

TAZZA DI FABBRICA CHIUSINA NEL MUSEO DI CORTONA

Nel museo dell'Accademia Etrusca di Cortona si conserva una kylix (figg. 1 e 2) di ignota provenienza ma di fabbrica indubbiamente etrusca, che, nonostante presenti un certo interesse, non mi risulta sia stata ancora pubblicata (1).

Mentre all'esterno presenta una decorazione molto comune, sul tondo interno è rappresentata una scena di non chiara e sicura esegesi: un guerriero, scagliatosi da destra con la spada in pugno contro una giovane donna, che ha cercato rifugio presso una vecchia seduta, le strappa da dosso il manto scoprendola quasi completamente, e arretra allora improvvisamente, come sorpreso dalla bellezza della giovane. Il motivo ispiratore di questa scena è molto frequente nella ceramica greca fin dalla produzione a f.n., e ricorre nel mondo etrusco pure frequentemente nelle ceramiche e nel rilievo, specialmente ad illustrare vari episodi della Iliupersis. Tuttavia lo schema qui usato non trova riscontro nel repertorio greco ed etrusco fin qui noto; uno analogo appare sulla tabula capitolina (2) usato per l'uccisione di Ecuba, ma non possiamo stabilire un raffronto, anche se ne è stata supposta la derivazione da un più antico originale pittorico (3), perchè troppo diversa è la composizione generale e troppo evidente è la diversità dell'episodio narrato. Il sog-

(1) Diam. del tondo interno cm. 16. Restaurata in passato da numerosi frammenti. Argilla giallastra friabile, vernice nera opaca poco resistente. Nessuna indicazione della provenienza. Decorazione: esterno, corrispondentemente ai manici — mancanti — due gruppi di tre rozze e grandi palmette e girali; negli spazi metopali, una figura virile, nuda, stante a sin. di fronte ad una femminile in lungo chitone, a d., in atto di offerta. All'interno: un guerriero ignudo, con clamide allacciata intorno al collo e svolazzante dietro le spalle, la testa coperta da un elmo attico con alto cimiero equino, lo scudo al braccio sinistro e una lancia pure nella sinistra, fodero della spada sorretto da un balteo trasversale, bassi calzari ai piedi, sembra compiere un violento movimento verso destra per strappare con la destra, che pure impugna la spada, il manto di dosso ad una giovane donna che si rifugia presso ad una donna anziana, seduta, ammantata. Il gesto del guerriero è insieme di minaccia e di sorpresa.

Il meandro che circonda il tondo interno è a riquadri separati da gruppi di quattro lineette verticali, e diviso in quattro settori da riquadri a scacchiera con puntolini neri nei riquadri bianchi. La figura del guerriero è in parte sopraelevata al contorno.

Linee interne molto sottili, tracce di ombreggiatura nelle pieghe della clamide.

(2) A. MANCUSO. *La tabula iliaca capitolina* in Rend. Lincei Ser. V vol. XIV (1911) pag. 709 segg.

(3) W. BRUNING. *Ueber die bildlichen Vorlagen der Iliischen Tafeln*. J. d. I. 1894, pag. 136 sg.

getto della tazza cortonese, che però difficilmente può essere generico, deve ricercarsi tuttavia fra gli episodi di violenza prediletti dai decoratori di ceramiche greche e, più tardi, di urne etrusche: fra questi, la precisa narrazione del guerriero che, avanzando minaccioso contro una giovane donna, arretra dinanzi alla sua bellezza improvvisamente svelata, meglio che ad ogni



altro fa correre il nostro pensiero alla scena dell'incontro fra Menelao ed Elena durante la presa di Ilio, secondo la versione accolta da Euripide ed Aristofane (4), cui si sono ispirati i decoratori di tarde ceramiche attiche (5) e quello del cratere falisco di Villa Giulia 1197 (6), all'incirca coevo alla tazza cortonese.

(4) ARISTOFANE. *Lysistrata*, vv. 155-156. EURIPIDE. *Andromacha*, vv. 627, sg.

(5) J. OVERBECK. *Gallerie Heroische Bildwerke*. Stoccarda 1857 tav. XXVI nn. 4, 11, 12.

(6) J. D. BEAZLEY. *Etruscan Vase-Painting*. Oxford 1942 pag. 94 con bibl. precedente.

