

JÁNOS GYÖRGY SZILÁGYI

LA PITTURA ETRUSCA FIGURATA DALL'ETRUSCO-GEOMETRICO  
ALL'ETRUSCO-CORINZIO

I primi due secoli della pittura etrusca, nei limiti stabiliti, ovviamente, di una relazione congressuale, possono essere passati in rassegna solo al prezzo di notevoli sacrifici. Al primo accenna già il titolo: abbiamo cercato di concentrarci sulla pittura, vale a dire che delle correlazioni della pittura con l'intera arte e storia etrusca si parlerà solo nei casi più importanti e solo sotto forma di brevi accenni. Questo però è l'imperativo dell'economia della relazione e non significa che io ritenga possibile esaminare la pittura indipendentemente dall'insieme dell'arte e della storia etrusca. L'altro è un limite scelto volutamente. Negli ultimi decenni vennero a trovarsi al centro delle ricerche sull'arte etrusca le questioni della determinatezza sociale ed economica. Giustamente, ciò è indiscutibile. Non si può negare però che nell'impostazione e nella soluzione delle questioni sociologiche-artistiche sta diventando sempre più dominante un certo schematismo e i tratti peculiari dell'arte, diversi da ogni altra manifestazione della cultura, sono passati in secondo piano nella letteratura scientifica specializzata<sup>1</sup>. È questo che mi ha indotto ad occuparmi in primo luogo dei problemi della forma artistica e di accennare solo ogni tanto e brevemente alle correlazioni sociali ed economiche, la cui esistenza e importanza sono indubbe.

Infine un terzo limite dello spoglio cui procederò proviene dalle lacune delle ricerche finora svolte. Grosso modo si può dire che nell'ultimo decennio ci si è occupati in modo intenso del primo mezzo secolo della storia dei primi due secoli della pittura etrusca; un gruppo di reperti degli ultimi tre quarti di secolo, i vasi etrusco-corinzi, è stato esaminato dettagliatamente da tutta una serie di saggi, gli altri gruppi contemporanei invece sono stati appena presi in considerazione e ancor meno ricerche sistematiche sono state compiute nel campo della pittura etrusca dei decenni dal 700 al 630. A colmare tali lacune difficilmente sarebbe sufficiente il lavoro di un solo uomo e personalmente non oserei

---

<sup>1</sup> V. sull'argomento R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia*, a cura di L. Franchi dell'Orto (1975) 141, 147.

impegnarmi in questo senso. Ma anche il carattere dell'attuale congresso – che probabilmente rappresenterà una pietra miliare nell'etruscologia – propone, oltre a passare in rassegna i risultati ottenuti, di indicare i problemi insoluti e le vie che promettono di essere praticabili.

In premessa occorre fare subito una importante distinzione che determina tutto il tema della relazione. L'arte degli Etruschi non è identica all'arte etrusca. La prima comprende ogni aspetto della cultura visiva degli etruschi. Così, a pieno diritto, Mauro Cristofani ha intitolato *L'arte degli Etruschi*, l'opera al cui centro stanno – come ne fa un accentuato riferimento il sottotitolo: *Produzione e consumo* – gli aspetti sociologici ed economici dei fenomeni figurativi del mondo etrusco. Bastano due esempi per indicare la differenza fra le due nozioni: i vasi attici a figure nere e rosse rinvenuti in massa nelle tombe etrusche, hanno avuto naturalmente un ruolo determinante nella cultura visiva degli etruschi e così fanno parte organica dell'arte degli Etruschi di cui l'artista, l'opera d'arte e il committente o il destinatario furono protagonisti principali di pari rango, ma a nessuno verrebbe l'idea di includerli nell'arte etrusca. D'altra parte sappiamo bene dalle loro firme che fra i ceramografi attici vi erano anche quelli di origine lidia, scitica e forse anche egizia, ma ciò non mette in dubbio il fatto che le opere del Pittore di Amasis, di Lydos o di Skythes devono essere incluse nell'arte attica, vale a dire che l'appartenenza artistica di una opera viene definita non per via dell'origine etnica del maestro, ma dalla lettura formale dell'opera d'arte, dove la « forma » naturalmente comprende tutti gli aspetti della forma artistica.

Come si vede la questione della distinzione terminologica conduce direttamente alla questione degli inizi dell'arte etrusca. Sembra, che di arte etrusca, quale manifestazione degli Etruschi dell'epoca storica che in base alla sua forma artistica può essere differenziata da tutte le altre arti contemporanee, si possa parlare solo dal terzo quarto dell'ottavo secolo. Antefatti locali della sua formazione furono, da una parte la trasformazione dell'arte della cultura villanoviana nell'ottavo secolo, dall'altra la comparsa dei prodotti dell'arte greca sul territorio degli Etruschi. La causa diretta fu però indiscutibilmente l'allacciamento dei rapporti con i coloni greci di Campania e l'immediata e più vasta conoscenza dell'arte greca, insieme a tutto quello che ciò rappresentava, comprese anche le arti del Vicino Oriente in parte da loro convogliate<sup>2</sup>.

Il fatto che l'arte etrusca nascesse dall'incontro con l'arte greca, determina non solo tutta la sua storia, ma anche il suo collocamento nella storia dell'arte universale: fu la prima arte aiutata dall'incontro con i Greci a formare il proprio peculiare linguaggio artistico. Il fenomeno non è isolato, basta accennare solo

<sup>2</sup> V. più di recente D. RIDGWAY, *L'alba della Magna Grecia* (1984) 136 ss. (con bibl.).

<sup>3</sup> Da ultimo C. G. WAGNER, in *ArchEspA* 56, 1983, 3-36; M. ALMAGRO GORBEA, in *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche* (1983) 433-450.

alla cultura tartessica grosso modo contemporanea, ovvero alla sua arte, che fu una risposta alla sfida dell'apparizione dei Fenici<sup>3</sup>. Ma, a causa delle differenti circostanze storiche, la cultura tartessica sfiorò presto; la cultura e l'arte etrusca nei secoli precedenti alla conquista del Mediterraneo da parte di Roma, divenne, accanto alla greca, l'unica arte che può essere definita classica.

Tra i momenti artistici che indicarono la nascita dell'arte etrusca forse i tre più importanti furono un fenomeno negativo e due positivi: da una parte lo staccarsi dal mondo balcanico - danubiano, dall'altra l'apparizione della plastica bronzea figurata e della pittura vascolare. Il primo non è argomento dell'attuale relazione. Quanto al secondo, l'inizio della ceramografia e nello stesso tempo della pittura etrusca, il momento creativo consisteva non nella copiatura della ceramica greca importata, ma, direi, nel suo « fraintendimento creativo ». Il termine « fraintendimento » qui ha ovviamente significato storico-artistico, non solo mentale. Già lo stesso fatto di avere imparato dai Greci la pittura vascolare dimostra la straordinaria affinità degli Etruschi con l'arte greca. Poiché come la plastica in bronzo non è una concomitante implicita della lavorazione del bronzo, allo stesso modo, anzi in misura maggiore, ciò vale anche per il rapporto fra la ceramica e la pittura vascolare. Nell'VIII secolo a. C., ai tempi della nascita della pittura vascolare etrusca, fra le civiltà del Mediterraneo e dei territori adiacenti, neanche quelle dal più grande passato e dall'influenza più lontana, come l'Egitto, la Mesopotamia e la Fenicia, hanno praticato la pittura vascolare. Vi furono solo tre eccezioni notevoli: i Greci, Cipro<sup>4</sup> e la Frigia, dove gli inizi della pittura vascolare sono grosso modo contemporanee a quello degli Etruschi<sup>5</sup>. Non meno degno d'attenzione è il fatto che civiltà sviluppate, in stretto legame immediato con i Greci, come quella scitica, tracica o punica tributarono un'accoglienza definitivamente passiva alla pittura vascolare greca. Solo gli Etruschi impararono dai Greci e conservarono durante quasi tutta la storia della loro arte, la pittura vascolare, come uno dei più importanti generi delle arti figurative. Benché ci siano numerose testimonianze dell'importazione o dell'influenza dell'arte cipriota nell'Italia dell'VIII secolo, non sappiamo di nessuna eco dello stile della pittura vascolare cipriota in Etruria: l'accoglienza di forme vascolari<sup>6</sup> e l'imitazione, di breve durata, della tecnica bicroma<sup>7</sup>, dimostrano che il motivo del rifiuto non era la mancanza di contatti.

Sono pienamente d'accordo con l'opinione più volte espressa da Filippo Delpino che la risposta al quesito se un vaso prodotto in Etruria sia l'opera di un maestro immigrato o indigeno, non è rilevante dal punto di vista storico,

<sup>4</sup> Per la pittura vascolare figurata di Cipro nella prima età del Ferro V, KARAGEORGHIS-J. DES GAGNIERS, *La céramique chypriote de style figuré. Age du fer* (1974) e Suppl. (1979).

<sup>5</sup> E. AKURGAL, *Phrygische Kunst* (1955) 1-59.

<sup>6</sup> Ad es. E. GJERSTAD, *SCE* IV, 2 (1948) 293-298, 305; G. CAMPOREALE, *AC* 14, 1962, 61 ss.; F. CANCIANI, *CVA Tarquinia* 3 (1974) 34, ad tav. 26, 1-2. Cfr. la nota 37.

<sup>7</sup> L. RICCI PORTOGHESI, in *StEtr* 36, 1968, 309-318.

e aggiungiamo, storico-artistico<sup>8</sup>. Sono non meno d'accordo, però, con la restrizione che egli ha aggiunto: « almeno fintantoché non sia possibile individuare l'attività di singole personalità o botteghe<sup>9</sup> ». Proprio in questa direzione sono stati fatti negli ultimi dieci anni dei progressi notevoli nella ricerca della ceramografia etrusco-geometrica, dopo una pausa di tre decenni dalla pubblicazione dell'opera fondamentale di Åkerström. Dopo le opere di Bartoloni, Canciani, Colonna, Delpino, La Rocca e Ridgway, recentemente Hans Peter Isler si è impegnato a scrivere un saggio riassuntivo<sup>10</sup> in cui ha cercato di classificare il materiale conosciuto secondo botteghe e maestri, assumendosi il rischio delle incertezze, inevitabili nel lavoro pionieristico.

Il quadro che si presenta in base a questi lavori e che naturalmente può essere, da nuovi reperti, in qualsiasi momento modificato o anche sostanzialmente cambiato, è grosso modo il seguente. Oltre alle ceramiche greche importate dall'inizio dell'VIII secolo, fanno comparsa nel terzo quarto del secolo le prime tracce del radicamento della pittura geometrica greca in Etruria e da questo, oltre alle imitazioni dei vasi importati, è spuntata la pittura vascolare definibile non solo italo-, ma addirittura etrusco-geometrica. I modelli furono dati, in primo luogo, dalla pittura vascolare euboica, ovvero dal dialetto di essa formatosi nelle colonie italiche<sup>11</sup>. Oltre a ciò, in parte, evidentemente, tramite l'eclettica ceramografia euboica, in parte tramite i commercianti greci che visitavano gli insediamenti in Campania era arrivata ai maestri operanti in Etruria anche la conoscenza dell'arte vascolare delle Cicladi e di Argos, e per lo meno dall'ultimo quarto del secolo divenne sempre più notevole l'influenza immediata di Corinto<sup>12</sup>.

La pittura vascolare etrusco-geometrica, come tutto sta ad indicare, ebbe a trovare il suo tono non ad un tratto, ma per tramite di una competizione, cosciente o spontanea, con l'arte greca importata. Secondo quanto oggi sappiamo i primi vasi definibili etrusco-geometrici furono probabilmente realizzati in uno o più centri della bassa valle del Tevere, in primo luogo a Veio. Uno dei tre sostegni realizzati nella prima bottega individuabile, è un frammento, pubblicato da Colonna, dal Foro Romano<sup>13</sup>; un esemplare frammentario di Veio è stato pubblicato da Francesco Buranelli<sup>14</sup>, il terzo, un esemplare integro è venuto in possesso del Museo di Belle Arti di Budapest (*fav. I a*)<sup>15</sup>. L'individua-

<sup>8</sup> F. DELPINO, *AC* 28, 1976, 7; IDEM, *ParPass* 36, 1981, 103-104.

