

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di laurea Magistrale in  
Scienze Archeologiche**

**LO STUDIO DEL FALSO ARCHEOLOGICO:  
I MANUFATTI DI ETÀ ORIENTALIZZANTE DELLA COLLEZIONE  
MARCHETTI**

**Relatore:** Prof. Monica Salvadori

**Correlatore:** Prof. Silvia Paltineri

**Correlatore:** Dott. Luca Zamparo

**Laureando:** Enrico Trevisan

**Matricola:** 2020258

Anno Accademico 2021/2022



# SOMMARIO

<b>PREMESSA</b> .....	1
<b>I- LA COLLEZIONE MARCHETTI E IL FALSO NEL COLLEZIONISMO VENETO</b> .....	3
1. IL COLLEZIONISMO IN VENETO E IL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA.....	3
2. LA COLLEZIONE MARCHETTI: STORIA ED EREDITÀ DIDATTICA.....	4
3. IL PROGETTO 'MemO': SALVAGUARDIA DEI BENI ARCHEOLOGICI CERAMICI DEL VENETO.....	5
4. I MATERIALI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI E L'IMPORTANZA DEL FALSO.....	7
<b>II- LE INNOVAZIONI E LE TRASFORMAZIONI DEL PERIODO ORIENTALIZZANTE NEL MEDITERRANEO OCCIDENTALE E NELLA PENISOLA ITALICA</b> .....	9
1. IL PERIODO ORIENTALIZZANTE: DALL'ORIENTE AL MEDITERRANEO OCCIDENTALE.....	9
2. LA DIFFUSIONE DELLE NOVITÀ ORIENTALIZZANTI NELLA PENISOLA ITALIANA E IL RUOLO DELLE ÉLITE.....	13
3. IL PERIODO ORIENTALIZZANTE IN ETRURIA: INNOVAZIONI SOCIALI, TECNICHE E ICONOGRAFICHE.....	17
4. L'EVOLUZIONE DELLA PITTURA VASCOLARE E PARIETALE NELL'ETURIA PROPRIA.....	22
<b>III- LA PERIZIA DEI MANUFATTI CERAMICI ORIENTALIZZANTI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI</b> .....	27
1. IL REPERTO CM 3.....	27
1.1 Parte descrittiva del manufatto CM 3.....	27
1.2 Analisi tecnica e confronti con i <i>pithoi</i> con decorazione a rilievo del mondo ellenico.....	32
1.3 Analisi tecnica e confronti con i <i>pithoi</i> stampigliati ceretani.....	37

1.4. Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 3.....	48
2. IL REPERTO CM 214.....	50
2.1 Parte descrittiva del manufatto CM 214.....	50
2.2 Analisi tecnica e confronti con anfore orientalizzanti d'Etruria.....	55
2.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 214.....	67
3. IL REPERTO CM 2.....	69
3.1 Parte descrittiva del manufatto CM 2.....	69
3.2 Analisi tecnica e confronti.....	73
3.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 2.....	83
4. IL REPERTO CM 325.....	85
4.1 Parte descrittiva del manufatto CM 325.....	85
4.2 Analisi tecnica e confronti.....	89
4.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 325.....	96
5. IL REPERTO CM 323.....	98
5.1 Parte descrittiva del manufatto CM 323.....	98
5.2 Analisi tecnica e confronti.....	102
5.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 323.....	116
6. IL REPERTO CM 207.....	118
6.1 Parte descrittiva del manufatto CM 207.....	118
6.2 Analisi tecnica e confronti.....	122
6.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 207.....	132
7. IL REPERTO CM 322.....	133
7.1 Parte descrittiva del manufatto CM 322.....	133
7.2 Analisi tecnica e confronti con le olle orientalizzanti d'Etruria.....	136
7.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 322.....	145
8. IL REPERTO CM 326.....	147
8.1 Parte descrittiva del manufatto CM 326.....	147
8.2 Analisi tecnica e confronti con le anfore d'Etruria.....	151
8.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 326.....	160
9. IL REPERTO CM 338.....	162
9.1 Parte descrittiva del manufatto CM 338.....	162
9.2 Analisi tecnica e confronti con le olle orientalizzanti geometriche.....	167

9.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 338.....	177
10. IL REPERTO CM 321.....	179
10.1 Parte descrittiva del manufatto CM 321.....	179
10.2 Analisi tecnica e confronti con <i>oinochoai</i> orientalizzanti.....	183
10.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 321.....	191
11. IL REPERTO CM 84.....	193
11.1 Parte descrittiva del manufatto CM 84.....	198
11.2 Analisi tecnica e confronti con la produzione orientalizzante d'Etruria.....	209
11.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 84	
12. IL REPERTO CM 324.....	211
12.1 Parte descrittiva del manufatto CM 324.....	211
12.2 Analisi tecnica e confronti.....	215
12.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 324.....	225
13. IL REPERTO CM 337.....	227
13.1 Parte descrittiva del manufatto CM 337.....	227
13.2 Analisi tecnica e confronti con le olle su alto piede d'Etruria.....	230
13.3 Parte valutativa sull'autenticità del manufatto CM 337.....	236
<b>IV- CONCLUSIONI.....</b>	<b>239</b>
1. CONFRONTI E RAPPORTI TRA I MANUFATTI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI...239	
2. I FALSARI DEI MANUFATTI ORIENTALIZZANTI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI.....241	
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>243</b>



## ***PREMESSA***

Il lavoro di ricerca e lo studio presentato in questo elaborato finale consiste nell'analisi e nello studio dei materiali ceramici orientalizzanti della collezione dell'avvocato Bruno Marchetti. L'obiettivo è comprendere se ci si trova di fronte a dei manufatti autentici oppure a dei falsi e, in quest'ultimo caso, cercare di comprendere a quali reperti archeologici e a quali officine il falsario (o i falsari) si sia ispirato per la realizzazione di questi e, eventualmente, comprendere quali dei manufatti della collezione siano stati realizzati dalla stessa mano.

