

e vecchi ritocchi) si palesa l'autografia di Paolo, garante del principale lavoro. Non pare dubbio, al converso, ch'egli si sia servito di qualche aiuto nella figurina dell'angioletto, la cui sommarietà d'esecuzione non castigata sarebbe difficile imputare al Maestro. Il quale contava in allora quasi sessant'anni, poichè la pala s'ha da datare tra il 1583 e il 1587; non era vecchio, dunque; ma aveva dietro a sè tale un pondo di lavoro, tale un'immensità di superfici coperte dalla magia dei suoi colori, che qualche segno di stanchezza è umano ammettergli. Questo Santo Ercolano, così maestoso e nobile nel suo fiero portamento, in cui riusciamo a

riconoscere l'ultima opera databile firmata dal Maestro, ci prova pertanto che a pochi anni di distanza dalla fine, il grande colorista dipingeva ancora con una foga ed una maestria ammirabili, pur avvalendosi dei suoi numerosi aiuti; ci prova che la sua pittura, negli ultimi anni, non subisce alcun disfaccimento — come potrebbe ammettere una critica puramente teorica e schematica — ma rimane ferma, ben delineata e positivamente adesiva alla poetica realtà che si era dischiusa agli occhi del pittore sin dagli anni della sua virilità: agli occhi di questo Veronese che amò il colore per il colore come pochi altri mai. ANTONIO MORASSI

NUOVE INTEGRAZIONI DEI FRAMMENTI DELLA COLLEZIONE CAMPANA NEL MUSEO DI FIRENZE

IN UN articolo pubblicato tempo fa ¹⁾ riassumevo la storia di alcune casse di frammenti ceramici del Museo Archeologico di Firenze, provenienti dai rimasugli della Collezione Campana di Roma, ed esponevo i primi risultati d'un rinnovato studio dei frammenti medesimi, iniziato dal prof. A. Minto, e da me per suo incarico proseguito; tutto il complesso dei frammenti attici a figure rosse è stato poi descritto e illustrato nel I fascicolo del *Corpus Vasorum Antiquorum* dedicato ai vasi di Firenze (Italia, fasc. VIII). Su questi stessi materiali è uscito subito dopo del fascicolo suddetto un lavoro approfondito e particolareggiato da parte di J. D. Beazley, *Campana Fragments in Florence* (Oxford e Londra 1933), che non solo cerca di definire lo stile e possibilmente anche la paternità di ognuno dei circa 400 frammenti o gruppi di frammenti a figure rosse da me elencati, ma segnala anche l'appartenenza, ai medesimi vasi donde provengono alcuni di tali frammenti, di altri, dispersi in diversi musei e collezioni d'Europa e di America, e specialmente di un buon numero conservato tra i frammenti della Collezione Castellani al Museo di Villa Giulia in Roma: preziosa e sagace opera

di ricostituzione di alcuni di tali piccoli interessanti documenti dell'antica pittura greca per fortunate e spesso misteriose vicende smembrati in lontane plaghe del mondo, di cui il Beazley aveva già dato un brillante saggio in un suo precedente lavoro, intitolato appunto *Disjecta membra* (*Jour. Hell. Studies*, LI, 1931, p. 39 e seguenti).

In seguito a tali considerazioni, la R. Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria promuoveva, e otteneva dal Ministero dell'Educazione Nazionale, lo scambio provvisorio fra i Musei di Firenze e di Villa Giulia di parte dei frammenti delle rispettive Collezioni Campana e Castellani, concentrando precisamente a Firenze tutti i frammenti attici a figure rosse e a Roma tutti quelli a figure nere, per un esame comparativo delle due Collezioni. Da questo esame è risultata l'integrazione più o meno completa di un considerevole numero di vasi, e in particolar modo di tazze attiche, poi equamente ridistribuiti fra i due Musei interessati. Questo primo e notevolissimo successo incoraggia ora a cercar di estendere lo studio comparativo e lo scambio di certi pezzi ceramici anche ai Musei e alle collezioni estere, scambio che permetta di



FIG. 1

completare l'integrazione così cominciata di alcuni di tali vasi, raccogliendo in un sol luogo tutto quanto di essi è a noi conservato o almeno conosciuto. Tale progressivo lavoro comparativo e integrativo di frammenti di vasi figurati dovrà essere successivamente illustrato esaurientemente in alcune tavole di Appendice al *Corpus Vasorum*, di cui ho inaugurato la serie già nel primo fascicolo di Firenze. Intanto, per dare almeno un'idea provvisoria di quanto la ceramografia ellenica può avvantaggiarsi da questo genere di ricerca, paziente e tenace, e invogliare altri a seguirci nel cammino da noi intrapreso, presentiamo alcuni dei vasi e dei frammenti che si sono venuti gradatamente ricostituendo nelle loro parti essenziali.

