

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

20
2012

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile

Sandro De Maria

Comitato Scientifico

Sandro De Maria

Raffaella Farioli Campanati

Richard Hodges

Sergio Pernigotti

Giuseppe Sassatelli

Stephan Steingraber

Editore e abbonamenti

Ante Quem soc. coop.

Via Senzanome 10, 40123 Bologna

tel. e fax + 39 051 4211109

www.antequem.it

Redazione

Enrico Gallì, Cristina Servadei

Collaborazione alla redazione

Simone Rambaldi

Abbonamento

€ 40,00

Richiesta di cambi

Dipartimento di Archeologia

Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna

tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliografie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna n. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315

ISBN 978-88-7849-078-9

© 2012 Ante Quem soc. coop.

INDICE

Presentazione
di Sandro De Maria

ARTICOLI

Culture della Grecia, dell'Etruria e di Roma

Paolo Baronio <i>Un architetto per il tempio di Tina a Marzabotto. Studio dell'antico procedimento geometrico-proporzionale utilizzato nel progetto del tempio urbano della città etrusca di Kainua</i>	9
Julian Bogdani, Enrico Giorgi <i>La campagna di scavo 2011 a Suasa: lo scavo della strada basolata</i>	33
Laura Cerri, Maria Raffaella Ciuccarelli, Vanessa Lani <i>Nuovi dati sul complesso produttivo di età romana a Pesaro</i>	51
Sandro De Maria, Sidi Gorica <i>Vitruvio e la Casa dei due peristili a Phoinike</i>	61
Sandro De Maria, Elia Rinaldi <i>Il teatro romano di Mevaniola: nuove osservazioni</i>	83
Elisabetta Govi <i>I vasi etruschi del "Gruppo di Adria"</i>	107
Giuseppe Lepore, Francesco Belfiori, Federica Boschi, Tommaso Casci Ceccacci, Michele Silani <i>Nuovi dati sull'origine di Sena Gallica</i>	155
Manuel Parada López de Corselas <i>En torno al "entablamento arcuado" y al "frontón sirio" en la arquitectura construida y la iconografía arquitectónica romana</i>	181
Sara Rossi <i>L'edilizia privata a Claterna: una rilettura degli scavi di Edoardo Brizio (1890-1898)</i>	213
Stefano Santocchini Gerg <i>Riflessioni sui contatti fra Etruria settentrionale e padana. Motivi e tecniche decorative tra VII e V sec. a.C.</i>	223

Archeologia tardoantica e medievale

Isabella Baldini, Federico Giletti, Monica Livadiotti, Giulia Marsili, Giuseppe Mazzilli,
Debora Pellacchia

Il quartiere episcopale nelle Terme Occidentali di Kos: relazione preliminare 253

Archeologia orientale

Andrea Piras

Note di epigrafia iranica. L'iscrizione persepolitana di Serse XPf (30-37) e alcuni confronti testuali 271

Raimondo Secci

Educazione e società a Cartagine e nel Nord Africa in età punica 279

I VASI ETRUSCHI DEL “GRUPPO DI ADRIA” Elisabetta Govi

The study is about a group of Etruscan vases which were found during the excavations in the village of Adria during the 19th century. For the first time these vases, some already described in the related literature and some not, are all together included in a catalogue that explores the stylistic and chronological framework of the last decades of the 6th century BC and from which emerges a large group of vases figured and decorated with bands of Etruscan production, which have no equal in the rest of the Po Valley where the Etruscans settled. The study also addresses the thorny issue of the place of production that was suggested to be Adria itself, starting from the first reports of the 19th century. Although the hypothesis of a local production could be sustained, the typological and stylistic analysis of the vases leads to suppose a more likely import from Tyrrhenian Etruria. The documentation examined spurs reflections on the role of Adria, within the trading dynamics of the 6th and the 5th centuries BC which involved the Etruscan cities in the basin of the river Tiber, in particular Orvieto, and the entire Etruscan territories in the Po valley.

La presenza ad Adria di vasi figurati ascrivibili alla produzione etrusca è nota da tempo ed in anni recenti ha suscitato una rinnovata attenzione nel quadro degli studi dedicati a questo importante centro costiero di frontiera¹. La documentazione tuttavia non ha mai ricevuto un'analisi approfondita e pertanto è sembrato oltre modo necessario condurre uno studio che anzi tutto ne chiarisse l'effettiva consistenza e ne offrisse una presentazione complessiva, indispensabile per approdare ad un corretto inquadramento stilistico e cronologico della classe. La ricerca² ha preso avvio dal recupero di tutti i pezzi noti in letteratura anche solo per una semplice segnalazione. L'indagine così condotta nei

magazzini del Museo Archeologico di Adria³ ha consentito di reperire altri frammenti di vasi, del tutto inediti, che sono stati presi in considerazione perché danno un contributo all'analisi della classe e della produzione ceramica adriese. L'esame della documentazione d'archivio ha inoltre permesso di precisare per alcuni frammenti il luogo di ritrovamento restituendo preziosi dati per la contestualizzazione, finora mai affrontata, e per l'interpretazione di questi vasi, tutti provenienti dall'area dell'abitato, eccetto uno recuperato in una tomba. L'importanza di questo nucleo di vasi, da cui scaturisce l'esigenza di uno studio specificatamente ad essi dedicato, è riposta anzi tutto nella questione del luogo di produzione, che la critica concordemente ritiene locale.

¹ Recenti contributi su Adria: Bonomi 2003a e b; Colonna 2003, pp. 163-165; Bonomi 2004; Harari 2007; Bruni 2008; Sassatelli 2008, pp. 81-85; Gaucci 2010; Bruni 2011b; Gaucci c.d.s.a; Govi c.d.s.

² Fondamentali per questo studio, risultato non facile anche a causa dello stato di conservazione purtroppo non buono di alcuni frammenti, mi sono state le osservazioni della Prof.ssa Marina Martelli, che ringrazio sentitamente per la disponibilità e per i pareri gentilmente forniti. Sono grata a Giuseppe Sassatelli per avere incentivato questo lavoro e per il proficuo dialogo sui vari problemi storici che i vasi consentono di affrontare.

³ Ringrazio la Dott.ssa Giovanna Gambacurta, Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Adria, per avermi concesso lo studio dei materiali ed avere agevolato in tutto la ricerca ed il Sig. Leonardo De Simone per la squisita ospitalità in museo. Al Dott. Andrea Gaucci devo un consistente aiuto nella ricerca dei pezzi nel magazzino e nella realizzazione della documentazione grafica e fotografica.

Per primo F.A. Bocchi notò le caratteristiche di questi vasi, inseriti negli inventari della Collezione Bocchi da lui redatti⁴: le imperfezioni della vernice, il diverso colore dell'argilla e soprattutto la "rozza" esecuzione delle figure erano elementi sufficienti per distinguerli rispetto ai vasi attici, che lui erroneamente considerava etruschi, e per ipotizzarne quindi una produzione locale. Interpretandoli come scarti di fornace, ne sottolineò acutamente la rilevanza storica come testimonianza dell'esistenza ad Adria di una bottega di ceramiche dipinte⁵. È evidente che il giudizio dello studioso si fondava unicamente sul raffronto, oltre tutto viziato dall'equivoco dell'errata classificazione, con la ceramica attica cospicuamente restituita dagli scavi dell'abitato, non conoscendo egli la produzione etrusca di ceramiche figurate. Questa posizione fu ricalcata da R. Schöne il quale inserì nel suo catalogo delle antichità adriensi (Schöne 1878) solo alcuni dei vasi inventariati da Bocchi, classificandoli correttamente come attici. Tra questi compare il grande vaso con scena di caccia (Cat. n. 6) che egli ritenne di fabbrica locale e del quale descrisse l'argilla come simile a quella delle anfore vinarie. Allo Schöne però non sfuggì la somiglianza con non meglio definiti vasi della collezione di Monaco, allora ancora inediti, parte della ricca raccolta di ceramiche etrusche del museo (Sieveking, Hackl 1912). Negli stessi anni E. Brizio pur non ci-

tando espressamente alcun vaso seguì la teoria della produzione locale di vasi figurati che egli ricondusse a fabbrica etrusca, essendo convinto di una colonizzazione etrusca dell'emporio e della predominanza etrusca sul piano culturale (Brizio 1879, pp. 445-462, in particolare p. 461). Contrario invece all'ipotesi di una manifattura locale del noto vaso con scena di caccia, entrato in letteratura grazie all'edizione dello Schöne del 1878 che ne presentava anche un disegno a tratti, fu G. Ghirardini il quale lo attribuì piuttosto ad una produzione greco-orientale (Ghirardini 1905, p. 133). Si deve attendere il 1983 per una presentazione, seppure del tutto sommaria, di questo nucleo di vasi: R. Mambella pubblica una rassegna di vasi che attribuisce ad "una classe di ceramica locale adriese" sulla scorta di quanto asserito prima dal Bocchi e poi dallo Schöne (Mambella 1983). Lo studio prende le mosse dal sopraccitato vaso con tema della caccia, riferito ad un "ambito artistico paleoveneto" di cui rappresenta "la prima testimonianza di una pittura vascolare"⁶. Altri frammenti sono ricondotti alla medesima fabbrica sulla base del tipo di argilla ed il piccolo gruppo di vasi, in quella sede elencato senza alcuna analisi stilistica, è interpretato come una parentesi, un'esperienza priva di seguito, dell'arte figurativa paleoveneta fortemente influenzata ad Adria dalla ceramica attica.

È merito di Giovanni Colonna avere ripreso il problema di questa classe di materiali, per la prima volta inserita in un quadro storico relativo ad Adria, rinnovato ed arricchito di importanti elementi culturali (Colonna 2003). Lo studioso elenca i quattordici frammenti citati dal Mambella, alcuni dei quali ha potuto visionare nelle vetrine del museo dove si trovavano esposti, cui aggiunge un piatto del tutto inedito, anch'esso esposto, e due coppette da Adria e da S. Basilio pubblicate da M. De Min e da S. Bonomi in tempi recenti come imitazione etrusca di forme attiche (Colonna 2003, pp. 163-164, nota 25). Il novero dei vasi pertinenti a quello che Colonna denomina come "Gruppo di Adria" raggiunge quindi diciassette esemplari⁷. Solo tre di questi

⁴ Presso l'archivio del Museo sono conservati tre inventari manoscritti di F.A. Bocchi. I primi due elencano i materiali del "Domestico Museo" pertinenti alla collezione della famiglia Bocchi e sono stati redatti il primo, definito "I stesura", a più riprese tra il 1867 e il 1887; il secondo, o "II stesura", tra il 1867 e il 1868 ed è la trascrizione della prima in bella copia. Il terzo inventario si riferisce ai materiali della Raccolta Civica, recuperati durante gli scavi condotti negli anni 1878-1879 nel Pubblico Giardino, nel Cortile Ornati e nel Fondo Lodo alla Bettola. Per la documentazione inventariale e per le vicende relative alla sua formazione si veda Wiel Marin 2005, pp. 44-49.

⁵ Le annotazioni di F.A. Bocchi su ogni pezzo sono riportate all'interno delle singole schede. Tra queste particolarmente indicative della convinzione che lo studioso maturò su questi vasi è una osservazione relativa al grande vaso con scena di caccia da lui schedato come A 140 (qui al Cat. n. 6): «molto importante perché il vaso è ritenuto uno scarto essendo imperfetta la vernice, non compiuta la cottura e il disegno delle figure; sarebbe quindi indizio di fabbriche locali».

⁶ Per le ragioni di tali affermazioni si veda più diffusamente Cat. n. 6.

⁷ Colonna 2003, p. 164, ove al gruppo afferma appartene-

però sono oggetto di un inquadramento stilistico da parte dello studioso, che accoglie l'ipotesi della produzione locale di tali vasi, precisata però in un'ottica storica molto più corretta della precedente interpretazione. Esclusa l'appartenenza all'ambito produttivo paleoveneto supposta dal Mambella, la classe è ricondotta alla produzione di un'unica bottega, attiva ad Adria per due generazioni tra il 530/520 e il 480 a.C. nella quale operano artigiani etruschi originari del comparto territoriale di Vulci-Orvieto-Chiusi qui stanziatisi (Colonna 2003, pp. 164-165). Del "Gruppo di Adria" viene dunque riconosciuta la matrice etrusca, della quale non sfugge il carattere assai eterogeneo sia in termini stilistici che cronologici, tale da indurre il Colonna a definire il gruppo come "ibrido"⁸. In ogni caso l'importanza del "Gruppo di Adria" è ribadita nel quadro più generale della vivacità culturale e produttiva di Adria, nella quale certamente risiedevano etruschi interessati ai traffici commerciali, come testimoniato dalle iscrizioni e dai bronzi votivi di produzione locale. In particolare viene rimarcato il significato di questo gruppo vascolare in un'ottica più generale, essendo l'unico caso di produzione a figure nere al di fuori dell'Etruria propria, oltre a quella decisamente più cospicua di Capua. Da questo passo in avanti compiuto nella storia degli studi dedicata a tale documentazione, che tuttavia ancora è esaminata in maniera parziale, prende le mosse questo lavoro, nato nell'ambito di un interesse per le ceramiche etrusche figurate distribuite nel territorio dell'Etruria padana (Govi 2003; Govi c.d.s.). I vasi sono presentati di seguito in un catalogo che per la prima volta li riunisce tutti nell'intento di definirne caratteristiche morfologiche e inqua-

dramento stilistico e cronologico, sulla base del quale si fondano le considerazioni conclusive. Ai vasi del cosiddetto "Gruppo di Adria" (Catalogo gruppo a) seguono alcuni esemplari, non figurati ed inediti, che come si è anticipato contribuiscono a delineare meglio il fenomeno dei modelli e degli apporti esterni alla produzione ceramica adriese (Catalogo gruppo b).

Catalogo⁹

a) Vasi attribuiti al "Gruppo di Adria":

1. Piatto (figg. 1-2, tav. 1).

C 105¹⁰; I.G. AD 9915. Cortile Ornati, ottobre 1878.

Diam. 14,5 cm; diam. piede 11,3 cm; h. 1,5 cm. È conservata poco più della metà del piatto, ricomposto da vari frammenti. Argilla nocciola (Munsell 7.5 YR 6/6) (Munsell 1994); vernice bruno-rossastra e nero opaca; sovradipintura bianca opaca. Assenza di linea graffita. Labbro svasato, orlo arrototondato con lieve ingrossa-

nere almeno tre piatti, due anfore a collo distinto, un coperchio carenato, una coppetta su piede e un grande stamnos o cratere.

⁸ Come si osserverà più compiutamente nelle singole schede dei vasi, i modelli stilistici riconosciuti nell'opera di questa bottega impiantatesi ad Adria vanno infatti dal Gruppo delle Foglie d'Edera, attivo a Vulci negli ultimi decenni del VI secolo, al contemporaneo Gruppo di Orvieto, al Pittore di Gerusalemme, operante a Chiusi tra il 500 e il 480 a.C. (Colonna 2003, pp. 164-165). La difficoltà di ricondurre i vasi presi in esame in quella sede al medesimo contesto produttivo si coglie con evidenza in espressioni quali «allo stesso Gruppo, anche se solo come approssimativa citazione sembra inoltre rinviare (...)» (Colonna 2003, p. 165).

⁹ I tre inventari manoscritti del Bocchi (cfr. nota 4) all'interno delle singole schede sono così citati: Inv. Bocchi (la I stesura), Inv. Bocchi² (la II stesura), Bocchi 1879 (l'inventario del Museo Civico). All'interno di questi manoscritti il Bocchi elenca il materiale secondo una complessa classificazione articolata per tipologia, tecnica di esecuzione, presenza di iscrizioni e di graffiti, cui corrispondono lettere dell'alfabeto. I vasi qui presentati rientrano tutti nei gruppi A, il cosiddetto "primo stile" corrispondente alla ceramica attica a figure nere, e C, i "vasi di stile incerto". Nelle schede dei vasi alle sigle ottocentesche si affianca, quando presente, il n. dell'inventario generale (I.G.) compilato a partire dal 1972. Su alcuni frammenti (ad es. Cat. n. 8) compare una etichetta con una numerazione diversa da quella del Bocchi. Non vi è traccia negli archivi del museo di tale inventariazione, evidentemente intermedia tra quella del Bocchi e quella più recente dell'inventario generale.

¹⁰ In Colonna 2003, p. 164, nota 25, il piatto è detto mancante negli inventari del Bocchi, ma una attenta revisione dei manoscritti ha consentito di individuarlo e di conoscerne l'esatta provenienza. Bocchi 1879: «*Due terzi circa di piatto forma elegante: orlo a linee verticali rossastre interni con macchia bianca capricciosa, altra macchia rossastra e linee rossa e nera pur capricciose il tutto su fondo giallo-rossiccio. Novità tecnica: sull'orlo vi sono due fori vicini: a quale uso? Questi due forellini appaiono fatti quando fu fatto il piattello. Diam. 0, 15*». Il vaso è esposto nella vetrina 9 della sala del primo piano del Museo Nazionale Archeologico di Adria.



Fig. 1. Piatto (Cat. n. 1).

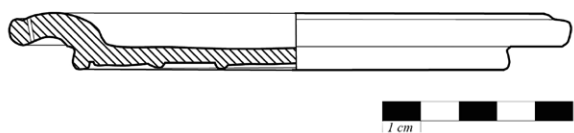


Fig. 2. Piatto (Cat. n. 1).

mento definito superiormente da una solcatura; sottile piede ad anello; fondo piatto, con due sottili cordoni concentrici. Nella vasca interna occhione con cornea e sacca lacrimale sovradipinte in bianco delimitate da una linea in vernice rossastra, cerchio dell'iride in vernice nera e pupilla in vernice rossastra; tutto attorno all'occhio una duplice linea a vernice rossastra ne definisce il contorno; fascia nera tra vasca e labbro; sul labbro fascia campita con linee verticali in vernice rossastra. Fondo esterno risparmiato. Due fori per la sospensione sul labbro in corrispondenza dell'angolo interno dell'occhione, che dunque era destinato ad una visione verticale una volta appeso il vaso.

La sintassi decorativa e l'aspetto morfologico del piatto, di fattura accurata, derivano da modelli attici degli ultimi decenni del VI secolo a.C. Il profilo del vaso rivela infatti una dipendenza dalla produzione attica dei piatti a f.n.¹¹,

¹¹ Callipolitis Feytmans 1974, p. 153, pl. 30, tipo AI, 33 da Cortona e vicino alla produzione di Lydos; tipo AII, 6, p. 153, fig. 39, dall'Attica, attestato tra il

mentre non trova un riscontro puntuale nella produzione locale e più in generale in quella etrusco-padana della forma¹². Anche la decorazione del labbro rimanda ai piatti attici¹³, ma è ben documentata sui piattelli su piede etruschi del Gruppo di Orvieto¹⁴ e della produzione chiusina (Paolucci 1999-2000, tipo 53). Il motivo centrale, come già osservato da G. Colonna che per primo ha pubblicato il vaso (Colonna 2003, pp. 164-165), è anch'esso ispirato a modelli attici¹⁵. Un confronto abbastanza vicino per la redazione dell'occhio è offerto da una kylix attica a f.n. da Vulci, datata tra il 550 e il 500 a.C., con sovradipintura bianca nella cornea¹⁶. Non sono noti piatti attici con occhioni, mentre frequente è la raffigurazione del Gorgoneion centrale¹⁷. Nell'ambito della ceramografia

560-550 e il 530-525 a.C. Un profilo analogo, ma con incisioni al posto dei cordoli, ritorna nella forma IV dei piattelli Spurinias, affermatasi a Vulci in età tardo-arcaica e per la quale si rinvia ai modelli attici dell'ultimo quarto del VI secolo (Bernardini 2001, pp. 18-19, con numerosi rimandi alla produzione acroma dell'area etrusco-meridionale).

- ¹² Mattioli c.d.s., Famiglia piatto, in cui sono compresi anche i pochi esemplari editi di Adria. Un altro esemplare adriese (fig. 40), anch'esso ispirato a modelli attici, ha profilo analogo ma al posto delle cordolature esibisce solcature. La relazione formale tra i due piatti sembra dunque stretta, al di là della resa del fondo esterno.
- ¹³ Callipolitis Feytmans 1974, AI 67, pl. 10; pl. 57, n. 46; pl. 58, n. 60; pl. 70, IV, 2; pl. 75, 18, pl. 78, n. 19; ABV, p. 132, 1. Più comune nella produzione attica dei piatti a f.n. la catena di boccioli o il ramo di alloro.
- ¹⁴ Donati 1978, p. 41, n. 4, fig. 26; Colonna 2003, p. 165. Negli esemplari del Gruppo Pontico invece più frequenti sono le linguette con colori alterni (Wehgartner 1988, p. 315, abb. 39; CVA Paris, Musée du Louvre 24, p. 30, pl. 15, 1).
- ¹⁵ Per le coppe attiche con occhioni si vedano Ferrari 1986; Jordan 1989, in particolare p. 164 per le kylikes con occhioni sovradipinti di bianco; Kunisch 1990; Steinhart 1995, pp. 39-68; Iozzo 2002, pp. 163-185, in particolare cat. nn. 234, 238-244 con cornea bianca; Iacobazzi 2004, p. 233. Il motivo degli occhioni è diffuso anche nella produzione calcidese delle coppe e, seppure in misura inferiore, in quella greco-orientale.
- ¹⁶ BA 447: CVA London, British Museum 2, III.H.7, pl. 22.1A-B. Per la forma dell'occhio piuttosto allungata si confrontino inoltre tre anfore attiche, tutte da Vulci, con occhioni sovradipinti di bianco (BA 320129 e 320322: CVA London, British Museum 4, III.He.9, pls. 65. 1A-D e 2 A-D; BA 320314: CVA Munich, Museum Antiker Kleinkunst 8, pls. 407.1, 408.1-2) ed una da collezione (BA 1537, CVA New York, Metropolitan Museum of Art 4, pl. 41, 5-6).
- ¹⁷ Ricorrente sui piatti attici a f.n. il rimando a Dioniso e alla sua cerchia, la cui relazione col Gorgoneion è

etrusca della seconda metà del VI secolo il motivo trova una certa diffusione nel Gruppo delle Foglie d'Edera, dove è attestato su cinque anfore decorate sul corpo con una coppia di occhioni, tutti sovradipinti di bianco come l'esemplare adriese, affiancati da fregi animalistici e da lunghe spire di serpenti¹⁸. Il motivo ricorre inoltre su anfore e su altre forme vascolari del gruppo degli Uccelli Acquatici e soprattutto del Pittore di Micali¹⁹.

La coppia di occhioni, assai diffusa nella produzione attica dei kyathoi e delle coppe a f.n. degli ultimi decenni del VI secolo²⁰, sulle quali di norma è affiancata da motivi dionisiaci, è stata variamente interpretata, ma la lettura generalmente offerta è in chiave apotropaica o "profilattica"²¹. L'evidente legame con l'ambito dionisiaco²² è stato valorizzato da F. Frontisi-

assai stretta sulle coppe ad occhioni che di norma comprendono entrambi i temi. Il legame è poi ancora più esplicito nella kylix da Vulci, datata tra il 575 e il 525 a.C., nella quale il volto della Gorgone è inserito nelle pupille degli occhioni (BA 302605; CVA *Cambridge, Fitzwilliam Museum* 1, pls. 18.2A-B, 20.4). Una relazione tra Gorgoneion e il motivo degli occhioni, che ne rappresentano la stilizzazione, è asserita in Iacobazzi 2004, p. 233.

¹⁸ Rizzo 1994, p. 7 ove si sottolinea la peculiarità di questo gruppo di vasi inseriti nel Gruppo delle Foglie d'Edera; Werner 2005, pp. 65-66, 4.7/7.1-7.5, pl. 25-26. Vicino al Gruppo delle Foglie d'Edera è poi un sostegno cilindrico decorato con coppia di occhioni ed elementi fitomorfi (*ibidem*, p. 58, pl. 34a-b). Colonna 2003, p. 166, ipotizza che le spire dei serpenti dei vasi del Gruppo delle Foglie d'Edera possano avere ispirato le lunghe ciglia che circoscrivono l'occhione sul piatto di Adria. In realtà esse potrebbero richiamare le ramificazioni d'edera che di norma si trovano tutt'attorno al motivo sulle kylikes attiche a f.n. (Jordan 1989). Inoltre un parallelo per la linea di contorno che dalle sopraciglia circoscrive tutto l'occhio è offerto da una coppa attica a f.n. conservata a Monaco (Ferrari 1986, p. 15, fig. 11).

¹⁹ Ginge 1987, nn. 16, 20 e 29, tavv. XXI, XXVII, LI; Sgubini Moretti, Ricciardi 2001, p. 227 n. III B. 6.10; CVA *Paris, Musée du Louvre* 26, pl. 27; Werner 2005, p. 65 nota 128; Szilágyi 2005; Rizzo 2007, pp. 188-189, n. 77. Diverse anfore con occhioni in Sieveking, Hackl 1912, nn. 858-9, 861, 865-7 e due oinochoai ai nn. 925-926.

²⁰ Cfr. nota 15; Szilágyi 2005, p. 365 con bibliografia di riferimento.

²¹ Sintesi delle ipotesi interpretative in Ferrari 1986, pp. 11-20; Jordan 1989, pp. 5-6; Steinhart 1995, in particolare pp. 64-66, ove si sostiene il valore prettamente decorativo del motivo.

²² Tale legame è argomentato in Ferrari 1986, ove la "maschera di Dioniso" è riferita al contesto specifico del

Ducroux che, rilevando la marcata tendenza ad antropomorfizzare il vaso e ad assimilare la coppa ad una testa quasi fosse una maschera dietro la quale il simposiasta si cela bevendo, intravede una duplice prospettiva di significati: una ludica, perché durante il simposio i giochi visivi si accompagnano a quelli verbali e gestuali, l'altra rituale, perché in questo gioco di specchi si compie un'assimilazione tra il bevitore e il dio Dioniso stesso, raffigurato sovente tra gli occhioni (Frontisi Ducroux 1991, pp. 177-188). Ad analoghe conclusioni giunge J.G. Szilágyi quando interpreta gli occhioni raffigurati sui vasi greci come una epifania di Dioniso o "forse un accenno alla presenza del dio per il cui tramite il simposiasta viene quasi introdotto fra i partecipanti del thiasos nel momento in cui egli accosta il recipiente alle labbra". Lo studioso, analizzando due kyathoi etruschi a f.n. prodotti nella bottega del pittore di Micali e decorati con occhioni associati ad una sirena e a rami d'edera, è incline a riconoscere nel motivo un metonimico richiamo al dio Dioniso/*Fufluns*, che in Etruria durante la fase tardo-arcaica assume una valenza ctonia, coerente con la probabile destinazione funeraria dei due vasi²³.

Le importazioni in Etruria di piatti attici, sia figurati che a v.n., sono piuttosto contenute e pur non mancando in area meridionale sembrano indirizzate soprattutto all'Etruria settentrionale interna²⁴. Ad Adria sono noti quattro

teatro e al culto del dio sviluppato proprio negli anni dell'invenzione della coppa ad occhioni; in Kunisch 1990, che riconosce nella maschera il volto del satiro o della menade, compagni dei simposiasti nella esperienza di integrazione con il dio del vino.

²³ Szilágyi 2005, p. 373. Anche per gli occhioni raffigurati sulle anfore del Gruppo delle Foglie d'Edera si presuppone un generico riferimento all'ambito dionisiaco (Werner 2005, pp. 65-66).