Di questa versione possiamo però ritrovare piuttosto lo spirito che l'atteggiamento delle figure: qui infatti non è Elena che, come nelle rappresentazioni più note, si scopre al sopraggiungere del marito, e soprattutto non è chiara, qui, la presenza della vecchia seduta, che non trova riferimento nelle fonti e che difficilmente può essere interpretata come la nutrice Aithra



o come una deformata rappresentazione di Afrodite, che nella maggior parte delle rappresentazioni è interposta a placare l'ira di Menelao.

L'indipendenza dagli schemi classici non sorprende però chi pensi allo scarso attaccamento che ad essi sovente dimostrano gli artigiani etruschi e di cui abbiamo continue manifestazioni nelle ceramiche e nelle urne, e al metodo contaminatorio spesso da essi seguito per la composizione delle scene. Già lo stesso episodio appare contaminato con altri elementi nella ricordata rappresentazione sul cratere falisco di Villa Giulia (7): altri esempi di con-

(7) T. TOSI. *Nuove rappresentazione dell'Iliupersis* in St. e Mat. III (1900) pag. 178.

taminazione di schemi e di diversità di versione ispiratrice è facile ritrovare specialmente sui rilievi delle urne come nel caso del sacrificio di Ifigenia (8) e in quello della uccisione di Penthesilea (9). Qui l'alterazione dell'episodio è facilmente comprensibile quando si osservi che per la composizione della scena l'artista etrusco si è giovato di due diversi elementi figurativi, già frequenti nel repertorio.

Egli ha composto, disponendoli secondo la vecchia e retorica ma sempre efficace contrapposizione di due linee oblique, una figura di guerriero che avanza di tre quarti — largamente usata fin dalla fine del V secolo a. C. nell'arte greca (10), sulla ceramica dell'Italia meridionale (11) e nell'arte etrusca (12) per analoghe figure di combattenti — con un gruppo che faceva già parte del repertorio figurativo degli specchi etruschi, e che troviamo molte volte usato per differenti figurazioni incise (13) e dipinte da queste derivate (14). La freddezza della figura della giovane minacciata, l'indifferente atteggiamento della vecchia seduta e la esagerata espressione di sforzo del guerriero mostrano la diversa provenienza degli elementi costitutivi della scena, che il pittore non ha saputo fondere e trasformare, ma ha solamente accostato, dimostrando così la propria modesta personalità artistica. Tuttavia la scena è accuratamente composta, perfettamente compresa entro il contorno circolare, senza alcun forzamento delle figure; queste sono disegnate con precisione — le linee sono leggermente rilevate — e testimoniano perciò la buona padronanza del mestiere.

Non così il lato esterno della tazza. I due gruppi che occupano gli spazi

(8) BRUNN. *I rilievi delle urne etrusche*. I tav. XXXV-XLVII.

(9) DE RUYT in *Charun* Bruxelles 1934 pag. 17-18.

(10) Il motivo originale è quello che ritroviamo, ad es. nella stele di Mnason e in quella di Aristonantes (v. H. BULLE *Der Schöne Mensch in Altertum*, tav. 309 e 268). Ripetono il motivo usato sulla tazza cortonese varie figure sull'anfora di Melos (FURTWANGLER e REICHOLD, *Griechischen Vasen* tav. 96) V. anche la tazza di Aison in Hoppin, *Red-Fig.* pag. 15) e la tazza di Aristophanes (*Pfuhl, Malerei und Zeichnung*, tav. 586-587).

(11) cfr. ad esempio l'oxybaphon riprodotto in Overbeck, cit., tav. XXVII, 2.

(12) Specialmente nei rilievi delle urne, in cui innumerevoli sono gli esempi. Cfr. BRUNN KORTE. *I rilievi delle urne etrusche*, Vol. I tav. VI, 1 e 2; Tav. VII, 15; XL, 4. Vol. III tavv. X, 1, LXVI, 7; XCIV, 4; CXIII, 1 e 2; CXXIV, 2 etc.

(13) E. GERHARDT. *Etruschische Spiegel*, Berlino 1841-1897, Vol. II tav. CLXXV (Louvre) e IV tav. CCCLIV, 2 (British Museum). Atalanta presso il padre. Nel secondo, migliore, il motivo è rovesciato ma identica è la composizione e, nella giovane, non solo perfettamente corrispondente l'atteggiamento, ma assolutamente simile il trattamento della capigliatura (si noti il ciuffo sulla fronte), del nudo, fino al particolare del torques a bastoncino aperto. ibidem Vol. V, 1, n. 82,2 (Museo di Vienna). Elena presso uno dei Dioscuri. Molto affini, spec. nella figura giovanile; n. 98 (Antikencabinet, *Copenhagen*). Zeus e Giunone; n. 99 (?) Paride e Afrodite; quest'ultimo molto affine, salvo gli inevitabili adattamenti, soprattutto nella figura seduta.