<sup>9</sup> IDEM, *AC*, *cit.* a nota precedente.

<sup>10</sup> H. P. ISLER, *QuadTic* 12, 1983, 9-48 (con bibl. prec.).

<sup>11</sup> V. la letteratura sull'argomento in RIDGWAY, *cit.* a nota 2, 180-184.

<sup>12</sup> Per l'importazione corinzia ora CHR. DEHL, *Die korinthische Keramik des 8. u. frühen 7. Jh. in Italien* (1984) – certamente non l'ultima parola sull'argomento –.

<sup>13</sup> G. COLONNA, *MEFRA* 89, 1977, 471 ss.; IDEM, *MEFRA* 92, 1980, 591 ss.

<sup>14</sup> F. BURANELLI, *MEFRA* 92, 1980, 577 ss.

<sup>15</sup> Inv. 81.72.A; alt.: 26 cm.

zione della bottega, in cui furono fatti i tre pezzi è certa, ma per il momento non si può parlare di uno stesso maestro. Colonna ha dimostrato che la forma vascolare è la continuazione organica della locale tradizione villanoviana, mentre nella decorazione dominano gli elementi euboici. Il vaso di Budapest offre per questo solo un complemento. Il motivo di origine orientale dell'animale dal collo rivolto indietro è frequente nella ceramica geometrica greca, ma quasi esclusivamente con figure accovacciate. Una delle poche eccezioni che io conosca è una cerva in piedi su un cratere tardo-geometrico attico del Museo Nazionale di Copenhagen<sup>16</sup>; in questa composizione pentagonale manca però l'arco del collo che abbraccia la lunghezza di tutto il corpo, il cui disegno eleva più o meno nel mondo irrealista dell'ornamentale le cervi del sostegno, e che è ugualmente rintracciabile nelle figure di animali accovacciati del Pittore di Cesnola euboico.

La datazione della bottega dei sostegni si basa in primo luogo sul contesto tombale dell'esemplare di Veio; tenendo conto anche dell'abbassamento proposto da Descœudres della cronologia di Veio<sup>17</sup>, avrà funzionato nel terzo quarto dell'VIII secolo. È di data non molto più tarda la bottega degli holmoi di Veio, identificata pure da Colonna<sup>18</sup>, e dei tre pezzi del gruppo sicuramente connessi, uno proviene da Veio, due sono stati trovati a Narce, appartenente alla stessa area culturale.

Secondo le nostre nozioni odierne il presunto ruolo dirigente di Veio era solo un preludio della pittura vascolare etrusco-geometrica. Il centro dominante della fioritura di tale pittura nell'ultimo quarto dell'VIII secolo era indubbiamente Vulci, che avrà ricevuto stimoli da Veio e anche dai territori ad esso legati culturalmente, ed avrà potuto avere a sua volta un notevole influsso sulla pittura vascolare etrusco-geometrica di livello di qualità elevato a Bisenzio, di breve durata<sup>19</sup>. La ricostruzione delle botteghe proposta da Isler, in primo luogo nei casi della bottega del biconico di Pescia Romana e della bottega del cratere tici-nese<sup>20</sup>, ha bisogno di ulteriori accertamenti, ma almeno due ceramografi coetanei si distinguono fra i maestri delle opere vulcenti finora conosciute. Uno è il cosiddetto Pittore Argivo, individuato da Colonna<sup>21</sup>. Del suo dinos di Los Angeles presento una immagine (*tav. I b*)<sup>22</sup>, in cui sono riconoscibili anche le cervi accovacciate che decorano la parte inferiore del vaso, e così è ancor più convin-

<sup>16</sup> *CVA Copenhagen 2*, tav. 73, 5a. Cfr. per il motivo il frammento calcidese, forse del Pittore di Cesnola, J. N. COLDESTREAM, *BICS* 18, 1971, 3, fig. 1a.

<sup>17</sup> J.-P. DESCŒUDRES - R. KEARSLEY, *BSA* 78, 1983, 41, 52.

<sup>18</sup> G. COLONNA, *MEFRA* 92, 1980, 597 nota 14; ISLER, *cit.* a nota 10, 30-31.

<sup>19</sup> F. DELPINO, *MemLinc*, ser. 8, 21, 1977, 476-478 - con bibl. prec. -; E. LA ROCCA, *MEFRA* 90, 1978, 500-507; M. A. FUGAZZOLA DELPINO, *La cultura villanoviana. Guida ai materiali della prima età del Ferro nel museo di Villa Giulia* (1984) 134, 157-170.

<sup>20</sup> ISLER, *cit.* a nota 10, 22-26.

<sup>21</sup> COLONNA, *cit.* a nota 18, 598-605; ISLER, *cit.* a nota 10, 26-28.

<sup>22</sup> Ringrazio vivamente Jane M. Cody per la fotografia.

cente il suo legame con il Pittore di Cesnola<sup>23</sup>. Un vaso del pittore della stessa forma si trova sul mercato antiquario (*tav. I c*)<sup>24</sup>. L'opera più interessante dell'altro maestro vulcente è un cratere conservato a Zurigo e pubblicato da Isler<sup>25</sup>, che, con la reinterpretazione di carattere per niente « provinciale »<sup>26</sup> del motivo del meandro e con l'ornamentalizzazione degli animali accovacciati, illustra molto bene quanto detto in precedenza; l'attività del pittore, in base all'altro cratere trovato nella necropoli di Monte Aùto nella zona di Vulci, in precedenza è stata collocata (a torto) nel terzo quarto del secolo, mentre in realtà sarà stato coetaneo del Pittore Argivo<sup>27</sup>.

Negli ultimi decenni del secolo, nell'età d'oro della pittura vascolare etrusco-geometrica a Vulci ebbe a formarsi la « Metopengattung », – così definita da Åkerström, – probabilmente grosso modo nello stesso tempo a Vulci e a Tarquinia. I vasi di decorazione monotona della « Metopengattung » significano la fine dell'epoca creativa della pittura vascolare etrusco-geometrica<sup>28</sup>. La sua storia, in un certo senso, è caratteristica di tutta l'arte etrusca. In seguito agli impulsi ricevuti dall'esterno – dall'Italia o da oltremare, ma prevalentemente dai Greci – si ebbe di colpo tutta una serie di realizzazioni autonomi di alto livello, poi seguì l'epoca relativamente lunga del concrearsi, su vasta scala, della nuova forma artistica e successivamente dell'esaurimento e della devalutazione dei nuovi tratti, nel corso della quale il quantitativo della produzione fu di gran lunga superiore rispetto al momento iniziale, ma gli elementi creativi vennero quasi completamente accantonati, rispetto all'autoimitazione. L'arte etrusca non è caratterizzata come quella greca dal fatto che le generazioni di artisti continuano organicamente il lavoro dei loro predecessori; perciò è più difficile stabilire anche la cronologia della pittura vascolare e degli altri generi dell'arte etrusca, in base alla osservazione dei cambiamenti dell'espressione artistica, rispetto a quella greca: vi si incrociano impulsi esterni, tradizioni locali sopravvivenuti, fenomeni di *survival* e di *revival*. Non occorre parlare in questa sede dettagliatamente del fatto che in questo caso non si tratta di qualche particolarità etnica immanente, ma delle manifestazioni artistiche dei fattori fondamentali della storia etrusca.

I vasi di decorazione monotona della « Metopengattung » furono realizzati continuamente per lo meno fino alla metà del VII secolo nell'Etruria Meridionale, soprattutto a Vulci, che dagli inizi del VII secolo divenne da centro cultu-

<sup>23</sup> Cfr. COLONNA, *cit.* a nota 18, 602-604.

<sup>24</sup> Galerie G. Puhze, Freiburg, *Kunst der Antike* 6 (1985) n. 196.

<sup>25</sup> H. P. ISLER, *AntK* 25, 1982, 173-175 e *tav.* 32; IDEM, *cit.* a nota 10, 22.

<sup>26</sup> Così LA ROCCA, *cit.* a nota 19, 503.

<sup>27</sup> G. BARTOLONI, in *Studi Maetzke* I, 108 nota 35.

<sup>28</sup> Per la « Metopengattung » si veda Å. ÅKERSTRÖM, *Der geometrische Stil in Italien* (1943) 191 ss.; CANCIANI, *cit.* a nota 6, 25 ad *tav.* 18, 2 (con *bibl. prec.*); BARTOLONI, *cit.* a nota precedente, 103 ss.

rale dominante, un centro di second'ordine e tale rimase per tre quarti di secolo. Ma oltre allo stile geometrico attardato, negli ultimi decenni dell'VIII secolo fecero comparsa nuovi fenomeni nella civiltà etrusca, che aprirono una nuova epoca anche per la pittura.

Nel campo dei rapporti esterni si ebbe un cambiamento essenziale con la cessazione della presenza euboica in Italia. Di conseguenza l'intensità dell'influenza euboica diminuì notevolmente rispetto a quella corinzia, e aumentò di balzo l'importazione degli oggetti orientali. Fra i centri etruschi della pittura vascolare Tarquinia conservò la sua importanza, ma come nell'epoca precedente neanche ora si può parlare del suo ruolo dirigente. Tale ruolo a cavallo tra VIII e VII secolo passò da Vulci a Caere<sup>29</sup>. In precedenza quest'ultimo non aveva nessuna importanza nella pittura etrusca<sup>30</sup>, ma nel VII secolo ne divenne il centro più importante e dovette solo alla fine del VII secolo rinunciare a questo suo rango a favore di Vulci. Oltre a Caere, le aree in stretto legame culturale con essa, in primo luogo Veio e il territorio falisco erano nel VII secolo le sedi dei più significativi contributi artistici della pittura etrusca.

L'epoca fra il 700 e il 630 cioè la terza facies di Pallottino, fu caratterizzata dall'assai ristretto numero di realizzazioni artisticamente notevoli, rilevanti nel campo della vasta produzione di livello minore. La causa di ciò non la conosciamo con precisione. C'è chi ne cerca il motivo nel fatto che i maggiori committenti possibili, i proprietari delle tombe principesche, s'interessavano di più al prezioso vasellame di metallo<sup>31</sup>. Ciò è vero senza dubbio, ma non si deve dimenticare che la nostra fonte di informazione per la pittura vascolare dell'epoca è costituita quasi esclusivamente dalle necropoli, e se vasi dipinti accompagnavano o meno il defunto, ciò poteva avere anche motivi determinati dal rito funerario. Basta ricordare quanto poco rispecchino le tombe euboiche di adulti dell'VIII secolo<sup>32</sup> o quelle attiche dei sec. VI e V<sup>33</sup>, l'importanza artistica e la capacità produttiva della pittura vascolare locale, o basta accennare alla strana assenza di ceramica dipinta nelle tombe di Vetulonia<sup>34</sup>.

La menzionata produzione di livello minore non è però priva di interesse artistico. Per quanto riguarda le tecniche, la decorazione della superficie scura dei vasi di impasto rosso con pittura rossa su ingubbiatura bianca ha risultato di essere un fenomeno temporaneo – sebbene apparisca sporadicamente anche

<sup>29</sup> Per la situazione storica e per le differenze areali TORELLI, *Storia*, 112-116.

<sup>30</sup> Sulla presenza di ceramica italo-geometrica, assai limitata, a Cerveteri v. M. ZUFFA, in *PCIA V* (1976) 298; FUGAZZOLA DELPINO, *cit.* a nota 19, 179-181.

