

ARISTONOTHOS
RIVISTA DI STUDI SUL MEDITERRANEO ANTICO

19
(2023)

ARISTONOTHOS – Rivista di Studi sul Mediterraneo antico
Copyright © 2023 Ledizioni
Via Boselli 10, 20136 Milano

Printed in Italy
ISSN 2037-4488

<http://riviste.unimi.it/index.php/aristonothos>

Direzione

Giovanna Bagnasco Gianni

Comitato scientifico

Federica Cordano (condirettore), Teresa Alfieri Tonini, Carmine Ampolo, Pietrina Anello, Gilda Bartoloni, Maria Bonghi Jovino, Stéphane Bourdin, Maria Paola Castiglioni, Giovanni Colonna, Tim Cornell, Nancy de Grummond, Donatella Erdas, Michele Faraguna, Elisabetta Govi, Michel Gras, Pietro Giovanni Guzzo, Maurizio Harari, Nota Kourou, Jean-Luc Lamboley, Mario Lombardo, Giovanni Marginesu, Annette Rathje, Christopher Smith

Coordinatore di Redazione

Stefano Struffolino

Redazione

Lavinio Del Monaco, Enrico Giovanelli, Matilde Marzullo, Antonio Paolo Pernigotti, Matteo Rossetti, Daniele Teseo

In copertina: il mare e il nome di Aristonothos

Le 'o' sono scritte come i cerchi puntinati che compaiono sul cratere

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023 presso The Factory srl - Roma

SOMMARIO

Una conferenza di Marco Rendeli: Sulle sponde del Tirreno <i>Gilda Bartoloni, Giovanna Bagnasco Gianni, Federica Cordano</i>	7
Note preliminari sull'Eracle del Museo d'Arte della Fondazione Luigi Rovati <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	17
Un'olpe attica del Pittore di Taleides dal 'complesso monumentale' di Tarquinia <i>Cristina Ridi</i>	51
Osservazioni morfonologiche e formule di possesto della tomba Regolini-Galassi <i>Giulio M. Facchetti</i>	113
The 'Baseball' <i>Siglum</i> on Black Gloss Pottery from Vescovado di Murlo <i>Eóin O'Donoghue, Rex Wallace</i>	123
Ancora due sepolture con ceppi <i>Pietro Giovanni Guzzo</i>	147
Il grano di Psammetico e l'oro di Paapis: in margine a Filocoro e a due frammenti comici <i>Anna Sofia</i>	161
Le parole delle anfore commerciali arcaiche <i>Federica Cordano</i>	177
<i>Epigraphic habit</i> a Segesta. Aspetti civici e sociali <i>Donatella Erdas</i>	189

Locri prima delle Tavole di Locri: istituzioni e strutture civiche tra VII e V sec. a.C. <i>Lavinio Del Monaco</i>	217
Retribuzione, alimentazione e qualità della vita nei cantieri dei santuari greci in età classica. Una nota <i>Giovanni Marginesu</i>	237

UN'OLPE ATTICA DEL PITTORE DI TALEIDES DAL 'COMPLESSO
MONUMENTALE' DI TARQUINIA

AN ATTIC BLACK-FIGURED OLPE BY THE TALEIDES PAINTER FROM
THE 'MONUMENTAL COMPLEX' OF TARQUINIA

Cristina Ridi

RIASSUNTO: Oggetto del presente studio è un'olpe attica a figure nere rinvenuta in frammenti all'interno di un *bothros* presso il 'complesso monumentale' di Tarquinia.

Il vaso, in base a morfologia e stile, riporta alle *olpai* prodotte dalla cerchia di Amasis ed è attribuibile al Pittore di Taleides. Il contesto di rinvenimento e la mancanza del piede, intenzionalmente staccato, inducono a supporre che l'olpe sia stata impiegata nelle azioni connesse al riempimento del *bothros* e successivamente ivi deposta, forse ritualmente frantumata.

PAROLE CHIAVE: Ceramica attica a figure nere; ceramica attica in Etruria; olpe attica a figure nere; Pittore di Taleides; Pittore di Amasis; Tarquinia; rituale.

ABSTRACT: The present study will analyse the discovery of an Attic black-figured fragmentary olpe, which was found inside a *bothros* at the 'monumental complex' of Tarquinia. According to its shape and decoration it appears to belong to the *olpai* associated with the Amasis workshop, and it has been assigned to the Taleides Painter. Both the area where it was unearthed and the fact that part of the foot of the olpe is intentionally missing, suggest a connection with the rituals of the filling of the *bothros* where it was then deposited and perhaps even ritualistically broken.

KEYWORDS: Attic black figure pottery; Attic Pottery in Etruria; Athenian black-figured olpe; Taleides Painter; Amasis Painter; Tarquinia; Ritual.

cristinae.ridi@gmail.com
Università degli Studi di Milano

UN'OLPE ATTICA DEL PITTORE DI TALEIDES DAL 'COMPLESSO
MONUMENTALE' DI TARQUINIA

Cristina Ridi

Durante la campagna di scavi del 2013 condotta dalla Cattedra di Etruscologia dell'Università di Milano presso il 'complesso monumentale' di Tarquinia, nel Settore denominato H-M, all'interno del riempimento di un *bothros*, sono stati prelevati numerosi frammenti di ceramica attica pertinenti a un'olpe a figure nere quasi interamente ricomponibile, tranne che per labbro e ansa, e a cui sembra essere stato intenzionalmente asportato il piede.

La conservazione pressoché totale della metopa figurata, di gran parte del corpo e del fondo, hanno consentito di collocare l'esemplare nel novero dei vasi prodotti dalla "galassia" di atelier connessi con il pittore di Amasis e di attribuirne in particolare la decorazione al Pittore di Taleides, una delle personalità operanti all'interno di questa temperie, con una cronologia intorno al 540-530 a.C. circa.

L'esemplare è di grande interesse sia sul versante della produzione attica, sia sotto il profilo dell'ambiente di ricezione etrusco e tarquiniese in particolare. In questa sede si presentano alcune note su questi temi, in attesa della contestualizzazione del rinvenimento, nell'ambito della pubblicazione dello scavo del Settore¹.

¹ Sono grata a Giovanna Bagnasco Gianni per avermi offerto la possibilità di pubblicare questo esemplare prima dell'edizione integrale del Settore di scavo, attualmente in preparazione. Ringrazio i revisori anonimi per i suggerimenti. Un ringraziamento anche a Matilde Marzullo per avermi fornito notizie sul contesto di scavo dei frammenti.

Per gli scavi dell'Università degli Studi di Milano al 'complesso monumentale' di Tarquinia si rimanda a *Tarchna I*; *Tarchna II*; *Tarchna III*.

L'esemplare (n. inv. C1553/10; C1527/1) è attualmente ricomposto da 29 frammenti² (Tavv. 1-7).

Del vaso originario è ricomponibile integralmente la parte anteriore del ventre, fino al fondo, conservato, mentre posteriormente è lacunosa la parte al centro del corpo e quella laterale sinistra, sebbene altri frammenti a vernice nera non contigui possano presumibilmente essere pertinenti a questo esemplare. Sono mancanti parte del collo, orlo, ansa e piede, che sembra essere stato regolarmente asportato.

Il corpo del vaso attualmente conservato è alto 18,5 cm, con un diametro di circa 13,70/13,80 cm nel punto di massima espansione e di 6 cm alla base del piede. La metopa figurata misura 8,4/8,2 cm e l'altezza delle figure è di circa 8,2/7,8 cm.

Sul margine superiore del corpo, presso l'attacco del collo, si conserva un foro da restauro. Il foro, del diametro di un paio di millimetri, ha margini regolari e risulta di forma leggermente conica, con diametro più stretto dal lato interno del vaso, fenomeno usuale in questo tipo di trattamento che prevedeva l'uso del trapano dall'esterno verso l'interno³.

La forma è ovoide rastremata verso il fondo.

La superficie esterna del vaso conservato è interamente dipinta di nero tranne il fondo, il pannello figurato e una fascia fra il pannello e il fondo, limitata alla larghezza della metopa stessa. La metopa è riquadrata lateralmente da due linee a vernice nera.

All'interno del collo, resta una porzione della fascia dipinta a vernice nera che doveva arrivare fino all'imboccatura.

La base della scena è costituita da una linea a vernice diluita, mentre un'altra linea identica separava la metopa dalla fascia decorativa del collo del vaso.

² Ventotto frammenti dall'US 2738 (n. inv. C1553/10) e un frammento dall'US 2687 (n. inv. C1527/1).

³ Per i restauri antichi, vd. M. ELSTON 1990; BENTZ – KASTNER 2007. Al 'complesso monumentale', come all'Ara della Regina e al santuario empirico di Gravisca sono attestati altri materiali con fori da restauro simili: vd. HUBER 2001, p. 406, su coppa; dall'Ara della Regina: RIDI 2012, su coppa (Ac 58/5), p. 330; da Gravisca, HUBER 1999, p. 147, n. 284, su *skyphos*.

Dettagli interni incisi, suddipinture paonazze parzialmente distaccate.

Il fondo è integro e mostra il marchio commerciale GA o PA con legatura fra le due lettere, graffito dopo la cottura (Tavv. 1, 7.B).

Il pannello figurato è sormontato da una catena di boccioli di loto a vernice nera verticali alternativamente aperti e chiusi (il bocciolo aperto è reso per mezzo di due linee curve a vernice diluita) uniti da archetti, con un doppio registro di piccoli punti a vernice nera negli spazi liberi formati dalle intersezioni degli archetti.

La scena figurata consta di cinque figure disposte l'una accanto all'altra: al centro, una triade formata da una figura maschile assisa, una figura femminile stante alla sua destra e un personaggio retrospiciente; ai lati della triade sono altre due figure maschili, una nuda a sinistra e l'altra panneggiata a destra.

La prima figura da sinistra è un giovane imberbe (Tavv. 3, 6.B), stante verso destra con la mano sinistra alzata in gesto di saluto, il braccio destro ripiegato e la mano chiusa a pugno sul fianco. Il personaggio è nudo, con *stephane* e *himation* paonazzi, l'ultimo drappeggiato sulla spalla e sull'avambraccio sinistro e ricadente con una lunga piega triangolare, bordato con una doppia rifinitura parallela che racchiude al centro un motivo ondulado. I capelli del giovane sono corti, delineati sulla nuca da trattini incisi. Il volto ha dettagli poco definiti, l'occhio è globulare senza indicazione dell'iride, l'orecchio è spiraliforme.

Segue una figura barbata (Tavv. 2, 6.A), assisa su un *diphros* con piedi a zampe leonine rivolte verso l'interno e recante nella mano sinistra un'asta. Il personaggio indossa sul capo una *stephane* suddipinta in paonazzo, lungo chitone decorato con crocette incise e con una bordura inferiore formata da una linea ondulata delimitata da linee parallele; un pesante *himation* suddipinto in paonazzo, anch'esso orlato col medesimo motivo a filettature sovrapposte, ricade sulle spalle, è completamente avvolto al braccio sinistro e lascia libero il braccio destro, che è piegato in avanti. I capelli ricadono lunghi dietro il collo e sono delimitati anteriormente da un'incisione ondulata; la barba, appuntita e suddipinta in paonazzo, è definita inferiormente da trattini incisi. Il volto è caratterizzato dall'occhio globoso con dotto

lacrimale e estremità resi da trattini e iride incisa, ampio sopracciglio arcuato, naso lungo e appuntito e dal grande orecchio con padiglione spiraliforme e lobo quadrangolare. I particolari del *diphros*, i piedi a zampa leonina e gli elementi di giunzione mobili del telaio sono individuati dettagliatamente per mezzo di incisioni.

Di fronte a questo personaggio è una figura femminile stante verso sinistra (Tavv. 2, 6.A), con la mano destra protesa in avanti, le dita allungate quasi a toccare le ginocchia del personaggio assiso e il braccio sinistro piegato posteriormente alla schiena, la mano chiusa a pugno appoggiata al fianco: ella indossa sul capo una spessa *stephane* suddipinta in paonazzo e un lungo peplo stretto in vita da una cintura sottolineata da incisioni, con *apoptygma* paonazzo e ampia fascia verticale in paonazzo nella parte inferiore della veste, delineata da incisioni laterali. La veste presenta, intorno al collo e sul fondo, una bordatura a cerchielli incisi delimitati da linee parallele. I capelli sono lunghi e ondulati, definiti anteriormente, sulla fronte e lungo la nuca, da un'incisione; l'occhio ha iride incisa e sopracciglio rettilineo, l'orecchio è spiraliforme e la bocca è una breve linea incisa.

Alla sua destra è una figura maschile barbata, stante verso destra e retrospiciente (Tavv. 4, 7.A), con il braccio destro ripiegato sul petto, dove è una lacuna, e quello sinistro al fianco, che nasconde la mano. Il personaggio è nudo, con *himation* a fasce paonazze appoggiato alla spalla destra e avvolto totalmente al braccio destro, dal quale ricade con ampie pieghe fino sotto il gluteo. I capelli sono lunghi, privi di *stephane*, definiti con una linea continua sulla bassa fronte e dietro il collo; la barba è paonazza. Il volto ha iride incisa e un grande orecchio con padiglione a spirale e lobo pendente.

Di fronte a lui sta un ultimo personaggio imberbe volto verso sinistra (Tavv. 3, 7.A) nell'atto di reggere con la destra un'asta. Esso indossa *stephane* paonazza, lungo chitone ed *epiblema* paonazzo che ricade dal suo braccio destro fino al ginocchio e che si avvolge intorno alla parte inferiore del corpo, dove è una lacuna, e su spalla e braccio sinistro. Intorno al collo, decorazioni a balze parallele e ondulate. Il chitone è anch'esso bordato inferiormente con fascia a cerchielli, delimitata da doppia linea. La capigliatura è definita, dalla fronte alla

nuca, da trattini incisi, lasciando libero il piccolo orecchio; l'occhio presenta iride, dotto lacrimale e margine esterno incisi.

Morfologia e decorazione accessoria

In base alle caratteristiche morfologiche (dimensioni, tettonica, rapporto fra altezza e diametro del ventre e del collo), allo schema decorativo (una metopa sormontata da un fregio a boccioli di loto verticali) e allo stile della scena narrativa, il vaso in oggetto rientra nella serie delle *olpai* a figure nere prodotte tra il terzo e l'ultimo quarto del VI secolo a partire dai modelli del ceramista Amasis e decorate dal Pittore di Amasis e da altre personalità operanti nello stesso ambito⁴. Al contempo, le lacune e la mancanza degli elementi morfologicamente caratterizzanti (orlo, piede e ansa) ne rendono problematica una precisa attribuzione tipologica, mentre alcuni aspetti relativi al profilo del vaso e alla decorazione accessoria presentano qualche peculiarità.

Il repertorio delle *olpai* firmate da Amasis come vasaio e dipinte dal Pittore di Amasis⁵ nel terzo e ultimo quarto del VI secolo

⁴ Per un'ampia disamina sullo sviluppo tipo-cronologico delle *olpai* e *oinochoai* attiche a figure nere, vd. CLARK 1992; per l'olpe, vd. anche FOURNIER-CHRISTOL 1990. Il termine *olpe* viene impiegato a partire da Beazley (*Oinochoe* Shape 5A-B: *ARV*², pp. XLVIX-1) in riferimento all'*oinochoe* di tipo II Richter-Milne. La distinzione convenzionale fra *oinochoe* e *olpe* si basa sostanzialmente sul profilo del corpo, che nell'*oinochoe* è più globoso e caratterizzato da una spalla prominente rispetto al corpo e nell'*olpe* è invece più snello e con spalla meno pronunciata. Sebbene le due forme siano da alcuni considerate delle varianti del vaso per versare o per attingere (*Agora XXIII*, p. 39; CLARK 1990, pp. 1-4), secondo altri la differenza morfologica potrebbe sottendere anche a un diverso utilizzo del vaso (in particolare, FOURNIER-CHRISTOL 1992, pp. 11-14, sull'uso del vaso come contenitore di olio; vd. anche HATZIVASSILIOU 2009, p. 153).