²⁴ Per la diffusione di piatti attici figurati in Etruria si veda Callipolitis Feytmans 1970: piatti a f.n. tutti di Lydos o vicini alla sua bottega: p. 315, nn. 2-5, p. 316, nn. 6-12, p. 317, n. 17 (12 piatti da Chiusi), p. 320, n. 33 (da Cortona), p. 399, n. 31 (da Adria), p. 400, n. 3 (da Bologna); piatti a f.r.: p. 371, n. 1 (da Adria), p. 371, n. 5, p. 376, nn. 1, 3-4, p. 377, n. 5 (5 piatti da Vulci), p. 372, nn. 12-13, p. 373, n. 25, p. 377, n. 6 (4 piatti da Chiusi), p. 374, nn. 31-32 (dall'Italia). Per l'importazione di piatti attici in Etruria settentrionale: Paribeni 1993, p. 267; Bizzarri 1999, p. 336. Per i recenti rinvenimenti di piatti attici a f.n. nel santuario di Pyrgi si veda Baglione 2004,

piatti attici a f.n.²⁵. Il piatto ha una discreta attestazione nella produzione etrusca figurata, specie nella variante con alto piede (Garver 1980), e trova nel Gruppo Pontico una certa fortuna (Szilágyi 1997, n. 163, con riferimenti bibliografici). In particolare le botteghe di Vulci sembrano prediligere questa forma vascolare, come attestano la sua presenza all'interno del variegato repertorio formale del Pittore di Micali²⁶ e la produzione della classe dei Dot-Wreath Plates (cfr. piatto Cat. n. 11)²⁷. Secondo una particolare linea interpretativa il piatto in Etruria assolverebbe una funzione rituale testimoniata anche dalla denominazione *spanti* ad essa assegnata sin dalla fase orientalizzante e riconducibile alla sfera dell'offerta, ma la critica più recente tende a ricondurre il lessema, di comprovata origine etrusca, alla forma e non alla funzione precipua di carattere votivo²⁸. A prescindere dal problema lessicale, una valenza

rituale del piatto si coglie con evidenza nei casi in cui l'uso votivo del vaso è testimoniato da una iscrizione di dono. Le attestazioni ricorrono proprio ad Adria, dove un esemplare, decorato con fasce concentriche dipinte di nero e con profilo del tutto simile al piatto con occhione qui considerato, riporta "*mi al*"²⁹; e a Spina, nella tomba 719 della necropoli di Valle Trebba, che ha restituito un analogo piatto con iscrizione "*al*" di recente reso noto (Gaucci c.d.s.b). Il vaso ha un uso rituale anche e soprattutto in Grecia, dove ricorre quasi esclusivamente in aree santuariali e normalmente esibisce due fori per la sospensione a parete (Callipolitis Feytmans 1974, p. 17; Baglione 2000, pp. 364-366), che si ritrovano anche negli esemplari di Adria sopra citati, evidentemente destinati ad analoga esposizione. Il recente studio delle forme ceramiche restituite dall'Acropoli di Atene ha confermato l'alta incidenza di piatti, equiparati ai pinakes nella funzione dedicatoria e votiva³⁰. In Etruria la valenza rituale della forma si ritrova significativamente anche nel santuario sud di Pyrgi, ove sono consistenti le attestazioni di piatti attici a f.n. e a fondo bianco³¹, e nell'area sacra di Portonaccio a Veio, che ha restituito un esemplare attico (Baglione 2004, pp. 97-98). I dati di rinvenimento del piatto adriese con occhione, desunti dalla documentazione d'archivio, ne accertano la provenienza dall'area dell'abitato, il Cortile Ornati, che ha restituito anche il sopra citato esemplare non figurato con iscrizione "*mi al*" e il piatto qui al Cat. n. 11. Per quest'area, come si vedrà in sede di conclusioni, è suggestivo ipotizzare una destinazione sacra che, se corretta, darebbe spiegazione dell'alto numero di piatti in essa recuperato e implicitamente della funzione rituale

pp. 97-98. Il quadro relativo alla produzione attica a v.n. è più difficile da delineare, ma per l'Etruria padana si veda Govi 1999, p. 127.

²⁵ Vallicelli 2004, p. 11, cita quattro esemplari, pari allo 0,20 % del totale dei vasi attici a f.n. restituiti da Adria. CVA *Adria Museo Archeologico Nazionale I*, tavv. 28, 9; 50, 9 (esemplari A36 e A237 di provenienza sconosciuta). Per il piatto a f.r., con fori di affissione, firmato da Euthymides e databile alla fine del VI secolo, si veda ora Wiel Marin 2005, p. 515, n. 2458.

²⁶ Spivey 1985, p. 12; Bruni 2011a, p. 21. Le liste di attestazioni delle forme ceramiche nella ceramografia figurata etrusca elaborate da D. Paleothodoros confermano la predilezione del piatto da parte del Gruppo Pontico e del Pittore di Micali, in esso formatosi (Paleothodoros 2011, p. 47, tab. 3).

²⁷ Per la frequenza di piatti acromi nelle tombe di Vulci si veda Rizzo 1981, p. 24. Il piatto, decorato con motivi geometrici o con semplici fasce, rientra anche nella produzione del Gruppo di Orvieto (Donati 1978; Schwarz 1979, pp. 75-80) e in quella chiusina (Pao-lucci 1999-2000, pp. 72-78). Le liste di distribuzione delle forme nella produzione ceramografica etrusca confermano l'assoluta preminenza di Vulci come centro che produce piatti figurati (Paleothodoros 2011, p. 47, tab. 4).

²⁸ Bellelli, Benelli 2009, pp. 141-142 con *status quaestionis* (il testo è stato ripreso in *Bollettino di Archeologia on line, sezione speciale, Rome 2008 International Congress of Classical Archaeology meetings between cultures in the ancient Mediterranean*, 2010). La scoperta nella Tavola di Cortona del termine *span*, designante la "pianura" e certamente all'origine del lessema *spanti*, ha chiarito che il nome del vaso deriva dalla specifica forma del piatto. In particolare per l'ipotesi di una stretta relazione tra il termine *spanti* e l'ambito d'uso rituale del piatto si veda Bagnasco Gianni 1996.

²⁹ Colonna 2003, p. 166; Gaucci 2010, pp. 40-41, n. 7; Gaucci c.d.s.a. Il piatto con iscrizione, rinvenuto nel Cortile Ornati, è considerato di produzione locale su imitazione del raffinato modello attico caratterizzato da cordolature sul fondo esterno. Sempre ad Adria, ma su una coppa-coperchio recuperata nel Fondo Lodo alla Bettola, è inciso a crudo il solo "*al*" (Gaucci c.d.s.a).

³⁰ Pala 2012, p. 59 (numero di attestazioni), pp. 60 e 72 (funzione), pp. 75-76 (confronto con altre realtà santuariali).

³¹ Significativo il caso del piatto bilingue con iscrizione votiva in greco (citata in Gaucci c.d.s.a, ove si analizza il quadro delle attestazioni epigrafiche in relazione al piatto adriese con "*mi al*" sopra citato).

assegnata a questa forma vascolare sulla scorta di un uso greco del vaso. Ad Adria, come a Pyrgi, si avrebbe pertanto testimonianza dell'adozione di una specifica pratica votiva di origine ellenica, che trova nell'Acropoli di Atene la sua più significativa ricorrenza, improntata sull'uso del piatto come vaso per l'offerta. Il caso del piatto con iscrizione "al" da una tomba di Spina rientra in questo stesso fenomeno, ma pone il quesito di una pratica sacra di ambito funerario o, meno verosimilmente, di un riutilizzo secondario del vaso nella composizione del corredo. Anche a Gravisca è documentato un piattello acromo di produzione locale con teonimo (Ve[...]*a*), mentre a Caere, nel deposito votivo di Vignaccia, un analogo esemplare riporta l'iscrizione "ar", di incerto valore sacro³². È comunque significativo che le attestazioni di una fedele adozione della pratica rituale greca ricorrano negli empori etruschi più aperti al contatto con il mondo greco. In conclusione sembra quindi plausibile ipotizzare per tutti questi contesti santuariali e votivi una destinazione funzionalmente sacra di questa forma vascolare, anche se non esclusiva, dal momento che in Etruria il piatto ha un largo uso pure in altri ambiti del tutto differenti da quello sacro.

I confronti addotti per il piatto e la sovradipintura bianca della cornea, che nella produzione attica è frequente dal 525 a.C. (Iacobazzi 2004, p. 233), orientano verso una datazione agli ultimi decenni del VI sec. a.C. L'ambito produttivo è ipotizzabile in Vulci, dove sono attivi il Gruppo delle Foglie d'Edera e la bottega del Pittore di Micali, nel cui repertorio figurativo rientra il motivo dell'occhione; ma come si è visto anche la produzione orvietana e chiusina comprende piatti più semplicemente decorati sul labbro con un motivo a tratti del tutto simile.

Bibliografia: Colonna 2003, p. 166, fig. 9.

³² Maras 2009, pp. 162-172, per l'analisi delle forme vascolari utilizzate come supporto per iscrizioni votive. Oltre a quelli qui citati, pochi altri piatti sono documentati in Etruria, essendo decisamente preferiti, tra le forme aperte, coppe e vasi potori.

2. Piatto (fig. 3)

A 49³³; I.G. 22481. Provenienza sconosciuta. Non recuperato.

R. Mambella, che lo ha visionato, riferisce le dimensioni del frammento (4,5 x 8,5 cm) e specifica che la «sua argilla è di colore nocciola rosato e la vernice è nera e diluita... non vi è alcun uso del graffito». Resta la parte anteriore di una fiera con fauci spalancate e lingua sporgente e probabilmente zampa sollevata.

In assenza di una visione autoptica del frammento si può soltanto richiamare a confronto la produzione pontica dei piatti che al centro della vasca esibiscono la figura isolata di un felino con zampa sollevata³⁴. L'asserita assenza di graffito potrebbe collocare l'esemplare verso la fase finale della produzione, negli ultimi due decenni del VI secolo. L'ambito di produzione potrebbe quindi essere Vulci.

Bibliografia: Mambella 1983, p. 8 nota 4 e p. 16, tav. IV, fig. 10, b.



Fig. 3. Frammento di piatto (Cat. n. 2; da Mambella 1983, Tav. IV, 10b).

³³ Inv. Bocchi: «testa di fiera in fondo di piatto. Lingua sporgente da bocca spalancata». Accanto vi è l'annotazione «Li tre pezzi 49, 50, 51 sono di terra grossolana, vernice poco fina. Forse scarti di fornace». Inv. Bocchi²: «fondo di piatto con testa di fiera che mostra la lingua sporgente dalla bocca spalancata».

³⁴ Hannestad 1976, p. 80, n. 5, pl. 51b (attribuzione dubbia), p. 82, pl. 53; CVA Paris, Musée du Louvre 24, p. 30 1-2, pl. 15 (540-530 a.C.); Szilágyi 1997, pp. 280-282, n. 163 (520-510 a.C.) con ampia bibliografia; Die Etrusker, p. 79, n. V. 31 (530-520 a.C.).

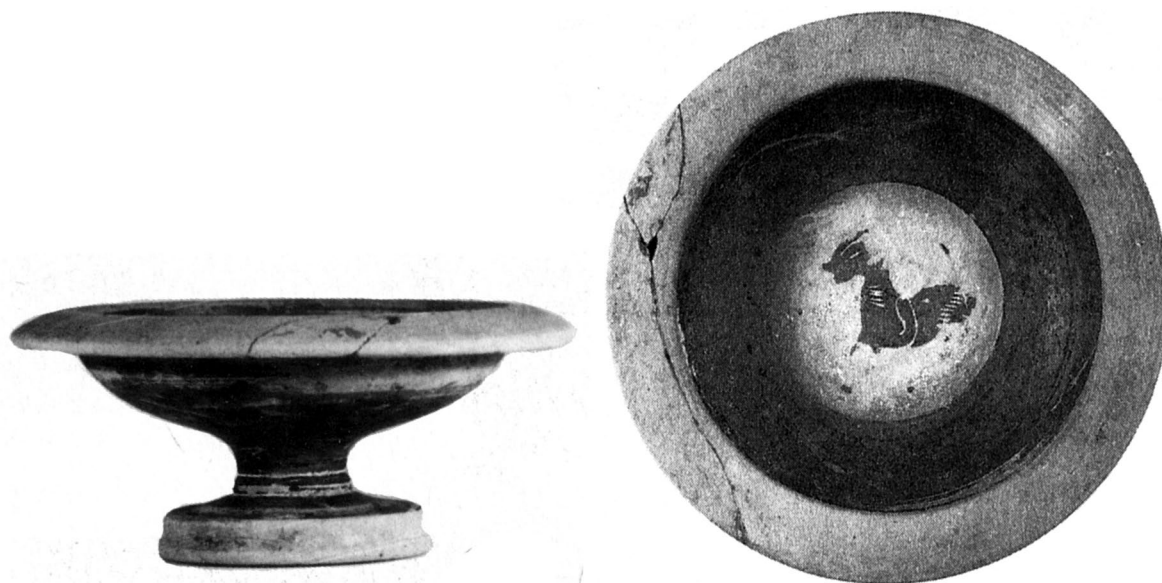


Fig. 4. Coppa su piede (Cat. n. 3) (da Capuis 1993, fig. 47; Malnati, Manfredi 1991, fig. 59).

3. Coppa su piede (fig. 4)

I.G. 388³⁵. Tomba 333 della necropoli di Canal Bianco.

H. 7 cm; diam. 16 cm. Integra, ricomposta nel labbro. Argilla di colore rosa (Munsell 7.5YR 6/4), vernice rosso chiara diluita ed opaca all'interno e nera all'esterno. Vasca a profilo arrotondato con labbro a tesa ripiegato verso il basso, basso stelo cilindrico con piede a disco. Vasca esterna e stelo a v.n., labbro risparmiato, vasca interna a v.n., fondo interno risparmiato con figura di felino volto a sinistra, forse una pantera. Dell'animale resta visibile solo il corpo e parte della testa. A graffito serie di lineette parallele e linea ondulata sul corpo; occhio reso con due linee accostate.

La coppa rientra nel tipo "Stemmed dish" dell'Agora di Atene e per il profilo trova un puntuale riscontro nell'esemplare n. 965, datato al 500-480 a.C., per il quale sono istituiti confronti con esemplari di Bologna e di Spina³⁶. Dalla stessa Adria provengono altri tre esemplari figurati recuperati nella tomba 11 di Cà

Cima (1994), datata agli inizi del V secolo³⁷. In tombe di Bologna sono state rinvenute ben cinque coppe attiche figurate nel tondo centrale, che rappresentano un parallelo calzante sia per il profilo che per la decorazione³⁸. Come si è visto, figure di fiere compaiono nel tondo centrale dei piatti su piede del Gruppo Pontico (Cat. n. 2), ma del tutto diversa è la resa stilistica e formale della coppa di Adria, indiscutibilmente vicina al modello attico. L'esemplare è stato attribuito ad una produzione etrusca e inquadrato cronologicamente tra la fine del VI e gli inizi del V secolo (De Min 1987a, p. 63 n. 483). Il vaso fa parte del corredo, conservato solo in parte ed esposto in vetrina, di una tomba bisoma scavata nel 1938, che ha restituito anche un'anfora attica a f.n. con scena di apoteosi di Eracle (De Min 1987a, pp. 63-66). In assenza di analisi archeometriche che ne possano accertare la produzione, resta del tutto incerta l'attribuzione ad una bottega etrusca che, alla luce dei confronti adottati, sembrerebbe da escludere. Allo stesso modo la coppetta su piede dall'abitato di

³⁵ Il vaso è esposto assieme al resto del corredo nella vetrina della tomba 333 della sala del primo piano del Museo Nazionale Archeologico di Adria.

³⁶ Sparkes, Talcott 1970, fig. 9, pl. 35. Il parallelo con una coppa attica non figurata della tomba 308 V.T. di Spina non sembra pertinente avendo il vaso un profilo diverso rispetto all'esemplare ateniese.

³⁷ Il corredo della tomba è esposto nella sala del primo piano del Museo Nazionale Archeologico di Adria.

³⁸ Ai tre esemplari editi da Pellegrini 1912, pp. 36-37, si sono aggiunte altre due coppe recuperate nella tomba 10 dei Giardini Margherita (Bologna 1987, p. 60, nn. 4-5, fig. 34).

S. Basilio, parimenti considerata una imitazione etrusca di un tipo attico³⁹, è forse da ricondurre alla produzione attica.

Bibliografia: De Min 1987a, p. 63, n. 483; Colonna 2003, p. 164 nota 25 con bibliografia precedente.

4. Coperchio (figg. 5-10, tav. 1)

Due frammenti di coperchio figurato non in connessione tra loro furono considerati da F.A. Bocchi come pertinenti allo stesso vaso e pertanto furono inventariati con lo stesso numero⁴⁰. Uno di questi frammenti fu citato dallo Schöne nel suo catalogo, mentre l'altro fu inserito dal Mambella nel novero dei vasi riferibili a produzione paleoveneta.

I due frammenti sono assai problematici dal momento che l'affinità dell'argilla e la quasi uguaglianza del profilo sembrerebbero provarne la pertinenza ad un unico coperchio e tuttavia diversi elementi di valutazione inducono ad ipotizzare anche l'esistenza di due coperchi distinti, ma morfologicamente identici. Anzi tutto sul piano formale si registra un lieve scarto dimensionale tra i due diametri inoltre i due frammenti mostrano una rilevante diversità del colore dell'argilla della superficie interna, grigia in un caso, rosata nell'altro, ma in entrambi i casi potrebbe trattarsi di imperfezioni dovute ad una lavorazione e ad una cottura difettose. Se si osserva la raffigurazione si deve poi sottolineare la posizione invertita in senso alto/basso delle figure conservate sui pezzi (fig. 5), la presenza solo su un frammento di una linea di esergo e infine la difficoltà di combinare le figure conservate in uno spazio ristretto di circa 23 cm di diametro. La rarità della forma nella produzione etrusca figurata induce ad una certa cautela nell'avanzare l'ipotesi di due vasi, che resta comunque la più probabile tenuto conto delle difficoltà di ricostruzione del coperchio.

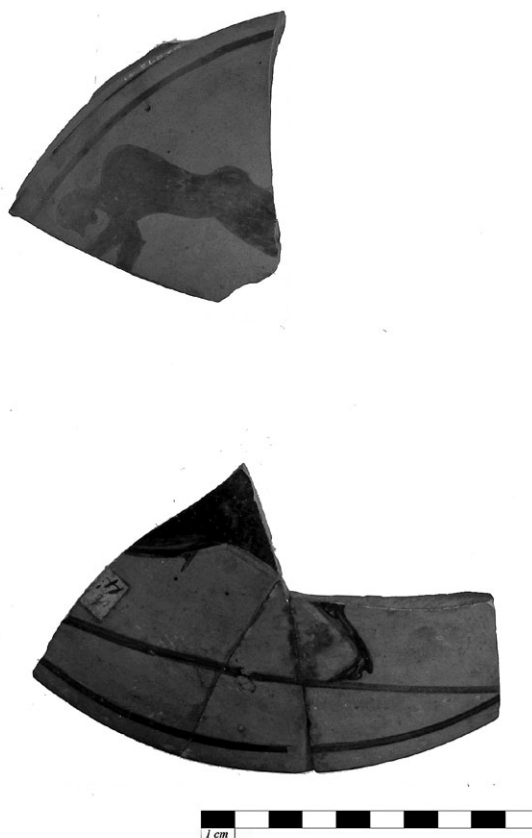


Fig. 5. Frammenti di coperchio in una ipotetica ricomposizione (Cat. n. 4a e 4b).

4a) A 4⁴¹; I.G. AD 24075. Provenienza sconosciuta (figg. 6-7).

Diam. della bocca 23 cm; h conservata 8 cm. Resta solo un frammento.

Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/6), grigia in frattura; vernice diluita di colore marrone-rossastro; sovradipintura bianca evanide. Assenza di graffito. Interno del coperchio non verniciato e con argilla di colore rosato, grigio invece in frattura. Calotta carenata con alto battente verticale e orlo leggermente svasato. Sul labbro verticale, ampia fascia centrale a vernice bruno-rossastra e sottili fasce verniciate poste in corrispondenza della carena e dell'orlo; sulla calotta del coperchio, decorata con una scena figurata, resta la porzione

³⁹ De Min 1987b, p. 90, n. 545; citato in Colonna 2003, p. 164, nota 25.

⁴⁰ R. Schöne avvicina il frammento con figura umana (Cat. n. 4a) al grande vaso con scena di caccia (Cat. n. 6) e lo ritiene «interessante solo per l'estrema rozzezza del disegno» (Schöne 1878, p. 61, n. 149).

⁴¹ Inv. Bocchi: «Pezzo di vaso. 3/4 figura nuda di rozza fattura e terra... vaso mal eseguito e gettato dalla fornace... la vernice ed il colore è giallissimo». Inv. Bocchi²: «frammento di grosso vaso di rozza terra, tra quarti di figura nuda rozza fatta: si crede pezzo di vaso mal cotto e gettato dalla fornace perché il colore è sbiaditissimo». Il vaso è esposto nella vetrina 9 della sala del primo piano del Museo Nazionale Archeologico di Adria.



Fig. 6. Frammento di coperchio (Cat. n. 4a).

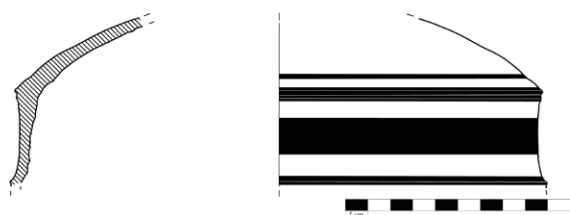


Fig. 7. Frammento di coperchio (Cat. n. 4a).

di figura maschile, nuda e con vistosa gibbosità, china in avanti verso sinistra e con le braccia sollevate. La capigliatura della figura, a calotta, e l'occhio sono resi a sovradipintura bianca. La scena è delimitata in alto da una sottile linea che segue l'andamento circolare del coperchio.

4b) A 4⁴²; I.G. 22489. Provenienza sconosciuta (figg. 8-10).

Diam. della bocca 23,6 cm; h. conservata 7,5 cm. Tre frammenti ricomposti. Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/4), vernice nera densa e opaca, sovradipintura bianca. Assenza di graffito. Interno del coperchio non verniciato e con argilla di colore grigio, come in frattura. Forma e decorazione simile all'esemplare precedente. Il battente

⁴² Inv. Bocchi: «Altri due pezzi uniti del stesso stile e forse vaso».

verticale è decorato al centro con un'alta fascia a vernice bruno-rossastra compresa tra due linee a v.n. stese sulla carena e presso l'orlo. Della decorazione figurata realizzata superiormente resta solo la parte posteriore di un quadrupede, verosimilmente un bovide o un cervide, la cui zampa più interna è resa con una linea sovradipinta di bianco. L'animale posa su una linea d'esergo.

I due frammenti sono riconducibili ad un tipo di coperchio il cui profilo trova un confronto puntuale nella produzione arcaica in buc-



Fig. 8. Frammento di coperchio (Cat. n. 4b).



Fig. 9. Decorazione dipinta sul battente verticale del frammento di coperchio (Cat. n. 4b).

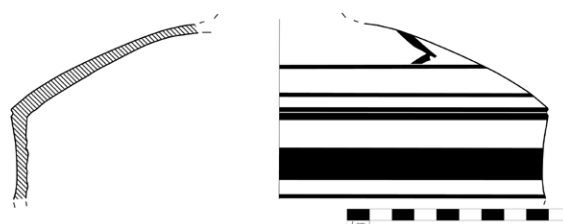


Fig. 10. Frammento di coperchio (Cat. n. 4b).

chero di pissidi con coperchio a battente verticale sia di Orvieto che di Chiusi⁴³; mentre non sembra avere riscontri nella produzione figurata etrusca, nella quale i rari coperchi di pisside noti in letteratura mostrano forma arrotondata a calotta schiacciata⁴⁴. È opportuno sottolineare le dimensioni non piccole del coperchio (diam. 23 cm circa), che mal si adattano ad una pisside e fanno piuttosto pensare ad un grande vaso con una bocca estesa.

La figura maschile del primo frammento (fig. 6), purtroppo mutila, sembra richiamare la posa di un lottatore, reclinato in avanti e con le braccia protese e ripiegate, per la quale immediatamente è il rimando alla celebre scena della Tomba degli Auguri di Tarquinia, mentre nell'ambito della ceramografia si possono riscontrare confronti nella produzione delle Idrie ceretane e in quella del Gruppo delle Foglie d'Edera (Hemelrijk 1984 pl. 83c B3-4; Werner 2005, pl. 30, 5.6.2). Se tale ipotesi coglie nel vero, si deve immaginare che sul coperchio vi fosse raffigurato un altro lottatore, ma ciò presuppone che la figura dell'uomo del primo frammento non abbia relazione con quella dell'animale del secondo frammento e che l'eventuale scena di lotta difficilmente si combini, anche per motivi di

spazio, con quella che vede interessato l'animale posto su una linea di esergo. Si dovrebbe quindi necessariamente congetturare l'esistenza di due coperchi. Se invece ci si orienta verso il vaso unico, si potrebbe ipotizzare una scena di doma, poiché l'azione compiuta dall'uomo sembra dirigersi verso la testa dell'animale (fig. 5). In tal caso però le due figure dell'uomo e dell'animale si troverebbero raffigurate in posizione inversa nel senso alto/basso inoltre risulterebbe di difficile spiegazione il posizionamento dell'animale su una linea di esergo, non ipotizzabile per l'uomo i cui piedi si dovevano trovare presso il pomello della presa. Se anche non si tiene conto di queste incongruenze, lo schema iconografico in qualche modo ricostruibile non avrebbe alcun parallelo. Il tema invece, ben noto in Etruria, troverebbe un significativo raffronto nella produzione del Pittore di Micali e del Gruppo di Orvieto, su anfore che mostrano la doma dei cavalli (Schwarz 1989, fig. 1; Rizzo 2007, pp. 192-193, n. 79). Il motivo, che esalta le abilità e la perizia dell'uomo, ricorre anche sulla situla Benvenuti, nel cui primo registro un uomo vestito di tunica afferra la zampa posteriore di un cavallo reclinandosi in avanti in una posa in qualche modo simile (Capuis 1993, fig. 23).

Alla seria difficoltà di risalire all'originaria raffigurazione del coperchio (o dei coperchi) si unisce poi la particolarità della pronunciata gibbosità della figura maschile che rende complesso l'inquadramento stilistico del vaso. Questo elemento anatomico, assai peculiare, caratterizza una certa produzione di bronzetti dell'Orientalizzante (a titolo esemplificativo: Cristofani 1985, p. 127 n. 10, p. 261) e nell'ambito della ceramografia lo si ritrova in due figure ammantate di un'anfora del Gruppo degli Anforoni Squamati, prodotta a Caere agli inizi del VI sec. a.C.⁴⁵ e soprattutto ricorre sul noto "cratere dei Gobbi" del Pittore delle code annodate, collocabile nella prima metà del secolo e realizzato nello stesso centro⁴⁶. Tra le botteghe vulcenti della seconda metà del VI secolo la par-

⁴³ Tamburini 2004, forma XX, p. 212; forma XXII, p. 214; Capponi, Ortenzi 2006, p. 377 tipo 4.B.1; Martelli 2009, tipo 280.X.50 e 300.X.10a; Capuccini 2011, pp. 81-83, tipo 3 (con confronti a Murlo e a Chianciano Terme). Sul piano morfologico possono essere richiamati a confronto anche i coperchi dei vasi a melone del territorio chiusino, ma solitamente essi hanno minori dimensioni (Minetti 2004, p. 500, tipi 2 e 3, fig. 128). Un coperchio frammentario in impasto bruno forse pertinente ad una pisside, recuperato nella tomba di Cancellone - S. Andrea al Civileco (Magliano) datata tra fine VII e inizi del VI sec. a.C., riporta una decorazione incisa sulla calotta con motivi fitomorfi e geometrici (Muzzoni 2010, p. 186 n. 5. 38).

⁴⁴ Herbig 1933, pp. 361-362, E 38-39 (ripresi in CVA Heidelberg 2, taf. 61, 3-4, taf. 62, 6-8, mentre l'esemplare E39 è anche in Camporeale 1984a, p. 94 n. 19). L'esemplare E39 appartiene alla pisside E34 che T. Dohrn considera di fabbrica chiusina (Dohrn 1937, n. 309, S. 140). Si tratta della stretta imitazione della pisside nicostenica di produzione attica, che tra l'altro ha diverse attestazioni proprio ad Orvieto (Wojcik 1989, pp. 137-140 nn. 75-76; BA nn. 9703, 9704, 201951). I temi trattati sui coperchi delle pissidi attiche rimandano a gare equestri o a combattimenti tra guerrieri; le imitazioni etrusche sopra citate hanno, l'una, una scena di caccia, l'altra una gara di carri.

