

LA COLLEZIONE JATTA

E L'ELLENIZZAMENTO DELLA PEUCEZIA

(Contin. v. pag. 1 segg.)

II. - LE FABBRICHE DI CERAMICA APULA

L'importazione della ceramica attica sempre attiva durante tutto il V secolo e la favorevole accoglienza fattale dalle popolazioni della Puglia Centrale dimostrano non soltanto come essa avesse guadagnato i loro mercati ed il loro gusto, ma rende anche molto probabile l'ipotesi che in sua concorrenza ed imitazione vi si facessero sorgere fabbriche locali, i cui prodotti invero sono numerosi nella collezione Jatta ed in una serie serrata di gruppi artisticamente e cronologicamente concatenati fra loro.

Ma pur troppo l'origine e la primitiva sede di queste fabbriche sono, come è noto, molto discusse (1); poichè se la teoria che ne stabilisce il primo centro nell'interno della Puglia non ha raccolto l'unanime consenso degli archeologi ed i risultati raggiunti dal Macchioro nello studio della ceramica apula del Museo di Napoli, secondo i quali Ruvo sarebbe stato *il più importante focolare di atticismo nell'Italia Meridionale, il grande serbatoio nel quale si raccolse la corrente attica prima di uscire ad alimentare i vari canali ed i vari rivi delle diverse scuole regionali* (2), sono stati recentemente fatti segno di una critica aspra e demolitrice (3), gli elementi d'altra parte sui quali si vuol fondare la rivalutazione del trinomio Turio-Era-

(1) Confr. WUILLEUMIER, *Revue Arch.* 1929, p. 186.

(2) MACCHIORO, *Röm-Mitth.* 1912 p. 167.

(3) TILLYARD, *Vases Hope*, Intr. p. 12 e segg. - MOON, *Papers of the Brit. School at Rome*, XI p. 31 e segg.

clea-Taranto, già da tempo indicato (1) come il primitivo centro di fabbricazione e di irradiazione di questa ceramica apula, non ci appaiono ineccepibili per certezza ed evidenza, nè per giunta il metodo di classificarla non per località, ma aggrupandola secondo i vari artisti e scuole (2) fa progredire di un passo la *vexata quæstio*.

Noi intanto riprendiamo il sommario esame stilistico della ceramica di fabbriche locali, posseduta dalla Collezione Jatta, onde mettere in rilievo nella sua entità ed intensità il contributo che essa porta ai vari gruppi distinti, valorizzando le probabili illazioni che si possono far derivare come conclusione di questo modesto studio.

Al più antico dei gruppi segnalati, costituito da esemplari attestanti l'esistenza nell'Italia Meridionale di una fabbrica in piena attività e concorrenza con l'importazione attica, dall'Albizzati (3) datata nel ventennio 470 - 450 av. C., dal Tillyard (4) nel decennio 450 - 440, dal Moon (5) nel decennio seguente, la nostra Collezione concorre con tre caratteristici esemplari.

Sulla loro esistenza l'attenzione degli studiosi fu richiamata dall'Albizzati, che, insieme ad una pelike del Vaticano, proveniente dalla Collezione Gualtieri, attribuiva al medesimo gruppo un paio di esemplari della Collezione Jatta, un cratere del Museo di Bari ed un altro proveniente da Pisticci nel Museo di Taranto. Gli esemplari Jatta di poi in numero di tre, precisati con una breve descrizione delle rappresentanze, ricomparvero in una lista più numerosa del gruppo, redatta dal Tillyard, ed ingrossata dal Moon (6). Trattasi de' tre crateri n. 427, n. 430 del Catalogo, e di un altro senza numero della forma più antica del cratere a campana con dimensioni varianti per l'altezza dai 32 a 34 cm., per il diametro della bocca dai 25 ai 31 cm., con corpo rigido, quasi cilindrico, piede basso dall'orlo liscio e poco aggettato, anse corte, diritte, non contorte su se stesse all'estremità, con svolto del labbro piccolissimo ed appena sporgente sul profilo della pancia e decorazione molto sobria, consistente

(1) FURTWAEGLER, *Meisterwerke*, p. 148 e segg.

(2) BEAZLEY, *Greek Vases in Poland*, p. 72 n. 4 - MOON, *op. cit.*, p. 30 segg. - WATZINGER, in *Furtwängler-Reichhold-Griech, Vasenn.* III p. 346.

(3) ALBIZZATI, *Saggio di Esegisi Sperimentale* ecc. Atti della Pont. Acc. d'Arch. XIV p. 150 n. 1 p. 152.

(4) TILLYARD, *op. cit.*, Intr. p. 9 tav. 19 n. 206.

(5) MOON, *op. cit.*, p. 37 segg.

(6) TILLYARD, *op. cit.*, p. 10 - MOON, *op. cit.*, p. 37.

in un ramo di alloro da sinistra a destra sullo svolto del labbro, zona di meandri intramezzati da riquadri con croci sotto le figure. Il disegno che in alcuni dettagli, come nelle pieghe del panneggiamento, indicate da linee diritte, larghe e quasi parallele, risente ancora dello stile severo, diviene fine ed accurato in altri dettagli, disinvolto e sciolto negli atteggiamenti e movimenti delle figure, come pure graziosa è la concezione delle scene rappresentate, che nei tre crateri Jatta sono improntate dal repertorio comune a questo gruppo di vasi.

Sul cratere n. 427 (fig. 27 a) una figura femminile con lungo chitone cinto e larghe mezzemaniche, lungo mantello ripie-

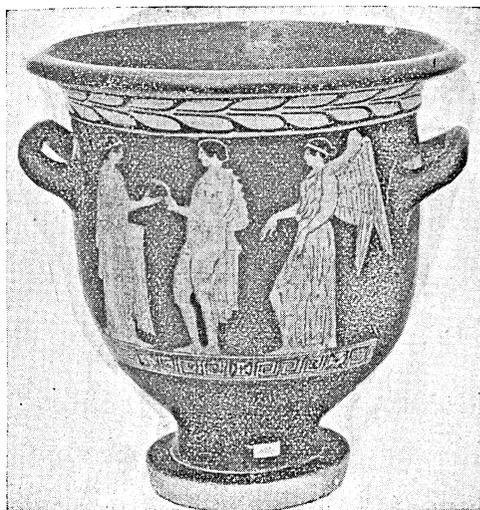


Fig. 27 a

gato e pendente con un capo dalla spalla sinistra, con l'altro dal braccio destro disteso, stephane radiata sul capo, è in colloquio con un giovane coperto soltanto da clamide pendente dalle spalle, il quale con una strigile nella destra distesa in avanti, poggia sulla schiena la sinistra avvolta nella clamide. A destra donna alata vestita di lungo chitone cinto e rivolta verso il gruppo precedente.

Sul cratere 430 (fig. 27 b) giovane perfettamente nudo con strigile nella destra distesa è in colloquio con una donna vestita di lungo chitone e tutta avvolta nell'himation, con i capelli ornati di stephane radiata; a destra Eros che suona la doppia tibia.

Nel terzo cratere senza numero (fig. 27 c): nel centro un'erma giovanile ed itifallica rivolta a sinistra con caduceo

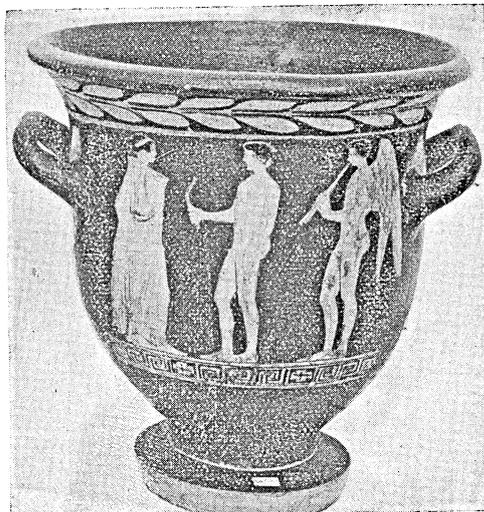


Fig. 27 b

dipinto in vernice nera sulla faccia laterale sinistra, *vis a vis* di una donna, che, vestita di lungo chitone con larghe mezze-

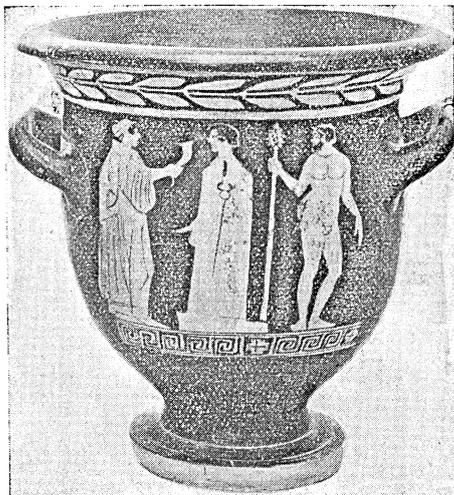


Fig. 27 c

maniche, tutta avvolta nell'himation, con i capelli coperti da una cuffia, solleva con la destra verso l'erma un corno po-

torio. Un Sileno nudo, con orecchie e coda equine, con tirso nella destra e la testa barbata e calva rivolta verso l'erma, si allontana verso destra.

Sulla faccia posteriore giovani avvolti nei mantelli, con o senza bastone.

Questo gruppo costituisce l'anello più stretto fra i primitivi prodotti vascolari dell'Italia Meridionale e gli originali attici da essi imitati e con ragione (1) è stato attribuito all'attività di un ceramografo ateniese che, immigrando nell'Italia Meridionale verso la metà del V secolo ha fatto sorgere una o più scuole.

In ogni modo nell'influsso esercitato dalla ceramica attica importata e nel trapianto in Italia di artisti ateniesi si devono riconoscere i principali fattori, che diedero impulso alla genesi dello stile ceramico dell'Italia Meridionale (2) la cui storia e sviluppo si uniforma dopo tutto alle successive trasformazioni, che la originaria purezza di questi due elementi fondamentali subisce con l'aggregamento nelle officine ceramiche di artisti indigeni ed al contatto del nuovo ambiente in cui si trapiantano.

Da questo primitivo gruppo di vasi italioti atticizzanti infatti alle colossali e sontuose anfore rinvenute a Ceglie a Ruvo a Canosa la ceramica locale percorre un lungo cammino nel quale la forza di trazione rimane sempre la stessa tradizione artistica, che, divergendo dal punto di partenza, non degenera in decrepitezza e decadenza ma si ravviva con propria e singolare originalità.

Constatiamo le varie tappe di questo lungo ed interessante cammino nella ceramica apula della Collezione Jatta.

Il non atticismo infatti di questi primitivi vasi dell'Italia Meridionale ancora in stretto legame stilistico con gli originali attici, diviene più sensibile nel gruppo seguente, distinto da recenti studi secondo varii artisti e scuole e databile fra gli ultimi decenni del V secolo ed il primo del IV (3).