⁵ Per il Pittore, *ABV*, p. 150; *Para*, p. 62; *Addenda*, pp. 18-20; BOTHMER 1985; vd. anche *Agora XXIII*, p. 44, nt. 11; ampia bibliografia sul Pittore in MALAGARDIS – IOZZO 1995, p. 208; per il tema delle firme, vd. in part. MOMMSEN 1997. Sui lineamenti storici del vasaio che si firma come Amasis,

comprende, oltre a due tipi mutuati dalla produzione più antica, alcune forme di nuova introduzione. I primi sono i due modelli prodotti dal Pittore della Gorgone a partire dagli ascendenti Geometrici e

in particolare sulla sua origine egizia, così come sulla corrispondenza identitaria fra vasaio e pittore, non c'è un'opinione concorde. Se infatti la maggior parte dei vasi firmati da Amasis come ceramista sono stati attribuiti alla stessa mano, non mancano collegamenti fra il vasaio e vari pittori del tempo, così come non è scontato che tutti i vasi dipinti dalla mano del Pittore di Amasis siano stati fabbricati da Amasis. Un altro tema importante riguarda la relazione fra l'inizio dell'attività del vasaio e quella del pittore (sul tema, BOTHMER 1985; BOARDMAN 1987; MOMMSEN 1997). L'identità di vasaio e pittore, a partire da Boardman (BOARDMAN 1958) è stata recentemente ribadita da più fronti (SAPIRSTEIN 2013, *Appendix* 2, p. 11, con ampia bibliografia; WHITLEY 2018). Bothmer riteneva altresì più prudente distinguere le due personalità (BOTHMER 1985, pp. 33-39), così anche MOMMSEN 1997, p. 17. Una Lekythos di Malibu, J. Paul Getty Museum 76.AE.48 con la firma di Amasis sotto il piede e attribuita al Pittore di Taleides, datata al 540-530 a.C. rappresenta per alcuni un elemento a sostegno della separazione delle due identità (BOTHMER 1985, *Appendix* 1, p. 229; per la pubblicazione della lekythos, vd. LEGAKIS 1983). Tuttavia, la firma viene da molti ritenuta una falsificazione antica, eseguita forse dallo stesso Pittore di Taleides nell'ambito di un'officina in cui probabilmente le due personalità lavoravano fianco a fianco (così già FREL 1983; si vd. poi in particolare MOMMSEN 1997, p. 18; vd. anche *infra*, Considerazioni stilistiche).

La firma *epoiesen* è del resto tema dibattuto dalla metà del secolo scorso (per un'ampia rassegna della problematica generale, con bibliografia, VIVIERS 2006, p. 141): le due idee di base sono se la firma identifichi l'artefice materiale dell'opera nella sua manifattura, anche se non nella sua decorazione (che il verbo *epoiesen* si riferisca al vasaio e la sigla *egrapsen* al pittore non è un concetto accettato senza riserve), oppure se la firma sia una sorta di marchio di fabbrica che individua l'officina intera o il suo proprietario (sul tema, SAPIRSTEIN 2013, p. 500, con bibliografia alla nt. 27). Inoltre, è stato dimostrato come spesso fosse lo stesso pittore a firmare il vaso per conto del ceramista (IMMERWAHR 1984, con bibliografia precedente sul problema). D. Viviers (VIVIERS 2006) nota, tuttavia, come queste teorie non spieghino l'apparente casualità con cui vengono apposte le firme e propone un possibile rapporto fra le firme e le commesse, per cui le prime costituirebbero una sorta di marchio di ordinazione del vaso.

Protoattici⁶ e databili entro il 550 a.C. circa⁷: si tratta del tipo con orlo trilobato e ansa bifida a risparmio su un lato del pannello figurato e di quello con orlo circolare e ansa a vernice nera sul lato opposto al pannello. Le anse sono sopraelevate e il profilo è in entrambi i casi continuo, ad andamento sinuoso, espanso nella parte centrale del ventre, dotato di breve collo a imboccatura larga e basso piede ad echino. Rispetto ai modelli originari del Pittore della Gorgone, Amasis sposta il volume del ventre più in alto, conferendo ai vasi un aspetto meno piriforme⁸. La decorazione è costituita da una metopa che si estende dal collo fino a tre quarti del corpo del vaso, sormontata da una fascia a motivi fitomorfi, tipicamente un intreccio di palmette e fiori di loto⁹. Nel tipo a bocca trilobata sul lato opposto alla metopa sono presenti due triangoli a risparmio contrapposti che richiamano una sorta di occhione e al di sotto del pannello si trova una fascia a risparmio che si estende su tutto il diametro del vaso.

Apparentati a questi, per forma e proporzioni, sono i numerosi altri esemplari di *olpai* a imboccatura trilobata o circolare prodotti e decorati nella stessa fase da ceramisti e pittori gravitanti intorno all'officina di Amasis¹⁰, quali i vasai che rientrano nel cosiddetto Kriton Group (Kriton, Lysias, Priapos)¹¹, il Pittore dell'Olpe di Nicosia¹² e il Pittore di Taleides¹³.

A questi tipi di vasi per versare probabilmente Amasis stesso aggiunse, a partire dal 560¹⁴ un'altra forma a imboccatura trilobata con ansa bassa costolata, corpo globoso e schiacciato, stretta imboccatura

⁶ ALEXANDRIDOU 2011, p. 14.

⁷ Tipo I Richter-Milne (RICHTER-MILNE 1935, Fig. 114); per la forma, le ascendenze e la decorazione dei primi esemplari di olpe del Pittore della Gorgone, vd. CLARK 1992, p. 27; vd. anche *Agora XII*, p. 76, fig. 3, Pl. 12; *Agora XXIII*, pp. 39-41, Pls. 64-69.

⁸ BOTHMER 1985, pp. 138-153 (nn. 26-31); CLARK 1992, p. 65 (cat. nn. 119-132) e p. 76.

⁹ BOTHMER 1985, p. 51.

¹⁰ CLARK 1992, p. 90, cat. nn. 133-140, 142, 146, 150.

¹¹ *ABV*, p. 446; *Para*, p. 192; CLARK 1992, p. 85.

¹² *ABV*, pp. 452; 698; *Para*, pp. 196-197.

¹³ *ABV*, pp. 174-176; *Para*, pp. 72-74.

¹⁴ CLARK 1992, p. 398; vd. anche BOTHMER 1985, p. 154, n. 33.

e largo piede a echino, decorata con pannello opposto all'ansa sormontato da un motivo fitomorfo quasi sempre a catena di boccioli di loto e archetti intrecciati: il *chous*, anch'esso precocemente documentato nel repertorio di altri artigiani, come il vasaio Taleides¹⁵.

Nella stessa fase cronologica in cui vengono introdotti i *choes* si attestano gli esordi delle *olpai* a imboccatura circolare con corpo affusolato, basso piede a toro e ansa bassa costolata simile a quella dei *choes* in posizione opposta al pannello figurato, anch'esso solitamente sormontato da un fregio a catena di lotti, da riferire, se non ad Amasis stesso, a un contesto molto prossimo¹⁶.

Alla fase tarda del Pittore di Amasis si ascrive invece una variante a ventre espanso e bassa ansa opposta al pannello figurato, morfologicamente vicina ai *choes*, ma con piede differente¹⁷.

Ulteriori redazioni di *olpai* a imboccatura circolare sono infine le cosiddette *red bodied olpai*, a superficie risparmiata, senza pannello figurato, forse anch'esse introdotte da Amasis¹⁸.

L'evoluzione delle *olpai* a bocca trilobata a partire da quelle fabbricate da Amasis, fino ai prodotti più tardi, della fine del secolo, mostra come la forma passi dagli esemplari globosi vicini ai modelli del Pittore della Gorgone a redazioni con corpo ovoide di dimensioni via via più ridotte. Il tipo a bocca circolare, con ansa sopraelevata o bassa, si va invece restringendo nel corpo, per giungere ai tipici esempi della fine del VI secolo con imboccatura nera o decorata¹⁹.

¹⁵ Oinochoe Shape 3 Beazley (*ARV*², pp. XLVIX-1); Tipo III Richter-Milne (RICHTER – MILNE 1935, Figg. 118-121); vd. anche *Agora XII*, pp. 60-63; *Agora XXIII*, p. 42; CLARK 1992, p. 391, cat. nn. 828-915. Per gli esemplari del P. di Amasis, BOTHMER 1985, pp. 154-155, nn. 33-36.

¹⁶ Oinochoe Shape 5A Beazley (*ARV*², pp. XLVIX-1); cfr. RICHTER – MILNE 1935, Fig. 117. Sul tipo e sul suo sviluppo, vd. CLARK 1992, p. 146: in part. l'esemplare cat. n. 166, inedito, del Pittore di Taleides, che potrebbe essere considerato il più antico della serie.

¹⁷ Vd. per es. Würzburg, Universität 333 (*ABV*, pp. 153.36, 687; BOTHMER 1985, p. 153, n. 32; CLARK 1992, cat. n. 127; BAPD 310463).

¹⁸ CLARK 1992, p. 197; cat. nn. 358-396.

¹⁹ FOURNIER-CHRISTOL 1990, p. 56; CLARK 1992, a bocca dipinta di nero, pp. 146-185; a bocca decorata, pp. 318-371; HATZIVASSILIOU 2009.

Passando a considerare come il nostro esemplare si collochi in questo contesto, dobbiamo osservare in via preliminare che sul piano morfologico non è possibile fare riferimento con certezza al tipo a bocca trilobata con ansa sopraelevata innestata lateralmente o al tipo bocca circolare con ansa sul lato opposto alla metopa, non solo perché mancano l'imboccatura e gran parte del collo, ma anche perché sono lacunose sia l'area a sinistra della metopa, sia la parte posteriore del ventre, dove non si evidenzia alcuna traccia dell'attacco dell'ansa (Tav. 5). Neppure è conservata traccia degli eventuali triangoli a risparmio sul lato opposto al pannello. Sebbene quest'ultimo dato e la mancanza di ispessimento della parete potrebbero far propendere per il tipo a bocca rotonda, la varietà di redazioni per questa forma e la presenza di esemplari anomali sottendono come vedremo una realtà di sperimentazione molto più ampia da parte dei vari atelier: gli elementi su cui verranno effettuati i confronti sono pertanto costituiti da profilo, proporzioni del vaso e decorazione accessoria.

Come si è detto, tali caratteristiche permettono di annoverare l'olpe in oggetto fra gli esemplari collegati, direttamente o in modo più o meno mediato, alla matrice amasidea, tuttavia con diverse peculiarità da evidenziare.

Rispetto alle *olpai* del Pittore di Amasis a bocca trilobata o circolare confrontabili per dimensioni²⁰ (Tav. 8.A) il nostro vaso appare dotato di un profilo più ovoide, con il diametro massimo spostato verso l'alto e leggermente più ampio (le prime constano di un diametro di circa 13,1/13,2 cm, mentre il nostro vaso, pur con la riserva di una certa approssimazione dovuta alla frammentarietà, è di circa 13,7/13,8 cm).

²⁰ Cfr. per le dimensioni e le proporzioni, gli esemplari a bocca trilobata del Pittore di Amasis: London British Museum B52 (*ABV*, p. 153.31; BOTHMER 1985, pp. 138-139, n. 26; CLARK 1992, cat. n. 119; BAPD 310458); Paris, Louvre F30 (*ABV*, pp. 152.29, 687; BOTHMER 1985, p. 140, n. 27; CLARK 1992, cat. n. 121; BAPD 310456); Würzburg, Universität 332 (*ABV*, pp. 152.30, 687; BOTHMER 1985, p. 143, n. 28; CLARK 1992, cat. n. 120; BAPD 310457). A bocca circolare: Pittore di Amasis, London, British Museum B471 (*ABV*, pp. 153.32, 687, BOTHMER 1985, p. 150, n. 31; CLARK 1992, cat. n. 125; BAPD 310459).

Quanto allo schema decorativo, il pannello figurato dell'esemplare in studio si trova collocato in una posizione piuttosto alta sul ventre, con il fregio posto fra la spalla e il collo: l'altezza della metopa e quella delle figure stesse sono pertanto sensibilmente inferiori rispetto alle *olpai* del Pittore di Amasis (circa 8 cm rispetto a una media di 10 cm per le figure). Un discorso a parte merita anche la fascia a risparmio sotto la metopa, che è limitata alla larghezza della stessa, caratteristica questa propria delle *oinochoai* e delle *olpai* di epoca più tarda. La serie delle *olpai* a bocca trilobata del Pittore di Amasis e gli esemplari collegati da vicino a questa mostrano invece una fascia di spessore inferiore alla nostra estesa a tutto il diametro. Gli esemplari a bocca circolare invece ne sono privi.

Fra i prodotti apparentati in modo più diretto con l'officina di Amasis, maggior corrispondenza nel diametro del ventre e nel profilo si ha con le *olpai* a bocca circolare del Kriton Group²¹ (Tav. 8.B) e con un esemplare a bocca trilobata di Newark, forse dello stesso Amasis²², dotate della medesima capacità²³. Le prime sono dipinte interamente di nero, tranne una fascia a risparmio ("cartellino") che corre lungo il ventre e reca la firma dei vasai e il consueto motivo a triangoli contrapposti nella parte posteriore, la seconda è invece caratterizzata dall'impianto decorativo con metopa figurata, ma presenta una collocazione anomala dell'ansa, in posizione opposta al pannello e non a lato dello stesso. Sull'olpe di Newark il posizionamento del pannello figurato e della fascia a boccioli di loto (qui capovolti) appaiono inoltre piuttosto simili a quelli del nostro esemplare.

Il confronto più stringente, tuttavia, è con un esemplare connesso alla produzione amasidea in modo più mediato: si tratta di un'olpe a bocca trilobata di Berkeley di provenienza orvietana, attribuita al

²¹ Paris, Louvre F39 (*ABV*, p. 446.1, FOURNIER-CHRISTOL 1990, Pls. 1,6; CLARK 1992, cat. n. 134, BAPD 330103); Warsaw, Czartoryski 98 (*ABV*, p. 446.2; *CVA Czartoryski*, p. 17, Pl. 16.2; CLARK 1992, cat. n. 135; BAPD 330104).

²² Newark 50.264 (*ABV*, p. 445.9, CLARK 1992, cat. n 150; BAPD 330096).

²³ CLARK 1992, p. 396.

Pittore del Kaineus di Jena²⁴ (Tav. 9.A). Questo confronto, nonostante la mano pittorica sia differente, risulta particolarmente congruo sul piano morfologico, per le misure e per l'andamento ovoide e rastremato nella parte inferiore del profilo, ma anche e soprattutto perché è l'unico della serie che io abbia potuto reperire in cui la banda a risparmio sotto la metopa è, come nel nostro caso, limitata alla larghezza della stessa. Esso presenta una variante della decorazione a catena di loti con tre registri di puntini fra gli spazi: nel nostro caso i puntini sono su due registri e nei modelli del Pittore di Amasis solo su uno.

Altri esemplari caratterizzati da un simile profilo rastremato e ovoide, di dimensioni molto più ridotte ma che ancora richiamano ascendenze amasidee, sono un'olpe da Atene e una da Tarquinia²⁵.

Quanto alla decorazione accessoria, se il fregio a boccioli di loto verticali (anziché rovesciati, molto più comuni su diverse forme vascolari in questa fase) presente sul nostro esemplare è una cifra amasidea, esso non è il preferito per le *olpai* del Pittore. Riconosciuto come innovazione peculiare e imitato da parte di diverse altre personalità della stessa cerchia, come il Pittore di Taleides, il Pittore dell'Olpe di Nicosia, il Pittore BMN²⁶, tale schema decorativo, fra i vasi per versare, è tipico invece dei *choes*²⁷. Fra le *olpai* del Pittore di Amasis è attestato solo nell'esemplare London B52, il più antico della

²⁴ Olpe Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology 8.3379 (*ABV*, pp. 436.2, 445.11; *CVA Berkeley I*, p. 33, Pls. 25, 1a-c, 26.1; CLARK 1992, p. 92, cat. n. 142; BAPD 320471).

²⁵ Olpe Atene, Agora Museum P24946 (*Para*, 192; *Agora XXIII*, p. 188, n. 679, Pl. 65; CLARK 1992, cat. n. 145; BAPD 351407). Olpe Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale 594 (*ABV*, p. 445.8; NATI 2012, p. 25, Tav. XII a-d; CLARK 1992, cat. n. 149; BAPD 330095).

²⁶ BOTHMER 1985, p. 51; CLARK 1992, pp. 78-79, menziona ventisei vasi caratterizzati da questo stilema, ai quali andranno aggiunti i frammenti di più recente scoperta, come per esempio un *chous* da Gravisca (IACOBAZZI 2004, p. 64, n. 76), dotato di fregio molto simile al nostro.

²⁷ CLARK 1992, p. 399.

serie secondo Bothmer²⁸, peraltro stilisticamente lontanissimo dal nostro, che ha come peculiarità una linea molto sottile del disegno e la presenza di un doppio registro di puntini fra gli spazi degli archetti. Altra peculiarità è la posizione del fregio fra spalla e collo, più simile a quella dei *choes* che a quella delle *olpai* a bocca trilobata.

Il fregio a boccioli di loto è comunque documentato su diversi esemplari di *olpai* a bocca trilobata apparentate a quelle di Amasis, con una certa varietà nella resa²⁹. Frequente è poi nelle *olpai* a bocca circolare e corpo affusolato della stessa fase, soprattutto in quelle del Pittore di Taleides³⁰.