⁴⁵ Reusser 1991, p. 216, n. 282; Szilagy 1992, p. 140 n. 131ter; Bellelli 2010 p. 31, fig. 8, appendice n. 16.

⁴⁶ Szilagy 1998, p. 387 n. 1, tavv. CLVII-CLVIII; Nella più tarda produzione delle Idrie ceretane una spalla pronunciata è documentata nella figura di un danzatore di una idria del Pittore dell'Aquila, ma tutta la resa anatomica è grossolana (Hemelrijk 1984, pl. 60b, C5).



Fig. 11. Particolare dell'anfora del Pittore di Micali (da Van der Meer 1986, fig. 1).

icolare resa della spalla accentuata al di sotto del mantello è attestata nel Gruppo Pontico⁴⁷, mentre su un'anfora del Pittore di Micali proprio due pugili esibiscono una curvatura della schiena pronunciata quanto il resto della muscolatura⁴⁸ (fig. 11). Purtroppo sfugge completamente il significato di tale gibbosità in relazione ad una scena che, come si è visto, non è nemmeno ricostruibile. Se non si tratta di una cifra stilistica che, con molte difficoltà in primo luogo di carattere cronologico, ricolleggerebbe il nostro pittore ad una tradizione iconografica propria dell'Orientalizzante (i bronzetti con capigliatura nascosta sotto i mantelli) e del primo arcaismo (i vasi sopra citati), resta la possibilità di una resa assai grossolana della muscolatura della spalla, volutamente accentuata in una scena di lotta⁴⁹.

La figura animale del secondo frammento (fig. 8, tav. 1), poco conservata, mostra una linea sovrappinta di bianco affiancata alla zampa posteriore per la quale si può istituire un parallelo stretto proprio all'interno del *corpus* di vasi qui presentato

⁴⁷ Hannestad 1974, pl. 2.

⁴⁸ Van der Meer 1986. Anche nella ceramica attica non mancano redazioni simili e proprio per le figure di lottatori (Brijder 1991, pp. 445-446, n. 348, pl. 112g; Bothmer 1985, p. 50, fig. 47).

⁴⁹ Nella nota Tomba degli Auguri il lottatore di destra esibisce una muscolatura più pronunciata, che tuttavia resta proporzionata al resto del corpo.

con il cavallo del grande vaso con scena di caccia (Cat. n. 6). Tale particolare rappresenta un elemento di relazione non trascurabile tra i due vasi e le dimensioni del coperchio potrebbero addirittura far pensare che esso fosse destinato proprio al grande vaso, la cui forma resta però incerta. Mentre del vaso con scena di caccia è nota la provenienza dalla località Cantarane, del coperchio non è stato possibile recuperare alcun dato, perciò l'ipotesi della connessione in linea teorica non va esclusa. La resa della zampa interna degli animali mediante questa linea bianca si ritrova sui vasi del Gruppo Pontico ed è documentata nella produzione del Gruppo De La Tolfa (Hannestad 1976, p. 5 e pl. 14; Rizzo 1994, pp. 2-3, figg. 1-5).

L'uso della linea di esergo, assente sui pochi casi di coperchi figurati noti in letteratura, sembra piuttosto desunto dalla consuetudine di decorare i piatti, sui quali di norma tale espediente è funzionale all'adattamento della scena ad una superficie curva.

Bibliografia del frammento 4a: Schöne 1878, p. 61, n. 149; citato in Colonna 2003, pp. 163-164, nota 25. Bibliografia del frammento 4b: Mambella 1983, p. 16, tav. IV, fig. 11; citato in Colonna 2003, p. 164, nota 25.

5. Anfora a collo distinto (figg. 12-13, tav. 1)

A 45⁵⁰; I.G. AD 9919. Cortile Ornati "da 4 a 5 metri" di profondità, settembre 1878.

H. 12 cm; larg. 22,5 cm; probabile diam. della spalla 25 cm; diam. collo 8,5 cm. Resta una por-

⁵⁰ In Colonna 2003, p. 164 nota 25 l'anfora è detta mancante dagli inventari del Bocchi, ma un'attenta revisione dei manoscritti ha consentito di individuare il vaso e di conoscerne l'esatta provenienza. Bocchi 1879: «Parte del collo d'un manico, della spalla del ventre di grande vaso (anfora): collo nero, sulla spalla aste nerastre e bianchicce; poi specie di greca chiusa da due linee nerastre e formata da Z nero-rossicci; il tutto rozzamente eseguito: nel ventre poi resta rozzissima figura umana (fino al ventre) volta a sinistra ha braccia mani nere una d. e una a s. colle quale pare afferrì d'ambo le parti un cerchio, entro il quale vedesi un altro cerchio minore e pressoché concentrico; entro quelli a destra appare altro minor cerchio pressoché concentrico; interno senza vernice. N.B. Questo n. mostra varii fori fatti a trapasso evidentemente all'uopo di rappezzare (puntare) il vaso». Il vaso è esposto nella vetrina 9 della sala del primo piano del Museo Nazionale Archeologico di Adria.



Fig. 12. Anfora a collo distinto (Cat. n. 5).



Fig. 13. Anfora a collo distinto (Cat. n. 5).

zione del collo, della spalla e del corpo, ricomposta da frammenti. Non recuperati la porzione di collo e il frammento pubblicati dal Mambella alla tav. IV, 12 come pertinenti al vaso, ma non ricomponibili. Il Mambella, seguito poi dal Colonna, attribuisce a questa anfora i frammenti con fondo raggiato da lui pubblicati alla tav. V, 13 che, alla luce degli attacchi ora riscontrati, sono però risultati pertinenti ad un'altra anfora (Cat. n. 8).

Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/6), grigia in frattura. Vernice nera spessa e opaca sul collo, molto diluita sul corpo; sovradipintura bianca evanide. Sulla spalla serie di baccellature nere e bianche alternate, delimitate verso il collo da una linea a v.n.; sulla spalla fascia campita da un meandro spezzato reso con vernice nera a tratti molto diluita; sul ventre una figura maschile, verosimilmente nuda e volta verso sinistra, impugna con entrambe le mani sollevate elementi curvilinei, probabilmente lunghi racemi di edera. I viticci della mano destra, sviluppati in almeno due circonferenze, sono resi in vernice bruno-rossastra. La figura, trattata con vernice molto diluita stesa con pennellate veloci, è priva di graffito. A destra, presso la frattura, si intravede una zona campita di nero, probabile parte di un'altra figura. Sul collo fori di restauro antico.

L'anfora è morfologicamente molto vicina al modello attico, solitamente con orlo ad echino.

Alla stessa anfora probabilmente appartiene anche il frammento A 115⁵¹; I.G. 22563 (fig.



Fig. 14. Frammento forse pertinente all'anfora a collo distinto (Cat. 5).

14). Provenienza sconosciuta. H. 4,8 cm; largh. 4 cm. Argilla di colore grigio-nocciola (Munsell 7.5YR 6/6); vernice nera-marrone diluita e opaca. Resta una porzione di figura maschile, volta verso sinistra, che impugna con la destra un elemento lineare ricurvo, forse le redini di un animale (cavallo ?) di cui si intravede la parte posteriore presso la frattura. Se così fosse, si potrebbe ipotizzare la presenza di una figura a cavallo. Al di sopra e lateralmente alla figura maschile si sviluppano motivi rettilinei, probabilmente pertinenti alla delimitazione della scena figurata. Uso del graffito solo per l'occhio e per la delimitazione della capigliatura, a calotta.

F.A. Bocchi riteneva che il frammento appartenesse al grosso vaso con scena di caccia (Cat. n.

⁵¹ Inv. Bocchi: «fram. con ometto e serpe»; Inv. Bocchi²: «Rozza figura tiene in mano un serpente. È lo stile del vaso della caccia del toro. Pare uno scarto. Sembra anzi spettare al vaso indicato n. 140 e così pure il n. 51 a 115».

6), unicamente per l'affinità stilistica e parimenti lo considerò uno scarto di fornace. Si propone invece di attribuire il frammento all'anfora A45 sia per la somiglianza dell'argilla, tendente al colore grigio specie in frattura, sia per la sottigliezza delle pareti e anche per una maggiore vicinanza stilistica. Va tuttavia precisato che la figura maschile presente sul frammento risulta di dimensioni leggermente inferiori rispetto a quella conservata sul corpo dell'anfora, inoltre mostra un limitato uso del graffito assente invece nell'altra figura.

Il motivo a meandro spezzato, assai comune nella ceramica attica a f.n., ricorre nella produzione orvietana di vasi decorati con motivi geometrici⁵² all'interno della quale trova un confronto puntuale in un attigintioio prodotto nei decenni centrali del VI sec. a.C. (Donati 1978, forma X, p. 20, fig. 10). Esso si ritrova poi sull'orlo di due crateri attribuiti da F. Gaultier al pittore dei Comasti de La Banditaccia, che lavora a Caere tra 540 e 520 a.C. con evidenti legami con le coeve botteghe ceretane (Idrie ceretane; Gruppo de La Tolfa) e vulcenti (Gruppo Pontico e prima produzione del Pittore di Micali: CVA *Paris, Musée du Louvre* 26, pp. 30-32, pl. 2-5). Il motivo inoltre delimita in alto la metopa di una delle cinque anfore del Gruppo delle Foglie d'Edera che esibiscono la coppia di occhioni (Werner 2005, pl. 26, 4.7/7.5) ed è documentato nella tarda ceramografia etrusca a figure nere⁵³. La figura maschile conservata sul ventre dell'anfora secondo G. Colonna richiama il noto schema iconografico che dà nome al Gruppo delle Foglie d'Edera, prodotto a Vulci tra il 540 e il 520 a.C. e caratterizzato da personaggi gradienti che impugnano grandi foglie cuoriformi con racemi dalle terminazioni spiraliiformi (Colonna 2003, p. 166). La posa del-

la figura, con le braccia molto aperte e quella sinistra leggermente ripiegata dietro al busto, trova un confronto stringente su un'anfora del Gruppo con un giovane affiancato ad un cavallo e un cane (Werner 2005, pl. 27, 4.8/6.1; per la lettura delle scene pp. 74-75), ma soprattutto ricorre su diversi vasi del Gruppo di Orvieto per connotare lo schema della corsa (Schwarz 1989, figg. 1a, 1c; Lacy 1994, figg. 15.1, 15.3, 15.5a). Al Gruppo delle Foglie d'Edera, contraddistinto come noto da un carattere spiccatamente atticizzante, sembrerebbe rimandare proprio l'attinenza stretta della nostra anfora al modello attico specie per la decorazione accessoria. Tuttavia non hanno riscontro nel Gruppo l'anomala ampiezza dei racemi dell'esemplare adriese, oltre tutto a più volute, e soprattutto l'uso dell'anfora a collo distinto, di rado adottata dalla bottega del Gruppo delle Foglie d'Edera che predilige quella a profilo continuo (tipo B). La resa trascurata delle figure potrebbe avvicinare l'esemplare adriese al Gruppo del Louvre CA 1870, prodotto sempre a Vulci attorno al 520 a.C., comunque correlato al Gruppo delle Foglie d'Edera, ma con qualche affinità anche col Gruppo Pontico (CVA *Paris, Musée du Louvre* 24, p. 53). L'esiguità della scena figurata conservata non consente di andare oltre un semplice accostamento al Gruppo di Orvieto, nel quale trovano riscontro puntuale da un lato lo schema della figura in corsa e dall'altra la forma vascolare. Più lontano, seppure non trascurabile, il confronto con le opere del Gruppo delle Foglie d'Edera, cui sembrano rimandare i viticci impugnati dalla figura dei quali però non si conosce lo sviluppo. Il piccolo frammento con figura di cavaliere purtroppo non aggiunge elementi utili all'analisi.

L'anfora è riferita dal Colonna al Gruppo di Adria ma solo "come approssimativa citazione", risultando evidente la cura e il pregio che distinguono questo vaso rispetto agli altri, come confermano anche le tracce di restauro antico sul collo (Colonna 2003, p. 165).

Bibliografia del frammento A45: Mambella 1983, pp. 16-17, tav. IV, fig. 12; Colonna 2003, p. 165 e p. 166, fig. 10. Bibliografia del frammento A115: Schöne 1878, p. 61, n. 148, tav. XIV, 3; Mambella 1983, tavv. I, fig. b; IV, fig. 10a; citato in Colonna 2003, p. 164, nota 25.

⁵² Pattern class: Schwarz 1979, p. 72, fig. 2d, p. 73 ove si menzionano varianti del zig-zag, meandri e chevrons presenti nel gruppo di Orvieto e nei vasi pontici. Lo stesso motivo compare su un'anfora, due anforette, due piatti, tutti prodotti tra la fine del VI e gli inizi del V sec. a.C. (Donati 1978, *passim*).

⁵³ Ginge 1987, pp. 86-87, n. 48, tav. LXXX; CVA *Genova. Museo Civico di Archeologia ligure di Genova Pegli e Collezione del Castello d'Albertis* 1, tav. 1.4. Su uno stamnos del Pittore di Gerusalemme invece circoscrive lateralmente la scena figurata (Cappelletti 1992, pp. 106-108 (Orvieto, Coll. Faina 2725).

6. Anfora (?) (figg. 15-22, tav. 1)

A 140⁵⁴. Il vaso fu recuperato nelle «vicinanze di Adria, nel mese di novembre 1805, in un campicello della signora Caterina Guarnieri-Crepaldi alla profondità di piedi 19, misura di Adria». Si ignorano le modalità del ritrovamento di questo vaso e di altro materiale archeologico nel podere, che si trovava a circa 1 km ad ovest del Pubblico Giardino, in località Cantarane⁵⁵.

Largh. 32 cm, h. 22 cm. Argilla beige-nocciola (Munsell 7.5YR 6/4); vernice nera compatta e opaca; vernice rossastra densa e opaca; sovradi-pintura bianca. Uso del graffito solo per gli occhi degli animali.

Del vaso resta solo un'ampia porzione del corpo, privo del piede (fig. 15, tav. 1).

Il vaso suscitò l'interesse di F.A. Bocchi che ne diede una sommaria descrizione ed un disegno. R.



Fig. 15. Anfora (?) con scena di caccia (Cat. n. 6).

⁵⁴ Inv. Bocchi: «Il noto gran vaso della caccia del toro. Vedi disegno. Vi spettano probabilmente i nn. 51 115 manca l'orlo. Manca l'orlo. Figure in tutto sotto. N.B. Importantissimo perché è vaso che si ritiene uno scarto: indizio quindi di fabbriche locali». Inv. Bocchi²: «Grande vaso (stammon?) mancante del piede e del labbro: uomo lottante con toro ed altre fiere: altro uomo: un cavallo: figure in tutto sette: probabilmente vi spettano i frammenti sotto i nn. 51, 115. N.B. molto importante perché il vaso è ritenuto uno scarto essendo imperfetta la vernice, non compiuta la cottura e il disegno delle figure: sarebbe quindi indizio di fabbriche locali». Il vaso è esposto nella vetrina 9 della sala del primo piano del Museo Nazionale Archeologico di Adria.

⁵⁵ Probabilmente insieme al vaso furono recuperati anche alcuni frammenti di vasi attici. Quelli menzionati dallo Schöne nel suo catalogo sono sei, due a f.n. e gli altri a f.r.: Schöne 1878, p. 42 nn. 71 e 71b (citati anche in Colonna 2003, p. 164, nota 26); p. 92 n. 266 (Wiel Marin 2005, cat. n. 1129); p. 168 n. 459 (Wiel Marin 2005, cat. n. 726); pp. 138-139 nn. 503-504 (trovati nel 1742). Del sito di Cantarane non si conosce nulla al di fuori di queste notizie, ma è evidente che questa area doveva rivestire una funzione significativa nell'ambito della topografia dell'abitato, come conferma anche il fenomeno di continuità del suo utilizzo nella fase romana, documentata da un'iscrizione, ritrovata nel 1723 e poi andata dispersa (Capuis *et alii* 1994, p. 120 n. 67 [*Livius Memmus*]). Questi rinvenimenti potrebbero dare un'indicazione circa l'estensione e l'articolazione dell'abitato etrusco di Adria, probabilmente ben più esteso di quanto finora sia stato possibile verificare attraverso gli scavi.

Schöne inserì il vaso nel suo catalogo e riprodusse il fregio figurato in un disegno piuttosto sommaro che non rende i dettagli, significativi invece per l'analisi stilistica⁵⁶. Il passaggio dalla collezione Bocchi al museo civico dovette provocare qualche frattura nel vaso e di fatto l'attuale stato di conservazione risulta peggiore di quanto non fosse all'epoca dello Schöne, al cui disegno quindi occorre ancora fare riferimento. Tuttavia la ricerca condotta nei magazzini del museo di Adria in occasione di questo studio ha consentito di recuperare due frammenti certamente pertinenti al vaso (6a-b), che restituiscono parte delle figure umane poste a sinistra della scena (figg. 17-18). Alla parte destra della decorazione inoltre è pertinente un terzo frammento (6c), verosimilmente riconducibile al cavallo di cui si intravede in frattura il muso (fig. 19). Un quarto frammento (6d), pur non essendo integrabile nella scena figurata, è forse riferibile al vaso e al fregio figurato che si sviluppava sull'altro lato (fig. 20). Un nuovo rilievo della scena (fig. 16), da me realizzato sul vaso attualmente conservato, integrato dei frammenti ora ritrovati e per le parti mancanti completato con il disegno dello Schöne, aiuta a cogliere i dettagli delle singole figure e so-

⁵⁶ L'approssimazione del disegno è giustamente sottolineata anche in Colonna 2003, p. 164 n. 26, fig. 8.

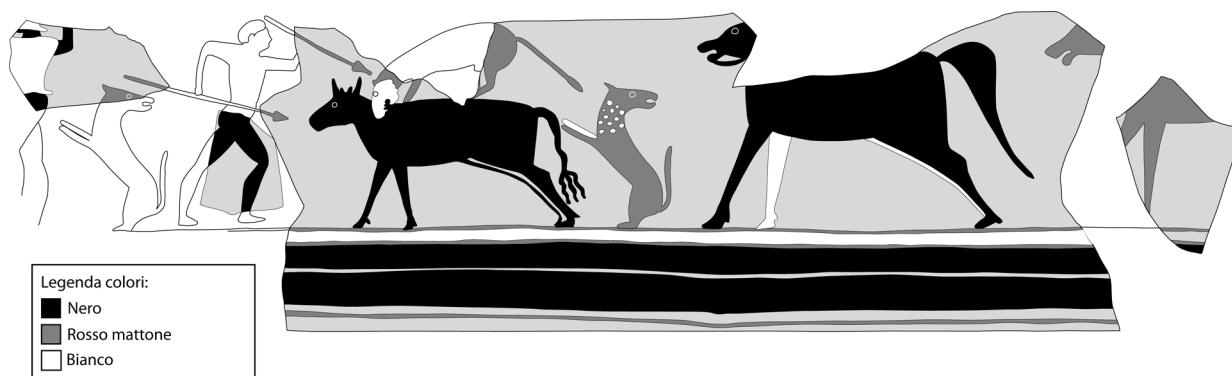


Fig. 16. Rilievo della scena figurata (Cat. n. 6).



Fig. 17. Frammento del vaso con scena di caccia (Cat. n. 6a).

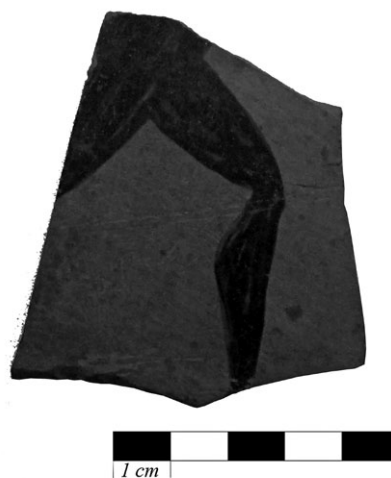


Fig. 18. Frammento del vaso con scena di caccia (Cat. n. 6b).

prattutto restituisce l'accentuata policromia che contraddistingue il vaso.

Frammenti pertinenti al vaso e recuperati nei magazzini del museo:

6a. (fig. 17)

S.n. Largh. 10 cm; lung. 5 cm. Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/4), vernice nera opaca, sovradipintura bianca nella corazza e nella capigliatura o elmo.

Parte della figura maschile con corazza e braccio destro sollevato.

6b. (fig. 18)

S.n. Largh. 5, 8 cm; lung. 6 cm. Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/4), vernice nera opaca.

Parte inferiore della figura maschile che impugna due giavellotti.

6c. (fig. 19)

S.n. Largh. 7 cm; lung. 8 cm. Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/4), vernice rossastra diluita.

Figura di animale di cui restano le due zampe anteriori, pertinenti al cavallo di destra.

Mambella 1983, tav. IV, fig. 9 (capovolto).



Fig. 19. Frammento del vaso con scena di caccia (Cat. n. 6c).



Fig. 20. Frammento del vaso con scena di caccia (Cat. n. 6d).

6d. (fig. 20)

S.n. Largh. 4, 6 cm; lung. 5,5 cm. Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/4), vernice nera opaca e rossastra nella fascia soprastante la figura.

Figura di cervide o capride, di cui resta solo la parte posteriore con la coda.

La scena figurata comprende a partire da destra due cavalli incedenti verso sinistra, di uno dei quali resta solo una parte del muso in prossimità della frattura e probabilmente anche la porzione anteriore del corpo. Il cavallo di destra è dipinto con vernice rossastra, mentre quello seguente è a vernice nera, eccetto le zampe interne sovradipinte di bianco. Segue un cane retrospiciente e ritto sulle zampe posteriori, il cui manto a vernice rossastra mostra sul collo piccoli punti bianchi ed anche la zampa superiore interna è sovradipinta di bianco. Un grosso toro volto a sinistra è interamente reso a vernice nera diluita e presenta la caratteristica coda "a treccia" che si snoda in fondo in tre ciuffi ondulati. La zampa posteriore interna è resa con una sottile linea accostata a quella esterna. L'animale è aggredito sul dorso da un felino che lo azzanna al collo; sembra di potervi riconoscere una pantera dal manto rossastrò e muso bianco (fig. 21, tav. 1). Di fronte al toro una figura maschile nuda dipinta a vernice nera, oggi conservata solo nella parte inferiore, è rivolta verso la scena dell'assalimento impugnando due giavellotti di colore rossastrò; nel disegno dello Schöne il personaggio sembra indossare un



Fig. 21. Particolare della scena di caccia (Cat. n. 6).

copricapo a calotta reso con sovradipintura bianca. Seguono un altro cane, identico al precedente, ma attualmente conservato solo in una piccola porzione della testa, ed una figura di guerriero, armato di corazza, elmo e verosimilmente di lancia impugnata nella mano destra, di cui oggi si conserva solo un frammento (fig. 17). La figura è a vernice nera ma la corazza e l'elmo sono sovradipinti di bianco. Tutti gli animali sono volti verso sinistra. Il guerriero, ugualmente volto verso sinistra, non sembra avere alcuna relazione con la scena e verosimilmente appartiene al suo sviluppo sull'altro lato del vaso.

La vernice nera-marrone è opaca e stesa con veloci pennellate poco accurate, come pure quella rosso mattone. La notevole policromia che come si è visto contraddistingue la scena figurata si ritrova anche nella parte inferiore del vaso, dove si susseguono una fascia sovradipinta di bianco e compresa tra due linee rossastre, un'alta fascia verniciata di bruno-marrone e una sottile linea rossa in basso. L'uso del graffito è limitato agli occhi degli animali, che non sono risparmiati e con puntino centrale a v.n. (Colonna 2003, p. 164), ma resi con un semplice cerchiolino inciso (fig. 22).

Come si è anticipato in sede di introduzione a questo lavoro, F.A. Bocchi per primo ipotizzò la produzione locale del vaso, ribadita da R. Schöne, ma contestata da G. Ghirardini che invece ne suppose un'origine ionica (Ghirardini 1905, p. 133). Lo studio di R. Mambella del 1983 accoglie l'ipotesi della fabbrica locale, ma riconduce l'esemplare, e qualche altro vaso, ad un ambito artistico paleoveneto (Mambella 1983, pp. 8-12), del cui repertorio sarebbe ti-



Fig. 22. Particolare della scena di caccia (Cat. n. 6).

pico il «basco» indossato dal personaggio nudo che impugna due giavellotti. Il tema della caccia al toro tuttavia è riferito ad un ambito culturale orientale, fenicio-cipriota per la precisione, nel quale lo studioso ravvisa confronti sostenibili nel più generale clima della diffusione in Veneto della cultura orientalizzante. Il vaso perciò è datato alla metà del VI secolo a.C. ed interpretato come importante testimonianza di una presenza paleoveneta ad Adria, scarsamente evidente a livello di cultura materiale. La produzione di vasi dipinti ad Adria troverebbe giustificazione nella larga diffusione di ceramica attica che interessa il centro, dove il colto e raffinato linguaggio figurativo greco è imitato, ma con esiti molto più trascurati e disorganici che tra l'altro non attecchiscono nel territorio, non avendo alcun seguito nella produzione vascolare successiva.

L'ipotesi di una produzione locale di vasi dipinti, accolta anche da A. Mastrocinque (Mastrocinque 1987, p. 68, fig. 45), è corretta e ulteriormente precisata da G. Colonna il quale, come già anticipato, riconosce in questo circoscritto nucleo di vasi resi noti dal Mambella il prodotto di una officina avviata ad Adria da artigiani etruschi originari dell'area vulcente-tiberina e attiva per due generazioni, tra 530-520 e 480 a.C. Del vaso

con scena di caccia Colonna individua un tratto paleoveneto nel baschetto, ammesso che sia tale quale quello raffigurato dallo Schöne ed oggi non più visibile, anche se la nudità del personaggio e la doppia arma ne sono estranei. Stile e iconografia sono giustamente ricondotti ad ispirazione etrusca e per il fregio continuo è richiamata la produzione del Gruppo di Orvieto. Una particolare resa degli occhi delle figure, che però ad una attenta analisi ora condotta si è rivelata inesistente, induce lo studioso ad avvicinare il vaso all'opera del Pittore di Gerusalemme, un allievo del Pittore di Micali attivo a Chiusi tra il 500 e il 480 a.C. (Colonna 2003, p. 164). Di recente il vaso è stato oggetto di uno studio da parte della scrivente (Govi c.d.s.), qui ripreso e in parte approfondito alla luce dell'analisi ora condotta sull'intero *corpus* di vasi.

La forma vascolare purtroppo resta indeterminabile, mancando il piede e tutta la parte superiore; ma la notevole estensione del corpo, che raggiunge quasi i 30 cm di diametro, fa pensare ad un cratere⁵⁷, o ad una idria, oppure anche ad una grande anfora. In ogni caso la parte inferiore del vaso ha un profilo molto rastremato. Come si è visto, non è escluso che il vaso avesse come coperchio l'esemplare figurato qui al Cat. n. 4, di provenienza sconosciuta, che mostra alcune affinità stilistiche.

Sul tema raffigurato si registra una sorta di incertezza interpretativa, dal momento che all'ipotesi di una caccia al toro, accolta unanimemente dalla critica ottocentesca, si è contrapposta la lettura del Colonna che più correttamente vi vede una mandria, composta da cavalli e da un toro, assalita da un felino contro cui si scaglia il mandriano armato.

Se considerata nel complesso, la scena non ha un preciso riscontro nella ceramografia etrusca a f.n. rimanendo di fatto un *unicum*, ma i singoli elementi che la compongono vi trovano confronti dando l'impressione di una giustapposizione di distinti schemi iconografici o più probabilmente di una redazione diversa, di certo poco curata, di un tema che doveva circolare in

⁵⁷ Colonna 2003, p. 164. Il Bocchi pensava ad uno stamnos, che tuttavia sembra da escludere per l'assenza dell'attacco delle anse normalmente impostate sul corpo.