(14) Vedasi ad esempio la serie di tazze falische con Dioniso e Arianno (SAVIGNONI in *Boll. Arie* 1916 pag. 360 fig. 19. I. D. BEAZLEY *Etruscan Vase Painting* pag. 107 tav. XXV, b) in cui si ha un gruppo affine, e la provata derivazione diretta dagli specchi di Berlino e di Perugia (rispett. Gerhardt E. S. tav. LXXXIII e Ducati, A. E. tav. 24, 4, n. 592).

metopali, e gli ampi motivi di palmette e spirali che tali spazi determinano sono affrettatamente e rozzamente espressi, con mano inesperta che può far pensare all'opera di un garzone di bottega. Il motivo di questa decorazione è comune a varie serie di tazze etrusche a f.r., ma la sua stilizzazione, meglio direi la sua deformazione (si noti il particolare rendimento del chitone con larga fascia verticale nera e la posizione della figura nuda) lo avvicina particolarmente alla fabbrica chiusina di tazze (15) nella quale è pure caratteristica la differenza di mano fra l'esterno e l'interno.

L'argilla e la vernice usate, e l'esame stilistico del tondo interno non mostrano una così stretta affinità con le tazze identificate da Albizzati come prodotto dallo stesso atelier, sebbene si possano stabilire utili raffronti fra la figura di guerriero e il torso virile della tazza di Berlino (16) e fra la figura della donna che si svela e quella del frammento riprodotto da Beazley (17) che purtroppo è un disegno affrettato e non può offrire validi elementi di confronto. Molto più evidenti mi sembrano invece i rapporti con il cratere volterrano pure pubblicato da Albizzati (18) come pertinente alla stessa fabbrica delle kylikes. Argilla e vernice, per quanto mi è stato possibile verificare a distanza, sono molto simili: la mano evidentemente è diversa, ma mostra la medesima educazione ad una rappresentazione lineare, con ricchezza e precisione di particolari, calligrafico rendimento dei nudi e delle vesti, e uno spiccato amore per la linea curveggiante, e per gli angoli attutiti, in contrasto con la incisività e rudezza dei pittori dei tondi. Il raffronto si fa più stretto in alcuni particolari formali, soprattutto nella molto caratteristica rappresentazione dei capelli, nel rendimento delle mani e dei piedi, nel tipo della lancia e degli orecchini. La scuola è certamente la stessa, e pertanto mi sembra che tramite questa tazza possa esser ripresa in esame l'appartenenza del cratere volterrano alla scuola dei pittori delle tazze chiusine, che il Beazley ha recentemente posto in dubbio (19). Insieme appaiono sempre più evidenti gli stretti rapporti che legano questi pittori di tazze con gli incisori di specchi. L'uso, per la composizione della scena, di un elemento caratteristico del repertorio di questi, la particolare confidenza con le rappresentazioni in medaglione e soprattutto la già rilevata accuratezza e precisione calligrafica, sottolineata dall'uso costante della linea — persino nei capelli che sono qui espressi nel modo caratteristico delle rappresentazioni incise (20), — mentre accomunano questo agli altri maestri dei tondi chiusini, confermano ancor più per tutta la scuola la dipendenza costante dai decoratori di specchi incisi, analogamente a quanto è già stato notato, per esempio, per la citata serie di tazze falisce con Dioniso ed Arianna (21).

G. MAETZKE

(15) G. ALBIZZATI, in *Röm. Mitth.* XXX (1915) pag. 129-154; *Atti Pont. Acc. N. S.* vol. XIV pag. 221-232. A. DE AGOSTINO *St. Etr.* XII pag. 291-295; BEAZLEY, *op. cit.* pag. 113 e segg.

(16) ALBIZZATI, *op. cit.* fig. 7.

(17) BEAZLEY, *op. cit.* pag. 114, n. 7 tav. XXVII, 6.

(18) *op. cit.* pag. 10 e 11.

(19) *op. cit.* pag. 120.

(20) cito ad es; GERARD E. S. vol. IV, 1 tav. CCCXLVI, CCCXLVII, CCCLIV e CCCLVI.

(21) BEAZLEY, *op. cit.*, pag. 107.