Il confronto forse più puntuale per il nostro fregio, con il doppio registro di puntini di piccole dimensioni, è rappresentato da una pisside attribuita al Pittore dell'Olpe di Nicosia (Tav. 9.B), con una raffigurazione stilisticamente apparentata alla nostra, dove però i boccioli sono tutti aperti³¹.

²⁸ Olpe London British Museum B52 (*ABV*, pp. 153.31, 687; BOTHMER 1985, pp. 138-139, n. 26; CLARK 1992, cat. n. 119; BAPD 310458); per la cronologia, BOTHMER 1985, p. 239.

²⁹ Per una classificazione delle varianti dei fregi a boccioli verticali (aperti, con un singolo puntino, aperti e chiusi con puntino e goccia), vd. CLARK 1992, p. 100. Per i confronti sulle *olpai*, oltre agli esemplari già citati (Berkeley 8.3379; Newark 50.264; Tarquinia 594), cfr. olpe Atene, Museo Nazionale 18022 (*ABV*, p. 445; CLARK 1992, cat. n. 133; BAPD 330100), con un elaborato schema di incisioni e suddipinture, oltre che con riempitivi; olpe Mainz, Johannes Gutenberg Universität 87 (CLARK 1992, cat. n. 140; BAPD 12034), con fregio a boccioli rovesciati.

³⁰ Vd. CLARK 1992, cat. nn. 166-175, fra i quali si segnalano l'olpe San Pietroburgo 1453 del Pittore di Taleides, con un fregio inciso; l'olpe Roma, Musei Capitolini 6a (*ABV*, p. 176; *CVA Capitolini I*, III h, p. 13, Tav. 28; BAPD 306449); l'olpe Parigi, Collezione Stavros S. Niarchos A032 (CLARK 1992, cat. n. 168; BAPD 7871), con doppia serie di punti; l'olpe New York, mercato antiquario (CLARK 1992, cat. n. 169; BAPD 12281), con doppia serie di punti. Altre redazioni presentano il fregio a boccioli capovolti (CLARK 1992, cat. nn. 178-186), fra i quali l'olpe eponima del Pittore di Nicosia: Olpe Nicosia, Cyprus Museum C809 (*ABV*, p. 452.1; BAPD 330183), con un corpo più espanso e dove il fregio occupa una posizione simile alla nostra.

³¹ Pisside New York, Shelby White and Leon Levy Collection 105 (*LIMC* Suppl. 1, Zeus, p. 529, Pl. 250, Add. 177; BAPD 432789).

Il gusto quasi miniaturistico della decorazione accessoria della nostra olpe, con il tratto delicato degli archetti e la ridotta dimensione dei riempitivi, più che alle *olpai* e ai *choes* è altresì paragonabile allo stile dei fregi sulla spalla delle *lekythoi*. Confronti validi per la qualità della linea e dei punti, in questo caso però a registro unico, e soprattutto per la resa dei fiori aperti con una linea a vernice diluita, come nel nostro caso, riportano a una *lekythos* e a un *chous* del Pittore di Amasis³².

La doppia serie di riempitivi compare poi su un'altra *lekythos* del Pittore di Amasis³³, dove però i punti nella parte inferiore ai loti si alternano alle gocce negli spazi. Questo stesso schema con puntini e gocce ritorna anche in un *chous* firmato da Taleides, confrontabile con la nostra sotto il profilo stilistico³⁴.

Un altro esempio con doppia serie di punti è quello su un esemplare di olpe a bocca circolare della Collezione Stavros Niarchos, significativo non tanto per la somiglianza del fregio, dipinto in modo più corsivo e con linea spessa, quanto per il fatto che questo vaso è da riferire alla stessa mano pittorica dell'olpe in studio³⁵.

Nonostante un certo numero di esempi che possono avvicinarsi al fregio in esame, non è stato possibile trovare un confronto nel quale la variante a doppia fila di riempitivi corrisponda alla stessa resa disegnativa del nostro esemplare.

Compatibilmente con le lacune, l'olpe in studio non pare in conclusione essere riferibile a un modello specifico: le proporzioni sono analoghe a quelle degli esemplari a bocca rotonda, e la mancanza di tracce dell'attacco laterale dell'ansa potrebbero far propendere per questo tipo, ma la fascia a risparmio è un elemento totalmente estraneo

³² *Lekythos* Atene, Collezione P. Kanellopoulos (*Para*, p. 66; BOTHMER 1985, p. 45, fig. 38; BAPD 350477); *chous* Gravisca II 18357 a (IACOBAZZI 2004, p. 64, n. 76).

³³ *Lekythos* British Museum B 548 (BOTHMER 1985, p. 188, n. 49; BAPD 310486).

³⁴ *Chous* Boston, Museum of Fine Arts 10.210 (*ABV*, p. 174.3; BAPD 301122).

³⁵ Olpe Parigi, Collezione Stavros S. Niarchos A032 (CLARK 1992, cat. n. 168; BAPD 7871). Per l'attribuzione, vd. *infra*.

al tipo. Il suo profilo ovoidale è più vicino a quello delle *oinochoai* e il fregio accessorio, di sapore miniaturistico, è più simile a quelli delle *lekythoi*, ma posizionato al di sotto del collo, come nei *choes*.

Essa pare dunque riflettere nelle peculiarità morfologiche e della decorazione accessoria quel terreno di sperimentazione proprio dell'officina di Amasis e di altre personalità prossime a questa, ben delineato nella varietà di soluzioni e nella presenza di esemplari atipici per forma e dimensioni³⁶.

Considerazioni stilistiche

La decorazione del pannello figurato consta di uno schema compositivo piuttosto popolare nella produzione dei decenni centrali del VI secolo, sviluppato intorno a un dignitario assiso su un *diphros*³⁷,

³⁶ Sul tema, *Agora XII*, p. 63; vd. anche MALAGARDIS 1995; LYONS 2009, p. 174. Cfr. per esempio, per il periodo tardo del Pittore, *olpai* di dimensioni ridotte a corpo espanso come Würzburg, Universität 333 (*ABV*, pp. 153.36, 687; BOTHMER 1985, p. 153, n. 32; BAPD 310463), Berlin, Antikensammlung F1731 (*ABV*, pp. 153.34, 687; CLARK 1992, cat. n. 126; BAPD 310461); *olpai* di grandi dimensioni come New York, Metropolitan Museum 59.11.17 (*ABV*, p. 698.3 bis; BOTHMER 1985, p. 147, n. 30; CLARK 1992, cat. n. 122; BAPD 350472); Atene, Agora Museum P24673 (*ABV*, p. 714.31 bis; BOTHMER 1985, p. 149, fig. 89; CLARK 1992, cat. n. 123; BAPD 306983). Cfr. inoltre forme ibride, di passaggio fra l'olpe a bocca rotonda e ansa bassa e *oinochoe* di Forma I, come l'*oinochoe* Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco 17771 (*ABV*, pp. 154.48, 688; BOTHMER 1985, p. 166, n. 38; BAPD 310475). Fra i prodotti di altre officine dello stesso ambito, forme con peculiarità morfologiche, come l'olpe Newark 50.264 (forse dello stesso Amasis, vd. *ABV*, p. 445.9, CLARK 1992, cat. n. 150; BAPD 330096), con bocca trilobata ma ansa posteriore alla metopa; olpe Atene, Museo Nazionale 18022 (*ABV*, p. 445; CLARK 1992, cat. n. 133; BAPD 330100), con corpo particolarmente espanso; *oinochoe* firmata da Taleides Berlin, Antikensammlung 31131 (AVI 2493; BAPD 301140).

³⁷ Per il *diphros*, vd. RICHTER 1966, pp. 43-45, Type I. Per le testimonianze archeologiche e letterarie dei mobili e arredamento nel mondo greco, ANDRIANOU 2009.

generalmente con un personaggio femminile stante alla sua destra e circondato ai lati da altri personaggi, variamente connotati: figure maschili nude o in chitone e *himation* e figure femminili, talvolta guerrieri o cavalieri, stanti di fronte all'assiso o in movimento. Si tratta di una composizione che per la sintassi interna, con personaggi giustapposti nello spazio, si prestava assai bene, sia nelle versioni più elaborate che in quelle corsive e semplificate, alla decorazione del ventre o della spalla di svariate forme vascolari, anfore specialmente, *lekythoi* e *olpai* come nel nostro caso, ma anche coppe, il cui ascendente iconografico e paradigma è l'assemblea divina e forse ancora più specificatamente la nascita di Atena, con Zeus seduto in trono³⁸, circondato da dei e dee, identificati o meno da attributi, come già attestato nelle coppe di Siana e nelle anfore Tirreniche³⁹ (Tavv. 10, 11.A).

Le scene incentrate sulla figura assisa comprendono un vario numero di personaggi, dalle composizioni più semplici a tre a quelle più elaborate con sei o sette figure e possono decorare una metopa o estendersi come una sorta di processione lungo il ventre o la spalla del vaso.

Nel nostro caso, cinque personaggi giustapposti occupano lo spazio narrativo in un'armonica successione di vuoti e pieni, nella quale la fissità statuaria delle pose è rotta dai gesti aggraziati delle lunghe mani protese e del flettersi delle braccia, dai volti e dai grandi occhi che convergono verso la figura assisa, legando l'alternarsi delle figure in un dialogo muto. Tale relazione visuale fra le figure, che fa da contraltare allo schema paratattico della scena, si dipana poi

³⁸ Una classificazione delle composizioni con divinità in trono, a proposito del Pittore Affettato, si ha in MOMMSEN 1975 pp. 64-68.

³⁹ Il modello si trova già codificato nella fase precedente alla metà del secolo, nelle coppe di Siana e nelle anfore tirreniche. Cfr., per fare solo alcuni esempi, anfora Paris, Musée du Louvre E852 (*ABV*, p. 96.13; BAPD 310013); anfora Berlin, Schloss Charlottenburg F1704 (*Para*, p. 36; BOARDMAN 1978, p. 39, fig. 62; BAPD 310014); coppa Istanbul, Archaeological Museum: 9332 (BRJDER 1991, Pl. 144 a-e; BAPD 43947); Cambridge, Fitzwilliam Museum GR4.1930 (BRJDER 1991, Pls. 121 c, 122; *CVA Cambridge 2*, Pl. XXIII, 2a-2b; BAPD 300548).

simbolicamente in altre, più profonde ma evidenti, connessioni, in un sistema semantico che coinvolge tutti gli elementi, a partire dalla dialettica dei due giovani ai poli estremi, che si connotano l'uno in quanto *kouros*, vigoroso nella nudità e nel gesto di sollevare il braccio, l'altro come efebo, immobile osservatore e quasi guardiano della scena principale⁴⁰. Essi sembrano far da cornice alla triade centrale, che sviluppa un'ulteriore corrispondenza interna, nel dialogo fra la figura assisa e quella stante e nel muto commiato del personaggio retrospiciente a destra, in eroica nudità, forse il più enigmatico e allusivo. La presenza di tale personaggio in movimento, l'unico in questa composizione statica, nell'atto di guardarsi indietro, connota l'immagine nel suo complesso come quella di un congedo e, sebbene non siano presenti attributi specifici che definiscano la figura come guerriero, il modello iconografico a cui il pittore attinge e l'ambito semantico sembrano i medesimi⁴¹, come pure la distribuzione dei ruoli sottesa alla relazione dinamica dei giovani ai lati, all'autorevolezza della figura barbata, al movimento del personaggio in partenza e infine alla centralità della figura femminile, simile a una colonna, che conferisce congrua simmetria, visuale e semantica, alla raffigurazione⁴².

⁴⁰ Sulle implicazioni simboliche della contrapposizione fra la figura del *kouros*, giovane che ha già raggiunto uno statuto sociale di uomo, espresso dal punto di vista iconografico dalla possente struttura fisica e dalla gestualità, e quella dell'efebo ammantato, ancora ai margini della vita civile, con riferimento al repertorio del Pittore di Amasis, vd. IOZZO 1995, p. 190, nt. 7. Proprio in rapporto alla costruzione dell'identità civile, attraverso una dinamica di rispecchiamento fra osservatore del vaso e osservatore della scena, e dunque fra ruolo rituale del personaggio e ruolo sociale del cittadino, è da leggersi, per M.D. Stansbury-O'Donnell (STANSBURY-O'DONNELL 2006) la raffigurazione degli spettatori ai lati delle scene, specialmente popolare nella ceramografia attica del VI secolo e parallela al diffondersi dei festival e delle cerimonie religiose pubbliche.

⁴¹ Sugli attributi del guerriero in partenza, con clamide ma anche senza armi, in riferimento alla ceramica a figure rosse, vd. MATHESON 2009, p. 378.

⁴² Sul tema del congedo del guerriero e del significato insito in queste scene, in particolare legato al concetto della morte eroica e del ruolo del guerriero

Il carattere convenzionale della rappresentazione, alla luce dell'analisi degli elementi compositivi, non implica dunque il carattere generico del suo significato: un'aura eroica sembra rivestire questi personaggi, secondo il consueto processo di fluidità e indeterminazione fra mondo degli dei e mondo dei mortali propria del vocabolario iconografico dell'*imagerie* attica di questa fase e che conferisce connotati simbolici alle rappresentazioni della vita reale attraverso il rimando alla sfera mitologica⁴³.

Il sapore di questa scena e gli stilemi impiegati rimandano, come del resto il supporto vascolare e la coerenza della decorazione stessa con la tettonica del vaso, allo stile del Pittore di Amasis: la distribuzione paratattica delle figure nello spazio pittorico con alternanza di vuoti e pieni, la solennità statuaria delle figure nude, simili a *kouroi*⁴⁴ posti ai lati della scena (Tav. 11.B), l'elaborata eleganza delle vesti, la minuziosa ricerca dei dettagli e la grazia dei gesti dei personaggi sono tipici elementi del vocabolario figurativo del maestro⁴⁵. Tuttavia, il trattamento dei particolari anatomici, specialmente quelli dei giovani nudi, le loro proporzioni snelle, le capigliature e la decorazione delle vesti, i gesti e la postura dei

nell'ambito del tessuto civile, vd. per esempio LISSARRAGUE 1986, p. 38; IOZZO 1995, p. 188 nt. 6; MATHESON 2009, p. 375.

⁴³ BOARDMAN 1991, in part. p. 95; SPARKES 1996, p. 134-135. Gli aspetti di indeterminazione nell'identificazione dei soggetti e dell'ambiguità fra sfera mitologica e sfera dei mortali sono analizzati in DIETRICH 2018, dove viene evidenziata la centralità del punto di vista dell'osservatore, e quindi del fruitore dell'immagine, non solo nella ceramografia ma nell'arte visiva in generale.

⁴⁴ Come nota Bothmer, la figura del giovane nudo dipinta dal Pittore di Amasis, che costituisce un modulo impiegato in svariate composizioni, tanto da essere una sorta di cifra del Pittore, ha le caratteristiche del *kouros* presente nella produzione statuaria arcaica, non per un processo imitativo di un tipo, ma per una concezione artistica dominante legata al concetto e alla forma del corpo nudo ideale, identificata appunto nel *kouros* (BOTHMER 1985, p. 47). Su questo stilema, con un'ottica volta verso il valore semantico di queste figure, vd. IOZZO 1995, p. 189.

⁴⁵ BOTHMER 1985, p. 42.

personaggi appaiono chiaramente attribuibili alla mano del Pittore di Taleides⁴⁶.

In particolare, nel disegno anatomico dei *kouroi*, tipica cifra del Pittore sono la clavicola terminante con una piccola curvatura ad uncino, la doppia incisione a ‘C’ del trocantere, la linea del muscolo femorale parallela al profilo della coscia e collegata talvolta all’articolazione del ginocchio, il cui trattamento presenta un tipico disegno a ‘V’, il doppio tratto curvilineo per la resa del muscolo del polpaccio e la linea continua dal malleolo alla tibia. I volti presentano caratteristiche simili a quelle del Pittore di Amasis, e in particolare è perspicua l’attenzione alla resa anatomica dell’orecchio, con i dettagli del grande padiglione definiti attraverso un disegno spiraliforme, trago prominente e lobo di forma quadrangolare. Così anche gli ampi occhi riprendono le convenzioni pittoriche del principale maestro, rese però in maniera più corsiva: gli occhi del Pittore di Taleides spesso sono infatti dei globi, nei quali il dotto lacrimale e il margine esterno sono trattini rivolti verso il basso, mentre la sclera non è incisa interamente ma lasciata in nero e l’iride è individuata per mezzo di un cerchiolino al centro. Nelle vesti dei personaggi appaiono caratteristiche del Pittore le bordure con decorazioni a file di spirali, talvolta, come nel nostro caso, semplificate in cerchielli, o a linee ondulate, poste sia intorno al collo che sull’orlo dei chitoni e degli *himatia*. Le carni delle figure femminili non sempre hanno suddipintura bianca.