Etruria meridionale tra le botteghe dei ceramografi a figure nere degli ultimi decenni del VI secolo. Infatti il nucleo centrale dell'attacco da parte dell'uomo munito di giavellotti alla belva che ha azzannato il toro ha un parallelo abbastanza stretto nella produzione del Gruppo Pontico e soprattutto delle Idrie ceretane⁵⁸, tra loro correlate⁵⁹. In un'idria del Pittore dell'Aquila (fig. 23) ed in una del Pittore di Busiride i mandriani sono vestiti e giungono alle spalle di un mulo, aggredito in un caso da un leone e nell'altro da un leone e da una pantera⁶⁰. Il tema compare poi su un'anfora pontica del Pittore di Paride nella quale il mandriano sembra difendere la mandria di buoi lasciandosi alle spalle l'agguato di una pantera ad un toro, azzannato al collo e già reclinato sulle zampe anteriori (fig. 24) (Hannestad 1974, n. 12, pl. 7; Rizzo 1983, p. 53, fig. 18). Uno schema analogo su un'altra idria del Pittore di Busiride è reinterpretato in una complessa scena di caccia al cinghiale, cui partecipano molti giovani armati di lance e accompagnati da cani che attaccano l'animale, ai lati del quale si dispongono due cani in posizione di assalto⁶¹,

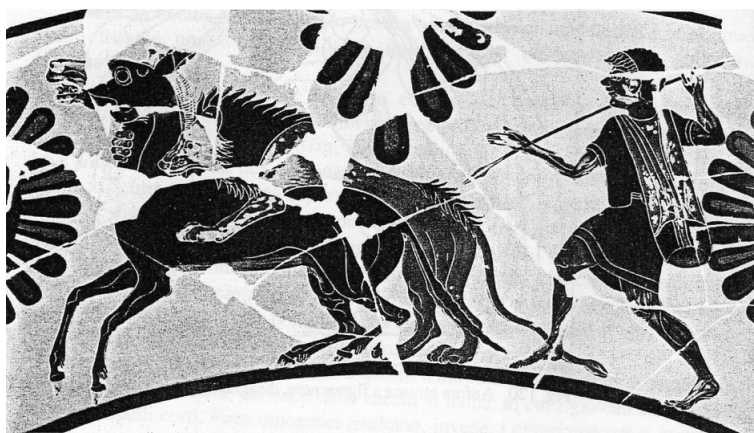


Fig. 23. Particolare dell'idria del Pittore dell'Aquila (da Hemelrijk 2009, pl. 30a).



Fig. 24. Particolare dell'anfora del Pittore di Paride (da Hannestad 1974, pl. 7).

similmente a quanto è raffigurato sul nostro vaso seppure in una versione meno coerente.

J.M. Hemelrijk ipotizza per gli esemplari sopra citati a confronto, distinti dalle più comuni scene di caccia per la maggiore complessità, una fonte letteraria che egli ravvisa in alcuni passi dell'Iliade, nei quali si fa esplicito riferimento all'agguato di belve a bestiame difeso eroicamente da uomini armati (Hemelrijk 1984, pp. 142-143). Proprio la valenza eroica dell'evento raffigurato induce R. Bonaudo a valorizzare all'interno del corpus delle idrie ceretane l'aspetto iniziatico della caccia strettamente connesso alla categoria sociale del giovane uomo. La specifica scena del toro attaccato da fiere è inoltre interpretata come una particolare tecnica di caccia al leone, attuata mediante l'astuto espediente di colpire la belva mentre è intenta a sbranare una vittima⁶². Questa lettura potrebbe adattarsi anche alla scena presente sul vaso di Adria, nella quale quindi andrebbe

⁵⁸ Per il tema della caccia nella produzione del gruppo pontico si veda Rizzo 1983, pp. 48-59; per il tema sulle Idrie ceretane Hemelrijk 1984, pp. 142-147; Bonaudo 2004, pp. 48-56 e 204-216; Hemelrijk 2009, pp. 45-46.

⁵⁹ Hemelrijk 1984, pp. 188-190; Rizzo 1989, pp. 9-12; Bonaudo 2004, pp. 27-29; Williams 2005, pp. 352-360. Mentre l'origine greco-orientale dei pittori delle Idrie ceretane è assodata e generalmente accolta dalla critica, più complessa sembra la formazione del gruppo pontico, le cui personalità rivelano legami con l'ambito greco-orientale, ma anche con quello ateniese (Williams 2005, pp. 352-360).

⁶⁰ Hemelrijk 2009, nn. 8 e 31bis, pll. 30a e 33d. L'idria n. 8 è datata al periodo tardo (505-500 a.C.), la n. 31bis al 510 a.C. o poco dopo (Hemelrijk 2000, p. 149).

⁶¹ Hemelrijk 1984, p. 52 n. 34, fig. 40, datata alla fase "middle 2", corrispondente all'ultimo decennio del VI sec. a.C.; Rizzo 1983, p. 59, fig. 34. Sull'idria n. 18 (Hemelrijk 1984, pll. 75-76) il motivo si ripete ma i cacciatori sono a cavallo e la scena è divisa sui due lati del vaso.

⁶² Bonaudo 2004, pp. 205-207. Un esempio riconducibile a questa specifica modalità di caccia al felino è anche sulla lamina di bronzo di Copenhagen in Camporeale 1984a, p. 58, tav. XVc.



Fig. 25. Oinochoe del Gruppo di Orvieto (da Lacy 1994, pp. 169-170).

riconosciuta una caccia al felino (una pantera?) da parte di un giovane⁶³. Tuttavia la presenza dei due cavalli rende più plausibile l'ipotesi formulata dal Colonna, in qualche modo equivalente a quella espressa dallo Hemelrijk a proposito delle Idrie ceterane, che vi vede un agguato ferino ad una mandria difesa dal suo mandriano. Non è dato sapere se il pittore per questa scena si sia ispirato ad un preciso episodio epico e resta oscuro, a causa della frattura, lo sviluppo della raffigurazione sull'altro lato del vaso, dove era presente la figura del guerriero armato di elmo, corazza e lancia, rivolto in direzione opposta rispetto alla scena di caccia. In ogni caso e a prescindere dalla specifica interpretazione della scena è evidente che essa valorizza il gesto eroico del giovane con doppio giavellotto. Per il tema della caccia con cani resa pericolosa dall'agguato di una belva, pur nella diversità della resa stilistica e iconografica, un parallelo assai vicino è inoltre offerto dall'oinochoe di provenienza sconosciuta conservata a Francoforte, attribuita al Gruppo di Orvieto e datata al 500-490 a.C., sulla quale un giovane nudo armato di arco e con una

muta di cani insegue una leonessa in procinto di attaccare un cervo⁶⁴ (fig. 25). La figura del cacciatore adottato sull'oinochoe di Francoforte è identica a quella presente su un'altra opera del Gruppo di Orvieto, l'anfora con Atteone attaccato da cani. È dunque evidente l'interesse della bottega verso il tema della caccia al cervo e in particolare verso la vicenda di Atteone e la fatale inversione dei ruoli (Lacy 1994, p. 170).

Il singolo motivo dell'aggressione del toro da parte di un felino (fig. 21, tav. 1), se isolato rispetto al contesto narrativo più ampio, rientra nella ben consolidata tradizione iconografica di lotte tra animali, un tema di origine orientale assai diffuso nella ceramica greca⁶⁵ e molto frequente

⁶³ Sulla caccia al felino nell'arte etrusca dell'arcaismo si veda Camporeale 1984a, pp. 107-115. Una scena analoga si ravvisa forse anche sull'oinochoe Vaticano 232, caratterizzata da ritocchi in paonazzo e bianco, la cui attribuzione resta problematica al di là di un generico legame con la produzione del Pittore di Micali (Rizzo 1988, p. 34, fig. 55). Su questa oinochoe cfr. anche Camporeale 1984a, p. 100, tav. XXXVI con interpretazione del felino come grossa cagna.

⁶⁴ Rizzo 1987, p. 311, n. 132, citato in Bonaudo 2004, p. 205, nota 33 (ma come anfora e con errata definizione del tipo di arma) e in Camporeale 1984a, p. 100, tav. XXXVII, ove però la leonessa è intesa come grosso cane. In Lacy 1994, pp. 169-170 l'animale invece è correttamente riconosciuto come grosso felino e la scena di caccia al cervo, per la sua complessità, è ricondotta ad un'attività eroica che evoca il mondo vicino orientale e trova nei poemi omerici un modello di riferimento.

⁶⁵ Hofsten 2007, pp. 13-19. Nella ceramica greca lo schema generalmente seguito per il felino-toro è lo scontro frontale, mentre quello che si trova sul vaso di Adria, con il felino sulla groppa del toro, è più vicino allo schema dell'aggressione della pantera al cervo. Di fatto dunque il modello iconografico della scena raffigurata sul nostro esemplare non rimanda direttamente alla produzione attica.

anche nella produzione etrusca a f.n.⁶⁶. In particolare lo scontro tra belve e animali è un tema caro alle botteghe delle Idrie ceretane e soprattutto del Gruppo Pontico, alla cui produzione rimandano anche alcuni dettagli della scena raffigurata sul vaso adriese, oltre che la sua spiccata policromia. Nel Gruppo Pontico, attivo tra il 550/540 e il 510 a.C. a Vulci⁶⁷, il motivo dello scontro toro-leone/pantera rispetta tre varianti iconografiche (Rizzo 1983, pp. 51-52), tutte però diverse dalla redazione adottata sul vaso adriese che, presentando il toro ancora ben saldo in piedi, si riallaccia invece ad uno schema utilizzato nella ceramica greco-orientale e sui sarcofagi clazomeni, noto nella ceramografia etrusca solo su un'anfora del Gruppo delle Foglie d'Edera, una bottega la cui produzione, localizzata a Vulci, mostra molte affinità con il Gruppo Pontico, oltre che con il Gruppo de La Tolfa, attivo invece a Cerveteri⁶⁸. L'anfora, che esibisce una duplice scena di agguato di una pantera ad un toro su un lato e ad un cinghiale sull'altro⁶⁹, offre inoltre un parallelo stretto anche per la resa piuttosto trascurata del toro caratterizzato dalla coda a treccia, un particolare presente però anche nella produzione poetica⁷⁰. Su un kyathos del Pittore di Tityos, datato al 520-510 a.C. ritroviamo poi lo schema della pantera sul dorso dell'animale aggredito, un cerbiatto assalito in questo caso anche da un leone, oltre che il particolare dei musci dei felini sovradipinti di bianco (fig. 26), proprio come sul vaso di Adria



Fig. 26. Kyathos del Pittore di Tityos (da Rizzo 1983, fig. 5).

(Rizzo 1983, figg. 1-9). Ancora nell'ambito della ceramica pontica riscontriamo lo schema dell'animale ritto sulle zampe posteriori e in posizione di attacco⁷¹, così come il particolare del manto degli animali decorato da punti sovradipinti di bianco (Rizzo 1983, figg. 13 e 16), frequente inoltre nelle Idrie ceretane, nel Gruppo delle Foglie d'edera (Rizzo 1994, pp. 5-6), e come si vedrà anche nella produzione del Pittore di Micali e del Gruppo di Orvieto. Infine, sebbene l'esiguità del frammento conservato con figura di guerriero armato posto all'estrema sinistra della scena del vaso di Adria non consenta di valutarne i dettagli, lo schema verosimilmente qui adottato (braccio sollevato a sostenere la lancia e lo scudo nell'altro) e la sovradipintura bianca nella corazza e nell'elmo richiamano molteplici redazioni del motivo offerte dalla ceramica poetica⁷².

Se dunque il tema del mandriano che attacca il felino zompato addosso all'animale e il motivo della lotta tra animali rimandano da vicino alle botteghe delle Idrie ceretane da un lato e al gruppo pontico dall'altro, è indubbio che il vaso di Adria se ne discosti notevolmente per lo stile molto più trascurato delle figure, peraltro quasi totalmente prive di linea graffita, per l'assenza di un apparato decorativo accessorio nella parte inferiore del corpo, oltre che per le notevoli dimensioni. I raffronti istituiti con queste produzioni hanno quindi il valore di individuare una tradizione figurativa entro la quale si muove il

⁶⁶ Rizzo 1983, pp. 48-59. Il motivo ricorre anche nella coeva produzione dei bracieri di impasto con decorazione a cilindretto sull'orlo (Gori, Pierini 2001, nn. 202 e 208, tavv. 23-24), oltre che nella bronzistica (Camporeale 1984a, p. 58).

⁶⁷ Sul gruppo si vedano i recenti contributi CVA *Musée du Louvre* 24, pp. 28-29 con aggiornamenti; Williams 2005, pp. 352-360; Rizzo 2009, pp. 794-797. Sul problema della localizzazione della bottega solo a Vulci oppure anche a Caere si veda da ultimo Williams 2005, pp. 352-360.

⁶⁸ Werner 2005, pp. 58-60. Per le affinità tra le esperienze ceramografiche a f.n. delle varie botteghe attive nella seconda metà del VI sec. a.C. si veda anche Rizzo 1989, p. 12.

⁶⁹ CVA *Varsovie* 6, tav. 44, 2-5; Rizzo 1983, p. 52; Werner 2005, pp. 30 e 73, nn. 4.6/6.2, pl. 22; per le scene di lotta ferina, pp. 73-74 con analisi delle diverse interpretazioni, che rimandano ad una valenza funeraria o sacrificale.

⁷⁰ Rizzo 1988, p. 93, fig. 171: oinochoe del Pittore di Amphiaraios (520 a.C.).

⁷¹ Rizzo 1983, figg. 1-9. Su un'anfora del Pittore di Sileno, datata al 540-530 a.C. proprio un cane assume questa posa (CVA *Musée du Louvre* 24, tav. 20, 3).

⁷² Solo a titolo esemplificativo cfr. Martelli 1987, p. 159, n. 11, avvicinato al Pittore di Amphiaraios e datato al 520-510 a.C.



Fig. 27. Oinochoe del Pittore di Micali (da Ambrosini 1998, fig. 1).

pittore del vaso di Adria, la cui formazione evidentemente attinge a diverse esperienze. Con il Gruppo de La Tolfa⁷³, databile tra il 550/540 e la fine del VI secolo, l'esemplare condivide l'uso di decorare la parte inferiore delle anfore, tutte tra l'altro caratterizzate da un profilo molto rastremato verso il fondo, con la stessa successione di elementi lineari e fasce (Bocci 1961, pp. 90-91, nota 4), oltre alla preferenza accordata a grandi e slanciate figure di animali, che però nelle anfore del gruppo campeggiano isolate all'interno delle metope⁷⁴. Anche nella vasta produzione del Pittore di Micali non mancano elementi di confronto. A livello iconografico la figura del cane in posa di assalto e con "white dots" sul manto del vaso

adriese trova nella prolifica bottega del pittore un confronto puntuale (fig. 27)⁷⁵. La decorazione con punti a sovradipintura bianca ricorre poi su una piccola anfora del pittore decorata su entrambi i lati del corpo dalla figura di un toro (CVA *Musée du Louvre* 26, p. 38, n. 1), un soggetto che ritorna isolato anche su due suoi stamnoi datati alla fine del VI secolo⁷⁶. Il caratteristico motivo della coda del toro a treccia e con ciuffi distinti sul fondo lo ritroviamo su un'anfora del Pittore di Micali decorata con una teoria continua di grossi cinghiali (Paolucci 2007, p. 20, fig. 11). Anche l'uso della sovradipintura bianca all'interno delle figure è diffuso soprattutto nella tarda produzione del pittore e della sua scuola⁷⁷, così come caratteristico dell'ultima fase e più in generale dell'ultima stagione delle figure nere etrusche è l'assenza della linea graffita (Rizzo 1994, p. 9). Il fregio continuo sull'intero corpo del vaso ricorre sovente sulle anfore della bottega⁷⁸, alcune delle quali raggiungono dimensioni considerevoli che superano i 40 cm di altezza⁷⁹. Infine non sembra privo di significato il fatto che nell'ampio spettro di forme vascolari adottate dalla bottega del pittore di Micali, come è noto formatosi nell'ambito dell'esperienza pontica, rientrano oltre all'anfora anche idrie, stamnoi e solo in misura inferiore crateri (CVA *Musée du Louvre* 26, pp. 41-42). Tra le anfore a collo distinto, poi, non mancano gli esemplari con corpo ovoide e rastremazione verso il fondo, ai quali può essere accostato il vaso di Adria, sempre che di anfora si tratti⁸⁰. Se dunque

⁷³ Per una sintesi recente CVA *Musée du Louvre* 24, pp. 37-38, ove si propone il riconoscimento all'interno della bottega di tre distinte mani.

⁷⁴ Per la figura del toro cfr. Rizzo 1994, p. 8, fig. 25. Si noti inoltre l'uso di raffigurare la zampa posteriore interna dell'animale con una linea affiancata a quella esterna e sovradipinta di bianco (*ibidem*, 1-2), particolari presenti anche sull'anfora di Adria.

⁷⁵ Oinochoe da San Pietroburgo riferita alla fase *Middle I* del pittore e datata al 520-510 a.C. (Ambrosini 1998, p. 344, fig. 1). Si veda inoltre il cane sull'idria da Montalto di Castro in *Un artista etrusco*, p. 66, n. 9 fig. 88.

⁷⁶ CVA *Musée du Louvre* 26, p. 42, n. 29 (con pantera sull'altro lato); Spivey 1987, p. 23, n. 139.

⁷⁷ Cappelletti 1992, p. 98; Rizzo 2007, p. 184; Brunni 2011a, p. 40. Per l'uso della policromia si veda un'idria conservata a Bonn, vicina all'opera del Pittore di Micali (Scarrone 2011).

⁷⁸ Schwarz 1989, p. 170; nella fase tarda della produzione del pittore il fregio continuo cede il passo alle metope (Spivey 1985, p. 16).

⁷⁹ A titolo esemplificativo si vedano le anfore, molte a fregio continuo, in *Un artista etrusco*, pp. 65-66 nn. 3-5, p. 104 fig. 200; Martelli 1987, p. 309 n. 124; Reusser 1991, pp. 228-229; Cappelletti 1992, pp. 90-93; *Immagini etrusche*, pp. 41-42 n. 1 e p. 95 n. 1.

⁸⁰ Cfr. ad es. Martelli 1987, pp. 309-310 n. 127; *Un artista etrusco*, p. 76 fig. 120; *Immagini etrusche*, p. 37; CVA *Musée du Louvre* 26, p. 33 n. 4, p. 34 n. 33.

la tradizione ceramografica vulcente sembra costituire il retroterra culturale predominante per la personalità dell'artigiano che decora il vaso di Adria, non va trascurato il legame che si può istituire con il Gruppo di Orvieto, già ricordato a proposito del tema della caccia e come si è visto valorizzato anche da G. Colonna che ad esso rimanda per l'uso del fregio continuo (Colonna 2003, p. 166), peculiare di un filone produttivo della bottega⁸¹. Anche il Gruppo di Orvieto, al di là della predilezione per l'anfora, mostra una certa versatilità nelle forme vascolari, tra le quali compaiono stamnoi, idrie e un cratere. A ciò si aggiunga il confronto per la figura del cane con "white dots" con un kantharos di fabbrica orvietana, rinvenuto a Roselle, che mostra una scena di inseguimento tra una pantera ed un cane (citato in Mastrocinque 1987, p. 68; Bruni 1996, pp. 235-236). Il Gruppo di Orvieto ha una comprovata relazione sia sul piano formale che figurativo con le esperienze ceramografiche dell'Etruria meridionale (il Gruppo Pontico e quello delle Idrie ceratane) e in particolare con la bottega del Pittore di Micali, dalla quale verosimilmente proviene il pittore che dà avvio ad Orvieto ad una produzione locale (Camporeale 1970, p. 27; Bruschetti 2005, pp. 457, 475). Il carattere composito che contraddistingue la produzione figurata orvietana sembra dunque corrispondere alla formazione dell'artigiano che decorò il vaso di Adria. Al Gruppo di Orvieto rimandano inoltre la linea di base sulla quale poggia la scena figurata e la resa dell'occhio con un cerchiello graffito. Anche se la accentuata policromia e l'assenza del graffito per il contorno delle figure non rientrano nella consuetudine della bottega, resta forte la suggestione di accostare il vaso di Adria all'opera del Gruppo di Orvieto, contraddistinto da un carattere composito e da evidenti diversità sul piano stilistico che hanno indotto gli studiosi a riconoscerli tre sottogruppi.

L'analisi iconografica fin qui condotta suggerisce quindi di datare il vaso agli ultimi decenni del VI secolo e, sebbene resti problematica

la sua attribuzione ad una specifica personalità, sembra interessante osservarne il carattere eclettico. Le affinità riscontrate con le diverse e coeve produzioni vulcenti, ceretane e orvietane di vasi a f.n. ne fanno probabilmente un'opera "cerniera", cioè uno di quei vasi che si ricollegano a differenti tradizioni figurative, nello specifico a quella delle idrie ceretane e del gruppo pontico per il tema e per qualche schema iconografico, ma anche a quella del Pittore di Micali o della sua scuola e al Gruppo di Orvieto per la resa stilistica e formale. Di recente M.A. Rizzo ha posto l'accento su queste opere, gettando nuova luce sull'interessante fenomeno di condivisione di motivi iconografici e di stilemi stilistici tra le botteghe di ceramografi attive negli ultimi decenni del VI secolo nei centri dell'Etruria meridionale⁸².

Bibliografia: Schöne 1878, p. 61, n. 148, tav. XIV n. 4; Mambella 1983, tavv. I, a, II-III con bibliografia precedente; Mastrocinque 1987, p. 68, fig. 45; Colonna 2003, p. 166, fig. 8 (disegno di R. Schöne); Govi c.d.s.

7. Anfora (?) (fig. 28)

A 51⁸³. Provenienza sconosciuta. Non recuperato.

Il frammento mostra una serie di archetti desinenti in boccioli di loto e una fiera con fauci spalancate, davanti alla quale si trovano due elementi allungati, forse corna di un animale.

Il frammento, forse pertinente al "ventre" di un'anfora, può richiamare la produzione del Gruppo Pontico, nella quale i registri minori sono decorati con teorie di animali, che tuttavia generalmente sono volti nella stessa direzione⁸⁴.

⁸¹ Riferimenti principali: Schwarz 1989; Cappelletti 1992, pp. 115-124; CVA *Göttingen, Archäologisches Institut der Universität* 2, pp. 68-69. Per una sintesi sul Gruppo di Orvieto si veda più di recente Camporeale 2003, pp. 176-178; Bruschetti 2005.

⁸² Rizzo 1989, p. 12; Ead. 1994, pp. 2-20; Ead. 2009, pp. 794-797. Per i legami tra le varie produzioni si vedano anche Bocchi 1961, pp. 98-99 e p. 102; CVA *Musée du Louvre* 24, p. 53; CVA *Musée du Louvre* 26, p. 29.

⁸³ Inv. Bocchi: «*frammento del ventre di un vaso con fiera simile al n. 49*». Accanto annota: «*Sembra spettare al vaso 140 come pure il frammento 115*».

⁸⁴ Ma si veda un'anfora da Brussels con leone e cervo affrontati (Hannestad 1974, p. 31, c) che potrebbe offrire un parallelo con l'esemplare adriese. Per il fregio fitomorfo che delimita la teoria di animali si veda anche Hannestad 1976, pl. 30-31.

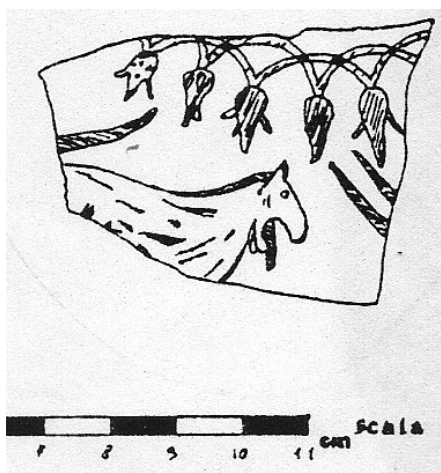


Fig. 28. Frammento di anfora (Cat. n. 7; da Mambella 1983, tav. Ic).

Bibliografia: Schöne 1878, p. 61 n. 148; Mambella 1983, p. 8 nota 4, p. 12, tav. I, c.

8. Anfora (?) (figg. 29-35)

R. Mambella pubblica alcuni frammenti pertinenti alla parte inferiore di un vaso con decorazione a fasce e fondo a cuspidi radiali a vernice nera, che attribuisce dubitativamente all'anfora qui al Cat. n. 5⁸⁵. Inoltre presenta altri frammenti, non ricomponibili, di una seconda anfora caratterizzata da una baccellatura resa a graffito che riconduce ad un modello corinzio ampiamente ripreso nei vasi attici del VI secolo (Mambella 1983, p.18, tav. V). Il reperimento nei magazzini del museo di Adria di altri frammenti con analogha decorazione a fasce e a graffito, ma con un tipo diverso di baccellatura, porta ad escludere la pertinenza all'anfora figurata Cat. n. 5 del fondo di vaso con raggi, da mettere in connessione invece con i frammenti decorati a graffito. Anche il Bocchi colse la somiglianza tra alcuni di questi frammenti. Resta però il problema della ricostruzione di questo vaso, dal momento che si sono riconosciuti quattro raggruppamenti di frammenti tra loro non ricomponibili e non è possibile stabilire se essi debbano essere attribuiti ad un unico vaso, in

⁸⁵ L'ipotesi è accolta anche in Colonna 2003, p. 165, nota 28.

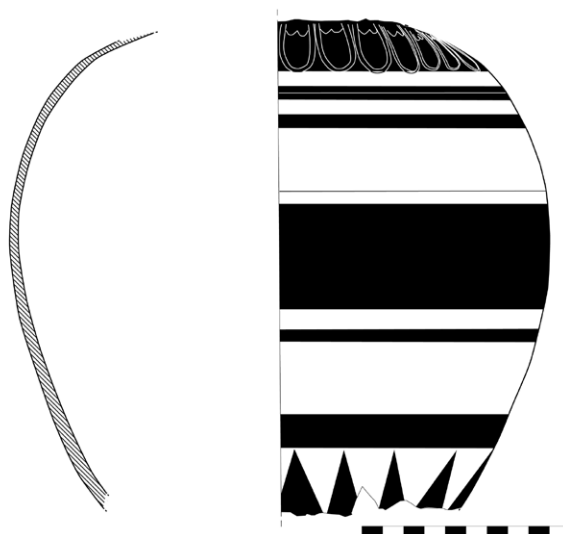


Fig. 29. Disegno ricostruttivo del profilo dell'anfora (?) Cat. n. 8.

tal caso però da supporre decorato sui due lati con un differente fregio ornamentale a graffito, oppure a due vasi distinti, ma gemelli. Sebbene sembri più plausibile la prima ipotesi, lo stato di conservazione, purtroppo estremamente frammentario, suggerisce di mantenere distinti i raggruppamenti di frammenti per i quali è accertabile la connessione. Tuttavia si propone un disegno ricostruttivo dell'ipotetico sviluppo del vaso, ottenuto mettendo insieme i profili dei vari gruppi di frammenti (fig. 29).

8a. (fig. 30)

A 27⁸⁶; I.G. 22484-5. Provenienza sconosciuta.

Tre frammenti del corpo ricomponibili. Argilla nocciola (Munsell 7.5 YR 6/4-6/6). Vernice nera densa opaca, più diluita nelle fasce sottili. Corpo ovoide. Presso la spalla doppia fascia a v.n., sul corpo ampia fascia verniciata delimitata da una linea in alto e da fascia sottile entrambe rese a vernice nera.

⁸⁶ Inv. Bocchi: «Gran pezzo e due minori c.s. di altro vaso a fasce come sopra: vernice migliore».



Fig. 30. Anfora (?) (Cat. n. 8a).

8b. (fig. 31)

A 26⁸⁷, A 26?; I.G. 22486. Provenienza sconosciuta.

Tre frammenti ricomponibili del corpo. Argilla nocciola (Munsell 7.5 YR 6/4-6/6). Vernice nera densa opaca, più diluita nelle fasce sottili. Corpo ovoidale rastremato sul fondo. Sul corpo ampia fascia a v.n. delimitata in basso da una fascia più sottile a v.n.; presso il fondo altra fascia a v.n. e serie di cuspidi radiali.

