

## UNA NUOVA TAZZA DEL PITTORE DI ANTIPHON

Nell'Agosto del 1957 in Perugia, mentre in loc. Pallotta, in terreno di proprietà Maestrini, venivano praticati scassi in profondità per le fondamenta di un'officina meccanica, uno di questi veniva a cadere proprio nell'area di una tomba etrusca presumibilmente del tipo a camera ma andata poi interrata nel corso dei secoli. Le poche suppellettili recuperate erano infatti completamente inglobate nel terriccio nè fu possibile allargare lo scavo oltre i limiti del pozzo artificiale, oltretutto già armato con tavole di legno per la colata del cemento, data la notevole profondità (m. 7 circa) alla quale si erano incontrati i reperti archeologici. Per tali ragioni ci si dovette limitare al semplice recupero di ciò che fu possibile estrarre da quello scavo fortuito.

Si raccolsero i seguenti materiali, ora depositati presso i Musei Civici di Perugia.

1. Una kylix frammentata a f. r. con giovane *komaste* sdraiato su *kléne* rappresentato nel tondo centrale.

2. Una coppa in bucchero grigio, a corpo tronco-conico, su alto piede. Alt. cm. 9,5; diam. cm. 14,6.

3. Una ciotoletta in bucchero grigio, ad orlo rientrante, su breve pieduccio. Alt. cm. 4,5; diam. cm. 11,5.

4. Una ciotoletta id. c. s. Alt. cm. 5; diam. cm. 12.

5. Grosso vaso frammentato, a impasto bruno, corpo sferico con piede tronco, largo orlo piatto orizzontale forato in quattro punti posti in croce lungo il perimetro (manca il frammento che recava il quarto foro). Diam. della bocca: cm. 14,8; largh. dell'orlo: cm. 2,5.

6. Gancetto di bronzo lungo cm. 3,7, munito alla base di una piastrina terminale sferica del diam. di mm. 8. Quasi certamente pertinente al vaso di cui al n. che precede. Era uno dei quattro gancetti inseriti nei fori citati; da essi con ogni probabilità si dipartivano altrettante catenelle di bronzo, o più semplicemente dei cordoni, mediante i quali il vaso poteva venire appeso come era uso per alcuni tipi di situla.

7. Larga ciotola in bucchero grigio, con breve orlo rilevato e pieduccio. Alt. cm. 6; diam. cm. 19,3.

8. Pateretta in bucchero grigio, provvista di ampio orlo espanso (largo cm. 2,5), in parte rotto. Alt. cm. 1,5; diam. cm. 19,3.

9. Pateretta a impasto rossiccio con orlo id. c. s. (largo cm. 2,1) e breve cordone rilevato tutt'attorno in cerchio nell'interno. Alt. cm. 2,5; diam. cm. 13.

---

Desidero esprimere un particolare ringraziamento al Prof. Walter Briziarelli dei Musei Civici di Perugia per avermi tempestivamente chiamato sul luogo del rinvenimento e per l'assistenza in seguito prestatami.

10. Fondo di vasetto a impasto rossiccio, di rozza fattura. Diam. cm. 4,5.  
 11. Frammenti di una kylix in bucchero grigio.  
 12. N. 5 framm. di ferro in cattivo stato di conservazione, pertinenti, si presume, ad una punta di lancia e ad un pugnale.

Assieme a questi oggetti fu portata alla luce dagli operai una pesante pietra cilindrica in arenaria azzurrina di 62 cm. di diam. e 22 di altezza. Una delle facce era liscia e l'altra, si suppone quella inferiore, lasciata grezza — il che faceva pensare ad un probabile uso della pietra come base ancorchè non presentasse al centro fori o segni di attacco di alcuna sorta. La pietra fu bestialmente spaccata, su ordine del proprietario del terreno, per ricercarvi chissà quale ipotetico tesoro racchiuso nell'interno.

Con tali materiali vennero altresì in luce frammenti vari di ossa umane pertinenti almeno a due scheletri, uno di persona adulta e l'altro più minuto, di donna o giovinetto.

Naturalmente il pezzo di maggior rilievo nella suppellettile di questa tomba, databile per il materiale fittile alla seconda metà del V sec. se non più oltre, è rappresentato dalla bella, anche se frammentata, kylix a f. r. di stile severo.

