

JÁNOS GYÖRGY SZILÁGYI

CONSIDERAZIONI SULLA CERAMICA  
ETRUSCO-CORINZIA DI VULCI:  
RISULTATI E PROBLEMI

(Con le tavv. XV-XXI f. t.)

Nella pittura vascolare figurata etrusca dell'ultimo quarto del VII e della prima metà del VI secolo, durante il periodo dell'«orientalizzante recente» predomina l'influenza dei modelli corinzi. Lo stato attuale delle ricerche ci permette di ricostruire a grandi linee la storia della pittura vascolare etrusco-corinzia, anzi, di circoscrivere il ruolo dei singoli centri etruschi in questa produzione. La ceramica etrusco-corinzia rappresenta — oltre alla ceramica in bucchero — la maggior parte del materiale pervenutoci di questo periodo, ma, per ciò che riguarda i recipienti di bucchero, una personalità grafica è molto rara, trattandosi soprattutto di fenomeni isolati, nel caso della ceramica figurata etrusco-corinzia conosciamo invece attorno ai duemila esemplari individualizzabili. Allo stato attuale delle ricerche, per ciò che concerne il periodo che va dal 630 al 540 a.C., la ceramica dipinta etrusco-corinzia è l'unico genere artistico della cultura etrusca ad essere fornito di quattro proprietà talmente fondamentali da costituire una fonte basilare per la storia dell'epoca etrusca:

1) La sua produzione nel corso dell'epoca sopraddetta si presenta continuata, senza interruzioni, dunque, secondo un certo punto di vista nella sua storia si riflette ininterrotta la storia etrusca dell'epoca.

2) Ha avuto una diffusione abbastanza generale in Etruria e fuori d'Etruria, tanto da presentarsi in tutti gli agglomerati etruschi di maggiori dimensioni, e ci fornisce delle indicazioni che riguardano non solo i centri maggiori, ma anche quelli minori.

3) Il materiale pervenutoci è troppo abbondante per poter trarre delle conclusioni dal suo esame; e, per finire

4) è classificabile, cioè gli esemplari con decorazioni figurate ci permettono — attraverso i metodi di attribuzione sperimentati nella storia dell'arte — di distinguere e specificare le diverse scuole, le officine, anzi, talvolta anche i maestri, e, attraverso il comune esame del-

la lavorazione della ceramica e dello stile pittorico, di trarre delle indicazioni precise sui rapporti intercorrenti fra essi.

Naturalmente questa precisione è solo relativa e i risultati ottenuti attraverso studi sistematici potranno essere rettificati e corretti con altri rinvenimenti e mediante ulteriori ricerche.

L'importazione di vasi corinzi in Etruria risale almeno al primo quarto del VII secolo. Da questo momento dobbiamo tener presente l'influenza delle forme vascolari corinzie sulla ceramica etrusca, ma prima dell'ultimo terzo del VII secolo non possiamo parlare per l'Etruria di una presenza rilevante del gusto corinzieggiante. Il mutamento seguì relativamente in fretta, ma non senza una tradizione locale preesistente e non senza transizione.

Un gruppo di ceramica etrusca con decorazioni figurate costituisce in un certo senso la protostoria della produzione etrusco-corinzia in senso più stretto. Questo gruppo è dato da vasi decorati con tecnica policroma (1). I maestri etruschi potevano avere appreso la tecnica dai vasi di importazione protocorinzi o greco-orientali, ma anche dai recipienti di bronzo e se ne possono trovare i precedenti locali nella ceramica d'impasto con decorazioni graffite.

La tecnica analoga non indica in se stessa una corrispondenza stilistica o di epoca, ma, nell'insieme, determina la fioritura della tecnica policroma l'epoca in cui, sotto l'influsso delle varie fabbriche greche o delle filiali italiote — come anche dei modelli orientali e locali — ha preso forma lentamente la pittura etrusco-corinzia che i vasi policromi mostrano per così dire *in statu nascendi*.

Il primo grande gruppo di vasi etruschi policromi è costituito dal gruppo di Monte Abatone. I vasi di grandi dimensioni che vi sono stati inclusi risultano eseguiti a Cerveteri fra il 630 e il 600. Sono tipici rappresentanti della tendenza suborientalizzante dell'arte etrusca e solo con forti riserve possono essere definiti etrusco-corinzi. L'altro gruppo di vasi policromi individualizzabile è dato dai vasi di piccolo formato del gruppo Castellani: sono all'incirca contemporanei a quelli del gruppo di Monte Abatone, ma sia nella morfologia vascolare, sia nello stile delle figurazioni domina in modo appariscente l'influsso corinzio. La localizzazione della fabbrica per ora è incerta; possiamo pensare soprattutto a Cerveteri e a Veio. La produzione di queste due fabbriche importanti della ceramica policroma non ebbe continuazione nella pittura vascolare a figure nere, ormai classificabile a buon diritto come etrusco-corinzia.

(1) Per il gruppo policromo si veda J.G. SZILÁGYI, in *Wiss. Zetschr. d. Univ. Rostock* XVI, 1967, pp. 543-52.

A Cerveteri la prima grande fabbrica etrusco-corinzia, quella degli Anforoni Squamati, cominciò ad entrare in funzione tra il 620 e il 610 a.C., ma non presenta alcun rapporto con i vasi policromi, in parte contemporanei. A Vulci la situazione è del tutto diversa: qui la pittura vascolare policroma non costituisce la protostoria dell'etrusco-corinzio, poiché è l'unico centro etrusco in cui i primordi della pittura vascolare a figure nere precedono la comparsa della tecnica policroma. D'altra parte, la continuazione organica dell'arte dei vasi policromi qui si è manifestata nei vasi eseguiti con tecnica a figure nere. All'inizio della produzione di Vulci troviamo quei vasi che, in base ai caratteristici riempitivi, già Payne aveva distinto dall'altra produzione etrusco-corinzia e aveva incluso nel «Dot-Rosette Group» (2). I quasi 100 vasi di questo gruppo sono stati dipinti in parte preponderante da un unico maestro detto il Pittore della Sfinge Barbuta (3). Possiamo datare il periodo di fioritura del pittore all'ultimo quarto del VII secolo a.C., e la sua attività, nella quale domina l'influsso corinzio, si ricollega ai vasi del Protocorinzio Recente e del Transizionale. In base alle nostre conoscenze attuali egli fu il primo pittore vascolare che si può veramente chiamare etrusco-corinzio.

L'inizio della sua attività è grosso modo contemporaneo ai primi vasi policromi. I vasi di «stile sottile» della maturità del maestro (*tav. XV a*) sono stati rinvenuti esclusivamente a Vulci e nel suo territorio. Non c'è nessun dubbio sulla localizzazione dell'attività del pittore che lavorò, in questo primo periodo, certamente a Vulci. L'ipotesi continuamente affacciata che si tratti di un maestro greco qui vi trasferitosi non è assolutamente provata. Nel periodo iniziale della sua attività l'influenza della pittura vascolare corinzia e greco-orientale già si riscontravano nella cultura figurativa etrusca. Il Pittore delle Rondini, suo lievemente più giovane contemporaneo individuato dal Giuliano (4), e che era nello stesso tempo il secondo importante pittore di vasi a Vulci, dipinse opere di gusto greco-orientale: con ogni probabilità si tratta di un greco immigrato a Vulci. Non sappiamo esattamente quali motivi interiori, quali fattori destinati ad indirizzare il gusto dei compratori determinarono il fatto che, nel corso delle due generazioni seguenti, lo stile di imitazione corinzia fosse

(2) H. PAYNE, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, pp. 206-208.

(3) Sul pittore da ultimo F. ZEVI, in *St. Etr.* XXXVII, 1967, pp. 39-58.