Per raggiungere questo obiettivo è stata utilizzata la documentazione nota, che tratta e analizza sia stilisticamente che cronologicamente la ceramica orientalizzante in particolare gli scritti di Marina Martelli e János György Szilágyi (citati successivamente), di fonti sitografiche, *database* museali e cataloghi d'aste.

Nel primo capitolo l'elaborato tratta il patrimonio archeologico ceramico dell'Università di Padova e di come la collezione Marchetti sia entrata a farne parte. Successivamente il capitolo continua esponendo l'importanza del falso per la salvaguardia dei manufatti originali e il ruolo che ha assunto la collezione Marchetti all'interno dell'Università per lo studio e la ricerca dei falsi, oltre a come operino i falsari, portando alla creazione del progetto 'MemO' per la salvaguardia dei beni archeologici ceramici del Veneto.

Nel secondo capitolo viene analizzato il periodo orientalizzante esponendo le varie innovazioni e trasformazioni che lo hanno connotato nella penisola italiana e nel Mediterraneo occidentale, evidenziando il ruolo centrale che hanno avuto le élite e i centri più importanti del Mediterraneo per la diffusione dei nuovi saperi orientali tecnici, artistici e formali che hanno coinvolto la stessa cultura materiale tra cui la ceramica.

Nel terzo capitolo passo all'analisi peritale dei 13 manufatti della collezione riferibili al periodo orientalizzante per comprendere se questi siano dei falsi o manufatti autentici ed eventualmente se sono presenti delle connessioni tra di loro dal punto di vista della foggia e della decorazione.

In conclusione, nel quarto capitolo sulla base delle perizie e delle analisi compiute vengono messi a confronto i manufatti tra di loro per capire se questi sono stati realizzati da uno più falsari diversi.





# CAPITOLO I

## LA COLLEZIONE MARCHETTI E IL FALSO NEL COLLEZIONISMO VENETO

### I. 1. IL COLLEZIONISMO IN VENETO E IL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

In generale, il Veneto ha conosciuto una forma molto precoce di collezionismo di vasi greci e italoti, che già nel XVI secolo sono documentati nelle raccolte di numerosi notabili, come segno di cultura e distinzione sociale<sup>1</sup>: a Padova, presso il giurista Marco Mantova Benavides<sup>2</sup>, a Venezia, presso i Grimani di Santa Maria Formosa<sup>3</sup>, Apostolo Zeno, Jacopo Contarini ed Onorio Arrigoni, a Verona, presso Scipione Maffei, ad Adria, presso i Bocchi<sup>4</sup> e a Rovigo, presso i Silvestri.

Mentre buona parte del materiale di queste collezioni è poi andata dispersa in numerosi musei europei, un'altra parte ha invece contribuito alla formazione degli istituti culturali veneti, andati a configurarsi nel tempo come "ricevitori di collezioni private"<sup>5</sup>.

Fra questi rientra a pieno titolo il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte di Palazzo Liviano, situato a Padova, progettato negli anni trenta dall'architetto Giovanni Ponti sotto il rettorato dell'archeologo Carlo Anti. Esso viene a configurarsi come un grande contenitore all'interno del quale è possibile ravvisare il formarsi nel tempo di una sorta di 'stratigrafia di collezioni', espressione di profili culturali che rappresentano lo specchio di momenti storici e luoghi geografici differenti.

Il nucleo del Museo è rappresentato dalla Collezione Marco Mantova Benavides, una collezione di antichità varie, iniziata nel Cinquecento dal nobile padovano ed acquistata in seguito nel Settecento da Antonio Vallisneri. Fu poi il figlio di questi, Andrea, a donarla all'Università di Padova nel 1733.

---

<sup>1</sup> DE PAOLI 2006, pp. 69-89.

<sup>2</sup> FAVARETTO, MENEGAZZI 2013.

<sup>3</sup> FAVARETTO 2006, pp. 285-290.

<sup>4</sup> WIEL-MARIN 2005.

<sup>5</sup> ZAMPIERI 1996.

La collezione era composta da numerosi manufatti di ceramica corinzia, attica e magnogreca attestando il precoce interesse degli eruditi veneti nei confronti di tali testimonianze dell'antichità classica e avviando la discussione intorno alla provenienza di questi vasi: se siano giunti in Veneto in antico oppure in età moderna, tramite un precoce mercato antiquario.