<sup>31</sup> CRISTOFANI, *Arte*, 55. Cfr. B. D'AGOSTINO, *Tombe « principesche » ... da Pontecagnano*, *MonAntLinc*, ser. misc. 2, 1, 1977, 56.

<sup>32</sup> CL. BÉRARD, *Eretria III* (1970) 28, cfr. p. 48; J. N. COLDSTREAM, *AnnScAt* 59, 1981, 242. Il caso di Corinto: J. N. COLDSTREAM, in *La céramique grecque ou de tradition grecque au VIII<sup>e</sup> s. en Italie Centrale et Méridionale* (1982) 30-31.

<sup>33</sup> D. C. KURTZ - J. BOARDMAN, *Greek Burial Customs* (1971) 75.

<sup>34</sup> M. PALLOTTINO, *StEtr* 13, 1939, 124.

nel VII secolo –, mentre molto più duraturo fu l'opposto: la decorazione dell'impasto rosso o bruno con pittura bianca<sup>35</sup>. Questa tecnica sovradipinta era nel VII secolo compagna d'uguale rango della pittura con colori scuri sull'argilla figulina. È molto probabile che, come pensa Annette Rathje<sup>36</sup>, lo stimolo della moda dei vasi di impasto rosso, iniziata alla fine dell'VIII secolo fu la ceramica fenicia a superficie rossa, di cui si venne a conoscenza evidentemente soprattutto con la mediazione delle colonie greche di Campania, tanto più che anche fra le nuove forme di vasi ora comparse, più di una era probabilmente di origine fenicia, così la ben nota forma di brocca, l'anfora commerciale e il piatto, diventato assai popolare tra gli oggetti nelle tombe di Caere del VII secolo<sup>37</sup>. Il centro di produzione dell'impasto rosso a pittura crema o bianca era Caere e il territorio falisco, ma si diffuse largamente nella loro area di influenza. La decorazione di tale ceramica fu in genere etrusco-subgeometrica; mi riferisco con questo nome alla pittura vascolare di stragrande maggioranza dell'epoca la cui caratteristica comune è l'amalgama degli elementi decorativi geometrici e orientalizzanti.

L'altra nuova tecnica esula dal tema, *stricto sensu*, della relazione, ma ne è inseparabile: si tratta del bucchero nero ottenuto tramite la raffinazione dell'impasto, agli inizi del VII secolo. Si decorava vasi di bucchero solo eccezionalmente con la pittura perché ciò era in contrasto con il loro carattere d'imitazione di vasellame di bronzo<sup>38</sup>, ma l'arte di disegno dei graffiti incisi dei vasi di bucchero è inseparabile dalla pittura vascolare coeva<sup>39</sup>, perché accenna ad una sua caratteristica essenziale: nella ceramografia etrusca dell'epoca – sia di decorazione figurata, che ornamentale – domina la linea rispetto alla macchia, la linea di contorno rispetto alla silhouette, contrariamente ai precedenti vasi etrusco-geometrici e quelli della successiva epoca orientalizzante recente. La eccezione è rappresentata, in primo luogo, dagli artisti, la cui attività è strettamente legata alla pittura vascolare geometrica, e dai motivi decorativi che la ceramografia dell'epoca ha ereditato dall'VIII secolo.

Fra quest'ultimi il più importante motivo iconografico e che potrebbe quasi essere l'emblema dell'epoca è la figura di uccello chiamato convenzionalmente airone. In realtà è difficile identificarlo con qualsiasi tipo di uccello esistito, è piuttosto una « sagoma astratta sul tema del volatile ». I modelli furono

<sup>35</sup> G. COLONNA, *StEtr* 41, 1973, 57-58 e nota 73.

<sup>36</sup> A. RATHJE, *AnalRom* 12, 1983, 26 nota 3; cfr. H.-G. NIEMEYER, *JahrbZentralmusMainz* 31, 1984, 74. V. già G. BUCHNER, in *La céramique grecque*, cit. a nota 32, 106.

<sup>37</sup> Forme fenicie nella ceramica etrusca: NIEMEYER, cit. a nota precedente, 72-74. Per l'anfora commerciale M. GRAS, *ParPass* 36, 1981, 23; cfr. *Phönizier im Westen*, a cura di H.-G. NIEMEYER (1982) 80-81. Per il piatto G. BUCHNER, *AnnScAt* 59, 1981, 268-270.

<sup>38</sup> T. B. RASMUSSEN, *Bucchero Pottery from Southern Etruria* (1979) 142; J. M. J. GRAN AYMERICH, in *CVA Louvre* 20, ad tav. 39.

<sup>39</sup> Fatto messo in evidenza appropriatamente da M. BONAMICI, *I bucceri con figurazioni graffite* (1974) passim.

probabilmente le immagini di vasi greci: su un vaso della Tomba del Guerriero a Tarquinia, della fine dell'VIII secolo vediamo ancora *in statu nascendi* la figura<sup>40</sup>, caratteristicamente ornamentalizzata e etruschizzata dopo il 700. Ciò ebbe a formarsi probabilmente a Caere, e in tutto il territorio di Caere-Veio-agro falisco e nella loro area d'influenza era presente fino alla fine del VII secolo in tutti i generi della ceramica decorata<sup>41</sup>. I vasi decorati ad aironi sono considerati in generale inclassificabili<sup>42</sup>. In realtà, le forme dei vasi subirono pochi cambiamenti e il disegno di aironi – conformemente a quanto detto in precedenza – non ha uno sviluppo organico. Ciò però non significa che nelle loro rappresentazioni non si manifestino di volta in volta le peculiarità di alcuni ceramografi di personalità individuabile. La storia, non ancora scritta, dei vasi ad aironi deve prendere spunto dalle attribuzioni che, come vedremo in esempi concreti, non è un lavoro senza prospettive. Lo stesso vale anche per un altro motivo figurale caratteristico della ceramica standardizzata dell'epoca, i pesci<sup>43</sup>. Senonché queste figure che appaiono spesso insieme agli aironi<sup>44</sup>, ma più diffuse di quest'ultimi, presenti anche a Tarquinia, hanno sempre conservato il loro carattere greco, protocorinzio<sup>45</sup>.

La presenza di elementi locali ed importati, uno accanto all'altro e non di rado in effetto reciproco, è caratteristico anche per le forme di vasi usati nell'epoca. Di quelli d'origine fenicia, si è già parlato. Parallelamente con loro vivono ancora forme villanoviane, a volte – come nel caso dell'holmos – adattandosi sia nell'opera figurata, sia nella decorazione dipinta, incisa, plastica, all'epoca orientalizzante. Il maggior effetto lo ebbe l'afflusso, cominciato alla fine dell'epoca precedente, delle nuove forme vascolari greche, in primo luogo corinzie. A tal proposito ci sono già dei documenti scritti: le iscrizioni vascolari. Su questi figurano dall'inizio del VII secolo in abbondanza anche nomi di vasi che sono apparentemente imprestati greci<sup>46</sup>.

Volendo fare un passo avanti dall'analisi globale dell'epoca orientalizzante di tre quarti di secolo, e cercando di tracciare il corso della sua storia, dobbiamo rivolgere l'attenzione alle realizzazioni rilevanti e ai maestri individuabili. È evidente che per un'analisi di questo genere si prestano per lo più i vasi di grandi dimensioni, in primo luogo l'oinochoe protocorinzia introdotta e diffusa so-

<sup>40</sup> ÅKESTRÖM, *cit.* a nota 28, tav. 20, 2.

<sup>41</sup> Si veda la breve sintesi di E. RYSTEDT, *Medelhavsmuseet Bulletin* 11, 1976, 50-54 (con bibl. prec.), accennando anche alla comparsa del motivo a Campovalano; cfr. A. TARDELLA, in *Gli Etruschi e Cerveteri* (1980) 81-82.

<sup>42</sup> Un lavoro riassuntivo della prof. S. S. Leach (Richmond, Virginia) è in corso di preparazione.

<sup>43</sup> Per il motivo dei pesci CANCIANI, *cit.* a nota 6, 16, ad tav. 11, 1, 4.

<sup>44</sup> Ad es. *CVA Stockholm* 1, tav. 38, 1; J. CHRISTIANSEN, *AnalRom* 13, 1984, 15, fig. 11.

<sup>45</sup> Cfr. R. DIK, *MededRom* n.s. 8, 1981, 70-72.

<sup>46</sup> G. COLONNA, *AC* 25-26, 1973-1974, 132-150.

prattutto a Caere e a Tarquinia, con mediazione cumana (tav. II a)<sup>47</sup>, inoltre le varianti dell'anfora sviluppate sul luogo in base ai modelli greci. Nella pubblicazione dei vasi italo-geometrici del museo di Tarquinia, Canciani ha giustamente affermato che un'oinochoe di tipo cumano e la kotyle della tomba Bocchoris provengono dalla stessa bottega locale<sup>48</sup> e, in base al disegno di figure di animali che ornano i due vasi, possiamo aggiungere, dalla stessa mano, dal *Pittore di Bocchoris*, il quale sarà stato attivo nel primo decennio del VII secolo. Le sue opere si legano strettamente alla pittura vascolare etrusco-geometrica, anche se ormai testimoni della sua disgregazione, della sua incapacità di rinnovamento. La forma preferita del *Pittore delle Palme*, pure di Tarquinia, così denominato da Canciani<sup>49</sup>, era l'oinochoe. Pittore caratteristico già della nuova epoca, benché coetaneo del Pittore di Bocchoris, ad ogni modo lavorò nel primo quarto del secolo. Non sono convinto che tutti i vasi a lui attribuiti da Canciani e da Dik provengano dalla stessa mano, ma il disegno dei pesci, come pure la forma dei vasi e l'ornato rendono indubbio che derivano da lui un'oinochoe apparsa sul mercato antiquario inglese (tav. II b)<sup>50</sup> e un'altra, passata nella collezione del Museo Marittimo di Israele (tav. II c)<sup>51</sup>. Attivo non molto più tardi, ma fu ben più notevole dei due maestri di Tarquinia, un terzo, che possiamo definire, in base ai suoi cavalli che amalgamano le forme geometriche con proporzioni nuove, di carattere decorativo, *Pittore dei cavalli allungati*. L'officina del suo vaso decorato con una scena figurata, conservato nel British Museum, una delle opere principali della pittura etrusca dell'epoca<sup>52</sup>, sarebbe rimasta sconosciuta se Canciani non avesse individuato che proviene dalla stessa mano una oinochoe di Tarquinia<sup>53</sup>. Sul vaso di Londra si vede una formulazione individuale degli aironi, ma ben più importante è la scena a figure umane. Della sua interpretazione se ne parlerà ancora brevemente, qui occorre accennare ad una peculiarità del rendimento della figura umana, sulla quale è stato Coldstream ad attirare l'attenzione: il disegno frontale del seno delle figure femminili<sup>54</sup>. Qui prevale il principio contrario al modo di raffigurazione analitica della pittura vascolare geometrica greca, e non in modo isolato, come dimostra, fra le rare rappresenta-

<sup>47</sup> Da Tarquinia; alt.: 29 cm. Colonia, coll. H. Tollmann, a cui va la mia viva gratitudine per la fotografia.

<sup>48</sup> CINCIANI, *cit.* a nota 6, 11 ad tav. 4, 1, 2, 4; cfr. G. SPADEA, in *Prima Italia* (1981) 65.

<sup>49</sup> CINCIANI, *cit.* a nota 6, 17, ad tav. 11, 1; cfr. DIK, *cit.* a nota 45, 78 nota 37.

<sup>50</sup> *Sotheby's 1st July 1969*, n. 223 - con ill. -.

<sup>51</sup> Già mercato antiquario svizzero. M. PALLOTTINO, *Az etruszkok* (1980) tav. 40, fig. 2 (ivi da me erroneamente identificato con l'oinochoe del pittore conservata a Columbia, Missouri).

<sup>52</sup> J. N. COLDSTREAM, *BICS* 15, 1968, 86-96, tav. 11 e fig. 2.

