

31) BECATTI, in *Riv. Ist. Arch. St. Arte*, VII 1940, pp. 90-95; *Id.*, in *La Critica d'Arte*, VI 1941, p. 47; G. TRAVERSARI, *Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I al III sec. d. C.*, Roma 1968, pp. 51-60.

32) Inv. N. I. 1536. Torso: marmo bianco a grana fine, molto compatto e ben levigato. Sulla stoffa dell'himation tracce di decorazione in giallo dorato. Testa: marmo bianco a grana grossa con venature brune. La parte posteriore della scultura è modellata e rifinita con accuratezza. MARCONI, *op. cit.*, p. 14; MARCONI-BOVIO, *op. cit.* (1956), p. 12; (1969), p. 32.

33) G. M. A. RICHTER, *Korai*, London 1968, pp. 69-70; 73-75; 78-79; 81-82; nn. 110, 115, 116, 122, 127; figg. 326-340, 358-367, 389-393, 411-416.

34) REINACH, *op. cit.*, I, p. 453, n. 5; HELBIG, *Führer*, II, Leipzig 1913, pp. 419-420, n. 1864; IV, Tübingen 1972, pp. 245-246, n. 3270; BULLE, *op. cit.*, p. 12, tav. 3, n. 12; BIANCHI BANDINELLI, *art. cit.*, p. 96; LIPPOLD, *Griech. Plastik*, p. 93; GIULIANO, *art. cit.*, pp. 17-22, tav. VI, 1.

35) BIANCHI BANDINELLI, *art. cit.*, p. 91 ss., tavv. L-LIV.

36) Inv. 30067. E. PARIBENI, *Museo Nazionale Romano. Sculture greche del V secolo*, Roma 1953, pp. 46-47, n. 76; RICHTER, *op. cit.*, p. 110 e nota 18, figg. 675-678; HELBIG, *Führer*, III, Tübingen 1969, p. 117, n. 2196.

37) Inv. 986. G. GHIRARDINI, in *Bull. Com.*, IX 1881, pp. 106-109, tav. V, 1-2; H. STUART JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, pp. 214-215 (Sala monumenti arcaici, 7), tav. 80; HELBIG, *Führer*, II, Tübingen 1966, pp. 326-327, n. 1510; RICHTER, *op. cit.*, p. 110, figg. 679-681.

38) LIPPOLD, *Skulp. Vat. Museums*, III, 2, p. 114, n. 16, tav. 55.

39) BIANCHI BANDINELLI, *art. cit.*, p. 96; HELBIG, *Führer*, IV, Tübingen 1972, pp. 245-246, n. 3270.

40) BULLE, *op. cit.*, p. 12, tav. 3, n. 12.

41) GIULIANO, *art. cit.*, pp. 17-22, tav. VI, 1.

42) *Cfr. supra*, note 37-38.

43) *Cfr. supra*, note 35 e 36.

44) PARIBENI, *op. cit.*, pp. 46-47, n. 76.

45) BIANCHI BANDINELLI, *art. cit.*, p. 96.

46) PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXIV, 11-13; S. FERRI, *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946, pp. 224-225; M. T. MARABINI MOEVS, in *Enc. Arte Ant.*, I 1958, p. 881; L. CATTERUCCIA, *ibid.*, II 1959, p. 156.

47) In particolare l'acconciatura della Kore di Antenor: RICHTER, *op. cit.*, pp. 69-70, n. 110, figg. 336-340.

48) Basti, per tutti, il confronto con la serie di ritratti di Domizia Longina. M. FLORIANI SQUARCIAPINO, in *Enc. Arte Ant.*, III 1960, pp. 165-166; G. DALTRÖP-U. HAUSMANN-M. WEGNER, *Die Flavii*, Berlin 1966, p. 122 ss., tavv. 53-57.

FRAMMENTO INEDITO DEL PITTORE DI ANTIPHON

TRA I FRAMMENTI ceramici, appartenenti al Museo civico "A. Parazzi", di Viadana (Mantova) e temporaneamente depositati a Milano presso la Soprintendenza alle Antichità della Lombardia,¹⁾ se ne trova uno che sembra rivelare la mano del Pittore di Antiphon.

La provenienza è purtroppo ignota, anche se molto probabilmente si tratta di Orvieto, giacché da là provengono i migliori pezzi di ceramica greca donati al museo di Viadana.²⁾

Il frammento (misure massime conservate centimetri 17,5 x 16 circa) consta di sei pezzi riuniti e comprende quasi la metà del tondo centrale di una coppa e una piccola porzione di parete con resti della decorazione esterna. Numerose, vaste e talvolta profonde sono le scheggiature ed anche lo stato di corrosione è notevole. Non mancano, qua e là, alcune leggere incrostazioni mentre più estese sono le macchie, di tipo ferroso, riscontrabili all'esterno. L'argilla è compatta e color rosso-ocra, mentre la vernice nera e lucida si presenta irregolare, con larghe chiazze rossastre all'interno certo dovute a difetto di cottura.

Interno (fig. 1): entro un meandro continuo, un po' irregolare e compreso fra due sottili linee parallele, il quale delimita il tondo a fondo nero, è raffigurato un comasta. Ne resta la testa di profilo e coronata di edera, il torace, la spalla destra e tutto il braccio sinistro da cui pende un mantello. Questo è molto corroso, ma pure sono ben riconoscibili le larghe pieghe verticali e la balza nera che ne costituisce l'orlatura. La mano sinistra regge uno skyphos e dal corrispondente polso pende una pelle di pantera. Interessante la forma dell'occhio, di cui si dirà che è di prospetto ma già abbastanza evoluto. Le foglie di edera della corona sono sovradipinte così come lo è la scritta HO ΠΑΙΣ che si trova sulla linea della testa del comasta.