Questa personalità, così chiamata dalla firma del vasaio Taleides e probabilmente da identificare nel vasaio stesso⁴⁷, opera a stretto contatto con Amasis, condividendone tematiche e forme vascolari⁴⁸.

⁴⁶ Sul Pittore, *ABV*, pp. 174-177; *Para*, pp. 72-74; *Addenda*, p. 22; FREL 1983; LEGAKIS 1983; WALTER 2019.

⁴⁷ SAPIRSTEIN 2013, p. 502, nt. 36. Il nome del Pittore, al pari di altri contemporanei, come lo stesso Amasis, ma anche Lydos, Priapos e altri ancora, viene considerato di matrice non attica, nell’ipotesi, già avanzata in passato, di una sorta di migrazione di artigiani verso Atene: a tal proposito vd. PAPADOPOULOS 2009, p. 235, con riferimenti precedenti.

⁴⁸ Sui rapporti fra Amasis, Taleides e il Pittore di Taleides, vd. in part. LEGAKIS 1983, pp. 75-76; FREL 1983; vd. anche CLARK 1992, p. 148; MALAGARDIS 1995; WALTER 2019, p. 164.

È in particolare una lekythos di Malibu (Tav. 12.A), recante sotto il piede la firma di Amasis e attribuita al pittore di Taleides, datata al 540-530, a costituire un importante *trait-d'union* fra questo pittore e l'officina di Amasis, nonché per alcuni un elemento a favore della separazione delle personalità di Amasis vasaio e pittore⁴⁹, benché si debba sottolineare che l'autenticità della firma sia piuttosto controversa e da molti ritenuta una falsificazione antica, forse ad opera dello stesso Pittore di Taleides⁵⁰.

La *lekythos* rappresenta un confronto stringente per il nostro esemplare, sia per il soggetto che per lo stile: essa consta di una scena analoga alla nostra, con un maggior numero di personaggi, tuttavia stilisticamente sovrapponibile. Vi sono dipinti un personaggio barbato assiso su *diphros* nello stesso atteggiamento del nostro esemplare, elegantemente abbigliato con chitone decorato a croci, fronteggiato da una figura femminile stante e circondato da altre quattro raffigurazioni maschili nude e una in chitone e *himation*, con asta. I dettagli anatomici dei giovani nudi, come pure il trattamento dei volti del personaggio assiso e quello della figura femminile (la resa dell'orecchio, gli occhi e la linea della capigliatura sulla fronte) e il disegno del *diphros* appaiono puntualmente confrontabili con quelli del nostro esemplare. Sebbene le due raffigurazioni condividano molti elementi, questa scena tuttavia manca del personaggio retrospiciente ed appare dunque più simile a un omaggio a un personaggio di alto rango.

Altri confronti si possono istituire con vasi di maggiori dimensioni, di qualità pittorica più alta e con un trattamento dei particolari maggiormente dettagliato: in particolare un'idria del Louvre, firmata

⁴⁹ Lekythos Malibu, J. Paul Getty Museum 76.AE.48, datata al 540-530 a.C. (LEGAKIS 1983; BOTHMER 1985, p. 229; BAPD 7989; AVI 4926).

⁵⁰ La firma era già considerata una falsificazione antica da FREL 1983, nell'ottica dell'ipotesi di due personalità, quella del Pittore di Amasis e quella del Pittore di Taleides, operanti nella stessa officina; sul tema, diffusamente, MOMMSEN 1997, pp. 17-18, che nota come il supporto stesso non sia confrontabile per proporzioni con le *lekythoi* di Amasis, ma sia invece più simile agli esemplari attribuiti al Pittore di Taleides; vd. anche SAPIRSTEIN 2013, *Appendix 2*, p. 11.

da Timagoras⁵¹ (Tav. 13.A), reca sulla spalla una scena analoga alla nostra, da riferire alla partenza di un guerriero, tuttavia con un maggior numero di personaggi. Al centro si trova la consueta figura assisa fronteggiata da un personaggio femminile nell'atto di offrire *stephanai*, corrispondente simmetricamente a una figura maschile in *himation* alle spalle dell'assiso. Esternamente a questo gruppo, un guerriero in partenza retrospiciente e un'altra figura femminile; ai lati esterni, come nel nostro caso, a sinistra un *kouros* e a destra un efebo ammantato. Accanto ad alcune differenze, come la suddipintura bianca per le carni femminili, la resa dei volti, la posa del personaggio seduto, che ha il braccio destro all'interno del lungo *himation* decorato, altri dettagli appaiono però confrontabili, come la decorazione a cerchielli del collo della veste della figura seduta, la posa del *kouros* nudo a sinistra e quella del personaggio restrospiciente.

Una scena simile è presente su un'anfora di tipo B di San Antonio⁵² (Tav. 12.B). Il soggetto è anche qui chiaramente caratterizzato dalla presenza di un guerriero, che però è stante, in una composizione che, nella consueta simmetria e armonica successione di personaggi contenuti in "cornici" semantiche concentriche, vede al centro la coppia del personaggio assiso e della figura femminile, ai lati il guerriero, in corrispondenza e dialettica con il personaggio in chitone e *himation*, e ai poli estremi i consueti *kouroi* con le lance. La figura femminile sembra avere i piedi suddipinti in bianco, ma è confrontabile con la nostra per l'impostazione del corpo e la decorazione a cerchielli della veste. Anche il personaggio assiso presenta la stessa postura, con braccio destro libero e chitone decorato a croci. Il dettaglio del pannello della clamide del guerriero presenta una resa identica a quella dell'*himation* del giovane sulla destra nel nostro esemplare.

Rispetto alle decorazioni di questi due grandi vasi, il nostro esemplare mostra un linguaggio, se non corsivo, assai meno

⁵¹ Idria Paris, Musée du Louvre F38 (*ABV*, pp. 174.7, 664; *CVA Louvre* 6, pp. 42-43, Pl. 63, 1-4; BAPD 301126).

⁵² Anfora San Antonio (TX), Art Museum 86.119.1 (*Para*, p. 73.1 bis; BAPD 350507).

dettagliato e, anche in base alla mancanza delle suddipinture bianche per la figura femminile, parrebbe essere ascrivibile a una fase cronologicamente più recente.

Il modulo iconografico della divinità assisa probabilmente ricorre, in una versione a quattro personaggi, anche in un *chous* frammentario di Boston firmato da Taleides⁵³, nel quale al centro è raffigurato Zeus, con scettro, fronteggiato da Hermes e con a lato due divinità femminili. La bordura dell'abito della figura femminile di sinistra, così come la veste con la banda centrale suddipinta in rosso della figura femminile di destra sono confrontabili con il nostro esemplare, sebbene anche in questo caso, il livello qualitativo sia più alto.

La composizione con personaggi seduti, identificabili con divinità e in schemi figurativi differenti, è attestata in altre varianti anche sul corpo di due *lekythoi* dal mercato antiquario attribuite al Pittore⁵⁴ evidenziando una certa frequenza di tale soggetto nel vocabolario iconografico del Pittore su diversi supporti vascolari. Il modulo incentrato sulla divinità o su un dignitario seduto è del resto molto popolare nella ceramografia della metà del VI secolo e ricorre in modo particolare nel repertorio del Pittore dell'olpe di Nicosia, come già osservato sopra, un'altra delle personalità legate ad Amasis⁵⁵.

⁵³ *Chous* Boston, Museum of Fine Arts 10.210 (*ABV*, p. 174.3; BAPD 301122; AVI 2761).

⁵⁴ *Lekythoi* Basel, mercato antiquario: BAPD 44906; *Para*, p. 73.11 bis; BAPD 350509.

⁵⁵ Per il Pittore, *ABV*, pp. 452; 698; *Para*, p. 196; per l'iconografia, cfr. fra gli altri, anfora Monaco, Antikensammlungen 1628 (BAPD 7419); coppa New York, Metropolitan Museum 06.1097 (*ABV*, pp. 199.2, 689, 197.19; BAPD 302576); coppa Taranto, Museo Archeologico Nazionale 20131 (*ABV*, p. 453.14; BAPD 330196); Olpe Nicosia, Cyprus Museum C809 (*ABV*, p. 452.1; BAPD 330183); Pisside New York, Shelby White and Leon Levy Collection 105 (*LIMC* Suppl. 1, Zeus, p. 529, Pl. 250, Add. 177; BAPD 43278); lekythos Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 9752 (*ABV*, p. 452.2; BAPD 330184); *skyphos* Atene, Museo Nazionale CC793 (*ABV*, p. 453.11, BAPD 330193). Un frammento con scena analoga è presente anche fra i materiali del 'complesso monumentale': vd. HUBER 2001, pp. 401, 411, Tav. 117B (nn. inv. 7/1; 186/9; 3/634; 4/6; 7/12; 22/21; 28/97).

Oltre ai personaggi seduti, fra gli stilemi fissi impiegati nel repertorio del Pittore di Taleides all'interno di scene a soggetto diverso, sono frequenti, come nel Pittore di Amasis e negli altri artisti di questa cerchia, le figure dei giovani nudi posti alle estremità di composizioni narrative di vario soggetto, così come quelle degli osservatori e degli efebi in *himation* e le figure femminili con peplo stretto in vita, con una postura caratterizzata da busto prominente e braccia leggermente all'indietro. Confrontabili con il nostro esemplare sono per esempio i dettagli anatomici dei giovani nudi e quelli della decorazione della veste del personaggio con tunica e *himation* dipinti sulla spalla dell'idria del Louvre CP10655, con raffigurazione della lotta fra Teseo e il Minotauro⁵⁶ (Tav. 13.C). Anche in questa scena si nota fra l'altro la contrapposizione fra la figura del *kouros* e quella dell'ammantato, stavolta affiancati simmetricamente e non ai poli opposti della scena. Una composizione molto simile si trova sulla spalla dell'idria del Louvre F39⁵⁷, dove i giovani ateniesi, raffigurati come due coppie di *kouroi* affiancati a due figure femminili con il consueto, statuario, atteggiamento, assistono alla lotta di Teseo e del Minotauro, ai lati della scena (Tav. 13.B).

Figure simili, con il medesimo trattamento, sono anche in un *chous* di Madrid⁵⁸, dove viene riproposto lo schema del *kouros* a sinistra e dell'ammantato a destra della scena principale, come nel nostro esemplare e dove in particolare si nota la somiglianza nella resa dell'*himation* della figura a destra.

Personaggi femminili che possono essere confrontabili con la nostra si ritrovano, benché con un trattamento molto più prezioso delle vesti, anche nell'anfora di New York firmata da Taleides con la lotta fra Teseo e il Minotauro e la pesatura delle merci⁵⁹.

⁵⁶ Idria Paris, Musée du Louvre CP10655 (*ABV*, p. 174.5; *CVA Louvre* 11, pp. 112-113, Pl. 138, in part. fig. 3; BAPD 301125).

⁵⁷ Idria Paris, Musée du Louvre F 39 (*ABV*, p. 174.5; *CVA Louvre* 3, p. 43, Pl. 64.1-4; BAPD 301124).

⁵⁸ Chous Madrid, Museo Arqueológico Nacional 10932 (*ABV*, p. 174.4; *CVA Madrid I*, p. 4, Pl.2, 4; BAPD 301123).

⁵⁹ Anfora New York, Metropolitan Museum 47.11.5 (*ABV*, pp. 174.1, 688, 669; *CVA New York* 3, p. 7, Pl. 11; BAPD 301120).

Infine, una mano molto simile alla nostra è quella di un'olpe della Collezione Niarchos, non attribuita, già citata a proposito del fregio a boccioli di loto, con raffigurata la triade di Hermes, Apollo e Artemide⁶⁰.

Il personaggio retrospiciente senza specifica caratterizzazione non è invece uno stilema frequente in queste composizioni: fra i confronti qui riferiti, un guerriero in atteggiamento simile compare nell'idria del Louvre F38⁶¹ (Tav. 13.A). A tal proposito possiamo osservare come il "modulo" della figura colta in tale atteggiamento sia anch'esso convenzionale e impiegato in vari contesti: il modello è in questo caso la figura di Hermes, normalmente raffigurata in movimento verso destra mentre si volta indietro nell'atto di congedarsi da Zeus (Tav. 14), di Eracle all'Olimpo o della partenza del guerriero (Tav. 15). Nel nostro caso, una lacuna presso il petto impedisce di comprendere se il soggetto stringesse in mano qualcosa, ma è più probabile che il pittore si sia semplicemente servito appunto del modello del guerriero o di Hermes in partenza, raffigurati con lancia o caduceo nella mano destra ripiegata sul petto.

Al Pittore di Taleides sono attribuiti una cinquantina di vasi: principalmente *lekythoi* e *Lip-cups*, ma anche vasi di grandi dimensioni, in particolare idrie (due firmate dal vasaio Timagoras⁶²) e anfore di tipo B. Fra i vasi per versare si annoverano un'olpe, oltre a quella qui presentata, e *oinochoai* di forma I e di forma III (*choes*). Inoltre, due pissidi⁶³, una *loutrophoros* e altri vasi frammentari. Le firme di Taleides ricorrono principalmente sulle coppe⁶⁴.

⁶⁰ Olpe Parigi, Collezione Stavros S. Niarchos A032 (CLARK 1992, cat. n. 168; BAPD 7871).

⁶¹ Vd. *supra*.

⁶² AVI 6286; 6287. Sui rapporti fra il Pittore di Taleides e Timagoras, vd. WALTER 2019, in part. sulla possibilità che le firme siano in realtà state apposte dallo stesso Pittore, p. 167.

⁶³ Sulla forma della pisside c.d. nicostenica come possibile contributo dell'officina di Amasis e Taleides, ancora nel quadro di un'epoca di vivaci sperimentazioni morfologiche, vd. LYONS 2009, p. 174.

⁶⁴ AVI 2493; 3422; 4133; 4926; 5245; 5752; 7392; 7357.

I temi iconografici spaziano da soggetti mitologici, come in particolare le imprese di Eracle (Eracle e il mostro marino, in più casi⁶⁵, Eracle e Cicno, Eracle e il leone Nemeo, apoteosi di Eracle), Teseo e il Minotauro, Centauiromachie e scene dionisiache, a immagini legate alla vita quotidiana, raffigurata talvolta con gusto vivace, come nella celeberrima anfora di New York con la pesatura delle merci, oltre a contesti atletici (corridori, pugilatori), scene di corteggiamento, riunioni di personaggi, quadrighe, cavalli e cavalieri, fino a fregi animalistici.

Il Pittore di Taleides condivide con il Pittore di Amasis, ma anche con le altre personalità facenti capo alla stessa temperie, oltre ai soggetti (per esempio la lotta fra Teseo e il Minotauro) e al linguaggio stilistico, più in generale quella capacità di alternare una produzione di stampo miniaturistico a quella di vasi di ampie dimensioni con impianti decorativi di maggior respiro⁶⁶.

L'analisi stilistica della scena figurata dunque conferma e corrobora le conclusioni elaborate sulla base della morfologia e della decorazione accessoria, riguardo l'appartenenza del nostro esemplare a un terreno in cui officine e pittori diversi operano a stretto contatto, in un complesso sistema di rapporti. In base ai confronti morfologici e stilistici si propone per questo esemplare una datazione al terzo quarto del VI secolo, intorno al 540-530 a.C.

⁶⁵ Idria Boston, Museum of Fine Arts 99.522 (*CVA Boston* 2, pp. 18-19, Pls. 76, 1-3; BAPD 72); idria Paris, Musée du Louvre CP10655 (*ABV*, p. 174, 6; *CVA Louvre* 3, pp. 112-113, Pl. 138; BAPD 301125); Idria Paris, Musée du Louvre F38 (*ABV*, pp. 174.7, 664; *CVA Louvre* 6, pp. 42-43, Pl. 63, 1-4; BAPD 301126); Idria S. Pietroburgo, State Hermitage Museum 4467 (BAPD 8387).

⁶⁶ Tale capacità, nota BOTHMER 1985, p. 43, è condivisa anche dagli altri pittori della metà del VI secolo e doveva essere una sorta di prerequisito per poter lavorare negli *atelier* del Ceramico.

L'olpe del 'complesso monumentale' nel quadro delle importazioni a Tarquinia

La distribuzione dei prodotti firmati da Taleides o attribuiti al Pittore di Taleides offre alcuni spunti di discussione, per quanto l'orizzonte complessivo sia ovviamente alterato dalla scarsità dei dati sulla provenienza e probabilmente da un numero di attribuzioni ridotto rispetto al volume reale dei prodotti di questo artista giunti fino a noi, problemi già ampiamente messi in luce in generale nelle analisi sui traffici, le direttrici e i meccanismi commerciali sottesi alle importazioni attiche⁶⁷.