(4) A. GIULIANO, in *Jdl* LXXVIII, 1963, p. 183 sg.; *AA*, 1967, pp. 7-11. Cfr. A. BERTINO, in *Rend. Pont. Acc.* XLI, 1968-69, pp. 48-52; J. HIND, in *AA*, 1970, pp. 131-135; A.D. TRENDALL, *Greek Vases in the Logie Coll.*, Christchurch, N.Z. 1971, pp. 50-51, n. 9, pl. 3; N. KUNISCH, *Antiken d. Slg. Funcke*, Bochum 1972, pp. 50-51; W. SCHIERING, in *RA*, 1974, pp. 3-14; due *oinochoai* già nella coll. Cima-Pesciotti: Roma, Museo di Villa Giulia 74902 e 74920. Cfr. ora A. GIULIANO, in *Prospettiva* III, 1975, p. 3 sg.

divenuto dominante nella tematica e nelle forme per tutta la ceramica etrusca figurata; è indubbio, invece, che l'attività imponente del Pittore della Sfinge Barbuta abbia avuto una parte decisiva nel fatto che la pittura vascolare etrusca dell'orientalizzante sia divenuta etrusco-corinzia, conformemente alla corrente principale della moda dell'epoca. È tanto più appariscente il fatto che il suo influsso immediato a Vulci, dove pure ha eseguito i suoi vasi più belli, appare appena. D'altra parte già da tempo si è osservato (5) che un altro gruppo del primo periodo della pittura vascolare etrusco-corinzia protraentesi fino al 590 a.C., il sopramenzionato gruppo degli Anforoni Squamati, si ricollega strettamente al Pittore della Sfinge Barbuta, continuando in parte la sua arte. Colonna è stato il primo ad osservare che l'attività del pittore è continuata senza interruzione in quel periodo che è caratterizzato dall'imitazione dei modelli del Corinzio Antico (6), e ad accennare al fatto che possiamo distinguere accanto alla produzione della maturità del pittore una serie più tarda (7). I nuovi scavi a Cerveteri e l'esame del materiale conservato nel magazzino di Cerveteri e al Louvre hanno dimostrato che questa serie tarda costituisce un terzo delle opere del maestro, che queste opere sono state dipinte in prevalenza su vasi del tipo degli Anforoni Squamati (8), e che le opere del periodo tardo sono state rinvenute tutte a Cerveteri. Per spiegare il fenomeno si affaccia l'ipotesi che il Pittore della Sfinge Barbuta, terminato il periodo di splendore della sua attività, si sia trasferito a Cerveteri negli anni attorno al 600 a.C. Sarebbe proficuo esaminare questa ipotesi sotto due aspetti: dal punto di vista di Cerveteri e di Vulci.

Per quanto riguarda Cerveteri, oggi, attraverso la conoscenza del sopradetto materiale, sappiamo molto di più di prima sulla storia del Gruppo degli Anforoni Squamati. I fregi figurati che compaiono sui vasi di grandi dimensioni e che presentano lo stesso sistema decorativo sono classificabili in tre gruppi stilistici fra i quali appaiono anche motivi di transizione. Il primo, di stile miniaturistico (9) (*tav. XV*

(5) PAYNE, *op. cit.*, pp. 206-207; cfr. W.L. BROWN, *The Etruscan Lion*, Oxford 1960, p. 54.

(6) *AC XIII*, 1961, p. 13.

(7) *Ibidem*, p. 13 e n. 13.

(8) Ad es. Cerveteri, Magazzino, tumulo I a nord, zona del «Colonnello», a d. Via Princ., n. 15; Cerveteri, Magazzino, tumulo III all'Altipiano a est della Via dei Vasi Arretini; Cerveteri, Magazzino, Recinto t. 259 (scavi 1971); Cerveteri, Magazzino, MA t. 268 e t. 600; Roma, Fondazione Lerici MA 154/3 e 154/3b; Sasso Furbara, Coll. G. Patrizi; Lenigrado, Ermitage n. 1400 (S. BORISKOVSKEYA, in *Kultura i iussusivo Etrurii*, Catal., Lenigrado 1972, p. 45, no. 123, ill.).

(9) Ad es. Cerveteri, Magazzino 22297; Cerveteri, Magazzino, dalla t. IV a camera caditoia a d. della Via delle Serpi; Cambridge, Mus. of Class. Archaeology CE 2, da Cerve-

b), fu di moda sino al volgere del VII-VI secolo a.C. e non è in alcun rapporto con l'attività del Pittore della Sfinge Barbuta. Negli anni attorno al 600 a.C. sembra venir di moda uno stile con figure allungate, nel quale anche i contorni hanno perduto quel movimento caratteristico dello «stile miniaturistico» (10). Con ogni probabilità lo «stile allungato» deve la sua nascita alla presenza del Pittore della Sfinge Barbuta a Cerveteri. I pittori di questo stile furono o i più vicini discepoli di esso o i suoi imitatori. È sufficiente per documentare ciò confrontare un vaso di Leningrado, del tipo degli Anforoni Squamati, decorato dal Pittore della Sfinge Barbuta (tav. XV c) con un esemplare tipico dello «stile allungato» (tav. XV d). Si ricollega al Pittore della Sfinge Barbuta l'attività del Pittore della Fiasca da Pellegrino, il più rilevante artista dello «stile allungato» e forse di tutto il Gruppo degli Anforoni Squamati (11) (tav. XVI a). Nella fabbrica degli Anforoni Squamati allo «stile allungato» segue uno «stile pesante» (tav. XVI b-c) che si è sviluppato organicamente da quello, ma nel quale le tendenze stilistiche dello «stile allungato» giungono fino al completo dissolvimento della loro espressività artistica (12). Questo ultimo periodo della fabbrica può essersi protratto fino a tutti gli anni intorno al 580 a.C., ma fra gli esemplari più tardi non ci sono ormai opere del Pittore della Sfinge Barbuta.

Una caratteristica esteriore distingue i vasi tardi del Pittore del-

---

teri (opere dello stesso pittore); Roma, Mus. Capitol. 348 (CVA 2, tav. 10) e dalla stessa mano Parigi, Louvre E.744 (POTTIER, *Vases ant. du Louvre* II, pl. 55); ecc.

(10) Alcuni esempi: Roma, Museo di Villa Giulia 46768; Leningrado, Ermitage B.1398 e 1399; Londra, mercato antiquario (*Sotheby, Auct. Cat.* 8th Dec. 1970, n. 291 con ill.), tutti e quattro dalla stessa mano; Cerveteri, Mus. Naz. MA 123/4 e MA 600/1; Parigi, Louvre E. 743; ecc.

(11) Opere del Pittore della Fiasca da Pellegrino:

*Anfore* — 1-2. Firenze, Mus. Arch., nel materiale sequestrato (già esposte nel Museo Etrusco di Siena).

*Deinoi* — 3. Parigi, Louvre E. 421 (POTTIER, *op. cit.* I, pl. 40; G. KARO, In *Strenna Helbigiana*, Leipzig 1900, p. 148 e fig. 1; BROWN, *op. cit.*, p. 55, n. 1). — 4. Basilea, Antikenmuseum Z 194. — 5. Basilea, Antikenmuseum Z 195.

*Fiasca da pellegrino* — 6. Berlino-Charlottenburg, Staatliche Museen 31270, da Cerveteri (R. ZAHN, *Berliner Museen* LII, 1931, pp. 18-19, ill.; R. HAMPE-A. WINTER, *Bei Töpfern und Töpferinnen in Kreta, Messenien und Zypern*, Mainz 1962, p. 111, fig. 56; N. KUNISCH, in GEHRIG-GREIFENHAGEN-KUNISCH, *Führer durch die Antikenabteilung*, Berlin 1968, pp. 105-106, tav. 93; P.E. ARIAS, in *St. Etr.* XXXVII, 1969, pp. 30-31, tav. 12b e 13a).

Si ricollega ai precedenti:

*Anfora*. — Parigi, Louvre E.749 (POTTIER, *op. cit.* I, pl. 32; MONT., tav. 345,8; BROWN, *op. cit.*, p. 55, n. 8).