Esterno (fig. 2): purtroppo la decorazione è qui estremamente frammentaria. In basso essa è limitata da una fascetta a risparmio. Procedendo da sinistra verso destra, resta parte dello stinco e dello zoccolo, di profilo, di un cavallo, per cui non è difficile supporre che facessero parte di un arto posteriore e che l'animale fosse in movimento. Poi una vasta lacuna, che sembra fosse priva di decorazione a giudicare dalla parte che resta, fa supporre che qui fosse collocata un'ansa. Infatti la scena che segue, pur nella sua frammentarietà, presenta un susseguirsi di figure.

Anzitutto vi è un giovane ignudo gradiente verso la sua destra e forse con un braccio proteso in tale direzione. La gamba destra è di profilo mentre poi il corpo è girato fin quasi di prospetto. Egli tira per una redine (?), sovradipinta, un cavallo del quale resta parte del petto e delle zampe anteriori mentre di quelle posteriori è chiaramente conservata solo parte di uno stinco col relativo piede. Tra le zampe dell'animale si intravede un piede umano (o sono due collocati vicinissimi fra di loro?) il che fa supporre l'esistenza di un'altra figura. A seguito del cavallo doveva esserci un uomo del quale è conservato solo in parte il bastone nodoso cui segue una estremità inferiore con, sulla gamba, un brevissimo tratto di abito.

È probabile, a giudicare dagli spazi, che dietro questa figura si trovasse in origine la seconda ansa. La mancanza di questi due elementi come dell'orlo ma soprattutto l'assenza completa, salvo un debolissimo indizio dell'attacco, del piede impediscono di stabilire la forma esatta della coppa.

Il tondo interno con la figura campita in posa staturaria presenta un motivo caratteristico che fa pensare immediatamente al Pittore di Antiphon³⁾ nella produzione del quale non sarà difficile trovare ulteriori termini di confronto. Già il meandro che fa da cornice, con il suo andamento sinistrorso e con i suoi tratti vigorosi e sommersi, è una delle caratteristiche di tale ceramografo.⁴⁾ L'impostazione generale, poi, si ritrova in una kylix del Museo archeologico di Firenze (fig. 3)⁵⁾ ove però il comasta, che danza con le nacchere, si presenta in movimento vivace, con una corporatura esile, con una testa di forma schiacciata e l'occhio di pieno prospetto. Ha insomma dei caratteri ancora arcaici che nel frammento di Viadana sembrano superati, almeno a giudicare da quanto ci resta. Però il mantello che scende dal braccio sinistro e la forma della corrispondente mano sono veramente assai somiglianti. Questa, nel nostro pezzo, regge uno skyphos e tale particolare si ritrova in forme molto simili in una coppa assai frammentaria del Louvre⁶⁾ ove resta anche una piccola parte del mantello; ma qui la posizione degli arti lascia

intuire un movimento più vivace di quello che possiamo immaginare per il frammento viadanese.

Meglio conservato il tondo di una coppa di Orvieto (fig. 4)⁷⁾ ove, se pure in posizione invertita, si ritrova la mano che regge lo skyphos con una posizione delle dita che possiamo ritenere tipica di questo maestro. Ma l'insieme rivela ancora stretti legami con l'arcaismo, anche se la testa, per la forma della cupola cranica e per i riccioletti a frangetta spiovente, si può confrontare con quella del nostro pezzo.

Questo però, per il profilo del naso e il taglio della bocca, è più vicino ad un pezzetto del museo Scheurleer (fig. 5)⁸⁾ nel quale tuttavia non corrispondono col nostro la frangetta ondulata e la forma del sopracciglio e dell'occhio, che è ancora di pieno prospetto. Un frammento del museo di Braunschweig (fig. 6)⁹⁾ presenta invece una forma di occhio già più evoluta; ma i riccioletti spioventi ricordano da vicino il nostro particolare, come pure la forma dell'orecchio un po' rialzato ed obliquo.

Altri confronti più generici si possono trovare nella testa di un comasta all'interno di una coppa del Louvre,¹⁰⁾ che però per il cattivo stato di conservazione non offre elementi molto dettagliati; nelle teste di due coppe, una a Boston¹¹⁾ ed una a Madrid;¹²⁾ ed infine in quella dell'interno di una kylix di Ferrara,¹³⁾ splendido esemplare che sembra condensare in preziosismo disegnativo tutta l'esperienza arcaica del maestro.

Ciò che contraddistingue la testa del comasta di Viadana è il taglio dell'occhio, dallo sguardo profondo, con l'angolo esterno lievemente rialzato, mentre la pupilla sembra quasi pesare sulla palpebra inferiore e il sopracciglio è reso con una semplice retta, senza la forma arcuata che ha dominato nel periodo arcaico. Un precedente diretto di queste peculiarità si può trovare in un frammento conservato a Vienna (fig. 7)¹⁴⁾ ove, a parte i ricciolini puntiformi e la maggior durezza di profilo, compaiono i lineamenti caratteristici. L'occhio, poi, ha il taglio consueto del tardo arcaismo, ma la pupilla sembra poggiare sulla palpebra inferiore e il sopracciglio ha superato la forma ad accento circonflesso. Interessante anche, a tal proposito, uno dei numerosi frammenti di una kylix dell'Ashmolean Museum di Oxford,¹⁵⁾ ove però l'occhio è meno "pesante", il sopracciglio ad arco tondo e, in generale, il disegno è meno delicato di quello del pezzo viadanese. Invece una forma di occhio più simile alla nostra sembra potersi intravedere, giacché proprio qui cade la linea di rottura, nel tondo interno di una coppa del museo di Villa Giulia (fig. 8)¹⁶⁾ che si richiama ancora quale termine di confronto.