8c. (fig. 32)

A 76, A76⁸⁸, A 2055; I.G. 23503, 23509, 23483.

Diam. ricostruito alla spalla 27 cm circa. Quattro frammenti del corpo e della spalla, in connessione tra loro. Argilla nocciola (Munsell 7.5 YR 6/4-6/6). Vernice nera densa opaca, più diluita nelle fasce sottili. Uso del graffito per la decorazione sulla spalla. Corpo ovoidale, spalla



Fig. 31. Anfora (?) (Cat. n. 8b).



Fig. 32. Anfora (?) (Cat. n. 8c).

arrotondata. Sulla spalla, verniciata con veloci pennellate, serie di baccellature graffite, delimitate ciascuna da una doppia linea di contorno all'interno delle quali due archetti si dispongono a circa metà della lunghezza; presso la spalla, due fasce a vernice nera, una delle quali con linea graffita interna, e sul corpo ampia fascia verniciata delimitata da due linee sottili.

8d. (figg. 33-34, tav. 1)

A 1844⁸⁹.

⁸⁷ Inv. Bocchi: «Grande pezzo di vaso e due minori pezzi idem a fasce gialle e nere con punte nere: vernice grossolana».

⁸⁸ Inv. Bocchi: «Pezzo grande, orlo di vaso a grandi fasce gialline e rossicce, con fregio fatto a graffitura di grosso solco». A76'-A76''-A76''': «Piccoli pezzi con orli analoghi ma diversi».

⁸⁹ Inv. Bocchi: «Fr. vaso grosso abbastanza. Int. senza vern. Esterno gialliccio con linea nera e fascia idem. Terra a vern. Grossolana. Analogo ai nn. 27.27'.27''. Sono due pezzi uniti».



Fig. 33. Anfora (?) (Cat. n. 8d).



Fig. 35. Particolare della decorazione graffita (Cat. 8d).

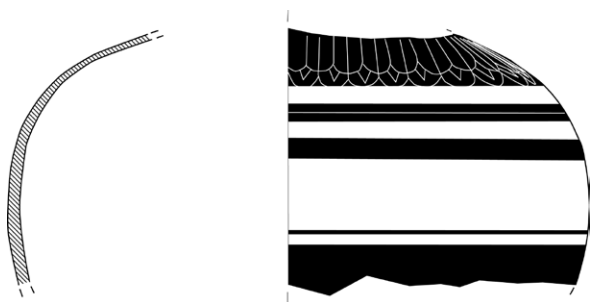


Fig. 34. Anfora (?) (Cat. n. 8d).

Diam. ricostruito alla spalla 27 cm circa. Dieci frammenti ricomponibili della spalla e del corpo. Argilla nocciola (Munsell 7.5 YR 6/4-6/6). Vernice nera densa opaca, più diluita nelle fasce sottili. Uso del graffito per la decorazione sulla spalla. Corpo ovoidale, spalla arrotondata. Sulla spalla, verniciata con veloci pennellate molto diluite, doppia serie di baccellature graffite, sovrapposte e all'interno di quelle più lunghe motivo a cuspidi; sul corpo, presso la spalla, due fasce a vernice nera, una delle quali con linea graffita, e ampia fascia verniciata delimitata in alto da due linee sottili.

A prescindere dal problema dell'attribuzione dei frammenti ad uno o a due vasi, il profilo del corpo ricostruibile sulla base dei diversi gruppi di frammenti ha una altezza di circa 25 cm ed un diametro massimo di 26/27 cm. La forma del vaso può essere ricondotta ad un'anfora dal corpo ovoidale, decorata sulla spalla con un motivo geometrico reso a graffito, sul ventre con una serie di fasce a v.n. e sul fondo con il ricorrente motivo dei rag-

gi a v.n. Non si esclude del tutto possa trattarsi di un'oinochoe, forma che durante l'arcaismo risulta parallela all'anfora della quale condivide l'apparato decorativo (Gran Aymerich 1989). Il motivo della doppia baccellatura (fig. 35, tav. 1) trova un confronto calzante in un'oinochoe di bucchero di produzione orvietana, che lo esibisce sulla spalla, proprio come l'esemplare adriese, ma risulta privo delle cuspidi interne (fig. 36). Il vaso di Orvieto, datato al secondo quarto del VI sec. a.C., ha sul corpo un doppio registro di linee incise a pettine delimitato in alto da una fascia a zig-zag e morfologicamente rientra nel tipo Rasmussen 4a, prodotto in diversi centri dell'Etruria a partire dai decenni finali del VII secolo. Il tipo comprende le cosiddette "oinochoai rodie" originate su modelli metallici e influenzate nei partiti decorativi dalla ceramica etrusco-corinzia⁹⁰. Alle oinochoai di bucchero graffite rimanda anche la sequenza delle fasce sul corpo ed il motivo raggiato sul fondo (ad esempio: CVA *Musée du Louvre* 23, pp. 39-44). Un'analogia sintassi decorativa ricorre nella ceramica etrusco-corinzia, strettamente correlata per forme e ornati con la produzione del bucchero graffito⁹¹. Alla produzione etrusco-corinzia non

⁹⁰ Capponi, Ortenzi 2006, pp. 106-107, n. 68, tipo 2.A.2, con confronti nell'area chiusina.

⁹¹ La relazione con la produzione etrusco-corinzia in particolare per l'oinochoe Rasmussen 4a è sottolineata in Rasmussen 1979, pp. 80-83; Locatelli 2004, p. 60.

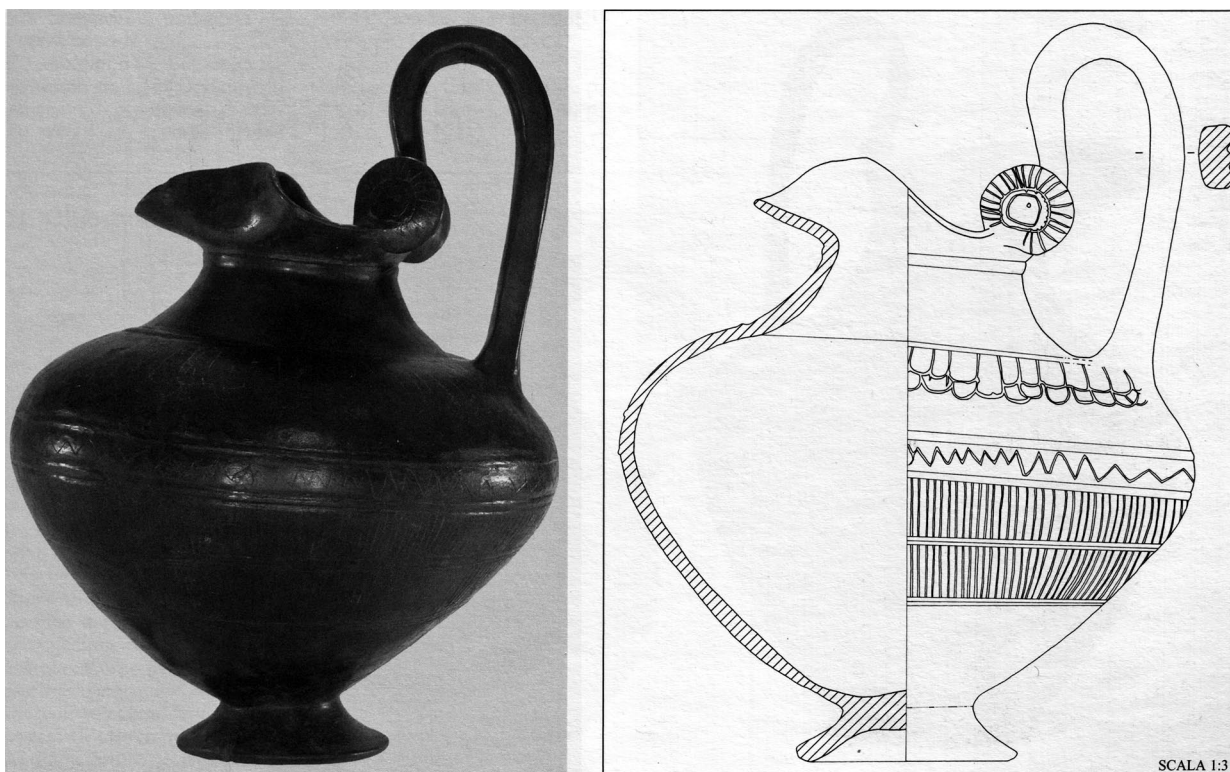


Fig. 36. Oinochoe di bucchero da Orvieto (da Capponi, Ortensi 2006, pp. 106-107 n. 68).

figurata, che attende ancora uno studio sistematico reso arduo dalla ampia diffusione e dalla scarsa caratterizzazione dei vasi in senso cronologico e stilistico (CVA Grosseto. Museo Archeologico e d'Arte della Maremma 2; Bellelli 2007), sembrerebbe rimandare proprio la presenza sul vaso di Adria di una ricca decorazione graffita che però non trova un confronto puntuale⁹². Il vaso, assai problematico anzi tutto per il dubbio che pone circa lo sviluppo della decorazione graffita da supporre diversa sui due lati, combina la sintassi lineare e la raggiera sul fondo di gusto ionico (ad es. Martelli Cristofani 1978, p. 157 nota 18, figg. 12-13, tav. 1) con la tecnica del graffito, peculiare della produzione corinzia ed etrusco-corinzia, da cui attinge quella del bucchero.

⁹² Non sono infrequenti le serie di baccellature sulla spalla delle oinochoai etrusco-corinzie (a titolo esemplificativo Bruni 2009, p. 158, nn. 404-405 con rimandi alla produzione figurata). Tale affinità mi aveva inizialmente indotto ad attribuire gli esemplari di Adria ad una produzione etrusco-corinzia (Govi c.d.s., nota 59), comunque già attestata nell'area del delta, seppure in modo episodico (Bruni 1994; Salzani, Vitali 2002, p. 118).

La successione dei registri verniciati, la qualità della vernice e il raffronto con l'oinochoe di bucchero di Orvieto sopra citata portano ad avvicinare il vaso (o i vasi) alla produzione di ceramiche decorate a fasce (Donati 1978, in particolare per il fondo a raggiera figg. 12, 15, 16, tav. 1), cui talvolta sono aggiunte incisioni di tipo geometrico, inserite da G. Camporeale nel primo gruppo di vasi prodotti ad Orvieto tra gli inizi e il terzo quarto del VI secolo a.C. (Camporeale 2003, pp. 174-175).

Bibliografia: Mambella 1983, p. 18, tav. V, figg. 13-14-15.

La ricerca condotta nei magazzini del Museo di Adria non ha consentito di recuperare alcuni frammenti che, stando alla descrizione del Bocchi, con ogni verosimiglianza sono pertinenti ad una produzione etrusco-figurata⁹³:

⁹³ Sono invece certamente da espungere due frammenti riconosciuti di produzione attica. Il frammento A 47/I.G. 22473 citato in Mambella 1983, p. 8 nota 4 e di conseguenza inserito nel "Gruppo di Adria" in Colonna

9. Frammento

A 50⁹⁴.

Bibliografia: citato in Mambella 1983, p. 8 nota 4; Colonna 2003, p. 164 nota 25.

10. Frammento

C58⁹⁵.

Inedito.

b) Di seguito sono presentati alcuni vasi, inediti e reperiti nei magazzini del museo, che possono dare un contributo allo studio della classe ceramica definita "Gruppo di Adria". Si tratta infatti di vasi che, sebbene non figurati, per forma e decorazione sono o potrebbero essere ricondotti a modelli etrusco-tirrenici, ed essere quindi considerati alla stessa stregua di quelli sopra trattati.

11. Piatto (figg. 37-38)

C 58⁹⁶ – A 85⁹⁷. Cortile Ornati, ottobre 1878.

Diam. 15 cm. Due frammenti della tesa. Argilla beige-nocciola (Munsell 7.5YR 6/6, 10YR 7/2), vernice rossastra, opaca. Labbro svasato, orlo arrotondato superiormente evidenziato con una solcatura. Internamente il labbro è evidenziato con un piccolo cordolo. Orlo verniciato anche esternamente, fila di punti e sottile fascia all'attacco del labbro.

Il piatto appartiene alla classe dei Dot-Wreath Plates⁹⁸, realizzati sia su piede che apodi e carat-

2003, p. 164 nota 25, appartiene infatti ad uno skyphos attico a f.n. pubblicato in CVA *Adria Museo Archeologico Nazionale I*, p. 31 n. 1, tav. 31,1. Il frammento A 157/I.G. 22525, citato insieme al precedente nei lavori di Mambella e di Colonna, è pertinente ad uno cup-skyphos inquadrabile nella produzione tarda del Pittore di Haimon ed è esposto nella vetrina della sala del primo piano del museo dedicata alla tecnica di esecuzione e agli errori di cottura della ceramica attica. Ringrazio M.C. Vallicelli per questa gentile segnalazione.

⁹⁴ Inv. Bocchi: «*picc. fram. rossa sbiadita testa di fiera*».

⁹⁵ Inv. Bocchi²: «*frammento di fondo di piatto con testa a gran barba di rozzissima maniera*».

⁹⁶ Bocchi 1879: «*Orlo piatto ordinario con punti nerastri su giallo cinereo*».

⁹⁷ Bocchi 1879: «*C.s. orlo con linee e punti rossastri*».

⁹⁸ Sulla classe Garver 1980, pp. 37-40, 95-105 e 192-201, figg. 20-24, pls. 127-28; Ginge 1987, pp. 103-104; Donati 1989, p. 180, n. 7; Barbieri 2005, p. 36 nn. 43-46 con ampia bibliografia di riferimento.



Fig. 37. Frammento di piatto (Cat. n. 11).

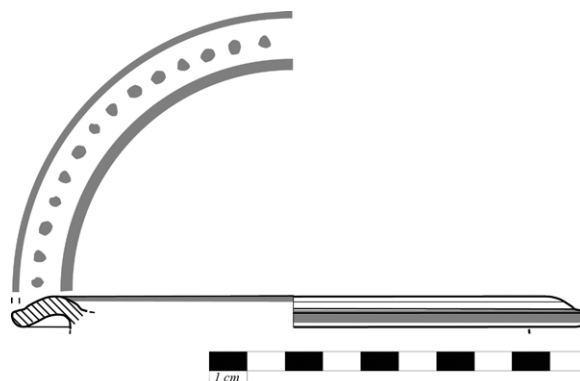


Fig. 38. Frammento di piatto (Cat. n. 11).

terizzati da file di puntini collocati sull'orlo e al centro della vasca e resi con vernice bruno-rossastra. Questi piatti sono prodotti nel corso del VI e fino agli inizi del V secolo a.C. a Vulci, nel cui territorio si registra una consistente attestazione, ma sono diffusi anche nell'Etruria meridionale⁹⁹. I contesti di rinvenimento quando noti sono funerari, ad eccezione del complesso sacro-istituzionale della Civita di Tarquinia dal quale provengono quattro esemplari (Businaro 2001, pp. 468-469). L'esiguità del frammento non consente di ricostruire la forma. Il confronto più prossimo per il profilo del labbro, oltre che per l'ar-

⁹⁹ Garver 1980, p. 37 (dei 26 esemplari considerati, solo quattro sono riconducibili a contesti precisi di ambito funerario, due dei quali sono a Vulci e gli altri a Orvieto); Paolucci 1991, p. 60, n. 91; Szilágyi 1997, p. 295; Businaro 2001, pp. 468-469, 471 con bibliografia di riferimento; Ambrosini 2004, p. 60 n. 97, fig. 36; Barbieri 2005.

gilla, sembra offerto dall'esemplare figurato sopra presentato (Cat. n. 1), suggerendone quindi una comune origine. Il labbro svasato e il piccolo cordolo sulla sua superficie interna sono una caratteristica anche degli esemplari su alto piede della classe (Garver 1980, figg. 20-24). La cronologia del vaso può essere circoscritta agli ultimi decenni del VI sec. a.C. e l'ambito di produzione è con ogni verosimiglianza Vulci. Il tipo vascolare e la decorazione sull'orlo con puntini resi a vernice è comune anche nella produzione orvietana¹⁰⁰.

Inedito.

Numerosi piatti sono stati restituiti dagli scavi dell'abitato di Adria e in particolare dal Pubblico Giardino, dal Cortile Ornati, dal Fondo Lodo alla Bettola¹⁰¹. Alcuni di questi erano decorati con motivi figurati¹⁰² o con semplici motivi geometrici e fasce concentriche a vernice nera e a sovradipintura bianca, come gli esemplari che qui si presentano. Questi piatti, verosimilmente di produzione locale, dimostrano la diretta influenza del raffinato modello attico a f.n., come si è visto alla base anche delle repliche etrusche figurate. Per le affinità formali rispetto al piatto con occhione (Cat. n. 1) e per la particolarità del profilo, assente nel quadro più generale delle attestazioni di piatti in Etruria padana, questi esemplari contribuiscono a delineare meglio i caratteri della produzione locale adriese, che mostra originalità ed un accentuato gusto per la, seppur semplice, sintassi decorativa. Particolarmente vicino al piatto con decorazione dipinta (Cat. n. 1) è un esemplare, inedito, proveniente dal Fondo Lodo alla Bettola¹⁰³ (figg.

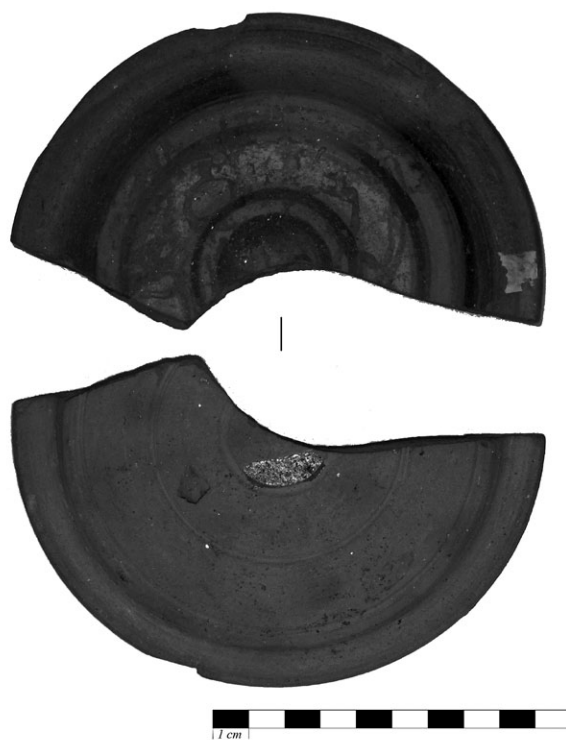


Fig. 39. Piatto C 179/180.

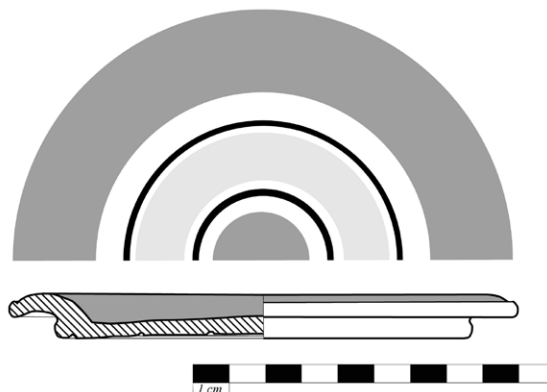


Fig. 40. Piatto C 179/180.

¹⁰⁰ Minto 1940, tav. XXXII, 13-15; Donati 1978, pp. 43-44, fig. 32; Schwarz 1979, p. 67, fig. 1b.

¹⁰¹ Donati, Parrini 1999, p. 582, p. 589, fig. 10. Elenco di attestazioni desunte dagli inventari Bocchi e del Museo Civico in Gaucchi c.d.s.a.

¹⁰² Inv. Bocchi²: C 58 «Frammento di fondo di piatto con testa a gran barba di rozzissima maniera». Non recuperato.

¹⁰³ C 179 o 180 (Bocchi 1879: «C 179 circa mezzo piattello con circoli solcati al di sotto, circoli rossicci al di sopra, fondo gialliccio. Residua circa 0, 140. C 180 simile, anche al di sotto, al di sopra poi strie nerastre più grosse e frequenti, fondo più carico, diam. 0, 14»); I.G. 24071. Il vaso è esposto nella vetrina 9 della sala del primo piano del Museo Nazionale Archeologico di Adria. Diam. 13,9 cm; diam. piede 11,4 cm; h. 1,3 cm. Conservata la metà del vaso. Argilla nocciola (Munsell 7.5YR 6/6); vernice nera e rossastra diluita e opaca; sovradipintura bianca

39-40), che sul fondo esterno al posto dei cordoli ha solcature, per le quali il modello può essere ugualmente individuato nella produzione attica a f.n. dei piatti di fine VI secolo¹⁰⁴. La vasca interna ha una fascia sovradipinta di bianco, delimitata lateralmente da due linee in vernice nera, mentre

opaca. Labbro svasato, orlo arrotondato con lieve ingrossamento definito superiormente da una solcatura; fondo piatto solcato da tre sottili incisioni concentriche.

¹⁰⁴ Callipolitis Feytmans 1974, tipo AI, p. 141, fig. 37, 6-10 e tipo A II, 32 p. 160.



Fig. 41. Piatto s.n. con fasce a vernice nera.

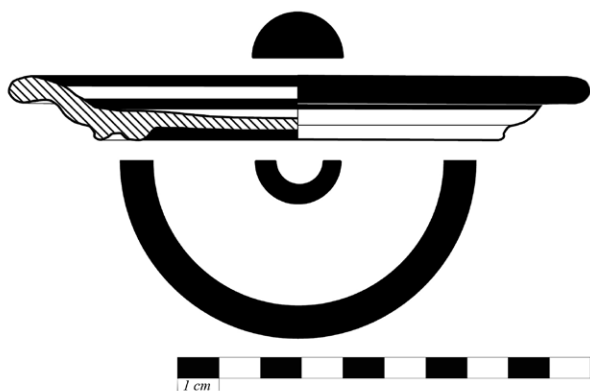


Fig. 42. Piatto s.n. con fasce a vernice nera.

al centro un cerchio campito di nero; il labbro è verniciato di bruno-rossastro; il fondo esterno è risparmiato. La cronologia del piatto può essere ipotizzata alla fine del VI sec. a.C. Analoga decorazione a fasce a v.n. esibisce un altro piatto¹⁰⁵,

¹⁰⁵ Il piatto non ha numero di inventario ed è stato recuperato, come anche l'esemplare successivo, all'interno di una scatola che riporta l'annotazione "Adria Prato dell'Ospedale 1939" Un cartellino contenuto nella scatola precisa "29/IX/39 Prato dell'Ospedale quo-

sempre inedito, con doppia cordolatura sul fondo esterno (figg. 41-42), un elemento molto frequente nella produzione attica dei piatti a f.n.¹⁰⁶. Un terzo esemplare¹⁰⁷ infine mostra due cordoli sulla vasca esterna ed un profilo avvicicabile alla più consueta produzione etrusco-padana di piatti ma, oltre alle fasce, esibisce una più complessa decorazione resa a vernice nera, diluita e opaca, costituita da una serie di piccole baccellature disposte sul labbro ed una fila di puntini presso l'attacco del fondo interno forse tutto verniciato¹⁰⁸ (figg. 43-44). Anche quest'ultimo piatto presenta i due fori di affissione, come quello figurato (Cat. n. 1) e quello con iscrizione "mi al" sopra citato.

12. Anforetta (figg. 45-46)

A 467¹⁰⁹; I.G. 22852. Provenienza sconosciuta.

Lungh. 6 cm; diam. max. ricostruito del corpo 13 cm; h. ipotizzabile circa 18 cm. Argilla nocciola (Munsell 7.5 YR 6/4). Vernice rossastra molto diluita, più scura sull'orlo. Resta un frammento della parte superiore del vaso, fino alla spalla. Spalla arrotondata, collo cilindrico, orlo ingrossato superiormente appiattito con doppia solcatura

ta 400". Diam. 14 cm; diam. piede 10 cm; h. 2 cm. Argilla di colore nocciola (Munsell 7.5 YR 6/4-6/6), vernice nera opaca e assai diluita. Del piatto si conservano tre frammenti ricomponibili dell'orlo e di parte della vasca.

¹⁰⁶ Callipolitis Feytmans 1974, ad es. fig. 43, 1 (atelier del Pittore del Polos).

¹⁰⁷ Diam. 18 cm; h. 2 cm. Argilla di colore nocciola (Munsell 7.5 YR 6/4), vernice nera opaca e assai diluita. Del piatto si conservano tre frammenti, due dei quali ricomponibili, dell'orlo e della vasca. Il piatto è stato reperito, come l'esemplare precedente, all'interno di una scatola di materiali che riporta l'annotazione di "Prato all'Ospedale". Nell'inventario del Museo Civico però compare al n. C 56 la descrizione corredata di schizzo di un piatto, trovato nel Cortile Ornati, che sembra coincidere perfettamente con l'esemplare qui citato (Bocchi 1879: «orlo piatto ordinario con linee a punti in parte perduti»). Si tratta forse di due piatti simili, come fa pensare il fatto che il Bocchi registra solo un frammento, tra l'altro privo di fori. Non è escluso che il frammento del Bocchi appartenga all'esemplare qui citato, rinvenuto a non molta distanza.

¹⁰⁸ Si confronti il piatto in Callipolitis Feytmans 1974, tav. 10, 67, databile tra fine VI e inizi del V sec. a.C.

¹⁰⁹ Inv. Bocchi: «Orlo e collo di rosso vaso con linee rossicce su fondo giallo», accanto vi è l'annotazione «dubito sia da porre cò Romani».



Fig. 43. Piatto s.n. con baccellature e puntini.

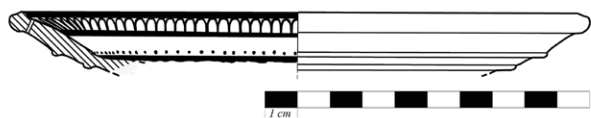


Fig. 44. Piatto s.n. con baccellature e puntini.

all'esterno e sulla sommità. Sul collo fascia a vernice rossastra che non raggiunge la spalla, decorata da una serie di linguette abbastanza ravvicinate.

Il partito decorativo trova un parallelo in alcune anfore a collo distinto del Gruppo degli Uccelli Acquatici che tuttavia hanno il fregio a linguette sul collo, nella fascia a risparmio, e profilo dell'orlo diverso. Il Gruppo, riconosciuto da B. Ginge, è databile agli ultimi decenni del VI secolo ed è localizzabile sulla base delle provenienze a Orvieto o a Vulci (Ginge 1987, pp. 33-36, tavv. XVI-XVIII). Alla produzione orvietana rimanda un'anfora, conservata a Copenhagen e dubitativamente attribuita al Gruppo di Orvieto, che mostra un'analogia decorazione accessoria sul collo e sulla spalla (CVA *Copenhagen, National Museum V*, pl. 217 4a-4b; Schwarz 1989, p. 179 G). All'interno della consistente classe delle anforette, di recente studiata da L. Ambrosini (Ambrosini 2009; Ead. 2010), l'esemplare adriese non trova un riscontro stringente per il profilo dell'orlo, solitamente ad echino o a fascia, se



Fig. 45. Frammento di anforetta (Cat. n. 12).