(12) Ad es. Roma, Musei Capitolini 187 (CVA 2, tav. 12, 1-2) e 251 (CVA 2, tav. 11); Cerveteri, Magazzino 21036 (*Mon. Ant. Linc.* XLII, 1955, p. 323, fig. 64); Parigi, Louvre E.748 (POTTIER, *op. cit.* II, tav. 55; BROWN, *op. cit.*, p. 55, n. 10); South Hadley (Mass.), Coll. Prof. V. Giamatti; ecc.

la Sfinge Barbuta: come riempitivo nella produzione più recente al posto della rosetta a punti troviamo la rosetta piena. Ma mutano anche numerosi dettagli graffiti, le figure si appesantiscono, i contorni si fanno incerti. Alcuni vasi mostrano il trapasso fra la fase antica e la fase recente del pittore, tra questi l'esemplare più rimarchevole è l'anfora di grandi dimensioni rinvenuta a Vulci, nella tomba che per questa anfora e per un'altra, più modesta, è stata chiamata «Tomba del Pittore della Sfinge Barbuta», e che Colonna ha reso nota (13). In questa fase intermedia, in cui il pittore deve aver lavorato, almeno in parte, a Vulci, i modi espressivi formati in precedenza sono divenuti piuttosto vuote formule di «routine». Seguendo la moda suggerita dai vasi importati compaiono nei suoi vasi di questo periodo di transizione anche elementi del Corinzio Antico, ma non sono più parte organica di una attività artistica creativa, sono invece solo le prove di un disperato sforzo che il pittore ha compiuto per far sì che la sua produzione resti sulla cresta dell'onda. Nei vasi tardi, eseguiti a Cerveteri, la mano dell'anziano maestro si è appesantita, la sua forza creativa si è spenta, egli è diventato uno stanco epigono di se stesso (14).

Se esaminiamo la carriera del pittore in riferimento a Vulci, vediamo che alla fine del periodo della maturità del Pittore della Sfinge Barbuta, al termine degli anni attorno al 600 a.C., si sono formate nella città delle botteghe di grandi dimensioni e di grande avvenire. L'arte miniaturistica di ispirazione protocorinzia delle sue opere eseguite nell'ultimo quarto del VII secolo a.C. appare superata, ha perduto la sua attualità ed egli invano prova a tenere il passo con i nuovi modi di espressione artistica, come ci dimostra la nuova anfora di Vulci, già ricordata.

Questo periodo, cioè i due decenni fra il 600 e il 580 a.C., corrispondente alle transizioni dalla prima fase della pittura vascolare etrusco-corinzia alla fase media, costituisce il più svariato e interessante momento storico della ceramica etrusco-corinzia, in cui hanno rivestito una assoluta preminenza le fabbriche di Vulci. L'influenza corinzia dominante non si è ancora manifestata come una rigida ortodossia e non ha ostacolato lo sviluppo di individualità artistiche ben definibili.

All'inizio di questo periodo lavorano gli artisti di Vulci che impegnano la tecnica policroma. Fra questi emerge il Pittore di Pescia

(13) G. COLONNA, in *Nuovi tesori dell'antica Tuscia*, Cat. della mostra, Viterbo 1970, pp. 34-35, tav. 11 e a colori A.

(14) Si veda la versione tarda (tav. XVII a) di uno dei motivi preferiti del periodo della maturità (per es. tav. XVII b) del pittore.

Romana (15), un disegnatore virtuoso che con gioia spregiudicata gode dei giochi di linee e si diletta della splendente superficie del mondo (*tav. XVII a*). Uno spirito sereno, quasi umoristico, frena la sua fantasia caratteristicamente etrusca che cerca l'ornamentale in tutto ciò che è organico. Gli altri maestri che usano la tecnica policroma a Vulci sono molto meno significativi e per ora meno conosciuti (*tav. XVIII b-c*). Merita di essere menzionato solo il Pittore degli Archetti Policromi, perché fu un pittore bilingue, dimostrando in tal modo che a Vulci fu organico il passaggio dalla tecnica policroma a quella a figure nere. Oltre alla olpe policroma rinvenuta a Vulci, attualmente conservata a Villa Giulia (16), conosciamo altre tre olpai di sua mano dipinte con la tecnica a figure nere; fra queste due provengono da Vulci, una sarà visibile nella nuova esposizione dell'*Antiquarium* locale (17).

Una personalità molto più interessante è il Pittore di Feoli (*tav. XIX a*), l'artista migliore della pittura vascolare etrusco-corinzia a figure nere oltre al Pittore della Sfinge Barbuta (18). Le sue opere note, un terzo delle quali sono visibili nel museo di Grosseto, con una sola eccezione, sono state rinvenute a Vulci o a Castro, ma anche senza tener conto di ciò, sembra indubbio che la sua attività sia localizzabile a Vulci, in quanto i vasi del pittore tanto per la forma quanto per la decorazione accessoria mostrano le tipiche caratteristiche vulcenti. Con un fresco interesse si accosta ai tipi tradizionali di animali, fatto che appare anche nella preferenza data a varianti inusitate, e ancora, soprattutto, nella sua giocosità che si spinge fino al grottesco, di cui si diletta consapevolmente. Contrariamente alle composizioni aeree dello stile miniaturistico proprie del Pittore della Sfinge Barbuta, sui vasi del Pittore di Feoli, sotto l'influsso della pittura vascolare del Corinzio Antico, appaiono nelle zone dipinte figure che riempiono completamente il fregio, il cui affollamento è aumentato dalle rosette piene che occupano ogni spazio libero. Benché la dipendenza dell'artista dalla pittura vascolare corinzia sia indubbia, essa presenta alcune precise concordanze con la ceramica greco-orientale, con le coppe d'argento fenicie e con i buccheri incisi. Tutta una serie

(15) Per il pittore si veda D.A. AMYX, in *Studi in onore di L. Banti*, Roma 1965, pp. 9-10; IDEM, in *St. Etr.* XXXV, 1967, p. 107; SZILÁGYI, *art. cit.* (nota 1), p. 549.

(16) G. COLONNA, in *AC XIII*, 1961, p. 11, nota 3 e *tav. 3, 1*; SZILÁGYI, *art. cit.*, p. 551, n. 40.

(17) Roma, Museo di Villa Giulia 74945, da Vulci (*Finarte*, Cat. 1970, *tav. 6, n. 21*); Vulci, *Antiquarium*, ex Scavi Hercle t. 13; Londra, mercato antiquario (Ch. Ede).

(18) Cfr. per ora D.A. AMYX, in *St. Etr.* XXXV, 1967, pp. 88-97 («Mingor Painter»); SZILÁGYI, in *AC XX*, 1968, pp. 51-54.

dei motivi di genere improvvisati si aggiunge ai particolari schemi dell'incisione; la sua sicurezza disegnativa è paragonabile a quella dei migliori artisti della tecnica policroma. Possiamo supporre che la sua produzione sia grosso modo contemporanea a quella del Pittore di Pescia Romana. Gli è molto affine il Pittore degli Uccelli Volanti, i cui quattro piatti finora conosciuti sono stati da poco rinvenuti nella Tomba del Pittore della Sfinge Barbuta a Vulci (19).

Una personalità autonoma della pittura vascolare nei primi decenni del VI secolo a.C. è il Pittore di Bochlau (*tav. XIX b*). Le sue 20 opere conosciute non trovano riscontro né nella pittura vascolare etrusco-corinzia né in altri generi dell'arte etrusca. Le sue figure di animali di enormi dimensioni, che talvolta riempiono l'intero fregio, sono fatte quasi di un materiale fluido. Non conosciamo un pittore di vasi etrusco che abbia saputo sottomettere in modo più magistrale le sue figure al gioco del chiaroscuro e del luce-ombra della superficie del vaso. I suoi mostri, che ricordano l'infermità delle spaventose figure primordiali, contrastano con la straordinaria leggiadria delle forme dei vasi, di tipo corinzio, di cui la finezza del lavoro figulino occupa un posto a parte nella ceramica etrusca. Solo in base ai vasi rinvenuti nella già menzionata Tomba del Pittore della Sfinge Barbuta il Colonna ha tratto la giusta e indubbia conseguenza che il pittore abbia lavorato a Vulci nei primi decenni del VI secolo a.C. (20).