Un momento significativo nel processo di ampliamento della collezione del Museo del Liviano è il settembre 2006, quando venne collocato negli spazi museali il lascito dei coniugi Michelangelo e Oplinia Merlin<sup>6</sup>, docenti universitari che avevano raccolto una discreta quantità di pezzi durante il periodo trascorso a Bari negli anni Settanta, circa una sessantina di pezzi che si articolano in prodotti riferibili al corinzio medio per forma e sintassi decorativa, in ceramiche attiche a figure nere e rosse, ceramiche a vernice nera, mentre il nucleo più consistente è rappresentato dalla produzione di ceramica italiota a figure rosse, con prodotti attribuibili all'ambito lucano<sup>7</sup>.

In tempi più recenti, in particolare nel dicembre 2015, il patrimonio dell'università di Padova si è ulteriormente arricchito con la collezione archeologica di proprietà dell'Avv. Bruno Marchetti<sup>8</sup>.

## **I. 2. LA COLLEZIONE MARCHETTI: STORIA ED EREDITÀ DIDATTICA**

Nel dicembre 2015, Bruno Marchetti, avvocato e politico di spicco in ambito regionale, donò all'Università di Padova, tramite lascito testamentario, la sua collezione di 'antichità'.

Marchetti fu un uomo dagli interessi culturali variegati, che andavano dall'archeologia all'arte moderna e dal cinema alla musica. Tali interessi sono attestati non solo da poliedriche collezioni e da una importante biblioteca, ma anche da numerosi incarichi che ricoprì lungo la sua carriera in varie Istituzioni, dal Comitato Italiano per l'UNESCO al Comitato Esecutivo della Biennale di Venezia. In relazione alla collezione archeologica va detto che, sin dalla prima ispezione degli oggetti, presso la casa del Marchetti a Castelfranco Veneto (TV) e, in particolare, del cospicuo nucleo di ceramica 'greca' e 'magno-greca', fu evidente la presenza di un considerevole numero di falsi.

Sulla base dei molti falsi, a partire dal 2016, la Collezione Marchetti ha dato il via a una serie di iniziative didattiche e di ricerca concernenti, da un lato, la perizia archeologica non invasiva, finalizzata allo studio e all'autenticazione di reperti ceramici da contesto ignoto e, dall'altro, la pratica del collezionismo archeologico *tout court*. Tali attività sono parte integrante del '*Progetto MemO – La Memoria degli Oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la*

---

<sup>6</sup> MENEGAZZI 2013, pp. 31-40.

<sup>7</sup> BAGGIO 2013, pp. 41-60.

<sup>8</sup> SALVADORI *et al.* 2018a, pp. 491-494.

*valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto*, in corso presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo (nell'ambito del bando 'Progetti di Eccellenza 2017')<sup>9</sup>.

La collezione dell'avvocato Marchetti, composta da 356 manufatti, ha arricchito di fatto il patrimonio dell'Università di Padova. Si tratta di una raccolta eterogenea, pertinente a una vasta gamma di classi di materiali e riconducibili a epoche diverse: si va dal pendente 'fenicio' al carro 'etrusco', dalla terra sigillata 'romana' ai vasi figurati 'greci' e 'magno-greci'. Questi ultimi, che ammontano a centocinquantesette esemplari, costituiscono il nucleo principale della collezione<sup>10</sup>.

La necessità di procedere all'autenticazione dei pezzi ha dato il via negli ultimi anni alla stesura di alcune tesi di laurea e di una serie di laboratori didattici rivolti agli studenti dei corsi di laurea triennale e magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte, denominati "LIC – Laboratorio di iconografia classica" e "AMA (*Archaeological Materials Authentication*) Laboratorio di autenticazione archeologica", grazie ai quali gli studenti vengono introdotti alla stesura di una vera e propria *expertise*, analizzando i manufatti della Collezione Marchetti. Essi diventano quindi la base per un'esperienza formativa indirizzata agli studenti, che così possono confrontarsi con le difficoltà dello studio di materiali dalla provenienza sconosciuta, esercizio fondamentale anche per l'auspicabile immissione nel mondo del lavoro.<sup>11</sup>

### **I. 3. IL PROGETTO 'MemO': SALVAGUARDIA DEI BENI ARCHEOLOGICI CERAMICI DEL VENETO**

Il 'Progetto MemO', comprendente le attività didattiche nate dalla collezione Marchetti (quali la perizia archeologica non invasiva e collezionismo archeologico *tout court*), è stato avviato nel maggio del 2018, principalmente sulla base della necessità di valorizzare le collezioni di ceramiche attiche e italiote dell'Università di Padova, conservate presso il Museo di Scienze archeologiche e d'arte di Palazzo Liviano, materiali in gran parte inediti, che hanno arricchito il patrimonio museale.

Il progetto si è sviluppato nei binari della consapevolezza del ruolo sociale e culturale che il patrimonio ceramico greco ha giocato e continua a giocare non solo nella storia dell'archeologia ma anche nella definizione della nostra identità occidentale.

---

<sup>9</sup> SALVADORI *et al.* 2018b, p. 106.

<sup>10</sup> ZAMPARO 2019.

<sup>11</sup> SALVADORI *et al.* 2018b, pp. 106-108.