Essa misura cm. 23,5 di diam. e cm. 9 di altezza. Il diam. del tondo



centrale è di cm. 15,5. La tazza ricomposta da sette diversi frammenti non mostra di averne sofferto eccessivamente in quanto la scena al centro, ad eccezione di due punti di secondaria importanza, risulta integralmente ricostruita. L'impasto argilloso è assai fine e compatto e la vernice in molti punti è ancora lucida e brillante, in altri ove è consunta, lascia trasparire delle venature color marrone. L'esterno è interamente verniciato in nero, l'orlo del piede è risparmiato. Il frammento che reca la testa del giovane *komaste* appare un po' danneggiato per l'inconsulta pulitura iniziata dai ritrovatori e per fortuna interrotta dal tempestivo giungere del sottoscritto.

La scena interna, circonscritta da una fascia con meandro uniforme (alt. cm. 1,5), raffigura un giovane, visto di spalle, sdraiato sul letto conviviale. Egli è nudo fino ai fianchi, con il resto del corpo ravvolto nelle pieghe sommarie dell'*himation*, e appoggia il gomito del braccio s. su di un cuscino a bande trasversali nere e costura longitudinale che è a capo della *kline* (1). Il braccio d. è completamente disteso e l'indice della mano è infilato nell'ansa di una *kylix*, raffigurata di profilo, nel noto gesto del giuoco dei *kóttabos*. La testa è voltata a s. e ovviamente il mento rimane nascosto dietro la spalla s. un po' rialzata per la posizione di sforzo del braccio.

La scena colpisce per l'estrema schematicità degli elementi che la compongono e per la stringata asciuttezza con cui essi tagliano lo spazio circolare che debbono riempire. Il giuoco dei due piani orizzontali sovrapposti (il corpo allungato del giovane, tutt'uno col lineare profilo della *kline*, e, più sopra, il braccio disteso) si anima e si risolve nella tazza messa obliqua a suggerimento del gesto vivace di cui la scena vuol'essere un attimo fuggente. E allora ci accorgiamo anche di un diverso ritmo nelle linee delle scapole, tesa e scattante quella di d., raccolta e come gonfia quella di s. nell'intenzione forse un po' ingenua ma in definitiva efficacissima di rappresentare il puntellarsi del gomito. Unico elemento verticale al centro della rappresentazione sono le tre semplici pieghe dell'*himation* ricadenti oltre l'orlo della *kline* dal lato opposto a chi guarda e che riempiono così il vuoto nero della lunetta inferiore, riconfermando il dosato equilibrio di tutto l'insieme.

Nel campo, nello spazio che va dalla testa del giovane alla zona subito sopra alla *kylix*, rimane traccia dell'iscrizione in vernice bianca:  $\text{HOΠA}^{\text{I}}\Sigma$ ; nel tratto compreso fra il braccio d. e la linea allungata del corpo c'è il resto dell'iscrizione:  $\text{KA}\Lambda\text{O}\Sigma$ .

La determinazione stilistica della tazza, e quindi la sua attribuzione, è un'impresa relativamente agevole. Prima ancora dell'analisi minuziosa dei vari elementi compositivi e dei relativi confronti, già il molto spazio che circola attorno alla figura del nostro *komaste* suggerisce un inequivocabile indirizzo: quello della cerchia del Pittore di Antiphon. La tazza pertanto rivela a prima vista la sua pertinenza a quel gruppo omogeneo di pitture vascolari della fine del periodo arcaico (480 a. Cr.) che ha come peculiarità costante il tratto vigoroso del disegno a sottolineare la sostanza corporea della figura umana

(1) Per il tipo cfr. in particolare la coppa 4221 di Firenze, BEAZLEY J. D., *Attic red-figured vase-painters*, Oxford, 1942, pag. 86; ed anche C.V.A., Firenze, T.D. 5, e BEAZLEY, *op. cit.*, p. 251, n. 74.

resa quasi sempre in composizioni estremamente spaziate (2). Una simile produzione discende stilisticamente da Panaitios ma se è vero che essa manca della sua *verve* (3), è anche vero che più spesso sui nudi di Panaitios pesa un vago impaccio arcaico che li avvolge come in un'acerbità impersonale e astratta per cui anche i movimenti più irruenti rimangono fine a sè stessi, sono cioè validi sino al punto in cui il segno grafico è giunto a descriverli, non oltre. Al contrario, i personaggi delle coppe del gruppo di Antiphon, anche nella più raccolta misura dei propri atteggiamenti, irradiano sempre una dinamica energia che sembra riempire magicamente lo spazio vuoto di cui le loro figure si circondano.

