

2013

# RESTITUZIONI

Lesori d'arte restaurati

Sedicesima edizione

Marsilio

INTESA  SANPAOLO

Nel cuore della città, i visitatori hanno la possibilità di conoscere ulteriori tesori custoditi in prestigiose sedi cittadine, anch'esse coinvolte negli anni nel programma *Restituzioni*: la chiesa dei Santi Apostoli, dove sono esposti i quattro dipinti su rame con le *Virtù* di Francesco Solimena che ornano l'altare Pignatelli (restaurati nell'ambito di *Restituzioni 2013*); il Museo Diocesano, dove sono conservati la *Stauotecca di san Leonzio* e il *Ritratto funerario dell'Arcivescovo Uberto d'Ormont*, (restaurati nell'ambito di *Restituzioni 2008*); la cappella del Tesoro di San Gennaro, in Duomo, dove, nel 1996, sono stati restaurati grazie all'allora Banco Ambrosiano Veneto (oggi confluito in Intesa Sanpaolo) gli affreschi della cupola con la rappresentazione del *Paradiso*, dipinti da Lanfranco, e nella cui sacrestia, che fa parte del percorso del Museo del Tesoro di San Gennaro, si può ammirare – in via del tutto eccezionale – il *Busto-reliquiario di san Gennaro* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2008*); il Museo del Tesoro di San Gennaro, che conserva il *Reliquiario del Sangue di san Gennaro* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2008*) e la statua di *San Michele arcangelo* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2011*).

Un particolare ringraziamento a Mariella Utili e a Umberto Bile. Si ringraziano inoltre Ornella Agrillo, Serena Mormone e tutto il personale del Museo di Capodimonte e di Civita.

Le opere relative alle schede cat. 1, 8-11, 13-41, 43, 44 sono esposte al Museo di Capodimonte.

Le opere relative alle schede cat. 2-7, 12, 45 sono esposte a Palazzo Zevallos Scigliano.

Le *Virtù* di Francesco Solimena (cat. 42) sono collocate nella chiesa dei Santi Apostoli, altare Pignatelli.

## Guida alla mostra e catalogo digitale delle opere

Marsilio

### *Curatori*

Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

### *Testi introduttivi*

Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti, Fabrizio Vona

### *Contributi scientifici*

Rossella Agostino, Annachiara Alabiso, Elisa Amorosi, Gregorio Aversa, Gabriele Barucca, Massimo Bernacchi, Annalisa Bisceglia, Gian Luca Bovenzi, Massimiliano Caldera, Giuliana Cavalieri Manasse, Mauro Congeduti, Marisa Corrente, Giorgia Coiso, Claudia Cremonini, Emanuela Daffra, Daniele Diotallevi, Rita Dugoni, Giuhana Ericani, Carla Falcone, Mariolina Gamba, Federica Giacobello, Laura Giusti, Paola Giusti, Chiara Guarnieri, Stefano L'Occaso, Carmelo G. Malacrino, Paola Manchinu, Isabella Marelli, Luca Mercuri, Valeria Moratti, Fausta Navarro, Giovanna Paolozzi Strozzi, Annalisa Perissa Torrini, Daniela Picchi, Valeria Poletto, Antonella Ranaldi, Giovanni Rodella, Valeria Sampaolo, Lorenzo Sbaraglio, Cristina Scialpi, Sandra Sicoli, Chiara Spanio, Cinzia Tagliaferro, Claudia Tempesta, Umberto Utro, Alessandro Vella, Paola Venturelli