Questo gruppo è abbastanza importante e numeroso nella nostra Collezione, dove alcuni artisti di esso, ed i più significativi per giunta, sono degnamente rappresentati.

(1) TILLYARD, *op. cit.*, Intr. p. 10.

(2) DUGAS e POTTIER, *Vasa*. in Dictionn. d'Antiq. di Daremberg e Saglio, p. 651 - SÉCHAN, *Etudes sur la Tragedie Grecque*, p. 532 e 537 e segg.

(3) MOON, *op. cit.*, p. 41.

Al pittore di Sisifo invero è stato attribuito il bellissimo cratere a volute n. 1096 del Catalogo con il ratto delle Leucipidi da un lato (fig. 28) (1) ed amazzonomachia dall'altro (fig. 29).

Ad un seguace o scolaro di questo pittore è riferibile, a

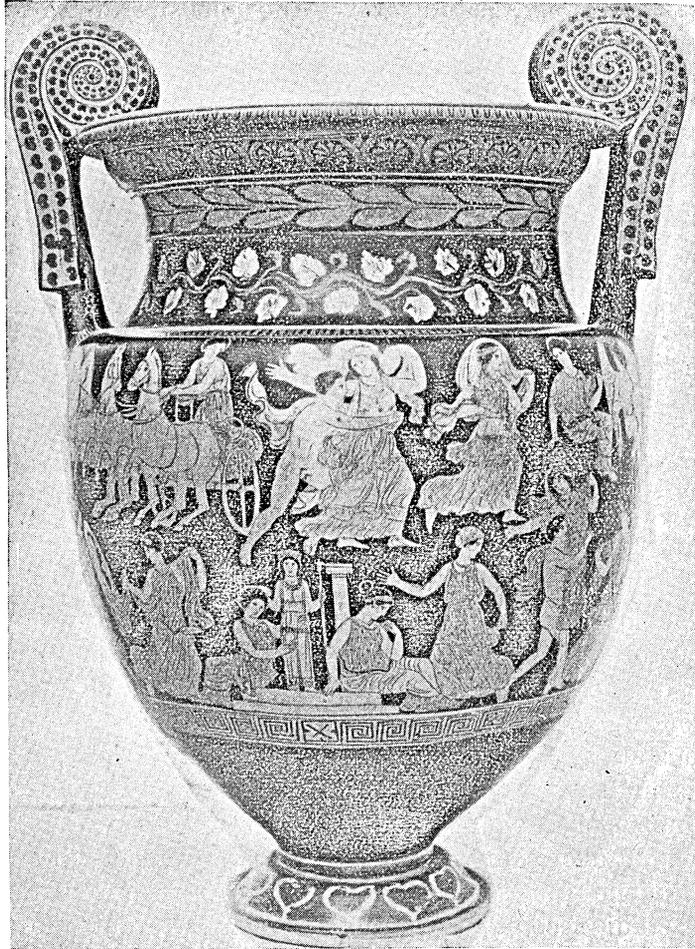


Fig. 28

mio giudizio, un cratere a campana senza numero perfettamente simile per la forma ai tre crateri a campana di cui ci siamo già occupati. Sulla faccia principale un guerriero, seduto in patetico atteggiamento su di una roccia e su di un

(1) BEAZLEY, *l. c.* - MOON, *op. cit.*, p. 32 e 34.

lembo della clamide che gli scende dalla spalla sinistra, col capo inclinato e poggiato sul rovescio della mano sinistra, col gomito puntellato sulla coscia sinistra, una lunga lancia nella destra, solleva lo sguardo verso una Vittoria, la quale vestita di lungo chitone cinto ed apoptygma, con i capelli ornati di

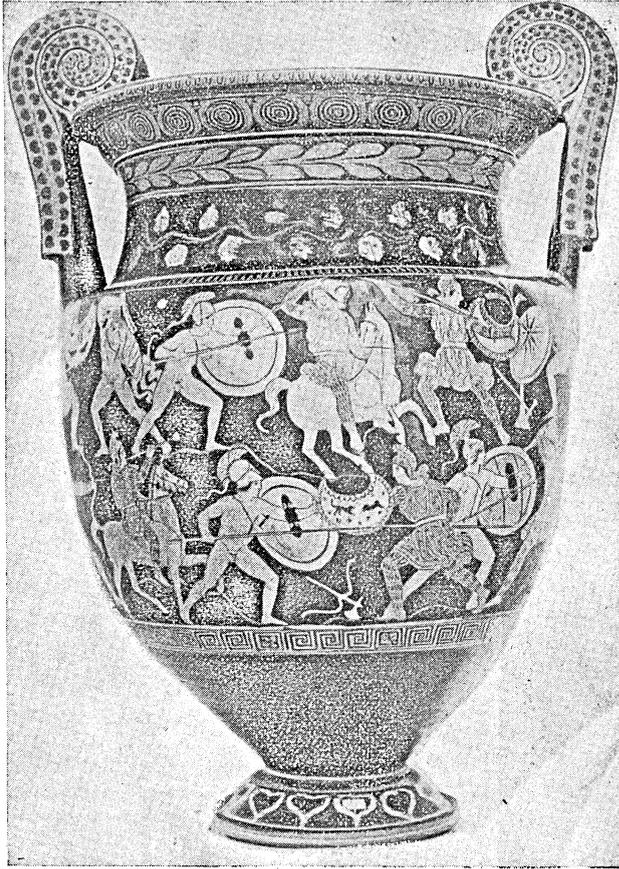


Fig. 29

stephane, stende la destra e rivolge lo sguardo verso di lui, incamminandosi a destra verso un uomo in piedi barbato, avvolto nell'himation e poggiato ad un bastone (fig. 30). Sullo svolto del labbro ramo di alloro da sinistra a destra, sotto le figure meandri intramezzati da riquadri con croci, sulla faccia posteriore giovani ammantati.

Alla stessa famiglia delle Amazzoni dal cratere di Sisifo col ratto delle Leucippidi, sembra appartenere l'amazzone di-

pinta in una zona limitata superiormente da bastoncelli, inferiormente da ovoletti, sulle pareti dell'oenochoe n. 1358 del ca-



Fig. 30

tolago. Assalita da due grifoni, mentre il cavallo di fronte ad uno di essi si spaventa e s'inalbera con vivace movimento, ella, rivolgendosi indietro, cerca di colpire con una freccia l'altro che l'assale alle spalle (fig. 31).



Fig. 31

Si è concordi nell'attribuire al pittore del cratere d'Amico l'ormai famoso cratere di Fineo (1), alla cui officina appartiene molto probabilmente il cratere a colonnette n. 1091 del Catalogo con Bellerofonte che combatte la chimera, assistito da Athena e Poseidone (fig. 32) (2).

E, se la mia analisi stilistica non m'inganna, una graziosa opera di uno scolaro di questo pittore, del medesimo artista cioè del ben noto cratere di Dolone di Londra, si può riconoscere

(1) FURTWÄENGLER e REICHHOLD *Griech. Vasem.* tav. 60 - BEAZLEY, *l. c.* - MOON, *op. cit.*, p. 37.

(2) WÄTZINGER, *op. cit.*, p. 347, nota 9.

nella scena che adorna il collo del vaso plastico con un cocodrillo che divora un piccolo negro n. 1408 del Catalogo di cui ci occuperemo più oltre (fig. 33) (1).



Fig. 32

Ma più che in rapporto ai vari artisti e scuole io credo proficuo per l'argomento di cui ci occupiamo esaminare questi vasi nel loro assieme, mettendo in rilievo quei caratteri comuni, che li distinguono dai loro originali attici.

(1) Per la derivazione di questo gruppo da un originale della metà circa del V secolo, attribuito al ceramografo Sotades e per il suo sviluppo attraverso la ceramica apula fino all'epoca ellenistica, confr. BUSCHOR, *Das Krokodil des Sotades*. Jahrb. d. Bild. Kunst 1916 p. 2 e segg. dell'estr.

Anche in un sommario confronto con questi ultimi, si ha dai primi un innegabile sensazione di pesantezza, dovuta non soltanto a coefficienti tecnici, come la creta pallida locale, che non raggiunge mai il bel rosso aranciato



Fig. 33

della ceramica attica, malgrado il forte rinforzo di vernice, spalmata sulla superficie del vaso specialmente visibile nella collezione Jatta sul cratere a campana (fig. 30) e sul cratere di Fineo, alla mancanza di lucentezza nella vernice, alla forma che si appesantisce, alla decorazione, che, con l'infiltrarsi di nuovi elementi, perde la sua originaria sobrietà, al disegno più ruvido, eseguito con linee calcate e grossolane ma anche alla mancanza di organicità nella scena rappresentata (1). A ciò si aggiunge il tipo delle figure dai tratti più volgari, dalle pose più complicate e contorte, con i capelli indicati da una massa nera uniforme con riccioli disordinati sulle tempie e sulla nuca, con gli occhi dalle grandi pupille nere e tonde e dallo sguardo fisso, che rende languide e trasognate le loro fisionomie; caratteristiche queste ultime

particolarmente accentuate nel pittore d'Amico e nella sua scuola (fig. 34).

Nè tralascierò di notare anche qui la predilezione con cui da questi vasai è trattato il tipo semitico non soltanto per esseri mostruosi come per le arpie del cratere di Fineo della Collezione Jatta e per Polifemo nel vaso Richmond (2), per esseri selvaggi come i centauri su di un cratere a calice della Collezione Hope (3), per il re Fineo nel citato cratere Jatta, ma anche per un eroe come Ercole su di un cratere e colonnette di Ceglie nel Museo Provinciale di Bari (4) e su di un frammento di gran vaso nel Museo di Napoli proveniente dalla Basilicata (5) e per esseri divini come Dionisos sulla faccia poste-

(1) TILLYARD, *op. cit.* intr., p. 8 - MOON, *op. cit.*, p. 35.

(2) FURTWÄENGLER-REICHHOLD, *op. cit.* I p. 305 n. 1.

(3) TILLYARD, *op. cit.* n. 208, tav. 29.

(4) M. JATTA, *Mon. Ant. de' Lincei XVI*, tav. I, fig. 1, 7.

(5) PATRONI, *Ceramica*, fig. 79 - HEYDEMANN *Vasensam.* n. 2558.

riore dell'interessante cratere cegliese ora nel Museo di Taranto, descrittoci dal Wuilleumier (1) ed Eros sul cratere già citato della Collezione Jatta con il ratto delle Leucippidi (fig. 35).