In modo più stretto di tutti i maestri menzionati sopra si ricollega al Pittore di Pescia Romana un numeroso gruppo vulcente del periodo di trapasso dalla fase arcaica alla media: il cosiddetto Gruppo dell'Accademia Americana. Del più antico artista del gruppo, che potrebbe essere chiamato il Pittore dei Caduti (21), per le scene a figure umane, rarissime nella pittura vascolare etrusco-corinzia, conosciamo due vasi di fine esecuzione che mostrano le peculiarità della fabbrica di Vulci, mentre a Tarquinia sono state trovate alcune rozze anfore di grandi dimensioni dipinte dalla stessa mano. Non solo questo fatto, ma anche i rapporti evidenti dello stile provano che l'altro grande centro della pittura vascolare etrusco-corinzia del periodo medio tra il 590 e il 560 a.C., e cioè Tarquinia, dipendeva immediatamente da Vulci. Tratto comune di tutte le tre fabbriche di Tarquinia attualmente individuate è che, indagando le loro origini, tutto ci conduce a Vulci, sia che di là si siano trasferiti i pittori, sia che l'impulso sia nato sotto l'influenza dei vasi importati (22).

(19) Ved. COLONNA, *op. cit.* (nota 13) pp. 39-40, n. 27.

(20) *Ibidem*, pp. 37-38 (con bibliografia sul pittore).

(21) Per il pittore J.G. SZILÁGYI, in *St. Etr.* XL, 1972, pp. 28-34.

(22) *Ibidem*, pp. 64 sgg.



Il Pittore dei Caduti aveva dei seguaci non solo a Tarquinia, ma soprattutto a Vulci. Il Pittore dell'Accademia Americana (23) (*tav. XIX c*), maestro eponimo del gruppo, conosciuto attraverso quaranta opere — un continuatore nello stesso tempo anche dell'arte del Pittore di Pescia Romana — può essere un suo contemporaneo più giovane e con ogni probabilità un suo compagno di bottega. Del Gruppo fa parte anche il Pittore di Volunteer (24), le cui opere senza un carattere ben definibile saranno prima o poi incorporabili nell'opera di un maestro del Gruppo artisticamente più dotato. Il Gruppo dell'Accademia Americana mostra inconfondibilmente nel suo complesso le caratteristiche della freschezza iniziale della nuova scuola di Vulci, e, nello stesso tempo, già mostra i primi segni della produzione di massa di tipo standardizzato, che è caratteristica della pittura vascolare etrusco-corinzia del pieno periodo medio.

In questo periodo della pittura vascolare etrusco-corinzia — che nella prima metà del VI secolo aveva monopolizzato quasi completamente la produzione di ceramica figurata etrusca — Vulci godeva di una posizione di indiscusso predominio. Le altre fabbriche erano secondarie in confronto a quelle vulcenti e, come abbiamo ricordato nel caso di Tarquinia, dipendevano artisticamente da Vulci, come dimostra nello stesso periodo anche un altro centro di pittura vascolare etrusco-corinzia, ancora difficilmente circoscrivibile, ma localizzabile con ogni probabilità in territorio falisco (25). L'esame delle basi economiche e politiche del predominio di Vulci ci condurrebbe lontano e uscirebbe dai limiti della nostra esposizione. Chiaramente si spiega con l'egemonia esercitata nell'epoca nel campo della pittura vascolare, il fatto che nella città sorgessero contemporaneamente due grandi fabbriche per soddisfare le crescenti richieste.

È possibile annoverare nel Ciclo delle *Olpai*, chiamato così dalla più frequente forma dei vasi, i vasi provenienti dalla prima grande fabbrica che soddisfa un consumo di massa (26). L'artista più prolifi-

(23) *Ibidem*, pp. 32 e 71-73.

(24) D.A. AMYX, in *Studi Banti* cit., pp. 10-11.

(25) Appartengono presumibilmente al gruppo:

*Alabastra* — 1. Roma, Museo di Villa Giulia 14865, da Capena-Rignano Flaminio. — 2. Civitacastellana, Magazzino 5132, da Narce-Monte Priamo. — 3. Roma, Museo di Villa Giulia 38096, da Veio.

*Aryballoi globulari* — 4. Civitacastellana, Magazzino 5133, da Narce, Monte Cerreto t. 65. — 5. Civitacastellana, Magazzino 5146, da Narce, Monte Priamo t. 66. — 6. Civitacastellana, Magazzino 5149, da Narce, Monte Priamo t. 66.

*Kalathos* — 7. Civitacastellana, Magazzino 6670, da Monte S. Angelo.

(26) Per il Ciclo delle *Olpai* cfr. C. ALBIZZATI, *Vasi Vat.*, p. 48; G. KUBLER, *Marsyas* II, 1942, p. 8; BROWN, *op. cit.*, pp. 56-57; F. Zevi, in *AC* XVII, 1965, pp. 28-30; J.G. SZILÁGYI, in *AC* XX, 1968, pp. 5 sgg.

co, il Pittore di Hercle (*tav. XIX d*), noto attraverso ottanta opere circa, è il caratteristico rappresentante del periodo medio della ceramica etrusco-corinzia (27). L'estro improvvisatore dei pittori della generazione precedente, l'invenzione giocosa, la vivacità spirituale che reagiva ai vari influssi, scompaiono dai suoi vasi. Al loro posto subentrano l'ortodossia che si rifà ai modelli del Corinzio Antico e Medio, la monotonia e la ripetizione fino alla noia di modelli già formati. Maestri più o meno bene individualizzabili del ciclo, ma tuttavia abbastanza insignificanti, sono il Pittore di Castro, il Pittore di Züst e prima di tutto il Pittore di Monaco 640 (28) (*tav. XX a*).

L'altra grande fabbrica di Vulci, contemporanea al Ciclo delle Olpai, la fabbrica del Ciclo dei Rosoni, nota attraverso l'articolo fondamentale di Colonna (29), eseguiva vasi di quantità ancor maggiore e con decorazioni ancor più monotone. La personalità dominante è il Pittore dei Rosoni e dei Crateri che conosciamo attraverso più di 160 vasi (*tav. XX, b*). Tra i motivi decorativi, i più frequenti sono gli eponimi rosoni e gli uccelli che, nei più tardi vasi del ciclo, hanno soppiantato tutte le altre decorazioni figurate. Il gruppo che si raccoglie sotto il nome del Pittore delle Macchie Bianche (*tav. XX c*) segna la fase di trapasso al periodo tardo della produzione etrusco-corinzia.

Fra i due cicli si collocano, in stretta relazione con entrambi, il Pittore delle Code Annodate (*tav. XX d*) e il Gruppo delle Pissidi, il cui maestro più eminente è il Pittore di Casuccini (30) (*tav. XXI a*). Possiamo anche supporre, seguendo il Colonna, che il Pittore delle Code Annodate abbia lavorato in tutte e due le grandi fabbriche. Probabilmente è opera sua il più importante vaso del periodo medio, senza confronto alcuno: un imponente cratere a colonnette rinvenuto a Cerveteri e attualmente esposto al Museo Nazionale Cerite (31). Per ora è, oltre al cratere a colonnette del Pittore dei Rosoni a Parigi, l'unico vaso etrusco-corinzio dell'epoca a rappresentare indubbiamente un mito greco, benché per il momento solo una scena sia decifrabile: Eracle che rapisce i buoi di Gerione. Possiamo supporre che il vaso sia stato eseguito su commissione speciale. Se così fosse sa-

(27) Cfr. per ora D.A. AMYX, in *St. Etr.* XXXV, 1967, p. 105 («Queen's College Painter»); L. VAGNETTI, in *Il Palazzo di Montecitorio*, Roma 1968, p. 367; J.G. SZILÁGYI, in *AC* XX, 1968, pp. 14-16 e nota 37.