<sup>53</sup> F. CINCIANI, *Prospettiva* 4, 1976, 28 e nota 41 e concordemente G. BARTOLONI, in G. BARTOLONI - M. SPRENGER, *Die Etrusker* (1977) 90 ad tav. 36.

<sup>54</sup> COLDSTREAM, *cit.* a nota 52, 90.

zioni a figure umane dell'epoca, la scena di una danza rituale dell'olla bicroma di Bisenzio, i cui tratti non greci sono stati messi in rilievo dall'accurata analisi di Marina Martelli <sup>55</sup>.

Conduce agli inizi del secondo quarto del secolo e in un altro ambiente artistico il *Pittore di Narce*, il cui nome si riferisce al luogo di rinvenimento della maggioranza delle sue opere note. Il nucleo della sua opera è stato identificato da Canciani <sup>56</sup>; ciò può essere integrato con almeno due piatti conservati a Philadelphia, sui quali appare un'altra interpretazione individuale degli aironi <sup>57</sup>. Canciani attribuisce al pittore anche l'olla trovata nella Tomba delle Anatre <sup>58</sup>, ma questa, se veramente la sua opera, io la immaginerei in una fase successiva della sua attività; l'affinità di stile è ad ogni modo fuori dubbio. Quanto al Pittore di Narce, interessante è notare da una parte la varietà delle forme dei vasi da lui decorati e il fatto che nessuno di essi è di tipo greco, d'altra parte i tratti protoattici, osservati da Dohan <sup>59</sup>, del suo grande biconico, fenomeno molto raro nella pittura vascolare etrusca che ancora per molto tempo rimane estranea all'arte di Atene.

Verso la metà del secolo o poco dopo sarà stato realizzato il *biconico di Caere* <sup>60</sup>, tante volte riprodotto, il cui contesto tombale purtroppo non è stato finora pubblicato. Lo stile della scena principale a due figure viene in generale messo in relazione con la pittura vascolare protoattica, cosa che non mi sembra convincente. Così pure, per il momento, si può attribuire tutt'al più alla forza centripeta che si manifesta spesso nelle attribuzioni, il fatto che viene incluso nell'ambiente di Aristonothos contemporaneo o addirittura assegnato a lui, con altrettanta infondatezza come la rappresentazione del piatto non molto più tardi di Acqua Acetosa con il navigante in lotta con un grosso pesce <sup>61</sup>. La forma del biconico è di tradizione villanoviana che non è senza confronti in questa epoca. Ciò che maggiormente spicca nella scena figurata è l'affermazione di un principio non greco: la mancanza della sintonia della forma vascolare e

<sup>55</sup> M. MARTELLI, in *Prima Italia*, cit. a nota 48, 60-61, - con bibl. prec. - e fig. 31. Per la rappresentazione O. BRENDL, *Etruscan Art* (1978) 38-39. Il più stretto raffronto italico della scena di danza si trova sull'uovo di struzzo databile alla metà (TORELLI, *Storia* 119, ad fig. 45) più che al primo quarto (IDEM, *StEtr* 33, 1965, 360) del secolo. Per i prototipi greci della rappresentazione si veda TORELLI, *StEtr cit.*, 352 nota 52 (particolarmente l'anfora cicladica, *Délos*, fasc. XV, tav. 43).

<sup>56</sup> CANCIANI, cit. a nota 6, 34, ad tav. 25, 7.

<sup>57</sup> E. H. DOHAN, *Italic Tomb-Groups in the University Museum* (1942) tav. 31, 6 e 7.

<sup>58</sup> A. DE AGOSTINO, *AC* 15, 1963, tav. 87, 1.

<sup>59</sup> DOHAN, cit. a nota 57, 60.

<sup>60</sup> F. ZEVI, *StEtr* 37, 1969, 46 e nota 14; R. BIANCHI BANDINELLI - A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio romano* (1973) 153-154, fig. 176; L. BONFANTE, *Etruscan Dress* (1975) 23, fig. 41; M. MORETTI, *Cerveteri* (1977) fig. 71; CRISTOFANI, *Arte*, fig. 12; IDEM, *Etruschi* (1978) 28 - ill. -; R. DIK, *BABesch* 56, 1981, 63, tav. 34; M. HARARI, *Athenaeum* 60, 1982, 117 ss. e nota 26 (con ulteriori riferimenti bibliografici), fig. 1.

<sup>61</sup> A. BEDINI, in *Róma születése* (1980) 38, fig. 37; G. COLONNA, in *Etruschi e Roma* 164 nota 27, tav. 8,b; M. CRISTOFANI, *Gli Etruschi del mare* (1983) 28, fig. 12.

della decorazione. Il fenomeno è riscontrabile sin dagli inizi nella pittura vascolare etrusca e fra poco ne vedremo degli esempi notevoli. I parenti più vicini dello schema, del disegno e dell'abbigliamento si trovano sulle raffigurazioni etrusche contemporanee <sup>62</sup>.

Merita una breve digressione la questione del contenuto della scena, perché è quasi una introduzione alla problematica della lettura iconografica dell'arte etrusca arcaica. Il movimento della figura femminile è apparentemente una illustrazione precisa del gesto di Teti che implora Zeus, come si legge nel libro I dell'Iliade (vv. 501-502) <sup>63</sup>. Che qui non si tratta del gesto di carezza come su un noto recipiente di Creta dello stesso periodo <sup>64</sup>, ma di supplica, lo rende evidente il fatto che le due figure non sono caratterizzate affatto come persone di uguale rango; è ovvia la superiorità della figura maschile di sinistra. Il gesto, in questo senso, è ben conosciuto nell'arte greca contemporanea <sup>65</sup>. Basta riferirsi alle figure femminili imploranti il risparmio della propria vita, dei rilievi raffiguranti la distruzione di Troia sul pithos di Mykonos <sup>66</sup>. Senza dubbio, ci troviamo di fronte non ad una rappresentazione di genere, ma ad una scena mitologica. L'utilizzazione dello schema iconografico, polivalente in se stesso, non significa però che si tratti senz'altro dell'illustrazione di un mito greco. Dobbiamo supporre che gli Etruschi abbiano imparato dai Greci anche l'illustrazione della propria mitologia, e che per questo si siano serviti almeno in parte degli schemi iconografici greci. Perché mi sembra indubbio che il loro pensiero fosse in questa epoca fondamentalmente mitologica e che le loro divinità, menzionate su iscrizioni di tempi successivi, fossero già esistiti in questa epoca. Ne sarebbe una prova scritta la lettura, proposta da Colonna, dell'iscrizione di un aryballos piriforme da Marsiliana, contenente il nome della dea Vanth <sup>67</sup>. La questione non va trattata in questa sede, dobbiamo soltanto rilevare che una scena come quella visibile sull'oinochos di Londra o sul biconico di Caere, in questa epoca aveva significato senz'altro mitico e probabilmente mitologico <sup>68</sup>, e in linea di massima non è affatto impossibile che le scene figurate delle opere d'arte etrusche fossero, in certi casi, già in questo periodo, raffigurazioni, purtroppo mute, di miti etruschi <sup>69</sup>.

<sup>62</sup> Ad es. *Mon.Ant.Linc* 4, 1894, 291-292, fig. 147; per il vestito, BONFANTE, *cit.*, a nota 60, 168.

<sup>63</sup> Interpretazione proposta la prima volta dalla BONFANTE, *ibidem* - senza riferirsi all'Iliade -.

<sup>64</sup> G. NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965) fig. 32 e nota 252, con bibl. prec.

<sup>65</sup> NEUMANN, *cit.* a nota precedente, 68-70 e note 252-264 (con riferimento all'Iliade).

<sup>66</sup> *Arch.Delt* 18, 1963, parte A, tavv. 21 e 23.

<sup>67</sup> G. COLONNA, in *Atti Grosseto*, 80-81; per la lettura zanθ: M. CRISTOFANI, *StEtr* 37, 1969, 286. Il *TbLE* lascia il problema indeciso (pp. 132 e 163).

<sup>68</sup> Per la differenza si veda da ultimo H. MARWITZ, *ÖJb* 53, 1981-1982, Hauptblatt, 3.

<sup>69</sup> Si veda due recenti rappresentazioni caratteristiche delle posizioni opposte: DIK, *cit.* a nota 60, 63 (per cui la raffigurazione analizzata è « di valore solamente decorativo ») e J.

Ad ogni modo il biconico di Caere ha un tratto comune essenziale con il vaso di Aristonothos, una delle opere di maggior rilievo della pittura etrusca dell'epoca. Il suo pittore infatti, sia stato lo stesso Aristonothos o no, a parte la sua origine etnica, io lo ritengo indiscutibilmente un artista etrusco e lo sforzo per ipotizzare in base a taluni elementi greci del cratere l'itinerario del suo trasloco a Caere<sup>70</sup>, lo considero ugualmente un gioco intellettualistico, come se in merito al Pittore dei cavalli allungati, ci mettessimo a fare congetture, in base alla forma e allo stile dei disegni della sua oinochoe di Londra, se sia arrivato dall'Eubea via Corinto o da Corinto via Eubea a Tarquinia.

Il tratto comune del biconico di Caere e del vaso di Aristonothos menzionato sopra è la comparsa di un nuovo fenomeno artistico: della monumentalità. Siamo alla metà del VII secolo, a la nota svolta della storia degli Etruschi, verso la fine dell'epoca delle tombe principesche. In una situazione storica sotto molti aspetti simile, maturò, in questo periodo in Grecia l'esigenza dell'espressione artistica monumentale nell'architettura, nella scultura e probabilmente anche nella pittura. Per quanto riguarda l'arte, si può osservare in Etruria, nel momento segnalato nella tradizione storica con l'arrivo di Demarato, in modo comprensibile in primo luogo a Caere e nella sua zona, la monumentalizzazione delle forme dell'architettura, l'adozione di murature durevoli e di coperture con tegole, inoltre altri fenomeni riassunti ottimamente, di recente, nella *Storia degli Etruschi* di Torelli<sup>71</sup>. Può essere datata alla metà del secolo o poco prima il primo esempio conosciuto della scultura etrusca a rilievo monumentale, le sculture parietali raffiguranti figure sedute della grandezza di due terzi, scoperte da poco nei dintorni di Ceri in una tomba<sup>72</sup>, e non sono molto più tarde – malgrado i nuovi tentativi di abbassamento della loro cronologia – le prime statue di pietra monumentali conosciute, della tomba della Pietrera di Vetulonia<sup>73</sup>. Di questo periodo conosciamo anche i primi affreschi tombali figurati. La Tomba delle Anatre di Veio<sup>74</sup>, del secondo quarto inoltrato del secolo assume importanza soprattutto come la prima nota impostazione dell'idea di grande prospettiva della pittura parietale figu-

CHRISTIANSEN, *cit.* a nota 44, 11 (accennando suggestivamente alla possibilità « dell'interpretazione locale di un mito greco » sulla scena dell'anfora in questione).

<sup>70</sup> B. SCHWEITZER, *RM* 62, 1955, 103-106. Per l'ascendenza corinzia del cratere si veda ora J. L. BENSON, in *Corinth*, vol. XV, parte III (1984) 61 *ad n.* 266. Per la lingua e la scrittura della firma C. GALLAVOTTI, in *Studi Manni* III (1981) 1013-1031.

<sup>71</sup> P. 125; cfr. Rathje, *cit.* a nota 36, 9.

<sup>72</sup> G. COLONNA, *StEtr* 41, 1973, 541 e tav. 115,a; F. PRAYON, *RM* 82, 1975, 172-174, tav. 48, 1; CRISTOFANI, *Arte*, 71-72, fig. 32; cfr. G. DE MARINIS, *StEtr* 41, 1980, 51-63; G. BRUNETTI NARDI, *Repertorio degli scavi e delle scoperte archeologiche nell'Etruria Meridionale* III (1981) 76-77.