Ma un'ulteriore indagine e una più accorta opera di raffronti mi ha condotto ad assegnare la coppa al Pittore di Antiphon anzichè genericamente alla sua maniera.

Si vedano intanto le affinità stilistiche con la produzione sicuramente assegnata al Maestro. Per lo stesso trattamento dei capelli, per la linea un po' massiccia della testa, per la mano dalle lunghe dita a spatola, per il labbro inferiore che sporge dal taglio breve e serrato della bocca, per il piglio deciso del mento, si confronti utilmente la nostra tazza con le seguenti: C.V.A., Firenze, fasc. I, tav. 10, n. 151; C.V.A. Wien, Kunsthist. Museum, Band I, tav. 7, 1-2; Bruxelles, Musées Royaux d'Art. et d'Histoire, pl. 4 3 Beazley, ARV, pag. 230, n. 4); C.V.A., Compiègne, pl. 14, 4 e 8; Firenze, Museo Archeologico, kylix n. 3920 (Beazley, ARV, p. 233, n. 75); Langlotz, Die Griechische Vasen in Würzburg, München, 1932, taf. 153, n. 485 (Beazley, Attische Vasenmaler des Rotfigurigen Stils, pag. 234, n. 57).

A mio vedere un elemento in particolar modo concorre a far identificare la firma, per così dire, del Maestro: il panneggio. Mentre quello nelle scene della sua maniera è molto spesso più elaborato, più elegante magari, con pieghe ricche raggruppate ad effetto (4), quello di lui è sempre più sommario, ma per abilità semplificatrice, non certo per inadeguatezza dei mezzi disegnativi. Le sue pieghe, di solito poche e larghe, cadono con sciolta grazia e si compongono sobriamente intorno al corpo accompagnandone i movimenti come elemento accessorio di ritmo (5). Sono così convinto della giustezza di quanto affermo che per me andrebbe assegnata con minore esitazione al pittore di Antiphon la coppa n. 175 del Museo Civico di Orvieto (6) in cui ricorre un uguale motivo di panneggio scendente verticale oltre l'orlo della *kline*. E ciò valga tanto più per la coppa n. 102 di Heidelberg (7) in cui il particolare si ripete, dietro uno sgabello questa volta, e dove la somiglianza si fa addirittura impressionante identità.

(2) BEAZLEY, J. D., *Attic red-figured vases in American Museums*, Cambridge 1918, pag. 111.

(3) v. RICHTER-HALL, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum*, New Haven, 1936, pag. 83b, « they have much in common with the works of the Panaitios painter but lack his *verve* and vivacity ».

(4) Cfr. la tazza P.D. 362 del Museo Archeologico di Firenze. BEAZLEY, ARV, pag. 233, n. 70.

(5) v. BEAZLEY, ARV, pag. 233, n. 75; Att. V, pag. 234, n. 57.

(6) v. C.V.A., ORVIETO, Museo dell'Opera del Duomo, tav. 7, 1-2-3.

(7) KRAIKER, *Die Rotfigurigen Attischen Vasen*, Berlin, 1931, taf. 16,

Ma l'argomento stilisticamente più suggestivo e probante è certo quello della « costruzione » della figura umana nello spazio circolare che la racchiude e questo particolare « sentimento » assiste sempre il Pittore di Antiphon tanto che sarebbe facile, volta a volta, sintetizzare in uno schema di linee geometriche l'intima struttura, lo « scheletro » quasi, delle sue composizioni. Per il che non mi sembra di poter convenire che « la spazieggiatura accentuata delle sue composizioni ne indebolisce il ritmo » (8). Ed ora qualche esempio, a riprova di quanto ho affermato.