In un contributo di qualche anno fa, Filippo Giudice delineava per il Pittore di Taleides e per il Pittore di Amasis una possibile distribuzione a occidente attraverso la rotta africana, da Naucrati verso

⁶⁷ La bibliografia relativa ai flussi di importazioni da Atene nei diversi centri dell'Etruria e ai quadri distributivi delle officine e dei pittori interessa gli ultimi quarant'anni di ricerche, a partire dalle prime analisi quantitative (TRONCHETTI 1973; BOARDMAN 1979; MARTELLI 1979; EAD. 1989; ulteriore bibliografia in RIDI 2012, p. 339, nt. 57), per giungere poi alle più complesse elaborazioni effettuate negli ultimi anni attraverso l'esame dei rinvenimenti nelle aree abitative e santuariali (REUSSER 2002; *Griechische Keramik* 2003; *Attische Vasen* 2004; *Atti Perugia* 2009; in generale, vd. anche i diversi contributi in *Pottery Markets* 2013; BUNDRICK 2019, pp. 20-50). Il problema delle rotte e degli snodi commerciali è stato affrontato in particolare da F. Giudice (vd. specialmente GIUDICE 1989; GIUDICE – GIUDICE 2008, con bibliografia precedente alla nt. 1); un altro versante di questo tema è l'analisi dei marchi commerciali (JOHNSTON 1979; ID. 2006).

Per quanto riguarda Tarquinia in particolare, dopo l'inquadramento generale effettuato quarant'anni fa da C. Tronchetti in occasione della pubblicazione dei grandi vasi a figure nere del Museo Archeologico Nazionale Tarquiniense (TRONCHETTI 1983, pp. 1-16, in part. da p. 6), il panorama documentale, basato fino ad allora sui rinvenimenti dalle necropoli, si è arricchito e modificato negli ultimi due decenni grazie alle ricerche nell'abitato, nel santuario dell'Ara della Regina e nel santuario emporico, per cui vd. HUBER 1999; HUBER 2001; IACOBazzi 2004; FIORINI 2006; FORTUNELLI 2007; MASSERIA 2009; RIDI 2012, permettendo di delineare un orizzonte più variegato e di mettere in relazione le diverse aree tarquiniensi rispetto alla ricezione dei prodotti importati.

la Sicilia⁶⁸, direttrice che nella fase del terzo quarto del VI secolo sarebbe stata attiva parallelamente a quella ionico-tirrenica, che interessava Taranto e poi, a risalire, le città dell'Etruria meridionale e interna⁶⁹. Da una ricognizione sul Beazley Archive Pottery Database (BAPD), a integrazione della tabella pubblicata da Giudice, su un totale di 56 vasi attribuiti al Pittore o vicini ad esso, sembra tuttavia che i dati sui rinvenimenti delineino in filigrana un quadro in cui l'ultima direttrice potrebbe essere forse prevalente. Le provenienze conosciute evidenziano la seguente situazione, a cui chiaramente andrebbe aggiunta la nuova attribuzione da Tarquinia⁷⁰:

AREA	NUMERO	FORMA	BAPD
Grecia continentale - Atene	2	Frammento	301144
		Loutrophoros (frm)	350508
Grecia continentale - Eleusi	1	Lekythos	301128
Grecia (indeterminato)	1	Lekythos	301127
Grecia settentrionale- Thasos	1	Frammento	301138
Grecia isole-Samos	2	Pisside (frm)	9628
		Pisside (firma dubbia)	45105
Egitto-Naucrati	1	Lekythos (frm)	301129
Sicilia-Megara Iblea	2	Lekythos	301131
		Coppa (frm)	350511

⁶⁸ GIUDICE – GIUDICE 2008, p. 319 e p. 328, App. 9, (Taleides) App. 8 (Amasis): la tabella relativa a Taleides, tuttavia, è da integrare in quanto mancante di alcuni dei record oggi disponibili su BAPD, mentre la tabella relativa ad Amasis è lacunosa del materiale di Gravisca.

⁶⁹ La rotta africana, per una serie di motivi, fra cui la progressiva espansione del mercato etrusco come sbocco privilegiato delle importazioni dall'attica e la conquista dell'Egitto da parte di Cambise, sembra subire un collasso verso l'ultimo venticinquennio del VI secolo, lasciando pieno controllo alla direttrice ionico-tirrenica (GIUDICE 2008, p. 320).

⁷⁰ Sono stati compresi nella tabella solo i vasi con attribuzione al Pittore e quelli firmati da Taleides, non i prodotti ritenuti stilisticamente affini.

Sicilia-Agrigento	1	Anfora	301120
Magna Grecia-Taranto	2	Lekythos	25079
		Coppa	350512
Etruria merid.-Vulci	4	Idria	72
		Coppa	301134
		Coppa	301137
		Oinochoe	301140
Etruria merid.-Cerveteri	1	Coppa (frm)	301143
Etruria interna-Orvieto	1	Chous	301122

Sebbene, alla luce di questi dati, l'importanza dell'area etrusco meridionale (Vulci, Tarquinia e Cerveteri) nella ricezione dei prodotti appaia prevalente e ciò non stupisca, fatta anche la considerazione che la maggior parte dei vasi integri senza provenienza sono presumibilmente ascrivibili alla stessa zona, non si potrà aggiungere altro riguardo alle possibili direttrici esterne ed interne all'Etruria senza un'analisi più ampia della distribuzione complessiva dei prodotti della cerchia amasidea, auspicabile in altra sede.

A tal proposito, si può solamente osservare che nell'area di Tarquinia, l'*emporion* di Gravisca offre un cospicuo campione di ceramiche del Pittore di Amasis⁷¹, assente invece nel panorama della necropoli⁷².

Anche dal 'complesso monumentale', allo stato attuale dello studio dei rinvenimenti, non sono documentati frammenti attribuibili al Pittore, sebbene sia un dato da considerare la presenza di un frammento di coppa del Pittore dell'Olpe di Nicosia⁷³ e di un frammento recante la firma di *Priapos*⁷⁴, che, come abbiamo visto, appartengono allo stesso ambito produttivo del Pittore di Taleides e di

⁷¹ IACOBAZZI 2004, pp. 474-475.

⁷² TRONCHETTI 1983, p. 8, notava a suo tempo come il Pittore fosse assente a Tarquinia, e documentato solo da un'*oinochoe* da Gravisca; il prosieguo delle ricerche ha altresì mostrato come questo scenario fosse alterato dalla mancanza di pubblicazioni per l'area del santuario emporico.

⁷³ HUBER 2001, pp. 401, 411, Tav. 117B (nn. inv. 7/1; 186/9; 3/634; 4/6; 7/12; 22/21; 28/97).

⁷⁴ Framm. di *skyphos* 8/4 (HUBER 2001, p. 426, Tav. 118).

Amasis stesso. Tuttavia, anche tenendo conto di possibili nuove attribuzioni per il materiale dal ‘complesso monumentale’ ancora da pubblicare, la sproporzione documentale per questi atelier nei diversi distretti tarquiniesi appare indicativa di una ricezione diversa fra abitato/necropoli e santuario emporico.

Da approfondire in altra sede è la presenza sotto il piede di un marchio commerciale graffito dopo la cottura che non trova perfetto riscontro nella classificazione di Johnston. Il marchio PA è infatti attestato, ma senza legatura⁷⁵. La cronologia del marchio, qualora fosse corrispondente, si attesterebbe a partire dalla metà del VI secolo, per proseguire fino al terzo quarto del V.

L’olpe nel suo contesto di rinvenimento: osservazioni preliminari

Il contesto di rinvenimento dell’esemplare è il riempimento di un *bothros* nel Settore H-M, nel quale sono stati prelevati, oltre ad altri numerosi frammenti di ceramica attica di piccole e medie dimensioni, abbondante materiale pertinente a diverse classi. La ceramica attica, a una ricognizione preliminare, consta di numerosi piedi e pareti di coppe di tipo A e Litte-Masters cup e di altri frammenti di forma chiusa, oltre a numerosi frustuli. In attesa della pubblicazione dello scavo, che consentirà di contestualizzare i materiali fra loro e rispetto alla struttura di rinvenimento, nei termini di classi, stato di conservazione e eventuali associazioni, in questa sede si possono evidenziare in via preliminare almeno tre ordini di dati:

- nel novero dei ritrovamenti di ceramica attica dal settore H-M, questo è il solo esemplare quasi completamente ricomponibile, per quanto rinvenuto in numerosi frammenti. Il dato risulta vieppiù significativo se messo in relazione all’insieme delle ceramiche attiche prelevate al ‘complesso monumentale’, quasi tutte in condizione di estrema frammentarietà.

⁷⁵ JOHNSTON 1979, p. 103, fig. 4, tipo 17B, cfr. Tarquinia RC6147 (520); JOHNSTON 2006, cap. 4, p. 8.

- Il piede dell'olpe appare essere stato regolarmente asportato, mentre il fondo e la statica sono mantenuti. La possibile asportazione anche di ansa e orlo, pur non essendo dimostrata da evidenze fisiche, potrebbe altresì essere ipotizzata, data la completa assenza, almeno allo stato attuale dello studio delle casse, di resti pertinenti a questi elementi a fronte di una quasi totale ricomposizione del vaso.

- La presenza di questa forma vascolare costituisce un elemento di difformità rispetto alle linee di tendenza che emergono dal repertorio morfologico della ceramica attica documentato al 'complesso monumentale', nel quale, finora, l'olpe non appare praticamente attestata.

La ricomponibilità quasi totale di un oggetto, rapportata a uno scenario nel quale gli altri materiali della stessa classe sono rappresentati da frammenti isolati o ricomponibili solo per pochi centimetri, non può essere considerata casuale e induce a supporre un ruolo preciso per questo esemplare. Esso potrà essere meglio elaborato quando saranno pubblicati i dati di scavo che consentiranno di definire lo stato di giacitura dei frammenti in rapporto alle sequenze stratigrafiche relative al riempimento del *bothros*; tuttavia appare evidente che ci troviamo di fronte a una situazione ben diversa rispetto a quella delineata dai lacerti di vasi attici recuperati dagli "scarichi di resti sacrificali" nella corte e nel recinto meridionale dell'*edificio beta* del 'complesso monumentale'⁷⁶.

Finora, l'unico altro vaso di importazione attica pressoché integralmente ricomposto dagli scavi del 'complesso monumentale' è una coppa ad occhioni attribuita al Pittore di Tübingen D41, datata intorno al 520 a.C.⁷⁷. Essa fu rinvenuta capovolta sul fondo della cisterna 39 nella corte del 'complesso monumentale', di cui costituisce il *terminus ante quem* ed è stata riconosciuta come una deposizione nell'ambito di un rito espiatorio all'atto dell'abbandono della struttura,

⁷⁶ HUBER 2001, p. 444.

⁷⁷ *Etruschi di Tarquinia*, pp. 157-158 (Vd. OLIVOTTO); HUBER 2001, p. 404-405.

in associazione con altri materiali in bucchero, anche miniaturistici, ceramica greco-orientale, etrusco corinzia e impasto⁷⁸.

Altro elemento precipuo è la mancanza del piede, conseguenza di un'azione che altera la forma originaria del vaso, mantenendone tuttavia la statica. Il fine sotteso a tale intervento è assimilabile alla modificazione o al deterioramento intenzionale di oggetti sacralizzati, pratica largamente nota nel mondo antico, concettualmente volta a trasformare gli stessi in virtù della loro nuova funzione simbolica. Non potendo affrontare tali complesse dinamiche in questa sede, è necessario almeno osservare come in particolare l'asportazione dei piedi di vasi in ceramica attica sia attestata in Etruria, sia in ambito santuarioale che funerario⁷⁹.

Tuttavia, lo stato frammentario nel quale fu rinvenuto l'esemplare e la dislocazione di uno dei frammenti a una quota leggermente più alta del riempimento aprono ulteriori scenari attinenti a possibili azioni di frantumazione intenzionale connesse con pratiche di consacrazione di offerte defunzionalizzate in occasione dell'abbandono o della rifondazione di una struttura culturale, quale poteva essere il *bothros*⁸⁰.

⁷⁸ *Tarchna I*, pp. 35; 195 (C. CHIARAMONTE TRERÉ). Vd. anche CHIARAMONTE TRERÉ 1987, p. 87.

⁷⁹ Cfr. la deposizione di due crateri con i piedi staccati e rovesciati, dal Santuario B di Pyrgi (BAGLIONE 2009, p. 219) e la deposizione in contesto funerario di vasi attici privi dei piedi, ad esempio nella Tomba 10 della necropoli di Crocifisso del Tufo (BIZZARRI 1962, p. 33).

⁸⁰ Si veda l'esempio delle fosse di spoliazione del santuario settentrionale di Gravisca, sul fondo delle quali vennero poste delle offerte all'interno di anfore, poi ricoperte da sabbia contenente materiale ceramico intenzionalmente frantumato (FIORINI-FORTUNELLI 2009). Al 'complesso monumentale' un esempio eccezionale di tali azioni rituali comportanti interventi di alterazione o distruzione delle offerte e il loro spargimento è rappresentato dalla deposizione dei grandi bronzi, precedentemente defunzionalizzati (BONGHI JOVINO 1987; EAD., in *Tarchna I*, p. 174; EAD. 2005) e da quella, contigua e contestuale, del vasellame da banchetto impiegato nell'azione sacrale, piatti e altre forme in ceramica di impasto, frantumati e in parte seppelliti, in parte sparsi nel sito (CHIARAMONTE TRERÉ 1992; EAD. In *Tarchna I*, pp. 61-62).

L'asportazione del piede, che appare voluta e effettuata in maniera precisa, e la frammentazione del vaso potrebbero anche essere inquadrabili in una possibile sequenza di atti rituali, indagabili in ogni caso solo attraverso lo studio integrale del *bothros*. Per ora è possibile osservare soltanto che l'olpe fu rinvenuta in frammenti sparsi in un'area relativamente piccola e dunque allo stato attuale non è possibile capire se essa sia stata gettata (e quindi distrutta intenzionalmente) al momento della chiusura del *bothros* in un atto di consacrazione di un oggetto impiegato nel rito, con alcune delle parti caratterizzanti (piede, ansa e orlo) deposte o sparse altrove, oppure sia stata deposta, già priva del piede, e forse anche di ansa e orlo, e abbia subito la rottura in epoca successiva, in seguito a compressione fisica. L'analisi della campionatura del terreno sottostante il vaso e l'eventuale presenza di resti vegetali o animali potrà forse fornire qualche risposta nel senso di una possibile offerta all'interno dell'olpe. Così pure altre fondamentali informazioni giungeranno dallo studio delle altre classi di materiale, che potrebbero restituire anch'esse oggetti ricomponibili.

In ogni caso, sia che il vaso sia stato deposto integro come offerta, sia che esso sia stato gettato e intenzionalmente distrutto, il suo ruolo nell'ambito di una serie di azioni rituali appare perspicuo e in linea con il carattere altamente simbolico di tutta l'area del 'complesso monumentale', connotato in tal senso dalla presenza di numerosi depositi ceramici, oltre che dal ben noto deposito dei bronzi, a varie quote cronologiche. Sono particolarmente le olle di impasto, in questo contesto, a costituire una forma significativa, come attesta la frequenza, dall'VIII al V secolo a.C. di deposizioni di offerte vegetali e animali entro olle, talora ritualmente segate, nelle diverse aree del complesso e in rapporto con fasi di fondazione o di obliterazione di strutture⁸¹.

Dunque, in quanto oggetto dotato di valenza rituale, è necessario effettuare altre osservazioni anche riguardo alla scelta della forma, soprattutto considerando i dati finora editi sull'incidenza morfologica

⁸¹ CHIARAMONTE TRERÉ 1987; BAGNASCO GIANNI 2005; BONGHI JOVINO 2005; CHIESA 2001; EAD. 2005; da ultimo, con rassegna delle deposizioni di olle in impasto a Tarquinia e in area etrusca e latina e relativa bibliografia, NARDIN 2018.

nella ceramica attica della fase di metà-fine VI secolo presso il ‘complesso monumentale’, che delineano un quadro nel quale, a fronte di una specifica preferenza per le forme aperte, risulta molto più limitata la documentazione di forme chiuse e praticamente assente quella delle *olpai* in ceramica attica⁸². Quanto agli altri distretti del territorio tarquiniese, un andamento peculiare si registra presso l’*emporion* di Gravisca, dove è stata evidenziata una differenza nell’incidenza delle forme fra il santuario meridionale e quello settentrionale. Nel primo, sia nelle figure nere che nelle figure rosse è perspicua la presenza di forme funzionali al consumo del vino⁸³, con preponderanza numerica della *kylix*, accanto ad altre forme potorie, *skyphoi* soprattutto, e vasi per mescolare, mentre i vasi per versare ammontano a pochi esemplari⁸⁴. Va detto che il computo è stato effettuato per i soli materiali figurati; tuttavia, appare evidente la differenza con il panorama delle forme rinvenute nel santuario settentrionale, dove invece i vasi potori sono accompagnati da numerose *oinochoai* e *olpai* sia attiche sia di fabbricazione locale, queste ultime accompagnate da *skyphoi* locali⁸⁵. Nella necropoli, a fronte di un solo esemplare ascrivibile alla metà del VI secolo e rientrante nella serie di *olpai* di marca amasidea qui considerate⁸⁶, solo la fase di tardo VI secolo fa registrare un’incidenza leggermente maggiore di forme per versare a figure nere, *olpai* e *oinochoai*⁸⁷.