### *Relazioni di restauro*

Ars Mensurac, Antonio Adduci, Darya Andrasch, Bruno Arciprete, Filippo Bandini, Fulvio Baratelli, Carlotta Beccaria, Francesca Bettini, Serena Bidorini, Giuseppe Billoni, Paolo Bisch, Franco Blumer, Letizia Bonizzoni, Valeria Borgialli, Umberto Brianzoni, Roberto Buda, Andrea Cagnini, Vincenzo Caiulo, Emiliano Catalli, Raffaella Chiuconi, Fermo De Dominicis, Cristina de' Medici, Giorgio Distefano, Andrea Dori, Lucia Dori, Silvia Ferucci, Aviv Fürst, Monica Galeotti, Marco Gargano, Marco Gondola, Sara Gottoli, Luciano Grizzi, Federica Innocenti, Eugenie Knight, Laboratorio restauro tessili antichi Abbazia Benedettina 'Mater Ecclesiae', Carlo Galliano Lalli, Giancarlo Lanterna, Luisa Marchetti, Pierpaolo Mariani, Ramona Marrella, Marga Marzelli, Luigia Melillo, Lucia Miazzo, Umberto Mimichiello, Anna Teresa Monti, Lorenzo Morigi, Pasquale Muscila, Cinzia Oliva, Mariateresa Operetto, Michele Pagani, Anna Parma, Luigi Parma, Monica Pastorelli, Paola Perpignani, Sandra Pesso,

Maria Antonia Petrafesa, Silvia Pissagroia, Simone Porcinai, Giovanna Prestipino, Giovanni Riccardi, Emiliano Ricchi, Maria Lucia Rocchi, Andrea Santacesaria, Martino Scrafini, Alberto Sucato, Bruno Tatafiore, Maria Pia Topa, Patrizia Toson, Stefano Volpin, Mari Yanagishita, Alessandra Zambaldo, Massimo Ziliani

### *Editing*

Romina Paola Elia, Loredana Pavanello

### *Coordinamento materiale iconografico*

Davide Morello


Un particolare ringraziamento a Rosanna Benedini e Laura Tombola. Intesa Sanpaolo, Attività Editoriali e Musicali

© Intesa Sanpaolo 2013  
Edizione digitale 2013  
ISBN 978-88-317-1639

# RESTITUZIONI

tesori d'arte restaurati

Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale promosso e curato da

INTESA  SANPAOLO

Edizione 2013



con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



con il patrocinio del Comune di Napoli



in partnership con la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli

amici DI CAPODIMONTE



in collaborazione con gli Amici di Capodimonte

## INTESA SANPAOLO

Giovanni Bazoli  
*Presidente del Consiglio di Sorveglianza*

Andrea Beltratti  
*Presidente del Consiglio di Gestione*

Enrico T. Cucchiani  
*Consigliere Delegato  
e Chief Executive Officer*

Paolo M. Grandi  
*Responsabile della Segreteria Generale  
del Consiglio di Sorveglianza*

### Progetto *Restituzioni*

Intesa Sanpaolo, Beni archeologici e storico-artistici

*Cavatori scientifici*  
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

*Direzione*  
Andrea M. Massari

*Coordinamento del progetto,  
segreteria scientifica e organizzativa*  
Silvia Foschi  
*con la collaborazione di*  
Loredana Pavanello

*Coordinamento allestimenti*  
Aurelio Eremita

*Coordinamento promozione*  
Isabella Sala

## Opere restaurate in collaborazione con

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Mantova, Brescia e Cremona

Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Verona, Rovigo e Vicenza

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia

Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici delle Marche

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo

Musei Vaticani

Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli

Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia

Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria

8. Pittore di Dario (attribuito a)  
*Cratere apulo a figure rosse detto 'Vaso dell'Amazzonomachia'*  
 330 a.C. ca

*tecnica/materiali*  
 lavorazione al tornio, tecnica a figure rosse; argilla nocciola rosata, ingobbio arancio scuro, vernice nera lucente, sovraddipinture in bianco-crema e rosso scuro

*dimensioni*  
 alt. max 128 cm, diam. orlo 71 cm

*provenienza*  
 Ruvo di Puglia (Bari),  
 collezione Pizzati e Lamberti

*collocazione*  
 Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 81667)

*scheda*  
 Federica Giacobello

*restauro*  
 Raffaele D'Aniello, Pasquale Festinese, Antonio Guerra, Antonio Marroccella (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

con la direzione di Luigia Melillo e il coordinamento di Mariateresa Operetto (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

