

Euphronios: evoluzione di un pittore

Luca Giuliani

1) Un primo tentativo in questa direzione fu la mostra sul Pittore di Amasis, attivo nel periodo della ceramica a figure nere, tenutasi fra il 1985 e il 1986 a New York, Toledo e Los Angeles: D. von Bothmer, *The Amasis Painter and His World* (1985); vedi in proposito S. Morris in *AJA*, 90 (1986), pp. 360-361. A questa iniziativa fece subito eco la mostra sul Pittore di Micali, che si tenne nel 1988 a Villa Giulia: *Un artista etrusco e il suo mondo: il pittore di Micali* (catalogo della mostra, Roma 1988). A criteri un po' diversi si ispirò invece la mostra allestita nel 1986 a Ginevra: Ch. Aellen, A. Cambitoglou e J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu: vases grecs d'Italie méridionale* (catalogo della mostra, Genève 1986), il cui titolo monografico aveva piuttosto il carattere di un pretesto: in realtà la mostra presentava una scelta molto vasta di notevoli vasi dell'Italia meridionale, per lo più inediti, appartenenti a collezioni private svizzere.

2) L'attenzione si concentrò allora, già molto presto, particolarmente su Euphronios: K. Th. Panofka, "Die Vasenmaler Euthymides und Euphronios", *Abh Berlin*, 1848, pp. 199-215; H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* (1859), vol. II, pp. 682-686 su Euphronios; W. Klein, *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei* (1878, 1886²); Id., *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen* (1882, 1886²), pp. 137-143 su Euphronios; P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen* (1893), pp. 95-153 su Euphronios.

3) Vedi i due necrologi di M. Robertson in *Gnomon*, 43 (1971), pp. 429-432, e di P. Mingazzini in *Celebrazioni Lincee*, 67 (1971), pp. 3-18. Cfr. inoltre M. Robertson, "Beazley and After", *MüJb*, 27 (1976), pp. 29-46; C. Isler-Kerényi, "Beazley und die Vasenforschung", in *Vasenforschung nach Beazley. Schriften des Deutschen Archäologen Verbandes*, 4 (1979), pp. 1-14; D. Kurtz, *Beazley and Oxford* (1985) e la recensione di M. Beard in *Times Literary Supplement*, 12 (1986), pp. 1013.

4) Questa via era stata aperta innanzitutto dallo storico dell'arte italiano Giovanni Morelli (1816-1891), dal nome del quale questo tipo di attribuzione viene spesso chiamato metodo di Morelli.

5) Non si sminuiscono certo i meriti di Beazley se, dal punto di vista di un confronto interdisciplinare, si stabilisce che il suo approccio metodico fu più conservatore che innovativo e che si distingue per una rinuncia alla speculazione teorica. Quando Beazley assimilò il procedimento di attribuzione di Morelli – cosa che fece del resto in modo implicito e senza mai tematizzare il metodo come tale – la vera

La scoperta della pittura vascolare greca

Chiunque osservi disegni o dipinti moderni si pone per lo più quasi subito domande sul loro autore: nella sensibilità artistica attuale è infatti radicata la nozione che dietro le singole opere sia presente una precisa personalità creatrice. Di qui l'uso frequente di allestire mostre monografiche che consentano una visione il più possibile completa dell'opera di un singolo artista. Di contro, è stato finora intrapreso solo raramente il tentativo di accostarsi in modo simile alle opere di un pittore dell'Antichità¹. Oggi si offrono addirittura per un tale tentativo i pittori vascolari attici, che da molto tempo non sono più per la scienza degli sconosciuti. Non pochi di loro firmarono le loro opere, e proprio a partire dai vasi firmati gli archeologi cominciarono, nell'Ottocento, a ricostruire l'opera di determinati maestri². Nel nostro secolo questa direzione di ricerca fu posta su nuove basi e trasformata in una disciplina matura soprattutto a opera dell'erudito britannico John D. Beazley (1885-1970)³, il quale applicò al materiale archeologico un metodo di attribuzione che era stato sviluppato dagli storici dell'arte per la pittura italiana del Trecento e Quattrocento⁴. Diversamente dagli archeologi anteriori, Beazley non prese più l'avvio dalle firme dei pittori, bensì dall'accertamento dello stile personale dell'artista, spesso conseguito sulla base di una tecnica che ricorda quella dei detective: egli cercò e trovò quelle peculiarità stilistiche che sono caratteristiche della mano di ogni pittore e che lo distinguono da tutti gli altri nella composizione e nella linea, ma anche in particolari del disegno in apparenza trascurabili e di conseguenza inconsci al pittore, nella resa di una piega, di un orecchio, di un malleolo. In questo modo Beazley riuscì infine a ordinare per officina e mano di pittori circa 25 000 vasi attici, dal periodo arcaico sino a quello classico⁵. Era così dischiuso un campo di ricerca completamente nuovo. Le attribuzioni di Beazley ai vari pittori vascolari hanno non solo differenziato la nostra percezione estetica della pittura vascolare attica, ma le hanno anche dato una concretezza storica. Lo sviluppo della pittura vascolare attica non ci appare più da allora un processo anonimo, bensì una storia di molti individui: i diversi pittori ci appaiono come soggetti storici, inseriti in un contesto di cui fanno parte predecessori e successori, maestri e allievi, imitatori e rivali. Il mutamento stilistico non ci appare più il risultato di una volontà artistica generale, che al di là di tutti i fenomeni tende attraverso le generazioni, con misteriosa coerenza, alla realizzazione della propria entelechia, ma piuttosto il prodotto di uno scambio estremamente terreno fra individui viventi che lavoravano a stretto contatto nello spazio ristretto del quartiere ateniese dei vasai. Il Ceramico ateniese era un luogo in cui si ricercava, in forme sempre nuove e in gara fra loro, la perfezione dell'artigianato (si potrebbe dire altrettanto bene: dell'arte; i greci avevano infatti un'unica parola per designare le due cose: *techné*), e in cui perciò si sviluppavano e si recepivano di continuo innovazioni e in cui ognuno imparava da chi gli era superiore per poterlo poi superare a sua volta. La continua competizione all'interno del Ceramico è stata il motore decisivo del mutamento stilistico nella pittura vascolare attica, e può essere descritta concretamente solo a partire dal momento in cui siamo in grado di distinguerne i soggetti.