Per quanto riguarda la ceramica a figure nere i pezzi combacianti delle due collezioni di Firenze e di Villa Giulia erano in numero piuttosto scarso; i risultati ottenuti dai rinnovati studi e restauri di tutto il complesso ceramico sono tuttavia notevoli. Vari pezzi fiorentini si sono aggiunti, per esempio, ad alcuni frammenti di coppe calcidesi a occhioni del Museo di Villa Giulia (riprodotti in RUMPF, *Chalkidische Vasen*, tav. 180 e seguenti, nn. 250,

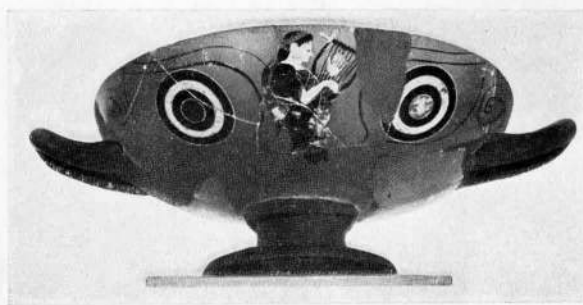


FIG. 2

276-7; tav. 191 e seguenti, nn. 253, 265-7, 275, 278), e di cui un certo numero ha formato una coppa quasi intera, cui appartiene inoltre un frammento del Museo di Bonn (*ibid.*, tav. 194, n. 258). È di produzione attica verisimilmente derivante da una numerosa classe di coppe calcidesi con occhioni e intera schematica rappresentazione del volto umano (cfr. per esempio RUMPF, *op. cit.*, tav. 182) una tazzina, a occhioni piccoli e vivacemente dipinti, con due soli punti tra le sopracciglia, e una larga ghirlandetta ad arco attorno allo schiacciato contorno della faccia (fig. 1), restaurata si può dire completamente, con piede e anse originali. Solo la parte essenziale del corpo è invece originale in un'altra tazzina (fig. 2), in cui tra due ampi occhioni è su un lato una graziosa immagine di fanciulla che suona la lira, col volto e le carni in vivo color bianco, e sul lato opposto una compagna che tiene una brocca. Siamo sempre ancora allo



FIG. 3

stile attico dei "Piccoli Maestri", della metà circa del VI secolo con una *kylix* a occhioni più capace (fig. 3), pure restaurata quasi completamente, meno una sola ansa falsa, che tra gli occhioni e le palmette su ogni lato presenta due gioiosi e arguti satiri, incedenti con passi



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

FIG. 7

cauti ed elastici ed aria lubrica a qualche audace birbantesca impresa.

Al secondo decennio della seconda metà del VI secolo possiamo attribuire un'altra *kylix* (fig. 4), di cui antecedentemente si era messo insieme solo qualche scarso frammento figurato attorno all'elegante calice sul fondo (v. P. N. URE, *Droop Cups*, in *Jour. Hell. Studies*, LII, 1932, pag. 65, n. 97, tav. III), e di cui attualmente si conservano le pareti quasi complete: appartiene a una ben conosciuta categoria di tazze attiche a labbro verniciato, chiamate "tazze Droop,,," che formano una classe apparentata ma distinta per certi caratteri peculiari dalla più vasta categoria delle tazze dei "Piccoli Maestri,,,"; fra le rappresentazioni più affini citiamo ad esempio una tazza di Toronto (URE, *op. s. cit.*, pag. 66, fig. 8), dalla quale

la nostra si differenzia per la foga tanto più accentuata di tutta la scena, per la maggiore intensità di vita, negli aurighi ricurvi innanzi e attenti, per il più ardito intreccio dei due gruppi di competitori, coi cavalli delle bighe posteriori che nascondono in parte il cocchio e l'auriga delle bighe anteriori. Di arte forse un poco più avanzata, certo di disegno più rapido e sicuro, è un'ultima mirabile *kylix* che qui riproduciamo (fig. 5), pure decorata con un giro di sottili petali intorno al piede mancante, e con un'ansa integrata; alle parti delle due anse e in mezzo agli occhioni su ogni lato sono qui dipinti sei personaggi o gruppi di personaggi: Ercole appoggiato alla clava, opposto ad Ercole con arco, faretra e pelle di leone, ai lati di un'ansa, sotto alla quale pende il mantello dell'eroe; Teseo che uccide il Minotauro, e Teseo, o Ercole,

