

CAVOLAVORI DELL'ARCHEOLOGIA

Recuperi, Ritrovamenti, Confronti





INDICE

prefazioni

DANIELA PORRO	II
GIUSEPPE LEPORE	13
MARIANO MOSSA	15
COSIMO DI GESÙ	17
MAURIZIO MASCIOPINTO	19

saggi

MARIA GRAZIA BERNARDINI e MARIO LOLLI GHETTI	Il senso della mostra	21
LUCIANO CANFORA	Archeologia, patrimonio culturale, identità	29
EUGENIO LA ROCCA	Dai <i>necrocorinthia</i> all'odierno saccheggio delle necropoli etrusche ed italiche. Una visione distorta delle opere d'arte	31
LOUIS GODART	Conservare per tramandare: la politica italiana e la tutela	37
GISELLA CAPPONI	Il restauro degli oggetti trafugati, l'esperienza dell'ISCR	39
SIMONETTA BONOMI	I danni da trafugamento	45

la mostra

Il territorio	47
<i>Kouroi</i> e <i>Korai</i> : simboli dell'aristocrazia	85
Euphronios ed Euthymides e l'invenzione delle figure rosse	109
Acroliti: statue oltre misura	176
Il pensiero e l'azione: filosofi e cittadini	195
I colori del marmo	229
Ceramografi in Magna Grecia: il pittore di Amykos e il pittore di Dario	251
Il mare di Venere: mosaici e affreschi romani	287
Sculture e scultori fra greci e romani	321
Vincere la palma: corse e aurighe nella Roma imperiale	349

EUPHRONIOS CERAMOGRAFO E CERAMISTA

MARIA ANTONIETTA RIZZO

Tra i più grandi pittori vascolari che il mondo antico abbia conosciuto, Euphronios si rivela anche il più innovativo, e crea al contempo una tradizione che rimane per più generazioni di ceramografi.

È un pittore che opera nella tecnica a figure rosse, tecnica nella quale si ribalta la cromia rappresentata fino ad allora con successo nelle produzioni a figure nere; ora il vaso è verniciato di nero e le figure sono risparmiate sul fondo dell'argilla, con particolari non più incisi ma dipinti, con vernice più o meno diluita, in modo da permettere una ricerca sulla struttura anatomica del corpo umano e una adeguata articolazione delle figure nello spazio. L'“invenzione” di questa tecnica è collocata tradizionalmente ad Atene, intorno al 530-525, ed è usata per la prima volta dal pittore di Andokides (di cui Euphronios pare fosse stato allievo insieme ad Oltos), che resta però ancora legato all'influenza dalle obsolete esperienze a figure nere, proponendo spesso vasi “bilingui” e senza sfruttare, se non in parte, ed in modo ancora rigido, l'innovazione rappresentata dalla linea dipinta.

È solo con Euphronios e con un nutrito gruppo di artisti che gli studiosi indicano con il significativo nome di “pionieri” – un gruppo con caratteri stilistici omogenei che attraverso vivaci sperimentazioni fissa i canoni della classe – che si stabilisce definitivamente la superiorità della nuova tecnica a figure rosse – tecnica che offriva finalmente ben altre capacità espressive rispetto a quella a figure nere rivelatasi ormai inadeguata a soddisfare le nuove esigenze – e che proprio con loro raggiunge livelli di perfezione non più eguagliati.

Euphronios, con la sua straordinaria personalità, non è dunque un artista isolato ma lavora fianco a fianco con altri ceramografi quali Oltos, autore di straordinarie coppe con soggetti epici e mitologici, Phintias, ceramista e ceramografo, il pittore di Sosias che J. Beazley ritiene dello stesso livello di Euphronios, Smikros, suo imitatore ed amico, Euthymides, il quale nella famosa anfora di Monaco firmata, menziona proprio Euphronios, scrivendo “come mai Euphnonios”, in una dichiarazione, forse scherzosa, di superiorità artistica, o come è stato proposto di recente, sociale, sull'amico-rivale.

Con von Bothmer potremo dire che “non li si immagina come rivali gelosi ed amareggiati dei successi altrui, ma piuttosto come buoni amici, colmi di gioia ed orgoglio per le loro pitture”, che si confrontano e sperimentano nuove espressioni artistiche, legati da stretti rapporti sia di amicizia che di bottega, in gran parte ricostruibili anche dalle iscri-

zioni presenti su molti dei loro vasi, che spesso indicano con i nomi degli stessi pittori alcuni personaggi raffigurati in scene di simposio o corteggiamento: un modo forse per indicare il raggiungimento di un cambiamento di *status* anche attraverso l'appropriazione di modelli di vita qualificanti la classe aristocratica.

L'attività di Euphronios coincise con uno dei periodi più turbolenti della storia di Atene, che vide il declino e poi il crollo dei Pisistratidi, la nascita della democrazia di Clistene, la battaglia di Maratona, ed infine il saccheggio di Atene da parte dei Persiani.

L'inizio della sua carriera come ceramografo verso il 520/515 e la sua continuazione fino all'incirca alla fine del VI secolo indicano un'intensa attività protrattasi dunque per circa un ventennio, legata ad una grande scuola e ad almeno due vasai che lavorano con lui, Kachrylion ed Euxitheos. Almeno fino a quando lui stesso si trasformerà in ceramista proseguendo ancora per più di due decenni la produzione di importanti vasi nella sua officina, in cui chiama ad operare alcuni tra i più grandi ceramografi contemporanei, a cominciare da quello straordinario artista, e suo prediletto allievo, che è Onesimos.

Euphronios abbraccia dunque, prima come ceramografo e poi come vasaio, gli ultimi due decenni del VI e i primi tre del V, rivelandosi una personalità multiforme, creatore di schemi innovativi e complessi, di immagini piene di forza e drammaticità, che si distinguono per la monumentalità e nello stesso tempo per l'attenzione rivolta ai particolari più minuti.