Questo molteplice intreccio di azioni e reazioni non è però il tema primario di questo volume: esso è dedicato all'opera di un singolo artista che è senza dubbio uno fra i maestri più importanti non solo della sua generazione bensì della pittura vascolare attica in generale. Le premesse per una visione d'insieme dell'opera di Euphronios sono eccezionalmente favorevoli. Le opere che gli si possono attribuire sono innumerevoli; esse comprendono poco meno di cinquanta vasi, quasi un quinto dei quali riportano la firma Εὐφρόνιος ἔγραψε, lo ha dipinto Euphronios⁶. Inoltre, noi sappiamo qualcosa non solo della sua opera ma anche della sua vita: non esiste un altro ceramografo della cui biografia possediamo una quadro così completo.

discussione attuale, nel campo della storia dell'arte riguardava ormai problemi del tutto diversi: innanzitutto, per esempio, il tentativo di Wölfflin di costruire una storia dell'arte senza nomi. Il confronto potrebbe essere chiarificatore proprio attraverso il contrasto: mentre Wölfflin lavorava con concetti fondamentali generalizzanti, per superare sulla loro base la vecchia storia degli artisti e pervenire a una storia dell'arte fondata metodologicamente, Beazley si muoveva proprio nella direzione opposta: il fine primario della conoscenza era per lui la comprensione della personalità dei singoli artisti; nel perseguimento di questo fine egli fece ricorso allo strumento metodico antiquato ma nondimeno attendibile degli "Attribuzler" (attributori), come era solito chiamarli con scherno Burckhardt (cfr. *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung*, a cura di J. Gantner, Basel 1975, p. 132); la riflessione teorica non sembrava in proposito affatto necessaria; con tutta coerenza Beazley (che aveva uno stile molto brillante) rinunciò infine a qualsiasi concettualizzazione e argomentazione, e presentò le sue attribuzioni nella forma di meri elenchi. E si capisce facilmente come questa laconicità non abbia certo favorito la ricezione interdisciplinare del suo lavoro.

6) Sono firmati i vasi cat. 2, 3, 4, 6, 18 (firma conservata incompleta ma integrabile con sicurezza), 33, 34, 41, 44 e 47; a questi si aggiunge cat. 22, dove però non è conservato il nome del pittore.

7) Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen 2307; *ARV*², p. 26 n. 1; un'altra interpretazione dell'iscrizione è stata proposta recentemente da H. Engelmann: *ZPE*, 68 (1987), pp. 129-134; con lui concordano D. W. J. Gill e M. Vickers, *JdI*, 105 (1990), p. 10. Secondo questa interpretazione le parole *ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος*, che Engelmann combina in un'unica frase con un'altra scritta, sarebbero da intendersi come un'affermazione fatta da uno dei banchettanti raffigurati nella scena. Quest'ipotesi non sembra però affatto convincente: l'interpretazione di tutte le scritte nel senso di un dialogo fra i banchettanti conduce a considerevoli difficoltà; le parole "come mai Euphronios" formano una riga regolare che decorre dall'alto al basso al margine sinistro esterno della scena dipinta; esse sono chiaramente separate da tutte le altre scritte e si trovano alle spalle della figura a cui vorrebbe attribuirle Engelmann; anche per la loro posizione non possono appartenere alla scena in senso stretto, ma devono essere intese come una chiosa marginale che può riferirsi solo all'intera scena dipinta e quindi, come lasciano intendere chiaramente le parole, alla bravura del pittore.

8) Cfr. lo studio di D. Williams, alle pp. 47 sgg.

9) H. Bloesch, *Formen attischer Schalen* (1940), pp. 70-80.

10) J. D. Beazley, *Potter and Painter* (1944), pp. 21-22; A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis* (1949), n. 225; Walbank (1974), pp. 161-169; I. Scheibler, *MüJb*, 30 (1979), pp. 10-11; Scheibler (1983), p. 124, fig. 111; Immer-

Un artista della ceramica ad Atene alla fine del VI secolo e inizio del V

Euphronios dipinse i suoi primi vasi attorno al 520 a. C., quando Atene era ancora governata dai due figli del tiranno Pisistrato, Ippia e Ipparco; nel 510 visse l'esperienza della caduta della tirannide e subito dopo delle riforme politiche, che crearono le basi per la nuova democrazia. Nell'ultimo decennio del VI secolo a. C. Euphronios fu fra i pittori più stimati del Ceramico ateniese. Uno fra i suoi contemporanei più dotati, il pittore vascolare Euthymides, che aveva firmato la parte anteriore di un'anfora con la formula consueta "l'ha dipinta Euthymides", continuò sorprendentemente sulla parte posteriore con le parole "come mai Euphronios"⁷; questo nome doveva essere sinonimo di una maestria che difficilmente si poteva superare.

Attorno al 500 a. C., quando Euphronios era al culmine delle sue capacità artistiche, si interrompe bruscamente la serie di vasi da lui dipinti. Si continua a trovare la sua firma, ma con parole diverse; anziché *Εὐφρόνιος ἔγραψε* troviamo ora *Εὐφρόνιος ἐποίησεν*, *l'ha fatto Euphronios*. Questa non è più la firma di un pittore, bensì di un vasaio⁸. Si è molto congetturato sulle cause di questo cambiamento. La spiegazione è probabilmente semplice, anche se contraddice fondamentalmente la visione moderna dell'artista, per la quale la creatività costituisce una vocazione ed un dovere a cui si deve restare fedeli per tutta la vita. Ad Atene il vasaio era sempre anche il proprietario dell'officina, e il pittore vascolare gli era subordinato sia nell'organizzazione del lavoro sia sotto l'aspetto economico.

Ora, pare che attorno al 500 a. C. Euphronios, dopo un'attività particolarmente fortunata come pittore, sia diventato proprietario di un'officina ceramica. In seguito si limitò a fare il vasaio e affidò ad altri pittori la decorazione della propria produzione: numerosi fra i pittori vascolari più importanti della generazione seguente hanno lavorato nella sua officina e hanno continuato il suo stile. Come vasaio, Euphronios si specializzò in forme di vasi la cui produzione richiedeva la massima perizia tecnica: a giudicare dai vasi firmati produsse principalmente coppe, nelle quali dimostrò una capacità tecnica non inferiore a quella manifestata come pittore⁹.

Non gli mancò neppure il successo commerciale. Sull'Acropoli di Atene si sono conservati frammenti della base (o del pilastro?) di un'offerta votiva, pari alla decima parte dei suoi guadagni, dedicata ad Atena da Euphronios, che nell'iscrizione si dichiara espressamente vasaio (*κεραμέυς*): la forma dei caratteri permette una datazione attorno al 480 a. C.¹⁰ Su Euphronios non abbiamo altre notizie biografiche, ma è presumibile che le circostanze della sua vita siano state determinate anche dai grandi avvenimenti del suo tempo. Possiamo supporre che quando, nell'estate del 480, dopo la sconfitta delle Termopile, l'intera popolazione abbandonò Atene rifugiandosi sulle isole vicine e la città fu saccheggiata dall'esercito invasore persiano, anche Euphronios abbia lasciato la casa e l'officina; anche lui deve avere combattuto a Salamina e gioito per la disfatta inflitta alla flotta persiana. Euphronios deve però avere assistito anche alla successiva ricostruzione della città e alla rapida ascesa di Atene a grande potenza; le coppe più recenti con la sua firma come vasaio pervenute fino a noi possono essere datate per motivi stilistici agli anni settanta, e in parte addirittura agli anni sessanta del V secolo a. C.¹¹ Il maestro dev'essere perciò stato attivo alla ruota di vasaio anche in vecchiaia.