<sup>73</sup> A. HUS, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque* (1961) 23-34, con bibl. prec. 97-134; PRAYON, *cit.* a nota precedente, 178; A. MAGGIANI, in *Prima Italia*, *cit.* a nota 48, 94 (con ulteriori riferimenti).

<sup>74</sup> A. DE AGOSTINO, *AC* 15, 1963, 219-222 e tavv. 84-87; IDEM, *La Tomba delle Anatre* (Quaderni di Villa Giulia) s.a. (1963).

rata etrusca, il fregio stesso non è più di una ingrandita fila di aironi. La volta della tomba rinvenuta quindici anni fa nella zona del Sorbo a Caere, e finora inedita, di periodo non molto posteriore<sup>75</sup>, è però già ornata da fregio zoomorfo. Il luogo di rinvenimento non sembra casuale: il luogo di nascita delle forme d'espressione monumentale si sarebbe dovuto cercarlo, secondo ogni indizio, nella zona di Caere-Veio. Sono apparse lì per la prima volta, anche nella pittura vascolare, sul vaso di Aristonothos e sul biconico di Monte Abatone.

Aristonothos fu il primo artista in Etruria a perpetuare il proprio nome sul vaso da lui fatto o decorato. Nel suo caso, ciò era certamente l'espressione della coscienza che aveva dell'importanza della sua opera. Riguardo le firme di artisti sui vasi, che continuano con iscrizioni etrusche<sup>76</sup>, ciò non è in tutti i casi così evidente, ma il fenomeno della firma in generale è una testimonianza dell'autocoscienza dei ceramisti e nello stesso tempo in un certo senso anche del loro apprezzamento sociale. Ciò non può essere indipendente dalle realizzazioni stesse: dalla metà del VII secolo in poi i maggiori maestri della pittura vascolare figurata sono personalità ben individuabili; a volte sono esponenti, al massimo livello, dell'arte della loro epoca, a parte il fatto se conosciamo per il momento soltanto un'unica loro opera, oppure se possiamo apprezzarli in base ad un *oeuvre* più o meno ricco.

I due decenni fra il 650 e il 630 sono stati considerati a buon diritto da Brendel un'epoca a parte dell'arte orientalizzante etrusca<sup>77</sup>. Dal punto di vista della storia dell'arte è il periodo della formazione dell'orientalizzante recente. Uno dei suoi tratti più spiccati è l'allontanamento dai modelli greci e l'avvicinamento alle forme artistiche orientali definite piuttosto col nome collettivo di fenicio, e nello stesso tempo il rafforzamento vistoso dell'affermazione delle tradizioni locali. Il fenomeno può essere osservato in primo luogo nella produzione di più alto livello e naturalmente non rappresenta assoluto distacco dall'arte greca. È sicuro che il nuovo orientamento è connesso con il nuovo afflusso di importazioni orientali —, come ad esempio lo attesta una iscrizione cuneiforme, individuata da Cristofani<sup>78</sup>, di un recipiente di bronzo trovato in una tomba nei dintorni di Faleri, databile in questo periodo, — ma ciò è piuttosto effetto che causa, perché in quello stesso tempo nemmeno i capolavori della ceramografia greca mancano nelle tombe etrusche, come attestano l'olpe Chigi corinzio e un po' più tardi, l'oinochoe Lévy greco-orientale. Il centro dominante è sempre Caere, ovvero l'area in stretto legame con essa. È qui che ha cercato a buon

<sup>75</sup> G. COLONNA, *StEtr* 41, 1973, 539 senza ill.; cfr. BRUNETTI NARDI, *Repertorio*, cit. a nota 72, II (1972) 37-83.

<sup>76</sup> G. COLONNA, *RM* 82, 1975, 181 ss.; cfr. A. J. PFIFFIG, *Etruskische Signaturen* (Sitz. Ber. Wien 304: 2, 1976); H. JUCKER, *QuadTic* 10, 1981, 32-34.

<sup>77</sup> BRENDDEL, cit. a nota 55, 48-49, 52-59.

<sup>78</sup> M. CRISTOFANI, *StEtr* 39, 1971, 351-354.

diritto Luisa Banti<sup>79</sup> la bottega, dove furono realizzate due opere rappresentative della cultura figurativa etrusca dell'epoca, la kotyle d'argento analizzata da Camporeale della Tomba del Duce<sup>80</sup> e la cosiddetta situla di Plikasna, messa in nuova luce da Marina Martelli<sup>81</sup>. Ambedue sono indubbiamente opere etrusche, ma presentano meno autonomia rispetto ai loro modelli, che i capolavori della pittura vascolare contemporanei. La serie di quest'ultimi, realizzati a Caere, a Veio e nell'area falisca, dimostra la sopravvivenza dell'esigenza di monumentalità, tendenza opposta all'arte miniaturistica dei due recipienti d'argento. L'importanza dei dipinti menzionati sta, non in ultimo luogo, nel fatto che rappresentano un ponte fra il biconico di Caere e il vaso di Aristonothos da una parte, e gli affreschi tombali ceretani dello scorcio del secolo, dall'altra. La preferita forma vascolare era l'anfora italo-geometrica di derivazione greca, sia in argilla figulina, decorata a mezzo di linea di contorno, sia di impasto rosso con pittura bianca. L'incontro delle due tecniche e della forma vascolare risale all'inizio del secolo, ma, salvo alcune eccezioni per il momento isolate, solo in questa epoca assunse veramente importanza<sup>82</sup>. A testimonianza di ciò basta presentare tre anfore, ciascuno di un maestro del primo gruppo. La prima e la più tardiva sta già al margine dell'orientalizzante recente, e venne a trovarsi dieci anni fa nel commercio antiquario (*tav. II d*)<sup>83</sup>; l'altra per la cui interpretazione iconografica vale lo stesso che è stato detto per il biconico di Caere, andò a finire ad Amsterdam<sup>84</sup>; la terza, trovata a Veio, è visibile nella Villa Giulia e con il disegno che sale sul collo del vaso, è continuatrice caratteristica della tendenza osservata sul biconico di Caere<sup>85</sup>. Il suo pittore è stato battezzato da Dik il *Pittore delle Gru*, collocando la sua attività a Caere. Ha ricondotto a lui altre quattro anfore e cinque ai suoi allievi, che avrebbero operato, secondo lui, a Narce<sup>86</sup>. Benché non sia convinto della stretta connessione di tutti i pezzi, e ritenga la data dell'attività del pittore proposta da Dik, il primo quarto del secolo, troppo alta<sup>87</sup>, si tratta, senza dubbio, non solo a causa della concezione monumentale dei disegni, ma anche per il linguaggio formale, di un gruppo coerente delle anfore ceretane.

Anche sui grandi vasi d'impasto rosso dipinti in bianco ci sono delle interessanti scene figurate<sup>88</sup>, ma in questo secondo gruppo, prima dell'orientalizz-

<sup>79</sup> BANTI, *MondoEtr* 217, 322.

<sup>80</sup> G. CAMPOREALE, *La Tomba del Duce* (1967) 99-107.

<sup>81</sup> M. MARTELLI, *StEtr* 41, 1973, 97-120.

<sup>82</sup> Per la storia dell'anfora italo-geometrica in Etruria, R. DIK, *Archeologia Traiectina* 13 (1978) 24-25; IDEM, *MededRom* n.s. 7, 1980, 15-30; IDEM, *BABesch*, cit. a nota 60, 45-74; CHRISTIANSEN, cit. a nota 44, 7-23.

<sup>83</sup> Mercato antiquario di Londra (1974); cfr. DIK, *MededRom*, cit. a nota prec., 28 nota 30.

<sup>84</sup> DIK, *BABesch*, cit. a nota 60, 45 sgg.

<sup>85</sup> DIK, *MededRom*, cit. a nota 82, 15, con bibl. prec., tavv. 1-2.

<sup>86</sup> Ibidem, 21-24.

<sup>87</sup> Ibidem, 23, mentre le opere degli « allievi » sono datate « verso metà del VII secolo circa » (p. 25).

<sup>88</sup> Si veda ad es. I. POHL, *AIRS*, *OpRom* 14, 1983, 39-46.

zante recente, è tra i vasi di decorazione ornamentale che troviamo le realizzazioni più notevoli. Per illustrare ciò basta presentare due vasi del *Pittore di Elvehjem*, – un maestro pure di Caere – un'anfora di Oxford<sup>89</sup> e un dolio<sup>90</sup> passato recentemente al museo americano eponimo. Malgrado gli aironi che figurano sulla spalla, secondo la testimonianza della Tomba dei Doli di Caere, in cui si trovano almeno sei vasi<sup>91</sup> provenienti dalla stessa bottega e decorati apparentemente da una mano vicina, il pittore avrà operato già alla fine dell'epoca o all'inizio dell'orientalizzante recente, ma la sua formazione artistica è radicata nella tendenza « fenicizzante » del terzo quarto del secolo, e i suoi immediati precursori, anche in base ai contesti sepolcrali, furono attivi in questo periodo.

Come risulta da tutto ciò, l'epoca successiva, l'orientalizzante recente iniziata verso il 630 e durata per mezzo secolo, presenta numerosi fenomeni di *survival*, non solo nella tecnica della pittura, ma, tra l'altro, anche nei motivi iconografici e nelle forme vascolari; così, la sopravvivenza degli aironi o delle anfore italo-geometriche almeno alla fine del secolo. Questo fenomeno, del resto naturale, non impedisce però, anzi a volte facilita l'individuazione dei tratti caratteristici che distinguono la nuova epoca con insolita chiarezza da quella precedente. E di nuovo, cercando di rimanere al nostro argomento: abbiamo in un vaso conservato a Århus (*tav. III a-b*), di provenienza sconosciuta, la variante tardiva dell'oinochoe italo-geometrica<sup>92</sup>. Il suo preciso confronto lo conosciamo dalla tomba 11 della necropoli di Ficana, datata agli anni fra 630 e 600<sup>93</sup>. Contrariamente però alla forma del vaso, la decorazione figurata rappresenta un tratto caratteristico della nuova epoca: i cani correnti a silhouette, derivati dalla pittura vascolare corinzia della seconda metà del VII secolo. Nei decenni successivi prendono questi il posto degli aironi, come una delle più frequenti decorazioni figurate della ceramica tardo- e suborientalizzante.

L'oinochoe di Århus attira l'attenzione su due nuovi aspetti essenziali: il primo è che la pittura vascolare etrusca si rivolge di nuovo con maggiore attenzione ai modelli greci. L'altro, che la decorazione figurata, che in precedenza – senza contare gli aironi o i pesci, ornamentalizzati – costituiva una rara eccezione, ora diventa generale e viene aumentato anche il numero delle scene a figure umane di maggior impegno figurativo.

<sup>89</sup> Dik, *BABesch*, cit. a nota 60, 58 e fig. 26.

<sup>90</sup> *Elvehjem Museum of Art, Bull.* 1981-1983, 29, fig. 1 (inv. 1978.34); cfr. R. L. GORDON, *Muse* (Columbia, Missouri) 5, 1971, 35-38 (della stessa mano).

<sup>91</sup> *Mon Ant Linc* 42, 1955, 314-322, figg. 62-63.

<sup>92</sup> Århus, Univ. Coll., inv. K. 482, inedita. Ringrazio il Prof. Niels Hannestad per avermi liberalmente concesso le fotografie. Cfr. anche l'oinochoe da Veio, loc. Quaranta Rubbie, in *Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria Meridionale*, mostra Roma 1975, tav. 7, n. 10.

<sup>93</sup> *Ficana. Una pietra miliare sulla strada per Roma*, cat. della mostra (1980) 137, n. 82, 6; *Róma születése* (1980) 48, fig. 67.