Le sue opere più antiche, legate a Psiax e Oltos, si collocano dunque intorno al 515 a.C.; le sue opere mature sono coeve a numerosi vasi di altri pittori che acclamano, come lui, Leagros, il ben noto personaggio ateniese coetaneo di Temistocle, e si pongono nell'ultimo decennio del VI secolo; di poco successive le opere della sua meno nota fase tarda quando comincia a rallentare l'attività di ceramografo e a privilegiare quella di vasaio, tra il 500 ed il 490, creando vasi dipinti, tra gli altri, da Onesimos, e poi ancora da Antiphon e dai seguaci fino al 480; la sua ultima opera da ceramista dipinta dal pittore di Pisto Xenos (*ARV*², p. 859 n. 1) dovrebbe collocarsi intorno al 470, quando certamente il grande artista aveva oltrepassato i 60 anni.

Fu dunque un disegnatore abile e intraprendente, con un fortissimo interesse per la figura umana in movimento, realizzata in modo assolutamente innovativo, ma fu anche un ceramista eccelso, che mostrò una straordinaria capacità di modellatore, soprattutto in due forme, la coppa e il cratere, forme entrambe di difficile realizzazione nella quale raggiunse un'ineguagliata perfezione di proporzioni ed eleganza.

Vari sono i soggetti che compaiono sulle sue opere, spesso di carattere eroico o mitologico, quali Peleo e Teti, Orfeo e i Traci, le fatiche di Teseo, Eracle e il cinghiale di Erimanto, Eracle ed Anteo, Eracle e Gerione, Eracle e il leone nemeo, l'Amazzonomachia di Eracle, o più specificamente legati al ciclo troiano, quali la morte di Sarpedonte, Achille e Troilo, la morte di Astianatte, Dolone, Odisseo e Diomede. Temi e personaggi che avevano già ispirato le produzioni attiche a figure nere: Eracle, simbolo del dominio sulle forze oscure della natura attraverso le sue note fatiche, eroe popolare e usato con sapienza e lungimiranza dalla propaganda tirannica; eroi, quasi sempre tratti dal

mondo delle note leggende ateniesi oppure dai poemi omerici, che hanno costituito ampia fonte di ispirazione in tutta l'età di Pisistrato e dei Pisistratidi.

Accanto a questi temi più impegnativi ne ricorrono molti altri: vivaci scene dionisiache con sileni e menadi, agitate scene di komos e musica, relative queste ultime al mondo delle classi dirigenti ateniesi rappresentate anche nelle maestose scene di armamento e di partenza per la guerra, nelle tranquille e composte scene di palestra e pugilato, negli allegri simposi, in cui ricorrono numerose acclamazioni (il termine *kalòs* seguito dal nome dell'onorato), fra cui frequente quello di Leagros che compare più di 12 volte, ma anche quello di Philiades, o Xenon, tutti personaggi ben noti nell'Atene del periodo, se ritornano con insistenza anche nelle iscrizioni dell'Acropoli e su numerosi vasi di altri pittori della fine del VI secolo.

Ripercorriamo per grandi linee il percorso artistico della straordinaria personalità di Euphronios, cercando di individuare il posto che in esso hanno i vasi a lui attribuiti recuperati sul mercato clandestino ed esposti in questa mostra, alcuni dei quali rivestono un significato particolare nella scansione del suo operare e nella progressiva padronanza che egli acquista nella rappresentazione della figura nello spazio.

D. Williams lo ritiene allievo di Psiax, oltre che del pittore di Andokides, ma giustamente Robertson lo collega ad Oltos, forse di poco più anziano.

Le opere della sua fase iniziale sono tutte coppe, talvolta firmate da Kachrylion vasaio, eseguite in uno stile miniaturistico e talvolta preziosistico.

Tra esse possiamo inserire il più antico vaso da lui firmato in qualità di ceramografo, la coppa con Sarpedonte ora a Villa Giulia (restituita dal Metropolitan Museum) (*Euphronios* 1990, n. 34: qui presentata, cat. n. 16), *pendant* di quella con il trasporto del corpo di Achille del Getty Museum di Malibu (*Euphronios* 1990, n. 35), assegnata all'artista da D. von Bothmer e M. Ohly Dumm, forse create già fin dall'inizio, come una coppia (Robertson 1981, p. 26; Frel 1983, p. 151). Esse, opera di un unico ceramista, Kachrylion, sono identiche per forma e dimensioni, e rispondono ad un identico schema di base sia per gli intrecci di palmette nei medaglioni centrali che per i trofei di volute e palmette sotto le anse. Analogie ancor più evidenti si rilevano poi nei dettagli dei profili dei volti e delle capigliature (si confrontino, ad es., le figure di Sarpedonte e di Achille). Osserva giustamente M. Robertson che se sulla coppa con la morte di Sarpedonte non ci fosse stata la firma di Euphronios essa si sarebbe potuta attribuire tranquillamente ad Oltos, tanti sono i punti di contatto tra i due pittori; ma interessante risulta la sua proposta di attribuire invece proprio all'attività giovanile di Euphronios alcuni dei vasi già assegnati, da Beazley in poi, ad Oltos (Robertson 1981, p. 26; von Bothmer, 1990, p. 27-28), tra cui la nota coppa di Londra con Teseo che rapisce Antiope assistito da Peirithoos (*ARV²*, p. 58, n. 51), firmata da Kachrylion.

Euphronios sembra comunque essere in stretto rapporto con il forse poco più anziano Oltos, almeno a partire dal momento in cui quest'ultimo, abbandonata la decorazione delle coppe bilingui ad occhio-

ni, si era avviato con successo a creare opere di più vasto respiro: basterebbe ricordare la celeberrima coppa con il consesso di divinità e con iscrizione etrusca ai Dioscuri di Tarquinia (Maggiani 1997, p. 21 A1, figg. 55-57 e bibliografia).

Per ritornare alle due kylikes su citate, la prima (ora al museo di Villa Giulia, qui presentata, cat. n. 16) attesta la più antica rappresentazione del corpo di Sarpedonte inerte che viene portato via da Thanatos ed Hypnos, in uno schema iconografico ben diverso da quello che lo stesso Euphronios userà più tardi sul cratere restituito a Villa Giulia dal Metropolitan (qui presentato), e vicino allo schema, di più antica tradizione, usato nella coppa gemella di Malibu per il trasporto da parte di Aiace del corpo di Achille.