Euphronios e la buona società

Lo sguardo più diretto nel mondo del nostro pittore ci viene permesso però da uno *psykter* noto solo da pochi decenni, conservato oggi a Malibu (cat. 61): esso potrebbe essere stato dipinto attorno al 510 a. C. e ci ha conservato l'unica rappresentazione pervenutaci di Euphronios, dipinta da un collega a lui molto vicino¹². Sul vaso viene raffigurata un'intera società formata da coppie maschili in diverse variazioni dell'approccio erotico: in ogni coppia è chiara la divi-

wahr (1990), pp. 71-72, n. 424; Parigi (1990), pp. 219-221, n. 56 (D. Peppas Delmouso). 11) Si tratta di coppe a fondo bianco del Pittore di Pisto Xenos; alla coppa di Berlino cat. 56 firmata da Euphronios come vasaio si possono ricollegare due coppe un po' più recenti conservate ad Atene e a Taranto: Wehgartner, 1983, nn. di cat. 32 e 91; vedi inoltre 11.87 sg. 12) Il vaso deriva senza dubbio dalla cerchia stilistica di Euphronios, anche se la pittura non è di qualità altissima; l'attribuzione proposta a Smikros (D. von Bothmer, J. Frel, M. Ohly) non ha trovato finora giustificazioni soddisfacenti: fra lo *psykter* e i vasi firmati di Smikros (qui innanzitutto l'anfora di Berlino cat. 61, e inoltre gli stamnoi a Bruxelles e a Londra: *ARV*², p. 20, nn. 1 e 3) io non riesco a trovare una grande somiglianza.

13) Più di cinquanta vasi con acclamazioni a Leagros sono elencati in *ARV*², pp. 1591-1594; *Para.*, p. 507; *Beazley Addenda*², pp. 396 sg. 14) *ARV*², pp. 1580-1582; A. Shapiro, *ZPE*, 68 (1987), p. 109. Un'acclamazione a Glaukon si trova per esempio nella coppa firmata da Euphronios come vasaio cat. 56.

15) Una discussione generale delle informazioni in nostro possesso su Leagros si trova per esempio in J. Kleine, *Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles* (1973), pp. 79 sgg. Dall'uguaglianza di età (risultante da fonti tarde ma a mio parere attendibili) fra Leagros e Temistocle non si può purtroppo ricavare alcun punto fermo cronologicamente utilizzabile, non conoscendosi con esattezza l'anno di nascita di Temistocle; di diverso avviso è Langlotz (1928), pp. 49-52, il quale fornisce una possibile alternativa (535 o 525 a. C.) optando poi per la data più recente, ma con argomenti poco convincenti. Ancor meno persuade, infine, il tentativo più recente di abbassare la cronologia di Leagros di un'intera generazione: E. D. Francis e M. Vickers, *ProcCambPhilolSoc*, 27 (1981), pp. 97-136; contro questa proposta vedi J. Boardman, *AA* (1988), pp. 424-425.

16) Kleine, *Untersuchungen* (1973), p. 79 nota 100.

17) È sintomatico l'approccio interpretativo di E. Keuls, in *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (1988), pp. 306-308, dove la scena raffigurata sullo *psykter* viene intesa come un dileggio nei confronti di Euphronios come arrampicatore sociale e come amante senza successo: la frecciata a Euphronios starebbe nel fatto che Leagros non ricambia l'abbraccio. L'interpretazione va però rifiutata già per il fatto che la reazione di attesa di Leagros corrisponde esattamente al comportamento consueto di un *erōmevos*: cfr. K. J. Dover, *Greek Homosexuality* (1978), pp. 94-97, 103; inoltre il dileggio nei confronti di Euphronios avrebbe potuto essere inteso facilmente dai contemporanei anche come scherno verso Leagros: cosa che, in una società con una chiara separazione delle classi, qual è postulata da Keuls (a mio giudizio ingiustamente) per l'Atene del tardo arcaismo, avrebbe comportato conseguenze estremamente spiacevoli.

sione dei ruoli fra l'amante che corteggia attivamente (*erōastēs*) e l'amato passivo (*erōmevos*), che si abbandona — nella migliore delle ipotesi — all'iniziativa dell'amante; di quasi tutti gli individui rappresentati si danno i nomi nelle iscrizioni. Euphronios è rappresentato come un amante attivo; appoggiato con atteggiamento noncurante al suo bastone da passeggio, protende entrambe le mani verso l'amato adolescente. Anche di questo viene dato il nome: è Leagros, un membro spesso acclamato della *jeunesse dorée* ateniese di questi anni, che viene rappresentato di continuo su vasi della cerchia di Euphronios e che era molto apprezzato per la sua bellezza¹³. Come Leagros, così in seguito verrà spesso acclamato su vasi suo figlio Glaukon¹⁴: questa continuità non può essere casuale e la famiglia dev'essere appartenuta alla migliore società ateniese. Da fonti letterarie sappiamo che Leagros apparteneva alla stessa classe di età di Temistocle, e che attorno alla metà degli anni sessanta del V secolo svolse la funzione di stratega¹⁵. Che Leagros sia stato fra gli uomini politici più in vista si desume anche dagli *ostraka* col suo nome che sono stati trovati nel Ceramico¹⁶: almeno una volta si dev'essere discusso in un'assemblea popolare se bandirlo dalla città, a causa del suo potere eccessivo. Leagros era chiaramente un membro dello strato di potere aristocratico, e naturalmente ci sorprende a tutta prima che il nostro ceramografo avesse un rapporto così stretto con un giovane rampollo dell'aristocrazia¹⁷. Ma lo *psykter* di Malibu non è unico sotto questo aspetto; esistono infatti numerose testimonianze del fatto che nell'Atene del tardo VI secolo a. C. pittori di vasi e aristocratici non vivevano affatto in mondi diversi e separati¹⁸. Così per esempio Euphronios ha rappresentato sul cratere di Monaco di Baviera cat. 5 il suo compagno di officina, il ceramografo Smikros, come partecipante a un banchetto che, già per le sue lussuose *klinai*, va chiaramente situato in un ambiente aristocratico. Lo stesso Smikros ha raccolto lo stesso motivo su uno *stamnos* firmato, introducendo se stesso nel banchetto, come attesta una scritta¹⁹. Su due vasi solo di poco anteriori si trova la scritta Σμίκρος καλός, *Smikros [è] bello*²⁰: non sembra lecito dubitare del fatto che qui venga acclamato proprio il giovane pittore vascolare²¹. Un elogio molto simile della bellezza del già citato ceramografo Euthymides è messo in bocca a un'etera sdraiata nella scena dipinta sulla spalla di un'idria: l'immagine principale dell'idria, infine, rappresenta lo stesso Euthymides nelle vesti di un raffinato cittadino attico che suona una lira davanti a un maestro barbato²². È certamente sbagliato considerare queste rappresentazioni un'espressione del desiderio utopistico di una forma di vita in realtà negata ai pittori di vasi: sui vasi si poteva infatti rappresentare solo ciò che poteva trovare l'assenso anche degli acquirenti; chiaramente, qui non c'era spazio per sogni privati. Le scene raffigurate sui vasi devono essere intese nel loro significato letterale. Esse mostrano nel modo più chiaro che, verso la fine del VI secolo, i ceramografi attici prendevano parte in modo intenso e consapevole a una forma di vita aristocratica, e che questa partecipazione aveva anche un largo riconoscimento sociale. Ma il fatto che degli artigiani potessero comparire a fianco degli aristocratici ci fornisce una caratterizzazione significativa della situazione sociale del tempo. A partire dal 560 a. C. Atene fu retta prima dal tiranno Pisistrato e poi dai suoi figli. La tirannide apportò alla città un lungo periodo di sicurezza e di pace. La cittadinanza migliorò le proprie condizioni economiche e conseguì una crescente indipendenza dagli aristocratici. Proprio per il fatto che i tiranni favorirono il ceto medio riducendo lo spazio di manovra degli aristocratici, il loro governo ebbe un forte effetto di livellamento: si ridusse così la distanza fra aristocratici e non aristocratici e le antiche barriere persero importanza. Il modo di vivere dell'élite sociale, improntato a un forte senso estetizzante, perse la sua esclusività, ma non la sua forza di attrazione: su di esso si orientò ora l'intero ceto medio della polis²³.