La testa del nostro frammento è contrassegnata da una essenzialità che si accompagna bene alle forme un po' pesanti del volto, specie nella parte inferiore. Queste però non mancano di lasciar trasparire, senza incongruenze, una dolcezza che non si estrinseca in lezioni preziosismi ma pare diffondersi in tutta la figura. Se dobbiamo cercare un parallelo nel campo della scultura mi pare che nessuna testa, a parte la pettinatura, si possa confrontare con questa meglio del famoso "Efebo biondo". Infatti l'espressione commossa ma trattenuta, il taglio dell'occhio, le sopracciglia minimizzate se pure in diversa maniera, la pesantezza delle forme, sono tutti elementi che, sul vaso, o trovano un diretto riscontro graficamente espresso oppure si propongono come soluzioni parallele di uno stesso problema. Siamo insomma in quella fase, diffi-

cile da definire come da cogliere nei suoi diversi e complessi momenti, in cui l'arte greca da arcaica sta diventando classica¹⁷⁾; anzi il volto del comasta sembra aver già superato i canoni dell'arcaismo, pur se la diffusa dolcezza che lo contraddistingue trae le sue origini dalla precedente esperienza del maestro con l'influsso esercitato su di lui da Onesimos e si contrappone, come motivo più accessibile, all'altissima spiritualità dell'Efebo biondo. O forse questa dolcezza riecheggia un altro capolavoro della scultura contemporanea, il c. d. Efebo di Kritios, il cui riflesso troveremo anche in altri particolari.

Meno significativa sembra invece la pettinatura che, nella produzione del Pittore di Antiphon, si pone intermedia fra quella a piccoli punti presente, per esempio, nella coppa di Villa Giulia (fig. 8), e le lunghe frange sul tipo di quella, per esempio, del frammento del museo Scheurleer (fig. 5). Ma entrambi i motivi si trovano accostati nel supporto di Berlino,¹⁸⁾ unica opera firmata dal maestro. Comunque anche questa media lunghezza è presente in numerose opere già addotte a confronto e tutte più legate ai tipi dell'arcaismo, quali le coppe di Ferrara, di Orvieto, del Louvre e il frammento di Braunschweig (fig. 6),¹⁹⁾ e perciò rappresenta semmai un aspetto attardato nei confronti delle caratteristiche del volto.

Purtroppo non molto, a causa dello stato di conservazione, si può dire per l'anatomia corporea del nostro giovane, anche se la si può ricostruire sulla base della figura dell'esterno, la quale è meglio conservata e risulta complementare a questa. È comunque interessante, rispetto a molte altre opere, la posizione di tre quarti data al torace e da cui deriva un senso di maggior staticità e un aspetto particolarmente grandioso e monumentale.

È evidente che la grande trasformazione avvenuta nel periodo delle guerre persiane contaminò anche questo pittore, che pure aveva già un suo repertorio figurativo. Infatti al posto di figure variamente articolate che occupano lo spazio con la distorsione delle membra, qui possiamo agilmente supporre un corpo più statico con una distribuzione dei suoi singoli elementi estremamente coerente e priva di spezzature.

Si può avere l'esatta misura della maggiore monumentalità che ne deriva se lo si confronta con quelli assai più disarticolati dei tondi della coppa di Orvieto (fig. 4), già citata, e di una di Dresda.²⁰⁾ Dal paragone non riesce difficile ipotizzare, circa la posizione delle gambe del nostro comasta, che essa fosse assai semplice con un ritorno ai moduli preferiti nelle opere più antiche.²¹⁾

Più sciolto, più mosso, ma sempre coerente con la tendenza che si è venuta delineando, è la figura di giovane all'esterno del frammento. Questa permette, meglio di quella interna, di conoscerne l'anatomia che è quanto mai essenziale e dà risalto a quelle linee che il movimento della figura accentua. Si ritrova, quale caratteristica del maestro, la forma dell'ombelico ad arco di cerchio che conclude, anche se in forma più aperta che in altre opere, la linea alba.²²⁾ Particolare è invece il prolungarsi verso il basso della linea medio-sternale, mentre i muscoli pettorali sono appena accennati. Ciò è dovuto probabilmente all'importanza data al movimento e alla tensione del corpo che gira su se stesso.

Un precedente per questa figura si può riscontrare sull'esterno della già ricordata kylix di Dresda.²³⁾ Qui

poi il lottatore presenta, a parte il movimento più violento e la maggior tensione corporea, delle linee di contorno piuttosto vicine a quelle del nostro giovane. La conquista dello spazio è però ancora "in fieri", poiché la figura di Dresda si snoda con minor naturalezza in un ambito che appare più ristretto. Questa kylix è stata datata al 490 e certamente segna una fase di transizione fra le opere prettamente arcaiche e la nostra. Significativa poi per essa è la figura del lottatore atterrato, dal ritmo aperto che non può non ricordare l'analogo motivo agli angoli del frontone orientale di Egina.²⁴⁾

Ma ancora più interessante sembra, quale immediato precedente della figura viadanese, l'efebo dell'interno di una coppa di Madrid.²⁵⁾ Infatti, se pure in modo del tutto invertito, si corrispondono le posizioni delle gambe, del torso e di un braccio, mentre anche i particolari anatomici sono piuttosto simili. Solo, nel nostro pezzo sono appena suggeriti i muscoli pettorali ed è fortemente accentuata — già lo si è visto — la linea mediosternale. La successione stilistica e cronologica fra le due figure trova una conferma nella testa dell'efebo di Madrid con lineamenti, come l'occhio e il sopracciglio, più arcaici di quello di Viadana. È evidente che è avvenuto un netto stacco dai moduli arcaici anche nell'opera del maestro stesso e che l'evoluzione si potrebbe seguire partendo da quello che è forse il pezzo più antico, la coppa di Compiègne²⁶⁾ ove il maggior risalto è dato appunto ai muscoli del petto.