Questo tipo esotico sebbene estraneo agli originali attici coevi, imitati dai ceramografi dell'Italia Meridionale, non è

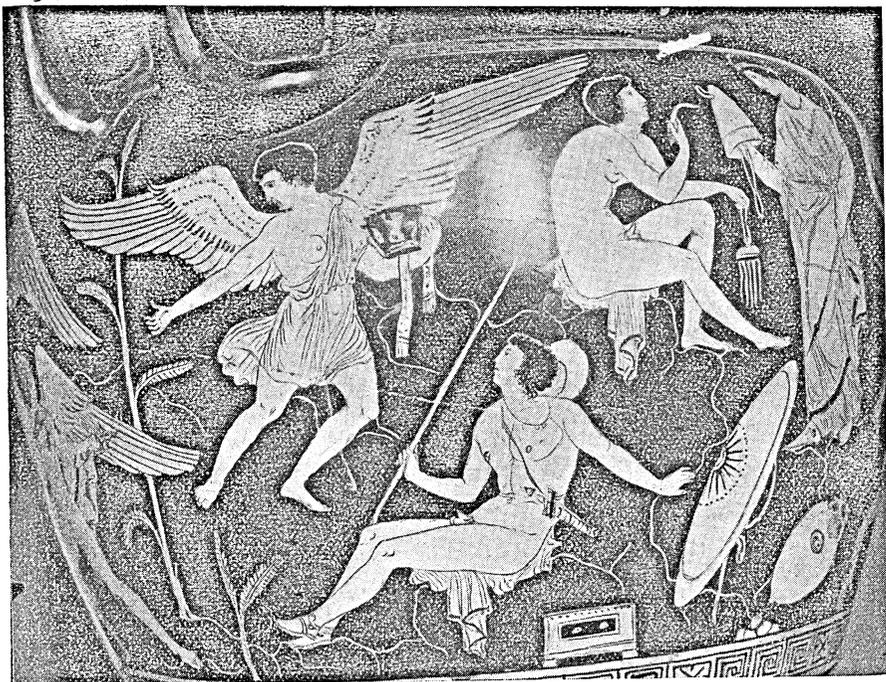


Fig. 34

sconosciuto alla ceramica attica più arcaica (2), ma dai vasai italoti è trattato con tale verismo da farci escludere ogni dipendenza degli uni dall'altra e farci supporre che ad essi sia stato ispirato dal contatto coi mercanti fenici, dallo stridente contrasto forse fra il caratteristico profilo di questi ed il puro idealismo ellenico, contrasto che poteva apparire anche grottesco e solleticare il gusto per la parodia e la caricatura assai diffuso nelle popolazioni alle quali questi dipinti vascolari

(1) WUILLEUMIER, *Revue arch. cit.*, p. 198.

(2) DUCATI, *Storia della Ceramica Greca*, II p. 281 - FURTWAENGLER-REICHOLD, *op. cit.* II, p. 799.

erano destinati. Non è infatti estraneo a questi vasai un umorismo che rende ancora più accentuato il carattere provinciale e paesano della loro arte.

Crudelmente comica è invero la sorte del povero re Fineo sul cratere Jatta derubato delle vivande e comicità mista a paura e rabbia è nella fuga delle odiose arpie, le quali sor-

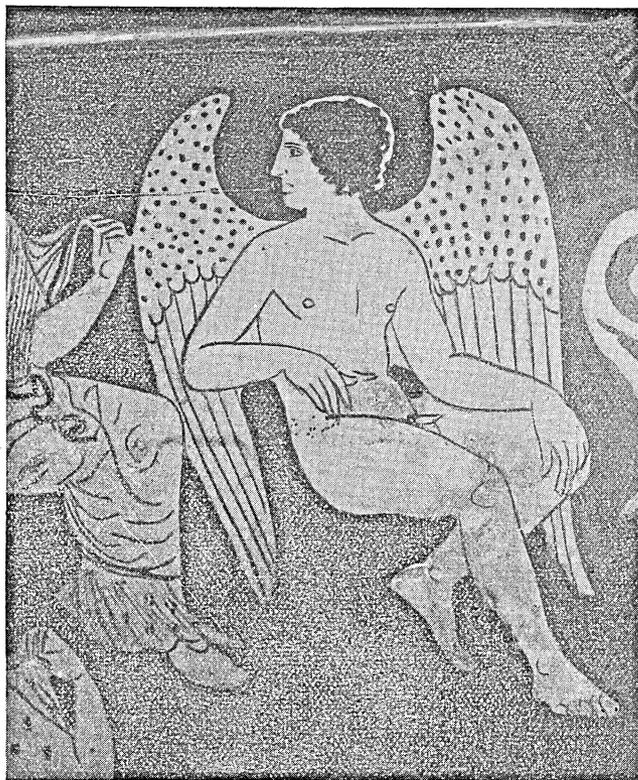


Fig. 35

prese ed inquisite dagli Argonauti rinunziano a malincuore al bottino, i cui avanzi stringono avidamente sul petto; piena di fine umorismo è la cattura di Dolone sul ben noto cratere di Londra e, per quanto volgare, altrettanto comico è il tormento inflitto dal suo dio al vecchio Sileno sui due crateri a campana delle Collezioni Warren e Durham (1); mentre la paura, fonte inesauribile d'ilarità nelle scene popolari, rende assai grottesca la lotta fra il pigmeo e la gru dipinta sul collo del

(1) MOON, *op. cit.*, p. 42.

rython già citato della Collezione Jatta in forma di un cocodrillo che divora un piccolo negro.

Un barbato pigmeo, se non σιμός, certamente αἰσχρός, nudo con αἰδοῖον μέγα ὥστε ψάειν τῶν σφυρῶν αὐτῶν, καὶ παχύ (1), con un cappello a tricorno dalle punte ornate di fiocchetti, facendosi scudo di una pelle di animale dal lungo e fitto pelo indicato da vernice diluita, avvolta a guisa di clamide intorno al braccio sinistro sollevato, malfermo sulle ginocchia piegate,

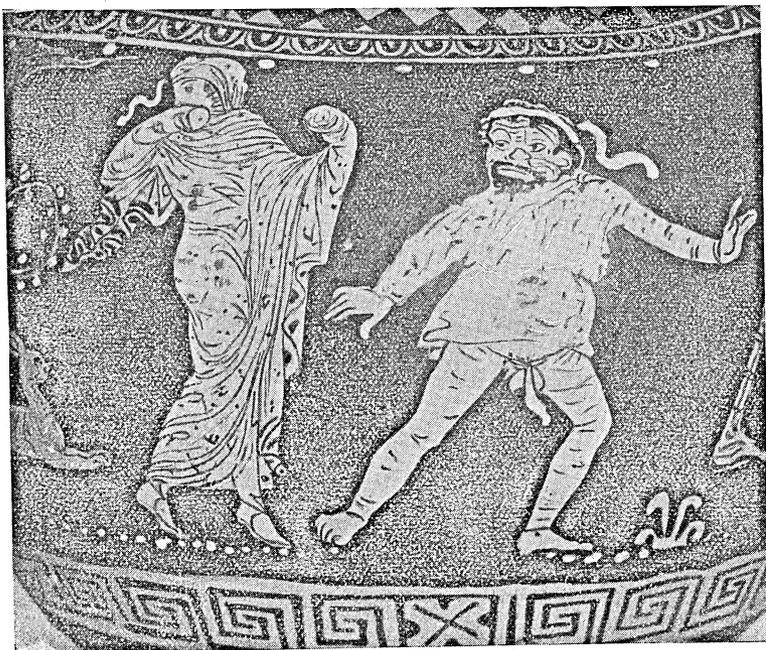


Fig. 36

indietreggia, vibrando colpi da orbo (rivolge infatti gli occhi in alto) contro una gru, che con le ali e la coda spiegazzate a grandi passi si avvanza minacciosa verso di lui (fig. 33).

Ma particolarmente interessante a questo riguardo è l'askos n. 1402 del Catalogo della Coll. Jatta. Già il Furtwängler notava un contrasto fra il tipo di puro idealismo greco di alcune figure partecipanti alla danza dionisiaca, che adorna le pareti di questo vaso, da lui giudicato una *treffliche Zeichnung des*

(1) Confronta la descrizione del Pigmeo tramandataci da Ctesia riportata dal Romagnoli, e dalla quale ho ripetute le caratteristiche più spiccate a proposito della nostra figura ROMAGNOLI, *Ausonia*, 1907, p. 151.

apulischen oder tarentinischen stiles (1), ed altre di un tipo volgare come l'attore fliacico e specialmente la laida meretrice da trivio dai tratti camitici, che con i vezzi di una goffa e schifosa danza cerca di adescare un bello e giovanissimo satirello (fig. 36 e 37.).

Con ragione il Ducati osserva (2) che l'introduzione di queste figure conferisce alla danza un carattere del tutto paesano e per conto nostro ci lusinghiamo non cadere in errore

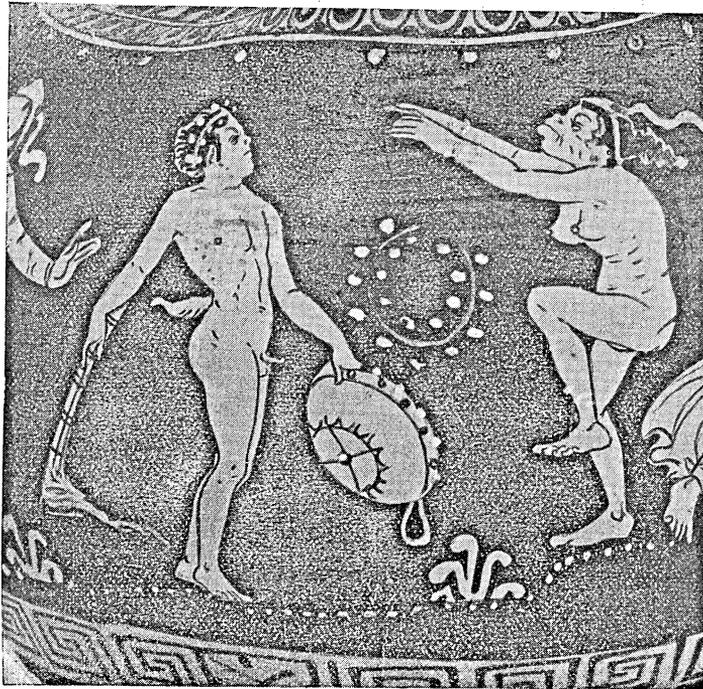


Fig. 37

aggiungendo che il gusto della clientela di questi vasai era il medesimo di quel pubblico, che ricorreva come alla fonte del suo maggior divertimento agli spettacoli fliacici, nei quali dei, semidei, eroi e mortali nel più volgare e goffo abbigliamento, impegnati nella più umoristica e grottesca parodia delle loro mitiche e portentose avventure, delle loro epiche gesta ed anche delle più piccanti vicende della vita di ogni giorno si offrivano ai suoi occhi, eccitando le sue risa ed i suoi lazzi.

(1) FURTWAENGLER, *op. cit.* II, p. 106 segg., tav. 80, n. 4.

(2) DUCATI, *op. cit.* II, p. 448.

Spettacoli popolari, i quali, un secolo prima circa di essere redatti in forma letteraria dal tarantino Rhinton, improvvisati e rappresentati su teatri anch'essi improvvisati per le vie e per le piazze (1), dovettero godere gran favore fra le popolazioni semigrecizzate della Puglia Centrale.