Questa generale aristocratizzazione dello strato medio in generale riguarda in modo particolare i pittori vascolari: la particolare affinità del ceramografo

col mondo aristocratico ha ovvie ragioni professionali. I vasi prodotti da vasai e pittori non erano un prodotto indifferente, ma erano al servizio di un bisogno essenziale di rappresentazione aristocratica. Essi venivano usati nel simposio, che “dev’essere considerato il vero centro della vita sociale e culturale dello strato superiore in epoca arcaica”²⁴. Gli appartenenti all’élite si invitavano reciprocamente a banchetti, nei quali un consumo copioso ma al tempo stesso fortemente regolamentato di vino si accompagnava a giochi di società erotici, a esecuzioni musicali e alla recitazione di poesie. Nel simposio svolgevano un ruolo importante anfore e *pelikai*, nelle quali si conservava il vino, i crateri, nei quali lo si mescolava con acqua, e le coppe, dalle quali infine si beveva. Le scene raffigurate sui vasi esaltano il vino, i piaceri del sesso e la bellezza della gioventù, gli agoni sportivi, la caccia e la guerra; inoltre vi ricorrono le narrazioni mitologiche che fornivano agli ateniesi svago e modelli di comportamento. La tematica della pittura vascolare è paragonabile al contenuto delle poesie, la cui recitazione era parte integrante del simposio. Le scene dipinte sui vasi e le poesie svolgevano una funzione simile, e tanto al pittore di vasi quanto al poeta si ponevano richieste simili. Dal pittore — come del resto dal poeta — ci si attendeva che avesse una notevole familiarità con i contenuti della cultura aristocratica, familiarità che poteva però essere solo il prodotto di un’intensa frequentazione. E viceversa: quando i simposiasti aristocratici, durante il banchetto, concedevano la loro attenzione ai vasi e ne facevano oggetto di conversazione, difficilmente quest’attenzione poteva limitarsi solo all’occasione della festa; anche le officine del Ceramico potevano essere frequentate da aristocratici. Tutto questo dovette dare un ulteriore contributo alla tendenza comunque esistente alla riduzione delle distanze sociali.

Quando dunque, verso la fine del VI secolo, i pittori di vasi ci si presentano come membri della bella società borghese e manifestano modi di comportamento assimilabili a quelli degli aristocratici, tutto questo è il risultato di una ristrutturazione sociale piuttosto complessa: nel tempo libero essi si dedicano ai loro piaceri colti, praticano la musica, vengono invitati a simposi di alto rango e partecipano con successo al grande gioco di società erotico per assicurarsi i favori degli adolescenti più belli. E forse in questo stesso contesto si deve vedere il moltiplicarsi nella pittura vascolare, verso la fine del secolo, delle raffigurazioni di atleti: la loro anatomia maschile viene disegnata proprio da Euphronios, ma anche da molti suoi contemporanei, con una passione e una competenza che possono avere avuto origine solo in uno stretto legame con l’atletica. Pare che gli stessi pittori vascolari siano diventati assidui frequentatori di palestre, e forse nei loro dipinti troviamo un’eco non solo delle loro osservazioni ma anche della pratica, da parte loro, di attività sportive. Infine, è probabile che essi abbiano concepito e praticato anche la competizione professionale fra loro in uno spirito aristocratico, ossia non tanto come una concorrenza per il successo commerciale quanto come un’agone sportivo²⁵: in questo caso la dinamica accelerata del mutamento stilistico nella seconda metà del secolo sarebbe da intendersi anche come il risultato di un’assunzione di modelli di pensiero e di comportamento aristocratici.

Il mutamento stilistico nell’opera di Euphronios: le coppe

Il tempo in cui visse Euphronios fu sentito dagli ateniesi come un’epoca di sovvertimenti. Tutto mutava con prodigiosa rapidità e si dischiudevano nuove possibilità di azione e di pensiero; in tutti i campi ci si staccava dalla tradizione e si percorrevano nuove vie, fidando nelle proprie capacità e nella propria bravura²⁶. Ciò vale anche per l’opera del nostro pittore. Val la pena di chiedersi secondo quali criteri si distinguano le sue opere anteriori e posteriori, non per applicare etichette cronologiche ai singoli vasi, ma per capire il corso dell’evoluzione artistica e gli impulsi al rinnovamento. Ma per comprendere il mutamento stilistico di Euphronios occorre innanzitutto fare un passo indietro.

18) Si può trovare una visione d’insieme in Scheibler (1983), pp. 128 sgg.

19) Bruxelles A 717; ARV2, p. 20, n. 1; cfr. L. Giuliani in: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes* (catalogo della mostra, Berlin/West 1980), pp. 56 sg.

20) Coppa di New York 21.88.174; ARV2, p. 63, n. 90, e idria di Berlino 1966.20; *Para.*, p. 508.

21) È piuttosto scettico in proposito Greifenhagen (1967), pp. 23-25. Se avessimo solo le due iscrizioni Σμικρος καλός sarebbe in effetti possibile dubitare dell’identità dell’acclamato col ceramografo. Ma nello stamnos di Bruxelles (cfr. qui sopra la nota 12) non si può certo supporre che lo Smikros raffigurato sia diverso dallo Smikros che firma il vaso: quest’identificazione deve valere anche per il cratere di Monaco di Baviera cat. 5, e deve estendersi anche allo Smikros che viene acclamato nelle iscrizioni amatorie. Alla domanda di Greifenhagen: “se in generale un artista del Ceramico potesse essere acclamato come καλός nei suoi anni giovanili” (p. 23), si deve dunque rispondere decisamente di sì.

22) Monaco di Baviera 2421; ARV², p. 23, n. 7.

23) Cfr. in proposito E. Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur und Polisgesellschaft* (1989), p. 153.

24) Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur*, cit., p. 112; inoltre, pp. 112-116, 126-127; sul significato del simposio cfr. anche G. Murray, *The Greek Symposium in History*, in *Tria Corda*, scritti in onore di Arnaldo Momigliano, a cura di A. Gabba (1983), pp. 257-272, e infine diversi contributi in *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, a cura di K. Vierneisel e B. Kaeser, München 1990.