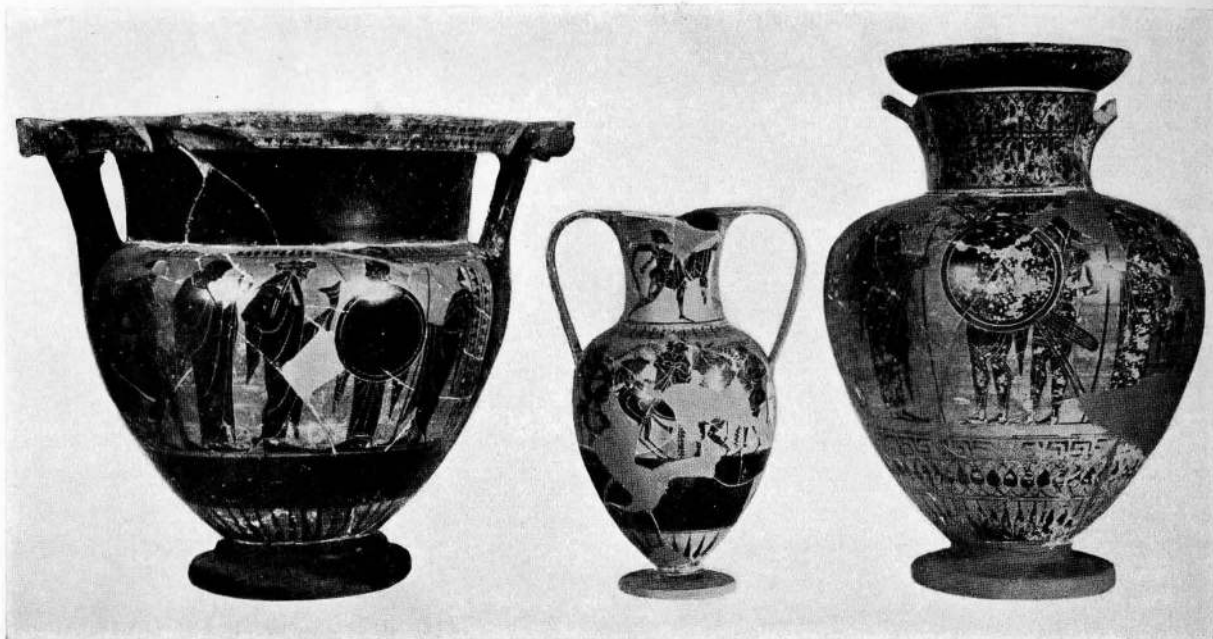


FIG. 8

FIG. 9

FIG. 10

che strozza il leone, ai lati dell'ansa opposta; in mezzo ai due occhioni su un lato è la curiosa rappresentazione di un personaggio (Ercole? un banchettante?), vestito solo di alti calzari, con lunghe trecce che gli scendono sul collo, che sembra avanzare ebbro, o allegro almeno, sostenendo un grande cratere con una mano e portando con l'altra un *cantharos* alla testa reversa: il personaggio opposto, che potrebbe chiarire la qualità di questo, è purtroppo frammentario in tutta la parte superiore. Alla grazia e l'equilibrio dei gruppi e dei personaggi, corrisponde lo stile nervoso, efficace, col colore nero aiutato solo dalle abbondanti incisioni, e con alcuni particolari indicati in vernice diluita.

Anche dei vasi di altre forme, alcuni si sono potuti ricomporre più o meno interamente, di altri si sono potute mettere insieme solamente alcune parti. Tra i primi riproduciamo per esempio una bella anfora panatenaica arcaica, mancante solo del piede (fig. 6), premio per la vittoria di un discobolo, che appare dipinto sul rovescio col suo *paidotriba*. Un'altra anfora di tipo "panatenaico", (fig. 7), con una decorazione di palmette sul collo simile all'anfora precedente, ha sul corpo da un lato la scena di Ercole, pronto ad abbattere il centauro Nesso,