Sta di fatto che il maggior numero di vasi fliacici, la eco più viva e diretta di questi spettacoli popolari, provengono dalla Peucezia e che anzi l'esemplare più antico di essi è venuto alla luce proprio dal sottosuolo ruvestino, sia che il vaso fliacico Caputi, giudicato il più fine della serie, si associa dal punto di vista stilistico e cronologico al cratere di Fineo e si fa risalire alla fine del V secolo (2), sia che col Watzinger si attribuisce allo stesso pittore del cratere di Napoli con sacrificio a Dionisos e centauromachia, facendolo discendere di un ventennio (3).

Fra i più antichi della serie è anche il cratere a campana n. 901 del Catalogo della Collezione Jatta (4). La maga Circe raggiunta nella fuga da Ulisse e dal suo compagno Elpenor, acciuffata dal primo per il mantello avvolto intorno alla spalla sinistra, dal secondo pel braccio destro, rivolge la sua odiosa maschera contratta nella più comica smorfia di dolore e di rabbia verso quel mattacchione di Elpenor, che, arcicontento del colpo fatto, rendendo inamovibile la gamba destra distesa di Circe col premere col piede sinistro il destro della maga, ridendo e gridando a squarciagola, solleva in alto minacciosa la spada, mentre Ulisse, sul cui volto aleggia uno scaltro sorriso di soddisfazione, prende di mira il collo della nemica, ormai accoppiata, e solleva la spada per assestarvi un bel fendente (5) (fig. 38). La scena si svolge su un *logeion* della forma più semplice e rudimentale, un tavolato quadrangolare sorretto da quattro travi piantati nel suolo.

Questo cratere, l'*askos* con la danza dionisiaca cui parte-

(1) BIEBER, *Theaterwesen*, p. 138 - SÉCHAN, *op. cit.*, p. 47 - ZAHN' in *Antike* 1931, p. 70-75-78.

(2) HAUSER in *F. R. G. V. II*, p. 260.

(3) WATZINGER, l. c., p. 348.

(4) HAUSER, *op. cit.*, n. 2.

(5) Ho seguita l'interpretazione data dallo Hauser a questa scena fliacica a preferenza di quella data dalla Bieber (l. c. p. 150), la quale vi riconosce una scena della vita comune, un litigio cioè fra padre e figlio per un amorazzo, perchè mi sembra che Ulisse sia sufficientemente individualizzato dal caratteristico pileo.

cipa un attore fliacico da noi già ricordata ed il grazioso vasetto piriforme con un imbuto, elevantesi dalla metà della pancia

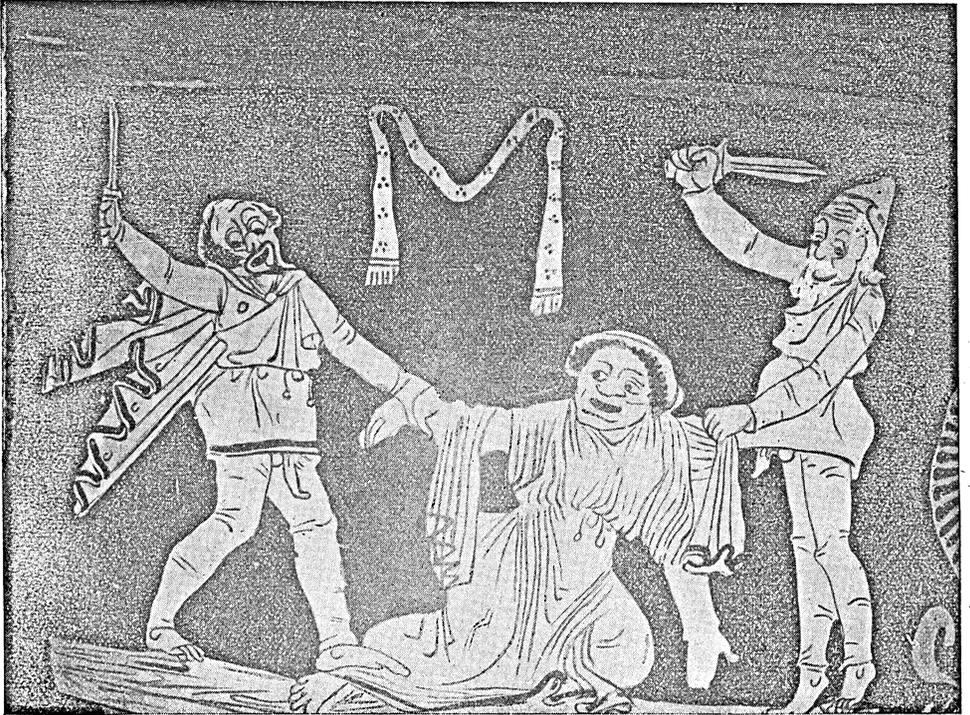


Fig. 38

sino alla sommità del vaso (1), e con la figura di un papposileno, che, danzando, suona la doppia tibia (fig. 39) sono stati elencati o descritti in una prima lista di vasi fliacici, redatta dallo Heydemann (2).

(1) Per la forma rara ed il probabile uso di questo vasetto confronta IACOBSTHAL, *Göttinger Vasen*, p. 29 n. 56.

(2) HEYDEMANN, *Iahrb. d. Inst.* 1886, p. 271 e segg. Dopo lo Heydemann questa lista si è di molto ingrossata: confr. ZAHN in *F. R. G. V.* III, p. 179 n. 5 ed in *Antike cit.*, dove pubblica l'interessante cratere del Museo di Bari con Alceo e Saffo (p. 90, fig. 12). Le necropoli della Puglia Centrale si sono rivelate ricche di vasi fliacici che anche oggi di tanto in tanto vengono da esse alla luce. Recentemente ne ho notato uno proveniente da Valenzano nell'Esposizione delle ultime scoperte a Valle Giulia, appartenente al Museo di Taranto (Cat. della Mostra p. 35, vetrina V, n. 8).

Inedita e di inequivocabile carattere fliacico è la terracotta n. 1654 della nostra Collezione, che nell'esecuzione assai trascurata e sciatta accusa una fabbrica provinciale (fig. 40).

Il soggetto rappresentato però è molto grazioso ed espressivo. Un fanciullo si tiene a gran stento in piedi su d'una carriola tirata a gran galoppo da due cagnolini maltesi e, puntellando le ginocchia sull'antix della carriola, stringendo convulsamente fra le mani le redini, che ormai non più comandate cadono abbandonate sulla schiena dei cani, contorce con gran sforzo il busto verso sinistra per mantenere l'equilibrio. È vestito di *somation* imbottito di prograstridia che ingrossano esageratamente il ventre, su cui si delinea nettamente l'ombelico, e le natiche, fra le quali pendono due grossi organi indicanti il suo sesso che



Fig. 39

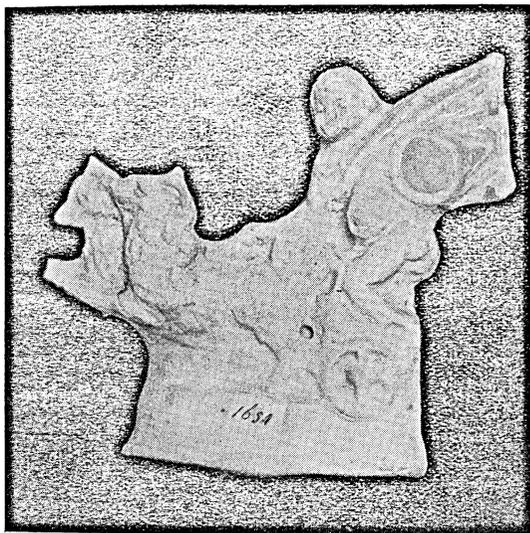


Fig. 40

completano un lungo fallo eretto ed attaccato alla maglia sul davanti. Il suo tondo berrettino a maglia, volatogli dal capo nella precipitosa corsa, è trattenuto nella caduta dalla piccola clamide affibbiata sul petto e svolazzante come ali dietro le

spalle. Il viso è coperto da una maschera puerile, chiaramente riconoscibile dalla larga ed alta fronte con un ciuffo di scarsi capelli nel mezzo e dal mento aguzzo rivolto all'insu, nella quale gli occhi esterrefatti con i bulbi sporgenti e rilevati da due palline di argilla, le sopracciglia esageratamente inarcate sulla radice del naso piccolo e schiacciato, due profonde rughe sotto l'occhio sinistro conferiscono una viva espressione allo sbigottimento da cui è colto il malcapitato auriga per il brutto tiro giocatogli dai minuscoli e capricciosi destrieri.

Questa terracotta di uno squisito gusto ellenistico ci mostra come profondamente radicato fosse nei figli apuli e nella loro clientela la passione per la caricatura e la parodia, dalle quali non si sottraeva un innocente ed ingenuo giuoco puerile.

Non d'indiscutibile carattere fliacico, ma certamente ispirata dalle scene è la figura del vecchio che adorna la faccia principale di un cantharos apulo della seconda metà del IV secolo, n. 1394 del Cat. limitata superiormente ed inferiormente da stretta zona di ovoletti, lateralmente di rami di mirto con bacche bianche sbocciate dal suolo.

La faccia di questo vecchio schiacciata e contorta, con le guance gonfie ed il collo ricacciato nelle spalle e nel mantello è senza dubbio coperta da una maschera con tonda, corta e bianca barbetta senza baffi e bianchi ed incolti capelli, la quale ci riporta al teatro, come al teatro ci riporta il vestimento. Al disopra di un farsetto a maglia aderente alle carni con lunghe maniche di color rosso scuro il nostro vecchietto indossa un corto chitone bianco con mezze maniche larghe ed abbottonate con bottoni di color rosso scuro, con cinto ed orlo del medesimo colore ma con le pieghe indicate da vernice gialliccia. Intorno al suo busto è avvolto un mantello orlato di rosso scuro; un grosso cappuccio rosso con strisce bianche gli pende dal collo sulle spalle, ed alti endromides con rivolte in bianco-gialliccio calzano i suoi piedi (fig. 41).

Questa figura dunque il cui abbigliamento non è strettamente fliacico va aggiunta con riserva alla lista degli attori fliacici. Pur nondimeno il nostro vecchietto dall'apparenza di un ricco e danaroso possidente, sporgendo di sotto al mantello la mano destra con il pollice, l'indice ed il medio tesi, potrebbe riprodurre la parodia di un ricco uomo d'affari ora impegnato in un comportante colloquio.

Dopo questa breve digressione sulle rappresentanze fliaciche della Collezione Jatta riattacciamo i fili interrotti del

nostro excursus stilistico attraverso le sue sale, rilevando l'importante contributo che la ceramica apula del IV secolo in essa contenuta porta ai gruppi in cui è stata distinta.