(28) Vedi per ora J.G. SZILÁGYI, in *AC* XX, 1968, pp. 10-14.

(29) G. COLONNA, in *St. Etr.* XXIX, 1961, pp. 47-88.

(30) Per il Pittore delle Code Annodate e il Gruppo delle Pissidi cfr. G. COLONNA, in *St. Etr.* XXIX, 1961, pp. 63-64 e 72-74.

(31) Cerveteri, *Mus. Naz.* 19539 (G. RICCI, in *Mon. Ant. Linc.* XLII, 1955, pp. 206-11 e *tav. III*; I. KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz 1974, pp. 26-29 e *tav. 16*).

rebbe una conferma in più del fatto che, in quel periodo, Vulci fosse il centro riconosciuto della pittura vascolare figurata in Etruria.

Osservando la ceramica di Vulci del periodo medio possiamo dedurre anche delle conseguenze generali in riferimento all'industria della ceramica etrusca arcaica. Tra la fabbrica del Ciclo delle *Olpai* e dei Rosoni si presenta una notevole differenza rispetto all'uso della forma di vaso impiegata. Entrambe producono i recipienti di medie dimensioni, quelli più richiesti dal pubblico, in primo luogo l'*olpe* e il piatto, ma l'anfora è per il momento una forma specifica del Ciclo delle *Olpai*, mentre le forme più frequenti del Ciclo dei Rosoni, la *kylix* e i vasi di piccolo formato quali la *pisside*, la *phiale mesomphalos*, la coppetta su piede e la tazza a maschera umana sono quasi del tutto sconosciute nella fabbrica del Ciclo delle *Olpai*. Questo fatto può fornirci la spiegazione del perché conosciamo molti meno vasi del Ciclo delle *Olpai* che non dell'altra fabbrica, dedicata a produrre vasi più piccoli e di minor impiego. Comunque questo rapporto tra le due fabbriche testimonia una sviluppata divisione del lavoro, dato che entrambe tenevano conto delle richieste e delle esigenze del mercato. Questo mercato comprendeva certamente una zona più estesa del territorio della città: per giudicare il ruolo di Vulci, divenuta ormai una *polis*, è importante conoscere esattamente l'estensione del suo mercato. In base ai reperti archeologici di quest'epoca possiamo parlare di un predominio assoluto dei prodotti di Vulci nella pittura vascolare figurata per l'Etruria centro-meridionale (comprese Tarquinia e Cerveteri) e nel Lazio. L'Etruria settentrionale rientrava in misura molto minore nella sfera di interessi delle fabbriche vulcenti, benché prima di tutto i nuovi scavi di Murlo abbiano alquanto modificato questo quadro (32). I reperti di Colle del Forno (33) testimoniano che i prodotti di Vulci sono pervenuti anche nella sponda sabina del Tevere e si trovano alcune tracce di esportazione anche all'Elba, in Campania, a Tharros in Sardegna, a Cartagine e nella Francia meridionale (34), benché sembri che l'esportazione d'oltre mare avesse una scarsa importanza economica.

(32) K. MEREDITH PHILLIPS, in *AJA* LXXVII, 1973, pp. 322-24 e tav. 57; E. NIELSEN-K. MEREDITH PHILLIPS, in *AJA* LXXVIII, 1974, p. 271 e tav. 56, figg. 8-9.

(33) P. SANTORO, in *Civiltà arcaica dei Sabini*, Catal. della Mostra, Roma 1973, p. 52 e tav. V/d.

(34) Isola d'Elba: M. CRISTOFANI MARTELLI, in *St. Etr.* XLI, 1973, p. 525 e tav. CIII/a; Campania: due *aryballoi* globulari da Stabiae (Castellamare di Stabia, *Antiquarium*, 1923, t. 143 e 2023, t. 159); M. BONGHI JOVINO-R. DONCEEL, *La necropoli di Nola preromana*, Napoli 1969, p. 42, n. 5 e tav. III/B (Napoli, Mus. Naz. MEC 184, da Nola); *kylix*, da S. Marzano, t. 48 (Salerno, Soprintendenza 25684); *aryballo* globulare, da Pontecagnano, t. 18 (Paestum, magazzino); *alabastron*, da Calatia, t. 64 (scavi W. Johannowsky; la fo-

Merita attenzione il fatto che nel territorio vulcente raramente vengono trovati nella stessa tomba esemplari prodotti nelle due diverse fabbriche. Ancora più importante ci sembra che, al di fuori della città, di rado si trovano pezzi appartenenti al Ciclo delle *Olpai* e anche in questi casi si tratta per lo più di ritrovamenti isolati in siti più lontani: a Colle del Forno, all'Elba, a Tharros, a Castellamare di Stabia, a Calatia, a Suessula, a Nola, a Pontecagnano (35). La parte predominante dell'esportazione proviene infatti dalle fabbriche del Ciclo dei Rosoni, i cui esemplari sono stati rinvenuti in gran quantità fra i reperti di Tarquinia, Tuscania, Roselle, Orbetello, Talamone, Castiglione della Pescaia, Civitavecchia, Bisenzio, Chiusi, Monteriggioni, Orvieto, Celleno, Magliano, San Giovenale, Acquarossa, Cerveteri, Narce, Roma, Satricum, S. Marzano, Tharros. Il gusto è stato del tutto secondario nel determinare questa situazione; in primo luogo l'esportazione ci insegna che lo smercio dei prodotti al di fuori della città dipendeva dall'abilità dei commercianti che stabilivano i rapporti d'affari con le singole fabbriche, in questo caso con l'officina del Ciclo dei Rosoni.

La storia del periodo tardo della pittura vascolare etrusco-corinzia presenta più problemi insoluti che non le due epoche precedenti. Questo soprattutto perché la qualità delle produzioni è incomparabilmente di livello inferiore alle precedenti. La decorazione è in tal misura trascurata e convenzionale che è difficile individuare non solo i singoli maestri, ma anche i gruppi. Da qui derivano i problemi di datazione e di localizzazione e — il problema strettamente congiunto a tutto ciò — del ruolo effettivo svolto da Vulci nel periodo tardo della produzione della ceramica etrusco-corinzia. È indubbio che la produzione tarda sia strettamente legata alla pittura vascolare vulcente del periodo medio, come dimostra l'esame del Gruppo di Bobuda. Il pittore eponimo del gruppo (*tav. XXI b*) è un maestro gianiforme (36): da un lato si ricollega alle migliori tradizioni di Vulci del periodo medio, soprattutto al Pittore dell'Accademia Americana (37), d'altro lato nei suoi vasi compaiono quei tipi di animali che decorano i vasi dei due cicli del periodo tardo di cui ci resta il maggior numero

tografia del vaso mi è nota per la gentilezza del prof. Johannowsky); Napoli, Mus. Naz. 1977 (*alabastron*, da Suessula). Tharros: M. GRAS, in *Mél.* LXXXVI, 1974, pp. 110-117. Cartagine: É. BOUCHER-COLOZIER, *Cahiers de Byrsa* III, 1953, pp. 29 sgg.; EADEM, in *Mél.* LXV, 1953, p. 65, nota 6. Francia meridionale: H. ROLLAND, in *Gallia* XXII, 1964, pp. 569-70, fig. 39 (St. Blaise).

(35) Vedi la nota precedente.

(36) Per il pittore si veda J.G. SZILÁGYI, in *St. Etr.* XXVI, 1958, pp. 284-286; AMYX, in *Studi Banti* cit., pp. 11-12; IDEM, in *St. Etr.* XXXV, 1967, pp. 107-108.