Ma ciò che è peculiare della figura esterna del nostro frammento è il modo in cui il corpo si snoda con un lieve movimento rotatorio, che si assomma allo sforzo sostenuto dalle gambe, nello spazio di cui si è acquisito il senso della profondità. Tutto ciò contribuisce a quell'effetto statuario che è tipico del Pittore di Antiphon e per il quale è più che mai giustificato il confronto con la scultura contemporanea. In particolare si ritrova, forse per la prima volta, un'analogia accentuazione della linea mediana del corpo nel c. d. Efebo di Kritios, l'opera che sembra rompere la tradizione arcaica presentando una ponderazione che prelude a Policletto.²⁷⁾ Proprio questo movimento interno della figura mette in particolare rilievo la linea mediana del corpo come avviene all'esterno del nostro frammento, ove però la posizione del giovane e la conseguente tensione rendono ancora più evidente il particolare. Perciò un confronto più diretto si può trovare nei Tirannicidi di Kritios e Nesiotos, i quali poi, a parte la maggior ricchezza di dettagli anatomici, offrono anche il dato cronologico del 477-76 a. C.²⁸⁾

Infatti il girare su se stessa della figura, senza una netta divisione di piani ma con movimento coerente, nonché la tensione del corpo in avanti con la gamba arretrata vista di tre quarti, sono motivi comuni che dimostrano come queste opere siano state create nella stessa temperie artistica.

Molto meno si può dire invece del cavallo che non sembra essere stato un motivo preferito dal Pittore di Antiphon e che qui è troppo poco conservato. Raffigurazioni di tale animale si hanno infatti in frammenti purtroppo molto minuti conservati all'Ashmolean Museum di Oxford²⁹⁾ e poi in altre kylikes, una a Ferrara,³⁰⁾ una al Louvre³¹⁾ ed infine una suddivisa fra musei diversi.³²⁾

La coppa di Ferrara, con un cavallo collocato fra due occhioni e davanti ad una colonna dorica, è molto

interessante perché è l'unica che ci offra la figura completa dell'animale. Ma essa, insieme con uno dei frammentini di Oxford,³³⁾ mostra anche chiaramente lo stretto rapporto che doveva intercorrere tra il nostro maestro ed Onesimos, giacché nella produzione di questi ricorre il motivo del cavallo accostato ad una colonna.³⁴⁾

Tra i frammenti dell'Ashmolean Museum sono notevoli due teste di questo animale,³⁵⁾ tra le cose forse meglio conservate di questa disgraziata opera che avrebbe potuto offrirci dei preziosi dati di confronto. Si potrebbe persino giungere al dubbio che essa, e il nostro frammento, potessero far parte di una stessa coppa. Ma lo esclude la figura del comasta vista di spalle, che è stata riconosciuta all'interno,³⁶⁾ e così pure la forma del meandro. Invece i frammentini dell'esterno sono troppo poco significativi per un tentativo di ricostruzione. In uno di essi³⁷⁾ tuttavia si trova un particolare, un piede umano con parte della gamba, assai vicino come modo di disegnare all'analogo motivo del nostro frammento.

Più interessante sarebbe l'ultima kylix se la parte principale, conservata al Museo di Villa Giulia (figg. 8-10), si potesse completare anche solo graficamente con i frammenti del Museo archeologico di Firenze (fig. 11) e con quelli, già nella collezione Astarita di Napoli, ora ai Musei Vaticani (fig. 12).³⁸⁾ Ciò non è stato, per ora, attuabile. Allora si dà, per completezza, la riproduzione fotografica di tutti i frammenti anche se non è possibile illustrare adeguatamente le connessioni, giacché le fotografie del Museo di Villa Giulia non mettono esattamente a fuoco i lati A e B.

Trovare delle affinità fra questa coppa e il nostro frammento non è facile, dato lo stato di conservazione di entrambe le opere, a meno di soffermarsi su particolari minuti e di scarso significato, come gli zoccoli dei cavalli o le estremità inferiori degli uomini. La somiglianza maggiore si ha nella mano che regge la scopetta (fig. 9), sul vaso di Villa Giulia, e quella che tiene le redini sul nostro pezzo.

Ma ciò che colpisce nella kylix romana è la durezza dei movimenti, la spigolosità delle articolazioni, motivi questi che sono stati già riconosciuti tipici della tarda produzione del Pittore di Antiphon.³⁹⁾ Significativo a tal proposito il confronto che si può stabilire per le figure di giovane che guida un cavallo, poiché quelle della coppa di Roma hanno pose esagerate ed innaturali. Invece il frammento viadanese ha una delicatezza di tratto che lo riporta più direttamente all'influenza esercitata sul maestro da Onesimos. Pure è importante rilevare come queste due opere, insieme con i frammenti di Oxford, costituiscano un gruppetto a sé stante nella produzione del pittore. Si deve ancora rilevare l'influsso esercitato da Onesimos che aveva dimostrato una netta predilezione per cavalli e cavalieri.⁴⁰⁾ E se una vera dipendenza si è rilevata a proposito della coppa di Ferrara e di un frammento di Oxford, uno staccarsi, ma non troppo, dalla maniera del caposcuola si osserva sul vaso di Villa Giulia ove un albero, non una colonna, è accostato al cavallo.