⁸² Fra i vasi per versare, solo quattro esemplari di *oinochoai* sono attestati nella zona del recinto dell’Edificio Beta: HUBER 2001, vd. in part. la tabella a p. 443; pp. 444, 446.

⁸³ HUBER 1999, p. 18; FIORINI 2006, p. 69; MASSERIA 2009, p. 330.

⁸⁴ Vd. IACOBAZZI 2004, grafici da p. 489; FIORINI 2006, pp. 69-70.

⁸⁵ Vd. FORTUNELLI 2006, p. 59; EAD. 2007, pp. 316-318; FIORINI-FORTUNELLI 2009, pp. 306-307; MASSERIA 2009.

⁸⁶ Olpe Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale 594 (*ABV*, p. 445.8; NATI 2012, p. 25, Tav. XII a-d; CLARK 1992, cat. n. 149; BAPD 330095), a bocca trilobata.

⁸⁷ CAMPUS 1981: *olpai* nn. 6, 7, p. 11; n. 10, p. 18; n. 14, p. 25; n. 16, p. 28, tutte del tipo a bocca circolare, nera o decorata, e corpo affusolato; n. 63, p. 94 del tipo a bocca trilobata; vd. anche, come confronto fra la realtà di Gravisca e quella della necropoli, MASSERIA 2009, da p. 335.

In quest'ottica, il rinvenimento dell'olpe dal 'complesso monumentale' si connota dunque come un dato in controtendenza, quanto meno rispetto alla necropoli, al 'complesso' e al santuario meridionale di Gravisca e potrebbe essere il punto di partenza per un esame futuro della diffusione della forma nell'areale etrusco a questa quota cronologica.

Se questi prodotti importati, prima ancora di ricevere una decorazione, sono fondamentalmente dei contenitori dotati di una funzione, ciò che alla luce degli studi degli ultimi anni relativi alle importazioni attiche in Etruria appare perspicuo è il rapporto fra tale funzione e il loro ruolo nell'ambiente di ricezione etrusco. Il tema, come è noto, riguarda non solo l'esistenza di forme vascolari di matrice etrusca prodotte nel Ceramico per rispondere ai gusti o alle richieste degli acquirenti, ma anche le scelte operate da parte della società etrusca nell'impiego di tali importazioni, siano esse forme di ascendenza locale o greca⁸⁸. Il rinvenimento di un'olpe al 'complesso' fa sì che lo scenario offerto finora dalla documentazione in ceramica attica, caratterizzato dalla prevalenza delle forme aperte ritenute da simposio⁸⁹ si apra a nuove possibilità, relativamente all'impiego di questa forma tradizionalmente considerata per versare, che potrebbe essere stata connotata di un ruolo più specifico sotto il profilo rituale. Questa direzione sembra indicata anche dal confronto con i rinvenimenti di *olpai* in ceramica depurata arcaica di produzione locale effettuati al 'complesso monumentale'⁹⁰, che trovano riscontro nei depositi del santuario settentrionale di Gravisca, contenenti *olpai*

⁸⁸ È il caso, fra gli altri, delle anfore usate come cinerari (DE LA GENIÈRE 1987; vd. anche BUNDRICK 2019, p. 161), delle coppe da parata impiegate in ambito funerario o santuarioale (TSINGARIDA 2020) e dei mastoidi come contenitori di offerte (MALAGARDIS 1997). Quanto al tema dei cosiddetti "*bespoken vases*", o vasi su commissione, esso ha una vastissima bibliografia: si rimanda a LUBTCHANSKY 2014 per una rassegna complessiva, in part. da p. 363, a cui si aggiunga GIUDICE – SCICOLONE – TATA 2012 per una visione d'insieme dell'incidenza delle forme nelle varie fasi della produzione vascolare; più in generale, vd. anche BUNDRICK 2019, da p. 27. Per il concetto di funzione e ruolo, vd. BAGNASCO GIANNI 2012.

⁸⁹ Sul tema, MARTELLI 1989, p. 786.

⁹⁰ BAGNASCO GIANNI 1999, pp. 128, 145, 159.

attiche e in ceramica depurata locale⁹¹. Ancora, la concentrazione di *olpai* in ceramica attica nel deposito del Santuario sud di Pyrgi, parallela all'incidenza di olpette di produzione locale nell'area del riempimento del piazzale nord, designa questi vasi, secondo M.P. Baglione, come strumenti indispensabili nelle funzioni sacrali⁹². Queste osservazioni preliminari potranno essere ampliate e approfondite attraverso il confronto con le altre aree sacre dell'Etruria meridionale, nel momento in cui tutto il materiale e le fasi del riempimento del *bothros* saranno studiati.

L'appropriazione da parte della *civitas* tarquiniese di prodotti di importazione impiegati in azioni rituali, forse precedentemente manipolati e modificati ci porta a considerare l'ultimo aspetto, che è quello legato all'iconografia⁹³. Sebbene in questo caso ci troviamo di fronte a un tema piuttosto convenzionale nella produzione

⁹¹ FORTUNELLI 2007, p. 316.

⁹² BAGLIONE 2004, p. 92.

⁹³ Il tema della ricezione dell'*imagerie* attica da parte degli utenti etruschi è un prisma estremamente sfaccettato e complesso, oggetto di opinioni divergenti e altrettanto articolate negli ultimi decenni, tuttavia l'idea di una sorta di bipolarismo fra l'orizzonte greco che produce iconografie basate sul proprio sistema di valori e quello etrusco che acquisisce forme senza essere interessato alle immagini è, in base a ricerche orientate non più solo al versante della produzione ma anche a quello del consumo da parte delle culture non greche, ormai largamente superata (dopo i primi contributi di segno opposto di LISSARRAGUE 1987; DE LA GENIÈRE 1988; MARTELLI 1989, vd. più recentemente OSBORNE 2001; REUSSER 2002, I, pp. 146, 205; *Les Clients* 2006, contributo di J. DE LA GENIÈRE, pp. 9-15; LANGRIDGE-NOTI 2013; *Consumer' Choice* 2016, vari contributi; BUNDRICK 2019). In quest'ottica, la necessità di autorappresentazione dei clienti dei vasi greci viene variamente declinata, ipotizzando ora un'acquisizione in un certo modo "passiva", ossia una selezione locale fra i materiali già pervenuti in Etruria, ma che comporti una possibilità di lettura, interpretazione e uso consapevole delle stesse, ora una posizione attiva delle clientele etrusche, cosa che implicherebbe l'eventualità di una selezione nello stesso ambiente di produzione e financo un'influenza o una speciale committenza agli *atelier* del Ceramico. Il tema esula i limiti del presente contributo, pertanto, per un'ampia rassegna della problematica, con bibliografia, si rimanda a LUBTCHANSKY 2014, da p. 366.

ceramografica attica della metà del VI secolo, come abbiamo visto la scena non è esente da valori simbolici, attinenti sia al ruolo delle singole figure, sia alla composizione nel suo insieme. Questa immagine, incentrata su un personaggio di rango assiso e circondato da figure in atteggiamento solenne potrebbe, in questo contesto di rinvenimento, non avere una valenza neutra. A questo proposito, si deve osservare che fra i materiali editi in ceramica attica dal 'complesso monumentale' è presente una porzione di vasca di una *band-cup* del Pittore dell'Olpe di Nicosia recante su un lato la raffigurazione di un personaggio seduto su *diphros* accompagnato da altre figure, fra cui un guerriero in partenza e una figura femminile stante⁹⁴. Tale attestazione risulta doppiamente significativa in relazione al nostro esemplare, non solo per l'affinità iconografica ma anche per il legame fra le due personalità pittoriche⁹⁵.

Conclusioni

Il rinvenimento al 'complesso monumentale' di Tarquinia dell'olpe a figure nere oggetto di queste note è indubbiamente di grande interesse e costituisce, attualmente, un *unicum*, sotto i diversi profili, produttivo e contestuale.

Essa è ascrivibile a una temperie che, dal secondo all'inizio dell'ultimo quarto del VI secolo vede in relazione fra loro una serie di personalità, fra le quali quella del Pittore di Amasis appare preponderante, nonché la meglio definita per le caratteristiche precipue e per il maggior numero di attribuzioni, ma che risultano complessivamente accomunate da stilemi e modelli. Si tratta di un terreno di sperimentazione e di osmosi nel quale la ricezione di tipi

⁹⁴ HUBER 2001, pp. 401, 411, Tav. 117B (nn. inv. 7/1; 186/9; 3/634; 4/6; 7/12; 22/21; 28/97).

⁹⁵ Sul piano del contesto di rinvenimento, i frammenti erano dislocati in vari strati (dal superficiale, al crollo 288, all'interro del pavimento 32) nell'area della corte del Settore E, dunque non in un contesto deposizionale, almeno per quanto è inferibile dalle condizioni di rinvenimento: vd. *Tarchna I*, pp. 33-34 (C. CHIARAMONTE TRERÉ).

preesistenti si accompagna a innovazioni morfologiche e dove, sebbene sia possibile isolare singole mani pittoriche, la sostanziale coerenza nel linguaggio stilistico e nel vocabolario iconografico appare perspicua. In questo contesto, le personalità dei ceramisti sono, come evidenziato da alcuni studi, probabilmente coincidenti con quelle dei pittori⁹⁶, in una rete complessa di rapporti fra officine estesa a diversi decenni e difficile da definire anche solo in filigrana.

L'esemplare qui presentato, nella resa morfologica e nelle scelte stilistiche, si connota come una delle tante declinazioni di questo intreccio, mostrando altresì molte peculiarità nella forma, come nella decorazione accessoria: ci troviamo infatti di fronte a un prodotto che condivide l'impianto generale con la serie delle *olpai* di matrice amasidea, ma che accoglie anche istanze decorative e formali diverse, come la linea ovoide del ventre, più vicina agli esemplari del cosiddetto Kriton Group, e come il fregio vegetale, tipicamente amasideo ma di gusto miniaturistico e con un posizionamento differente sul corpo del vaso. La decorazione della scena figurata è ascrivibile al Pittore di Taleides, figura riconosciuta di secondo piano rispetto al Pittore di Amasis, ma che appare operare a stretto contatto con esso, forse da identificare con il vasaio Taleides: come quasi per tutti gli artigiani di questa fase, le due attività potevano svolgersi parallelamente, non essendosi ancora attestata la specializzazione nella sola pittura, che si realizzerà con la seconda generazione delle figure rosse⁹⁷. Si nota a tal proposito che fra i vasi attribuiti al Pittore di Taleides non si annoverano *olpai* di questo tipo, presenti invece nel repertorio, oltre che del Pittore di Amasis, di altre personalità operanti nella sua orbita. Ciò ovviamente non è un elemento sufficiente per supporre che il vaso non sia stato realizzato dallo stesso Taleides e che sia altresì opera di altri artigiani di questa cerchia, ma certo le peculiarità e l'unicità nel repertorio morfologico del Pittore fanno di

⁹⁶ Sul tema della distinzione fra vasai/pittori e pittori specializzati, attraverso un modello basato sull'analisi del tasso di attribuzione dei vasi, vd. SAPIRSTEIN 2013, in particolare p. 504 sulla coesistenza di pittore e vasaio nella fase precedente al 525.

⁹⁷ SAPIRSTEIN 2013, p. 506.

questo vaso un significativo esempio di quella straordinaria varietà di soluzioni formali e del vivace clima di sperimentazione di questa fase.

Quanto alla scelta decorativa, essa, rimandando al modello dell'assemblea divina o al congedo del guerriero, tuttavia include un personaggio in movimento che ricalca sì la figura di Hermes o del guerriero retrospiciente, ma non ne condivide gli attributi. In questa scena le figure sono spogliate di qualsiasi elemento caratterizzante e stanno nello spazio, nel loro solenne atteggiamento, come una sorta di paradigma nel quale, forse, era possibile all'osservatore riconoscersi e autorappresentarsi. In quest'ottica, appare suggestiva la valenza di queste immagini nel contesto del 'complesso monumentale', luogo simbolico e sede dei culti più antichi della città.

Ed è proprio sul piano del contesto che il ritrovamento di questo vaso assume la rilevanza maggiore.

Da un lato, se al 'complesso monumentale' mancano finora, come del resto in necropoli, esemplari del Pittore di Amasis, questa olpe accresce il numero dei prodotti ascrivibili ad atelier strettamente apparentati ad esso: si tratta dei frammenti di band-cup attribuita al Pittore dell'Olpe di Nicosia, recante un'iconografia simile alla nostra e di un frammento firmato da Priapos⁹⁸. Dall'altro, l'attestazione della forma dell'olpe rappresenta finora un *unicum* fra i materiali studiati.

I risvolti più significativi attengono però al contesto presumibilmente deposizionale a cui essa è pertinente: rimandando alla pubblicazione integrale dei materiali del Settore H-M le eventuali considerazioni relative a possibili associazioni fra l'olpe e gli altri esemplari in ceramica attica e pertinenti ad altre classi contenuti nel riempimento del *bothros*, si è evidenziato come il vaso appaia chiaramente dotato di un ruolo specifico. La sua ricomponibilità costituisce un fatto eccezionale, così come la forma, cosa che suggerisce il possibile impiego come strumento designato in pratiche di libazione, così come registrato nel santuario settentrionale di Gravisca e nel Santuario Sud di Pyrgi. In base allo stato di conservazione del vaso è possibile ipotizzare che esso sia stato interessato da una serie di azioni rituali, identificabili nell'asportazione del piede (e dubitativamente anche di ansa e orlo), e

⁹⁸ Vd. *supra*.

forse nella rottura intenzionale, oppure, data la ricomponibilità, nella deposizione come offerta al momento del riempimento del *bothros*.

La lunga storia di questo piccolo vaso e tutte le implicazioni del suo viaggio fino a noi, leggibili solo in filigrana, sembrano dunque ben rappresentare quelle “molte vite”⁹⁹ della ceramica attica, nelle sue articolate declinazioni dalla Grecia all’Etruria e nei suoi diversi usi e destini.

cristinae.ridi@gmail.com
Università degli Studi di Milano

⁹⁹ Così il titolo di BUNDRICK 2019; sui diversi destini di questi prodotti, in una prospettiva più ampia e non solo legata all’Etruria, vd. soprattutto *Le vase grec et ses destins* 2003.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABV* = J.D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956.
- Addenda* = T.H. CARPENTER, *Beazley Addenda II, Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford 1989.
- ALEXANDRIDOU 2011 = A. ALEXANDRIDOU, *The Early Black-Figured Pottery of Attika in Context* (c. 630–570 bc, (*Monumenta Graeca et Romana* 17), Leiden-Boston 2011.
- ANDRIANOU 2009 = D. ANDRIANOU, *The Furniture and Furnishing of Ancient Greek Houses and Tombs*, New York 2009.
- Agora XII* = B. A. SPARKES, L. TALCOTT, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C.*, (*The Athenian Agora* XII), Princeton 1970.
- Agora XXIII* = M.B. MOORE, M.Z. PEASE PHILIPPIDES, *Attic Black-Figured Pottery*, (*The Athenian Agora* XXIII), Princeton 1986.
- ARV²* = J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2nd edition, Oxford 1963.
- Athenian Potters and Painters 1* = J.H. OAKLEY, W.D.E. COULSON, O. PALAGIA (eds), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (Athens 1994), Oxford 1997.
- Athenian Potters and Painters 2* = J.H. OAKLEY, O. PALAGIA (eds), *Athenian Potters and Painters. Volume II*, Oxford 2009.
- Atti Perugia* 2009 = S. FORTUNELLI, C. MASSERIA (a cura di), *Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia, e dell'Italia*, Atti Convegno (Perugia 14-17 marzo 2007), Venosa 2009.
- Atti Tarquinia* 1987 = M. BONGHI JOVINO, C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquinia: Ricerche, scavi e prospettive*, Atti del Convegno Internazionale di Studi “La Lombardia per gli Etruschi” (Milano, 24-25 giugno 1986), Milano 1987.
- Attische Vasen* 2004 = M. BENTZ, C. REUSSER (Hrsg.), *Attische Vasen in etruskischem Kontext. Funde aus Häusern und Heiligtümern*, (Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Band II), München 2004.
- AVI* = (*Attic Vase Inscriptions / Attische Vaseninschriften*) <https://www.avi.unibas.ch>.
- BAGLIONE 2004 = M. P. BAGLIONE, *Il Santuario Sud di Pyrgi*, in *Attische Vasen* 2004, pp. 85-106.
- BAGLIONE 2009 = M.P. BAGLIONE, *Culti e culture dal santuario dell'area sud di Pyrgi*, in *Atti Perugia* 2009, pp. 217-232.