« INDICE GENERALE

La storia di questo cratere, opera di eccezionale rilievo nella produzione figurata apula, noto come *Vaso dell'Amazzonomachia*, è segnata da una non felice vicenda conservativa iniziata probabilmente già in antico, tra gli anni Trenta e Venti del IV secolo a.C., quando il grande vaso fu deposto in una tomba appartenuta a un'importante famiglia dell'aristocrazia di Ruvo di Puglia. Già in quell'occasione – è impossibile allo stato attuale stabilire se il fatto avvenne immediatamente dopo la sua fabbricazione, nella sua esposizione durante le cerimonie funerarie o nella deposizione all'interno della tomba, ovvero in seguito – il cratere dovette fratturarsi in numerosi pezzi; per ricomporlo si utilizzarono delle grappe in piombo di cui sono ancora ben visibili i fori usati per il loro fissaggio e i solchi creati dalle grappe stesse. Dopo la sua scoperta nel 1834, il cratere entrò a far parte della collezione ruvese di Antonio Pizzati e Carlo Lamberti, raffinati e accreditati conoscitori di antichità, e quindi venduto al Real Museo Borbonico di Napoli nel 1835 (MILANESE c.d.s.). Prima dell'acquisto da parte di Ferdinando II, l'esemplare fu restaurato come ben documenta Emilio Braun che fa un'accurata descrizione delle immagini dipinte, sottolineando l'esistenza di lacune figurative (BRAUN 1836); è possibile ipotizzare che il restauro avvenne a Ruvo in labora-

tori nati a seguito della 'febbre di vasi' che portò alla ricerca frenetica degli splendidi esemplari ceramici saccheggiando le tombe antiche, e alla creazione di un vero e proprio mercato localizzato a Ruvo (CASANO 2004; MILANESE c.d.s.). Verosimilmente in quest'occasione venne realizzata l'ansa destra di cui il cratere era privo. Poche sono le notizie relative alle sue vicende conservative e museali: nel *Catalogo degli Inventari Generali* presso la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, stilato per volontà di Giuseppe Fiorelli tra il 1863 e il 1875, il vaso viene descritto con numerose lacune in parte corrispondenti a quelle attuali. Il cratere subì un significativo restauro negli anni Settanta del Novecento, di cui rimane scarsa documentazione, durante il quale probabilmente si asportò l'intervento ottocentesco, facendo delle scelte che hanno compromesso la solidità dell'esemplare: infatti nel 1992, a quando risale l'intervento di restauro condotto con perizia scientifica, il vaso era collassato e ridotto in frammenti (PRISCO 1996, p. 114). Nuovamente nel 2004 il vaso, di ritorno da un prestito per una mostra, si fratturò nelle parti inferiori del corpo con il distacco di numerosi frammenti; il restauro realizzato in occasione di *Restituzioni 2013* è stato mirato a ricomporre tale parte del cratere e a rinforzare l'intervento precedente.

Dopo una fase di pre-incollaggio che ha consentito di individuare gli attacchi dei frammenti, si è proceduto all'assemblaggio degli stessi con l'utilizzo di resine bicomponenti; le lacune sono state integrate con gesso dentistico pigmentato su di una base di polyfilla e applicate con il supporto di lastre di cera dentistica. I punti di frattura sono stati rinforzati con resine stese dall'interno. Si è deciso di non integrare l'estremità del corpo del vaso che, allo stato attuale, risulta lacunoso e senza continuità con il piede staccato e svincolato dal resto del vaso, collegato a esso tramite una struttura di supporto ottocentesca. Il cratere, di grandi dimensioni, con collo cilindrico svasato verso il labbro e all'attacco della breve spalla arrotondata, presenta un corpo ovoidale che si restringe verso il fondo: è dotato di anse a volute – solo la sinistra antica – all'attacco delle quali sono collocate teste di cigno plastiche ripiegate, parzialmente conservate. Il vaso faceva parte di un ricco corredo, già depredata prima del ritrovamento nel 1834, che comprendeva anche tre anfore (una oggi perduta, inv. 81942) e un *deimos*, conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (invv. 81951, 81953, 81668) uniti al cratere da uno specifico programma figurativo espresso dal tema del rapimento, da scene che si riferiscono al mito e al culto di Dioniso, e da soggetti legati alla propaganda ma-