il quale invano cerca di scolparsi del tentato ratto di Deianira, raffigurata dietro al centauro nell'atteggiamento consueto alla sposa pudica, che discopre le sue fattezze allontanando dal volto il manto; sull'altro lato è l'episodio di Achille bambino affidato al centauro Chirone da Tetide, accompagnata da un'ancella o amica; ai piedi del centauro cacciatore sta un grosso cane: la rappresentazione è anche qui rapida e sicura, limitata all'essenziale, con disegno fermo dei contorni, e abbondanti ritocchi bianchi e violetti. Una terza anfora del medesimo tipo, ma più panciuta (fig. 10), privata di gran parte delle anse e del piede, rappresentante delle conversazioni di guerrieri o dèi, è di tecnica non molto lontana dalle precedenti, ma di stile più sciatto e scadente. Invece si avvicina già alla fine dello stile a figure nere il cratere a colonnette (fig. 8), di cui mancano solo alcuni piccoli tratti della decorazione, che raffigura sul dritto Dioniso e Atena nel centro, fra due altri personaggi e un satiro, dietro dei guerrieri e dei personaggi ammantati, in un disegno rapido e trascurato, che nella parte posteriore rasenta anzi una sorta di impressionismo negletto, per la parte che evidentemente era intesa a rimanere per lo più nascosta. Infine un'anfora