Sempre alla fase giovanile sono attribuite altre coppe che indicano dunque la preferenza iniziale del pittore per questa forma: tre, tutte frammentarie, al Metropolitan Museum di New York, la prima con il rapimento di Elena da parte di Teseo, episodio raro ma inequivocabilmente suggerito dalla presenza di Kastor e Polydeukes (*Euphronios* 1990, n. 38), la seconda con personaggi tra cavalieri all'esterno e scena di komos nel tondo centrale (*Euphronios* 1990, n. 39), scena quest'ultima in cui Euphronios mostra i debiti che ha nei confronti del più anziano Psiax, la terza in cui von Bothmer identifica con ogni probabilità Eracle in lotta con Nereo (*Euphronios* 1990, n. 40); a queste si aggiungono frammenti di numerose altre coppe delle collezioni I. Love e H. Cahn (*Euphronios* 1990, nn. 42-43), entrambe con figure di eroi, e dei musei di Monaco, Atene, Louvre e Leningrado, oltre al frammento con un'Amazzone superbamente realizzata proveniente da Tarquinia (*Euphronios* 1990, n. 48, qui presentata, cat. n. 20).

Sempre alla produzione giovanile potrebbe essere assegnato lo *psykter* di Boston (*Euphronios* 1990, n. 32) con la più antica rappresentazione della morte di Penteo, ancora particolarmente vicina alle opere di Oltos, mentre più problematico risulta l'inquadramento delle due *pelikai* di Villa Giulia qui presentate (cat. n. 22, 23) (*Euphronios* 1990, nn. 27-29) con scene di vita dei giovani dell'epoca, episodi di convito, scene di intimità e umorismo malizioso, le quali se per alcuni aspetti mostrano ancora stretti legami con Oltos, per altri precorrono alcune soluzioni della fase matura della sua opera.

Le opere più mature, che propongono scene di una grande potenza espressiva e forza immaginativa, realizzate non più su coppe, ma quasi sempre su vasi di grandi dimensioni, soprattutto crateri a calice (solo uno è a volute) – forma che d'ora in poi l'artista mostra di prediligere – firmati talvolta anche dal vasaio Euxitheos, presentano scene di grande monumentalità e di grande impegno anche nella scelta dei temi, alternando episodi mitici, anche rari, a scene di komos e palestra, sfruttando al massimo le potenzialità della linea (a rilievo, diluita o sfumata) nel rendimento dell'anatomia dei corpi.

Nella scena con Eracle ed Anteo sul ben noto cratere a calice del Louvre (*Euphronios* 1990, n. 3), che apre la serie dei *symplegmata* che proseguiranno poi con Eracle ed il leone nemeo su un altro cratere sempre al Louvre (*Euphronios* 1990, n. 2), è evidente la tensione delle masse muscolari nello sforzo sovrumano della lotta e la grande capacità nel rappresentare i corpi umani in una posizione così complessa e piena di

movimento. Nel racconto sul celeberrimo cratere a calice ora a Villa Giulia, con la morte del principe Ilio Sarpedonte ucciso da Patroclo e del trasporto del suo cadavere dai campi di Troia verso il suo paese di origine da parte di Hypnos e Thanatos alla presenza di Hermes (*Iliade* XVI, 666-675) (qui presentato, cat. n. 15) (von Bothmer 1976, pp. 485-512; *Euphronios* 1990, n. 4,) è l'ineluttabilità della morte ad essere messa in evidenza in una scena di alto e partecipato *pathos*, di una armonia strutturale straordinaria, mentre sul lato B dello stesso vaso i tre giovani che si armano alla presenza di due opliti narrano non di una generica scena di armamento, ma di una scena in cui eroi più antichi, individuati dai loro nomi, possono anche essere interpretati come una manifestazione di malcelata opposizione ai Pisistratidi.

Sempre per restare nell'ambito mitologico, sul cratere a calice di Eracle e Kyknos (*Euphronios* 1990, n. 6), a Villa Giulia, restituito dal Metropolitan Museum (e qui presentato, cat. n. 19), sono presentate in modo straordinario la forza e la determinazione di Atena, simile nel rendimento all'altra Atena che compare su un frammento di cratere del Getty Museum, (*Euphronios* 1990, n. 7), che von Bothmer ipotizza far parte di una scena con Perseo – ne resta il nome – inseguito dalle Gorgoni.

Mentre scene di grande finezza e di aggraziata intimità musicale sono evidenti sul lato B del cratere a calice del Louvre (*Euphronios* 1990, n. 3) con il flautista Polykles che intrattiene tre giovani, rappresentazione dell'ambiente raffinato della "aristocrazia giovanile dei Pisistratidi", in cui ciascun personaggio è identificato dal nome, o di simposio sul cratere di Monaco (*Euphronios* 1990, n. 5), così come le frequenti scene di palestra e di ginnasio, che si distaccano, per uno studio più approfondito degli ambienti ed per una maggiore finezza di osservazioni dei diversi atteggiamenti dei personaggi, da quelle dei contemporanei Phintias, Epiktetos e Euthymides: scene di palestra che ritornano spesso sui crateri di Euphronios, ad es. sul cratere di Berlino da Capua (*Euphronios* 1990, n. 1), ritenuto da P.E. Arias la più significativa scena di palestra che ci sia giunta dei decenni finali del VI secolo, e senz'altro la più significativa tra quelle di Euphronios sotto il profilo tecnico e artistico (Arias 1990, pp. 16-17).