Ma qui tutta la scena sembra voler rappresentare dei preparativi e la presenza delle lance induce a vedervi un significato bellico. È vero che i giovani cavalieri erano l'orgoglio della società ateniese e che in quegli anni operava anche colui che ben a ragione poteva dirsi il maestro dei cavalli, il Pittore della Doki-

masia.⁴¹⁾ Eppure non sarei aliena dal riconoscere nella coppa di Villa Giulia un'allusione, non un preciso riferimento, al momento storico che si viveva ad Atene dopo la battaglia di Salamina, quando cioè l'armata persiana comandata da Mardonio stazionava in Attica e la coscienza della superiorità della cavalleria nemica non doveva lasciare insensibili gli ateniesi. Sarebbe cioè il momento che prelude alla battaglia di Platea e, se pure all'arte di questo periodo è ancora ignota la rappresentazione storica in senso realistico, frequenti sono però le allusioni ad importanti avvenimenti specie della lotta dei Greci contro i Barbari, anche se rese mediante simboli derivati dai repertori figurativi più in voga. Nel caso particolare del Pittore di Antiphon, non mancano esempi di giovani rappresentati isolatamente in armi,⁴²⁾ i quali però impediscono il benché minimo riferimento a fatti storici noti e, al massimo, possono essere intesi solo come una generica esaltazione dei giovani eroi ateniesi.⁴³⁾ Allo stesso modo è abbastanza interessante notare nell'opera del maestro la quasi totale assenza di temi mitologici,⁴⁴⁾ ed anche questo è significativo per ricostruirne la personalità.

Purtroppo il pezzo di Viadana, come pure i frammentini di Oxford, non permettono l'identificazione esatta della scena rappresentata e quindi neppure un inquadramento nel momento psicologico in cui è stata creata, come invece si è tentato di fare per la coppa di Villa Giulia. È certo comunque che queste tre opere dovevano essere strettamente collegate fra di loro, per il soggetto particolare ed isolato nella produzione del pittore, mentre vanno nettamente staccate, anche cronologicamente, per esempio dalla coppa di Ferrara, ove il cavallo, unico motivo che l'accomuna alle precedenti, ha solo valore emblematico.

Ma, per definire l'argomento dell'attribuzione al maestro, non sarà male ricordare un altro particolare che ricorre quasi puntualmente nella sua opera. Si tratta del mantello che ricade a larghe pieghe e il cui orlo è soprilineato da una balza nera che mette in particolare evidenza il pannello mosso.⁴⁵⁾ Qui lo si ritrova puntualmente nel comasta ove anzi appare appoggiato mollemente sul braccio e scostato dalla linea del torace, proprio come nell'analogia figura di una kylix di Firenze già ricordata (fig. 3).⁴⁶⁾ Assai meno significativa, per la sua diffusione nei repertori figurativi contemporanei, è la pelle di pantera per la quale si può tuttavia richiamare ancora un vaso del Louvre.⁴⁷⁾

Quanto poi alla cronologia, in base ai confronti che si sono venuti via via stabilendo, il nostro pezzo potrebbe essere assegnato al quinquennio 480-475 a. C. Veramente il termine più tardo lascia un po' dubitosi, in quanto a quell'epoca il Pittore di Antiphon doveva essere verso la fine della sua carriera. Ma questo frammento non sembra certo l'opera di un artista in decadenza, come dimostra l'ottima qualità del disegno. Infatti si trovano linee delicatamente modulate ma non prive di vigore là dove occorre suggerire un movimento o mettere in evidenza particolari anatomici importanti. Assai più fini invece lo sono per i motivi considerati secondari e l'accostamento fra i due tipi di disegno è evidentissimo nella mano del comasta. Le linee di contorno non sono in rilievo, come avviene in altre opere del maestro, ma sono accompagnate da una fascetta di colore nero particolarmente denso. È questa una nota di carattere pittorico quale si ritrova nelle foglie

di edera sulla corona del giovane, sulla pelle di pantera ed anche nel meandro. Ma dove eccelle la finezza disegnativa del pittore è, oltre che nella frangetta, soprattutto nei ricciolini puntiformi a chiocciola, sulla cupola del cranio del comasta, tutti eseguiti con la minuziosità ed il preziosismo delle migliori opere arcaiche.⁴⁸⁾

Tutte queste caratteristiche di stile, accompagnate a quanto si è venuto dicendo sulla tipologia, sembrano confermare ulteriormente l'attribuzione del frammento al Pittore di Antiphon. E se anche, come ha osservato un profondo conoscitore dell'argomento qual'è J. D. Beazley,⁴⁹⁾ spesso non è facile distinguere il maestro da quel gruppo di imitatori che vanno sotto il nome di "maniera", tuttavia non esiterei a vedere qui proprio la mano del caposcuola. Lo dimostra anche il soggetto dell'esterno del nostro frammento, un argomento piuttosto raro nell'opera del Pittore di Antiphon e addirittura sconosciuto in quella dei suoi imitatori. Sembra allora logico supporre che sia stato ispirato da un particolare motivo contingente, forse un fatto storico. Ma solo il maestro, che sotto l'influsso diretto di Onesimos poteva essere portato alla rappresentazione di uomini e cavalli, sembra averlo percepito e ce lo ha tramandato in questi pochi e disgraziati frammenti.

Settembre 1974

ANNA MARIA TAMASSIA

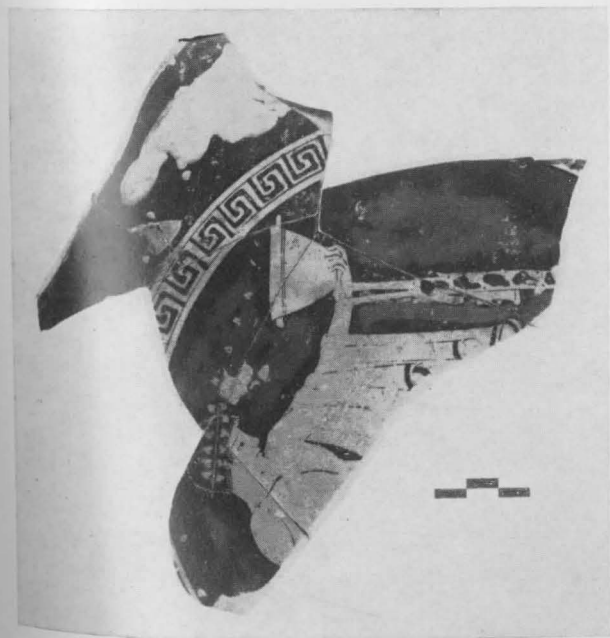
1) Di essi solo una coppa è stata pubblicata: A. M. TAMASSIA, *Una nuova opera riferibile al Pittore di Brygos*, in *Boll. d'Arte*, LII, 1967, p. 1 ss. Anche per il frammento che qui si presenta mi è stata affidata la pubblicazione dall'allora Soprintendente Mario Mirabella Roberti. Desidero ricordare inoltre chi, in un modo o nell'altro, ha facilitato questa mia ricerca: Nereo Alfieri, Anna Eugenia Feruglio, Lucia Guerrini, Guglielmo Maetzel, Mario Moretti, Enrico Paribeni, Elisabetta Roffia, Bianca Maria Scarfi. A tutti esprimo il mio pensiero riconoscente.