25) Questa mi sembra in ogni caso l’unica possibilità di interpretazione della raffigurazione di un’officina ceramica sulla nota idria appartenente a una collezione privata milanese, dove i pittori vengono incoronati da Nike e da Atena: Collezione Torno C278; ARV², p. 571, n. 73; CVA, Milano, Collezione “H. A.”, 2, III I tav. 1; Scheibler (1983), p. 119, fig. 107.

26) Lo studio migliore e forse più illuminante in proposito è Ch. Meier, in *Historische Zeitschrift*, 226 (1978), pp. 265 sgg.

Una decina di anni prima che Euphronios iniziasse la sua attività, nel Ceramico di Atene era stata sviluppata una tecnica del tutto rivoluzionaria della pittura vascolare. Fino allora tutti i pittori avevano lavorato nella cosiddetta tecnica a figure nere: le figure venivano dipinte nella forma di silhouette e dopo la cottura spiccavano nere sul fondo rosso; i particolari interni venivano specificati a graffito. Attorno al 530 a. C. apparvero per la prima volta vasi eseguiti col procedimento opposto: ora era lo sfondo a essere verniciato di nero; le figure venivano risparmiare e dopo la cottura spiccavano col loro colore rosso chiaro; perciò i particolari interni della figura non venivano più disegnati a graffito bensì dipinti. Questa tecnica a figure rosse pare sia stata sviluppata nell'officina del vasaio Andokides e dal cosiddetto pittore di Andokides (forse da identificarsi col vasaio). Essa fu ripresa in principio solo da pochi pittori, i quali continuavano peraltro a dipingere anche nella tecnica a figure nere. Euphronios fu fra i primi a dipingere esclusivamente nella tecnica a figure rosse²⁷, e potrebbe aver dato un contributo decisivo alla sua affermazione. Quando smise di dipingere, la tecnica a figure nere non era quasi più usata in grandi vasi di un certo impegno.

L'evoluzione nell'opera pittorica di Euphronios può essere intesa nel modo migliore come una progressiva conquista e sviluppo delle possibilità implicite nella nuova tecnica. Gli inizi furono relativamente convenzionali. È significativo che l'opera giovanile di Euphronios non sia stata riconosciuta per molto tempo. La situazione è mutata nel 1971, quando nel mercato dell'arte emerse una *kylix* con la firma di Euphronios che è rimasta fino a oggi la sua opera firmata più antica (cat. 34). Questa prima coppa ha comportato una serie di altre attribuzioni: il caso più interessante è quello di una coppa conservata a Londra (cat. 36), che Beazley aveva attribuito per motivi stilistici al periodo giovanile di Oltos; e allo stesso Oltos, più che a Euphronios, sarebbe stata probabilmente attribuita anche la *kylix* cat. 34, se non fosse stata firmata. Non è un caso che la scrittura artistica del giovane Euphronios possa essere confusa così facilmente con quella di Oltos: Euphronios dipingeva allora per il vasaio Chachrylion (la cui firma come vasaio si trova sulle sue coppe giovanili, cat. 36 e 38), il quale ha firmato anche varie coppe di Oltos: Euphronios e Oltos lavorarono dunque, almeno per un po' di tempo, nella stessa officina e pare che Euphronios abbia tratto molto profitto dall'esperienza del collega un po' più anziano di lui, che secondo Beazley sarebbe stato allievo del Pittore di Andokides²⁸. Fra i due pittori ci sono però anche differenze. Così il disegno di Euphronios è molto più accurato e dettagliato, ma al tempo stesso anche meno sciolto e dinamico di quello di Oltos. Proprio le due coppe cat. 34 e 36 tradiscono, con i loro ricchi panneggi e la precisione con cui vengono descritti oggetti e equipaggiamenti, un amore per i particolari minuti che non si trova mai in Oltos. Anche la raffigurazione della muscolatura è in Oltos di regola piuttosto sommaria, mentre Euphronios provvede le sue figure di una ricca articolazione interna di dettagli anatomici. Particolarmente chiare sono infine le differenze nella rappresentazione dei cavalli: in contrasto con i cavalli robusti e tozzi di Oltos²⁹, i cavalli dalle lunghe gambe sulla *kylix* di Londra cat. 36 hanno qualcosa di rigido e quasi di fragile che è caratteristico dell'opera giovanile del nostro pittore.

La coppa firmata cat. 34 permette una chiara delimitazione rispetto alle opere di Oltos e getta al tempo stesso nuova luce sull'intera fase iniziale di Euphronios: ad essa, e al pezzo che le fa da pendant, cat. 35, si possono collegare, oltre alla *kylix* di Londra cat. 36, anche altre coppe, come le 38-39, 47 e 49B³⁰. Queste coppe giovanili hanno in comune varie caratteristiche stilistiche e tecniche. Così, non solo per i contorni, ma anche per l'articolazione interna delle figure vengono usate esclusivamente linee in rilievo. Queste sono inizialmente ancora sottili e peculiariamente rigide: spesso si incontrano bruscamente, formano contorni angolosi o stanno l'una accanto all'altra in brevi tratti

27) La sua unica opera a figure nere che si sia conservata è l'anfora panatenaica cat. 54; ma in questo caso la tecnica è prescritta dal tipo di vaso.

28) Beazley (1925), p. 10.

29) Cfr. per esempio le coppe di Oltos Louvre C 10464: *ARV*², p. 56, n. 30; *CVA* III 1b tavv. 18-19; Bonn, 464,24: *ARV*², p. 56, n. 41; *CVA* III 1b, tavv. 2-3.

30) Ciò non vale però per la *kylix* di Basilea 49A, dove soprattutto il panneggio è più delicato e meno ingombrante: io avrei perciò dei dubbi sul fatto che i frammenti 49A e B appartengano veramente a una stessa coppa.

nervosi raddoppiati e triplicati. Vari particolari — come le corde di una lira (cat. 36) — possono essere disegnati semplicemente a graffito, proprio com'era stata la norma nella tecnica a figure nere. Più generosamente che nelle opere più mature viene applicato del colore rosso: per esempio per caratterizzare la criniera e la coda dei cavalli (cat. 36), ma anche per rappresentare lance (cat. 34, 36, 38).

Dalle opere giovanili si devono distinguere decisamente coppe come quelle ai numeri 41-46, 48 e 50 di questo catalogo. Qui le linee in rilievo hanno acquistato un *ductus* più largo e flessibile, ma vengono al tempo stesso usate con maggior parsimonia che in precedenza. Così, per l'indicazione della muscolatura Euphronios fa ricorso a una vernice fortemente diluita, che a volte può essere usata anche per panneggi o disegni su indumenti (cat. 41, 44): un mezzo tecnico di cui Euphronios non disponeva ancora quando dipinse le sue opere giovanili, ma che fu sviluppato solo nel corso del tempo. È invece regredito l'uso della sovraddipintura rossa: così in un cavallo i peli della criniera e della coda sono rappresentati anch'essi con linee ondulate di vernice diluita (cat. 41), mentre persino oggetti lunghi e sottili come lance o frecce vengono sempre risparmiati nella vernice del fondo e non vengono più dipinti in rosso come in precedenza.