Uno sperimentatore come Euphronios, nella tarda fase matura, non poteva rinunciare a sperimentare la decorazione degli ampi spazi offerti anche dal cratere a volute, forma che però usa un'unica volta, nell'esemplare di Arezzo con l'Amazzonomachia di Eracle, disponendo la scena sul corpo del vaso, invece che limitarla al collo, come d'uso per questa forma di cratere sulla ceramica a figure nere. Ma non deve essere rimasto soddisfatto se il tentativo resta isolato, e se continua a usare il cratere a calice, le cui superfici appiattite gli sembravano evidentemente più adatte rispetto alle difficili curve della spalla del cratere a volute dove la pittura doveva adattarsi troppo alla forma del vaso; considerazione che vede d'accordo le prime due generazioni di ceramografi a figure rosse se è vero che solo Phintias tenta un esperimento analogo a quello di Euphronios sul cratere Berlino/Firenze con una grande raffigurazione di battaglia, comunque resa in modo più rigido e semplificato rispetto all'Amazzonomachia di Arezzo.

Il cratere di Arezzo mostra sicurezza nel disegno, condotto con *ductus*

fermo e continuo, privo delle asperità giovanili, e senza ripensamenti nel tracciare nel fregio sul collo ben 18 figure rappresentate in scene di komos, e sul corpo una scena di lotta con eccezionali figure di Amazzoni rivestite del costume scita, con straordinari effetti cromatici, impegnate contro un Eracle furente, allo stesso tempo monumentale e dinamico, come quello in lotta con Kiknos sul cratere di Villa Giulia (qui presentato, cat. n. 19), in una composizione animata che trova confronto nella scena di lotta tra Eracle e Gerione della famosa *kylix* di Monaco (*Euphronios* 1990, n. 41), con una ricchezza di soluzioni prospettiche, di scorci, di corpi in audaci torsioni, che forniscono alla composizione una nuova profondità.

L'unica fase della produzione di Euphronios ceramografo che ancora aspetta una soddisfacente sistemazione, forse perché non sufficientemente attestata dai vasi superstiti, è quella tarda.

Poche sono le coppe da lui dipinte in questa fase, in genere caratterizzate dall'assenza pressoché totale delle incisioni: quella frammentaria del Metropolitan di New York con Deianira rappresentata sul dorso di Nesso, nel momento cruciale dell'episodio di rapimento, in cui il centauro inseguito da Eracle è già trafitto (*Euphronios* 1990, n. 52); quella celeberrima del Louvre con una straordinaria e complessa scena di corteo dionisiaco all'esterno e con una menade assalita da un satiro nel medaglione centrale (*Euphronios* 1990, n. 51), tema raro per Euphronios, e che si ritrova solo sul cratere a calice del Louvre (*Euphronios* 1990, n. 11), firmato sempre dal vasaio Euxitheos, vaso considerato per molto tempo appartenente alla fase media della sua produzione, in testa ai crateri a calice da lui decorati, ma che invece, anche per la riduzione delle proporzioni (alt. cm 42 rispetto ai cm 55 dei crateri con Anteo e con Sarpedonte), per il disegno più sommario e per l'assenza di alcune sue notazioni anatomiche tipiche, può essere ora assegnato con sicurezza alla fase tarda della sua attività di ceramografo.

Ma è proprio questo il periodo (fine VI-inizi V secolo) in cui compaiono molte firme di Euphronios come ceramista (*epoiesen*). Di lunga data è il dibattito sul significato di *epoiesen*; è sufficiente ricordare la posizione del Beazley che nel 1942 ne diede due interpretazioni, o indicante colui che ha modellato il vaso, o indicante il nome del proprietario dell'officina nella quale il vaso fu creato; si disse comunque, il grande studioso inglese, convinto che il vero significato di *epoiesen* è "plasmò il vaso con le sue mani" (Williams 1990, p. 51 con ampia bibliografia); ed in effetti tutte le coppe firmate da Euphronios sembrano essere state modellate da un'unica persona (Bloesch 1940, pp. 70-80).

La più antica firma di Euphronios come ceramista, incompleta, e purtroppo andata perduta durante la seconda guerra mondiale, era finora quella sulla coppa Vaticano/ Berlino (*ARV*² p. 19, nn. 1-2; Williams 1976, pp. 9-23) con la presa di Troia attribuita ad Onesimos; ci sono poi una serie di 14 coppe tutte attribuite ad Onesimos (Williams 1990, p. 33), e tre della cerchia, una forse opera di Antiphon (*ARV*², pp. 330, 1646, n. 5) e due del pittore di Colmar (Williams 1990, p. 53), oltre che un frammento al Getty riportabile allo stile di Onesimos (Frel 1983, p. 158, fig. 10.19).

Ora accanto alla firma di Euphronios ceramista considerata più antica può ben trovar posto l'iscrizione sul piede della coppa con *Ilioupersis* a Villa Giulia da Cerveteri, facilmente integrata *Euphronios epoisen*, qui presentata (cat. n. 17).

Euphronios ceramista ha sicuramente creato molte coppe – tutte di tipo B, nella forma cioè usata già dai vasai con cui aveva lavorato in età giovanile, ma non tutte firmate – per altri pittori ancora (il Pittore della Fonderia, Douris, il Pittore di Triptolemos): ciò significa che nella bottega almeno da tre a sei pittori lavoravano per uno stesso ceramista. Quali sono le cause che gli hanno fatto abbandonare l'attività di ceramografo per dedicarsi in modo esclusivo a quella di ceramista? Il Beazley ha suggerito le seguenti ipotesi: “un infortunio; una variazione delle capacità visive; il legittimo desiderio di un ulteriore miglioramento delle condizioni di vita”. Forse quest'ultima è la spiegazione più giusta e per un motivo molto pratico: se le firme dei ceramisti sono maggiori di quelle dei pittori è il vasaio l'esponente di spicco all'interno della bottega, ed un riflesso dello *status* può essere evidenziato nelle dediche sull'acropoli, Mnesiades (vasaio), Andokides (pittore), Nearchos (vasaio e pittore), Euphronios (fase tarda quando è ceramista); ci deve essere dunque “una progressione in termini di *status* e di progressione economica da pittore a vasaio, e la trasformazione di Euphronios trova in questi termini una piena spiegazione” (Williams 1990, p. 54, e bibl. ivi riportata).