Vedasi la coppa n. 3920 del Museo Archeologico di Firenze (9) nella quale la figura verticale del giovanetto nudo si trova come idealmente compresa entro un rombo costituito dalle due braccia che si allontanano dal corpo e dalle linee oblique, del bastone da un lato e dalla cetra dall'altro, che si riconducono ai piedi. Così vedasi la coppa n. 485 di Würzburg (10): anche qui il corpo nudo del giovane, con la leggera clamide a festone da braccio a braccio, ritrova una sua elegante stabilità nel lungo bastone cui si puntella sulla d. e il senso dell'equilibrio perduto e poi riacquistato è accentuato dall'armonico flettersi della gamba d. che passa dietro quella s. e poggia a terra la punta del piede come in un accenno di danza. Già Onesimos, il pittore più vicino a Panaitios, da cui quello di Antiphon discende, aveva tentato un ritmo simile (11) ma con minore fortuna perchè la figura del giovane da lui dipinto, per un errore appunto di costruzione, appare assurdamente sbilanciata sulla propria s. ove il bastone illogicamente puntato, lungi dal ristabilire un equilibrio, costituisce soltanto un elemento di più di confusione e di rottura.

Così, da questo punto di vista, mi parrebbero appartenere decisamente al pittore di Antiphon, anzichè soltanto alla sua maniera, due coppe del Metropolitan Museum nelle quali lo schema compositivo, raccolto in una e scomposto nell'altra, rivela tuttavia lo stesso contenuto *humor* e la stessa sapienza costruttiva. Nella prima (12) il profilo maliziosamente asciutto del giovane stante è rotto a metà corpo dalla linea obliqua del flauto e il motivo del braccio portato alla testa, e in aggetto nella parte alta del corpo, è controbilanciato in basso su lato opposto dall'aggetto caricaturale del piede s. Nell'altra tazza (13) ritorna lo schema romboidale usato questa volta nella resa umoristica delle ginocchia divaricate del giovane *komaste* reduce da abbondanti libagioni e alla ricerca di una difficile stabilità deambulatoria. Anche qui si veda come il drappeggio aereo della clamide concorra a « costruire » la scena assecondandone la mobile fisionomia.

Alla quantità degli argomenti anzidetti voglio aggiungere quattro considerazioni che, da sole, costituirebbero un futile peso ma che venendo dopo la

(8) M. CAGIANO de AZEVEDO, alla voce « Antiphon, Maestro di » in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma (1958), vol. I, pag. 439b.

(9) BEAZLEY, *ARV*, pag. 233, n. 75.

(10) BEAZLEY, *Att. V.*, pag. 234, n. 57; LANGLOTZ E., *Griechischen Vasen in Würzburg*, München, 1932, taf. 153, n. 485.

(11) v. C.V.A., Wien, Kunsthist. Museum, band I, taf. 5, 1.

(12) RICHTER-HALL, *RAV*, Pl. 62, n. 61; BEAZLEY, *Att. V.*, pag. 233, n. 47.

(13) RICHTER-HALL, *RAV*, Pl. 65, n. 62; BEAZLEY, *Att. V.*, pag. 231, n. 5.

forza dialettica dei raffronti ne corroborano le chiare risultanze. Il pittore di Antiphon dipinse quasi esclusivamente tazze (74 su 75) rinvenute per la più gran parte in Etruria; in esse le scene di *komos* sono il soggetto preferito e in prevalenza il rovescio di esse è completamente verniciato di nero come accade appunto in questa nostra tazza.

Per comuni che siano ai ceramografi le scene conviviali come soggetto figurativo, pure le rappresentazioni di invitati colti nel gesto del *κοτταβίζειν* non sono poi tante. Non sembrerà perciò privo di significato incontrarne una proprio in questa tazza perugina ove si porrà mente al fatto che la più gran parte dei *kóttaboi* che si conoscono proviene appunto dal territorio di Perugia (14) a testimonianza d'un uso diffusissimo il quale avrà ovviamente concorso a determinare particolari gusti e preferenze anche in materia di decorazioni vascolari.