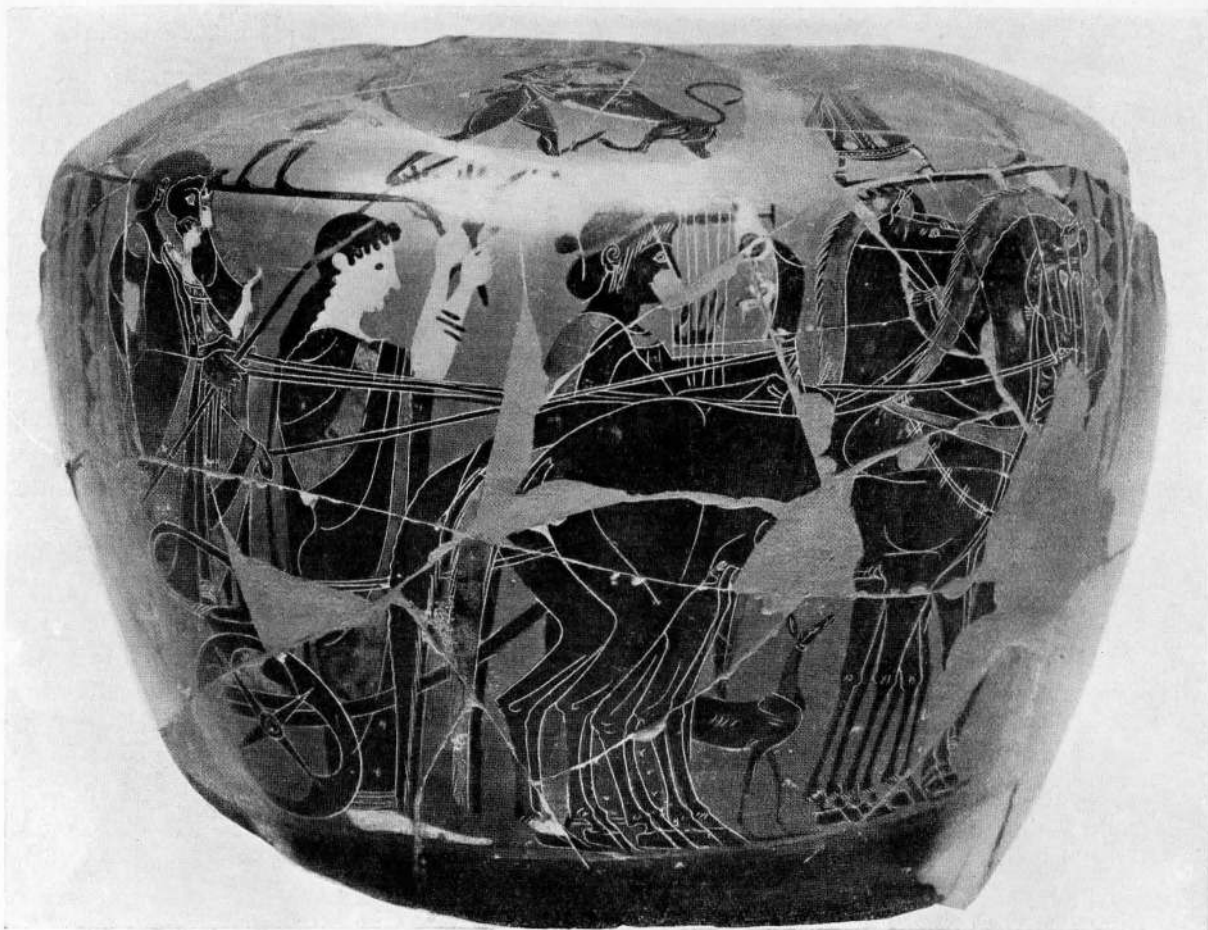


FIG. II

(fig. 9) palesa la forma metallica propria alle fabbriche di Nikosthenes e di Pamphaios, e l'appartenenza quindi al periodo di trapasso tra lo stile a figure nere e quello a figure rosse; sul corpo da un lato è l'episodio bacchico dell'assalto dei satiri all'asino itifallico di Dioniso stesso; dall'altro è Dioniso in trono tra satiri; sul collo abbiamo Ercole con la clava, e forse Iolao che fugge con la clava dell'eroe. Il disegno è affrettato, tutto in vernice nera e solo con qualche ritocco in vernice diluita per le barbe e i baffi, ma di un'animazione burlesca spiritosa e briosa.

Tra i vasi frammentari adduciamo a esempio solamente tre, tutti assai vicini all'arte più bella e più accurata della metà del VI secolo, di due dei quali ho già fatto cenno altra volta, ma nei quali tutti successivamente si sono ag-

giunti dei pezzi assai importanti per la comprensione dei soggetti: nel primo (v. nel *Bollettino d'Arte* s. c., pag. 173) abbiamo un corteo trionfale delle massime divinità olimpiche, Zeus ed Era incedenti solennemente sulla loro quadriga, accompagnati da Apollo citaredo e Artemide con faci, la cerbiatta di Artemide apparendo tra le gambe dei cavalli; sulla spalla del vaso, probabilmente un'idria, è nel centro Ercole in lotta col leone Nemeo, tra Atena ed Ermete a destra, Iolao con la clava e una donna incitante a sinistra. Dalla processione solenne passiamo al quieto raccoglimento delle tre divinità apollinee, l'ispirato Apollo citaredo tra la madre Latona e la sorella Artemide, la sacra cerbiatta ai suoi piedi, attorno al ventre di un altro vaso (fig. 12), di stile e di età vicina al precedente, che sul rovescio raffigurava un'adunata di



FIG. 12

guerrieri, opliti e arcieri. Nel terzo frammento infine (fig. 13), in cui avevo creduto di ravvisare una lotta di Ercole col tricorpore Gerione (vedi *Bollettino d'Arte* s. c., pag. 175), la rappresentazione s'è palesata invece quella di un combattimento dell'eroe contro due guerrieri, forse due giganti, di cui uno è già abbattuto a terra dalla punta della sua lancia, mentre contro l'altro incalzante egli oppone, avanzandolo con la sinistra, il suo terribile arco.

Le reintegrazioni reciproche dei frammenti a figure rosse delle due collezioni di Firenze e di Villa Giulia sono assai più cospicue, e di esse a suo tempo e luogo sarà necessario fare una relazione dettagliata; per dare un'idea del vantaggio per la storia della ceramica del lavoro da noi intrapreso, riproduciamo qui solamente otto piccoli gioielli di arte ellenica, otto medaglioni di tazze, che ci illustrano cioè il cammino dell'arte vascolare attica dai primi passi della tecnica a figure rosse — nei due primi esemplari anzi ancora della tecnica mista a figure rosse e a figure nere, con la tecnica antica precisamente conservata nell'interno delle tazze da noi rappresentato — fin verso la fine della

epoca arcaica matura, alla scuola cioè del Pittore di Brygos. I disegni di tali medaglioni sono dovuti alla valente penna del disegnatore principale del Museo di Firenze, cav. Guido Gatti.

Fig. 14: Un satiro, certamente nell'allegria del vino, si arresta, e, ridendo e puntando sulla gamba destra, che non sembra neanche tanto ben ferma, solleva la gamba sinistra, tenendo in bilico sul piede un *cantharos*: questo solo piede col *cantharos* era tutto quanto si conservava prima al Museo di Firenze (*C. V.*, tav. 3, n. 6; cfr. BEAZLEY, *C. Fr.*, pag. 9, n. 12). Nella tensione tutto il corpo del satiro si incurva, e la lunga coda si inarca. Sulla testa, dalla barba e dalle chiome prolisse, con un grosso orecchio animalesco che si solleva ritto, coprendo in parte una sottile benda che gli recinge la nuca, vi sono dei ritocchi violetti. Su ognuna delle pareti esterne è disegnato in tecnica rossa un naso tra occhi e palmette: siamo proprio ai primi passi di tale tecnica a figure rosse, accoppiata ancora a quella a figure nere di ottima tradizione ed accurata esecuzione.