2) La dott. E. Roffia, che sta compiendo il meritorio lavoro di ricognizione e inventario di tutto il materiale archeologico del Museo di Viadana, mi dice che le collezioni ivi pervenute per donazioni sono facilmente riconoscibili in base al tipo degli oggetti. Se ne desume che questo frammento deve risalire alla donazione dei fratelli Parazzi e che, come il resto di tale materiale, deve provenire da Orvieto. Cfr. anche TAMASSIA, *op. cit.*, p. 8, nota 2.

3) In generale su questo ceramografo: G. M. A. RICHTER, *Attic red-figured Vases*, New Haven 1958², p. 85 s.; M. CAGIANO DE AZEVEDO, in *Enc. Arte Ant.*, I, p. 439, s. v. *Antiphon, Pittore di*; P. E. ARIAS, *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica*, Torino 1963, p. 248 s.; J. D. BEAZLEY, *Attic red-figure Vase-Painters*, Oxford 1963² (= ARV), pp. 335 ss., 1646, 1701, 1706; J. D. BEAZLEY, *Paralipomena*, Oxford 1971 (= *Paralipomena*), p. 361 s.; E. Paribeni, in *Enc. Arte Ant.*, Suppl. I, p. 105, s. v. *Attici vasi*. Si vedano anche i seguenti studi particolari: I. RAUMSCHÜSSEL, *Eine attisch-rotfigurige Schale des Antiphon-Malers*, in *Dresdener Kunstblätter*, VIII, 1964, p. 59 ss.; K. PETERS, *Zu einem göttinger Schalenfragment*, in *Arch. Anz.*, 1967, p. 171 ss.; R. BLATTER, *Eine unbekannt Schale des Antiphon-Malers in berner Privatbesitz*, in *Arch. Anz.*, 1968, p. 640 ss. Alcune osservazioni pure in M. BIZZARRI, *Una nuova tazza del Pittore di Antiphon*, in *St. Etruschi*, XXVI, 1958, p. 259 ss., anche se il vaso pubblicato sembra piuttosto riferibile al pittore della Gabbia (ARV, p. 349, n. 3).

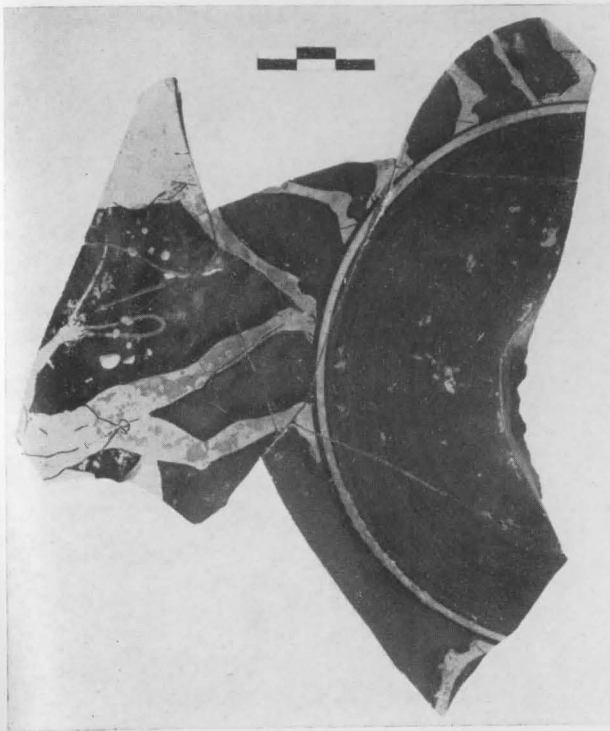
4) Cfr. L. D. CASKEY-J. D. BEAZLEY, *Attic Vase-Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston, III, 1963, p. 42, n. 144.

5) ARV, p. 338, n. 47. Mi pare significativo il confronto che si può stabilire tra questa figura e quella, invertita, di una kylix del museo di Adria (G. FOGOLARI-B. M. SCARFI, *Adria Antica*, Venezia 1970, p. 64 s., n. 25 = ARV, p. 365, n. 55) attribuita al Pittore di Triptolemos. Sappiamo che entrambi i maestri sembrano derivare dal Pittore di Panaitios, ma dovrebbero essere chiariti i vicendevoli rapporti fra i ceramografi, troppo spesso sopraffatti dalla distinzione fra le varie personalità. In questo caso le differenze stilistiche, e di conseguenza cronologiche, inducono a credere che il vaso di Adria imiti gli schemi del Pittore di Antiphon.