(37) AMYX, in *St. Etr.*, art. cit., p. 107.

di reperti: il Ciclo dei Galli Affrontati e il Ciclo degli Uccelli (38). È molto verosimile che il Pittore di Bobuda stesso abbia lavorato a Vulci e che almeno una gran parte della sua attività si riporti al periodo medio. Rimanda invece al periodo tardo il fatto che decori esclusivamente recipienti di piccole dimensioni con composizioni sempre più irrigidite in schemi.

Oltre ai due grandi gruppi già ricordati del periodo tardo ce ne è un terzo: il Gruppo a Maschera Umana, esaminato dettagliatamente da Colonna (39). Egli ha dimostrato che i tipi di uccello visibili sui vasi del gruppo sono tarde derivazioni dei caratteristici uccelli del Ciclo dei Rosoni e ha considerato il Gruppo a Maschera Umana come la più tarda produzione della fabbrica vulcente. Lascia invece perplessi il fatto che fra i più di cento pezzi di provenienza conosciuta solo due si trovassero a Vulci e sei nel territorio della città: a Castro e a Poggio Buco, mentre da Cerveteri, Roma, Veio, Satrico provengono 60 esemplari (40). È indubbio che le tradizioni artistiche della decorazione figurata ci rimandino a Vulci, ma, in base alla divisione delle provenienze, bisognerebbe almeno prospettare la possibilità di localizzare il centro di fabbricazione all'infuori di Vulci, probabilmente a Cerveteri. L'esame dei circa trecento vasi dell'altro tardo gruppo, del Ciclo dei Galli Affrontati (*tav. XXI c*), suggerisce un'analoga supposizione. Nella fabbrica di questo ciclo devono aver lavorato almeno tre pittori. Fra i 175 vasi di provenienza conosciuta 49 sono stati rinvenuti a Cerveteri, 23 a Tarquinia e soltanto 8 a Vulci e nel suo territorio. Se esaminiamo i cinque sottogruppi che rientrano nel ciclo, vediamo che a Cerveteri sono rappresentati tutti, a Tarquinia solo tre, a Vulci e nel suo territorio solo due. Tenendo conto di tutto ciò forse si dovrebbe cercare la fabbrica dei vasi del Ciclo dei Galli Affrontati a Cerveteri. Ciò dà una duplice importanza al fatto che sui vasi plastici di moda nel periodo tardo, indubbiamente eseguiti nella stessa fabbrica, troviamo qualche volta delle decorazioni figurate caratteristiche in parte del Gruppo a Maschera Umana, in parte del Ciclo dei Galli Affrontati (41). Inoltre, conosciamo due vasi provenienti da Cerveteri, un dinos a Parigi e un cratere a colonnette nel magazzino di Cerveteri, dipinti da due mani diverse, da un pittore del

(38) Ciclo dei Galli Affrontati: ALBIZZATI, *Vasi Vat.* cit., p. 50; KUBLER, *art. cit.* (nota 26), p. 9; AMYX, *Studi Banti*, loc. cit., pp. 12-14 e *St. Etr.*, loc. cit., pp. 108-110; J.G. SZILÁGYI, in *RA* 1972, pp. 120-126. Ciclo degli Uccelli: ALBIZZATI, *op. cit.*, p. 50; J.G. SZILÁGYI, in *AC* XX, 1968, pp. 21-22.

(39) *B. Comm. Arch.* LXXVII, 1959-60, pp. 125-43.

(40) Cfr. J.G. SZILÁGYI, in *RA*, 1972, pp. 119-20.

(41) *Ibidem*, pp. 114-17 e 122-25.

Gruppo a Maschera Umana e da un altro del Ciclo dei Galli Affrontati (42). Non è neppure immaginabile che i vasi dei due gruppi siano opere di una mano sola. Dobbiamo anche richiamare l'attenzione sul fatto che fra le forme vascolari dominanti nei due gruppi c'è una differenza funzionale: i vasi del Gruppo a Maschera Umana erano usati per bere e per le libazioni, gli *alabastra* e gli *aryballoi* del Ciclo dei Galli Affrontati erano degli unguentari. Per ora l'ipotesi più probabile è che i vasi dei due gruppi siano prodotti di due fabbriche sorelle, l'una complementare all'altra. Ne consegue che i maestri del Gruppo a Maschera Umana e del Ciclo dei Galli Affrontati avrebbero lavorato almeno in parte e per un certo periodo nello stesso luogo e nello stesso tempo. Per quello che riguarda la localizzazione, mentre le tradizioni artistiche accennano unanimamente a Vulci, la statistica delle provenienze farebbe pensare a Cerveteri. L'indubbia contraddizione di questi due fatti si risolve supponendo che una o più fabbriche di Vulci all'epoca della decadenza e dell'esaurimento artistico della ceramica figurata etrusco-corinzia si siano sciolte e uno o due dei maestri che ivi lavoravano abbiano cambiato città, stabilendosi a Cerveteri per decorare con i motivi abituali in una nuova fabbrica — ormai chiaramente senza pretese artistiche — i piccoli recipienti etrusco-corinzi preparati in parte per il comune uso quotidiano modesto, in parte a scopo cultuale, senz'altro per i ceti inferiori della popolazione, conservando più tenacemente i motivi decorativi tradizionali. Ciò sembra giustificare il fatto che siano stati trovati in gran numero nei depositi votivi laziali.

I 180 vasi conosciuti del terzo grande gruppo tardo, il Ciclo degli Uccelli (*tav. XXI d*), sollevano problemi analoghi agli altri due.

Non è meno problematica della loro localizzazione la questione dei limiti cronologici dei tre gruppi appartenenti al periodo tardo. Una parte degli esemplari provenienti dai pochi scavi scientifici è stata trovata in tombe vulcenti insieme con vasi del periodo medio, altri sono stati rinvenuti con vasi attici a figure nere del 540-530 a.C., anzi, talvolta del 520-510 a.C. (43). Per ora possiamo dire soltanto che la produzione dei gruppi più tardi dal punto di vista della tipologia e della storia dell'arte è probabilmente iniziata in parte ancora durante il periodo medio, ed è soltanto una supposizione che la loro fabbricazione sia durata almeno fino agli anni 540 a.C.

(42) *Deinos*: Parigi, Louvre E.558 (RA, 1972, p. 124, fig. 12). Cratere a colonnette: Cerveteri, Magazzino, MA t. 461 (D.A. AMYX, in *St. Etr.* XXXV, 1967, pp. 103-104, A-3).

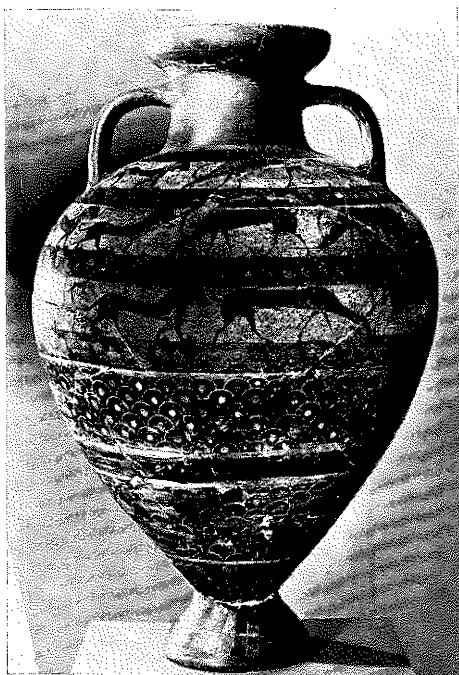
(43) Cfr. J.G. SZILÁGYI, in RA, 1972, pp. 118-19 e il materiale della t. 1 della necropoli di Castellino di S. Pietro conservato al museo di Tolfa.