Fu comunque un mutamento avvenuto nel tempo, molti anni dovettero trascorrere prima che egli firmasse la prima opera, già nella sua fase matura, quando con ogni probabilità non operavano più i vasai con cui prima aveva collaborato, Kachrylion ed Euxitheos, di cui, una volta ritiratisi, rilevò l'attività o ereditò le officine, forse anche a seguito dei rivolgimenti politici degli anni 508-507 a.C.

In questa nuova bottega, dai cui proventi dedica una decima sull'Acropoli, Euphronios accolse il giovane Onesimos e il più anziano pittore di Colmar; e fu proprio Onesimos il pittore che rese ancora più famosa con le sue straordinarie creazioni l'officina, di cui evidentemente contribuì ad aumentare fama e ricchezza; il nome stesso sembrerebbe essere parlante: “reddizio”, questo è il significato del nome Onesimos, e sia nel caso fosse uno schiavo cui il padrone avesse imposto tale nome per sancirne il valore, sia fosse solo un soprannome, il termine si rivela “parlante”.

Ed è Onesimos colui che ha riproposto, tra le numerose opere del vasaio Euphronios, nella famosa coppa con *Ilioupersis* (qui presentata, cat. n. 17), con straordinaria forza drammatica, accompagnato da uno stile personalissimo e con eccezionale maestria nella composizione delle scene, sapientemente legate l'una all'altra, gli episodi salienti del racconto omerico, ripreso successivamente nei poemi ciclici e in tutta la grande tradizione letteraria per noi purtroppo in gran parte perduta, ed ha offerto ai suoi contemporanei, ma anche a noi così lontani nel tempo, le emozioni di una tragedia e di un'epopea che è alla base della storia non solo del mondo greco ma dell'intera umanità, e che con altrettanta bravura sarà rappresentata dal pittore di Kleophrades sull'*hydria* Vivenzio (qui esposta nella mostra, cat. n. 18) a testimonianza di come anche i ceramografi della generazione seguente rivivo-

no la tragedia di Priamo e della sua discendenza, una tragedia corale che supera i tempi e i luoghi in cui è posta per diventare universale.

Euphronios e Cerveteri

Come è ben noto, l'Etruria è stata un mercato privilegiato per le botteghe attiche del VI e V secolo, che si sostituiscono in breve tempo alle fabbriche, soprattutto corinzie, che fino ad allora avevano rifornito ampiamente l'Etruria e l'Italia antica.

Per restare ad Euphronios, una gran parte dei suoi vasi, forse tra i più importanti e significativi per la complessità delle scene e per la scelta dei soggetti, provengono dall'Etruria.

Fino a pochi anni fa, erano 27 le opere a lui assegnate di cui si conosceva la provenienza. Cinque sono state rinvenute a Cerveteri, (*Euphronios* 1990, nn. 3, 33, 55, 27, 28, le ultime due qui presentate, e di esse quattro come ceramografo ed una come ceramista); altre nove quasi sicuramente provengono dalla stessa località, finite al Louvre insieme alla Collezione Campana che si è formata quasi interamente da scavi ottocenteschi avvenuti a Cerveteri (*Euphronios* 1990, nn. 2, 11, 15, 16, 18, 22, 31, 46, 51); quattro sono venute in luce a Vulci (*Euphronios* 1990, nn. 17, 19, 20, 36), città che come è noto ha restituito la maggior quantità di ceramica attica rinvenuta in Etruria, soprattutto a seguito degli scavi di Luciano Bonaparte; una da Tarquinia (*Euphronios* 1990, n. 48: qui presentata, cat. n. 20), una da Orvieto (*Euphronios* 1990, n. 32), una forse dal territorio di Viterbo (*Euphronios* 1990, n. 29: qui presentata, cat. n. 15), una dal territorio di Arezzo (*Euphronios* 1990, n. 13), una da Capua (*Euphronios* 1990, n. 1), mentre solo quattro erano state identificate come provenienti da località fuori dall'Italia, una da Olbia (*Euphronios* 1990, n. 45), una da Brauron (*Euphronios* 1990, n. 53) e due dall'Acropoli di Atene (*Euphronios* 1990, nn. 44, 54), dalla quale però studi recenti hanno riconosciuto provenire almeno altri 8 frammenti (Pala 2009, p. 124).

Alle opere di Euphronios rinvenute con certezza in Etruria, e precisamente a Cerveteri, si aggiungono ora i quattro vasi qui esposti, restituiti dai musei d'oltre oceano in quanto provenienti da scavi clandestini qui effettuati, che pur elencati tra le più significative creazioni di Euphronios risultavano finora adespoti: la coppa con Ilioupersis, firmata come ceramista e attribuita ad Onesimos (cat. n. 17), corredata peraltro da inequivocabile iscrizione etrusca sotto il piede, rinvenuta nel santuario in località S. Antonio, e sulla cui ricontestualizzazione torneremo più avanti; il cratere di Sarpedonte ritornato dal Metropolitan Museum di New York (*Euphronios* 1990, n. 4), firmato (cat. n. 15) come ceramografo, mentre Euxitheos ne è il vasaio, rinvenuto nella necropoli ceretana di Greppe S. Angelo, da cui con ogni probabilità provengono anche il cratere con Eracle e Kiknos (*Euphronios* 1990, n. 6; cat. n. 19) e almeno una delle due coppe assegnabili alla più antica fase creativa di Euphronios, quella con la morte di Sarpedonte ora a Villa Giulia (cat. n. 16) (*Euphronios* 1990, n. 34); ma anche la seconda coppa, gemella, quella del Getty Museum, più volte sopra ricordata, con il trasporto del corpo di Achille, può essere ritenuta di provenienza ceretana.