- BAGNASCO GIANNI 1999 = G. BAGNASCO GIANNI, *La ceramica etrusca depurata e acroma a bande*, in *Tarchna II*, pp. 99-176.
- BAGNASCO GIANNI 2005 = G. BAGNASCO GIANNI, *Tarquinia, il deposito reiterato: una preliminare analisi dei comparanda*, in *Offerte 2005*, pp. 91-101.
- BAGNASCO GIANNI 2012 = G. BAGNASCO GIANNI, *Tra uomini e dei: funzione e ruolo di alcuni oggetti negli specchi etruschi*, in P. AMANN (ed.), *Kulte - Riten - religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*, Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Wien, 4.-6.12.2008), Wien 2012, pp. 287-314.
- BAPD = *Beazley Archive Pottery Database*
<https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>.
- BENTZ – KASTNER 2007 = M. BENTZ, U. KASTNER (eds), *Konservieren oder Restaurieren: Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*, (Beihefte zum *Corpus Vasorum Antiquorum* III), Munich 2007.
- BIZZARRI 1962 = M. BIZZARRI, *La necropoli di Crocifisso del Tufo in Orvieto*, in “StEtr” XXX, 1962, pp. 1-151.
- BOARDMAN 1958 = J. BOARDMAN, *The Amasis Painter*, in “JHS”, 78, 1958, pp. 1-3.
- BOARDMAN 1978 = J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974 (trad. ita. Milano 1990).
- BOARDMAN 1979 = J. BOARDMAN, *The Athenian Pottery Trade. The Classical period*, in “Expedition”, Summer 1979, pp. 33-39.
- BOARDMAN 1987 = J. BOARDMAN, *Amasis: The Implication of his Name*, in M. ROBERTSON (ed.), *Papers on the Amasis Painter and his World*, (Colloquium Malibu 1986), Malibu 1987, pp. 141-152.
- BOARDMAN 1991 = J. BOARDMAN, *The sixth-century potters and painters and their public*, in T. RASMUSSEN, N. SPIVEY (eds), *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, pp. 79-102.
- BONGHI JOVINO 1987 = M. BONGHI JOVINO, *Gli scavi nell’abitato di Tarquinia e la scoperta dei “bronzi” in un preliminare inquadramento*, in *Atti Tarquinia 1987*, pp. 59-77.
- BONGHI JOVINO 2005 = M. BONGHI JOVINO, *Mini muluvanice mini turuce. Depositii votivi e sacralità. Dall’analisi del rituale alla lettura interpretativa delle forme di religiosità*, in A. COMELLA, S. MELE (a cura di), *Depositii votivi e culti dell’Italia antica dall’età arcaica a quella tardorepubblicana*, Atti del Convegno di Studi, Perugia (1-4 giugno 2000), Bari 2005, pp. 31-45.

- BOTHMER 1985 = D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter and his World*, Malibu 1985.
- BRIJDER 1991 = H.A.G. BRIJDER, *Siana Cups II, The Heidelberg Painter (Allard Pierson Series 8)*, Amsterdam 1991.
- BUNDRICK 2019 = S. BUNDRICK, *Athens, Etruria, and the many lives of Greek Figured Pottery*, Madison, Wisconsin 2019.
- CAMPUS 1981 = L. CAMPUS, *Ceramica attica a figure nere. Piccoli vasi e vasi plastici, (Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, II)*, Roma 1981.
- CHIARAMONTE TRERÉ 1987 = C. CHIARAMONTE TRERÉ, *Altri dati dagli scavi alla Civita sugli aspetti culturali e rituali*, in *Atti Tarquinia 1987*, pp. 79-89.
- CHIARAMONTE TRERÉ 1992 = C. CHIARAMONTE TRERÉ, *Alcuni dati sulla prassi rituale etrusca*, in G. BARTOLONI, G. COLONNA, C. GROTTANELLI (a cura di) *Anathema. Regime delle offerte e vita dei santuari nel Mediterraneo antico*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 15-18 giugno 1989), in "ScAnt", 3-4, 1989-1990, Roma, pp. 695-703.
- CHIESA 2001 = F. CHIESA, *Il settore M: la deposizione femminile e il deposito delle olle*, in A.M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *Tarquinia Etrusca. Una nuova storia*, Catalogo della mostra, Roma 2001, pp. 38-40.
- CHIESA 2005 = F. CHIESA, *Un rituale di fondazione nell'area alpha di Tarquinia*, in *Offerte 2005*, pp. 103-112.
- CLARK 1992 = A.J. CLARK, *Attic Black-figured Olpai and Oinochoai. A Dissertation in the Department of Fine Arts submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirement for the Degree of Doctor of Philosophy at New York University*, New York University 1992.
- Consumer' Choice* 2016 = T.H. CARPENTER., E. LANGRIDGE-NOTI, M. STANSBURY-O'DONNELL (eds), *The Consumers' Choice: Uses of Greek Figure-Decorated Pottery (Selected Papers on Ancient Art and Architecture, 2)*, Boston, Archaeological Institute of America, 2016.
- CVA Berkeley 1* = H. R. W. SMITH, *CVA USA 5, University of California 1*, Cambridge Mass. 1936.
- CVA Boston 2* = M. TRUE et Alii, *CVA USA 19, Boston, Museum of Fine Arts 2*, Mainz 1988.
- CVA Cambridge 2* = W. LAMB, *CVA Great Britain 11, Cambridge, Fitzwilliam Museum 2*, Oxford 1936.

- CVA Capitolini 1* = G. Q. GIGLIOLI, V. BIANCO, *CVA Italia 36, Musei Capitolini di Roma 1*, Roma 1932.
- CVA Czartoryski* = K. BULAS, *CVA Pologne 2, Collection de Cracovie, Goluchow, Musée Czartoryski*, Cracovie 1935.
- CVA Louvre 6* = E. POTTIER, *CVA France 9, Paris, Musée du Louvre 6*, Paris 1929.
- CVA Louvre 11* = F. VILLARD, *CVA France 18, Paris, Musée du Louvre 11*, Paris 1954.
- CVA Madrid 1* = J. R. MÉLIDA, *CVA Espagne 1, Madrid, Musée Archéologique National 1*, Paris 1930.
- CVA New York 3* = D. VON BOTHMER, *CVA USA 12, Metropolitan Museum of Art 3*, OXFORD 1963.
- DE LA GENIÈRE 1987 = J. DE LA GENIÈRE, *Rituali funebri e produzione di vasi*, in *Atti Tarquinia 1987*, pp. 203-208.
- DE LA GENIÈRE 1988 = J. DE LA GENIÈRE, *Images attiques et religiosité étrusque*, in J. CHRISTIANSEN, T. MELANDER (eds), *Proceedings of 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery (Copenhagen, August 31-September 4, 1987)*, Copenhagen 1988, pp. 161-169.
- DIETRICH 2018 = N. DIETRICH, *Viewing and Identification: The Agency of the Viewer in Archaic and Early Classical Greek Visual Culture*, in: A. KAMPAKOGLOU, A. NOVOKHATKO (Hrsg.), *Gaze, Vision and Visuality in Ancient Greek Literature. Trends in Classics Supplement*, Berlin 2018, pp. 464-492.
- ELSTON 1990 = M. ELSTON, *Ancient repairs of Greek vases in the Paul Getty Museum*, in "GettyMusJ", 18, 1990, pp. 53-68.
- FIORINI 2006 = L. FIORINI, *Ceramiche attiche a Gravisca: import models e scelta di un mercato specializzato*, in *Il Greco, il Barbaro 2006*, pp. 65-74.
- FIORINI – FORTUNELLI 2009 = L. FIORINI, S. FORTUNELLI, *Nuove acquisizioni dal santuario settentrionale di Gravisca*, in *Atti Perugia 2009*, pp. 303-328.
- FORTUNELLI 2006 = S. FORTUNELLI, *Anathemata ceramici attici dal nuovo deposito votivo di Gravisca*, in *Il Greco, il Barbaro 2006*, pp. 55-64.
- FORTUNELLI 2007 = S. FORTUNELLI, *Il deposito votivo del santuario settentrionale (Gravisca. Scavi nel Santuario Greco 1.2)*, Bari 2007.
- FOURNIER-CHRISTOL 1990 = C. FOURNIER-CHRISTOL *Catalogue des opes attiques du Louvre de 550 a 480 environ*, Paris 1990.

- FREL 1983 = J. FREL, *Three notes on Attic Black Figure in Malibu*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum (Occasional Papers on Antiquities, 1)*, Malibu 1983, pp. 35-38.
- GIUDICE 1989 = F. GIUDICE, *Vasi e frammenti 'Beazley' da Locri Epizefiri e ruolo di questa città lungo le rotte verso l'Occidente*, I, (*Studi e Materiali di Archeologia Greca* 3.1), Catania 1989.
- GIUDICE – GIUDICE 2008 = F. GIUDICE, G. GIUDICE, *Le grandi rotte della ceramica attica. Riflessioni sui punti di snodo*, in G. SENA CHIESA, *Vasi Immagini Collezionismo, Giornate di studio. La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca* (Milano, 7-8 novembre 2007), Milano 2008, pp. 311-333.
- GIUDICE – SCICOLONE – TATA 2012 = F. GIUDICE, R. SCICOLONE, S.L. TATA, *Vedere il vaso attico: costruzione del quadro di riferimento delle forme dal 635 al 300 a.C.*, in *Vasenbilder im Kulturtransfer* 2012, pp. 27-34.
- HATZIVASSILIOU 2009 = E. HATZIVASSILIOU, *Subject matters: The case of the Athenian Black-Figure olpe, 515-470*, in E. M. MOORMANN, V. V. STISSI (eds), *Shapes and Images: Studies on Attic black figure and related topics in honour of Herman A.G. Brijder*, (*Babesch Supplement*), 2009, pp. 153-161.
- HUBER 1999 = K. HUBER, *Le ceramiche attiche a figure rosse*, (*Gravisca. Scavi nel Santuario Greco* 6), Bari 1999.
- HUBER 2001 = K. HUBER, *Ceramica attica e calcidese*, in *Tarchna III*, pp. 399-447.
- IACOBAZZI 2004 = B. IACOBAZZI, *Le ceramiche attiche a figure nere*, (*Gravisca. Scavi nel Santuario Greco* 5, I-II), Bari 2004.
- Il Greco, il Barbaro* 2006 = F. GIUDICE, R. PANVINI (a cura di), *Il Greco, il Barbaro e la ceramica Attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Camerina, Gela, Vittoria), (*Monografie della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Catania*, III), Roma 2006.
- IMMERWAHR 1984 = H. IMMERWAHR, *The Signature of Pamphaios*, in "AJA", 88, 1984, pp. 341-352.
- IOZZO 1995 = M IOZZO, *Frammenti di anfora a San Marino*, in MALAGARDIS – IOZZO 1995, pp. 185-191.
- ISLER-KERÉNYI 2009 = C. ISLER-KERÉNYI, *Retour au stamnos attique: quelques réflexions sur l'usage et le répertoire*, in "Métis" 7, 2009, pp. 75-90.

- JOHNSTON 1979 = A.W. JOHNSTON, *Trademarks on Greek Vases*, Warminster 1979.
- JOHNSTON 2006 = A.W. JOHNSTON, *Trademarks on Greek Vases: Addenda*. Oxford 2006.
- LANGRIDGE-NOTI 2013 = E. LANGRIDGE-NOTI, *Consuming Iconographies*, in *Pottery Markets* 2013, pp. 61-72.
- LEGAKIS 1983 = B. LEGAKIS, *A lekythos signed by Amasis*, in *AK* 1983, 26, pp. 73-76, Pls. 19-20.
- Les Clients* 2006 = J. DE LA GENIÈRE (éd.), *Les Clients de la Céramique Grecque*, Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Paris, 30-31 janvier 2004), Paris 2006.
- Le vase grec et ses destins* 2003 = P. ROUILLARD, A. VERBANCK, PIERARD (eds), *Le vase grec et ses destins*, München 2003.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München.
- LISSARRAGUE 1986 = F. LISSARRAGUE, *Intorno al guerriero*, in *La Città delle Immagini. Religione e società nella Grecia Antica*, Modena 1986, pp. 33-44.
- LISSARRAGUE 1987 = F. LISSARRAGUE, *Voyages d'images: iconographie et aires culturelles*, in "REA" LXXXIX, 3-4, 1987, pp. 261-269.
- LUBTCHANSKY 2014 = N. LUBTCHANSKY, "Besproken Vases" tra Atene e Etruria? *Rassegna degli studi e proposte di ricerca*, in G.M. DELLA FINA (a cura di), *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.*, Atti Del XXI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'archeologia dell'Etruria, "AnnFaina" XXIII, 2014, pp. 357-385.
- LYONS 2009 = C.L. LYONS, *Nikosthenic Pyxides between Etruria and Greece*, in *Athenian Potters and Painters* 2, pp. 266-180.
- MALAGARDIS – IOZZO 1995 = N. MALAGARDIS, M. IOZZO, *Amasis et les autres. Nuovi documenti del Pittore di Amasis*, in "ArchEph", 1995, pp. 186-208.
- MALAGARDIS 1995 = N. MALAGARDIS, *Amasis et le cercle des artistes disparus*, in MALAGARDIS – IOZZO 1995, pp. 192-207.
- MALAGARDIS 1997 = N. MALAGARDIS, *Attic vases, Etruscan Stories. Les échanges et les hommes. Origine, vie brève et mort d'une forme de vase attique archaïque*, in *Athenian Potters and Painters* 1, pp. 35-53.
- MARTELLI 1979 = M. MARTELLI, *Prime considerazioni sulla statistica delle importazioni greche in Etruria nel periodo arcaico*, in "StEtr", XLVII, 1979, pp. 37-52.

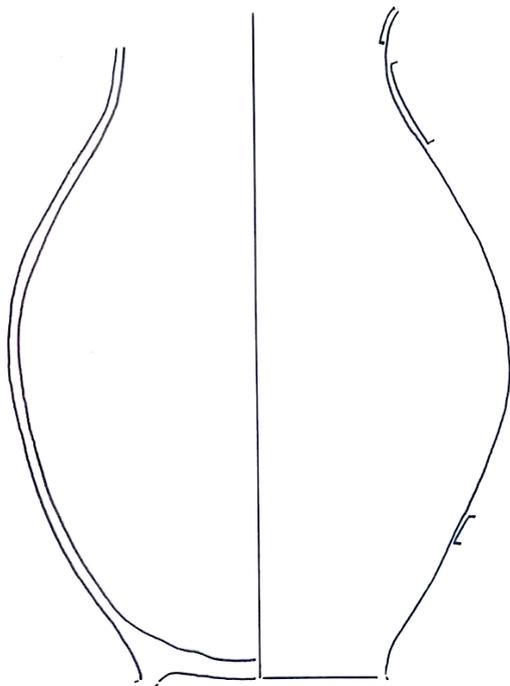
- MARTELLI 1989 = M. MARTELLI, *La ceramica greca in Etruria: problemi e prospettive di ricerca*, in *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco* (Firenze, 26 maggio-2 giugno 1985), (Studi Etruschi, suppl.), I-III, Roma 1989, pp. 751-811.
- MASSERIA 2009 = C. MASSERIA, *Ceramiche attiche dalla necropoli di Tarquinia e dall'emporion di Gravisca*, in *Atti Perugia 2009*, pp. 329-386.
- MATHESON 2009 = S.B. MATHESON, *Beardless, Armed, and Barefoot: Ephebes, Warriors, and Ritual on Athenian Vases*, in D. YATROMANOLAKIS (ed.), *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodology*, Athens 2009, pp. 373-413.
- MOMMSEN 1975 = H. MOMMSEN, *Der Affecter, Forschungen zur antiken Keramik, Reihe 2, (Kerameus 1)*, Mainz 1975.
- MOMMSEN 1997 = H. MOMMSEN, *AMASIS MEPOIESEN: Beobachtungen zum Töpfer Amasis*, in *Athenian Potters and Painters 1*, pp. 17-34.
- NARDIN 2018 = C. NARDIN, *Il deposito e la fossa all'interno dell'edificio D: considerazioni sulle olle nei depositi votivi etruschi*, in G. BAGNASCO GIANNI (a cura di), *Mura tarquiniesi. Riflessioni a margine della città*, in "Aristonothos", 14, 2018, pp. 221-260.
- NATI 2012 = D. NATI, *Ceramica Attica a Figure Nere nel Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia. I.1. La Collezione Bruschi Falgari (Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, XX)*, Roma 2012.
- Offerte 2005* = M. BONGHI JOVINO, F. CHIESA (a cura di), *Offerte dal regno vegetale e dal regno animale nelle manifestazioni del sacro*, Atti dell'Incontro di Studio (Milano, 26-27 giugno 2003), Roma 2005.
- OSBORNE 2001 = R. OSBORNE, *Why did Athenian Pots Appeal to Etruscans?*, in "World Archaeology", 33-2, 2001, pp. 277-295.
- PAPADOPOULOS 2009 = J.K. PAPADOPOULOS, *The Relocation of potters and the dissemination of Style: Athens, Corinth, Ambrakia, and the Agrinion Group*, in *Athenian Potters and Painters 2*, pp. 232-240.
- Pottery Markets 2013* = A. TSINGARIDA, D. VIVIERS (éd.), *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th-1st Centuries BC)*, Proceedings of the International Symposium held at the Université Libre de Bruxelles (19-21 June 2008), Bruxelles, 2013.
- REUSSER 2002 = C. REUSSER, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und funktionen attischer keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, I-II, Zürich 2002.