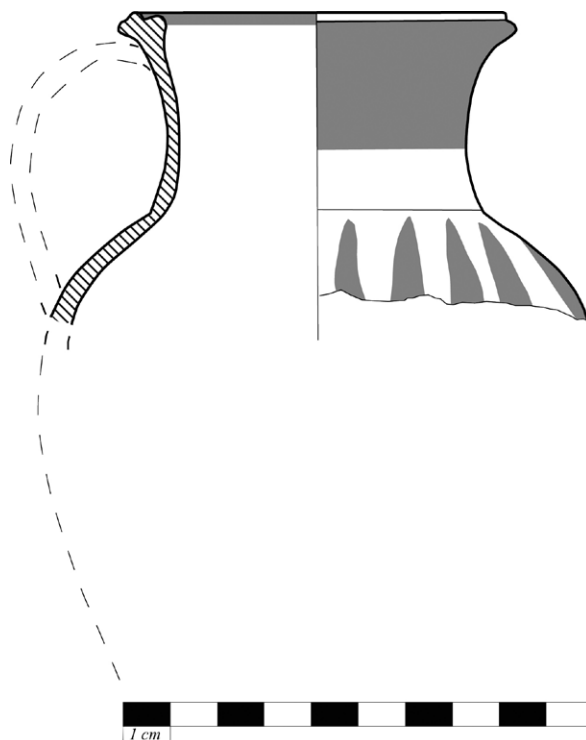


Fig. 46. Anforetta (Cat. n. 12).

non nell'anforetta da Peccioli-Ortaglia nell'agro volterrano, con simile profilo continuo tra collo e orlo (Ambrosini 2010, p. 366, figg. 18-19). Il motivo a linguette sulla spalla invece ricorre su numerosi esemplari sia del tipo a fasce che a decorazione vegetale, sui quali il collo solitamente è verniciato interamente, ad eccezione dell'anforetta da Tarquinia, attribuita da B. Ginge al Gruppo Copenhagen ABc 1059, con collo verniciato



Fig. 47. Vasi di produzione orvietana (da Bizzarri 1966, p. 8 fig. 2).

per metà e linguette sulle spalla¹¹⁰. L'ambito di produzione del vaso non è determinabile, tenuto conto dell'ampia diffusione della classe, realizzata in diversi centri dell'Etruria tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C. Va tuttavia osservato che il colore rossastro della vernice e il motivo delle pennellate verticali sulla spalla sono caratteristiche peculiari della produzione vascolare orvietana, sia figurata che con decorazione lineare e geometrica (fig. 47).

Inedito.

13. Anforetta (figg. 48-49)

A 1830¹¹¹. Provenienza sconosciuta.

Lung. 6,5 cm; diam. max. ricostruito del corpo 13 cm. Argilla nocciola scuro (Munsell 7.5YR 5/3 e 6/4), vernice nera densa e opaca, tracce evanidi di sovradipintura bianca. Il colore dell'argilla potrebbe fare pensare che i frammenti siano stati sottoposti a combustione.

Restano tre frammenti, due dei quali ricomponibili, della spalla e del collo. All'attacco del collo sottile fascia con trattini verticali, delimitata da due piccole cordonature; sulla spalla serie di baccellature campite da sottili linguette alternativamente a vernice nera e a sovradipintura bianca evanide, circoscritta in basso da una fascia e da una linea a vernice nera; il collo era a vernice nera.

Nell'ambito della classe delle anforette a decorazione a fasce o vegetale (Cat. n. 12) l'esemplare adriese, lacunoso della bocca, può trovare solo un

¹¹⁰ Ginge 1987, p. 91 n. 52, tav. LXXXV. Sul gruppo Ambrosini 2009, pp. 183-185 con datazione alla fine VI-inizi V sec. a.C.

¹¹¹ Inv. Bocchi: «Frammenti di orlo di vaso di terra gialliccia scura senza vernice con fregio a vern. nera. Sotto il fregio sono piccole scanalature verticali. Del corpo del vaso resta un piccolo tratto tutto nero».



Fig. 48. Frammenti di anforetta (Cat. n. 13).

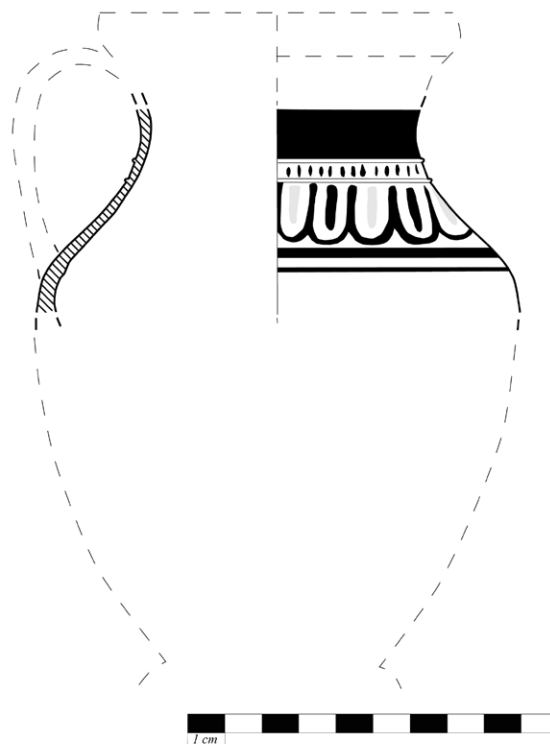


Fig. 49. Anforetta (Cat. n. 13).

parallelo per la cordolatura all'attacco del collo¹¹². Questo dettaglio ricorre anche sulle più grandi anfore del Gruppo de La Tolfa, decorate sulla spalla con analogia serie di baccellature a colori alterni¹¹³.

Inedito.

¹¹² Ad esempio l'esemplare da Tarquinia, attribuito al Gruppo Copenhagen ABc 1059, in Ginge 1987, pp. 89-90, tav. LXXXII.

¹¹³ Bocchi 1961, tav. XXVI-XXVII; Ginge 1987, pp. 31-32, n. 9, tav. XV.

14. Olla monoansata (figg. 50-51)

C 183-185¹¹⁴; I.G. 24073-4. Pubblico Giardino, marzo 1879, "sotto palafitta da 4 a m circa 5,50".

H. conservata 14,5 cm; diam. max. 17 cm. Restano otto frammenti ricomponibili. Argilla nocciola con radi grossi inclusi (Munsell 7.5YR 6/4). Vernice rosso mattone a tratti nerastra. Corpo globulare, labbro a colletto sottolineato da una cordolo, orlo arrotondato, ansa verticale a bastoncello. Labbro interamente verniciato; sulla spalla fascia e serie di linee verticali, distanziate tra loro, a vernice; sul corpo, a metà del suo sviluppo, ampia fascia verniciata; ansa e zona dell'attacco dell'ansa a vernice.

Il tipo di olla monoansata di piccole dimensioni con ansa verticale non è documentato nella produzione etrusco-padana¹¹⁵. Per l'aspetto formale e per la decorazione il vaso richiama la forma VIII, senza anse, che L. Donati ha classificato nell'ambito della produzione orvietana con ornati dipinti in vernice di colore rosso-mattone, datandola alla prima metà del VI secolo¹¹⁶.



Fig. 50. Olla monoansata (Cat. n. 14).

¹¹⁴ Bocchi 1879: C 183 «Parte di ventre di panciuto vaso di cui resta anche un'ansa verticale: bella forma; pasta abbastanza fina gialliccia; fatto al tornio; all'esterno strie orizzontali a linee (?) e zone di color rossastro: anche intorno al manico è color rossastro». C 184 «Idem: manca l'ansa (se c'era), bella forma c.s. ma più scadente perché le strie orizzontali sono men regolari: zone rossicce e linee verticali tronche (schizzo)».

¹¹⁵ In area etrusco-padana è attestata una forma analoga, ma con due anse orizzontali (Mattioli c.d.s., Famiglia olle biansate, tipo XIX, 1, a).

¹¹⁶ Donati 1978, pp. 17-18, fig. 9: olletta, che non supera i 22 cm di altezza, ma priva di anse.

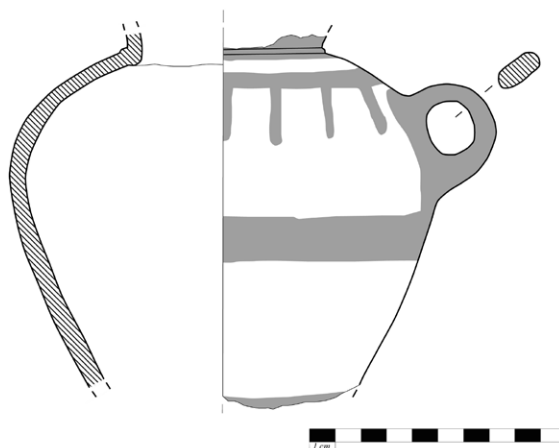


Fig. 51. Olla monoansata (Cat. n. 14).

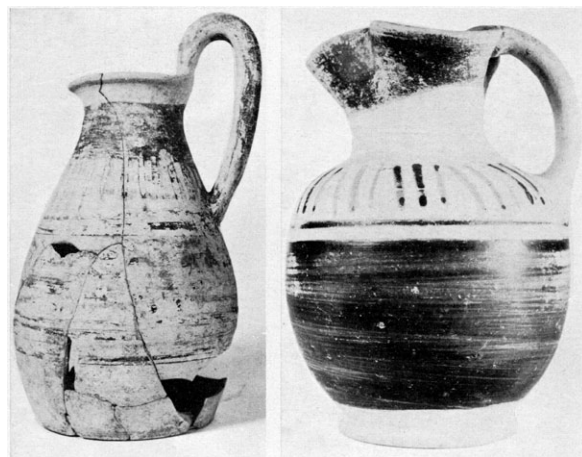


Fig. 52. Vasi di produzione orvietana (da Camporeale 1970, tav. VI, nn. 8-9).

All'ambito produttivo di Orvieto rimanda anche un'oinochoe, datata agli ultimi decenni del VI secolo, con lineette sulla spalla e fascia verniciata sul corpo (fig. 52), per il cui partito decorativo si sono istituiti confronti con il Gruppo di Orvieto (Camporeale 1970, pp. 33-34, n. 9), che adotta diffusamente le semplici pennellate verticali specie sulla spalla e sull'orlo dei vasi (fig. 47). Questa tradizione di semplici ornati lineari influenza la produzione etrusco-padana che la riproduce specie su brocche e olle¹¹⁷.

Inedito.

¹¹⁷ A titolo esemplificativo Parrini 1993, pp. 278-279, nn. 184-185. Per il quadro delle decorazioni realizzate sulla ceramica di produzione locale di ambito etrusco-padano si veda ora Santocchini Gerg c.d.s.

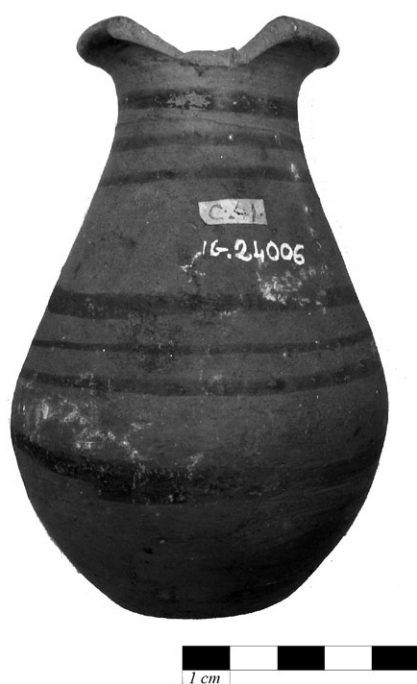


Fig. 53. Olpe (Cat. n. 15).

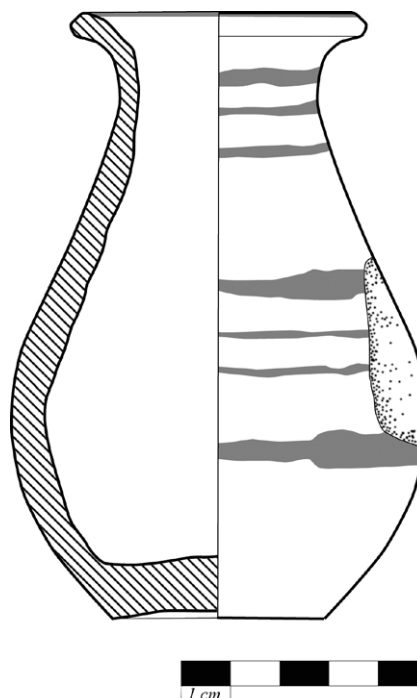


Fig. 54. Olpe (Cat. n. 15).

15. Olpe (figg. 53-54)

C 41¹¹⁸; I.G. 24006. Cortile Ornati.

H. 12,2 cm; diam. bocca 6 cm; diam. piede 4,4 cm. Argilla di colore nocciola con radi grossi inclusi (Munsell 7.5YR 6/4). Vernice rosso mattone a tratti nerastra. Mancano l'ansa e una porzione dell'orlo. Corpo piriforme, labbro svasato, orlo arrotondato, fondo piano. Tre sottili fasce a vernice presso il labbro; altre tre sul corpo presso la massima espansione, subito sotto la quale è una singola fascia un po' più ampia delle altre e dal tratto irregolare; fascia a vernice presso il fondo. Il vaso mostra su un lato tracce di annerimento. Il tipo di olpe non trova un riscontro puntuale nella produzione di ceramiche acrome o con decorazioni a fasce dell'ambito etrusco-padano¹¹⁹. Nella produzione orvietana di vasi decorati sul corpo con fasce a vernice di colore rossastro rientra una serie di

olpai con fondo piano ispirate al modello metallico (fig. 52), inquadrare tra la metà del VI e la prima metà del V secolo (Camporeale 1970, pp. 30-33, n. 8; Donati 1978, pp. 15-17), che mostrano però un diverso sviluppo della parte inferiore. Il tipo di olpe con corpo biconico, assai più simile all'esemplare adriese, fa parte della produzione chiusina di vasi con fregi ornamentali di tipo geometrico e fitomorfo (Paolucci 1999-2000, pp. 63-64, tipi 33 e 35).

Inedito.

Osservazioni conclusive

Lo studio condotto ha preso in considerazione i vasi finora noti sotto il nome di "Gruppo di Adria, nel quale si facevano rientrare diciassette esemplari. Tutti sono stati reperiti nelle sale e nei magazzini del Museo di Adria, tranne quattro. Il numero degli esemplari effettivamente compresi nel presente Catalogo ammonta solo a dieci. La sensibile diminuzione è dovuta anzi tutto alla esclusione di due frammenti di accertata produzione attica, che è ritenuta altamente probabile anche per due coppe comunque qui prese in considerazione (una delle quali al

¹¹⁸ Bocchi 1879: «Vaso giallino, pasta poco fina, ma della forma di piccola Olpe Egizia (somiglia anche al Bombylios): manca l'unico manico: fondo gialliccio scuro con linee trasversali rossastre».

¹¹⁹ Il vaso si avvicina per il profilo al tipo II, 6, a delle brocche a bocca rotonda (Mattioli c.d.s.), documentato a Spina, dal quale però si distingue per l'assenza di piede e per il labbro che sull'esemplare di Adria è svasato.

Cat. n. 3). Inoltre alcuni frammenti presentati in precedenza come appartenenti a vasi distinti sono stati ricondotti non senza incertezze ad un solo vaso. La situazione relativa al Gruppo è dunque in parte modificata. Ai vasi noti in letteratura, quasi tutti decorati con scene figurate, si è ritenuto utile affiancare alcune ceramiche decorate a fasce o con motivi geometrici, del tutto inedite, che contribuiscono ad indagare il problema storico sotteso da tale documentazione, dal momento che per alcune di esse può essere ipotizzata un'importazione dall'Etruria tirrenica e comunque anche per le altre si deve supporre un influsso del repertorio formale e decorativo etrusco-tirrenico sulla produzione locale adriese. Nonostante le modifiche e le incertezze dovute allo stato di conservazione dei vasi assai frammentario, che non stupisce essendo tutta la documentazione proveniente da scavi di abitato, rispetto allo stato delle conoscenze che si aveva di questa classe di materiali si guadagna un quadro certamente più completo che può contare ora un nucleo comunque consistente di vasi figurati e decorati a fasce riconducibili alla produzione etrusca, un nucleo che non ha eguali in tutto il territorio dell'Etruria Padana. Il fenomeno dunque si presta ad alcune riflessioni anzi tutto sulla classe ceramica e più in generale su Adria.

Il repertorio formale del cosiddetto "Gruppo di Adria" comprende due piatti figurati (uno non recuperato), uno o due coperchi, quattro o cinque anfore, un vaso di grandi dimensioni (forse un cratere, uno stamnos o un'anfora). Restano di incerta attribuzione al gruppo due coppe (Cat. n. 3), una su alto piede e l'altra su basso piede, che sembra però più corretto assegnare alla produzione attica. Se si valutano anche i vasi con decorazione a fasce e con motivi geometrici aggiunti al catalogo, il quadro delle forme si fa piuttosto vario ed annovera diversi piatti (uno della classe dei Dot-Wreath Plates), due anforette, un'olla ed un'olpe entrambe di piccole dimensioni. Tutte le forme vascolari non trovano un parallelo stringente nella vasta produzione ceramica etrusco-padana, sottoposta da parte di C. Mattioli ad uno studio sistematico (Mattioli c.d.s.). Si tratta infatti di forme che rimandano da vicino al modello greco e al repertorio vascolare dell'Etruria tirrenica. Solo alcune di queste forme ceramiche generano il fenomeno dell'im-

tazione locale, con repliche che ad Adria rimangono abbastanza fedeli al modello distinguendosi perciò dal resto della produzione etrusco-padana. È il caso di quei piatti che, ispirati alle eleganti forme attiche a f.n., assumono profili assenti nella più comune ceramica prodotta in Etruria Padana, comunque presente nell'emporio adriese, e sono decorati con fasce policrome e talvolta con motivi geometrici che sembrano impreziosire tale forma vascolare¹²⁰.

Da un punto di vista dell'argilla gli esemplari mostrano una certa uniformità nella composizione e nel colore ed in alcuni casi l'uso della sovradipintura bianca e della vernice nera e rossastra dona una accentuata policromia (anfora/cratere Cat. n. 6 con scena di caccia; piatto Cat. n. 1 con occhione; coperchio figurato Cat. n. 4; piatto con fasce; anforetta Cat. n. 13). Quando presente la decorazione figurata è quasi del tutto priva del graffito.

I dati sulla provenienza recuperati nella documentazione di archivio consentono di contestualizzare almeno otto esemplari. Il grande vaso con scena di caccia (Cat. n. 6), come si è già precisato, fu rinvenuto in loc. Cantarane ad 1 km di distanza dall'area dell'abitato e non si conoscono né le vicende dello scavo né tanto meno le caratteristiche dell'area indagata, che comunque potrebbe indiziare una estensione maggiore ed una articolazione più complessa dell'abitato di Adria. Quasi tutti gli altri vasi per i quali è nota la provenienza sono stati recuperati durante gli scavi condotti da F.A. Bocchi tra il 1878 e il 1879 nel Cortile Ornati (Cat. nn. 1, 5, 11, 15 e il piatto con decorazione a baccellature citato nel testo) e nel Fondo Lodo alla Bettola (piatto con fasce verniciate policrome A 179/180 citato

¹²⁰ Si confrontino i tre esemplari qui inseriti al Cat. nn. 1, 11 e quello citato a seguire del n. 11 (C 179/180), tra loro assai simili e aderenti al modello attico a f.n., con il piatto di ceramica acroma edito in Donati, Parrini 1999, p. 585, fig. 10, 1 (tipo 1 dei piattelli), conforme al tipo prodotto in tutta l'Etruria Padana (ora in Mattioli c.d.s., Famiglia piatto, tipo I, 4, a). Un caso analogo è offerto dalla oinochoe che durante la fase tardo arcaica ad Adria mostra la forma e la decorazione lineare desunte dalla ceramica etrusco-corinzia e altrove in Etruria Padana attestate significativamente solo nella Romagna (Donati, Parrini 1999, p. 589; von Eles Masi 1981, p. 357, tipo 2 delle brocche ora in Mattioli c.d.s. Famiglia brocca a bocca trilobata, tipo III, 3, a).

nel testo)¹²¹. La piccola olla monoansata (Cat. n. 14) proviene invece dal Pubblico Giardino. Il Cortile Ornati e il Fondo Lodo alla Bettola sono due aree topograficamente vicine tra loro che hanno restituito a profondità analoghe tracce assai simili di tavolati lignei interpretabili come pavimenti di abitazioni. È importante osservare che da entrambi i settori di scavo provengono anche iscrizioni etrusche della fase tardo-arcaica, recentemente studiate da A. Gaucci (Gaucci 2010; Id. c.d.s.a). In particolare l'indagine nel Cortile Ornati ha restituito, oltre ad una iscrizione onomastica, la già citata iscrizione votiva "mi al" incisa su un piatto morfologicamente simile agli esemplari qui presentati e significativamente dotato di fori per l'affissione (Gaucci 2010, nn. 7 e 9 del *corpus*; Gaucci c.d.s.a). La medesima iscrizione "al", in questo caso priva del pronome personale, è incisa su una coppa-coperchio di produzione locale proveniente dal Fondo Lodo (Gaucci 2010, n. 10 del *corpus*; Gaucci c.d.s.a). Il Cortile Ornati è attiguo alla località La Tomba dove viene concordemente localizzato il santuario che ha restituito le note iscrizioni greche (Antonetti 2005, 115-141, con bibliografia precedente), oltre che una considerevole quantità di ceramica attica. La contiguità al santuario, la presenza di iscrizioni etrusche una delle quali votiva, la concentrazione dei frammenti di ceramica etrusca figurata, tra l'altro di un certo pregio¹²², ed infine l'alto numero di piatti rinvenuti che, come si è visto, potrebbero indiziare l'adozione di una pratica votiva di matrice greca, farebbero pensare ad una destinazione ugualmente sacra di questa area¹²³. Ma al di là di questa suggestione di carattere generale non è possibile spingersi ed acquisire maggiori dettagli. Se tale ipotesi dovesse trovare una qualche conferma, acquisterebbe ulteriore significato il piccolo gruppo di vasi del Gruppo di Adria ivi recuperato, risultando evidente la loro funzione di "doni speciali" alla divinità a testimonianza di un atto di culto. Restano pur-

troppo senza contesto di rinvenimento tutti gli altri frammenti e ciò è ancora più grave per quei casi di incerta attribuzione ad uno o a due vasi distinti, ma gemelli, per i quali i dati di provenienza potrebbero portare ad una risoluzione del problema. In via del tutto teorica non è esclusa la provenienza anche di questi frammenti dallo stesso contesto del Cortile Ornati o del Fondo Lodo o del Pubblico Giardino e se ciò potesse trovare conferma sarebbe oltre modo significativa la presenza di un certo numero di vasi di produzione etrusca e si prefigurerebbe l'ipotesi di un insieme articolato ma coerente, forse anche sul piano funzionale.

L'inquadramento stilistico del Gruppo pone non poche difficoltà. Se infatti per alcuni vasi è possibile ipotizzare un ambito produttivo abbastanza circoscritto, per molti esso non raggiunge una definizione certa anche a causa dello stato di conservazione troppo frammentario o lacunoso dei materiali. Una trascuratezza tecnica, evidente nelle scene figurate oltre che nella qualità della vernice spesso stesa con veloci pennellate, traspare in tutto il *corpus* anche se alcuni vasi si distinguono per una maggiore cura che si traduce in una dipendenza diretta dal modello attico, palese nell'anfora a collo distinto (Cat. n. 5) e nel piatto con occhione (Cat. n. 1), entrambi tra l'altro caratterizzati da tracce che ne indiziano il pregio (in un caso il restauro antico, nell'altro i fori per l'affissione). I vasi figurati sono accomunati da una certa adesione alla tradizione figurativa di ambito etrusco-meridionale e segnatamente vulcente, cui rimanda anche il frammento di piatto della classe dei Dot-Wreath Plates (Cat. n. 11) importato ad Adria verosimilmente per tramite di Orvieto. La scelta dei temi o la particolare resa stilistica dei vasi ha indotto a richiamare di volta in volta il Gruppo Pontico, quello delle Foglie d'Edera e la bottega del Pittore di Micali, tutti attivi a Vulci e tra loro correlati. Nel caso del grande vaso con scena di caccia (Cat. n. 6) una qualche relazione si è colta anche con la produzione delle Idrie ceretane. Ma proprio questo esemplare, senza dubbio il più complesso del gruppo, rivela il carattere composito della formazione del pittore che lo ha decorato, il quale mostra di possedere un retroterra culturale di matrice vulcente che si coniuga con esperienze proprie del Gruppo di Orvieto, formatosi come è noto proprio nell'ambito della bottega del Pittore di Micali e caratterizzato da una

¹²¹ Sulle vicende di scavo di quegli anni si veda Gaucci c.d.s.a con bibliografia precedente.

¹²² L'anfora al Cat. n. 5 mostra i fori di un restauro antico, mentre il piatto n. 1 con occhione era destinato ad essere esibito appeso ad una parete.

¹²³ Alla stessa ipotesi giunge Gaucci 2010, p. 49; Id. c.d.s.a.

resa stilistica eterogenea e da scelte iconografiche differenti che hanno indotto S.J. Schwarz a distinguere tre sottogruppi, opera di più pittori¹²⁴. Ad una tradizione ceramica orvietana rimandano anche i vasi decorati con semplici fasce e linguette (anforetta Cat. n. 12, olla monoansata Cat. n. 14, olpe Cat. n. 15), in un caso arricchito di una decorazione a graffito che trova nella produzione del bucchero di Orvieto un confronto stringente (Cat. n. 8). Dal repertorio formale del bucchero di ambito orvietano-chiusino attinge pure il coperchio (Cat. n. 4) per il quale, pur nella estrema difficoltà di ricostruire la scena figurata, è possibile istituire confronti con il Gruppo di Orvieto. Sembra dunque di ravvisare all'interno del *corpus* di vasi recuperati ad Adria due filoni produttivi, uno vulcente ed uno orvietano, comunque tra loro strettamente correlati. L'inquadramento cronologico proposto per i materiali risulta coerentemente allineato sugli ultimi decenni del VI secolo, ad eccezione forse del caso, purtroppo molto complesso, dell'anfora (o delle due anfore gemelle) decorata sulla spalla con baccellature graffite (Cat. n. 8), i cui confronti suggeriscono una datazione un poco più antica attorno alla metà del secolo.

Come si è visto, il problema relativo al luogo di produzione del "Gruppo di Adria" è stato fortemente condizionato dall'autorevole opinione del Bocchi e dello Schöne che attribuirono i vasi a fabbrica locale con un giudizio basato su una valutazione qualitativa che aveva come termine di paragone la più raffinata ceramica attica. Il Mambella, che pensava ad una produzione paleoveneta, riconosceva unicamente nel copricapo del cacciatore del grande vaso (Cat. n. 6) un tratto tipico della tradizione figurativa locale, un particolare che oggi non è più possibile osservare se non affidandosi al disegno del vaso riprodotto dallo Schöne, in realtà del tutto sommario. In ogni caso, anche ipotizzandone l'esistenza nella forma raffigurata, non è necessario rintracciarne l'origine nella tradizione figurativa paleoveneta, perché la produzione ceramografica etrusca offre qualche esempio di figure maschili nude con capigliature o anche copricapo resi a calotta sovrappinta di bianco, ad es. nel Gruppo Pontico e

nel Gruppo delle Foglie d'Edera¹²⁵, più volte citati a confronto. In definitiva si ricava l'impressione che l'assunto di una produzione locale del "Gruppo di Adria" si sia consolidato nel tempo senza oggettive motivazioni e giustamente G. Colonna corregge la prospettiva riconoscendo la matrice etrusca del gruppo, ricondotto all'opera di artisti etruschi stanziati ad Adria. Tentando ora di affrontare il problema alla luce dello studio condotto, occorre osservare anzi tutto che le caratteristiche dell'argilla dei vasi, tra loro assai simili, la comune trascuratezza tecnica e la sostanziale affinità cronologica farebbero pensare ad una origine unitaria e coerente, che potrebbe quindi essere riconosciuta come locale. Vi sono poi alcuni elementi stilistici che indiziano una connessione tra il grande vaso con scena di caccia (Cat. n. 6) e il coperchio figurato (Cat. n. 4), forse opera della stessa mano. L'ipotesi formulata dal Colonna sembrerebbe dunque trovare conferma ed anzi essere avallata dall'analisi stilistica dei materiali che, se corretta, sembrerebbe indicare nella produzione orvietana un coerente ambito di pertinenza del pittore attivo ad Adria negli ultimi decenni del VI secolo, la cui formazione si rivela composita ed il cui originario patrimonio formale e figurativo resta inalterato una volta giunto nell'emporio.