Nel complesso si può dire che le scene dipinte sulle prime coppe presentano ancora una piattezza che le avvicina alla tecnica a figure nere. Le linee in rilievo si differenziano in principio ben poco nel loro *ductus* rispetto alla tecnica a graffito della pittura a figure nere. Le figure hanno l'aspetto di silhouettes ritagliate, e ben si conciliano con esse anche le raffigurazioni delle vesti, che con le pieghe rigide e i lembi acuti ricordano carta piegata. Nelle coppe posteriori, invece, Euphronios utilizza la nuova qualità plastica delle linee in rilievo e la variabilità pittorica della vernice diluita per dare alle figure corpo e volume; in un'esecuzione particolarmente accurata, per esempio, singole parti dei capelli possono manifestare addirittura, attraverso un'applicazione plastica di vernice più solida, una reale esaltazione del volume (cat. 44, 50): un mezzo tecnico che sconfigge la piattezza della rappresentazione e che non sarebbe stato concepibile nell'ambito della tecnica a figure nere. Particolarmente chiaro risulta infine il rilievo nella resa dei panneggi: la stoffa fluisce verso il basso in una molteplicità di pieghe molli e flessuose che seguono l'andamento delle figure; anche gli orli hanno perso la loro dura forma a zigzag e oscillano in brevi archi arrotondati. Dinamismo e corposità della raffigurazione sono un effetto anche della suprema padronanza con cui sono stati usati i mezzi della tecnica a figure rosse; ma questa padronanza tecnica non è presente fin dall'inizio, bensì è stata conquistata progressivamente.

Psykteres e crateri a calice

La differenza fra opere giovanili e tarde, quale risulta dalla considerazione delle coppe, si può constatare fondamentalmente anche in altre forme di vasi. Nessuna grande sorpresa apporta, per esempio, lo *psykter* cat. 32, che può essere facilmente attribuito a un periodo creativo intermedio: le silhouettes delle figure manifestano ancora una certa durezza, e i contorni della capigliatura sono resi costantemente a graffito; la raffigurazione dei panneggi va però chiaramente oltre quella delle prime coppe, anche se le pieghe non hanno ancora quella morbidezza che è caratteristica per esempio delle coppe 40, 41 o 44. Il linguaggio formale dello *psykter* cat. 32 apporta ben poco di nuovo rispetto alle coppe; ben diversa è invece la situazione per quel che riguarda lo *psykter* firmato cat. 33. Il contorno della capigliatura, non più reso a graffito ma risparmiato, ci dice che questo *psykter* dev'essere più recente del cat. 32, ma quanto al resto i due *psykteres* sono assai difficilmente comparabili. Mentre il cat. 32 manifesta ancora la rappresentazione consueta a figure piccole, nel 33 ci imbattiamo in una qualità di raffigurazione del tutto nuova. Le quattro etere

sdraiate, che però riempiono la fascia figurata in tutta la sua altezza, e che nella varia raffigurazione dei loro corpi abbracciano l'intero vaso, superano di gran lunga già per le loro dimensioni, ma anche per la loro monumentale corposità, tutto quanto ci era noto finora dalle coppe.

Se ci chiediamo come abbia avuto origine questa forma monumentale, le coppe non ci danno alcuna risposta. Euphronios non dipinse però certamente soltanto coppe: dopo un periodo iniziale di alcuni anni dedicato alla decorazione esclusiva di questa forma, egli andò oltre questa specializzazione. A questa sua evoluzione è connesso il fatto che egli lavorò per vari vasai. All'inizio, come pure alla fine, della sua carriera dipinse per Chachrylion, la cui firma come vasaio compare in diverse sue coppe (fra le prime: cat. 36 e 38; fra le ultime: cat. 41 e 46). Nel periodo intermedio (o parallelamente), Euphronios deve aver lavorato per qualche tempo anche per Euxitheos. Questi fu un ceramista di notevole virtuosismo: noi lo conosciamo da un lato come produttore di coppe: da Euxitheos come vasaio e da Oltos come pittore è firmata una delle coppe più grandi che si conoscano, il cui diametro di 52 cm è al limite delle possibilità tecniche per questo tipo di oggetto³¹. Euxitheos produsse d'altra parte anche anfore³² e soprattutto crateri a calice: un tipo di vaso che era stato sviluppato solo mezza generazione prima e che doveva essere connesso a grandi ambizioni artistiche già a causa del suo grande formato³³. Dei crateri a calice la cui decorazione pittorica è attribuita a Euphronios, due recano la firma di Euxitheos come vasaio (cat. 4 e 11); è probabile che anche gli altri siano stati prodotti da lui.

Dal punto di vista stilistico, i crateri a calice attribuiti a Euphronios formano un gruppo essenzialmente più unitario delle coppe, cosa che potrebbe suggerire che furono dipinti in un lasso di tempo relativamente breve. Da tutti gli altri si stacca un unico pezzo: il cratere di Berlino, cat. 1, che è però particolarmente ricco di insegnamenti circa l'evoluzione stilistica nell'opera di Euphronios³⁴. Questo cratere ci sorprende già per il formato: con un diametro di neppure 45 cm, è di gran lunga il più piccolo di tutti i crateri a calice dipinti da Euphronios (il diametro degli altri oscilla fra 52,5 e 55,1 cm). È l'unico in cui non ci sia una differenza degna di nota fra la faccia anteriore e quella posteriore né nella mera ornamentazione né nelle scene con figure: questa omogeneità, che ricorda fortemente quella fra le due scene esterne dipinte su una *kylix*, è facilmente comprensibile in un pittore che fino allora aveva dipinto soprattutto questo tipo di vasi. Infine il cat. 1 è l'unico fra tutti i crateri che sotto il labbro non presenti un'ornamentazione a figure rosse, bensì ancora una decorazione a figure nere; già questa sopravvivenza della tecnica anteriore, come pure l'uso abbondante del graffito, depone per un'origine piuttosto giovanile, la quale si concilia anche con certe durezza nei contorni delle figure, come pure col *ductus* irregolare delle linee in rilievo. Sugli altri crateri a calice (cat. 2 sgg.) le linee in rilievo hanno conseguito la stessa scioltezza e variabilità che conosciamo già dalle coppe posteriori; i contorni graffiti delle chiome si trovano ormai solo in figure secondarie o nella faccia posteriore del vaso, di norma decorata in modo un po' meno accurato; e, come sulle coppe, anche sui crateri si fa ora un uso abbondante di vernice diluita per caratterizzare stoffe sottili o capelli biondi, come pure di piccoli rilievi plastici di vernice per accentuare parti di riccioli e della barba. Sul cratere di Berlino, cat. 1, non ci sono ancora rilievi di vernice applicati in modo plastico, e la vernice diluita viene usata esclusivamente per l'articolazione interna delle figure. A favore di una datazione non troppo avanzata del cratere cat. 1 depongono anche le membra longilinee dei palestriti, come pure la loro testa leggermente sproporzionata, con grandi occhi, naso a punta e labbra sottili, che richiamano subito alla mente figure simili di Oltos. Poco tempo dopo i crateri di Euphronios ci presenteranno una umanità dall'apparenza del tutto diversa. È sufficiente confrontare con i delicati palestriti di Berlino, per esempio, i vigorosi

31) Tarquinia, Museo Nazionale Archeologico, RC 6848: *ARV*², p. 60, n. 66.