cedone (PRISCO 1996). In particolare è presente nel cratere in esame e nell'anfora 81951 l'eccezionale raffigurazione dello scontro di Alessandro Magno contro il re di Persia Dario III Codomano, avvenuto durante la battaglia di Issos nel 333 a.C. o di Gaugamela nel 331 a.C. (a sostegno di quest'ultima ipotesi v. MORENO 2000). I soggetti 'macedoni' ben presenti nel repertorio del Pittore di Dario suggerirebbero un diretto riferimento alla spedizione di Alessandro il Molosso, re dell'Epiro e zio di Alessandro Magno che, in concomitanza delle imprese in Oriente del nipote, giunse in Puglia chiamato da Taranto per difendere la grecità contro le locali popolazioni dei Messapi e dei Lucani (G. Calcani, in *Alessandro Magno* 1995, pp. 239-240, n. 31; POUZADOUX 2005); si tratterebbe quindi di uno dei più chiari e significativi esempi di come la ceramica apula fosse espressione di una specifica realtà storico-culturale, legata all'ideologia e alla volontà di autorappresentazione dell'élite aristocratica che fu, almeno sino all'ultimo trentennio del IV secolo a.C., la committenza privilegiata per tali oggetti. La rappresentazione dello scontro tra Alessandro e Dario costituisce la scena centrale del cratere e si sviluppa in tre registri sovrapposti: quello superiore è destinato agli dei, che il pittore rende facilmente riconoscibili con uno sforzo



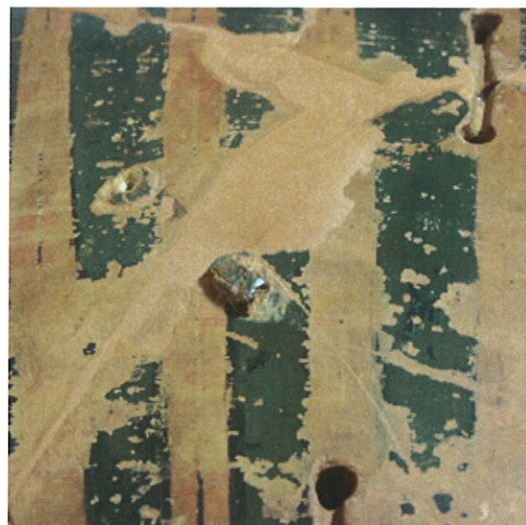
*Dopo il restauro, lato A*



*Dopo il restauro, lato B*



Prima del restauro, in laboratorio



Prima del restauro, particolare, resti della grappa in piombo e alloggiamenti per grappe metalliche



Il disegno del cratere in una ricostruzione di Emilio Braun (BRAUN 1836)

quasi didascalico – in assenza dei nomi che talvolta iscrive accanto ai personaggi principali – mediante specifici e noti attributi. Da sinistra Poseidone vestito solo con un mantello, stante con gambe incrociate, si appoggia al tridente, ha lunga chioma riccia e barba; si rivolge, come mostra il gesto fatto con la mano, ad Afrodite seduta e ingioiellata, il corpo segnato da un aderente chitone coperto da un mantello sulle gambe, i capelli sono raccolti in un *kekryphalos* che lascia libera l'alta coda e la chioma

sulle spalle. Accanto a lei, nascosto parzialmente dietro alle sue gambe, è Eros, la cui natura ibrida è visualizzata dalla bandoliera, intorno al collo e al petto, e dalle armille alle caviglie. La testa è di profilo, la chioma raccolta in un'alta coda fermata da un *kekryphalos*: il suo sguardo è rivolto verso Pan seduto, con bel corpo muscoloso, appoggia entrambe le mani su un bastone nodoso, il volto è di tre quarti con sopracciglia aggrottate, ha labbra carnose e peluria sul viso, una lunga e riccia chioma cade sul-