Tuttavia le stesse valutazioni addotte per sostenere la produzione locale possono indurre a prendere in considerazione anche l'ipotesi, altrettanto sostenibile, della provenienza dei vasi dall'Etruria tirrenica come merci di importazione¹²⁶. Anzi tutto il "Gruppo di Adria", ora meglio definito, è molto circoscritto e se considerato locale si configurerebbe necessariamente come una breve parentesi che non ha alcun seguito¹²⁷, del tutto differente dunque dall'esperienza, in teoria

¹²⁴ Per una sintesi sul Gruppo si veda Bruschetti 2005.

¹²⁵ Wehgartner 1988, p. 318; Werner 2005, pl. 30b. Va inoltre osservato che anche la figura maschile raffigurata sul frammento di coperchio Cat. n. 4a esibisce una capigliatura a calotta originariamente resa con sovradipintura bianca, che potrebbe essere messa a confronto con quella dell'uomo riprodotto nel disegno pubblicato da R. Schöne.

¹²⁶ Questo dubbio è avanzato anche in Harari 2008, p. 469.

¹²⁷ A parte i vasi qui presentati (cat. gruppo b), la ceramica di produzione locale esibisce decorazioni lineari rese con vernice bruno-rossastra, assolutamente conformi alla produzione etrusco-padana (Santocchini Gerg c.d.s.).

analoga, della ceramica campana a f.n. che assume caratteri e sviluppi ben più coerenti ed assai maggiore incidenza ha sul contesto sociale. Una volta chiarito che si tratta di pochi vasi, databili tutti alla stessa fase cronologica¹²⁸, sembra persino azzardato parlare di bottega. A ciò si aggiunga poi l'eterogeneità dei vasi, sia sul piano morfologico che decorativo, e la loro totale estraneità dal panorama della produzione etrusco-padana ed adriese. Il piatto della classe "Dot-Wreath Plates", le due anforette con decorazione lineare e geometrica e l'olpe a fasce sono tutti vasi che, se non si vuole supporre di importazione dall'Etruria, quanto meno sono da ricondurre ad una consolidata tradizione vascolare tirrenica. Alcune tra queste forme e soprattutto la particolare sintassi decorativa da essi veicolata attecchiscono nella produzione locale a dimostrazione dell'arrivo ad Adria durante gli ultimi decenni del VI secolo di modelli ceramici dal forte impatto. Inoltre proprio il costante rimando all'ambito produttivo orvietano porterebbe ad individuare nel centro il luogo di provenienza di questi vasi ed il tramite per la trasmissione verso nord di ceramiche prodotte in Etruria meridionale, secondo una prospettiva storica da tempo indicata negli studi. Va comunque sottolineato che sia l'ipotesi di una produzione locale di questi vasi, sia quella della provenienza dall'Etruria tirrenica non modificano il quadro storico relativo ad Adria della fine del VI secolo, restando immutato il suo ruolo nell'ambito delle dinamiche commerciali che interessano tutta l'Etruria. L'ipotesi della produzione locale del "Gruppo di Adria", e dei vasi decorati a fasce qui presentati, come si è più volte osservato è stata ampiamente valorizzata da G. Colonna (Colonna 2003); quella che invece sostiene una produzione etrusco-tirrenica inserisce agevolmente la documentazione in un ampio fenomeno di arrivo ad Adria e nel territorio di merci e di genti dall'Etruria propria, tra l'altro con una significativa consonanza tra ambiti produttivi dei vasi e centri etruschi interessati ai traffici commerciali sviluppatisi attorno all'emporio e alla costa adriatica. E in ogni caso il valore storico di queste testimonianze vascolari, se intese come

merci di importazione, non muta più di tanto il quadro delineato a proposito della stabile presenza etrusca ad Adria, che nell'ultimo quarto del VI secolo è a tutti gli effetti una *polis*, come riferisce anche Ecateo. La trasformazione da emporio (Adria I) a *polis* (Adria II), indiziata dalla svolta di qualità sul piano urbanistico, dotato ora di un impianto regolare, e dalla sistematica occupazione di un territorio circostante che si configura come la *chora* della città¹²⁹, è concordemente ricondotta dagli studiosi all'interesse etrusco nell'ambito della dialettica con la controparte greca di un complesso fenomeno commerciale che, come è noto, nel *Caput Adriae* si manifesta già a partire dai primi decenni del VI secolo (Colonna 2003, pp. 146-175; Sassatelli 2008, pp. 81-85), proprio quando nasce l'emporio adriese. La partecipazione attiva della componente etrusca al processo evolutivo di Adria sin dalle prime fasi di occupazione¹³⁰ ed il ruolo preponderante degli Etruschi nella gestione e nella organizzazione di questo centro di frontiera soprattutto a partire dagli ultimi decenni del VI secolo sono evidenti grazie ad una multiforme ma coerente documentazione, relativa alle attestazioni scritte, oggi notevolmente incrementate, alla produzione artigianale ed anche all'ideologia funeraria. Pur non mettendo in dubbio la convergenza in questa area di una pluralità di interessi commerciali, etruschi, greci ed anche venetici, oggi sembra emergere con maggiore forza e coerenza la presenza degli Etruschi che, se ad Adria condividono con i Greci le attività mercantili, nel vasto territorio a sud della città dominano con forme di controllo e di insediamento assolutamente stabili¹³¹. Ne scaturisce un quadro, reso ancora più chiaro da re-

¹²⁸ Non si è infatti accolta l'attribuzione del grande vaso con scena di caccia (Cat. n. 6) al Pittore di Gerusalemme, proposta da G. Colonna.

¹²⁹ Per l'evoluzione urbanistica di Adria II cfr. Donati, Parrini 1999, pp. 567-614; Harari 2001, pp. 43-58; Bonomi 2003a, pp. 49-54; Colonna 2003, pp. 162-163; Harari 2007, pp. 249-256; Sassatelli 2008, pp. 81-85.

¹³⁰ Un forte coinvolgimento etrusco anche nella fase più antica di occupazione di Adria (Adria I) è sostenuto in Harari 2001, p. 45, ove si ipotizza che la controparte indigena intervenuta nella fondazione dell'*emporion* cui partecipano i Greci sia quella etrusca. L'attivazione dell'*emporion* è invece ricondotto a una componente venetica gestita da Este in Maggiani 2002, p. 58.

¹³¹ Sassatelli 2008, pp. 81-85 (con bibliografia precedente), ove nel sottolineare il carattere egemonico della presenza etrusca ad Adria e nel territorio si tende a ridimensionare anche l'idea di una *apoikia* greca.

centi rinvenimenti, dal quale traspaiono la complessità ed il carattere composito del fenomeno di occupazione etrusca. Ed è proprio su questo aspetto che negli ultimi anni si è focalizzata l'attenzione della critica, tesa a valorizzare la pluralità di interessi che, coinvolgendo diverse città dell'Etruria tirrenica e padana, convergono sul centro di Adria. Le testimonianze epigrafiche etrusche riferibili al periodo compreso tra gli ultimi decenni del VI e la prima metà del V secolo, significativamente salite al numero di 17 dalla sola Adria (Gaucci 2010; Id. c.d.s.a) cui si aggiungono quelle dal territorio¹³², riflettono il carattere misto di questa consolidata presenza etrusca che adotta norme scritte sia meridionali che settentrionali e nell'onomastica rivela legami prevalenti con l'area volsiniese, pur non mancando gentilizi di area padana (Sassatelli 1991, pp. 693-715). Pare oltre modo significativo che sia l'epigrafia sia la ceramica etrusca a f.n. di Adria rimandino ad Orvieto, che si conferma quindi come uno dei centri maggiormente interessati al fenomeno di espansione commerciale sulla costa adriatica, come già posto in evidenza dagli studi precedenti¹³³. Nell'ambito della sfera devozionale, nota grazie ad una consistente stipe ritrovata in corrispondenza della chiesa della Madonna della Tomba, la matrice stilistica e culturale di buona parte dei bronzetti di produzione etrusca rimanda secondo S. Bruni a Fiesole, città dalla quale sarebbero giunti ad Adria artigiani e mercanti che parteciparono allo sviluppo della città¹³⁴. Importazioni di vasellame bronzeo dai centri manifatturieri dell'Etruria centro-meridionale, e segnatamente da Vulci, sono poi attestate dai corredi della necropoli di Cà Cima di Adria e del territorio (Bonomi 2004, pp. 65-69), che mostrano una piena adesione all'ideologia funeraria etrusca. Non sembra quindi improbabile che da Vulci, per tramite di Orvieto, possano essere giunte ad Adria anche ceramiche etrusche figurate. Il

panorama del vasellame acromo di produzione adriese rivela invece un legame stretto con l'area etrusco-padana, da cui deriva il patrimonio formale e decorativo (Donati, Parrini 1999, pp. 567-614; Mattioli 2011), eccezion fatta per quei casi poc'anzi menzionati che si riallacciano direttamente alla ceramica attica e alla tradizione vascolare etrusco-tirrenica. Vi è infine il contributo offerto dalla ceramica etrusco-corinzia, attestata solo in modo episodico, e dal bucchero ben documentato a San Basilio (Govi 2003, p. 59 con riferimenti). In questo quadro multiforme si inseriscono dunque le ceramiche figurate di produzione etrusca, qui prese in considerazione, restituite dalla città ma anche da centri minori del territorio, come San Basilio e San Cassiano¹³⁵. Se l'ipotesi di una provenienza di questi vasi dall'Etruria tirrenica ha qualche fondamento, il loro significato acquista una valenza ancora più forte sul piano etnico e culturale, essendo vasi altamente identificativi di una provenienza tirrenica degli individui che li portano con sé nel viaggio verso un lontano centro di confine, dove tra l'altro massicce sono le importazioni di ceramica attica, utilizzata sia in contesto di abitato che di necropoli (Bonomi 2003a). A tale proposito non sembra inutile osservare che tra i vasi etruschi documentati ad Adria e nel territorio compaiono forme e tipi che forse si caricano di un ulteriore valore simbolico. Ben tre anforette con motivi vegetali e a fascia giungono nell'emporio e nel suo territorio (due da Adria e una da San Basilio di Ariano Polesine). Il tipo di vaso, atto a contenere oli profumati¹³⁶, sembra seguire le rotte commerciali non solo interne all'Etruria tirrenica, ove sono assai diffuse sia in contesti funerari che votivi, ma anche verso comparti territoriali periferici e più lontani dove trovano analoga destinazione (Ambrosini 2009, p. 194). Sono noti esemplari nel Lazio, ad Aleria, ad Amatrice e a Montecchio lungo i percorsi che collegavano l'Etruria centro-meridio-

¹³² Sassatelli 2008, p. 84; Harari 2008, p. 468; Colonna in *REE* 2011, pp. 282 e 366-368; Gaucci c.d.s.a.

¹³³ Colonna 1974, pp. 7-8; Martelli 1983; Colonna 1987, p. 38; Sassatelli, Macellari 2002; Maggiani 2002, p. 59; Govi 2003, pp. 65-70; Gaucci c.d.s.a.

¹³⁴ Bruni 2008, pp. 315-321. Dalla stessa stipe provengono anche quattro bronzetti patavini, importante testimonianza di una presenza venetica, altrimenti scarsamente evidente (Bruni 2011b).

¹³⁵ Per il frammento di anforetta con motivi vegetali da San Basilio di Ariano Polesine: Govi 2003, pp. 59-61; Ambrosini 2009, p. 191. Da San Cassiano proviene un frammento di vaso a f.n. con porzione della gamba di figura maschile (Harari 2008, pp. 468-469), ricondotto ad ambito chiusino/orvietano.

¹³⁶ Ambrosini 2009, ove si mette in relazione la diffusione di queste anforette con una non ancora capillare distribuzione in Etruria della *lekythos* attica a f.n.

nale con l'Adriatico, ed infine in Etruria padana, a Bologna e ora anche ad Adria. In molti di questi casi, eccezion fatta per Adria in cui il luogo di ritrovamento resta sconosciuto, i contesti sono tombe, per lo più femminili. Il ridotto numero di esemplari esportati e la loro collocazione in sepolture, ma anche in aree santuariali (Roma e Anagni), inducono a domandarsi se queste anforette, oltre a rappresentare pregiate merci di scambio, avessero una qualche valenza rituale e come tale esprimessero valori di appartenenza ad un ambito culturale etrusco-tirrenico¹³⁷. Come si è visto all'interno del *corpus* sono presenti alcuni piatti per i quali è suggestivo ipotizzare un uso in relazione a pratiche votive di matrice greca che, se potessero trovare conferma, avvicinerebbero ulteriormente l'emporio di Adria a quelli tirrenici di Pyrgi e di Gravisca. Anche se molto incerta, è comunque probabile la presenza di vasi gemelli che potrebbero orientarne l'interpretazione come parte di set appositamente composti e selezionati per una speciale commissione. D'altra parte il grande vaso con scena di caccia, a prescindere dal luogo di produzione, si configura sicuramente come una scelta programmatica. In questo contesto periferico a carattere misto esso probabilmente si caricava di un forte valore simbolico come marchio identitario, allusivo ad un mondo culturale di riferimento, che era quello etrusco di ambito meridionale. La dimensione considerevole del vaso ed il complesso tema raffigurato, evocazione di gesta di stampo aristocratico che esaltano le abilità e il coraggio dell'uomo, possono anche fare pensare ad un dono speciale di un etrusco alla componente indigena locale, venetica, che tanto apprezzava il mondo della caccia (Camporeale 1984b, pp. 165-181). Al di là di queste suggestioni resta indubbio che la concentrazione ad Adria di vasi di matrice, e forse anche di produzione, etrusco-tirrenica non ha eguali in tutto il territorio dell'Etruria padana, dove il quadro complessivo delle attestazioni da me precedentemente delineato (Govi 2003) registra ben pochi aggiornamenti. All'anfora e all'anforetta a f.n. rinvenute a Bologna in due tombe del sepolcreto

della Certosa si deve aggiungere un'olpe a f.n., parte della collezione Scheurleer ma detta proveniente da Bologna¹³⁸. Il vaso esibisce sull'orlo e sul collo una serie di fasce campite con puntini, trattini verticali e una linea ondulata, mentre sul corpo due figure incedenti a passo di danza in direzione opposta e con il volto reclinato all'indietro (fig. 55). La scena è arricchita di una sottile linea graffita e della sovradipintura bianca, stesa sul bordo inferiore delle vesti. L'olpe sembra rientrare nell'opera del Pittore dei Satiri danzanti, oggetto di uno studio di recente condotto da M. Martelli (Martelli 2004): la posa delle figure e la particolare resa della veste con sottili righe verticali ravvicinate trovano nell'anfora del pittore ai Musei Capitolini un confronto calzante¹³⁹. L'adesione al modello attico e la scelta di temi mitologici fanno di questo pittore, un immigrato dall'Attica di seconda generazione attivo tra la fine del VI e il primo quarto del V secolo, il «più atticizzante, acculturato e dotato esponente dell'estrema stagione delle figure nere»¹⁴⁰. L'anfora di Spina proveniente dall'abitato, per la quale a suo tempo espressi dubbi circa la produzione non avendo allora potuto visionarla (Govi 2003, pp. 53-54), si trova ora esposta nella sala da poco inaugurata del Museo Archeologico Nazionale di Ferrara dedicata all'area dell'abitato. L'esemplare probabilmente figurato, ora restaurato ma pur sempre mancante di quasi tutto il corpo, mostra caratteri formali e colore rosso mattone della vernice che ne accertano la provenienza dall'Etruria tiberina interna. Sul collo si sviluppa una serie di doppie palmette inframezzate da boccioli di loto con catena centrale di cerchielli campiti di punti, sulla spalla si trovano linguette verticali e dalle

¹³⁷ In Ambrosini 2009, p. 191 si privilegia l'ottica puramente commerciale per questo tipo di documentazione, mentre in Pistolesi 2011, p. 209 si ipotizza un valore simbolico dell'anforetta di Aleria.

¹³⁸ CVA *Pays Bas 1, La Haye, Musée Scheurleer 1*, pl. 3, 5. Il vaso è citato in Paleothodoros 2011, p. 39 nota 8. Per le complesse vicende di scavo e per le plurime vendite di materiali il sepolcreto Arnoaldi si candida come il più probabile contesto di provenienza dell'olpe, sebbene di essa non vi sia menzione nella documentazione raccolta relativa ai corredi (Macellari 2002, pp. 13-32).

¹³⁹ Martelli 2004, p. 9 fig. 2. Il pittore fa largo uso della sovradipintura bianca e per il bordo delle vesti cfr. CVA *Musée du Louvre 26*, p. 73, pl. 39, 1-2.

¹⁴⁰ Martelli 2004, p. 24. La localizzazione dell'atelier è discusso: secondo F. Gaultier va riconosciuta a Cerveteri sulla base del luogo di ritrovamento di alcuni vasi (CVA *Musée du Louvre 26*, p. 72), mentre M. Martelli propende per Vulci (Martelli 2008, p. 133).



Fig. 55. Olpe a f.n. detta proveniente da Bologna (da CVA Pays Bas 1, pl. 3, 5).

anse si dipartono tre grandi palmette dai tratti lineari e molto disegnativi (Govi 2003, p. 54 per i confronti). La decorazione accessoria rimanda ai tardi gruppi Vaticano 265 e Monaco 883, ora sottoposti ad una revisione da parte di G. Paolucci che opera una distinzione tra le officine chiusine e quelle volsiniesi, all'interno delle quali sono attivi diversi pittori (Paolucci 2011). Sempre dall'area costiera, e precisamente dal colle di Covignano sopra Rimini, provengono alcune brocche a bocca trilobata, attribuite a fabbrica etrusco-tirrenica, che esibiscono sul corpo una decorazione lineare e ai lati dei lobi della bocca due occhioni resi con vernice bruna (von Eles Masi 1981, p. 295, tav. 163, nn. 105.106-109, 111; Santocchini Gerg c.d.s.). Il motivo è desunto dalla tradizione etrusco-corinzia delle oinochoai, a sua volta formatasi sul modello greco-orientale, ed è presente anche nel repertorio della ceramica a f.n. (Hannestad 1974, pl. 33; Hannestad 1976, pls. 33, 54). Ancora a Rimini è stato recuperato un

frammento di vaso decorato sul corpo con fasce e linee a vernice molto diluita per il quale si è supposta una provenienza dall'Etruria meridionale (Riccioni 2000, p. 342). A fronte di un limitato fenomeno di importazione di vasi prodotti nelle officine dell'Etruria tirrenica, massiccio è invece l'influsso che la produzione orvietana e chiusina di vasi a fasce e a decorazione lineare esercita sul patrimonio figurativo etrusco-padano adottato sui vasi di tutte le forme, ma preferibilmente su brocche e olle in conformità con il modello originale¹⁴¹. Il fenomeno risulta evidente soprattutto nel V secolo, quando la produzione ceramica in Etruria padana raggiunge un ampio livello di standardizzazione. Il nucleo di vasi etruschi di Adria, a prescindere dal luogo di produzione, assume dunque rilevanza in questo quadro così scarno ed offre un utile contributo alla riflessione sul ruolo esercitato dall'emporio nelle dinamiche commerciali che vedono gli Etruschi interessati allo sbocco sull'Adriatico. Come è noto la nascita agli inizi del VI secolo a.C. dell'emporio di Adria, e di quello apparentemente simile di San Basilio¹⁴², si inserisce in un complesso fenomeno di ripresa e di apertura commerciale dell'intero comparto Alto-Adriatico nel quale rientra anche la fondazione alla fine del VII secolo di Altino. Il carattere composito di questo fenomeno e la compartecipazione delle componenti greche, e segnatamente greco-orientali almeno all'inizio, etrusche e venete sono capisaldi ormai acquisiti alla conoscenza¹⁴³. Gli Etruschi implicati in questo nuovo fenomeno commerciale a giudicare dai materiali restituiti dalle fasi più antiche provengono dall'Etruria tirrenica e non sono di certo estranei all'esperienza, ma al contrario la loro partecipazione attiva si pone nell'alveo di un'antica e

¹⁴¹ Govi 2003, pp. 65-70 con bibliografia precedente; per un quadro dettagliato si veda ora Santocchini Gerg c.d.s. e il contributo dell'autore in questo stesso volume con un approfondimento sui contatti con l'Etruria interna e settentrionale.

¹⁴² Discussa la natura di questo insediamento e la sua relazione con la vicina Adria, della quale difficilmente rappresenta lo scalo marittimo (Sassatelli 2008, p. 82). Una certa diversità è stata osservata per la presenza a San Basilio di bucchero, importato e prodotto localmente, del tutto scarso invece ad Adria (Harari 2006, p. 82).

¹⁴³ Bonomi 2003b, pp. 140-141; Colonna 2003, pp. 158-161; Sassatelli 2008, pp. 81-83.

consolidata frequentazione dell'area costiera, di cui Verucchio rappresenta l'esito più antico e felice¹⁴⁴. L'interesse che spinge gli Etruschi nella lontana area del delta dell'Adriatico è il riflesso di dinamiche commerciali proprie del primo arcaismo che vedono protagonisti i Greci della Ionia e che nello stesso torno di tempo danno vita sulla costa tirrenica all'emporio di Gravisca, ma con sviluppi ben diversi. La partecipazione pionieristica degli Etruschi allo scacchiere commerciale alto-adriatico sembra però almeno in questa prima fase restare episodica e soltanto nella seconda metà del VI secolo assume caratteri di maggiore stabilità in relazione alla comparsa nello scenario adriatico di Egina e di Atene. È proprio l'immissione di queste nuove potenze commerciali sulle antiche rotte marittime dell'Adriatico a modificare radicalmente le dinamiche degli scambi determinando la svolta sul piano commerciale, che le grandi quantità di ceramiche attiche approdate negli empori costieri indiscutibilmente certificano. Negli ultimi decenni del VI secolo infatti si addensano le merci etrusco-tirreniche restituite da Adria e le ceramiche a f.n. del cosiddetto "Gruppo di Adria" come si è visto si inseriscono coerentemente in questa fase, confermando il ruolo centrale del comparto etrusco di area tiberina, con particolare riguardo ad Orvieto responsabile dello smistamento anche di prodotti etrusco-meridionali¹⁴⁵. Le ragioni di quello che, seguendo S. Bonomi, può essere definito un "modello diverso" che genera un cambiamento decisivo nell'assetto sociale, politico ed etnico di Adria (Bonomi 2003b), sono da ricercare nella rinnovata vitalità commerciale che tutto il comparto del delta riceve dalla generale riorganizzazione dell'Etruria padana, che proprio a partire dal 540 a.C. si dota di un nuovo emporio adriatico, cioè Spina. Il dualismo Adria-Spina è stato inteso in passato in una ottica di antagonismo¹⁴⁶, come se si trattasse di due soluzioni identiche rispetto al medesimo fe-

nomeno commerciale. La diversità tra le due esperienze si coglie essenzialmente nella natura del sistema commerciale che dà vita ai due empori: il primo nato nella prima metà del VI secolo in un'area di frontiera resta un'esperienza isolata, per quanto assai vivace, fino agli ultimi decenni del secolo quando sarà inserita nel più ampio scenario del delta; il secondo è fondato più tardi nell'ambito di un "sistema federale" che conta su una fitta rete di centri dell'entroterra, tra i quali Bologna. Spina ha dunque presupposti e finalità diverse ed è il riflesso di un sistema commerciale che non solo risponde alle esigenze di un ampio mercato interno alla regione ma è funzionale anche alle relazioni assai più estese con il mondo dell'Italia settentrionale e con l'area transalpina (Sassatelli 1993, Sassatelli 2011). La scelta di fondare Spina sempre nell'area del delta, ma più a sud, sembra configurarsi come una "correzione", una semplificazione strumentale all'enorme portata commerciale che l'entroterra padano ora è in grado di offrire e che Adria non riusciva a sfruttare completamente oltre che per i tempi storicamente non ancora maturi anche per la sua posizione geografica troppo settentrionale¹⁴⁷. L'emporio adriatico naturalmente non rimane escluso da questo poderoso fenomeno economico e mercantile ed anzi proprio grazie allo stanziamento di genti etrusche vive negli ultimi decenni del VI secolo una fase di grande vivacità culturale, che si traduce anche nella svolta in senso urbano. Di questo salto di qualità sono parte attiva gli Etruschi dell'area tirrenica, come confermano le ceramiche qui prese in considerazione, ma ora anche gli Etruschi provenienti dalla vicina area padana. A queste genti dell'area padana si deve tra l'altro il popolamento stabile della *chora* di Adria, che fino ad allora non aveva interessato gli Etruschi giunti dall'Etruria tirrenica, proiettati esclusivamente sul mare e, stando alla documentazione attuale, assai poco impegnati nello sfruttamento delle potenzialità produttive dell'entroterra secondo un

¹⁴⁴ Secondo G. Colonna la kotyle etrusco-corinzia di produzione vulcente giunge a S. Basilio via Orvieto-Verucchio piuttosto che tramite Bologna come sostenuto da S. Bruni (Colonna 2003, p. 158).

¹⁴⁵ Coerentemente le poche ceramiche etrusche figurate restituite da Spina e da Rimini, oltre che da Bologna, orientano verso ambiti produttivi orvietani.

¹⁴⁶ Sassatelli 2003, p. 185. Il problema è ripreso in Sassatelli 2008, p. 81.

¹⁴⁷ Utili al riguardo le riflessioni in Gras 1998, in particolare p. 62: «All'origine di Spina io vedo volentieri l'azione di Bologna per scegliere un sito in un paesaggio così difficile: Bologna non poteva funzionare con Adria, troppo a nord. Invece Atene avrebbe potuto funzionare soltanto con Adria, sia per i clienti della pianura padana in generale, sia per l'inizio della rotta verso il mondo celtico».

modello che prima di allora era stato applicato a Verucchio. La colonizzazione etrusco-padana del territorio di Adria è comprovata, oltre che dalla cultura materiale, anche dal quadro offerto dall'epigrafia che mentre nella città presenta caratteri di mescolanza tra norme ortografiche meridionali e settentrionali, nel territorio risulta esclusivamente di tipo settentrionale e segnatamente padano (sintesi in Gaucci c.d.s.a). Il potenziamento del territorio a sud di Adria è il segno forte di un nuovo sistema commerciale e produttivo, ora assai solido e certamente più organico, messo in atto per rispondere alle sollecitazioni dei mercati più vivaci. Gli empori di Spina e di Adria (ed anche di Altino più a nord) sviluppano così specifici areali di competenza commerciale, probabilmente diversificati nel tempo, ma destinati a confluire entrambi in un unico grande fenomeno di scambi che poco più tardi interessa tutto l'Alto Adriatico e che coinvolge in modo assai più sistematico Greci, Etruschi ed Italici.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Ambrosini 2004 = C. Ambrosini, *Ceramica d'impasto d'età arcaica*, in C. Ambrosini, F.M. Gambari (a cura di), *La Collezione Dianzani. Materiali da Poggio Buco nel Museo di antichità Torino*, Torino 2004, pp. 75-79.

Ambrosini 1998 = L. Ambrosini, *Il Pittore di Micali. Nota iconografica sulle raffigurazioni di due teste isolate*, in «ArchClass» 50, 1998, pp. 343-361.

Ambrosini 2009 = L. Ambrosini, *La ceramica etrusca a Roma agli inizi del V sec. a.C.: le anforette a fasce e a decorazione vegetale*, in «AnnFaina» 16, 2009, pp. 177-220.

Ambrosini 2010 = L. Ambrosini, *Le anforette etrusche a fasce e a decorazione vegetale. Alcune postille*, in «AnnFaina» 17, 2010, pp. 355-366.

Antonetti 2005 = C. Antonetti, *I Greci ad Adria fra il VI e il V secolo a.C.*, in «Il cittadino, lo straniero, il barbaro, fra integrazione ed emarginazione nell'antichità (Atti del I Incontro Internazionale di Storia Antica, Genova, 22-24 maggio 2003)», Roma 2005, pp. 115-141.

BA = (*Tbe*) *Beazley Archive. Pottery database*, University of Oxford, Classical Art Research Centre, www.beazley.ox.ac.uk.

Baglione 2000 = M.P. Baglione, *I rinvenimenti di ceramica attica dal santuario dell'area sud*, in «SCAnt» 10, 2000, pp. 337-382.