32) Da Euxitheos è firmata l'anfora Londra E 258; la decorazione pittorica è attribuita a Oltos: *ARV*², p. 54, n. 4.

33) Sull'origine e lo sviluppo di questa forma di vaso, vedi lo studio recentissimo Frank 1990.

34) La datazione di questo cratere è stata oggetto di controversie. Alcuni l'hanno considerato un'opera tarda: cfr. per esempio Furtwängler-Reichhold (1909), p. 177, o anche K. Vienneis nel suo testo sul cratere di Monaco di Baviera cat. 5, qui a p. 80. Più plausibile mi sembra però una datazione più antica: in questo senso si sono pronunciati recentemente anche D. von Bothmer vedi alle pp. 37 e 60, Frank (1990), pp. 101 sg., come pure M. Denoyelle nell'opuscolo da lei redatto per la mostra di Euphronios a Parigi, *Le petit Journal des grandes Expositions*, n. 219 (1990), la cui argomentazione mi pare largamente convincente.

comasti sulla faccia posteriore del cratere cat. 2: qui i contorni sono più sciolti e fluidi, le forme larghe e solide, le teste proporzionalmente più piccole ma massicce; ma, soprattutto, le figure posseggono un vigore corporeo del tutto nuovo e un dinamismo che disdegna ogni delicatezza. Il cratere di Berlino cat. 1 potrebbe risalire allo stesso periodo intermedio di creazione artistica cui appartiene anche lo *psykter* di Boston cat. 32.

La sua importanza risiede innanzitutto nel fatto di segnare un punto di svolta: fino a questo momento Euphronios aveva dipinto esclusivamente, o almeno principalmente, coppe; ora comincia a confrontarsi con vasi di grande formato. In questo primo cratere il trattamento della nuova forma di vaso ha ancora un carattere sperimentale o di ricerca. Euphronios dipinge, sulla faccia anteriore come su quella posteriore, figure di formato relativamente piccolo, che sono semplicemente accostate in modo additivo; egli non intraprende ancora alcun tentativo di comporre ciascuno dei due grandi campi rettangolari in una scena unitaria e di caratterizzare uno di essi come il dipinto principale.

Nella decorazione del cratere di New York cat. 4, che è di poco posteriore, Euphronios si comporta in modo chiaramente diverso. I guerrieri della faccia secondaria sono ancora paragonabili, nel loro ordinamento additivo, ai palestriti di Berlino, ma sono più grandi: due di essi, che sono chinati, uscirebbero dal margine superiore del dipinto se fossero rappresentati eretti. Il pittore tenta di accrescere, corrispondentemente alla grandezza del vaso, anche la grandezza delle figure. Ritroviamo lo stesso tentativo, portato avanti conseguentemente, nella faccia principale, dove la spoglia gigantesca di Sarpedonte occupa quasi l'intera larghezza del dipinto e dove l'intera scena viene inserita in un quadro d'azione unitario: la disposizione orizzontale del morto permette di dargli una grandezza molto maggiore rispetto a quella delle persone in piedi. Il cratere di New York non è, sotto questo punto di vista, un caso unico: è tipico della maggior parte dei crateri di Euphronios che il pittore non adotti una grandezza unitaria per tutte le figure. Le figure più piccole sono spesso proprio quelle raffigurate in piedi, che occupano tutto lo spazio verticale sino al margine superiore della scena dipinta. Gli altri personaggi devono abbassarsi per trovare spazio nel campo del dipinto (così anche l'aulete sulla faccia posteriore del cat. 2). Le figure più grandi sono infine quelle sviluppate in senso diagonale o orizzontale: comasti sdraiati o rappresentati in una posizione diagonale acrobatica (cat. 5 e faccia posteriore di cat. 2), morti come Sarpedonte o morenti come Cicno (cat. 6).

La possibilità di accrescere la grandezza di una figura raffigurandola in posizione orizzontale non è stata ovviamente inventata da Euphronios; già il pittore Phintias, per esempio, aveva rappresentato sull'esterno di una coppa il gigante Alcioneo dormiente, cui si avvicinano cautamente Eracle e Hermes, molto più piccoli³⁵.

Euphronios però usa questo stratagemma molto più spesso e più sistematicamente di quanto non fosse stato fatto prima di lui; inoltre fa ovviamente una differenza decisiva, a seconda che un tale principio compositivo venga usato su una piccola coppa o su un cratere di grandi dimensioni. Lo si vede in modo particolarmente chiaro sulla faccia anteriore dei due crateri di Parigi cat. 2 e 3, dove Eracle lotta a terra in un caso col leone di Nemea e nell'altro col gigante Anteo: le figure hanno raggiunto qui una grandezza mai raggiunta nell'intera pittura vascolare attica precedente, e che non sarebbe più stata uguagliata in seguito.

L'accrescimento delle dimensioni ha anche conseguenze formali, accompagnandosi a un'insistenza del tutto nuova sulla rappresentazione dell'anatomia, dei muscoli e dei tendini, fino ai particolari minimi, come malleoli e unghie delle mani, ciglia e denti. Le figure guadagnano in concretezza organica ed in monumentale corporosità.

35) Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen 2590; *ARV*², p. 24, n. 12.

Le anfore con anse tortili

Un'ultima testimonianza, particolarmente istruttiva, sull'evoluzione stilistica nell'opera di Euphronios è costituita infine dalle anfore a collo. Questa forma di anfora, con anse tortili, non compare ancora nella produzione di vasi decorati a figure nere. Il vasaio che le sviluppò verso la fine del VI secolo e le mise sul mercato, si avvale per la parte pittorica della collaborazione di Euphronios come pure di alcuni altri pittori della sua cerchia³⁶: può darsi che questo vasaio sia lo stesso versatile Euxitheos³⁷.