1

Viadana, Museo Civico - Frammento di kylix: 1 - Interno; 2 - Esterno



2

(foto Sopr. Ant. Milano)



3 - Firenze, Museo Archeologico - Interno di kylix

(foto Sopr. Ant. Firenze)



4 - Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo - Interno di kylix

(foto Sopr. Ant. Perugia)



5 - L'Aia, Museo Scheurleer
Frammento di kylix (da CVA)



6 - Braunschweig, Museo - Frammento di kylix (da CVA)

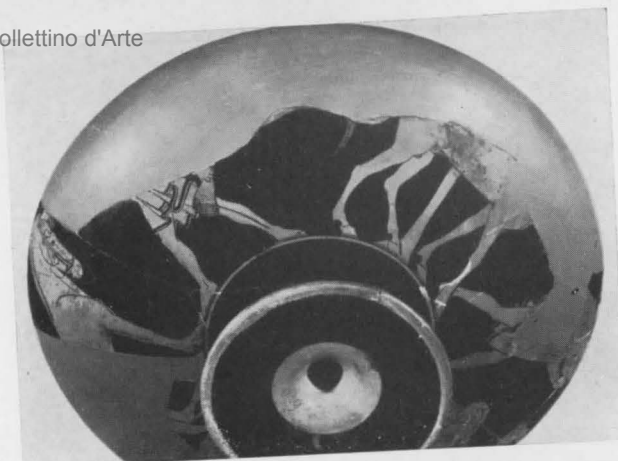


7 - Vienna, Kunsthistorische Museum
Frammento di kylix (da CVA)



8 - Roma, Museo di Villa Giulia
Kylis: interno

(foto Sopr. Ant. Etr. Mer.)



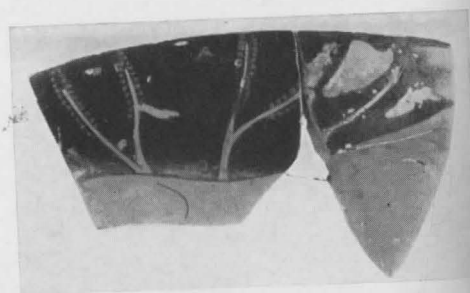
9



10

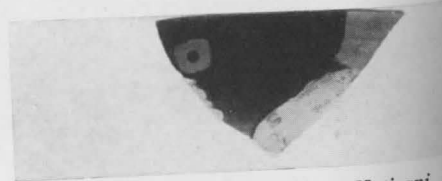
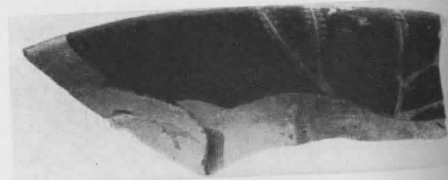
9-10 - Roma, Museo di Villa Giulia
Esterno della kylix della fig. 8

(foto Sopr. Ant. Etr. Mer.)



11 - Firenze, Museo Archeologico
Frammenti della kylix delle figg. 8-10

(foto Sopr. Ant. Firenze)



12 - Città del Vaticano, Musei Vaticani
Frammenti della kylix delle figg. 8-10

(foto Museo)

UNA KYLIX BILINGUE ATTICA
NEL MUSEO NAZIONALE DI CHIUSI

- 6) ARV, p. 338, n. 34.
- 7) ARV, p. 339, n. 51.
- 8) CVA, *La Haye, Musée Scheurleer*, fasc. 2, III I c, tav. 10, n. 1 = ARV, p. 338, n. 42.
- 9) CVA, *Braunschweig*, tav. 12, n. 5 = ARV, p. 340, n. 70.
- 10) ARV, p. 341, n. 89.
- 11) ARV, p. 336, n. 18.
- 12) ARV, p. 336, n. 13.
- 13) ARV, p. 337, n. 30 bis.
- 14) CVA, *Wien, Kunsthist. Museum*, fasc. 1, III I c, tav. 7, n. 2 = ARV, p. 339, n. 52.
- 15) CVA, *Oxford, Ashmolean Museum*, fasc. 1, III I, tav. XIV, n. 33 = ARV, p. 337, n. 29.
- 16) ARV, p. 337, n. 28.
- 17) Sempre attualissime sembrano, in proposito, le osservazioni di R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Bari 1973, p. 54 ss.
- 18) ARV, p. 335, n. 1.
- 19) Cfr. BLATTER, *op. cit.*, p. 647 ss.
- 20) RAUMSCHÜSSEL, *op. cit.* = ARV, p. 340, n. 63.
- 21) Come per es. la kylix di Compiègne (= ARV, p. 336, n. 11) e quella di Firenze (v. nota 5).
- 22) Cfr. E. LANGLOTZ, *Griechische Vasen in Würzburg*, München 1932, p. 95, n. 485.
- 23) V. nota 20. Cfr. anche un motivo analogo in ARV, p. 340, n. 62.
- 24) A. INVERNIZZI, *I frontoni del tempio di Aphaia ad Egina*, Torino 1965, p. 261 ss. Eccessivo sembra l'abbassamento cronologico proposto da B. S. RIDGWAY, *The Severe Style in greek Sculpture*, Princeton 1970, p. 15 s., anche se non è definitivo. Cfr. la recensione di G. BECATTI, in *Arch. Class.*, XXIII, 1971, p. 161. Si veda anche: L. VLAD BORRELLI, *La riapertura della Gliptoteca di Monaco in Boll. d'Arte*, LVIII, 1973, p. 36.
- 25) CVA, *Madrid, Museo Arqueológico Nacional*, fasc. 2, III I c, tav. 5, n. 2 = ARV, p. 336, n. 13.
- 26) V. nota 21.
- 27) RIDGWAY, *op. cit.*, p. 31 ss.
- 28) RIDGWAY, *op. cit.*, p. 79 ss.
- 29) ARV, p. 337, n. 29 (v. anche nota 15).
- 30) ARV, p. 337, n. 30 bis.
- 31) ARV, p. 337, n. 30.
- 32) V. nota 16.
- 33) V. nota 15 e, in particolare, tav. XIV, n. 34.
- 34) Per es. ARV, pp. 324, n. 60; 325, n. 73.
- 35) V. nota 15 e, in particolare, tav. XIV, nn. 32, 35.
- 36) V. nota 15 e, in particolare, tav. XIV n. 6 (ove purtroppo la riproduzione non è molto chiara) con il testo relativo.
- 37) V. nota 15 e, in particolare, tav. XIV, n. 37.
- 38) La connessione fra i vari frammenti è stata rilevata da D. VON BOTHMER = cfr. ARV, p. 337, n. 28.
- 39) Cfr. BLATTER, *op. cit.*, p. 651.
- 40) E. PARIBENI, in *Enc. Arte Ant.*, V, p. 693 s., s. v. *Onesimos* 3.
- 41) E. PARIBENI, in *Enc. Arte Ant.*, III, p. 157 ss., s. v. *Dokimasia, Pittore della*.
- 42) Per es. ARV, p. 336, nn. 18, 19, 20, 21; p. 338, n. 45. L'unico esempio di una scena continua di armamento si ha in un frammento di Ostermundigen: *Paralipomena*, p. 362. Forse lo stesso soggetto è ravvisabile in alcuni frammenti attribuiti alla "maniera", del Pittore di Antiphon: ARV, p. 346, n. 90.
- 43) Per il giovane raffigurato su una coppa di Boston si è cercato anche di stabilire a quale servizio fosse preposto: cfr. CASKEY-BEAZLEY, *op. cit.*, p. 43 n. 145.
- 44) ARV, p. 341, nn. 87, 88, 89. Da ricordare anche un pezzo riferito alla "maniera", del Pittore di Antiphon ma forse opera del maestro stesso: ARV, p. 347, n. 105. È interessante a tal punto notare come i personaggi mitologici rappresentati si limitino a Teseo e ad Ercole, che erano certamente i più diffusi nei repertori figurativi ma che anche, sotto certi aspetti, presentano caratteristiche comuni.
- 45) Per es. D. LEVI, *Nuove integrazioni dei frammenti della collezione Campana nel Museo di Firenze*, in *Boll. d'Arte*, XXIX, 1935-36, p. 265 ss., fig. 18 (= ARV, p. 335, n. 2); ARV, pp. 335, n. 1; 337, n. 25; 340, n. 63; 341, n. 89; BLATTER, *op. cit.*, pp. 642, fig. 2; 646, fig. 8. V. anche nota 36.
- 46) V. nota 5.
- 47) ARV, p. 341, n. 89.
- 48) Un confronto si può fare con l'interno della coppa di Ferrara: ARV, p. 337, n. 30 bis.
- 49) ARV, p. 335.