Significherebbe di nuovo l'inversione della causa ed effetto, se volessimo spiegare i due fenomeni, evidentemente in correlazione fra di loro, con l'importazione degli oggetti greci e orientali. Tanto più, che una parte notevole dei più importanti tratti artistici della nuova epoca non può essere messa in legame con ciò. Nella pittura dell'orientalizzante recente – e questo *mutatis mutandi* vale per tutta la sua arte – prevalgono tre principali tendenze artistiche. Non sempre possono essere strettamente distinte l'una dall'altra, magari non di rado in uno stesso gruppo di monumenti o in una stessa opera, stanno quasi per dialogare fra di loro. Una la possiamo definire filellenica, l'altra pittorica-monumentale e la terza con il termine prestato da Brendel, ma usato in senso alquanto differente, flamboyant<sup>94</sup>. Sono tendenze che esistono da lungo tempo nell'arte etrusca, e si manifestano con intensità variabile, ma la prima volta è in questa epoca che diventa possibile, esaminandole una accanto all'altra, caratterizzarle con maggiore chiarezza. Se guardiamo la quantità della produzione, nella pittura domina senza dubbio la prima, la tendenza filellenica, ma i vertici della pittura etrusca dell'epoca li troviamo fra i rappresentanti delle altre due, almeno se riusciamo a superare la visione ereditata, secondo la quale il valore di una opera d'arte etrusca viene determinato dalla misura in cui è riuscita ad imitare il modello greco. Benché le tre tendenze non possano essere localmente separate, è comprensibile che il nuovo orientamento greco si è affermato nel modo più vistoso in un centro, dove non ha dovuto sostituire antefatti locali importanti di altro orientamento: a Vulci. Altrettanto è comprensibile che le altre due tendenze che si collegano in modo più organico all'epoca precedente, prosperarono in primo luogo a Caere e nella sua zona culturale, compresa anche l'area falisca.

Il cambio d'epoca è segnalato nel modo più chiaro dall'attività di quattro maestri rispettivamente botteghe di rilievo, rappresentanti della tendenza filellenica e operanti grosso modo contemporaneamente. Due di loro, senza alcun precedente etrusco, sono apparsi a Vulci: il Pittore delle Rondini, di orientamento prevalentemente greco-orientale, e il corinzieggiante Pittore delle Sfingi Barbute<sup>95</sup>. Com'è noto, il primo non ebbe seguaci, l'altro invece divenne il caposcuola di una produzione di grande futuro, che è stata rappresentata nel periodo a cavallo tra VII e VI secolo da tutta una serie di personalità autonome. A Caere, accanto alle anfore di tipo italo-geometrico, fece la sua apparizione dopo la metà del VII secolo e divenne dominante nella nuova epoca, un altro tipo di anfore di grandi dimensioni, formatosi dalle tradizioni locali: il tipo degli

<sup>94</sup> BRENDDEL, *cit.* a nota 55, 75.

<sup>95</sup> Da ultimo J. G. SZILÁGYI, *StEtr* 50, 1982, 3-17 (con bibl. prec.).

<sup>96</sup> Fondamentale per il processo formativo e la storia della forma DIK, *Archaeologia Traiectina*, *cit.* a nota 82, 25-44; cft. anche CHRISTIANSEN, *cit.* a nota 44, 17-18, con la pubblicazione di un'anfora (fig. 19) che rappresenta il trapasso fra il tipo italo-geometrico e quello tardo-orientalizzante. Per la bottega degli Anforoni Squamati v. SZILÁGYI, in *Atti Grosseto* 51-53; IDEM, *Etruszkó-korintbosi vázafestészet* (1975) 57-89.

Anforoni Squamati<sup>96</sup>. Dall'inizio dell'epoca sono decorati spesso di fregi figurati, che sono sempre inconfondibilmente di carattere corinzieggianti (*tav. III c*)<sup>97</sup>. Prima della pubblicazione del materiale degli scavi di Caere non sembra possibile individuare nella bottega l'attività di un maestro fondatore, ma ebbe a lavorare qui, nei suoi anni avanzati, dopo la fine del VII secolo, anche il Pittore delle Sfingi Barbute, e la produzione, di qualità scadente, è continuata fino agli anni 580. Infine a Veio, o forse piuttosto a Caere cominciò a lavorare, contemporaneamente ai pittori menzionati e alla bottega degli Anforoni Squamati, anche il Maestro Castellani<sup>98</sup>, maestro interessante di vasi corinzieggianti di stile miniaturistico, decorati con tecnica policroma, di cui si parlerà ancora più avanti.

È in stretta parentela con lui un grande gruppo, pure spiccatamente corinzieggianti, dei bucheri con figurazioni graffite<sup>99</sup>; il maggior centro di produzione di questa classe di vasi era sin dall'inizio Caere, e visse la sua ultima fase di fioritura nelle botteghe d'epoca di Caere e di Veio<sup>100</sup>.

Tutti questi monumenti sono stati caratterizzati dall'adattarsi ai modelli greci, in una misura da tempo insolita nell'arte etrusca. Di conseguenza nella decorazione vascolare diviene dominante la tecnica a figure nere con l'applicazione di particolari graffiti e ritocchi violacei e bianchi. L'influenza dei modelli greci si rispecchia anche nel fatto che nelle composizioni figurate divennero dominanti l'ordine e la disciplina, abbastanza insolite sulle precedenti opere etrusche, sebbene sia fuori dubbio che ciò ha avuto come prezzo il predominio di un decorativismo ripetitivo, caratteristico soprattutto della produzione etrusco-corinzia. Già il vaso di Århus ha attirato l'attenzione sul fatto che nella produzione rappresentante la tendenza filellenica, prevalse l'influenza dei modelli corinzi.

Ciò però non era la conseguenza automatica dell'intensificarsi dell'importazione dei vasi corinzi. Da una parte anche nell'epoca precedente vi erano fra i reperti etruschi numerosi vasi corinzi di decorazione figurata, d'altra parte, nello stesso periodo, di diverse zone d'Italia, cominciò a manifestarsi l'imitazione locale della ceramica corinzia a fregi animalistici. Conosciamo oggi una ceramica siculo-, apulo-, campano-corinzia, recentemente, poi, sono stati rinvenuti in un materiale ancora non pubblicato, passato a Malibu probabilmente da un deposito votivo, numerosi frammenti di opere di pittori lucano-corinzi<sup>101</sup>.

La produzione corinzieggianti è rimasto però dappertutto effimera, salvo che in Etruria. Le intense ricerche degli ultimi due decenni hanno fornito un quadro

<sup>97</sup> Dalla collezione di D. Swingler, Santa Monica, California. Ringrazio vivamente il Sig. Swingler che ha messo a mia disposizione la fotografia e ne ha permesso la pubblicazione.

<sup>98</sup> Sul pittore da ultima M. MARTELLI, *StEtr* 39, 1971, 379-392 (con bibl. prec.).

<sup>99</sup> BONAMICI, *cit.* a nota 39, passim (si veda l'Indice Analitico, p. 217, s.v. etrusco corinzia ceramica).

<sup>100</sup> Per una sintesi di storia della produzione BONAMICI, *cit.* a nota 39, 193-195.

<sup>101</sup> Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. 80.AE.98 e 81.AE.181 (numeri collettivi).

abbastanza preciso della storia, delle botteghe, dei maestri della ceramica etrusco-corinzia. Senza dubbio, questo è il gruppo di monumenti etruschi che può essere utilizzato nel modo migliore come fonte storica dell'epoca, ma la sua importanza artistica non corrisponde a ciò. E noi ora ci occupiamo, in primo luogo, delle dimensioni artistiche del fenomeno.

La ripetizione fino alla noia accoppiata alla esecuzione corretta, che è frequente nelle opere filelleniche, non è per niente un tratto generale della pittura etrusca dell'epoca. Lo testimoniano le opere caratteristiche delle altre due tendenze. I rappresentanti principali della tendenza pittorica-monumentale sono alcuni vasi tardivi di impasto rosso sovradipinto e gli affreschi contemporanei delle tombe di Caere<sup>102</sup>. Brown ha preso in seria considerazione la possibilità di una eventuale identità dei maestri dei due gruppi monumentali<sup>103</sup>. Sui vasi di impasto rosso, in questa epoca, sulla scia dei precedenti vasi di decorazione prevalentemente ornamentale, appaiono composizioni monumentali con figure di uomini e animali, in primo luogo sui crateri-pissidi che si rifanno probabilmente ai prototipi ciprioti<sup>104</sup>. È stato Karo il primo a raggrupparli e studiarli, insieme ai pithoi decorati con la stessa tecnica, nella sua dissertazione basilare<sup>105</sup>. In luogo di pezzi ben conosciuti, presento, per illustrare il gruppo, un esemplare inedito di Malibu (*tav. IV a*)<sup>106</sup>. Il suo carattere fenicizzante è molto più spiccante che sui vasi con figure umane, ma è stato sempre il Brown a mettere in evidenza che l'ispirazione né greca, né fenicia di questa tendenza non deve essere né negata, né sopravvalutata: ci troviamo di fronte alle opere principali della pittura etrusco-orientalizzante<sup>107</sup>. Una manifestazione simile del pittorico non la conosciamo per il momento né dall'arte greca, né dall'arte contemporanea di altre civiltà del Mediterraneo. Questa tendenza continua più ricca di colore, ma forse più povera di espressività pittorica, in due anfore da Trevignano Romano<sup>108</sup> e l'hydria trovata nella Tomba di Iside a Vulci<sup>109</sup>. Quest'ultima di-

<sup>102</sup> E. P. MARKUSSEN, *Painted Tombs in Etruria. A Bibliography* (1979) nn. 3, 11 e 12, inoltre le pitture inedite della Tomba Cima a San Giuliano, « del tipo caratteristicamente ceretano » (G. COLONNA, *StEtr* 41, 1973, 548), descritte da E. COLONNA DI PAOLO, *Necropoli rupestri del Viterbese* (1979) 24.

<sup>103</sup> W. L. BROWN, *The Etruscan Lion* (1960) 39.

<sup>104</sup> GJERSTAD, *cit.*, a nota 6, figg. 18, 9; 21, 7-10; 31, 3; etc.

<sup>105</sup> G. KARO, *De arte vascularia antiquissima quaestiones* (1896) 28-29; da aggiungere: Basilea, Antikenmuseum (*An die Förderer des Basler Antikenmuseums* [1964] 2, con fig.); Svizzera, collezione privata (J. DÖRIG, *Art antique. Collections privées de Suisse romande* [1975] n. 32, con fig.); coperchio, Cerveteri, Mus. Naz., dalla t. Banditaccia 25 (G. COLONNA, *MEFRA* 82, 1970, 657 nota 2, fig. 12). L'esemplare del Mus. Naz. Cerite (dalla t. Bufolarecchia 68), ricordato dalla CHRISTIANSEN (*cit.*, a nota 44, 22, nota 3) è l'urna a forma di casa menzionata da COLONNA, *StEtr* 41, 1973, 48 nota 14, anziché un « krateriskos ».

<sup>106</sup> Inv. 82.AE.151. Ringrazio J. Frcl per la fotografia e il permesso della pubblicazione.

<sup>107</sup> BROWN, *cit.*, a nota 103, 40.

<sup>108</sup> *Kunst u. Kultur der Etrusker* (1966) nn. 139, con ill., e 139; *Arte e civiltà degli Etruschi* (1967) nn. 173, con ill., e 174.

<sup>109</sup> C. SMITH, *JHS* 14, 1894, 206 ss., tavv. 6-7; S. HAYNES, in *Atti Grosseto*, 26-27.

mostra che la tendenza monumentale-pittorica esisteva non solo a Caere e nella sua area culturale. Devono essere qui incluse senz'altro le anfore realizzate a Vulci con la stessa tecnica<sup>110</sup> che mostrano evidenti ascendenze ceretane, inoltre l'uovo di struzzo dipinto proveniente dalla Tomba di Iside<sup>111</sup>. Le uova di struzzo decorate ad intaglio, realizzate pure a Vulci, sono invece, similmente agli affreschi della Tomba Campana, più vicine alla tendenza filellenica che a quella pittorica-monumentale.

