fig. 329) o quello di Patroclo dello stesso Museo (FURTWÄNGLER-REICHOLD, *op. cit.*, tav. 89; RUMPF, *Handbuch*, *cit.*, tav. 45,4) o il vaso di Medea di Monaco (FURTWÄNGLER-REICHOLD, *op. cit.*; tav. 90; PFUHL, *op. cit.*, fig. 795) etc.

³ Anche per il WEBSTER (in *Journ. of. Hell. Stud.* 1951, pag. 225) il vaso per lo sviluppo tettonico della forma non può scendere più in basso della metà del IV sec. Egli vi scorge inoltre un'affinità stilistica col cratere di Boreas del British Museum.

⁴ Cfr. da ultimo TRENDALL, *Paestan Pottery*, tav. IXc; *Idem*, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, tav. VIIB.

⁵ WATZINGER in FURTWÄNGLER-REICHOLD, *op. cit.* S. III, pag. 368.

flusso dell'arte fortemente innovatrice di Lisippo sia per le proporzioni, specialmente per la testa piuttosto piccola in confronto al corpo, sia per quel certo senso di nervosa instabilità che pervade la figura concepita spazialmente. Lo stesso si può osservare per alcune figure su anfore panatenaiche, che sono quindi datate, come ad esempio l'anfora del 340-39 nella collezione Hoppin del Fogg Museum¹, o in una di qualche anno più recente, datata dall'Arcontato di Niketes al 332-31, specialmente per l'atleta in riposo². Già il Rumpf ha avvicinato le svelte proporzioni del corpo del satirello alle figure del fregio del monumento di Lisicrate o della base degli atleti della Acropoli³.

Si è già accennato che la figura è modellata con diverse tonalità su colore rosso marrone, perchè raggiunga un certo rilievo plastico, e per ottenere meglio questo effetto sono state aggiunte delle macchie di luce in bianco; così anche nella figurina del cratere della necropoli di Timmari, opera certamente minore, vi è una macchia di luce sulla spalla e le stesse macchie di luce si possono notare sul vaso di Londra. La ricerca di ottenere un modellato per mezzo di ombreggiature non è nuova; anzi è una delle conquiste che la tecnica ceramografica si propone di raggiungere già dal V secolo⁴.

Effetti veramente notevoli di una plastica modellazione si trovano anche nella pittura vascolare italiota, specialmente là dove si vuol riprodurre una statua bronzea⁵. Forte risalto plastico hanno anche molti fiaci di Asteas e della sua scuola; in questi l'ombreggiatura è anche accompagnata da macchie di luce⁶.

Questo espediente tecnico può offrirci un altro elemento per la cronologia. Lo troviamo usato con molta maestria e piena consapevolezza in un gruppetto di quattro vasi riuniti dallo Zahn⁷, e chiamati dal Beazley «grup-

¹ *C.V.A., U.S.A., I, Hoppin Coll.* tav. 6; SÜSSEROT, *Griech. Plastik der IV Jahrh.* tav. 4/4.

² London, *Brit. Mus. B. 610*; SÜSSEROT, *op. cit.* tav. 7, fig. 3.

³ *Op. cit., l. cit.*

⁴ Cfr. su questo argomento l'accurata ricerca del RUMPF, *Diligentissime mulieres pinxit.*, in *Jahrb.* 1934, pag. 6 segg.; IDEM, in *Journ. of Hell. Stud.* 1937, pag. 1 segg.

⁵ Vedi ad esempio la statua di Apollo nell'interno del tempio su di un frammento di vaso protoitaliota: TRENDALL, *op. cit.*, tav. 32; FURTWÄNGLER-REICHOLD, S. III, tav. 174; RUMPF, *Handbuch*, tav. 38,8.

⁶ Cfr. ZAHN, in FURTWÄNGLER-REICHOLD, S. III, p. 188 e in *die Antike* 1931, p. 78 sg.