DURANTE I LAVORI di riordinamento dei materiali conservati nel Museo Archeologico di Chiusi, all'interno di un'olletta cineraria campanulata si sono rinvenuti i frammenti di alcuni vasi greci arcaici: due kylikes ioniche dei "Piccoli Maestri", una kylix bilingue attica a occhioni, almeno dieci piccoli skyphoi mastoidi attici a occhioni a figure nere, due piatti su piede attici a vernice nera, ecc. Tutti questi vasi non hanno alcun rapporto con l'olletta ellenistica entro cui sono stati rinvenuti, ¹⁾ posteriore ad essi di quasi quattro secoli. La loro provenienza è sconosciuta ed è dubbia una loro eventuale appartenenza al corredo di una stessa deposizione funebre, dato che sono databili entro un periodo di oltre mezzo secolo. ²⁾ Se è probabile che questi frammenti non abbiano alcun rapporto fra di loro, non è comunque da escludere che essi provengano da una stessa tomba a camera con più di una deposizione. I vasi sopra menzionati saranno pubblicati nel volume del *Corpus Vasorum* dedicato ai vasi greci conservati nel Museo di Chiusi, in corso di preparazione da parte di chi scrive. Ho ritenuto tuttavia che uno di essi meritasse una particolare attenzione: si tratta della kylix bilingue attica a occhioni (fig. 1).

S. n. inv. - Alt. max. cons. cm. 8; diam. cm. 31; diam. tondo centrale cm. 8,5; alt. zona figurata esterna cm. 7,5. Argilla color arancione. Vernice nera lucente. Sovradipinture in vernice bianca e paonazza. Ricomposta da trentotto frammenti e reintegrata nelle lacune; priva del piede e delle anse; vasca scheggiata; vernice squamata in più punti. La decorazione accessoria è costituita da un filetto risparmiato intorno al tondo centrale, lungo il bordo della vasca all'interno e all'esterno e sotto la zona figurata esterna. Linea di contorno a rilievo. All'attacco del piede è conservato un collarino plastico sovradipinto in vernice paonazza.

La lacunosità del vaso impedisce di chiarirne la forma.

Nel tondo centrale è raffigurato un quadrupede eseguito nella tecnica a figure nere (fig. 2): l'incompletezza della figura (sono conservate solo le zampe e l'estremità del muso) non ne permette una sicura identificazione, ma la forma del muso, la sottigliezza delle zampe e l'aspetto quasi danzante fanno supporre che si tratti di un cervo o di una capra, piuttosto che di un cavallo. L'esterno, decorato nella tecnica a figure rosse, presenta su ciascun lato una figura femminile fra due occhioni, incorniciati a loro volta da due palmette (figg. 3, 4).

Sul lato A (fig. 5), donna nuda di profilo a sinistra in posizione semigenuflessa, con le mani posate sulle ginocchia. Questa figura, priva della nuca, delle spalle e della punta dei piedi, non è identificabile, sia per l'atteggiamento singolare che per l'assenza di attributi. ³⁾ Sul lato B (fig. 6), figura femminile in chitone e himation (?), incedente verso destra, troppo lacunosa (manca tutta la parte anteriore del corpo) per essere identificabile. Non è possibile chiarire se fra le figure sui due lati della kylix vi fosse un legame di soggetto: non è escluso che il gesto o eventuali attributi della donna in B permettessero l'identificazione anche di quella in A.