Le linee progettuali si sono poi estese ad altri musei della regione Veneto, dove si conservano collezioni più o meno estese di vasi greci: i Musei Civici agli Eremitani di Padova, il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, il Museo Civico di Bassano, il Museo di Torcello, il Museo Archeologico al Teatro romano e la Fondazione Miniscalchi-Erizzo di Verona, il Centro Archeologico-Ambientale di Legnaro e il Museo dei Grandi Fiumi di Rovigo.

Il ‘Progetto MemO’ si basa su un approccio multidisciplinare che, insieme agli archeologi, ha coinvolto, architetti, psicologi, giuristi, geologi, fisici, funzionari della Soprintendenza e professionisti museali, il progetto si pone nella prospettiva di riconsiderare i materiali vascolari greci presenti nei musei del Veneto alla luce dell’avanzamento delle ricerche perseguite in varie direzioni negli ultimi decenni.

Il primo *step* del ‘Progetto MemO’ prevede lo studio archeologico *ex novo* o la verifica di indagini pregresse, al fine di mettere in sistema forma, funzione e decorazione dei vasi, con l’obiettivo di far luce sulla mentalità della società che li ha prodotti. Contestualmente, campagne fotografiche e di fotomodellazione 3D, diagnostica per immagini e analisi chimico-fisiche vengono a integrare l’approccio, permettendo di approfondire le conoscenze finora a disposizione.

Tutte le informazioni vanno a confluire in un database *open access* all’interno di un sito Internet creato appositamente per il progetto<sup>12</sup>.

Il secondo *step* mira a inquadrare a livello sociale, giuridico ed economico la pratica del collezionismo in Veneto, fenomeno assai complesso che si declina diversamente a seconda dei tempi.

Il fenomeno del collezionismo veneto è un fatto storicamente precoce e si deve soprattutto alle linee di ricerca di Irene Favaretto, un il tentativo di dare consistenza scientifica all’ipotesi che i manufatti ceramici presenti nelle collezioni veneziane dal XVI al XVIII secolo provengano da scavi condotti in particolare nella zona di Adria, dove i nobili veneziani possedevano le loro tenute di campagna<sup>13</sup>.

Il terzo punto del ‘Progetto MemO’ prevede l’analisi degli attuali allestimenti museali e la verifica della loro percezione da parte degli utenti, volta, all’individuazione di innovative modalità di accesso ai beni garantendo così una fruizione totale a ogni categoria di persone.

Questi 3 *step* non solo porteranno a una maggiore conoscenza delle collezioni e del mercato antiquario, ma più nello specifico, in riferimento al fenomeno della falsificazione, problema altamente presente nel complesso dei materiali da collezione<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> SALVADORI *et al.* 2018, pp. 108-109.

<sup>13</sup> FAVARETTO 2013, pp. 111-120.

<sup>14</sup> SALVADORI *et al.* 2018, p. 109.

#### I. 4. I MATERIALI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI E L'IMPORTANZA DEL FALSO

La collezione dell'avv. Bruno Marchetti, non avendo a disposizione alcun documento né sulle modalità di formazione della raccolta né sui contesti di provenienza dei singoli manufatti, ha portato all'analisi e allo studio dei singoli materiali per comprendere quali fossero autentici e quali falsi<sup>15</sup>, oltre a determinare per ognuno di questi il contesto di provenienza. Le analisi hanno portato a ritenere gran parte degli oggetti come falsi ma, nonostante questi minino la reale percezione sociale del patrimonio culturale, rappresentano comunque un dato e una testimonianza in quanto fanno parte della storia della cultura materiale<sup>16</sup> e, più nello specifico, rappresentano un'attività intenzionale con scopi commerciali e fraudolenti che si esercita in un tempo e in un luogo determinati e in un particolare contesto culturale.

Il falso, quindi, ha i suoi 'diritti' e soprattutto ha il 'diritto' di essere studiato<sup>17</sup> e di essere inserito all'interno della comprensione dell'ambito sociale, storico, economico e culturale che lo ha generato, che lo ha messo in commercio, che lo ha acquisito e, infine, ha il 'diritto' di essere protetto, quando non derivante da un'azione criminale.

Esso, una volta individuato e intelligentemente studiato, può costituire un formidabile strumento per la promozione dei comportamenti leciti nel settore dei beni culturali avverso i comportamenti illeciti, per la valorizzazione del materiale autentico e per la formazione, ad esempio, della futura classe archeologica, sempre più multidisciplinare e con una visione estesa verso la materialità degli oggetti<sup>18</sup>, distinguendo gli originali dalle copie e dai falsi e, quindi, una necessità per chi vuole tracciare un nuovo panorama storico, basato non più su nozioni acquisite e indirette ma piuttosto sull'esame diretto delle opere<sup>19</sup>.

Allo stesso tempo, la falsificazione, intesa come comportamento delittuoso che prevede l'inganno, deve essere studiata per essere così riconosciuta e osteggiata<sup>20</sup>, perché lede la Comunità e l'idea stessa di Storia e Cultura<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Il 'falso', deriva dal latino *falsum* (mettere il piede in fallo, ingannare) e ne esprime il significato principale, cioè l'alterazione parziale o totale del vero in documenti, testi letterari, atti giuridici, firme, sigilli, chiavi, merci, prodotti, pesi, misure, opere d'arte, teorie, ricerche scientifiche, dottrine religiose e politiche (CALAON 2018, p. 391-392).