L'esempio ammonisce che la monumentalità non viene determinata esclusivamente dalle dimensioni o dal genere artistico. L'unico noto affresco tombale di Tarquinia dell'epoca, la Tomba delle Pantere<sup>112</sup> sembra essere sia nei motivi, sia nell'esecuzione quasi una ingrandita pittura vascolare etrusco-corinzia, soprattutto se lo confrontiamo con alcune anfore e dinoi del Gruppo degli Anforoni Squamati ovvero con qualche bucchero inciso corinzieggiante di Caere<sup>113</sup>. Perché probabilmente c'è da presumere anche in questo caso l'influsso dell'arte ceretana. Nella zona vulcente, per il momento, l'unico documento della grande pittura è la tomba dipinta, rinvenuta a Magliano, ma quanto alla valutazione della sua riproduzione sussistente, non riesco a condividere l'ottimismo dell'articolo, del resto interessantissimo, di Maurizio Michelucci<sup>114</sup>; o Pasquinelli fu un disegnatore miserabile, oppure le pitture erano già allora quasi illeggibili.

Gli esempi della terza tendenza, detta la flamboyant li conosciamo in primo luogo dai vasi con decorazione incisa, sebbene anche fra i vasi dipinti con varie tecniche, gli etrusco-corinzi inclusi, ha dei rappresentanti caratteristici, così le opere del Pittore di Bochlau o l'oinochoe di Tragliatella. Più di un esemplare dei buccheri incisi vi appartengono<sup>115</sup>, ma i tratti caratteristici della tendenza sono riconoscibili soprattutto sui disegni figurati della ceramica di impasto falisca, rinnovatasi in quell'epoca. Su questi vasi, poco studiati dopo il lavoro fondamentale di Holland pubblicato sessanta anni fa<sup>116</sup>, e di cui, in modo incomprensibile, finora nessuno ha tentato la sistemazione dal punto di vista artistico<sup>117</sup>,

<sup>110</sup> Ad es. GIGLIOLI, *AE*, tav. 45, 1 (la cui appartenenza al corredo della Tomba di Iside è dubbia; cfr. HAYNES, *cit.* a nota precedente, 27); *Materiali III, Scavi di Vulci, loc. « Osteria »* (1964) t. 41 bis, n. 426 con ill.; un'esemplare proveniente dalla necropoli della Poliedrara (scavi 1970-1975) si trova sul mercato antiquario italiano; ecc.

<sup>111</sup> Da ultima HAYNES, *cit.* a nota 109, 23-25, fig. 5.

<sup>112</sup> M. MORETTI - L. V. MATT, *Etruskische Malerei in Tarquinia* (1974) 16-17.

<sup>113</sup> BONAMICI, *cit.* a nota 39, tav. 39, a.

<sup>114</sup> *Studi Maetzke II*, tav. 4, c e p. 387: « fornisce un documento basilare a conferma della presenza di artigiani vulcenti operanti nel territorio ». Per le pitture parietali figurate dell'epoca scomparse: MARKUSSEN, *cit.* a nota 102, n. 28 (Chiusi, Poggio Renzo) e n. 33 (nelle vicinanze di Ansedonia).

<sup>115</sup> Ad es. BONAMICI, *cit.* a nota 39, nn. 71 e 75; si veda anche il vaso di impasto, Firenze, Mus. Arch. 42748 (O. TERROSI ZANCO, *StEtr* 32, 1964, 31, n. 9, con bibl. prec.).

<sup>116</sup> L. ADAMS HOLLAND, *The Faliscans in Prehistoric Times* (1925) 83-115.

<sup>117</sup> Tuttavia un contributo notevole in tal senso è l'articolo di H. SALSOKOV ROBERTS, *ActaA* 45, 1974, particolarmente 73-74, 84-91, 94-103.

vediamo a volte svolazzare delle figure di animali sulla superficie del recipiente, la cui definizione zoologica, quando possibile, mette ancor di più in evidenza l'irrealtà dei particolari della raffigurazione (*tav. III d*)<sup>118</sup>. La valutazione classica del fenomeno è stata fornita da Wolfgang Kayser nel suo libro « Il grottesco nell'arte e nella letteratura »; la stessa è valida anche per il mondo figurativo dei vasi falischi<sup>119</sup>: « un mondo in cui il territorio degli oggetti inanimati non si stacca da quello delle piante, degli animali e degli uomini, e in cui non hanno validità le leggi della statica, della simmetria e delle proporzioni... ». Si attorcigliano membra di mostri fantasticamente distorti, spuntano ovunque membra di diversa natura o escrescenze difficilmente definibili. « Sogni dei pittori » — come l'arte di questo genere fu definita nel Cinquecento<sup>120</sup>.

In una vasta zona di Caere appaiono di sovente tratti caratteristici di questa tendenza insieme a motivi ereditati dal lontano passato, come sulla singolare serie di tegole dipinte di Acquarossa, imitazioni in un contesto architettonico della tecnica della ceramica di impasto rosso sovradipinta<sup>121</sup>. Perciò potremmo essere facilmente portati a ritenere questa tendenza determinata sul piano prevalentemente economico e sociologico, e a considerarla, nei confronti dei ceti benestanti, l'arte arretrata dei poveri, nei confronti della città, quella della *chora*. Invece, bisogna mettere in rilievo, che tale tendenza vive, vigorosa dall'inizio sino alla fine dell'arte etrusca, si manifesta più o meno apparentemente anche nelle opere più ortodosse del filellenismo e si rivela anche nei pezzi più qualificati della bronzistica.

È più convincente di tutto questo se accenniamo ad un gruppo di monumenti dell'epoca, al cui proposito la menzionata determinatezza socio-economica non è, in nessun modo caratteristica. Si tratta della scuola ceretana dei vasi policromi, del Gruppo di Monte Abatone<sup>122</sup>. Soprattutto su questi recipienti di grandi dimensioni, realizzati nell'ultimo quarto del VII secolo, vediamo una specie di sintesi delle tre tendenze. La forma vascolare dominante è la variante monumentalizzata dell'anfora nicostenica di una tradizione secolare nella ceramica di impasto e bucchero; la tecnica policroma è, invece, più il collegamento della tecnica di decorazione dei vasi di impasto incisi e quelli sovradipinti in bianco dell'epoca precedente che prestazione greca. La formulazione monumentale delle figure e la comparsa di numerosi motivi iconografici greci avvici-

<sup>118</sup> Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1917.327. Per la forma v. GIGLIOLI, *AE*, tav. 40,1; *Kunst der Etrusker, Intersersa* (1981) 37, n. 28; il disegno: *AA* 1917, 97-98, fig. 26, a.

<sup>119</sup> W. KAYSER, *The Grottesque in Art and Literature*, Translated by U. Weisstein (1981) 21-23.

<sup>120</sup> *Ibidem*, 22.

<sup>121</sup> CH. WIKANDER, *Acquarossa, vol. I. The Painted Architectural Terracottas, Part 1: Catalogue and Architectural Context* (1981).

<sup>122</sup> J. G. SZILÁGYI, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 16, 1967, 544-547.

nano il gruppo alle prime due tendenze, ma uno sguardo ad un vaso del Pittore dei Cappi (*tav. IV c*)<sup>123</sup> convince circa il fatto che malgrado ogni disciplinatezza del disegno, sull'immagine domina la tendenza flamboyant-grottesca.

I vasi del Gruppo di Monte Abatone si ritrovano anche a Tarquinia, a Tuscania, nel Viterbese e nel Lazio. Ciò attesta non solo la loro importanza, ma anche la vivacità dei rapporti fra i centri etruschi dell'epoca, il che è avvalorato da numerosi altri documenti. Il centro artistico dominante era Caere, in secondo luogo Vulci e nei primi tempi – sebbene in misura inferiore – Veio. L'influenza di Caere era arrivata fino a Vulci, quella di Vulci, invece, era giunta da una parte nel territorio falisco ricco di realizzazioni autonome, d'altra parte nel territorio volsiniese, dove, sulla scia della produzione vulcente, si formò alla fine del VII secolo possibilmente una bottega locale della ceramica etrusco-corinzia<sup>124</sup>. L'importanza artistica di Tarquinia, che ricevette impulsi da Vulci come da Caere, risultò nell'ultimo quarto del secolo assai ridotta. Più tardi divenne sede di una scuola della pittura vascolare etrusco-corinzia, dipendente da Vulci, ma accanto ad essa l'unica degna ad essere menzionata<sup>125</sup>.

Questo però conduce già nell'epoca suborientalizzante, negli anni fra il 580 e 550. Caratteristica della pittura dell'epoca, il cui materiale conosciuto è quasi esclusivamente pittura vascolare, è il predominio pressoché assoluto della produzione etrusco-corinzia di Vulci<sup>126</sup>. Qui, verso il 580 in due grandi botteghe, definite « delle Olpai » e « dei Rosoni » s'incominciò la produzione di massa dei vasi con fregi animalistici, di un repertorio decorativo sempre più monotono. Questi sono pervenuti non solo in tutta l'Etruria, ma furono esportati anche nella Francia Meridionale, nella Penisola Iberica e a Cartagine, così pure, in misura inferiore, anche le loro imitazioni di Tarquinia. Non sappiamo quasi nulla di certo degli aspetti creativi della pittura di Caere in questo tempo. La produzione etrusco-corinzia alla fine dell'epoca si limitava, prevalentemente, alla decorazione convenzionale di piccoli contenitori per unguenti. Le botteghe di tre grandi gruppi, del Gruppo a Maschera Umana, del Ciclo degli Uccelli e del Ciclo dei Galli Affrontati, continuarono la loro attività fino alla metà del secolo o poco dopo, eventualmente anche in più posti, ma la localizzazione è per il momento una questione aperta. Si può pensare in primo luogo a Vulci e a Caere o ai loro territori, poiché la produzione di Tarquinia è stata apparentemente di breve durata. Dalla massa di questi vasi insignificanti solo raramente si distingueva un pittore di personalità spiccata, come il Pittore di Burrell vul-

<sup>123</sup> Inv. 73800, ex scavi Lericci T 3034/2; C. M. LERICI (ed.), *A Great Adventure of Italian Archaeology 1955-1965* (s.a.), (ill.); SZILÁGYI, *cit.* a nota 96, *tav.* 3, *fig.* 4, a.

<sup>124</sup> V. le due olpai *CV.A Copenbague* 2, *tav.* 96, 1-2.

<sup>125</sup> J. G. SZILÁGYI, *StEtr* 40, 1972, 19-73.

<sup>126</sup> Per la produzione etrusco-corinzia in generale: SZILÁGYI, *cit.* a nota 96 e IDEM, in *Atti Grosseto*, 49-63.

cente, orientato verso la tendenza flamboyant<sup>127</sup> (tav. IV b)<sup>128</sup>, o il filellenico Pittore di Pozzuolo<sup>129</sup>, due maestri rimasti finora quasi o del tutto sconosciuti.

Contemporaneamente alla più tarda produzione della ceramica etrusco-corinzia, apparvero nella pittura etrusca opere che segnalavano una svolta nuova, significativa. Basta accennarne due, la menzionata hydria della Polledrara e le prime lastre dipinte da Cerveteri, che vengono collocate da Roncalli intorno al 560<sup>130</sup>. Queste opere evidenziano già i centri principali, accanto a Tarquinia, della pittura dell'epoca successiva, e dimostrano, nello stesso tempo, che la grande svolta « ionizzante » della metà del secolo, fu, di nuovo, risultato non solo di influenze esterne, ma che vi maturarono le condizioni anche all'interno dell'Etruria.

---

<sup>127</sup> Sul pittore: SZILÁGYI, *cit.* a nota 96, 198-199.

<sup>128</sup> Mercato antiquario statunitense (1984).