Il giovane poi della nostra tazza sembra, più che altri esempi del genere, incarnare una illustrazione da manuale in fatto di giuoco del *kóttabos* secondo le regole tramandateci da Ateneo, Antifane, Platone, Dicearco, Esichio, Sofocle ecc. Col gomito appoggiato al cuscino egli si solleva col corpo a metà e, tenendo con leggerezza un'ansa della tazza infilata nel indice della d., ripiega le altre dita al modo dei suonatori di flauto (15). Egli colpirà quindi il bersaglio con aggraziata scioltezza senza accusare alcuno sforzo apparente come appunto esigono le raffinate regole del giuoco (16).

Il *komaste* della nostra tazza si aggiunge alla serie di tutti quelli che tengono il capo volto all'indietro rispetto alla posizione della tazza. Sarebbe pertanto d'obbligo rievocare le varie e discusse teorie della libazione alla persona amata o brindisi erotico (17), del lancio al *kóttabos* senza mira (18) o anche d'un uso « oracolare » di questo giuoco (19). Ma non ritengo opportuno riaprire un argomento in fondo estraneo ai limiti e all'intenzioni di questo articolo (20). Mi si conceda soltanto di dire che mi trovo pienamente d'accordo con chi sostiene che il solo fatto di non vedere rappresentato il *kóttabos* in scene simili a quella della nostra tazza, non autorizza minimamente a credere che si tratti di un particolare tipo di brindisi che nulla ha a che vedere col giuoco del *kóttabos* (21). Spesso e volentieri la struttura del *kóttabos*,

(14) DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités*, Paris, 1900, Vol. III, I, pag. 876b.

(15) Athen. XV, 667B: ἀλητικῶς δεῖ καρκινῶν τοὺς δακτύλους

(16) Athen. XI, 479DE; 782C; XV, 666D.

(17) v. DAREMBERG-SAGLIO, *Op. cit.*, pag. 866b.

(18) v. SCHNEIDER K., s. voce « Kottabos » in Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. XI, 2, col. 1528.

(19) P. MINGAZZINI, « Sulla pretesa funzione oracolare del kottabos » in *Archäologischer Anzeiger* LXV-LVI (1950-51), p. 35 segg.

(20) v. in merito un recente dottissimo (specie sul piano linguistico) articolo di C. B. MAESTRELLI, *Per una interpretazione del greco kóttabos giuoco siciliano*, in *Boll. del Centro di Studi Filol. e Linguist. Siciliani*, Palermo, 1957, vol. V.

(21) P. MINGAZZINI, *art. cit.* « Non credo però che sia necessario interpretare come brindisi ogni pittura vascolare in cui si veda un simposiasta compiere il gesto del *kottabizein* senza che sia presente l'apparecchio del *kottabos*. Si tratta evidentemente di rappresentazioni compendiarie simili a quelle in cui vediamo cacciatori o guerrieri scoccare il dardo o tirar la lancia contro una preda o un nemico non raffigurati ».

ai fini estetici della distribuzione della scena, doveva rappresentare per il ceramografo un elemento eccentrico di disturbo oltre che razionalmente pleonastico. Prova ne sia la puntuale evenienza che laddove l'artista ha rappresentato il *kóttabos* l'ha fatto quasi sempre perchè gli è riuscito di sistemarlo al centro della scena quasi a fulcro di essa (22). Così dovrebbe apparire significativa la coincidenza che quando il *kóttabos* è presente sulla scena i visi dei simposiasti in atto di effettuare il lancio sono sempre rivolti ad esso.

Io non so in verità se alla luce di queste considerazioni sia giustificato azzardare l'ipotesi che lo sguardo del nostro *komaste* sia rivolto precisamente ad un *kóttabos* situato alla sua s. nel qual caso il braccio dovrebbe ruotare ancora per mezzo giro prima di effettuare il getto del liquido — movimento che la posizione del corpo del giovane non renderebbe impossibile o innaturale. In ogni caso si tratta di una mera ipotesi che varrebbe forse la pena di riprendere per applicarla criticamente volta per volta in tutte le rappresentazioni similari che si conoscono.

MARIO BIZZARRI

---

(22) v. DAREMBERG-SAGLIO, *op. cit.*, pag. 867. figg. 4305 e 4306.