Se poi diamo un rapido sguardo alle altre opere di Euphronios di cui non si conosce la provenienza, ben 31, riusciamo a comprendere qua-

le sia stato l'enorme danno che gli scavi clandestini hanno comportato con la distruzione dei dati di scavo; è molto significativo il fatto che solo tre vasi provengano con sicurezza da acquisti effettuati prima della seconda guerra mondiale (di essi, la *kalpis* di Dresda, con atleta e flautista, fu peraltro acquistata da un collezionista fiorentino, e quindi anch'essa di probabile provenienza dall'Etruria), mentre per molti altri si può ragionevolmente lamentare la perdita dei contesti di appartenenza a seguito di scavi di frodo; si tratta infatti di acquisti avvenuti su un generico mercato antiquario europeo, molto più raramente americano; di molti vasi, quasi sempre giunti in stato estremamente frammentario, sono assolutamente ignote le modalità di acquisizione: è il caso dei numerosi frammenti raccolti da H. Cahn a Basilea, acquistati tra il 1977 ed il 1989 (*Euphronios* 1990, nn. 9, 10, 43, 49 a-b) o accolti dal Metropolitan Museum tra il 1972 ed il 1989 (*Euphronios* 1990, nn. 12, 16, 24, 38, 39, 40, 52), di alcuni vasi di Monaco (*Euphronios* 1990, nn. 5, 21, 47), di cui uno, attribuito ad Euphronios da R. Hecht, è stato acquistato nel 1966 e arricchito da altri frammenti nel 1988, dei frammenti della collezione I. Love (*Euphronios* 1990, n. 42), dei frammenti "in deposito" presso il museo dell'Università di Princeton (*Euphronios* 1990, nn. 25, 26, 50).

Da questi pochi dati, relativi al solo Euphronios ma che si ripetono per molti dei più noti Maestri attici, è evidente che l'apparizione sul mercato antiquario di decine di vasi quasi sempre molto lacunosi, o di semplici frammenti, coincide con gli anni in cui maggiore è stata l'attività sul campo dei clandestini, e non solo a Cerveteri, con la conseguente gravissima perdita dei contesti di appartenenza che solo in rarissimi casi, come quello della coppa con l'Ilioupersis di cui ora parleremo, si è poi faticosamente riusciti a ricostruire dopo anni di indagini e di scavi in loco.

La coppa con Ilioupersis (cat. n. 17): storia di una ricontestualizzazione
La coppa costituisce l'unico caso in cui sia stato possibile riconquistare il contesto di appartenenza di un vaso di Euphronios già adespota; in tal modo alla già straordinaria opera d'arte, ricontestualizzata nel tempo e nello spazio, viene conferito un valore aggiunto poiché ne veniamo a conoscere significato e funzione non solo nella società ateniese che lo ha prodotto ma anche in quella etrusca che lo ha accolto e rifunzionalizzato.

Si ripercorrono in breve le tappe di questa faticosa operazione di recupero, caso emblematico, frutto non soltanto di un'operazione di polizia ben condotta, ma anche, e soprattutto, di un'operazione scientifica di scavo e ricerca archeologica.

La coppa nella bibliografia scientifica fino al 1990

Fino al 1990 erano pochissime le notizie relative alla coppa, peraltro giunta in più riprese al museo Getty di Malibu, tra acquisizioni dirette avvenute su un generico European Art Market e "donazioni" ripetutesi tra il 1983 e il 1990 (*GettyMusJ* 12, 1984, p. 246, n. 73; *GettyMusJ* 13, 1985, p. 169, n. 20; *GettyMusJ* 14, 1986, p. 191, n. 47; *GettyMusJ* 19, 1991, p.139, n. 19; Rizzo 1995, pp. 30-34; Rizzo 1997).

Nel 1989 J. Heurgon (Heurgon 1989) pubblicò l'iscrizione etrusca incisa sotto il piede della coppa con dedica ad Hercle, che dimostrava inequivocabilmente la provenienza del pezzo dall'Etruria, iscrizione che, sulla base di un accurato studio di M. Martelli (Martelli 1991) fu senza più ombra di dubbio assegnata a Cerveteri per alcuni particolarismi dell'alfabeto usato, conclusione poi condivisa da altri specialisti del settore (Colonna 1993, pp. 899 ss.; Wallace 1996, p. 291 s., tav. XI; Cristofani 1996, pp. 39-60): dunque nella bibliografia scientifica si era già dell'idea che la coppa fosse stata dedicata in un santuario ceretano. Ma nell'edizione definitiva della coppa apparsa nel 1991 (Williams 1991), privilegiandone l'aspetto iconografico e storico-artistico, non si parla dell'iscrizione, né tantomeno si fa cenno alla sua provenienza.

Le indagini preliminari

A questo punto come responsabile della zona di Cerveteri avevo ritenuto necessario agire su più fronti per cercare, da una parte, di recuperare notizie sugli scavi clandestini che si erano succeduti negli anni '80 con ritmi sempre più incalzanti nell'area urbana di Cerveteri, dall'altra di identificare all'interno del circuito urbano antico il luogo di culto da cui potesse provenire una coppa di così grande importanza e con dedica ad un personaggio, Eracle, che solo in ambito etrusco era assunto al ruolo di vera e propria "divinità", e degno dunque di essere onorato con offerte votive.

La coppa, ampiamente frammentaria, come già detto, era stata "ricomposta" in più riprese, e proprio le strane modalità dell'acquisizione facevano supporre una provenienza da scavi clandestini; a ciò si aggiungeva poi il particolare stato di conservazione del vaso, ampiamente lacunoso, con frammenti privi spesso di qualsiasi attacco, chiaro indizio di ricerche affannose e effettuate in fretta dagli scavatori clandestini soprattutto in area urbana, lì dove la natura stessa degli edifici, la continuità di vita e le successive distruzioni avvenute già in epoca antica, con conseguente dispersione di materiali, le arature succedutesi nei secoli, di fatto rendono più difficile, e il più delle volte impossibile, la ricomposizione di oggetti i cui frammenti possono essere andati dispersi su vaste aree.