le spalle e dalla testa si sviluppano due corna bianche. Davanti a lui Atena guida una quadriga quasi completamente compromessa da una grande lacuna; indossa un chitone con un mantello svolazzante, il capo è coperto da un elmo, sul petto porta l'egida e regge con la mano sinistra uno scudo e con la destra una lancia. Dopo la grande lacuna che interrompe la scena, si conserva solo parzialmente un'elegante figura femminile seduta, Era, verso la quale incede una Nike con palma e corona; dietro a essa è Zeus seduto con busto nudo e mantello sulle gambe con scettro e fulmini, a cui seguono i gemelli Artemide e Apollo; la dea porta faretra sulle spalle e chitone fermato da bretelle incrociate, mentre il fratello seduto regge un ramo d'alloro, ai suoi piedi è posta la cetra. La tranquillità di questo registro, conferita dalla pacata postura delle divinità, è interrotta dalla corsa della quadriga di Atena. A questa corrisponde, nel registro inferiore, il carro del re Dario di cui si conservano solo i quattro cavalli e parte del corpo dell'auriga, ma che, in base al linguaggio formulare adottato dai pittori apuli, è possibile pensare realizzato con lo stesso schema compo-

sitivo dell'inseguimento utilizzato nell'anfora inv. 81951 che vede il re persiano con testa di tre quarti rivolta ad Alessandro e braccio destro aperto verso l'inseguitore, a esprimere paura e nello stesso tempo creare una relazione con il nemico (GIULIANI 1977; ID. 1984; ROSCINO 2011). Tale rapporto è in questo caso interrotto da due guerrieri persiani che si pongono tra il condottiero macedone e la quadriga, vestiti all'orientale e perciò confusi con Amazzoni dai primi studiosi che descrissero il cratere (v. BRAUN 1836, p. 3); il primo, colpito dalla lancia, è raffigurato frontale, con corpo sbilanciato, un braccio è alzato e con la mano impugna una spada non conservata, con l'altra si difende brandendo uno scudo. Dietro di lui avanza un altro persiano, sostiene uno scudo a pelta, dalla sua vita pende la spada; il fante greco con elmo a pileo, che con Alessandro li sta caricando, è raffigurato – secondo un'iconografia che identifica nella scena tutti i guerrieri macedoni – nudo, dietro alla schiena con il mantello, al petto porta il balteo, impugna una lancia e uno scudo. Alessandro barbato con elmo di tipo apulo corinzio poggiato sopra la testa, incede

su un cavallo senza sella; veste la corazza di tipo anatomico e schinieri; indossa quindi le armi che costituivano la panoplia celebrativa funeraria delle aristocrazie apule, documentata anche in Macedonia (POUZADOUX 2008). Una corta veste si intravede sotto la corazza e un mantello svolazza dietro alla schiena, fermato sul petto. È scalzo e con la mano destra sostiene una lunga lancia con cui colpisce il persiano davanti a lui. La non corrispondenza con l'immagine diffusa del re macedone, giovane e senza barba – come apparirà nelle raffigurazioni 'ufficiali' del condottiero, e di cui è rimasta testimonianza grazie al celebre mosaico della Casa del Fauno di Pompei ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MORENO 2000; PESANDO 2002) – è giustificabile con un'autonomia creativa del pittore apulo che si avvale di semplici 'convenzioni figurative' per rendere in pittura un avvenimento storico del quale era appena giunta la fama in Occidente (GIULIANI 1977; ID. 1984). Difficile è stabilire se e quanto le pitture del ritrattista di Alessandro, Apelle, possano avere influenzato tale scena. Chiude il registro davanti al carro di Dario il combattimento tra un persiano a piedi con lancia e scudo e un cavaliere macedone. Il combattimento continua nel registro inferiore, dove da sinistra è raffigurato lo scontro tra un macedone che sta colpendo un persiano con la lancia, mentre questo contrattacca; ai loro piedi è accovacciato al suolo, senza vita, un persiano reso dal pittore utilizzando lo stesso modello iconografico e forse quindi lo stesso cartone costruito specularmente, usato dal suo predecessore, il Pittore di Licurgo, nella situla con il furto dei cavalli di Reso (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 81863; GIACOBELLO 2007); davanti a lui lo scudo a pelta e un'ascia. Seguono altre coppie di duellanti: un macedone sta colpendo con una corta spada il nemico che leggermente sbilanciato indietro, si protegge con lo scu-



Scatto fotografico del 1966, lato A



Scatto fotografico del 1966, lato B

do e ghermisce la lancia; accanto, un guerriero greco trafigge con la spada un persiano inginocchiato e nell'estremo atto di difendersi. Segue un macedone stante accanto al suo cavallo che sferra l'attacco contro due persiani collocati davanti a lui.