Verso la metà del VI secolo il sorpassato stile di pittura etrusco-corinzio suborientalizzante aveva perduto il suo interesse artistico. Al suo posto erano subentrati a Vulci i cosiddetti vasi pontici, prodotti della pittura vascolare a figure nere, formatasi per influssi greco-orientali. Un'anfora di Bruxelles che posso presentare per la gentilezza di Jean Christian Balty (44), dimostra che il pittore principale della corrente atticizzante, che si imponeva nell'ultimo quarto del VI secolo, il Pittore di Micali, proveniva da una fabbrica di vasi pontici. D'altra parte il Gruppo di Praxias, la prima grande scuola etrusca di pittura vascolare a figure rosse, si ricollega organicamente ai prodotti tardi della fabbrica dello stesso Pittore di Micali che lavorava sicuramente a Vulci (45). Così, attualmente, possiamo seguire per quasi due secoli lo sviluppo continuo della ceramica figurata di Vulci. Lo scopo principale di questa esposizione è stato di fissare i punti fermi di questo sviluppo e di accennare ai problemi ancora insoluti.

---

(44) Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Archéologie A. 3624.

(45) Cfr. J.G. SZILÁGYI, in *Miscellanea K. Majewski oblata (Archaeologia Polona XIV)*, 1973, p. 112. Cfr. ora G. COLONNA, in *RM LXXXII*, 1975, pp. 188-90.

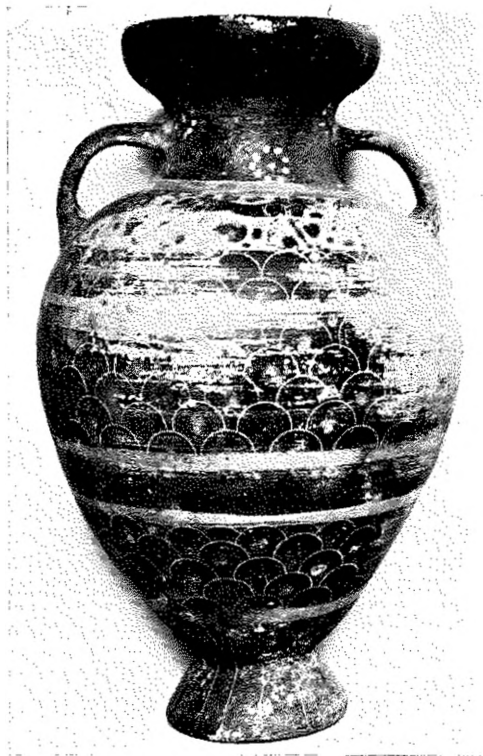
*a**b**c**d*

*a*) Pittore della Sfinge Barbata. Monaco di Baviera, Antikensammlungen 243; *b*) Gruppo degli Anforoni Squamati, stile miniaturistico. Toronto, Royal Ontario Museum 969.224.1; *c*) Pittore della Sfinge Barbata. Leningrado, Ermitage B. 1400; *d*) Gruppo degli Anforoni Squamati, stile allungato. Parigi, Louvre E. 743.





a

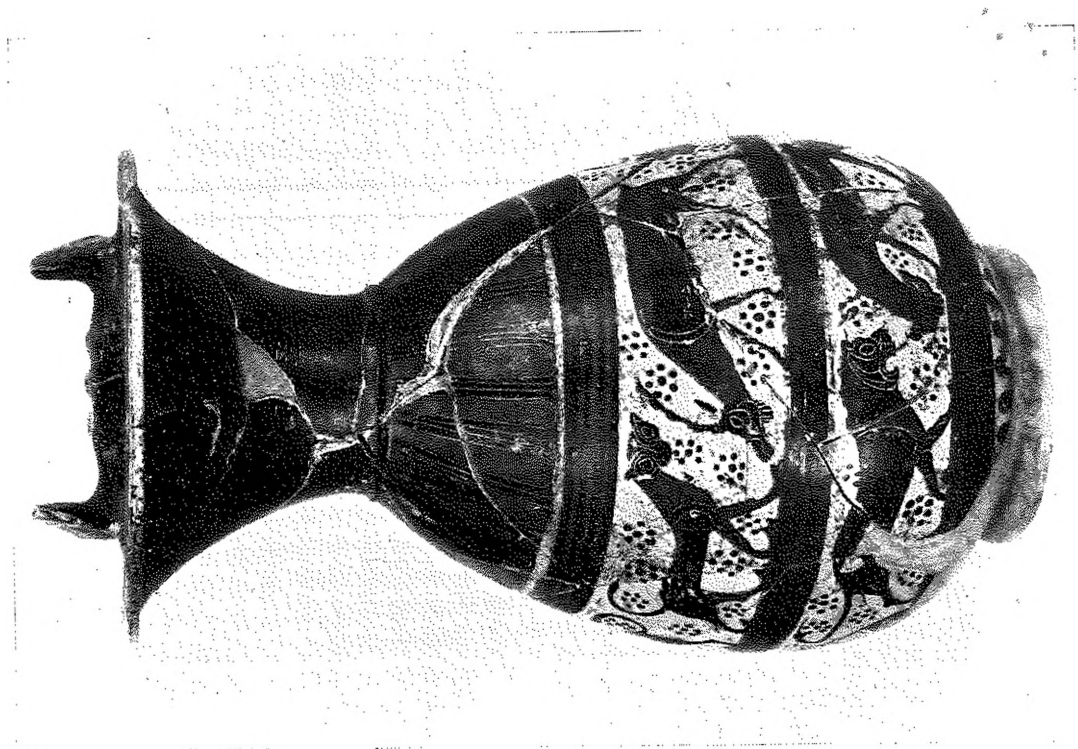
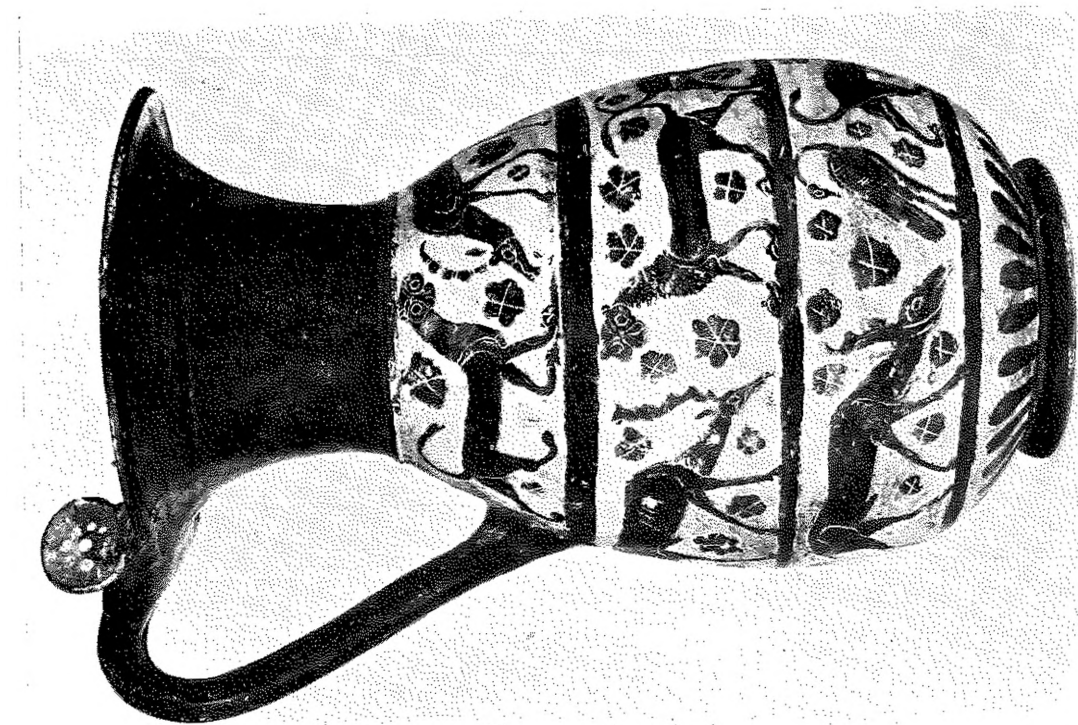