Da voci raccolte sul posto da personale della Soprintendenza si era venuti a conoscenza che i frammenti di una coppa "con la presa di Troia" erano usciti in più riprese a partire dal 1982 in un'area massacrata dagli interventi clandestini, precisamente nella zona sovrastante la porta di S. Antonio – Greppe S. Angelo, zona dove erano del resto visibili, già prima delle nuove campagne di scavo grandi strutture in opera quadrata in tufo. A queste si aggiunse la notizia, occasionalmente da me raccolta nel 1990, che un altro frammento del vaso era stato ritrovato in quell'anno ed era stato "consegnato" agli stessi intermediari che già avevano piazzato la coppa al Getty Museum. C'era solo da aspettare che il frammento, ormai già partito per lidi lontani, comparisse sul mercato antiquario o che fosse "incautamente" acquistato da qualche istituzione museale. Cosa che puntualmente avvenne (Williams 1991, p. 61; *GettyMusJ* 19, 1991, n. 19): è a quel museo infatti che i mediatori di opere trafugate avevano pensato di rivolgersi per

piazzare bene un altro pezzo dell'importante coppa che, frammento a frammento, si andava a ricomporre oltre oceano.

Si tratta del frammento esposto nella mostra accanto alla coppa recuperato dal Nucleo dei Carabinieri per la Tutela del patrimonio artistico dalle mani del trafficante d'arte dopo che la proposta di vendita al Getty non era andata a buon fine, essendo il pezzo ormai "bruciato" per il mercato antiquario.

L'identificazione del santuario (fig. 3 a pag. 115)

Parallelamente a questo tipo di indagini volte a raccogliere il maggior numero di notizie sulle modalità dei successivi rinvenimenti della coppa, la Soprintendenza, insieme all'Istituto di Studi Etrusco-Italici del Consiglio Nazionale delle Ricerche, diretto dal Mauro Cristofani, nel 1993 decise di intraprendere uno scavo sistematico proprio nell'area di S. Antonio da cui si diceva venisse la coppa per verificare la natura delle strutture sconvolte dai clandestini.

Gli scavi regolari, che si sono succeduti in cinque iniziali e laboriose campagne negli anni 1993-1997 (tuttora in corso), hanno portato all'identificazione di una vasta area di culto con due templi affiancati, con fonti sacre, ambienti ipogeici per il culto e per la raccolta delle acque, che, a partire almeno dalla fine del VI secolo, occuparono tutta l'area fino alla rupe, con vaste opere di terrazzamento e di sostruzioni. La fonte sacra, di grande antichità, ma incorporata, dato il suo significato, all'interno del perimetro del successivo tempio, potrebbe essere identificata nella famosa *fons Herculis* ricordata a Cerveteri dalle fonti latine (Tito Livio): si trattava certo di un luogo di culto famoso, in cui grande parte doveva dunque avere proprio quell'Eracle cui è dedicata la coppa di Euphronios e Onesimos, che poteva essere dunque ricollocata nel suo contesto originario (Maggiani 1997, p. 24, figg. 98-100; Rizzo 2001, pp. 150-153; Rizzo 2009).

Che quello ritrovato fosse un santuario dedicato ad Eracle è stato ancor più confermato dal ritrovamento di altri oggetti votivi, che confermano la titolarità del santuario, quali ad esempio, frammenti di vasi attici con imprese dell'eroe (frammenti con Amazzonomachia della cerchia di Lisypides, frammenti con Eracle in lotta con i giganti del gruppo di Leagros), frammenti iscritti con epiclesi a lui chiaramente riferibile, una clava miniaturistica in bronzo (Cristofani 1996, p. 39, nota 2), attribuito per eccellenza di Eracle, e soprattutto il peso bronzo con dieci righe di testo etrusco, con nomi di divinità, fra le quali è ricordato proprio un luogo di culto ad Eracle, peso rinvenuto nel 1994 lungo la strada di S. Antonio, proprio ai piedi del tempio ora identificato (Cristofani 1991, pp. 39-54, figg. 18-28).

Ad altre offerte di prestigio avvenute in questo santuario si sono potute poi ricondurre altri importanti oggetti purtroppo trafugati e smistati sul mercato clandestino negli anni '70, evidentemente provenienti dalla stessa area, tra le quali la famosa clava bronzea iscritta in caratteri etrusco-meridionali, recante la dedica al dio, finita a Londra (Colonna 1993, p. 894 ss., figg. 13-15), forse il bronzetto del dio con iscrizione *hercales: mi*, sempre con particolarità alfabetiche ceretane (o almeno etrusco-meridionali), pervenuto sempre in quegli anni al Museum of Art di Toledo (Maggiani 1997, pp. 34-35); potrebbe essere

ricondata a questo santuario anche la grande coppa con *lampadodromos* al Museo archeologico di Firenze proveniente degli scavi Campana, attribuita alla cerchia di Aristophanes con dedica ad Hercle, caratterizzata anch'essa da particolarità alfabetiche che ben si adattano a Cerveteri (Maggiani 1997, p. 24, figg. 101-103).

È questo quindi un caso emblematico in cui un oggetto così importante, la coppa con Ilioupersis, è stato recuperato attraverso non solo interventi di Polizia ma con indagini di tipo scientifico-archeologico che hanno permesso una sicura ricontestualizzazione, e il conseguente avvio di nuovi filoni di ricerca volti a individuare il significato che il vaso assume allorché viene dedicato in Etruria, nell'area sacra di S. Antonio a Cerveteri, il maggior santuario finora rinvenuto nella città che può competere per dimensioni, monumentalità e complessa articolazione interna con quello di Pyrgi.

Inoltre, pur con le dovute cautele, possono dedursi significative considerazioni sul rapporto tra il destinatario divino della dedica (Eracle) e la raffigurazione sul vaso, e sui criteri di selezione, sulla capacità di lettura e decodificazione delle immagini, e sul grado di alfabetizzazione iconografica e mitologica dell'acquirente etrusco (Reusser 2002, I, pp. 55-65; II, 37-39).