Il nostro esame si rivolge in primo luogo su di alcuni vasi di piccole dimensioni il cui stile, sebbene sviluppato ed

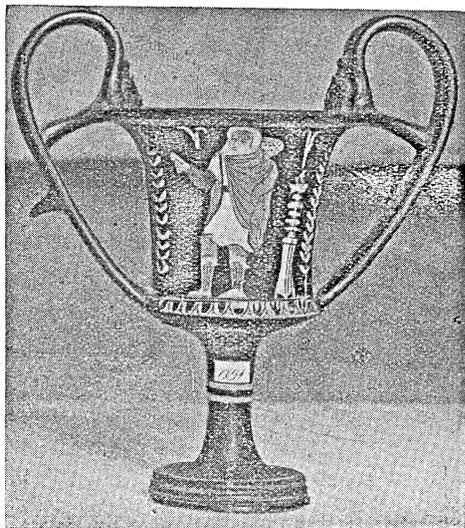


Fig. 41

anche trascurato serba una sfumatura rude quasi severa e sembra ci tramandi nel IV secolo la tradizione artistica affermatasi nel primitivo gruppo di vasi atticizzanti da noi distinto.

La forma diventa più varia, ma predomina ancora il cratere a campana che si trasforma nel profilo più convesso della pancia, più acuminata verso l'attacco del piede, egualmente liscio e semplice ma più largo, come più svasato e sporgente sulla curva della pancia è il labbro.

Anche le scene rappresentate non sono più i gai e frivoli soggetti dei vasi della metà del V secolo, ma, se, come a me sembra molto probabile, la pelike del Vaticano dall'Albizzati fatta risalire al torno di anni fra il 470 ed il 450 ed il cratere a campana dal medesimo autore datato tra la fine del V secolo ed il principio del IV (1) vanno attribuiti a questo gruppo,

(1) ALBIZZATI, *op. cit.*, p. 173 fig. 22 e pag. 169 fig. 21. Per i continuatori nel IV secolo del primitivo gruppo atticizzante della metà del V, oltre al breve cenno dell'Albizzati (*op. cit.* p. 152) confr. il Tillyard, *op. cit.* p. 10, nota.

assumono ora per la prima volta sui vasi apuli un significato funebre che con l'Albizzati chiameremo idealizzato.

Sulla faccia principale del cratere a campana n. 629 del Cat. (fig. 42 a) un giovane nudo col capo cinto da un sottilissimo nastro bianco, seduto su d'un' ara su cui è scivolata la sua clamide, con il braccio disteso e la sinistra poggiata sull'ara, è in colloquio con un giovane che in piedi e nudo solleva la sinistra e rivolge lo sguardo verso di lui. A destra una donna, vestita di lungo chitone cinto con capelli ornati di stephane si avvanza verso il giovane seduto per offrirgli un ramo disegnato con tenui tratti bianchi e fiorellini espressi da puntini bianchi. Sullo svolto del labbro ramo di alloro da destra a si-



Fig. 42

a

b

c

nistra sotto le figure meandri intramezzati da riquadri con croci, all'attacco dell'ansa con la pancia bastoncelli, giovani avvolti nei mantelli sulla faccia posteriore.

Sul cratere n. 815 del Cat. (fig. 42 b) perfettamente simile per la forma e la decorazione al precedente (ramo di lauro da sinistra a destra sullo svolto del labbro, meandri e riquadri con croci sotto le figure, giovani avvolti nei mantelli sulla faccia posteriore) è rappresentato un giovane nudo in piedi con la destra poggiata su di un bastone ed in colloquio con una donna, che, vestita di lungo chitone cinto senza maniche, ripiegando la sinistra sulla schiena, solleva la destra verso il giovane, tenendo una strigile e poggiando il gomito su di un pilastro.

Eguale sobria (ramo di lauro sul collo, meandri sotto le figure) è la decorazione della pelike n. 926 del Catalogo

(fig. 42 c) sulla quale un giovane nudo seduto su di un sedile, che più che della sedia ha la forma di un cippo con spalliera, è in colloquio con una donna, che vestita di lungo chitone, col capo cinto di stephane gli offre una patera, rivolgendo lo sguardo verso un'altra giovane donna a destra del giovane seduto vestita di lungo chitone cinto e col collo adorno di collana in vernice nera.

Assai più importante dal punto di vista dello sviluppo stilistico della ceramica apula del IV secolo è il gruppo di vasi dal Watzinger attribuito al pittore dell'anfora a volute del Museo di Napoli con sacrificio a Dionisos e centauiromachia e datato nel decennio 380-370 a. C. (1).

Pur strettamente aderenti per lo stile ai vasi atticizzanti della fine del V e principio del IV ed influenzati soprattutto nella forma (2) e nella disposizione delle figure e della decorazione dai vasi attici dello stile di Midia e del pittore del vaso di Cadmo (3) si distinguono da essi per una maggiore elaborazione di composizione e di decorazione e per l'introduzione di nuovi elementi decorativi, de' quali il più caratteristico è il motivo di più palmette incrociate ed intrecciate fra loro e con palmette laterali da viticci sotto le anse. Mancante nei vasi attici questo elemento decorativo appare nello schema più semplice sui vasi apuli atticizzanti degli ultimi decenni del V secolo ed è poi dai figli apuli del IV secolo trasformato, arricchito, reso più involuto e complicato.

La nostra collezione infatti mi ha dato agio di seguire il suo sviluppo, riproducendolo nel tracciato grafico (fig. 43) dal cratere col ratto delle Leucippidi (pittore di Sisifo) dal cratere col combattimento di Ercole con Cieno, e di Bellorofonte alla corte di Preto (pittore dell'anfora con sacrificio a Dionisos e centauiromachia del Museo di Napoli) e dal cratere col sacrificio ad Apollo e orto delle Esperidi (gruppo seguente). Alle quattro palmette di *a* (da sinistra in alto) contrapposte per la punta e circoscritte da viticci dalle cui volute sbocciano due piccole palmette disposte orizzontalmente si aggiungono in *b* altre due

(1) FURTWÄENGLER e REICHHOLD, *Gr. Vasenm.* tav. 175/6, WATZINGER, *ivi* testo p. 348 - MOON, *op. cit.* p. 44.

(2) BUSCHOR, *FR. Gr. Vasenm.*, III p. 169.

(3) Il Tillyard (*op. cit.* p. 13) esclude l'influenza dei vasi dello stile di Midia, ammettendo soltanto quello del vaso di Panoomios. I pittori apuli avrebbero copiati questi originali attici a modo loro con un indirizzo artistico affine e parallelo allo stile di Kertsch.

palmette laterali alla palmetta verticale superiore ed in *c* alle due palmette orizzontali se ne sovrappongono allungandole altre due e se ne aggiungono altre quattro inclinate ai lati delle

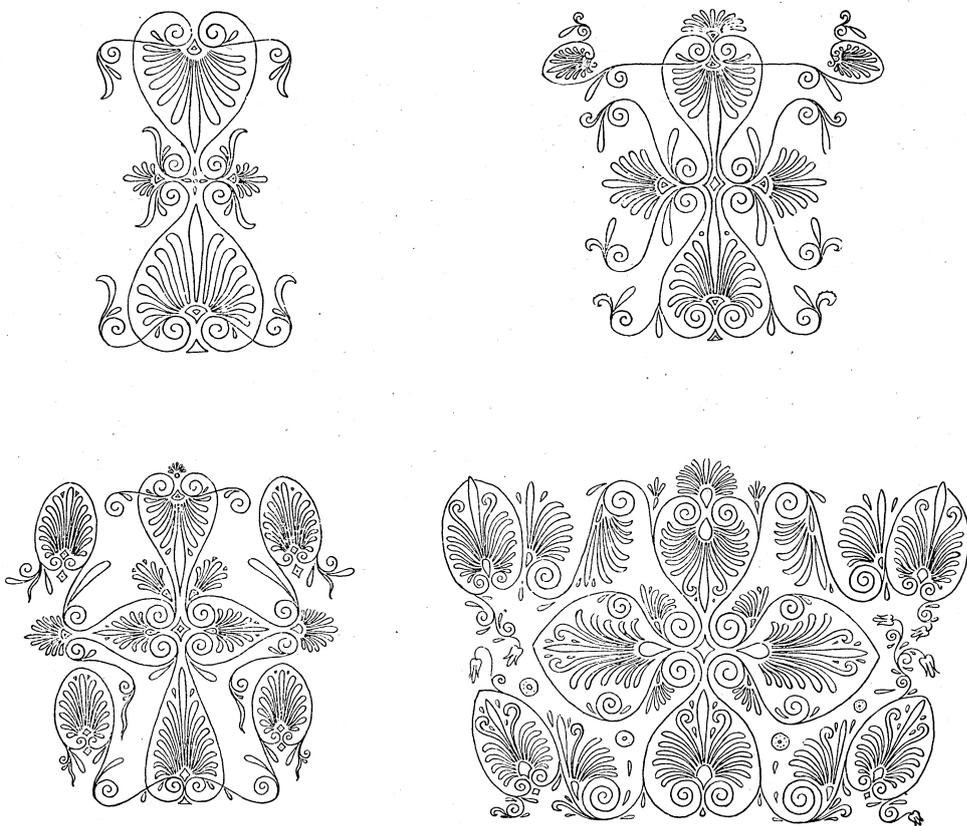


Fig. 43 - a, b, c, d

palmette verticali, formando un insieme di 10 palmette congiunte e circoscritte da viticci da cui sbocciano piccole palmette foglie e bottoni. Come poi questo medesimo incrociarsi ed intrecciarsi di palmette, semipalmette, viticci, foglie e bottoni viene elaborato, sviluppato, arricchito dai ceramografi apuli nei periodi successivi sarebbe poco agevole descrivere (fig. 43 d). I motivi ornamentali di fiori disegnati in prospettiva, bottoni ed altri elementi floreali introdotti nella decorazione di questi vasi, mancano, come bene osserva il Watzinger, nei vasi attici e compaiono per la prima volta nel pittore d'Amico.

La collezione Jatta intanto nella lista di questo gruppo edita dal Watzinger è rappresentata da tre bellissimi esemplari:

Il cratere a volute n. 1088 del Cat. con il combattimento di Ercole e Cicno in A (fig. 44) e tiaso dionisiaco in B. Oltre all'intreccio di palmette di cui abbiamo parlato (fig. 43 b) sotto le anse, sulle volute delle medesime: piccole foglie di ellera in

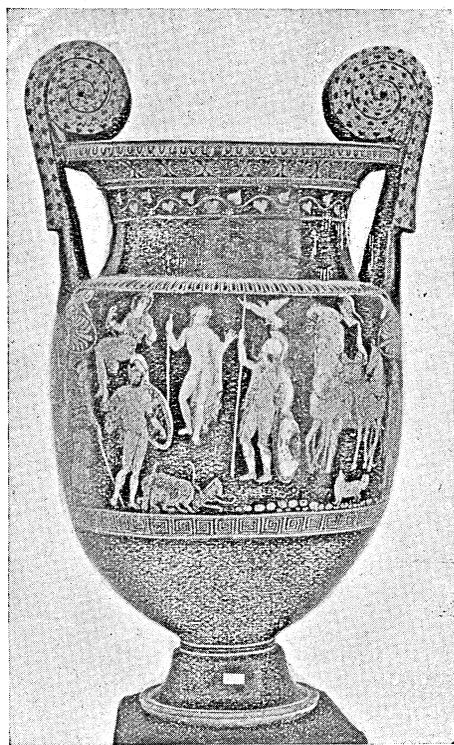


Fig. 44

vernice nera, ovoletti sul labbro, zona di palmette simmetriche e ramo di ellera con corimbi bianchi sul collo, bastoncelli sulle spalle. Sotto le figure zona di meandri e riquadri con croci, sul suolo grossi sassi e piccole piante, elemento decorativo caratteristico per questo gruppo di vasi. Il metallo delle armature, dei gioielli, delle borchie nei finimenti dei cavalli, il cimiero dell'elmo di Cicno sono dipinti in vernice bianca.