Il falso sta ad indicare quindi un manufatto generato e voluto dal suo artefice, che implica un processo basato sulle contemporanee e più evolute capacità tecniche e formali e che si colloca nel contesto sociale ed economico, rappresentando le mode e i gusti attivi nel determinato momento della sua realizzazione (RADNÒTI 2006, p. 31).

<sup>16</sup> La 'falsificazione' è l'operazione mentale/artificiale e manuale con la quale si progetta, crea e/o elabora un artificio tecnico per far sembrare un oggetto ciò che in realtà non potrà mai essere, ossia un bene autentico dotato di autorità in quanto riconosciuto come tale (CALAON 2018, p. 391).

<sup>17</sup> RADNÒTI 2006, p. 31.

<sup>18</sup> SALVADORI *et Al.* 2020.

<sup>19</sup> NATALE 2017, p. 51.

<sup>20</sup> MALNATI 2018, p. 73.

<sup>21</sup> ZAMPARO 2020, p. 152.

Sulla base di queste premesse, l'elaborato qui proposto prevede l'analisi peritale, archeologica e non invasiva, di 13 manufatti ceramici della collezione Marchetti, ricondotti al periodo Orientalizzante (730-580 a.C.)<sup>22</sup>, attraverso o di fonti bibliografiche, *database* museali e cataloghi di case d'aste, con l'obbiettivo di autenticarli<sup>23</sup>, se possibile, ed eventualmente, nel caso venga stabilito che si è di fronte a dei manufatti falsi, di identificare i prototipi a cui il falsario si è ispirato o che ha tentato di replicare, così da comprendere l'ambito sociale, storico, economico e culturale che li ha generati, che li ha messi in commercio e che in conclusione li ha acquistati.

---

<sup>22</sup> SANNIBALE 2010, p. 8.

<sup>23</sup> Con 'autenticazione' si va ad indicare l'operazione con la quale si riconosce come autentico un oggetto e se ne dichiara l'originalità, ovvero se ne afferma la provenienza (CASARIN 2015, p. 42).

## CAPITOLO II

### LE INNOVAZIONI E LE TRASFORMAZIONI DEL PERIODO ORIENTALIZZANTE NEL MEDITERRANEO OCCIDENTALE E NELLA PENISOLA ITALICA

#### II. 1. IL PERIODO ORIENTALIZZANTE: DALL'ORIENTE AL MEDITERRANEO OCCIDENTALE

Il periodo Orientalizzante (convenzionalmente datato fra il 730 e il 580 a.C.) corrisponde a un vasto fenomeno storico, culturale e artistico che coinvolge l'intero bacino del Mediterraneo, con spostamenti di persone e di beni, scambi tecnologici e contatti, oltre che aspetti artistici che determineranno nella Penisola italiana, e in particolare in Etruria, una notevole crescita economica ed un vero e proprio "salto" epocale<sup>24</sup>.

Il periodo Orientalizzante iniziò dalla seconda metà dell'VIII secolo a.C. quando vi fu una forte influenza dell'arte e delle mode del Mediterraneo orientale e del Vicino Oriente Antico verso Grecia, Creta, colonie greche dell'Italia meridionale, Sardegna e alcune aree tirreniche del centro Italia, tra queste l'Etruria, l'area picena, il *Latium Vetus* e - in un secondo momento - il nord della penisola italiana, in particolare l'area atestina<sup>25</sup>. Al di fuori del mondo etrusco, italico e greco, l'Orientalizzante nel Mediterraneo occidentale, trovò fortuna nella penisola iberica, soprattutto nella città di Tartesso<sup>26</sup>.

Le aree principali da cui l'Orientalizzante ebbe inizio furono l'Assiria e la Siria e, in minor misura, l'Egitto. Da queste, il fenomeno si propagò inizialmente in Grecia: essa fu la prima area occidentale

---

<sup>24</sup> SANNIBALE 2010, p. 8; BARTOLONI *et al.* 2000.

<sup>25</sup> FOGOLARI 1961, pp. 10-11; COLONNA 1980, pp. 177-190; SASSATELLI 2013, pp. 99-105.

<sup>26</sup> NERI 2015, p. 16.

ad essere investita poiché, dopo aver ritrovato una stabilità politica dopo il cd. “medioevo ellenico” (1125-800 a.C.)<sup>27</sup>, si dedicò alla ricerca, a partire dall’VIII secolo a.C., di risorse e materie prime che mancavano nella madre patria, fondando colonie e intrattenendo scambi commerciali e rapporti sia con il Mediterraneo occidentale e soprattutto con il contesto orientale<sup>28</sup>.

Nella stessa tornata cronologica, in alcuni casi in anticipo rispetto ai Greci, i Fenici fondarono colonie a Cipro, nella Sardegna meridionale, nella Sicilia occidentale, a Malta, in Spagna e in Africa, dove eressero Cartagine.

Di fatto, Fenici e Greci furono i principali attori per la diffusione dei precetti orientalizzanti nel Mediterraneo occidentale.