Baglione 2004 = M.P. Baglione, *Il santuario sud di Pyrgi*, in M. Bentz, C. Reusser (hrsg.), *Attische Vasen in etru-*

skischen Kontext - funde aus Häusern und Beiligtütern (Beibefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland, II), München 2004, pp. 85-106.

Bagnasco Gianni 1996 = G. Bagnasco Gianni, *Imprestiti greci nell'Etruria del VII secolo a.C.: osservazioni archeologiche sui nomi dei vasi*, in A. Aloni, L. Definì (a cura di), «Dall'Indo a Thule: i Greci, i Romani, gli altri (Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 23-25 febbraio 1995)», Trento 1996, pp. 307-317.

Barbieri 2005 = G. Barbieri, *La Collezione D'Ascenzi. Materiali etruschi e romani dall'Etruria meridionale nel Museo della Preistoria della Tuscia e della Rocca Farnese di Valentano*, Bolsena 2005.

Bellelli 2007 = V. Bellelli, *Prolegomena allo studio della ceramica etrusco-corinzia non figurata*, in D. Frère (a cura di), *Ceramiche fini a decoro subgeometrico del VI secolo a.C. in Etruria meridionale e Campania*, Roma 2007, pp. 9-26.

Bellelli 2010 = V. Bellelli, *L'impatto del mito greco nell'Etruria orientalizzante: la documentazione ceramica*, in «Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean (XVII International Congress of Classical Archaeology, Rome 2008)», in «BdA on line», pp. 27-40.

Bellelli, Benelli 2009 = V. Bellelli, E. Benelli, *Un settore "specializzato" del lessico etrusco: una messa a punto sui nomi di vasi*, in «Mediterranea» 6, 2009, pp. 139-152.

Bernardini 2001 = C. Bernardini, *Il Gruppo Spurinas*, Viterbo 2001.

Bizzarri 1966 = M. Bizzarri, *La necropoli di Crocifisso del Tufo*, in «StEtr» 34, 1966, pp. 3-109.

Bizzarri 1999 = C. Bizzarri, *Ceramica attica a figure rosse di Orvieto*, in «AnnFaina» 6, 1999, pp. 297-339.

Bocci 1961 = P. Bocci, *Alcuni vasi inediti del Museo di Firenze*, in «StEtr» 29, 1961, pp. 89-107.

Bologna 1987 = G. Bermond Montanari (a cura di), «La formazione della città in Emilia Romagna. Prime esperienze urbane attraverso le nuove scoperte archeologiche (Catalogo della Mostra, Bologna 1987-1988)», II, Bologna 1987.

Bonaudo 2004 = R. Bonaudo, *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Roma 2004.

Bonomi 2003a = S. Bonomi, *Ceramica attica ad Adria (Rovigo): usi funerari ed usi domestici tra VI e V sec. a.C.*, in «Griechische Keramik im kulturellen Kontext (Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.-28. September 2001)», Münster 2003, pp. 49-54.

Bonomi 2003b = S. Bonomi, *Recenti rinvenimenti archeologici nell'Alto Adriatico tra fine VII e IV sec. a.C.: nuovi dati*, in F. Lenzi (a cura di), «L'archeologia dell'Adriatico dalla Preistoria al Medioevo (Atti del Convegno Internazionale, Ravenna 2001)», Firenze 2003, pp. 140-145.

Bonomi 2004 = S. Bonomi, *Il porto di Adria tra VI e*

V sec. a.C.: aspetti della documentazione archeologica, in «Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v.Chr. (Akten Internationales Kolloquium anlässlich des 150 Jahrestages der Entdeckung der Hydria von Grächwil organisiert durch das Institut für Archäologie des Mittelmeerraumes der Universität, Bern 2001)», Bern 2004, pp. 65-69.

Bothmer 1985 = D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his world. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, Malibu 1985.

Brijder 1991 = H.A.G. Brijder, *Siana Cups II: the Heidelberg Painter*, Amsterdam 1991.

Brizio 1879 = E. Brizio, *Antichità e scavi di Adria*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», II s., 18, 1879, pp. 440-462.

Bruni 1994 = S. Bruni, *L'Etruria tirrenica e il territorio del delta del Po. Appunti su una kotyle da San Basilio di Ariano Polesine*, in «Padusa» 30, 1994, pp. 187-193.

Bruni 1996 = S. Bruni, *Appunti sulle ceramiche etrusche a figure nere di Populonia*, in «RassAPiomb» 13, 1996, pp. 232-256.

Bruni 2008 = S. Bruni, *Volterra e Fiesole nei fenomeni di colonizzazione. Qualche appunto sul caso fiesolano*, in «Ann-Faina» 15, 2008, pp. 297-340.

Bruni 2009 = S. Bruni, *Le ceramiche corinzie ed etrusco-corinzie*, Bari 2009.

Bruni 2011a = S. Bruni, *Note micaliane. Contributi per il catalogo del Pittore di Micali*, in «Mediterranea» 8, 2011, pp. 17-47.

Bruni 2011b = S. Bruni, *Bronzi veneti da Adria. Nuovi contributi*, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma, pp. 131-142.

Bruschetti 2005 = P. Bruschetti, *Corredo con ceramica orvietana arcaica da una tomba di Parrano*, in B. Adembri (a cura di), *Aeimnestos. Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, Firenze, pp. 451-480.

Businaro 2001 = S. Businaro, *Ceramica etrusca figurata*, in M. Bonghi Jovino (a cura di), *Tarquinia. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988. I materiali 2*, Roma 2001, pp. 467-491.

Callipolitis Feytmans 1974 = D. Callipolitis Feytmans, *Les plats attiques a figures noires*, Paris 1974.

Camporeale 1970 = G. Camporeale, *La collezione alla Querce. Materiali archeologici orvietani*, Firenze 1970.

Camporeale 1984a = G. Camporeale, *La caccia in Etruria*, Roma 1984.

Camporeale 1984b = G. Camporeale, *La scena di caccia nell'arte delle situle*, in *Studi di Antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, Roma 1984, pp. 165-181.

Camporeale 2003 = G. Camporeale, *L'artigianato ar-*

tistico, in G.M. Della Fina (a cura di), *Storia di Orvieto, I, Antichità*, Perugia, pp. 147-216.

Cappelletti 1992 = M. Cappelletti, *Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica etrusca figurata*, Perugia 1992.

Capponi, Ortenzi 2006 = F. Capponi, S. Ortenzi, *Museo Claudio Faina di Orvieto. Buccheri*, Milano 2006.

Cappuccini 2011 = L. Cappuccini, *Lo scarico archeologico di Monte San Paolo a Chiusi*, Pisa-Roma 2011.

Capuis 1993 = L. Capuis, *I Veneti*, Milano 1993.

Capuis et alii 1994 = L. Capuis, G. Leonardi, S. Pesavento Martioli, G. Rosada (a cura di), *Carta archeologica del Veneto, IV*, Modena 1994.

Colonna 1974 = G. Colonna, *Ricerche sugli Etruschi e sugli Umbri a nord degli Appennini*, in «StEtr» 42, pp. 3-24.

Colonna 1987 = G. Colonna, *Gli Etruschi della Romagna*, in «Romagna protostorica (Atti del Convegno, S. Giovanni in Galilea 1985)», Viserba di Rimini 1987, pp. 37-44.

Colonna 2003 = G. Colonna, *L'Adriatico tra VIII e inizio V secolo a.C. con particolare riguardo al ruolo di Adria*, in F. Lenzi (a cura di), «L'archeologia dell'Adriatico dalla Preistoria al Medioevo (Atti del Convegno Internazionale, Ravenna 2001)», Firenze 2003, pp. 140-175.

Cristofani 1985 = M. Cristofani, *I bronzi degli Etruschi*, Novara 1985.

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.

De Min 1987a = M. De Min, *Adria e il suo territorio in età preromana*, in R. De Marinis (a cura di), «Gli Etruschi a nord del Po (Catalogo della Mostra, Mantova 1986-1987)», II, Mantova 1987, pp. 61-66.

De Min 1987b = M. De Min, *L'abitato arcaico di S. Basilio*, in R. De Marinis (a cura di), «Gli Etruschi a nord del Po (Catalogo della Mostra, Mantova 1986-1987)», II, Mantova 1987, pp. 84-91.

der Meer 1986 = L.B. van der Meer, *Greek and local element in a sporting scene by the Micali Painter*, in J.S. Swaddling (ed.), «Italian Iron Age artefacts in the British Museum (Papers of the sixth British Museum Classical Colloquium, London, 10-11 December 1982)», London 1986, pp. 439-445.

Die Etrusker = «Die Etrusker. Die Entdeckung ihrer Kunst seit Winckelmann (Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum 2009)», Rutzen 2009.

Dohrn 1937 = T. Dohrn, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts*, Berlin 1937.

Donati 1978 = L. Donati, *Ceramica orvietana arcaica con fregi ornamentali*, in «AttiMemFirenze» 43, 1978, pp. 3-49.

Donati 1989 = L. Donati, *Le tombe da Saturnia nel Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1989.

Donati, Parrini 1999 = L. Donati, A. Parrini, *Resti*

di abitazioni di età arcaica ad Adria. Gli scavi di Francesco Antonio Bocchi nel Giardino Pubblico, in «Protostoria e storia del "Venetorum Angulus" (Atti del XX Convegno di Studi Etruschi e Italici, Portogruaro-Quarto di Altino-Este-Adria 1996)», Pisa-Roma 1999, pp. 567-614.

Eles Masi 1981 = P. von Eles Masi (a cura di), «La Romagna tra VI e IV secolo a.C.: la necropoli di Montericco e la protostoria romagnola (Catalogo della Mostra, Imola 1981)», Imola 1981.

Ferrari 1986 = G. Ferrari, *Eye-Cup*, in «RA», 1986, pp. 5-20.

Frontisi Ducroux 1991 = F. Frontisi Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome 1991.

Garver 1980 = S.H. Garver, *Etruscan Stemmed Plates of the Sixty and Fifth Centuries*, Ann Arbor 1980.

Gaucci 2010 = A. Gaucci, *Adria. Iscrizioni etrusche tardo-arcaiche*, in «Ocnus» 18, 2010, pp. 35-52.

Gaucci c.d.s.a = A. Gaucci, *Le iscrizioni etrusche tardo-arcaiche di Adria. Nuove iscrizioni e analisi epigrafica e dei contesti*, in «Padusa», c.d.s.

Gaucci c.d.s.b = A. Gaucci, *La ceramica etrusca a vernice nera di Valle Trebba: osservazioni preliminari e primi dati delle analisi archeometriche*, in «L'abitato etrusco di Spina. Nuove prospettive di ricerca (Atti del Convegno, Zurigo, 4-5 maggio 2012)», c.d.s.

Ghirardini 1905 = G. Ghirardini, *Il museo civico di Adria. Discorso inaugurale*, in «Nuovo Archivio Veneto» 57, n.s. 17, 1905, pp. 114-157.

Ginge 1987 = B. Ginge, *Ceramiche etrusche a figure nere*, Roma 1987.

Gori, Perini 2001 = B. Gori, T. Pierini, *La ceramica comune*, I-II, Bari 2001.

Govi 1999 = E. Govi, *Le ceramiche attiche a vernice nera di Bologna*, Imola 1999.

Govi 2003 = E. Govi, *Ceramiche etrusche figurate dal sepolcreto della Certosa di Bologna*, in «StEtr» 69, 2003, pp. 43-70.

Govi c.d.s. = E. Govi, *Un vaso con scena di caccia da Adria*, in *Studi miscellanei in onore di L. Braccesi*, c.d.s., pp. 705-723.

Gran Aymerich 1989 = J.M.J. Gran Aymerich, *Oenochoes et amphores dans l'Étrurie archaïque*, in «Secondo Congresso Internazionale Etrusco (Firenze 1985)», Roma 1989, pp. 1483-1493.

Gras 1998 = M. Gras, *Spina: aspetti commerciali*, in F. Rebecchi (a cura di), «Spina e il delta padano (Atti del Convegno, Ferrara 1994)», Roma, pp. 57-64.

Hannestad 1974 = L. Hannestad, *The Paris Painter, an Etruscan Vase-Painter*, Copenhagen 1974.

Hannestad 1976 = L. Hannestad, *The followers of the Paris Painter*, Copenhagen 1976.

Harari 2001 = M. Harari, «Adria da emporion a polis, in «Commerci e produzione in età antica nella fascia costiera fra Ravenna e Adria (Giornata di Studio, Ferrara 2001)», Ferrara 2001, pp. 43-58.

Harari 2006 = M. Harari, *Immaginario attico e culture di frontiera. Nuove acquisizioni vascolari dalla chora di Adria*, in F. Giudice, R. Panvini (a cura di), «Il greco, il barbaro e la ceramica attica (Atti del Convegno Internazionale di Studi di Catania)», III, Roma, pp. 85-97.

Harari 2007 = M. Harari, *Paysage et pouvoir dans l'organisation territoriale étrusque de la plaine du Pô*, in «Pouvoir et Territoire, 1. Antiquité - Moyen Âge (Actes du Colloque organisé par le CERHI, Saint-Étienne, 2005)», Saint-Étienne 2007, pp. 245-256.

Harari 2008 = M. Harari, *Indizi di una presenza coloniale etrusco-tiberina nella chora di Adria*, in «AnnFaina» 15, 2008, pp. 465-476.

Hemelrijk 1984 = J.M. Hemelrijk, *The Caeretan Hydriae*, Mainz am Rhein 1984.

Hemelrijk 2000 = J.M. Hemelrijk, *Three Caeretan Hydriae in Malibu and New York*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 6, Malibu 2000, pp. 87-158.

Hemelrijk 2009 = J.M. Hemelrijk, *More about Caeretan Hydriae. Addenda et Clarificanda*, Amsterdam 2009.

Herbig 1933 = R. Herbig, *Verstreute etruskische Denkmäler in deutschen Sammlungen*, in «StEtr» 7, 1933, pp. 353-366.

Hofsten 2007 = S. von Hofsten, *The feline-prey theme in archaic greek art. Classification, distribution, origin, iconographical context*, Stockholm 2007.

Iacobazzi 2004 = B. Iacobazzi, *Le ceramiche attiche a figure nere. Gravisca*, 5, Bari 2004.

Immagini etrusche = G. Paolucci (a cura di), *Immagini etrusche. Tombe con ceramiche a figure nere dalla necropoli di Tolle a Chianciano Terme*, Cinisello Balsamo 2007.

Iozzo 2002 = M. Iozzo, *La collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco*, II, 1. *La ceramica attica a figure nere*, Città del Vaticano 2002.

Jordan 1989 = J.A. Jordan, *Attic black-figured eye-cups*, Ann Arbor 1989.

Kunisch 1990 = N. Kunisch, *Die augen der augenschaalen*, in «AntK» 33, 1990, pp. 20-27.

Lacy 1994 = L.R. Lacy, *The flight of Ataium*, in R.D. De Puma, J.P. Snall (eds.), *Murlo and the Etruscans: Art and Society in Ancient Etruria*, Madison 1994, pp. 165-178.

Locatelli 2004 = D. Locatelli, *Tarquinius*, in A. Naso (a cura di), «Appunti sul bucchero (Atti delle Giornate di Studio, Civitella Cesi 1999-2000)», Firenze 2004, pp. 49-89.

Macellari 2002 = R. Macellari, *Il sepolcreto etrusco nel terreno Arnoaldi di Bologna*, Venezia 2002.

Maggiani 2002 = A. Maggiani, *L'alfabeto etrusco nel Veneto*, in «Akeo. I tempi della scrittura. Veneti antichi. Alfabeti e documenti (Catalogo della Mostra, Montebelluna-Cornuda 2001-2002)», Cornuda 2002, pp. 55-63.

Malnati, Manfredi 1991 = L. Malnati, V. Manfredi, *Gli Etruschi in Val Padana*, Milano 1991.

Mambella 1983 = R. Mambella, *Una classe di ceramica locale Adriese*, in «BMusPadova» 72, 1983, pp. 7-19.

Maras 2009 = D. F. Maras, *Il dono votivo. Gli dei e il sacro nelle iscrizioni etrusche di culto*, Pisa-Roma 2009.

Martelli 2009 = A. Martelli, *Il bucchero*, in P. Gastaldi (a cura di), *Chiusi. Lo scavo del Petriolo (1992-2004)*, Chiusi 2009, pp. 103-177.

Martelli 1983 = M. Martelli, *Il "Marte" di Ravenna*, in «Xenia» 6, 1983, pp. 25-36.

Martelli 1987 = M. Martelli (a cura di), *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*, Novara 1987.

Martelli 2004 = M. Martelli, *Un'anfora capitolina del Pittore dei Satiri Danzanti*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma» 18, pp. 7-26.

Martelli 2008 = M. Martelli, *Il fasto delle metropoli dell'Etruria meridionale. Importazioni, imitazioni e arte sumtuaria*, in M. Torelli, A.M. Moretti Sgubini (a cura di), «Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio (Catalogo della Mostra, Roma 2008-2009)», Roma 2008, pp. 121-133.

Martelli Cristofani 1978 = M. Martelli Cristofani, *La ceramica greco-orientale in Etruria*, in «Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident (Colloques Internationaux, Naples 1976)», Paris 1978, pp. 150-212.

Mastrocinque 1987 = A. Mastrocinque, *Santuari e divinità dei Paleoveneti*, Padova 1987.

Mattioli 2011 = C. Mattioli, *La ceramica etrusca padana tra Etruschi e Veneti*, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma 2011, pp. 119-129.

Mattioli c.d.s. = C. Mattioli, *La tipologia della ceramica di produzione locale dell'Etruria Padana*, c.d.s.

Minetti 2004 = A. Minetti, *L'Orientalizzante a Chiusi e nel suo territorio*, Roma 2004.

Minto 1940 = A. Minto, *Vasi dipinti della necropoli della Cannicella (Orvieto)*, in «StEtr» 14, 1940, pp. 367-375.

Munsell 1994 = A.H. Munsell, *Soil Color Charts*, New Windsor 1994.

Muzzoni 2010 = A. Muzzoni, *Cancellone - S. Andrea al Civilescio. Tomba a camera con tramezzo, dipinta*, in M. Celuzza, G.C. Cianferoni (a cura di), «Signori di Maremma. Èlites etrusche fra Populonia e Vulci (Catalogo della Mostra, Firenze 2010)», Firenze 2010, pp. 183-189.

Pala 2012 = E. Pala, *Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica*, Roma 2012.

Paleothodoros 2011 = D. Paleothodoros, *A complex approach to etruscan black figure vase painting*, in V. Bellelli

(a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, in «Mediterranea» 8, 2011, pp. 33-82.

Paolucci 1991 = G. Paolucci (a cura di), *La collezione Terrosi nel Museo Civico di Chianciano Terme*, Chianciano Terme 1991.

Paolucci 1999-2000 = G. Paolucci, *Forme e tipi della ceramica etrusca con fregi ornamentali. A proposito della tomba 162 di Chianciano Terme*, in «ArchCl» 51, 1999-2000, pp. 33-83.

Paolucci 2011 = G. Paolucci, *I Gruppi Vaticano 265 e Monaco 883 riuniti e rivisitati*, in V. Bellelli (a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, in «Mediterranea» 8, 2011, pp. 151-196.

Paribeni 1993 = E. Paribeni, *Note sulle importazioni di ceramica greca a Chiusi*, in «La civiltà di Chiusi e del suo territorio (Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italic, Chianciano Terme 1989)», Firenze 1993, pp. 265-270.

Parrini 1993 = A. Parrini, *Tombe di V secolo a.C.*, in F. Berti, P.G. Guzzo (a cura di), «Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi (Catalogo della Mostra, Ferrara 1993-1994)», Ferrara 1993, pp. 273-286.

Pellegrini 1912 = G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, Bologna 1912.

Pistolesi 2011 = M. Pistolesi, *Su un vaso a figure nere atticizzanti da Aleria*, in V. Bellelli (a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, in «Mediterranea» 8, 2011, pp. 197-214.

Rasmussen 1979 = T.B. Rasmussen, *Bucchero pottery from Southern Etruria*, Cambridge 1979.

Reusser 1991 = C. Reusser, *Italo-Corinthian pottery of the late Orientalizing period*, in I. Jucker (ed.), «Italy of the Etruscans (Catalogue of the Exhibition, Jerusalem 1991)», Mainz 1991, pp. 212-222.

Riccioni 2000 = G. Riccioni, *Nuovi dati sulla più antica Rimini preromana*, in L. Mazzeo Saracino, *Scritti di archeologia di Giuliana Riccioni* (Studi e Scavi, 13), Bologna-Imola, pp. 339-348.

Rizzo 1981 = M.A. Rizzo, *Corredi con vasi pontici da Vulci*, in «Xenia» 2, 1981, pp. 13-48.

Rizzo 1983 = M.A. Rizzo, *Contributo al repertorio iconografico della ceramica pontica*, in «Prospettiva» 32, 1983, pp. 48-59.

Rizzo 1987 = M.A. Rizzo, *La ceramica a figure nere*, in Martelli 1987, pp. 31-42.

Rizzo 1988 = M.A. Rizzo, *La ceramografia etrusca tardo-arcaica*, in *Un artista etrusco*, pp. 29-38.

Rizzo 1989 = M.A. Rizzo, *Una nuova hydria ceretana ed altri prodotti della ceramografia arcaica d'Etruria*, in «BdA» 56-57, 1989, pp. 1-16.

Rizzo 1994 = M.A. Rizzo, *Percorsi ceramografici tardo-arcaici ceretani*, in «Prospettiva» 73-74, 1994, pp. 2-20.

- Rizzo 2007 = M.A. Rizzo, *La ceramica etrusca a figure nere*, in «Chiusi, Siena, Palermo. Etruschi. La collezione Bonci Casuccini (Catalogo della Mostra, Siena-Chiusi 2007)», Siena 2007, pp. 182-197.
- Rizzo 2009 = M.A. Rizzo, *Una nuova anfora pontica del Pittore di Paride*, in S. Bruni (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa-Roma 2009, pp. 793-797.
- Salzani, Vitali 2002 = L. Salzani, D. Vitali, *Gli scavi archeologici nel podere Fornello a San Basilio di Ariano Polesine*, in «Padusa» 38, pp. 115-138.
- Santocchini Gerg c.d.s. = S. Santocchini Gerg, *L'apparato decorativo della ceramica dell'Etruria padana*, in Mattioli c.d.s.
- Sassatelli 1991 = G. Sassatelli, *Nuovi dati epigrafici da Marzabotto e il ruolo delle comunità locali nella "fondazione" della città*, in «ArchClass» 43, 1991, pp. 693-715.
- Sassatelli 1993 = G. Sassatelli, *La funzione economica e produttiva: merci, scambi, artigianato*, in F. Berti, P.G. Guzzo, «Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi (Catalogo della Mostra, Ferrara 1993-1994)», Ferrara 1993, pp. 179-217.
- Sassatelli 2008 = G. Sassatelli, *Gli Etruschi nella valle del Po*, in «AnnFaina» 15, 2008, pp. 71-114.
- Sassatelli 2011 = G. Sassatelli, *I rapporti tra Mediterraneo ed Europa e il ruolo degli Etruschi*, in F. Marzatico, R. Gebhard, P. Gleirscher (a cura di), *Le grandi vie delle civiltà. Relazioni e scambi fra il Mediterraneo e il centro Europa dalla preistoria alla romanità (Catalogo della Mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, 1 luglio-13 novembre 2011; Monaco di Baviera, Archäologische Staatssammlung, 15 dicembre 2011-27 maggio 2012)*, Trento 2011, pp. 255-267.
- Sassatelli, Macellari 2002 = G. Sassatelli, R. Macellari, *Perugia, gli Umbri e la Val Padana*, in «AnnFaina» 9, 2002, pp. 407-434.
- Scarrone 2011 = M. Scarrone, *Neues zur Jenseitsreise bei den Etruskern*, in V. Bellelli (a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, in «Mediterranea» 8, 2011, pp. 215-239.
- Schöne 1878 = R. Schöne, *Le antichità del Museo Bocchi di Adria*, Roma 1878.
- Schwarz 1979 = S. Schwarz, *The Pattern Class Vases of the "Gruppo di Orvieto" in the U.S. National Museum collection, Smithsonian Institution, Washington D.C.*, in «StEtr» 47, 1979, pp. 65-84.
- Schwarz 1989 = S. Schwarz, *Orvieto Vases in the Getty Museum*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 4, Malibu 1989, pp. 167-180.
- Sgubini Moretti, Ricciardi 2001 = A.M. Sgubini Moretti, L. Ricciardi, *Vulci. I luoghi di culto*, in A.M. Moretti Sgubini (a cura di), «**Veio, Caerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto** (Catalogo della Mostra, Roma 2001)», Roma 2011.
- Sieveking, Hackl 1912 = J. Sieveking, R. Hackl, *Die Königliche Vasensammlung zu München*, München 1912.
- Sparkes, Talcott 1970 = B.A. Sparkes, L. Talcott, *The Athenian Agora XII. Black and plain pottery of the VIth, Vth and IVth centuries b.C.*, Princeton 1970.
- Spivey 1985 = N. Spivey, *La carriera del Pittore di Micali: una rivalutazione*, in «Prospettiva» 40, 1985, pp. 10-19.
- Spivey 1987 = N. Spivey, *The Micali Painter and his Followers*, Oxford 1987.
- Steinhart 1995 = M. Steinhart, *Das Motiv des Auges in der griechische Bildkunst*, Mainz 1995.
- Szilagyí 1992 = J.G. Szilagyí, *Ceramica etrusco-corinzia figurata, I. 630-580 a.C.*, Firenze 1992.
- Szilagyí 1997 = J.G. Szilagyí, *Ceramica etrusca a figure nere e a vernice nera*, in *La Raccolta Giacinto Guglielmi. La ceramica*, Città del Vaticano 1997, pp. 280-301.
- Szilagyí 1998 = J.G. Szilagyí, *Ceramica etrusco-corinzia figurata, II. 590/580-550 a.C.*, Firenze 1998.
- Szilagyí 2005 = J.G. Szilagyí, *Due kyatboi*, in B. Adembri (a cura di), *Aeimnestos. Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, Firenze 2005, pp. 361-377.
- Tamburini 2004 = P. Tamburini, *Dai primi studi sul bucchero etrusco al riconoscimento del bucchero di Orvieto: importazioni, produzioni locali, rassegna morfologica*, in A. Naso (a cura di), «**Appunti sul bucchero (Atti delle Giornate di Studio, Civitella Cesi 1999-2000)**», Firenze 2004, pp. 179-222.
- Un artista etrusco* = M.A. Rizzo (a cura di), «**Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali (Catalogo della Mostra, Roma 1988)**», Roma 1988.
- Vallicelli 2004 = M.C. Vallicelli, *La ceramica a figure nere di Adria: i rinvenimenti di abitato*, in M. Bentz, C. Reusser (a cura di), *Attische vassen in etruskischen kontext - funde aus häusern und heiligtümern*, München 2004, pp. 9-16.
- Wehgartner 1988 = I. Wehgartner, *Eine neue "Pontische" oinochoe und überlegungen zur genese ihrer form*, in «AA», 1988, pp. 303-325.
- Werner 2005 = I. Werner, *Dionysos in Etruria. The Ivy Leaf Group*, Stockholm 2005.
- Wiel Marin 2005 = F. Wiel Marin, *La ceramica attica a figure rosse di Adria. La famiglia Bocchi e l'archeologia*, Padova 2005.
- Williams 2005 = D. Williams, *The beginnings of the so-called "Pontic" Group and other italian black-figure fabrics*, in B. Adembri (a cura di), *Aeimnestos. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Firenze 2005, pp. 352-360.
- Wojcik 1989 = M.R. Wojcik, *Museo Claudio Faina di Orvieto: ceramica attica a figure nere*, Milano 1989.



Fig. 1. Piatto (Cat. n. 1).



Fig. 8. Frammento di coperchio (Cat. n. 4b).



Fig. 12. Anfora a collo distinto (Cat. n. 5).



Fig. 15. Anfora (?) con scena di caccia (Cat. n. 6).



Fig. 21. Particolare della scena di caccia (Cat. n. 6).



Fig. 35. Particolare della decorazione graffita (Cat. 8d).