b

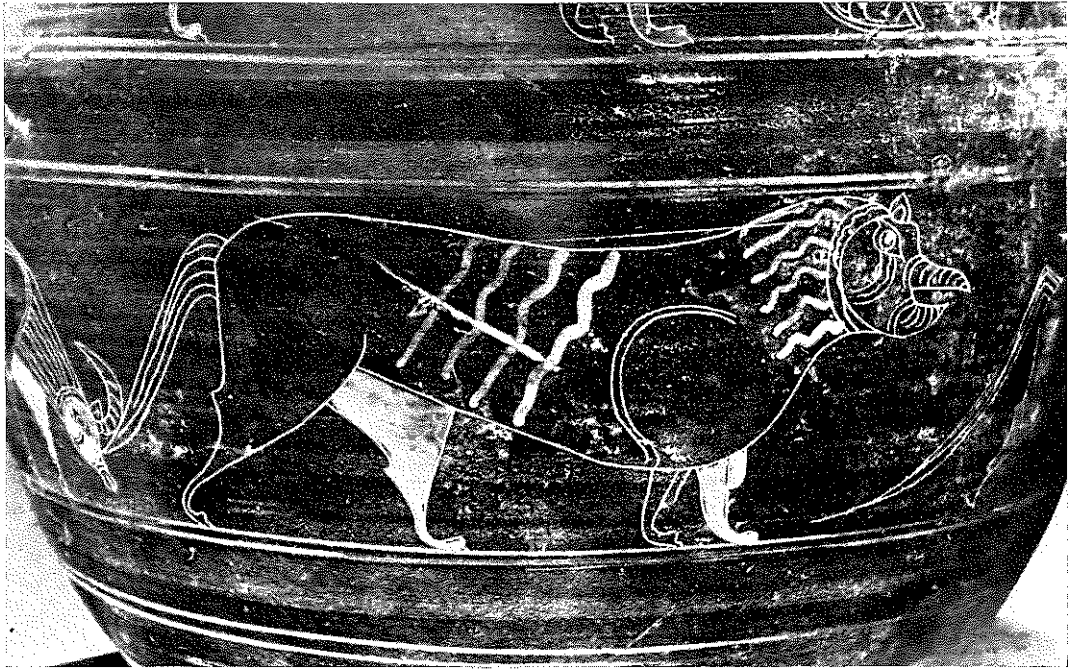


c

a) Pittore della Fiasca da Pellegrino. Basilea, Antikenmuseum Z. 194; b) Gruppo degli Anforoni Squamati, stile pesante. South Hadley, Mass., Coll. Prof. V. Giamatti; c) Particolare del vaso precedente.

*b**a*

*a*) Pittore della Sfinge Barbuta. Parigi, Louvre E. 437; *b*) Pittore della Sfinge Barbuta. Århus, Universitet, Studiensamling K. 578.



a

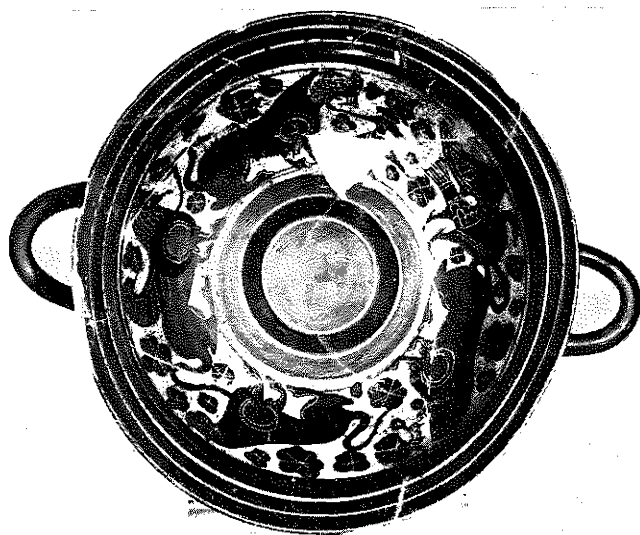


b

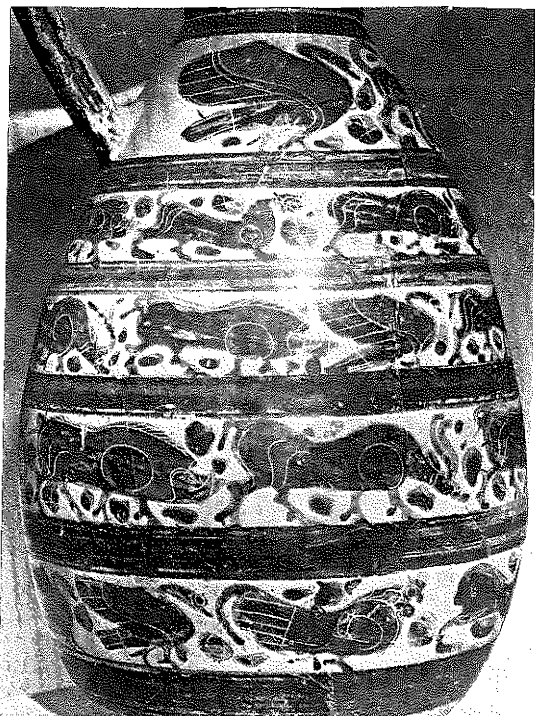


c

a) Pittore di Pescia Romana. Firenze, Museo Archeologico 71015; b) Pittore vulcente. Columbia, Univ. of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.12; c) Pittore di Garovaglio. Cambridge, Mass., Fogg Museum of Art 1901.25.

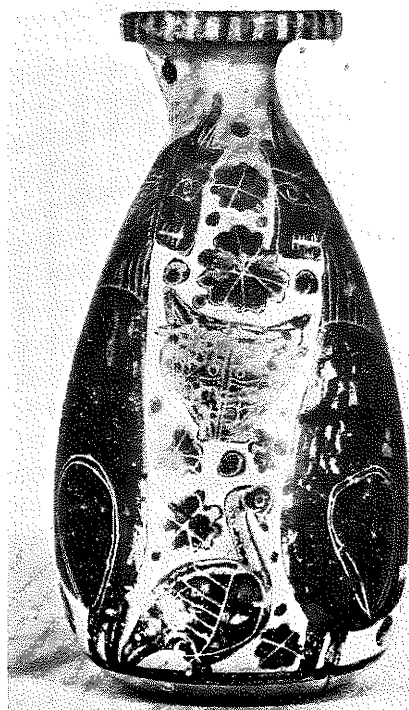
*a**b**c**d*

*a*) Pittore di Feoli. Monaco di Baviera 641; *b*) Pittore di Boehlau. Parigi, Louvre CA 3268;  
*c*) Pittore dell'Accademia Americana. Roma, Museo di Villa Giulia (dalla Tomba del Pittore della Sfinge Barbuta); *d*) Pittore di Hercle. Londra, mercato antiquario.

*a**b**c**d*

*a*) Pittore di Monaco 640. Amburgo, Coll. privata; *b*) Pittore dei Rosoni e dei Crateri. Berlino-Charlottenburg, Staatliche Museen 3639; *c*) Gruppo delle Macchie Bianche. Brescia, Museo Romano MR 472; *d*) Pittore delle Code Annodate. Firenze, Museo Archeologico 71017.



*a**b**c**d*

*a*) Pittore di Casuccini. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire 19347; *b*) Pittore di Bobuda. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire MF 103; *c*) Ciclo dei Galli Affrontati. Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe 1917.433; *d*) Ciclo degli Uccelli. Monaco di Baviera, Antikensammlungen 750.