Il cratere a volute n. 1499 del Cat. con Bellorofonte che si congeda da Preto in A (Fot. in Griech. Vasenm. di Furtwängler e Reichhold III fig. 166) con sul collo corsa di celizontes; danza dionisiaca ed Oreste che cerca rifugio a Delfi sul collo

in B (fig. 45). Sotto le anse intreccio di palmette incrociate e circoscritte (fig. 43 c), foglioline di ellera in vernice nera sulle volute delle medesime, sul labbro ovoletti, sul collo ramo di

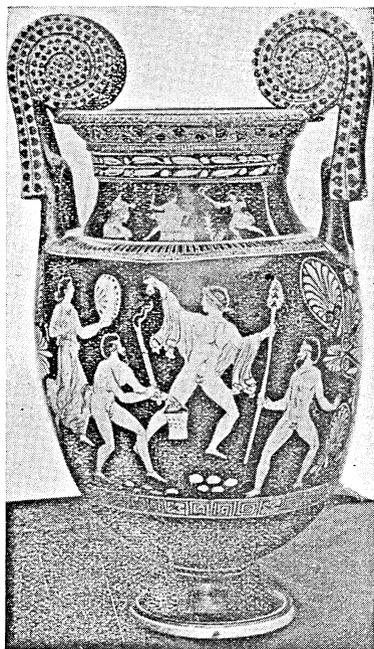


Fig. 45

ellera in vernice nera, zona di bastoncelli e ramo di mirto con bacche risparmiata sul fondo della creta, sulla spalla bastoncelli, sotto le figure meandri e riquadri con croci, all'attacco delle anse alla pancia del vaso bastoncelli, sul suolo sassi e pianticelle. Il colore bianco è adoperato per Pegaso, i cui dettagli sono dipinti in vernice gialliccia e per i gioielli delle figure femminili.

Assai patetica ed espressiva è la scena che adorna la faccia principale di questo cratere ispirata probabilmente da una tragedia di Euripide (1), vivace, movimentata e molto accurata nel disegno e nella concezione, caso certo non frequente nei vasi apuli, è la danza dionisiaca, che adorna la faccia posteriore. Dionisos nudo con la clamide pendente dalle spalle e dalle braccia distese, col tirso nella sinistra, danzando e correndo, incita col suono del campanello il suo seguito, che composto di una Menade con timpano e due Sileni, di cui uno con fiaccole, lo segue danzando e correndo con lo sguardo fisso sul campanello sollevato da Dionisos, ad eccezione del Sileno a destra, che, quasi ipnotizzato del mistico suono del suo Dio arresta di colpo la corsa e la danza fissando più intensamente degli altri il campanello.

Del pari interessante è la rappresentanza del collo, Oreste che cerca rifugio a Delfi, abbastanza frequente nei dipinti vascolari apuli, derivata probabilmente da un originale pittorico attico e riprodotta con la loro abituale libertà da ceramografi apuli (2). Questa scena infatti oltre che su questo cratere adorna

Del pari interessante è la rappresentanza del collo, Oreste che cerca rifugio a Delfi, abbastanza frequente nei dipinti vascolari apuli, derivata probabilmente da un originale pittorico attico e riprodotta con la loro abituale libertà da ceramografi apuli (2). Questa scena infatti oltre che su questo cratere adorna

(1) SÉCHAN, *Étud. cit.*, p. 468.

(2) WATZINGER, *op. cit.*, p. 365 n. 8. Per la derivazione attica Watzinger, *ivi* p. 364 e Séchan, *op. cit.*, pagg. 96, 253 e seg., p. 572 seg.

il collo di un altro bel cratere della nostra Collezione, n. 1494 del Cat. perfettamente simile per la forma al cratere di Fineo, ma più recente di qualche decennio (fig. 46). Il motivo di Oreste che, accelerando la corsa in un supremo slancio



Fig. 46

raggiunge la meta, il pronao del tempio indicato nei due vasi da una colonnina ionica e nel cratere con le quadrighe meglio specificato dall'omphalos avvolto nella rete, da una prochoe di metallo scanellata sul suolo e dal bucranio pendente dalla parete è quasi fedelmente ripetuto nell'uno e nell'altro dipinto; ma nel cratere con Bellorofonte al posto dell'omphalos è un altare, l'Eumenide insegue Oreste da destra a sinistra ed è vestita di corto chitone cinto, mentre nel cratere delle quadrighe l'insegue da sinistra a destra vestita di lungo chitone e su quest'ultimo la scena si svolge in presenza di Apollo seduto su di un'ara con ramo di alloro ed arco, mentre nel primo la Pizia Κληδοῦχος, spaventata fugge a sinistra, rivolgendo lo sguardo verso l'eroe.

Il cratere a calice n. 1495 del Cat. sulla faccia principale dal quale Dionisos con le gambe avvolte dall'himation il capo adorno di diadema e lunga tenia, con un tirso ornato di tenia nella sinistra seduto su di una cline all'ombra di un pergolato, ricco di pampini e di grappoli, offre un uovo ad una donna che gli siede a destra, mentre un barbato suo compagno, vestito alla stessa maniera, ma sdraiato sulla cline, con l'indice infilato all'ansa della coppa è per lanciare il resto del vino, mirando la piastrella posta in cima all'asta metallica del cotta, fornita di bacino metallico e campanelli ed ornata di benda svolazzante. In piedi presso di lui, con la sinistra ripiegata sulla schiena e lo sguardo fisso sulla piastrella, in viva attesa dell'esito del colpo tirato dal suo padrone è un giovinetto, pronto a riempire la coppa con una brocca che sostiene con la destra e col vino attinto da un cratere poggiato sul suolo innanzi a lui. Il bianco è adoperato per i gioielli della donna, per le tenie che adornano il capo di Dioniso e del giuocatore di cotta, per la decorazione del cratere contenente il vino e per le uova. La finezza del disegno, la ricchezza di ornati e di ricami delle stoffe delle cline e dei vestimenti ac-



Fig. 47

cusano in questo più che negli altri dipinti del gruppo l'influsso dello stile fiorito attico (fig. 47). Sulla faccia posteriore tiaso dionisiaco.

A questo gruppo per affinità di stile e per sentimento decorativo aggregiamo la pelike n. 654 del Cat. con scena di bagno in A (fig. 48) e giovani palestriti in B. La sua decorazione sobria e priva di ogni traccia di vernice bianca consiste in una zona di palmette simmetriche e circoscritte sul collo e zona più stretta di ovo-

letti, sotto le figure meandri intramezzati da croci, sotto le anse parte superiore di grande palmetta circoscritta da viticci con foglie e bottoni e palmetta più piccola sovrapposta. Sospeso al disopra della vasca vedesi un arballo a figure nere ed un altro simile sul suolo indicato da grossi sassi e da un alberetto di alloro, e da roccia, sulla quale è inginocchiato il

vivace satirello che esegue un massaggio sulla schiena della donna nuda in piedi.

Il disegno assai fine ed accurato, i corpi allungati, gli occhi con pupille grandi aperte e nere, la mancanza assoluta di vernice bianca anche nei gioielli femminili, rivelano la stretta aderenza di questo dipinto ai vasi attici di stile fiorito ed italoti atticizzanti, mentre alcuni tipi di figure che trovano la loro maggior fortuna nella scultura della metà del IV secolo e nella ceramica di Kertsch, ci riportano al 370 circa come data di questa pelike.

La donna in piedi infatti che adorna di stephane i capelli con il capo ed il corpo leggermente inclinati in avanti richiama il tipo della *Stephanousa* da Plinio attribuita a Prassitele (1), mentre nella donna accosciata che si pettina riconosciamo

il tipo frequente sui vasi di Kertsch di poco posteriori alla nostra pelike ed il tipo della *Venus accroupie* tanto prediletta dalla scultura alessandrina e greco-romana (2).

Sebbene strettamente aderente allo stile del maestro dell'anfora napoletana con sacrificio a Dionisos e da esso derivato, pure in evidente progresso e sviluppo stilistico, è da considerarsi un gruppo di vasi, dovuto all'attività di scolari e seguaci di questo maestro, dal Watzinger (3) datati nell'ultimo ventennio della seconda metà del IV secolo (370-350).

Pur rimanendo in onore l'anfora a volute sono adottate altre forme; la decorazione si arricchisce di elementi, che ricorrono ora per la prima volta, come il gruppo di animali sul collo in A e palmette in B; e le linee di puntini bianchi che insieme ai sassi ed alle pianticelle indicano il suolo; il disegno più sviluppato ed anche più trascurato assume, specialmente nel pan-



Fig. 48

(1) COLLIGNON, *Hist. de la Sculpt. Gr.* II, p. 276 e sèg., p. 275.

(2) COLLIGNON, *op. cit.*, II, p. 583 sigg. - DUCATI, *Arte Classica*, p. 498, *Ceramica Greca*, II, p. 428. Per il vaso di Camiro sul quale si riscontra il tipo della nostra figura Furtwängler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 172.

(3) WATZINGER, *op. cit.*, p. 350.

neggiamento, audaci motivi, che avranno fortuna in epoca posteriore. L'uno e l'altro poi sono animati da uno spirito nuovo. Con ragione il Buschor (1) riconosce nello stile di questi vasi un compromesso fra un'arte che tramonta ed un'altra che sorge, sensibile soprattutto nel contrasto fra la disposizione delle figure a zona ed a gruppi, tra la tecnica a figure rosse piana ed una policromia che tende sempre più a predominare



Fig. 49

ed a rendere plastiche figure e decorazione, staccandole dal fondo del vaso (2), ed accomunando, aggiungiamo noi, ancora una volta in un indirizzo artistico o meglio in due indirizzi artistici affini, coevi e paralleli la ceramica apula con quella di Kertsch.

(1) BUSCHOR in *FR. Griech. Vasenm.*, III, p. 84.

(2) Il rilevare plasticamente le figure è proprio dello stile di Kertsch: SCHEFOLD, *Kertschner Vasen*, p. 6.