Spesso c'è una connessione palese tra la scena rappresentata e la divinità menzionata nell'iscrizione, talvolta essa è invece inesistente, o almeno non a noi chiaramente percepibile. Per la nostra coppa il legame appare più difficilmente percepibile: un erudito aggancio potrebbe istituirsi tra la rappresentazione delle scene iliache e la dedica ad Hercle in quanto uno stretto legame unisce la città all'eroe: l'impresa troiana di Eracle è già attestata in Omero, che racconta la guerra mossa dall'eroe contro l'ingiusto re Laomedonte e la conseguente prima distruzione di Troia, lettura questa che può caricare la rappresentazione di una forte valenza politica; anche se altre chiavi di lettura sono possibili evidenziando legami tra altri personaggi che appaiono enfatizzati nel ciclo mitico della coppa, ad esempio Apollo, presente al duello tra Ettore e Aiace all'esterno del vaso: ed Apollo è uno dei *theoi synnaoi* che erano oggetto di culto proprio nell'area sacra di S. Antonio poiché, *Rath*/Apollo è menzionato insieme a *Turms* e ad *Hercl*e nel peso bronzeo iscritto trovato nei pressi del santuario.

Ci si può anche chiedere se la consapevolezza nella selezione dei soggetti da parte dei dedicanti sia espressione di una spontanea scelta o se essa sia stata orientata dall'autorità del santuario, soprattutto nel caso di dediche ufficiali sui vasi più prestigiosi, che si differenziano dalla massa delle offerte votive anonime, ed è questo a mio parere il caso della coppa con Ilioupersis da intendersi come un vero e proprio donario di fondazione.

ABBREVIAZIONI

Pala 2009 pp. 119-132; Rizzo 2009 pp. 369-385; *Ceramica attica da santuari* 2009; Reusser 2002, I, pp. 55-65; II, 37-39; *Antichità senza provenienza II*; Maggiani 1997; Rizzo 1997 pp. 65-70; Rizzo 1997a pp. 71-83; Cristofani 1996 pp. 55-60; Wallace 1996 p. 291 ss., tav. XI; Rizzo 1995 pp. 15-50; Colonna 1993 pp. 894 ss., figg. 13-15; Martelli 1991 pp. 613-620; Williams 1991 pp. 41-64; *Capolavori di Euphronios*; Arias 1990 pp. 13-25; Euphronios 1990; von Bothmer 1990 pp. 17-23; Williams 1990 pp. 33-37; Heurgon 1989 pp. 182-186; Frel 1983 pp. 147-158; Robertson 1981 pp. 23-34; von Bothmer 1976, pp. 485-512; ARV²; Bloesch 1940.

BIBLIOGRAFIA

Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia, "Atti Convegno Internazionale" (Perugia 14-17 marzo 2007), Perugia 2009.

E. Pala, *Risultati preliminari sull'Acropoli di Atene*, in *Ceramica attica da santuari*, pp. 119-132.

M.A. Rizzo, *Ceramica attica dal santuario in località S. Antonio a Cerveteri*, in *Ceramica attica da santuari* 2009, pp. 369-385.

C. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, Zürich 2002.

Antichità senza provenienza II, "Atti del colloquio internazionale" (Viterbo 17-18 ottobre 1997), "Bollettino d'arte", Supplemento al n. 101-102, 1997.

A. Maggiani, *Vasi attici figurati con dediche a divinità etrusche*, Roma 1997.

M.A. Rizzo, *La coppa con l'Iliupersis con dedica ad Hercle già a Malibu ed il santuario di Hercle a Cerveteri: storia di una ricontestualizzazione*, in *Antichità senza provenienza II*, pp. 65-70.

La coppa di Euphronios ed Onesimos, in *Antichità senza provenienza II*, pp. 71-83.

M. Cristofani, *Due testi dell'Italia preromana. 2 Aequipondium etrusco*, Roma 1996, pp. 39-54, e appendice *Ancora sulla kylix ceretana con dedica ad Hercle nel J.P. Getty Museum*, pp. 55-60.

R.E. Wallace, *Etruscan Inscriptions on Attic kylix*, in "ZPE" 111, 1996, p. 291 ss., tav. XI.

M.A. Rizzo, *Gli scavi clandestini a Cerveteri*, in *Antichità senza provenienza*, Allegato al *Bollettino d'Arte* 89-90, 1995, pp. 15-50.

M. Martelli, *Dedica ceretana ad Hercle*, in "Archeologia Classica", XLIII, 1991, pp. 613-620.

G. Colonna, *Le iscrizioni votive etrusche*, in *Anathema. Regime delle offerte e vita dei santuari nel Mediterraneo antico*, "Atti del Convegno Internazionale", (Roma 1989), *Scienza dell'Antichità*, 3-4, 1989-90, pp. 894 ss., figg. 13-15.

D. Williams, *Onesimos and the Getty Iliupersis*, in *Occasional Papers on Antiquities 7, Greek Vases in the J.P. Getty Museum*, 5, 1991.

Capolavori di Euphronios. Un pioniere della ceramografia attica, Milano 1990.

P.E. Arias, *Euphronios, uno dei pionieri*, in *Capolavori di Euphronios*, Milano 1990.

Euphronios, peintre à Athènes au VIe siècle avant J.-C., Paris 1990.

D. von Bothmer, *Euphronios: les nouveaux témoignages*, in *Euphronios* 1990.

D. Williams, *Euphronios: du peintre au potier*, in *Euphronios* 1990.

J. Heurgon, in *Occasional Papers on Antiquities 5. Greek Vases in the J.P. Getty Museum* 4, pp. 182-186.

J. Frel, *Euphronios and his fellows*, in W.G. Moon (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison 1983, pp. 147-158.

M. Robertson, *Euphronios at the Getty*, in *GettyMusJ* 9, 1981, pp. 23-34.

D. von Bothmer, *Der Euphronioskrater in New York*, in *AA* 1976, pp. 485-512.

D. Williams, *The Iliupersis Cup in Berlin and the Vatican*, in *JbBerlMus* 18, 1976, pp. 9-23.

J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, ARV², Oxford 1963.

H. Bloesch, *Formen attischer Schalen*, Bern 1940.



Gangemi Editore - Diffusione in Italia salvo ed esclusivo uso ANVUR



Gangemi Editore - Diffusione esclusiva ANVUR