I Fenici<sup>29</sup>, invece, grazie alla loro espansione mercantile e coloniale verso occidente, dovuta anche alla pressione dell’impero Assiro nei confronti della madrepatria, assunsero un ruolo importante nell’esportazione di queste innovazioni nelle aree non direttamente a contatto con il mondo greco<sup>30</sup>. Innovazioni tecnologiche e artistiche che in Grecia si tradussero in vari edifici monumentali (templi, palazzi, case...), nella scultura in pietra e figurativa detta dedalica (da Dedalo, il fondatore della scultura greca secondo la leggenda)<sup>31</sup>, nella scrittura alfabetica e in motivi iconografici tratti dalle culture orientali di Siria, Palestina, Assiria, Anatolia, Mesopotamia, ed Egitto<sup>32</sup>.

Le nuove competenze vennero applicate maggiormente nella ceramica dipinta, nella metallurgia e nell’oreficeria, nelle gemme e nelle pietre dure incise. La ceramica è quella che ci fornisce il maggior numero di informazioni, rinnovata in questa fase dall’introduzione di tre motivi principali che si distinguono in animali, vegetali e astratti. Il repertorio e i motivi vegetali sono i più attestati e tra questi troviamo la palmetta, il loto, il viticcio a spirale voluta e l’albero della vita, mentre il repertorio animalistico si divide in animali esotici (dove i felini sono i più frequenti) e animali fantastici tratti dal mito di matrice orientale, quali sfingi, centauri e grifi. Dal punto di vista della produzione

---

<sup>27</sup> Il ‘medioevo ellenico’ sta a indicare periodo della storia greca, successivo all’invasione dorica, collocata nel XII secolo a.C., spesso designato come “The Dark Age” per l’assenza di testimonianze scritte. E’ una fase di crisi, di profondi cambiamenti e di migrazioni. Le città Micenee sono distrutte e i flussi migratori, oltre che a una importante crisi economica, portano a una forte instabilità politica risolta solo nell’ VIII secolo a.C. (MUSTI 2006, pp. 78-83).

<sup>28</sup> GRIFFITHS PEDLEY 2012, p. 105.

<sup>29</sup> CHIERA 1988.

<sup>30</sup> SANNIBALE 2010, p. 9.

<sup>31</sup> La scultura dedalica descrive lo stile che le figure umane assunsero nell’arte greca del VII secolo a.C. che ebbe origine e diffusione uniforme in tutta la Grecia, grazie ai contatti con l’Oriente. Il termine deriva da Dedalo, secondo la tradizione letteraria, mitico scultore presente a Creta e il primo a cimentarsi in questa professione. La scultura propriamente detta dedalica corrisponde all’ultima fase del periodo orientalizzante, che vede in Grecia la nascita di un’arte monumentale, il superamento delle forme esuberanti del primo periodo e l’approdo a uno schema basato su proporzioni.

La figura umana secondo la scultura dedalica è frontale, i corpi hanno vita stretta, la parte superiore della testa è piatta, la fronte è bassa con la linea dei capelli dritta, il viso è un triangolo con grandi occhi, incorniciato dai capelli che cadono lungo le spalle in lunghe e sottili trecce (RICHTER 1969).

<sup>32</sup> COOK 1997, p. 41.



vascolare in Grecia, in questa fase emergono due produzioni che andranno a caratterizzare anche nei secoli successivi due aree della penisola ellenica<sup>33</sup>.

L'influenza Orientalizzante arrivò dapprima nella ceramica di stile protocorinzio<sup>34</sup>, facente capo alla città di Corinto e al suo territorio di influenza, nell'area centro-orientale del Peloponneso, che prevedeva decorazioni molto dettagliate di piccoli vasi, tra cui l'*aryballos*<sup>35</sup>, secondo le innovazioni importate dall'Oriente (*fig. 1*). L'altra produzione protagonista di questa fase storico culturale è la ceramica di stile protoattico<sup>36</sup>, che ha come epicentro la regione dell'Attica, caratterizzata da motivi floreali e animali, quest'ultimi, come i corpi umani, erano realizzati in *silhouette*<sup>37</sup>, anche se le loro teste erano disegnate a contorno, mentre le donne erano disegnate completamente a contorno (*fig. 2*)<sup>38</sup>.

L'Orientalizzante, oltre alle varie tecniche della toreutica e dell'oreficeria (sbalzo, granulazione, pulviscolo), porta anche all'introduzione della tecnica a stampo in Grecia e nel Mediterraneo occidentale dando origine a una abbondante produzione di figurine in metallo e terracotta con destinazione votiva nei santuari e nei templi dedicati alle divinità<sup>39</sup>.

---

<sup>33</sup> BOARDMAN 1993, pp. 15-16.

<sup>34</sup> La ceramica protocorinzia è una classe ceramica corinzia la cui produzione si colloca tra il 725 a.C. e il 625 a.C. circa. Attraversa quindi tutto il periodo Orientalizzante greco e viene denominata protocorinzia per distinguerla dalla serie successiva, lo stile corinzio (LAMBRUGO 2002, pp. 539-542).

<sup>35</sup> L'*Aryballos* è un piccolo vaso con forma globulare, un corto e stretto collo, un ampio orlo piatto e dotato di una sola ansa che si imposta tra orlo e spalla. Questo tipo ceramico aveva la funzione di contenere degli olii profumati di cui l'atleta si serviva. Si diffonde nel bacino del Mediterraneo a partire dall'VIII secolo a.C. grazie alle grandi esportazioni di ceramica protocorinzia (COOK 1997, p. 222).