Alla lista del gruppo edita dal Watzinger la collezione Jatta concorre con i due magnifici crateri a volute n. 1094 del Cat. con Tesèo e Piritoo all'Inferno in A (fig. 49) e tiaso bac-



Fig. 50

chico in B e n. 1097 con sacrificio ad Apollo in A (fig. 50) e giardino delle Esperidi in B (fig. 51).

Nel primo notiamo il gruppo di un grifone, un oca ed un leone sul collo in A e palmetta fiancheggiata da viticci con bottoni e semipalmette in B e la lumeggiatura ottenuta con vernice bianca nei dettagli di alcune figure (ali dell'oca e dell'Erinni), i cumuli di sassi o le serie di puntini bianchi per indicare il suolo, ma soprattutto significativo per lo stile di questi vasi è il secondo sia per la disposizione delle figure,

sia per la varietà e ricchezza degli elementi decorativi, sia per una più accentuata ed efficace policromia.

È notevole infatti in questi dipinti l'uso del bianco per indicare la sclerotica dell'occhio che rende più viva l'espressione patetica delle figure specialmente nel vecchio sacerdote



Fig. 51

con le mani sollevate e supplici presso il tempietto di Apollo, mentre in Ercole che lotta con Acheloo sul collo del medesimo vaso una sfumatura di vernice bianca dá un'ondata di grigio alla barba folta e nera dell'eroe nel pieno possesso della sua matura e poderosa robustezza, sfumatura che con un tono più tenue adombra le palpebre degli eroi sul cratere con

Teseo e Piritoo ed insieme alle rughe della fronte rende più acuto lo spasimo derivante dalla forzata posizione dei loro corpi (1).

Per conto nostro aggregiamo a questo gruppo la bella situla inedita n. 1366 del Cat. della Collezione con la gara di Apollo e Marsia in A (fig. 52) e tiaso bacchico in B. Sotto le sue anse infatti ricorre il motivo delle palmette incrociate, di cui quelle in linea verticale, contrapposte per la punta, sono circonscritte da viticci con foglie e bottoni, dalle cui volute sbocciano due palmette più piccole in senso orizzontale. Il suolo è indicato da linee di puntini bianchi, e la vernice bianca o bianca gialliccia oltrechè per i gioielli delle figure femminili, le foglie delle corone e le tenie che cingono il capo di alcune figure, le borchie del cinto di Apollo, gli astragali sul labbro della situla è adoperata anche per lumeggiare le penne



Fig. 52

interne delle ali della vittoria, rilevandole sul fondo del vaso.

Il temperamento vigoroso e l'esuberante sentimento decorativo e pittorico di questi ceramografi che, come l'artista dell'anfora con il sacrificio ad Apollo, non trascurano nessuna parte del vaso nemmeno il piede, adornano con uguale amore le due facce di esso, ed assillati quasi dal tormento della monotonia e *dell'orror vacui* variano elementi decorativi e scene figurate, avviano lo stile ceramico apulo su quell'indirizzo artistico ricco e pomposo, da cui sbocciano le grandiose anfore di lusso, forti ed originali creazioni della ceramica dell'Italia Meridionale nel IV secolo.

Epperò è d'uopo ancora soffermarsi su di un gruppo di vasi che come un grazioso ponte di passaggio congiunge queste ultime al gruppo precedente.

(1) Il motivo di Teseo legato dall'Erinni del nostro cratere fig. 42 deriva molto probabilmente da un originale della grande pittura del V secolo trasmesso al ceramografo apulo dalla ceramica attica. L'analogia fra il gruppo di Teseo e l'Erinni e quello di Penteo assalito da una Menade dipinto sulle pareti della casa de' Vetti a Pompei mi sembra un'evidente prova (Hermann-Bruckmann tav. 42. Watzinger, Jahresh. 1913 p. 165).

In esso la forma si sveltisce, il carattere plastico della decorazione è portata alla suprema espressione da una più marcata ombreggiatura ottenuta da una diffusa policromia a base

di bianco, bianco - gialliccio e rosso mattone ed i motivi decorativi si arricchiscono di nuovi elementi prevalentemente floreali e fitomorfi.



Fig. 53

Nelle anfore n. 423 e 425 della nostra collezione già aggregate a questo gruppo (1), l'una con Antigone prigioniera ed amazzonomachia (fig. 53) l'altro col trasporto delle armi di Achille (fig. 54) noi ammiriamo infatti la forma, alla quale il raffinato sentimento tettonico dell'epoca e l'influsso di un'arte più sviluppata, come la toreutica, hanno dato un'incomparabile bellezza ed eleganza, e nella zona mediana che divide in senso orizzontale la loro pancia l'intreccio di rami ricco di foglie, viticci stranamente attorcigliantisi su loro stessi, fiori a campanule dalle corolle più capricciose da cui sboccia una testa femminile, motivo che, qualunque sia la sua origine (2), appare ora per la prima volta nel repertorio decorativo

della ceramica apula, conferendole freschezza di colori e di vita.

E la figura umana, la femminile in primo luogo, divenuta un simbolo come nella patera n. 1619 del Cat. già ammirata dal Gerhard (3) (fig. 55) e nella situla n. 1372 (fig. 56) si eleva in alto in gaia armonia con questi motivi floreali e fitomorfi che incorniciandola la seguono nel volo sublime.

(1) WATZINGER, *F.R. Griech. Vasenm* III, p. 350.

(2) MACCHIORO, *Neapolis I*, p. 270 segg. - LEROUX, *Vases de Madrid*, p. 189 - ZAHN, *F.R. Griech. Vasenm*, III, p. 206.

(3) GERHARD, *Trinksch. und Gefässe*, tav. G.

Delle monumentali e colossali anfore di lusso la nostra collezione possiede un esemplare nell'anfora n. 424 del Cat. con l'uccisione dei Niobidi (fig. 57).



Fig. 54

In confronto con le altre del genere, come quella con Achille Tersitoctono, con Dario ed i Persiani, con le rappresentanze degli Inferi essa ci può apparire meno forte e robusta per contenuto e concezione, e, per l'uso esagerato della policromia e per il disegno affrettato e sciatto può produrre anche dal punto di vista estetico un'impressione d'inferiorità

e di decadenza, ma se quest'anfora si considera spregiudicatamente e nel suo assieme, dobbiamo convincerci che il suo artista non privo di un certo temperamento ha saputo svolgere



Fig. 55

con passionata e movimentata drammaticità la scena che ne adorna la faccia principale e che egli, orfico convinto, artista per un pubblico profondamente orfico, ha concepito il suo



Fig. 56

quadro per un monumento di sicura destinazione funebre da un punto di vista eminentemente etico e religioso rivolto a glorificare con la strage dei Niobidi, la strage esemplare, la

punizione più significativa per le credenze orfiche, la dottrina del poeta profeta, del grande veggente, del salvatore dell'umanità.

Nel terzo secolo i ceramografi apuli animati dal loro infaticabile spirito di rinnovarsi sotto l'impulso che veniva



Fig. 57

anche questa volta dalla ceramica attica risalente agli ultimi anni della seconda metà del IV secolo (1), danno nuova vita nelle loro officine alla vecchia tecnica a figure bianche su fondo nero (2) che, diffusa nel III secolo in tutto il bacino del

(1) COURBY, *Les Vases Grecs à Reliefs*. p. 18-5 e p. 187 segg.

(2) COURBY, *op. cit.*, p. 181.

Mediterraneo, ha dovuto trovare, come bene, osserva il Picard (1), in ciascun paese uno sviluppo indipendente.

Non è intanto senza un significato la coesistenza nella medesima necropoli ruvestina e nella medesima Collezione Jatta della cenochœ attica già citata con un amorino che sparge incenso su di un thymiaterion e la pelike n. 1334 del Cat., già indicata come l'anello di congiunzione più stretto fra la tecnica attica a figure bianche su fondo nero e la ceramica apula comunemente conosciuta col nome di Gnathia (2).

Colgo l'occasione per pubblicare questo interessante monumento ancora inedito (fig. 58).

Su di esso è rappresentata una Vittoria, che con il busto le braccia e i piedi nudi in vernice bianca, con una collana in



Fig. 58

vernice bruna al collo ed i capelli acconciati alla maniera apula in un lungo e puntuto ciuffo sulla nuca in vernice gialliccia, tenendo nella destra una corona bianca, nella sinistra un ramo di palma adorna di benda bianca svolazzante, ha or ora, come ce lo rivelano il movimento vorticoso, impresso dalla velocità del volo arrestato all'orlo inferiore del corto chitone, che cinto ed aderente a guisa di gonna intorno alle anche è tirato su da una bretella sospesa alla spalla sinistra e la tensione delle ali che va man mano rallentandosi, poggiati i piedi sul suolo indicato da puntini bianchi da cui sorgono ai suoi lati due piante con fiori a campanale a vernice bianca. Sul collo stretta zona di ovo-

letti, sovrapposta a zona di rosette, sotto la figura ovoletti.

Al pari della ceramica di Gnathia la ceramica a rilievo apula, germinandosi nelle fabbriche a figure rosse locali probabilmente negli ultimi anni del IV secolo (1), ha il massimo sviluppo e diffusione nel secolo seguente per influsso soprattutto della toreutica tarantina (3).

(1) PICARD, *Bull. d. corr. hell.* 1911, p. 200 segg.

(2) KORTE, *Geler. An.* 2. n. 5, p. 261 seg.

(3) WUILLEMIEP, *Le Tresor de Tarent*, p. 81 segg.

Essa è largamente rappresentata nella nostra Collezione, specialmente nella forma più ovvia e comune della ceramica a rilievo apula, del guttus la cui origine pugliese e forse anche ruvestina è assai probabile (1).

Dei gutti della Collezione Jatta descritti ed elencati dal Pagenstecher (2) d'ò una riproduzione fotografica dei numeri 1277 e 1231 del Cat. (fig. 59) notevoli perchè eseguiti nella tecnica a figure rosse.

Hanno la medesima forma dei gutti verniciati neri con un medaglione nel centro della pancia, ma sulle spalle al posto delle consuete linee graffite esibiscono ornamenti simili a metopi in fasce di vernice nera sul fondo della creta; nel n. 1277 il

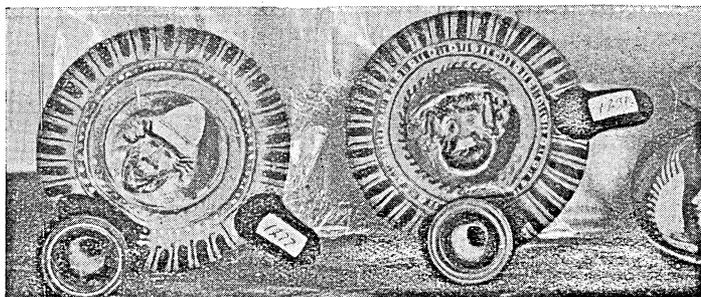


Fig. 59

medaglione centrale è circoscritto da un cerchio di puntini bianchi e da una stretta zona circolare con meandro a cane corrente in vernice nera sul fondo color della creta, nel 1231 il cerchio di puntini bianchi intorno al medaglione centrale è sostituito da astragali in vernice bianca, le teste in rilievo sono del color della creta con i dettagli, come i capelli, la barba, i baffi gli occhi, in vernice nera mentre il pileo che copre il capo del guerriero nel n. 1277 è bianco con nastri bruni, come bianco è il tenue ramo di mirto che incorona il capo del Sileno nel n. 1231.