- RICHTER – MILNE 1935 = G.M.A. RICHTER, M.J. MILNE, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935.
- RICHTER 1966 = G.M.A. RICHTER, *Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, New York 1966.
- RIDI 2012 = C. RIDI, *Ceramica attica*, in *Tarchna IV*, pp. 329-365.
- SAPIRSTEIN 2013 = P. SAPIRSTEIN, *Painters, Potters and the Scale of the Attic Vase-painting Industry. Appendices: Methodology, Bibliography and Commentary for the Painters in the Study*, in “AJA”, 117, 2013, pp. 493-510.
- SPARKES 1996 = B.A. SPARKES, *The Red and the Black*, London 1996.
- STANSBURY-O'DONNELL 2006 = M.D. STANSBURY-O'DONNELL, *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens*, Cambridge 2006.
- Tarchna I* = M. BONGHI JOVINO, C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquinia. Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988, (Tarchna I)* Roma 1997.
- Tarchna II* = C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquinia. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988. I materiali, 1, (Tarchna II)*, Roma 1999.
- Tarchna III* = M. BONGHI JOVINO (a cura di), *Tarquinia. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988. I materiali, 2, (Tarchna III)*, Roma 2001.
- Tarchna IV* = M. BONGHI JOVINO, G. BAGNASCO GIANNI (a cura di), *Tarquinia. Il santuario dell'Ara della Regina. I templi arcaici (Tarchna IV)*, Roma 2012.
- TRONCHETTI 1973 = C. TRONCHETTI, *Contributo al problema delle rotte commerciali arcaiche*, in “DialA”, 7,1, 1973, pp. 5-16.
- TRONCHETTI 1983 = C. TRONCHETTI, *Ceramica attica a figure nere. Grandi vasi. Anfore, pelikai, crateri, (Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, V)*, Roma 1983.
- TSINGARIDA 2020 = A. TSINGARIDA, *Oversized Athenian Drinking Vessels in Context: Their Role in Etruscan Ritual Performances*, in “AJA”, 124, 2, 2020, pp. 245-274.
- Vasenbilder im Kulturtransfer 2012* = S. SCHMIDT, A. STAHLI (Hrsg.), *Vasenbilder im Kulturtransfer: Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum, (Beihefte zum CVA, Munich)*, Munich 2012.
- VIVIERS 2006 = D. VIVIERS, *Signer une œuvre en Grèce ancienne: pourquoi? Pour qui?*, in *Les Clients* 2006, pp. 141-154.

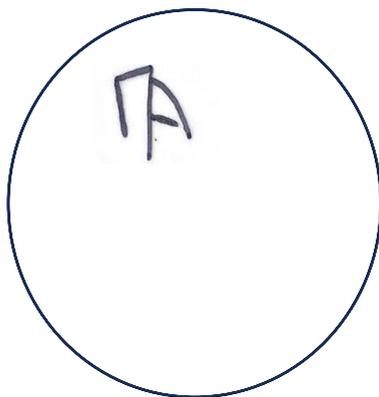
WHITLEY 2018 = J. WHITLEY, *Style and Personhood: the case of the Amasis Painter*, in "The Cambridge Classical Journal", 64, 2018, pp. 178-203.

WALTER 2019 = C. WALTER, *Timagoras: an Athenian Potter to be Rediscovered*, in R. MORAIS, D. LEÃO, D. RODRÍGUEZ PERÉZ (eds), *Greek Art in Motion. Studies in honour of Sir John Boardman on the occasion of his 90th birthday*, Oxford 2019, pp. 164-173.

TAV. 1



Scala 1: 2 (disegno A.)



*Apografo del marchio.
Scala 1: 1*

TAV. 2



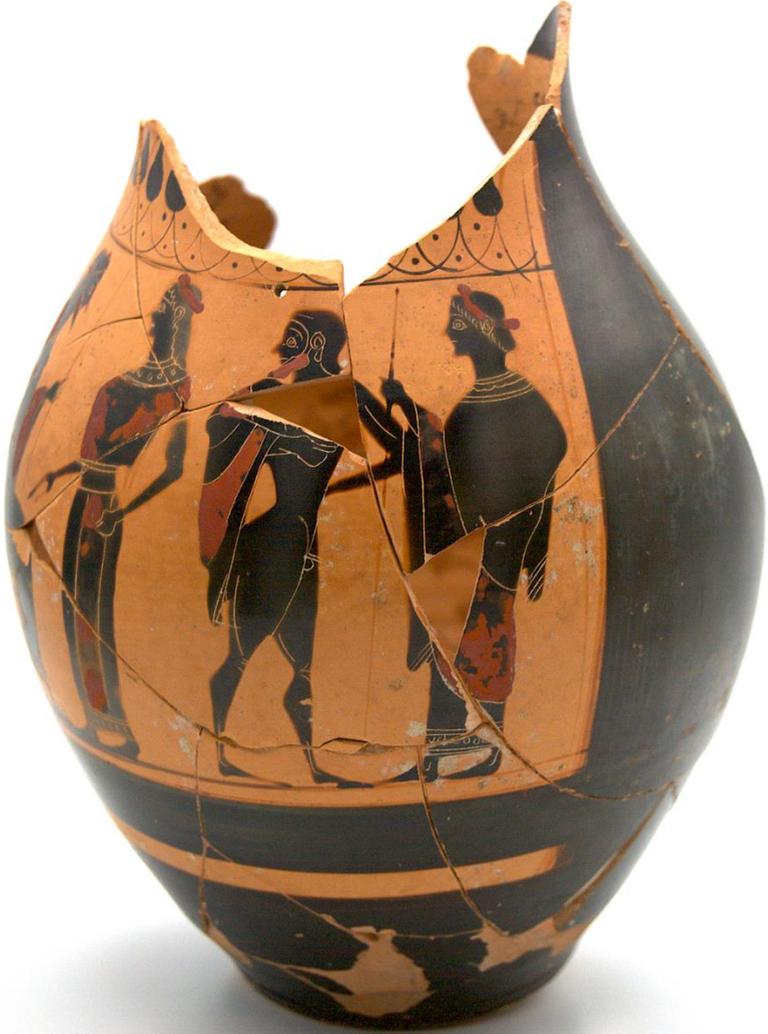
Centro del pannello (foto F. Curto)

TAV. 3



Lato sinistro (foto F. Curto)

TAV. 4



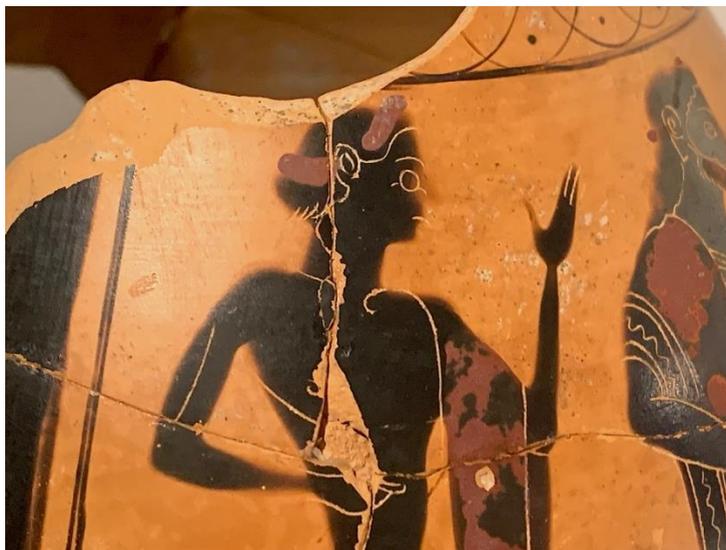
Lato destro (foto F. Curto)

TAV. 5



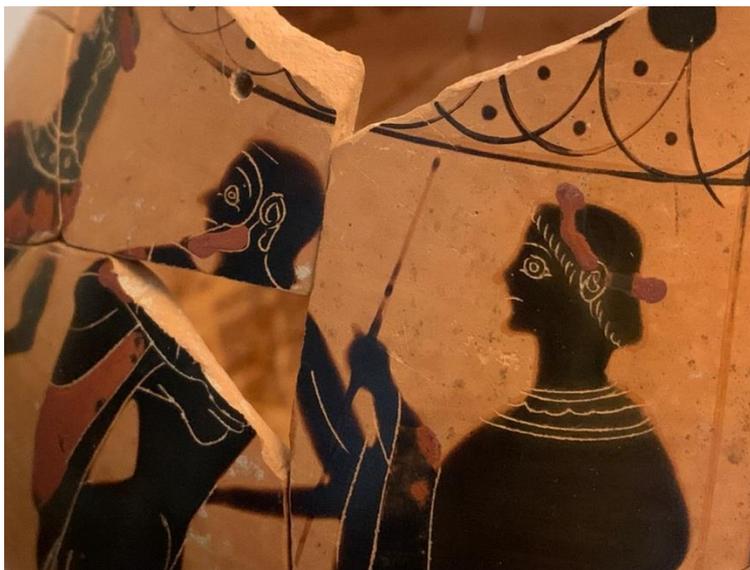
Lato posteriore (foto F. Curto)

TAV. 6

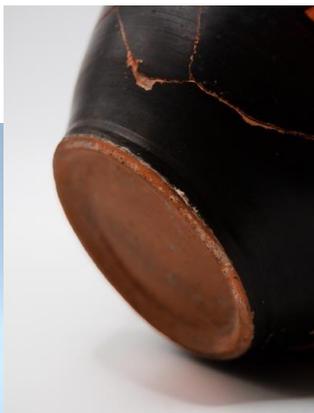


Particolari (foto A.)

TAV. 7

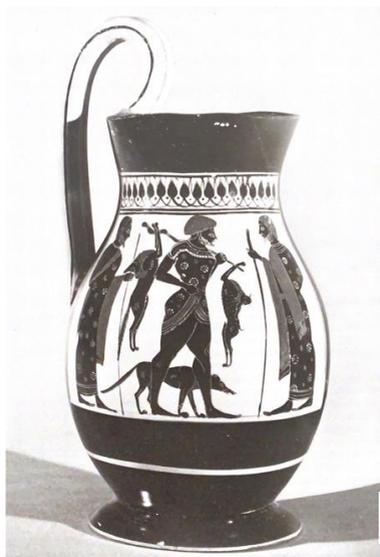


A. Particolare (foto A.)



B. Particolari del marchio commerciale e del fondo (foto F. Curto)

TAV. 8



A



B

A. *Olpe British Museum B52* (da BOTHMER 1985, p. 138)

B. *Olpe Czartoryski 98* (da CVA Czartoryski, Pl. 16.2)

TAV. 9



A



B

- A. *Olpe* Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology 8.3379 (da *CVA Berkeley 1*, Pl. 25, 1a)
 B. *Pisside* (da *LIMC Suppl. 1*, Zeus, p. 529, Pl. 250, Add. 177)

TAV. 10

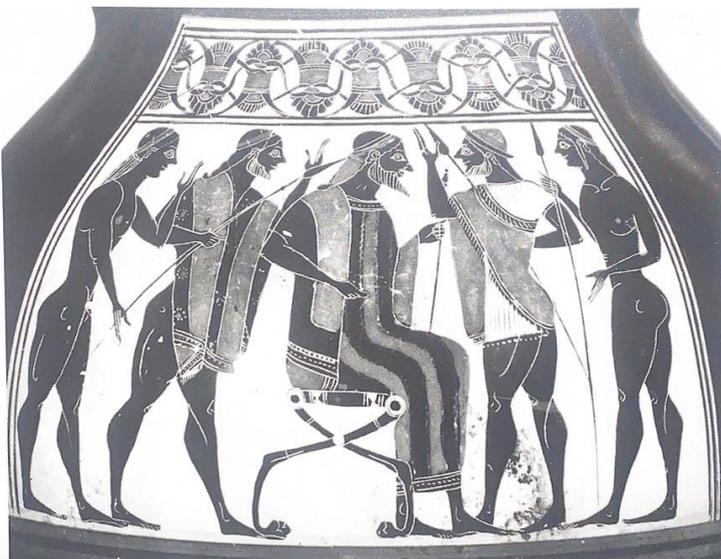


Coppa Cambridge GR4.1930 (da CVA Cambridge 2, Pl. XXIII, 2a-b)

TAV. 11



A



B

A. Anfora tirrenica Berlin F1704 (da BOARDMAN 1978, fig. 62)

B. Anfora Basel L19 del Pittore di Amasis (da BOTHMER 1985, p. 84)

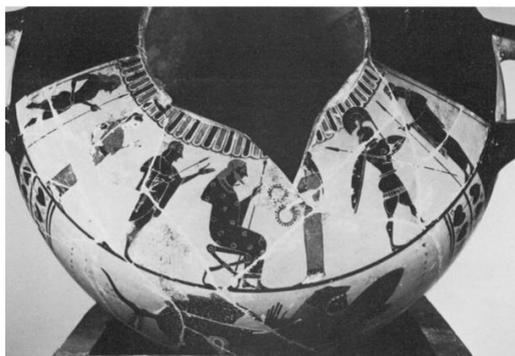
TAV. 12



A. *Lekythos Malibu*, J. Paul Getty Museum 76.AE.48 (da LEGAKIS 1983, p. 19,1)

B. *Anfora San Antonio*, Art Museum 86.119.1 (da LEGAKIS 1983, p. 20,2)

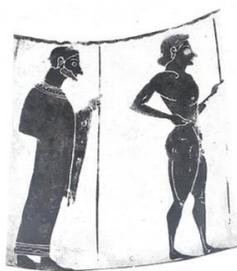
TAV. 13



A



B



3



C

A. *Idria Paris, Musée du Louvre F38* (da LEGAKIS 1983, p. 20,3)

B. *Idria Paris, Musée du Louvre F 39* (da WALTER 2019 fig. 4)

C. *Idria Paris, Musée du Louvre CP10655* (da CVA Louvre 11, Pl. 138, 3-4)

TAV. 14



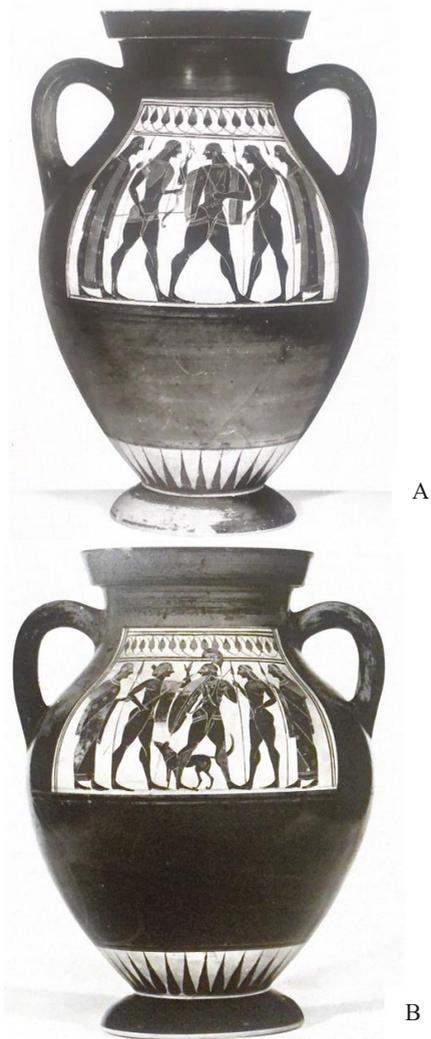
A



B

- A. Anfora München 8772 del Pittore Affettato con scena di riunione di divinità (da MOMMSEN 1975, Tf. 30, A)
- B. Anfora Bonn 42 del Pittore Affettato con sul collo scena di riunione di divinità (da MOMMSEN 1975, Tf. 41, B)

TAV. 15



A. Anfora New York 56.171.10 del Pittore di Amasis con scena di partenza di guerriero (da BOTHMER 1985, p. 89)

B. Anfora Basel L20 del Pittore di Amasis con scena di partenza di guerriero (da BOTHMER 1985, p. 87)