Fig. 15: La pittura in nero di questo medaglione (*C. V.*, tav. 2, 4; *C. Fr.*, pag. 9), pure con ritocchi violetti, è forse un poco più avanzata: abbiamo un guerriero tutto armato che muove all'assalto verso destra; ha lancia, corazza metallica sopra ai lembi d'un chitonisco sottile, elmo corinzio, schinieri, scudo con l'insegna d'un tripode. Nel campo è l'iscrizione $\epsilon\pi\omega\lambda\epsilon(\sigma)\epsilon$. Esternamente si sono integrate le pareti rappresentanti due atleti che sollevano gli alteri, in tecnica a figure rosse sempre assai primitiva.

Fig. 16: Siamo arrivati ora a uno dei più grandi tra gli artisti del ciclo più antico della ceramografia attica a figure rosse, ad Epitteto. Vari frustuli di Firenze (*C. V.*, tav. 1, 37; *C. Fr.*, pag. 8, nn. 35, 42, 48, 50, 54, e tav. 12, nn. 39 e 79), con altri di Villa Giulia, hanno integrato alcuni tratti di due deliziose scene, una di sacrificio, con giovani ignudi che conducono il bove all'altare, l'altra con donne saltanti e danzanti. Oltre a questi, un altro frammento si conserva ancora a Berlino. Nel medaglione vediamo due guerrieri ignudi che muovono fianco a fianco all'assalto, coi corpi raggomitati e l'attenzione tesa: sul davanti è l'oplita, dal corpo tutto ignudo e la testa protetta dall'elmo,