(1) KORTE, *l. c.*, p. 261 seg. - COURBY, *op. cit.*, p. 224.

(2) PAGENSTECHEER, *Die Calenisch. Reliefker*, p. 96 e segg., per i numeri 1277 e 1231, p. 110-115 e 122. Per il resto della ceramica a rilievo della Coll. Jatta: Wuillemier, *La Tre. de Tar.*, p. 81 e segg.

L'esame dunque cronologico e stilistico del prezioso materiale posseduto dalla Collezione Jatta d'indubbia provenienza ruvestina ci autorizza a constatare due irrefutabili fatti: da un lato una importante e compatta corrente d'importazione a Ruvo di ceramica attica risalente per gli esemplari conservati nella nostra Collezione al primo quarto del V secolo; dall'altra una serie altrettanto compatta e forse più serrata di ceramica locale, che germinatasi dalla prima verso la metà del secolo, ad essa più o meno aderente durante tutto il V secolo, nel IV, pur subendo l'influsso attico si emancipa sempre più per assumere un carattere proprio e quasi originale.

Già a proposito del geometrico peucetico e della probabile esistenza a Ruvo e nella Peucezia di fabbriche ceramiche joniche - corinzie abbiamo fatto rilevare che anche assai prima del V secolo tra la Puglia Centrale ed il continente greco si son dovuti stabilire attivi scambi commerciali e culturali ai quali non è da escludere che col tempo, forse nel VI secolo, abbiano partecipato gli Ateniesi con traffici stabiliti attraverso gli approdi della costa adriatica. Ora nel V secolo a questa azione civilizzatrice che l'ellenismo veniva esercitando con un ritmo più o meno accelerato sulle popolazioni pugliesi l'Attica dava un nuovo impulso con una più energica e fresca penetrazione di elementi artistici, etnici ed economici, sicchè alcuni centri della Peucezia come Ruvo, Ceglie erano elevati allo stesso livello di splendore e civiltà delle più fiorenti colonie della Magna Grecia.

Anche questa nuova e decisiva spinta verso un pieno ellenizzamento alla guerriera ed ancora rude Peucezia veniva comunicato direttamente da Atene, senza cioè il tramite della tanto vantata attività civilizzatrice della ricca e potente Taranto.

Secondo i risultati della nostra indagine invero nel torno degli anni nei quali s'importava nella Puglia Centrale la ceramica attica più arcaica da noi segnalata nella Collezione Jatta, più che mai tesi erano i rapporti fra Tarantini e Peuceti, impegnati in una guerra, che, combattuta per vari anni, si chiuse con la famosa sconfitta dei Tarantini nel 471 a. C. Nè vale il dire *che errore sarebbe continuare a ricordare anche oggi a sostegno di una tesi contraria* (a Taranto cioè come centro d'irradiazione commerciale nell'Italia Meridionale) *le aspre lotte fra i Tarantini e le popolazioni japigie e la memorabile disfatta del 471, quando sappiamo che dopo essi*

ottennero la rivincita sul nemico in guisa da acquistare definitivamente il sopravvento (1), poichè, senza menomare l'importanza di Taranto, come centro d'irradiazione commerciale nel Mezzogiorno d'Italia, in rapporto alla Peucezia e durante il quinto secolo l'osservazione del Ciaceri non è esatta. Tra la sconfitta e la rivincita tarantina invero trascorse un decennio nel quale l'importazione della ceramica attica nella Peucezia doveva essere già abbastanza attiva, ed assai più ne occorsero di anni perchè Taranto facesse sentire per davvero il suo sopravvento sulle ostili popolazioni japigie e potesse stabilire con esse pacifici ed efficaci rapporti commerciali.

Nè ci riesce d'altra parte facile l'idea che la spartana Taranto, restata attaccata ed affezionata alla madre patria, si facesse attiva propagandista di civiltà attica nell'interno della Puglia proprio nel V secolo, quando i suoi sentimenti verso la politica periclea di espansione in occidente si rivelano assai tiepidi e diffidenti anzi ostili. È noto quale contegno essa assunse verso Atene durante la guerra siracusana, e che nella seconda spedizione ateniese contro Siracusa, nella quale le sorti della capitale attica erano seriamente impegnate, accogliendo festosamente lo spartano Gilippo, negò persino l'acqua alla flotta ateniese approdata nel suo porto (2).

La fondazione di Turio, come è noto, fu un fallimento per le mire politiche ateniesi in occidente, ed il panellenismo della nuova città fu sin dal sorgere delle sue mura logorato da un'aspra guerra con Taranto per il possesso della Siritide, mentre Eraclea la cui fondazione pose fine alle ostilità, nell'intesa che la sua popolazione dovesse risultare composta di elementi turini e tarantini in proporzioni eguali, finì col divenire ben presto una colonia di Taranto.

Queste considerazioni mi fanno dunque inclinare verso l'ipotesi che la penetrazione dell'atticismo nella Puglia Centrale ed il suo irradiarsi con fabbriche locali da esso promosse, si debba ad un'azione diretta del commercio ateniese favorito, come è stato con probabilità supposto (3), dagli avvenimenti politici coevi.

Una prova significativa di amichevoli relazioni tra Atene

(1) CIACERI, *Storia della Magna Grecia*, III, p. 296.

(2) CIACERI, *op. cit.*, II, p. 372.

(3) PICARD, *art. cit.*, p. 251 e segg. - MAYER, *Apulien*, p. 184 seg.

e le popolazioni japigie svoltese indipendentemente da Taranto e mantenutesi anche dopo la fondazione di Turio si ha nella notizia tramandataci da Tucidide, secondo la quale la flotta ateniese inviata contro Siracusa, approdando nel 413 a. C. al capo japigio, imbarcò contingenti armati di Messapi e Japigi, rinnovando col loro re Artà una vecchia alleanza, risalente probabilmente ai tempi di Pericle (1).

Perchè dunque gli Ateniesi avrebbero nel 413 a. C. ribadita con un nuovo trattato un'antica alleanza con gli Japigi e Messapi se non per mantenere aperte ed attive le antiche vie di penetrazione nell'interno della Puglia ben diverse da Turio e da Taranto, la quale forse nel V secolo, come nel precedente, volgeva altrove la sua attività commerciale?

A ciò si aggiunga che il paese nel quale i ceramografi atici si trapiantavano offriva un abbondante ed ottimo materiale argilloso alla loro industria, la quale per giunta s'impossessava di centri commerciali ancora molto poco sfruttati con la possibilità di nuove ed inesplorate conquiste.

Alle congetture dello Hauser per quanto ingegnose per tanto artificiose sul significato della sigle HE del cratere di Fineo non prestano illimitata fiducia nemmeno coloro che più inclinano a seguirle (2).

E nel campo ipotetico io credo resti ancora confinato l'influsso che su questi primitivi ceramografi dell'Italia Meridionale avrebbe esercitato la pittura di Zeusi. Non lo confermano le scarse notizie pervenuteci intorno alla vita del grande pittore che iniziò la sua carriera agli albori del IV secolo, e lavorò poco nella sua patria dove sembra non abbia lasciato una scuola che abbia potuto imprimere un nuovo indirizzo all'arte del mezzogiorno d'Italia (3). È quindi alquanto discutibile che la famosa famiglia di centauri da lui dipinta con ammirevole naturalezza e realismo e ripetutamente invocata a proposito della primitiva arte ceramica dell'Italia Meridionale sia stata mai da quei ceramografi conosciuta.

Dai rilievi di Figalia si son fatte derivare le scene agitate e movimentate, i panneggiamenti mossi e svolazzanti dei dipinti vascolari apuli e persino il grottesco dei primitivi ce-

(1) CIACERI, *op. cit.*, II, p. 373, 378.

(2) TILLYARD, *op. cit.*, intr., p. 11.

(3) CIACERI, *op. cit.*, III, p. 294.

ramografi dell'Italia Meridionale (1). Ma le scene movimentate ed i vestimenti mossi e svolazzanti, come bene osserva il Collignon, sono caratteristici per tutta l'arte postfidiaica (2) e non mi sembra che il grottesco de' rilievi di Figalia e de' vasai dell'Italia Meridionale sia informato di un medesimo spirito. Nei primi è un grottesco esteriore, il grottesco derivante da esuberanza di movimento, nei secondi è un grottesco intimo, il grottesco de' sentimenti. Tutto ciò infine che non appare attico in quest'arte attica trapiantatasi in Italia può spiegarsi, a parer mio, sia come effetto dell'ambiente dorico della spartana Taranto (3), che del provincialismo della rude e semibarbara Peucezia.

Concludendo credo anch'io, che non si possa ancora con tranquilla scienza e coscienza escludere la possibilità che le primitive fabbriche di ceramica italiote abbiano avute sedi anche in vari centri della Puglia Centrale con uno sviluppo aderente nel V secolo alla ceramica attica da cui derivano e subendo con altri anche il potente influsso tarantino nel IV secolo, quando Taranto potè finalmente affermare la sua egemonia politica sulle popolazioni japigie, da nemiche divenute alleate, e, portata al sommo della floridezza economica e politica dal genio d'Archita, forte dell'alleanza dei potenti tiranni siracusani, a capo della lega delle città italiote, strette intorno a lei dal comune pericolo delle invasioni sabelliche, divenuta il più attivo e luminoso faro diffusore di civiltà ellenica nel Mezzogiorno d'Italia, ha potuto imporre il suo lusso e la sua arte anche alle fabbriche ceramiche della Puglia Centrale, nelle quali per soddisfare le richieste ed il gusto di una più modesta clientela si traduceva nella creta ciò che nella ricca e lussuosa Taranto si produceva nelle arti maggiori, nella scultura e nella torrentica (4).

Senza dubbio, ed in ciò credo siamo tutti di accordo, un largo contributo alla soluzione del tormentato quesito, può ve-

(1) MOON, *op. cit.*, p. 43 seg. - WATZINGER, *F. R. Griech. Vasenm.*, III, p. 347.

(2) COLLIGNON, *op. cit.*, II, p. 160.

(3) Come pensa il Watzinger nel l. c.

(4) Per la scultura: WUILLEUMIER, *Arethuse* 1930, p. 116 e segg. Per la torrentica: PERNICE, *Iahrb. d. Inst.* 1920, p. 83 e segg. ed il lavoro più volte citato del Wuilleumier, *Tresor de Tarent.*

nire dalla conoscenza e pubblicazione di materiale di sicura provenienza, gran parte del quale, il più prezioso, è ancora inedito.

Questa buona intenzione da parte mia e dalla quale è sbocciata l'idea di questo modesto studio possa renderlo accetto ai lettori di Japigia.

MICHELE JATTA