Se il lato principale del vaso è riservato alla storia e ai nuovi eroi consacrati da essa, il resto del cratere è dedicato al mito gestito per episodi autonomi ma verosimilmente da leggere in maniera unitaria a costituirne un'espressione complessiva. Separata da fitto ed elegante motivo a palmette e girali vegetali che si sviluppa nella porzione del vaso sotto le anse, è la raffigurazione del mito eleusino di Demetra che sale sul carro di Helios alla ricerca della figlia rapita da Ade. Secondo una consuetudine applicata sui grandi crateri dal Pittore di Dario, lo spazio è gestito su tre registri. Il primo, sempre destinato agli dei, vede da sinistra la coppia divina Era e Zeus che, fortemente lacunoso, è seduto

in trono su una basetta su cui è posto anche il poggiatesta, con scettro sulla cui sommità spicca un'aquila – interessante è il confronto con il quadro di Alessandro-Zeus opera di Apelle –, mentre Era stante veste un lungo chitone da cui traspaiono le forme seducenti, un lungo velo cade dal diadema che ella afferra con la mano. Appoggiato al trono con gambe incrociate è Hermes con folta e riccia capigliatura cadente sulle spalle; un mantello è fermato sul petto e stringe un bastone (il caduceo?). In direzione opposta rispetto a questi personaggi si muove al galoppo una quadriga guidata da Helios, riconoscibile per il nimbo, vestito come un'auriga con gonnellino e bretelle incrociate sul petto; ha una riccia e folta chioma scomposta, il volto di tre quarti guarda in direzione di Demetra. La dea, con corta chioma completamente avvolta in un ampio mantello, compie gli atti che manifestano il lutto per la perdita della figlia: «un acuto dolore le penetrò nell'animo,

con le mani si strappò il velo dalla bellissima chioma, poi si gettò sulle spalle un mantello di colore scuro [...] se ne andò vagando con fiacole ardenti strette tra le mani [...]» (*Inno a Demetra*, vv. 40-48). Da sotto il chitone esce il piede nudo in mezza punta per l'azione che sta compiendo di salire sulla quadriga afferrando con la mano sinistra il parapetto, mentre la destra regge un torcia. Davanti alla quadriga un giovane, con corona d'alloro e un ramo con fiori a più petali, si rivolge a Poseidone seduto su sgabello pieghevole: il volto appare preoccupato, come sembra indicare il gesto che compie con la mano destra di toccarsi le barba, con il braccio sinistro regge uno scettro; chiude la scena Selene al galoppo. Del rapimento, che occupa lo spazio inferiore, gli Inferi del mito, purtroppo lacunoso, rimangono solo le immagini di Hermes psicopompo, di Ecate divinità dell'oltretomba e di leggiadre fanciulle. Ruolo attivo nella figurazione è conferito dal Pittore



*Durante il restauro, applicazione di resine per rinforzare i punti di frattura incollati nel precedente restauro*



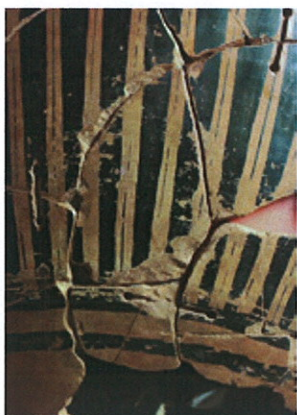
*Durante il restauro, pre-incollaggio dei frammenti*



*Durante il restauro, applicazione di lastre dentistiche come supporto alle integrazioni*



di Dario ai giovani armati a piedi e a cavallo che si muovono, nel registro mediano, sotto lo sguardo di Afrodite, seduta accompagnata da Eros, e preceduti da una Furia alata, con caduceo (AELLEN 1994). Si tratta di Coribanti, riconoscibili dalle vesti e dagli elmi frigi di alcuni di essi, dai cembali, strumenti musicali con cui accompagnavano i riti della dea. La scelta di introdurre tali personaggi, anche se non coerentemente rappresentati – alcuni indossano infatti armature greche –, oltre a essere espressione della devozione a Demetra di cui vi sono testimonianze nel territorio peuceta (TODISCO 2010), è