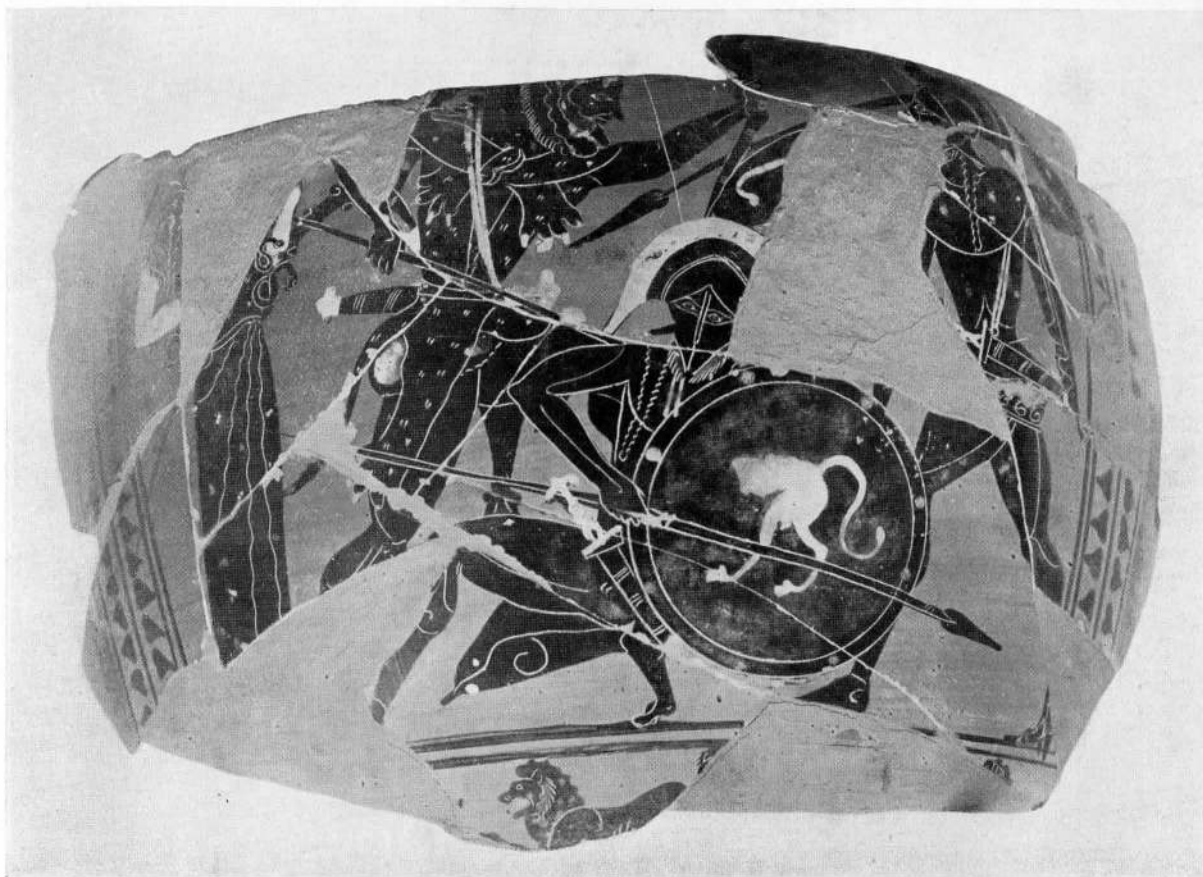


FIG. 13

l'asta della lancia nella destra, nella sinistra portata innanzi lo scudo, dall'emblema del *gorgoneion*; dietro si vede appena un tratto del compagno, un arciere, con schinieri alle gambe, e l'estremità dell'arco sull'orlo del frammento. Nel campo, l'iscrizione $\epsilon\pi\omicron\lambda\epsilon\sigma(\epsilon)$.

Fig. 17: Ancora una tecnica primitiva, un profilo del volto a tratti marcati, con un grande naso in continuazione diretta della fronte, un movimento un po' impacciato e manierato, caratterizzano l'arte di questo medaglione, rappresentante un comasta giovanetto coronato e seduto sulla *kline*, dalla quale sembra che stia per sollevarsi, col busto ignudo e il manto avvolto attorno ai fianchi e alle gambe, tenendo nella mano destra una benda. Un cestello pende dalla parete, e un'ampia *kylix* giace sotto alla *kline*; nel campo è un resto dell'iscrizione $\eta\omicron(\pi\alpha\lambda\iota)\varsigma$. Vari frammenti della Collezione Castellani sono venuti a integrare quelli,

tra i più importanti, della Collezione Campana (C. V., tav. 5, 52 e 54; C. Fr., pag. 11, 2 e 6-8), che esibiscono sulle pareti esterne dei giovani intenti ai preparativi di un banchetto; altri frammenti della medesima scena si conservano a Heidelberg. L'opera è stata attribuita a un imitatore di Oltos, un po' freddo e compassato in genere, il pittore, dal nome elogiativo che compare più spesso sulle sue opere, chiamato "di Epeleios",.

Fig. 18: Una figura efebica procede, come barcollando, verso destra, coronata di pampini, gettato leggiadramente il mantello dai lembi svolazzanti sulle spalle e lasciando vedere le belle forme del corpo ignude, il bastone nodoso sorretto con la sinistra, tesa indietro la destra impugnando per il manico un'*oinochoe*, da cui sgorga allegramente a terra il vino. A destra nel campo è l'iscrizione $\kappa\alpha\lambda\acute{\omicron}\varsigma$. Vari frammenti di Villa Giulia hanno completato tutta la parte destra della figura, di cui la sola parte sinistra



FIG. 14



FIG. 15

era stata da me presentata nel *Bollettino d'Arte*, 1928, pag. 214, fig. 4 (v. C. V., tav. II, n. 152; *C. Fr.*, pag. 18, nn. 5 e 7; e già la fotografia con la ricostituzione dei frammenti in *Jour. Hell. Studies*, LI, 1931, pag. 51, fig. 6). Brio e foga, vaghezza e precisione di linee, sono le qualità che si riscontrano nei migliori prodotti del Pittore del Gruppo di Antifonte, cui questa tazza è stata assegnata.

Fig. 19: Eccoci ormai al più vigoroso sboccio della pittura ellenica, alla creazione, deliziosa di forma e possente di contenuto, dei grandi maestri dell'arte arcaica matura. Alla mano magistrale dello stesso Pittore di Brygos — per quanto mal ridotto per la scrostatura della superficie — va attribuito verisimilmente questo arciere che, anelante, si piega su sè stesso cercando di costringere il cappio della corda che