⁷ *Aus den Antiquarium*, in *Berliner Museen (Ber. aus d. Preuss. Sammlungen)*

po Hesse », dal nome del principe Filippo von Hessen che possedeva uno di essi¹. Qui alle numerose macchie di luce, segnate col color bianco, è unito un rendimento delle ombre ottenuto per mezzo della vernice più o meno diluita, a seconda delle esigenze, sovrapposte al colore giallo-marrone che indica il corpo, rendimento tanto sapiente da far ritenere l'autore di queste graziose raffigurazioni un pittore vero e proprio. Per diverse considerazioni lo Zahn data questi vasi anteriormente ai « pocola » (che risalirebbero alla metà del III secolo) e quindi nella prima metà del secolo terzo. Ma il gruppetto stesso è certamente posteriore ai nostri vasi per la forma delle due coppe e della patera ombelicata, per il rendimento delle carni morbide e grassocce del corpo infantile, così vicino alla realtà, e per la figura degli Eroti, nel vaso da Orvieto rappresentati come « putti » dalle corte alette. motivi questi ultimi ambedue che si trovano solo nel periodo ellenistico². Da attribuire certamente anche al terzo secolo è un'anfora già nel Museo di Berlino³, come indica chiaramente la sua sagoma ben lontana ormai da quella tanto più armoniosa del periodo « classico » e su cui i corpi degli Eroti hanno anche, sulla argilla diluita con cui sono resi, « macchie di luce ». E macchie di luce si possono trovare, passando ora in una regione del tutto diversa, su uno di quegli « Aquarellenvasen » ritrovati nella Scizia, che imitavano i vasi di Kertch, sovrapponendo però i colori sulla vernice, e che sarebbero un prodotto locale⁴.

Evidentemente si deve vedere in questi prodotti dell'artigianato arti-

1934, Heft I, pag. I seg. I vasi sono: 1) una coppa rinvenuta a Vulci; nel fondo è rappresentato un bambino seduto su di un seggiolino, in atto di bere da un askos (vedi la riproduzione anche in RUMPF, *Handbuch cit.* tav. 52, 6 e BROMMER, *Antike Kleinkunst in Schloss Fasanerie*, 1955, fig. 29; 2) una coppa simile proveniente anche da Vulci e nota solo da disegni (MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci*, fig. 7,76); 3) Frammento di coppa ombelicata, rinvenuta presso Orvieto, con corsa di quadrighe guidate da Eroti, ora a Villa Giulia (Vedi la riproduzione anche in BUSCHOR, *op. cit.*, fig. 273); 4) Coppa senza manici al British Museum (*C.V.A. Brit. Mus.* I tav. 40,3 (IV Dc. tav. 4-3); DUCATI, *op. cit.*, fig. 355). In quest'ultima, che è un po' anteriore alle altre, le ombre sono rese per mezzo di linee graffite incrociate.

¹ *Etruscan Vasepainting*, pag. 208.

² Sull'evoluzione del tipo dell'Eros cfr. FURTWÄNGLER, *Kleine Schriften*, I, *Eros in der Vasenmalerei*; IDEM in *Roscher's Lexicon s.v. Eros*; e da ultimo: KLEINER, *Tanagrafiguren, Jahrb. d. Arch. Inst. Ergänzungsheft*, 1942, pag. 170 segg.

³ Berlino, inv. 4356, NEUGEBAUER, *op. cit.*, tav. 85; DUCATI, *op. cit.*, fig. 348 (al centro in alto); BUSCHOR, *Griech. Vasen*, fig. 270.

⁴ *Compte Rendu de St. Petersbourg*, 1878/79, tav. I; SWINDLER, *Ancient Painting*, pag. 357 sg., fig. 565; RUMPF, *Handbuch*, tav. 47,4; Sugli « Aquarellenvasen » cfr. SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den Kertschervasen*, pag. 62 sg. e 137.

stico un riflesso delle conquiste tecniche raggiunte nella grande pittura, anche se è proprio a causa di queste che si crea una netta differenziazione tra le due forme di arte, nè bisogna dimenticare che la ceramica a sudipittura è quella che, per la sua stessa natura, più si avvicina alla pittura vera e propria e non può sorprenderci di trovarne qui un'eco, sia pure in tono minore.