*Durante il restauro, particolare delle lesioni e delle fratture*



*Durante il restauro, integrazioni delle lacune*





Dopo il restauro, lato B, particolare



Dopo il restauro, lato A, particolare

probabilmente giustificabile con il gusto di rappresentare personaggi a cavallo o su quadriga, che pervade l'intero cratere costituendone il *leitmotiv* (per il motivo v. PONTRANDOLFO 2008). Il piede a campana è decorato da cavalieri raffigurati uno dietro all'altro al galoppo, in un ambiente scandito da colonne ioniche; sono nudi con il capo cinto dalla benda. Si tratta probabilmente di una rara raffigurazione della 'gara dei cavalli montati', una competizione ippica che si svolgeva durante le Olimpiadi.

Due quadrighe in corsa sono raffigurate sul collo di entrambi i lati che presentano, nuovamente, il tema del rapimento amoroso: sul lato A, Eos bramosa, rapisce il giovane Tithonos, scortata dai fratelli Helios su carro e Selene a cavallo, mentre due eroti sono in volo ad anticipare l'unione tra i due (per il tema v. *Ceramica a figure rosse* 2012, pp. 169-171). Sul lato B si ricorda un altro rapimento celebre, quello di Ippodamia, consenziente, da parte di Pelope, inseguito dal padre di lei Enomao la cui regalità è espressa dai tratti iconografici del condottiero, del tutto simili a quelli di Alessandro, su carro guidato dall'auriga Mirtilo; una Furia gli si contrappone. La giovane principessa indossa una ricca veste, corona e gioielli, mentre Pelope porta abiti orientali; la sua figura è collegata alle Olimpiadi, di cui fu il mitico fondatore. Sopra la loro quadriga vola un erote a esprimere la vittoria amorosa.

Il tema del rapimento amoroso diventa così una metafora edulcorata dell'atto violento della morte, a cui si accompagna la speranza di un aldilà beato e di una 'rinascita' espressa dalle vicende di Persefone che tornerà dagli Inferi per passare parte dell'anno con la madre tra gli dei.

I soggetti e i motivi iconografici selezionati dal Pittore di Dario appartengono a un repertorio comune anche alla tradizione macedone contemporanea (MASSA-PAIRAULT 1996; POUZADOUX 2005), fenomeno ben evidenziato,

come già ampiamente dimostrato, dal confronto con il bel affresco che raffigura il ratto di Persefone nella tomba omonima di Vergina, e da particolari figurativi come le stelle a più raggi che brillano sopra la quadriga di Enomao, simbolo adottato dalla dinastia macedone e posto sulle monete coniate da Taranto per pagare l'esercito di Alessandro il Molosso (SENA CHIESA 2007). Forse immagine solare sono le belle teste con riccia chioma bionda e volto sovraddipinto in rosso, inserite a impreziosire l'intreccio di palmette ai lati delle scene principali.

Espressione del raffinato decorativismo del pittore sono il fregio costituito da cariatidi alate con il corpo terminante in petali da cui si sviluppano volute, che decora la parte inferiore del vaso a chiusura della scena figurata, e i pesci – differenziati per forma e specie – che sembrano nuotare sotto l'inseguimento di Pelope e Ippodamia. Il primo motivo è utilizzato anche dal Pittore di Varrese, alla cui officina il Pittore di Dario è particolarmente legato, nella *loutrophoros* con il mito di Niobe (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 82267) a decorare la base del *naiskos*. Interessante è notare un 'difetto di fabbricazione', là dove a conclusione del fregio sul lato B, evidentemente realizzato con mascherine preformate, manca al ceramografo lo spazio per concludere la figura dell'ultima 'cariatide', già occupato dall'ampia composizione a palmetta, realizzata precedentemente, creando una brusca interruzione.

#### Bibliografia

BRAUN 1836; HEYDEMANN 1872, pp. 591-598, n. 3256; TRENDALL 1982, p. 495, n. 40; GIULIANI 1984; PRISCO 1996, pp. 114-115, n. 10.1; *Ceramica figurata a soggetto tragico* 2003, pp. 465-466, Ap 178; POUZADOUX 2005; MONTANARO 2007, pp. 708-710, n. 163.1 (con bibliografia precedente).