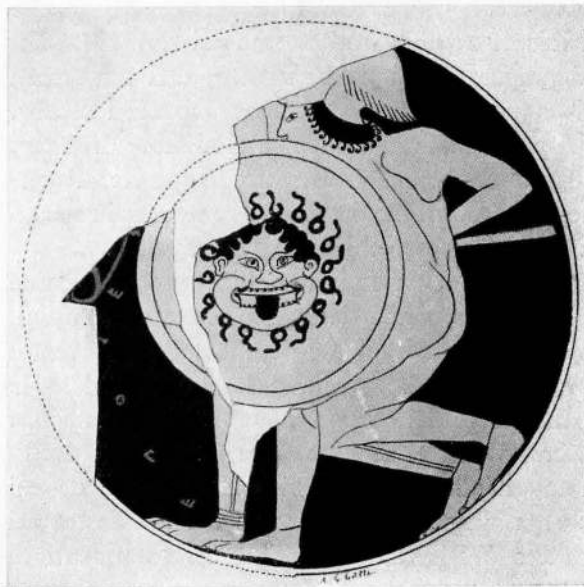


FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18



FIG. 19

tira con una mano a entrare nell'estremità dell'arco che tiene con l'altra, stringendolo tra le ginocchia serrate: posizione fuggevole e suggestiva dell'arciere, che offre uno dei motivi prediletti e ripetuti in tutti i campi dell'arte ellenica, e che ritorna anche in un'altra tazza del medesimo autore (Acropoli, 257; LANGLOTZ, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, tav. 14; BEAZLEY, *Vases in Poland*, pag. 24).

Dalle nuove integrazioni s'è completato quasi tutto il giro del medaglione, in cui si conserva intatta dall'abrasione della superficie solo la parte sinistra, dove vediamo la tiara dell'arciere sospesa a un chiodo, dietro le sue coscie la faretra, col coperchio aperto, e sulle gambe il rimbocco dei calzari di pelliccia (cfr. prima C. V., tav. 20, 200 e tav. 13, 3; C. Fr., pag. 29 e seguente).



FIG. 20



FIG. 21

Fig. 20: Ancora il tocco sicuro, la foga nel movimento di questo comasta adulto, il leggiadro e netto disegno del volto, con la coroncina sporgente dalla fronte in cui si accentua la calvizie, e i fini riccioletti sugli orli dei capelli e della barba appuntita, i tratti precisi del corpo, che si stacca ignudo sullo sfondo del mantello disteso e ricadente dietro le braccia, con la linea verticale di pelurie a mezzo il ventre, additano pure in questa tazza allo stile del Pittore di Brygos. Dagli ultimi restauri s'è aggiunta nel medaglione tutta la spalla e il braccio sinistro del guerriero, e le lettere dell'iscrizione (h)ο παίς (cfr. *C. V.*, tav. 10, 153, e tav. *B*, 4; *C. Fr.*, pag. 30).

Fig. 21: E, dopo tanta foga, la quiete; il movimento pieno di compostezza e di grazia del giovane ammantato che, con gesto ieratico e solenne quasi, attinge con una bassa tazza vino dall'ampio cratere innanzi a lui; dietro, un altro ampio vaso, e nel campo, pare, la consueta iscrizione ho παίς. Dai frammenti Castellani s'è guadagnata la testa del fanciullo, e la parte inferiore del corpo ammantato fin quasi ai piedi (cfr. *C. V.*, tav. 10, 154; *C. Fr.*, pag. 18). Con quest'opera siamo arrivati agli imitatori del grande Pittore di Brygos, e alle soglie ormai dello stile classico. DORO LEVI

¹⁾ *Bollettino d'Arte*, 1928-29, pag. 166 segg., 211 segg.

L'OPERA DI A. CORRADINI FUORI D'ITALIA

QUANTI si sono finora occupati dell'attività dello scultore Antonio Corradini ¹⁾ hanno correntemente ripetuto ch'egli è nato ad Este sulla fine del secolo XVII; ma l'atto di nascita, che noi possiamo qui, per la prima volta, pubblicare, prova che esso è di una generazione più vecchio di quanto si è finora ritenuto. ²⁾

Antonio Corradini (o, secondo la grafia dialettale dell'atto di nascita, *Corradin*) nacque infatti ad Este il 6 settembre del 1668, da Bernardo e Giulia Gatolin, e fu battezzato il giorno successivo 7 settembre, nella chiesa abbaziale di S. Tecla di

questa città. ²⁾ Nulla sappiamo della condizione civile della famiglia Corradini (probabilmente popolana) nè dei primi anni del tirocinio artistico dello scultore. Si è sempre ripetuto ch'egli, recatosi ancora giovane a Venezia, ebbe come maestro dell'arte in questa città, lo scultore Antonio Tarsia (o Tersia) di Lorenzo. Ma poichè il Tarsia era maggiore del Corradini di appena cinque o sei anni, credo si debba piuttosto parlare di amicizia e di collaborazione tra i due artisti, che di una reale dipendenza da maestro a scolaro. ³⁾

Si è anche scritto che la prima opera datata



GURK (CARINZIA) - A. CORRADINI: BASSORILIEVO CON LA MORTE DI S. EMMA