Nelle anfore con anse tortili, che cominciano ancora un po' dopo rispetto ai crateri, Euphronios utilizza pienamente per la prima volta una possibilità offerta dalla tecnica a figure rosse: egli rinuncia a incorniciare le scene dipinte. Questo fu un passo apparentemente ovvio, che però ebbe conseguenze importanti per la decorazione dei vasi. I pittori dei vasi a figure nere avevano necessariamente fatto uso di una cornice, una delimitazione fra il corpo del vaso ricoperto da vernice e il fondo risparmiato delle scene con figure. Col passaggio alla tecnica a figure rosse venne meno la necessità di una tale delimitazione, poiché fra il corpo del vaso e lo sfondo delle figure non c'era più alcuna differenza. Tuttavia le cornici furono dapprima conservate: sulle sue prime *pelikai* (cat. 27-29), per esempio, Euphronios isolò le figure in un campo rettangolare dando loro in tal modo un sistema di riferimento senza il quale si sarebbero facilmente perdute sulla curvatura del vaso. Il confronto con le *pelikai* mostra al tempo stesso che le alte e sottili anfore con anse tortili, dalla spalla fortemente incurvata, non avrebbero permesso facilmente la delimitazione di uno spazio pittorico rettangolare. Da questo fatto si potevano trarre varie conseguenze. Un primo caso, in cui il problema sembra essere stato aggirato piuttosto che risolto, è quello dell'anfora cat. 20; qui l'intero corpo del vaso è ricoperto da una lucida vernice nera, e la decorazione pittorica con figure è limitata alla parte del collo³⁸. Questa soluzione ha antecedenti solo di poco anteriori. In modo molto simile è composto un tipo raro di anfora a collo decorata a figure nere, che fu prodotta per breve tempo nell'officina del vasaio Andokides:³⁹ anche qui l'intero corpo del vaso è ricoperto da vernice nera e solo il collo è decorato con figure di piccole dimensioni. Diversamente dai pittori nella tecnica a figure nere, però, Euphronios dovette sentire insoddisfacente la limitazione della decorazione pittorica al collo: la piccola area utilizzata offriva troppo poche possibilità. Su tutte le altre anfore con anse tortili, perciò, Euphronios utilizzò la parte del collo per una decorazione vegetale e dipinse su ciascuna faccia del corpo dell'anfora un'unica grande figura. Queste figure, che non possono più essere sostenute otticamente da una cornice di riferimento, devono trovare autonomamente una loro stabilità sulla superficie del vaso. Su una delle prime anfore esse poggiano, rigide e statiche, su una stretta linea di base — la quale non è altro che un ultimo residuo della cornice tradizionale (cat. 18). In seguito, però, Euphronios rinuncia anche a questa linea di base: le figure non hanno più bisogno di alcun sostegno esterno. Per lo più sono atleti dalla muscolatura monumentale, che con ampi movimenti prendono possesso della superficie del vaso (cat. 22-24; cfr. anche cat. 17, 19 e 61). La rinuncia alla cornice sembra essere utilizzata qui come una possibilità di accentuazione dinamica della raffigurazione, la quale va addirittura oltre i risultati conseguiti sui crateri a calice.

Piccolo e grande

Uno sguardo riepilogativo mostra che nell'opera pittorica di Euphronios ci sono due fasi chiaramente distinguibili. Nella prima Euphronios operò nell'officina del produttore di coppe Chachrylion, dove collaborò per qualche tempo anche col pittore un po' più anziano Oltos. Lo stile di questa prima fase — della decorazione pittorica di coppe a figure piccole — è chiaramente miniaturistico, e le figure, piatte, ricordano molto da vicino quelle dell'anteriore pit-

36) Beazley (1928), pp. 13-14; Greifenhagen (1967), p. 11.

37) Nella forma del piede con alto zoccolo rientrato sul toro di base, le anfore con anse tortili dipinte da Euphronios presentano chiare somiglianze con i crateri a calice di Euxitheos: potrebbero essere d'aiuto in proposito comparazioni dei profili.

38) L'anfora cat. 20 dovrebbe appartenere alle più antiche fra le anfore con anse tortili dipinte da Euphronios: i contorni dei capelli sono ancora incisi a graffito e non risparmiati, ma l'uso abbondante di vernice diluita nella resa dei panneggi, come pure la struttura massiccia dei volti conducono già oltre lo stadio stilistico del cratere a calice di Berlino cat. 1.

39) Cfr. per esempio l'anfora a collo Londra 1980.11.29, già Castle Ashby, tav. 6; *Development* (1986), p. 72 e nota 18, tav. 81, 2-4; sul tipo: J. D. Beazley, BSR, 11 (1929), pp. 9-10.

tura a figure nere. Solo in una seconda fase Euphronios cominciò a decorare tipi di vasi che mettevano a disposizione del suo lavoro di pittore una superficie più grande. Ai saggi più antichi potrebbero appartenere le *pelikai* (cat. 27-29), cui però si aggiunsero ben presto crateri e *psykteres*, come pure — forse un po' dopo — anche anfore con anse tortili. Questa molteplicità di forme di vasi sembra essere connessa con un cambiamento d'officina: Euphronios cominciò a dipingere per Euxitheos, la cui firma come vasaio si è conservata su due dei crateri da lui dipinti e a cui si deve forse anche l'invenzione dell'anfora con anse tortili. Euphronios sviluppò ora un linguaggio formale del tutto nuovo, che si distingue radicalmente dallo stile piatto e miniaturistico della sua prima maniera: lo stesso pittore che aveva cominciato la sua attività decorando coppe con figure molto piccole riempie ora le vaste superfici dei crateri con figure gigantesche, in relazione alle quali questi vasi si rivelano già quasi troppo piccoli. Le figure acquistano una monumentalità che fa letteralmente esplodere ogni delimitazione: così Euphronios, nelle anfore con anse tortili, rompe in modo conseguente anche con la tradizione del riquadro delimitato da una cornice: per la prima volta compaiono grandi figure dipinte liberamente sullo sfondo nero unitario del vaso. Ma in questa parte finale della sua carriera Euphronios tornò a dipingere anche coppe: di nuovo assieme a Chachrylion firma la coppa di Monaco di Baviera cat. 41, il cui linguaggio formale presuppone la fase stilistica dei crateri, e che si può riallacciare a un'intera serie di altre coppe. Con Chachrylion Euphronios potrebbe avere collaborato sino alla fine della sua attività di pittore; e il fatto che dopo il 500 a. C. Euphronios come vasaio abbia prodotto esclusivamente coppe, seguendo chiaramente le orme di Chachrylion, fa considerare plausibile l'ipotesi che ne abbia anche rilevato l'officina.

È sintomatico che il pittore sembri aver ricevuto gli impulsi più importanti dal confronto con nuove forme di vasi. Sintetizzando e calcando un po' le tinte, si può dire che Euphronios si è trasformato da pittore di coppe in pittore di crateri: lo stile a grandi figure della sua opera matura è una risposta alla grandezza dei vasi usati nei banchetti per mescolare acqua e vino. Con questo stile, peraltro, il pittore ha dischiuso all'arte nuovi territori. La spoglia di Sarpedonte sul cratere cat. 4 o le figure intrecciate nella lotta di Eracle e di Anteo sul cratere cat. 3, già solo per il loro formato, ma più ancora nella loro monumentalità formale, vanno oltre tutto ciò che si era fatto fino allora nella pittura vascolare attica. La monumentalità delle figure presuppone anche un'intera nuova qualità del disegno e della raffigurazione anatomica. Non è forse un caso che Euphronios, nella seconda fase, abbia rappresentato di preferenza Eracle o figure di atleti: figure nelle quali egli raggiunse un culmine nella raffigurazione anatomica di muscoli e tendini. Solo dopo che la singola figura ha raggiunto questa misura di autonomia fisica, diventa possibile rinunciare alla cornice che definisce lo spazio pittorico: nelle anfore con anse tortili i corpi ben piantati e muscolosi degli atleti si dispiegano sull'intera superficie ricurva del vaso in una libertà di movimento e in un vigore dinamico che nessun ceramografo aveva mai saputo esprimere in precedenza.