Ma anche nella pittura è probabile che il rendimento della luminosità sia stato raggiunto solo verso la metà del secolo IV¹, anche se forse ci poteva essere stato qualche ben riuscito tentativo precedentemente. Ciò possiamo dedurlo dalle testimonianze della antica critica d'arte, che riecheggiano pur se talora travisate, nell'opera di Plinio; da queste apprendiamo che lo «splendor» è una delle ultime conquiste a cui la pittura pervenne dopo di aver già introdotto la differenziazione di luce ed ombre². E possiamo anche dedurlo da quel poco che ci è rimasto delle testimonianze monumentali: nel mosaico di Alessandro³, ad esempio, considerato comunemente come un fedele riflesso dell'opera di Philoxenos di Eretria, le macchie di luce sono ormai usate molto largamente e con una disinvoltura e appropriatezza che implica non una novità, ma l'applicazione di un espediente tecnico la cui validità era ormai già stata sperimentata lungamente. Una più sicura conferma l'abbiamo dal fatto che troviamo gli stessi «lumi» riprodotti in monumenti che non raggiungono il valore del mosaico, ma sono creazioni di un artigianato artistico, sia pure di alto livello, cioè nelle stele di Pagasae⁴, e in monumenti che non sono prodotti della pittura, anche se di essa si servono; le lumeggiature infatti sono anche adoperate per animare le teste e per far risplendere gli scudi sul sarcofago di Alessandro⁵.

Anche l'esame dunque di questo espediente tecnico ci dà una conferma della datazione a cui eravamo già pervenuti.

Vorremmo ancora ricordare a proposito della maestria con cui è resa la figura del porco sul cratere dell'Ermitage che anche Nicia si distinse nella rappresentazione di animali (Plinio, N. H. XXXV, 133), e che la rappresentazione, sul lato B di un porco raffigurato arditamente di prospetto

¹ PFUHL, *op. cit.*, par. 682. Cfr. anche R. BIANCHI BANDINELLI, in *Scritti Nogara*, pag. 20; IDEM, *Due noterelle in margine alla pittura antica* in *Critica d'Arte*, 1940, p. 80.

² PLINIO, *Nat. Hist.* XXXV, 29. Cfr. anche quanto scrive su Antiphilos XXXV, 138.

³ RUMPF, *op. cit.*, Tav. 49, pag. 148 seg. Cfr. ivi ulter. bibl.

⁴ ARVANITOPOLUS, *Graptai stelai*, p. 162 e passim; PFUHL, *op. cit.*, fig. 748-49; RUMPF, *op. cit.*, pag. 156, cfr. ivi ulter. bibl.

⁵ WINTER, *Alexandersarkophag*, tav. 17-18.

non può non farci pensare ad una delle « tabellae » di Pausias con un bue nero visto di fronte che spiccava su di un fondo scuro¹; anche nel nostro vaso l'animale è reso solo in graffito in modo da risultare nero e non ricoperto di colore bianco (nè pare lo sia mai stato neanche originariamente, e il colore sarebbe poi andato perduto).

Infine la concordanza, che anche prima si è notata, tra la maschera sul cratere di Londra ed i fiaci di Asteas, ci fa pensare ad una contemporaneità del nostro ceramografo con il pittore pestano, la cui opera vien collocata tra il 360 e il 330².

Tutto dunque ci porta a collocare il maestro che dipinse questo gruppetto di vasi dopo la metà del IV secolo, e quasi certamente nel terzo venticinquennio. A questi quattro vasi si potranno aggiungere in seguito anche degli altri.

¹ PLINIO, *Nat. Hist.* XXXV, 123; PFUHL, *op. cit.*, pag. 731-34.

² TRENDALL, *op. cit.*, pag. 44.

Memoria presentata dal socio nazionale DOMENICO MUSTILLI

nella tornata del 6 marzo 1957





Tav. I - Cratere B 676 del Museo dell'Ermitage.





Tav. II - Crateri del Museo di Bari e del Museo di Lecce.





TAV. III - Cratere del British Museum.





Тав. IV - Crateri del Museo di Matera.