<sup>129</sup> Boston, Museum of Fine Arts, inv. 63-474, S. Putnam Avery Fund (*Bulletin MFA Boston* 62, 1964, 130). Sul pittore J. G. SZILÁGYI, in *Festschrift K. Schauenburg*, in preparazione.

<sup>130</sup> F. RONCALLI, *Le lastre dipinte da Cerveteri* (1961) 69.

## ADDENDUM

Ho lasciato immutato il testo scritto il marzo 1985 e presentato al Congresso senza le note e con qualche abbreviamento imposto dai limiti di tempo a disposizione. Vorrei però approfittare dell'occasione per accennare almeno in forma di completamenti delle note alle più importanti opere recentemente pubblicate - inclusi i cataloghi delle mostre organizzate nell'ambito del « Progetto Etruschi » -, nonché alle comunicazioni e interventi del Congresso particolarmente significativi a proposito di quanto ho esposto sopra.

- ad n. 13 Per la bottega e la datazione: F. DELPINO, in *Civiltà degli Etruschi*, 75-76, n. 2.10.1.
- ad n. 17 Per la cronologia della fase II di Veio cfr. la relazione di B. D'AGOSTINO - A. DERIU, *Rapporti tra l'Italia Meridionale e l'Egeo nell'VIII secolo a. C.*, e in particolare la comunicazione di G. BARTOLONI, *Veio nell'VIII secolo a. C.: rapporti con l'ambiente mediterraneo*.
- ad n. 20 Il Royal Ontario Museum di Toronto ha acquistato di recente un'olla ad anse doppie, senza piede, attribuibile senza dubbio alla bottega del biconico di Pescia Romana. Il mio vivo ringraziamento va al collega Paul Denis per avermi mostrato le fotografie del vaso.
- ad n. 60 Per il biconico di Caere e soprattutto per l'interpretazione della scena figurata si veda l'eccellente articolo di M. MARTELLI, *Prospettiva* 38, 1984, 2 ss.
- ad n. 61 Cfr. A. BEDINI in *Civiltà degli Etruschi*, 227, n. 8.2 - ill. -.
- ad n. 72 G. Colonna nel suo intervento ha proposto per i rilievi una datazione nel secondo quarto del secolo.
- ad n. 75 La pubblicazione è in stampa nel prossimo volume di *Studi Etruschi* (cortese informazione di G. Colonna).
- ad nn. 89-91 Per la bottega del Pittore di Elvehjem: F. BURANELLI, in *Civiltà degli etruschi*, 156, n. 6.27, con riferimento al suo libro in corso di stampa.
- ad n. 108 Le due anfore sono state esposte a Firenze, cfr. G. COLONNA, in *Civiltà degli Etruschi*, 245, 247, con figg.
- ad n. 114 P. Rendini in un breve intervento ha segnalato il ritrovamento recentissimo di una tomba a Magliano - necropoli di S. Maria in Borraccia -, decorata con tre leoni alati e databile all'orientalizzante recente. Ringrazio vivamente F. Nicosia e P. Rendini per la disponibilità nell'accesso alle fotografie delle pitture.
- ad n. 121 Un breve riassunto preliminare della parte 2 dall'Autrice in *Case e palazzi d'Etruria*, 52-53.
- ad n. 126 Per la localizzazione della tarda produzione etrusco-corinzia: G. COLONNA, in *Commercio etrusco arcaico*, 14.

luglio 1985



a

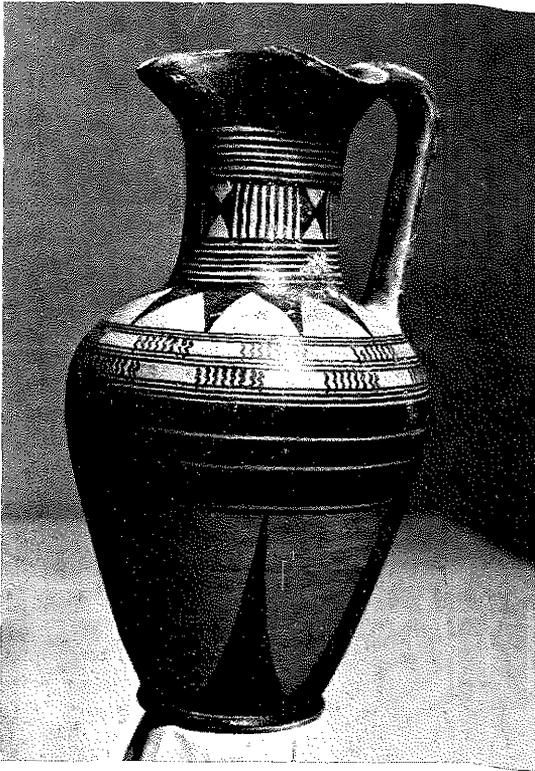


b



c

a) Sostegno etrusco-geometrico. Budapest, Museo di Belle Arti; b) Dinos etrusco-geometrico. Mercato antiquario (1984); c) Dinos etrusco-geometrico. Mercato antiquario (1985). Da Galerie G. Puhze, cat. 6, 1985, n. 196;



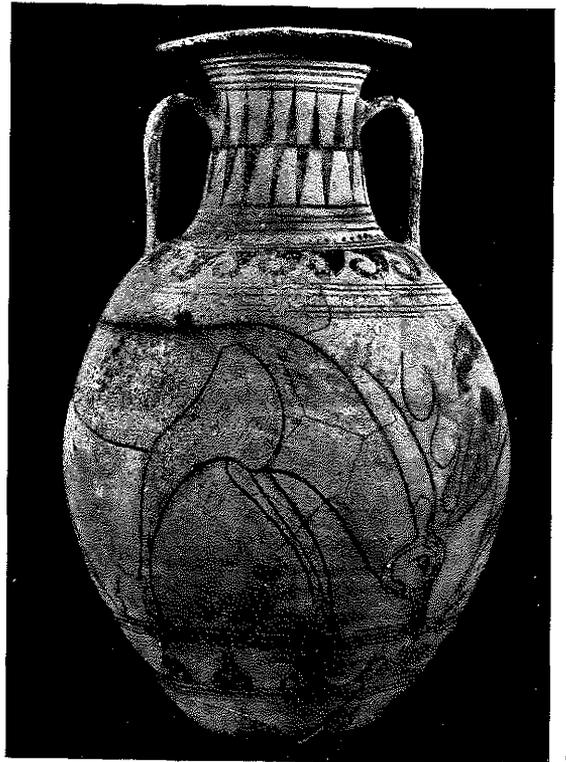
a



b

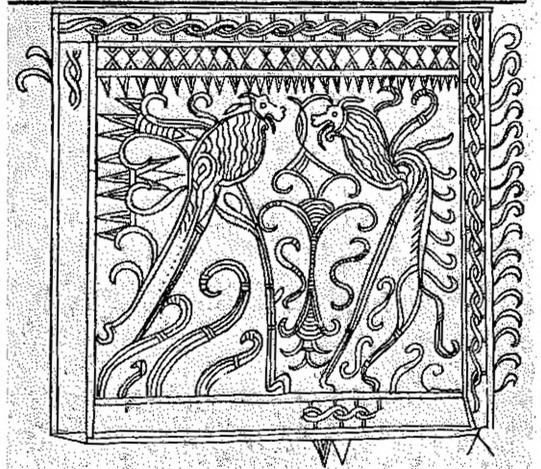
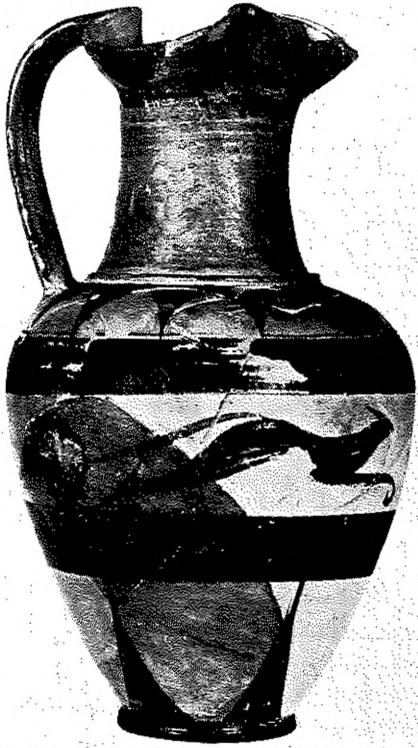


c

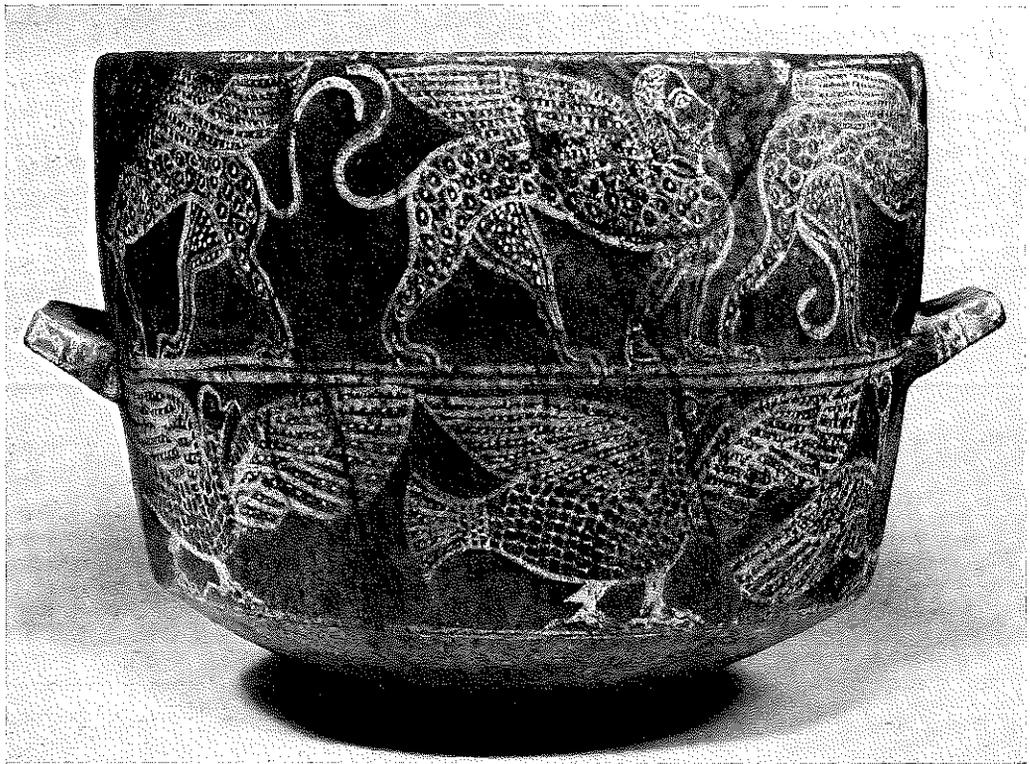


d

a) Oinochoe italo-geometrica, da Tarquinia. Colonia, collezione privata; b) Oinochoe etrusco-subgeometrica. Mercato antiquario (1960). Da Sotheby's Cat. 1.7.1969, n. 223; c) Oinochoe etrusco-subgeometrica. Israele, Museo Marittimo; d) Anfora etrusco-orientalizzante. Mercato antiquario (1974)



*a-b)* Oinochoe etrusco-corinzia. Århus, Collezione universitaria; *c)* Anfora etrusco-corinzia. Los Angeles, collezione privata; *d)* Decorazione incisa di un kantharos falisco (disegno). Da *AA* 1917, 97-98, fig. 26,a.



a



b



c

a) Cratere-pisside etrusco-orientalizzante. Malibu, J. Paul Getty Museum. Courtesy of the Getty Museum;  
 c) Anfora etrusca policroma, da Tarquinia. Tarquinia, Museo Nazionale; d) Oinochoe etrusco-corinzia. Mercato antiquario (1984).