<sup>36</sup> La ceramica protoattica è una classe di vasi attici, prodotta tra il 700 a.C. e il 610 a.C., che utilizza schemi e motivi propri dell'orientalizzante. Questa classe ceramica attica si colloca tra il precedente stile geometrico e la successiva classe a figure nere (COOK 1997, pp. 63-70).

<sup>37</sup> *Silhouette*, dal punto di vista delle arti visive, in questo caso la decorazione di un vaso con dei motivi, sta a significare la resa di una figura riportando soltanto i contorni.

<sup>38</sup> COOK 1986, pp. 39-51.

<sup>39</sup> BOARDMAN 1993, p. 15.



Fig. 1- *Aryballos* protocorinzio proveniente dall' isola del Giglio (Grosseto), 600 a.C. circa. Firenze. Soprintendenza Archeologica per la Toscana (GRAS 2000, p. 23).

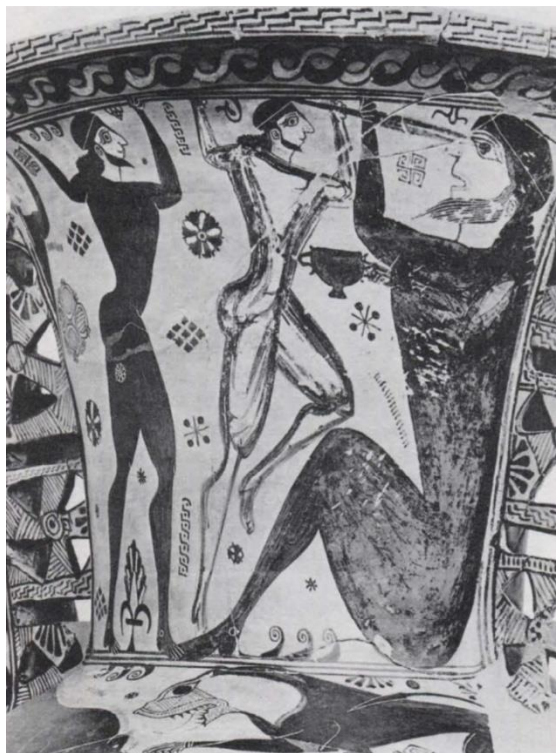


Fig. 2- Anfora protoattica con Ulisse che acceca Polifemo, da Eleusi (Grecia). 670-650 a.C. circa. Museo archeologico di Eleusi (AMPOLO 2000, p. 28).

## II. 2. LA DIFFUSIONE DELLE NOVITÀ ORIENTEALIZZANTI NELLA PENISOLA ITALIANA E IL RUOLO DELLE ÉLITE

La diffusione e il successo della cultura Orientalizzante in varie aree del Mediterraneo è stata possibile grazie all'emergere di grandi famiglie aristocratiche in Italia centrale, in Grecia e in Oriente dotatesi, sia in vita che nei corredi delle loro tombe, di prodotti di lusso di varia provenienza: non una semplice raccolta di oggetti, in apparenza eterogenei, ma una costruzione simbolica che unisce manufatti portatori di differenti messaggi complementari (come ad esempio l'ideologia dell'affermazione di potere e dell'appartenenza a una stirpe gentilizia). Tra i corredi vi sono anche oggetti più antichi del complesso stesso, cimeli che rafforzano l'ideologia di appartenenza a una stirpe di potere<sup>40</sup>.

Sulla base di questo si sviluppano reti di scambio che, rispetto ai nostri scambi moderni, riconoscono il livello sociale dell'interlocutore.

L'Italia centrale, all'inizio del primo millennio a.C., si era organizzata in grandi conglomerati etruschi, su grandi pianori, detti 'protocittà' (nuclei abitativi dove si delinea il concetto di *civitas* e di specializzazione dei ruoli degli individui all'interno della comunità ma manca ancora una netta divisione degli spazi su base funzionale e una monumentalità in materiale durevole delle strutture), in particolare Tarquinia, Vulci, Cerveteri, Vetulonia, Veio, Chiusi, Volterra e, più vicino alla costa, Populonia<sup>41</sup>. Tucidide, Platone e Cicerone considerano ottima questa scelta insediativa poiché sono centri abbastanza vicini per approfittare delle risorse che offre il mare ma abbastanza distanti per proteggersene<sup>42</sup>.

In Italia centrale nel corso del VII secolo a.C. non sembra esserci un luogo specializzato al commercio a ridosso del mare, ma bisognerà attendere il VI secolo a.C. con la nascita di Gravisca e Pyrgi che assumono il ruolo di agglomerato/*emporion* (luogo destinato al commercio, spesso caratterizzato dalla presenza di comunità appartenenti a diverse culture, solitamente collegato a luoghi di culto che ne garantivano la neutralità e il diritto di asilo).

Probabilmente gli *emporia* sono nati per la necessità di avere un luogo di protezione per lo straniero, bisogno che risale alle origini del dialogo tra mercanti e capi locali. La loro fondazione avviene quando le comunità italiche ed etrusche si costituiscono sul piano ideologico e istituzionale in

---

<sup>40</sup> GRAS 2000, p. 15.

<sup>41</sup> SANNIBALE 2010, p. 9.

<sup>42</sup> GRAS 2000, p. 16.

analogia a quanto accade nelle *poleis* greche<sup>43</sup> portando al passaggio dall'età Orientalizzante a quella arcaica.

Durante il corso del VII secolo a.C., vi erano comunque delle comunità nella costa tirrenica del centro Italia<sup>44</sup>. In questa fase gli scambi avvenivano non attraverso l'attività di mercanti di professione, ma su impulso di singole figure di aristocratici che intrattenevano attraverso la pratica del dono tra aristocratici, questi oggetti orientalizzanti entrano nel *network* della Penisola, ossia entrano così a far parte degli oggetti di prestigio prima sconosciuti (quali calderoni, spiedi, uova di struzzo, ampolle e scarabei<sup>45</sup>).

Le rappresentazioni e le decorazioni presenti sui vasi orientalizzanti danno un'idea, anche se imperfetta, della ritualità assunta dai popoli della penisola italiana sulla spinta degli scambi con il mondo orientale. Una delle pratiche acquisite è il banchetto, secondo la maniera greca di derivazione orientale, nel quale sono impiegati gli oggetti più preziosi che fanno anche da arredo, tra questi calderoni in bronzo a terminazioni animali, originari dell'Anatolia orientale e dell'area nord siriana, e spiedi (*fig. 3*). Il vino, bevanda esotica prima importata e poi prodotta in Etruria, era parte integrante del banchetto e della pratica simposiaca, vera prerogativa dei gruppi gentilizi. L'assunzione di pratiche e ritualità orientali ha comportato la necessità di aggiornare anche le forme ceramiche per meglio connettersi alle nuove esigenze funzionali: per quanto riguarda il simposio, per esempio, innovazioni avvengono in forme come i crateri, le coppe, le brocche e i calici, realizzate anche in materiale prezioso come il vetro<sup>46</sup>.

Tra il materiale potorio prendono piede anche le patere baccellate (*fig. 4*) che assumono un alto e riconosciuto valore simbolico come attributo di rango, essendo in origine riservate ai re e ai loro dignitari nelle corti assire, poi prodotte direttamente in Etruria. Le patere baccellate, come per gli altri prodotti di prestigio, sono collegate anche all'ambito della morte, in quanto vanno ad arricchire spesso i corredi degli aristocratici che le hanno utilizzate in vita<sup>47</sup>.

Gli aristocratici italici hanno subito, di fatto, il fascino delle grandi monarchie orientali e la loro ideologia di potere, spiegando così l'adozione di quest'ultima e di alcuni simboli della sovranità orientale, come il palazzo e il trono, oltre a grandi tumuli collettivi, allusioni al cavallo e alla sua bardatura, esaltazione del ruolo del carro, utilizzo di calderoni poggiati su tripodi, gli spiedi come

---

<sup>43</sup> La *polis* era un modello di città-stato tipicamente greco. La *polis* a differenza delle altre città-stato antiche prevedeva la partecipazione degli abitanti liberi alla vita politica, inoltre erano tutti sottoposti alle stesse norme di diritto. Comparvero in Grecia a partire dall'VIII secolo e divennero presto veri e propri centri politici, economici e militari (BEARZOT 2009).

<sup>44</sup> GRAS 2000, p. 16.

<sup>45</sup> AMPOLO 1971, pp. 37-68.

<sup>46</sup> SANNIBALE 2010, p. 10-11.

<sup>47</sup> SCIACCA 2005.

allusione alla carne bollita o arrostita, armi da parata allusione al potere militare e in vita anche in morte in quanto deposte nei corredi, vari utensili in materiale prezioso o esotico, quali oro, argento, bronzo, avorio, vetro e pietre preziose, pasta vitrea e ambra<sup>48</sup>.

Gli aristocratici etruschi soprattutto tenderanno in età Orientalizzante a presentarsi alla maniera dei re e dei principi orientali.

Gli Etruschi<sup>49</sup>, quindi, in questo periodo storico, non erano dei semplici recettori di modelli importati, in quanto in posizione centrale, tra Mediterraneo ed Europa, ma eserciteranno un ruolo di ponte tra Oriente e Occidente. Nel contesto italico porteranno i modelli orientali non solo in tutta l'Italia centrale ma anche nell'ambito settentrionale, grazie alla loro presenza in area padana e ai rapporti commerciali che intrattenevano con gli antichi Veneti<sup>50</sup>, con i Liguri<sup>51</sup> e con la cultura di Golasecca<sup>52</sup>. L'Italia meridionale, la Sardegna e la Sicilia assorbiranno i modelli orientali direttamente da Greci e Fenici, che in queste aree insistevano con le loro colonie e intrattenevano rapporti con le popolazioni indigene dell'interno, prima importando i loro prodotti di lusso e poi replicandoli ed elaborandoli localmente<sup>53</sup>.

Nel contesto europeo continentale il prestigio e la cerimonialità delle corti etrusche finiranno per sedurre i principi celti dell'area transalpina che accoglieranno oggetti di fabbricazione etrusca all'interno dei loro riti e nei loro corredi funerari<sup>54</sup>.

---

<sup>48</sup> NASO 2001, pp. 169-181.

<sup>49</sup> Gli Etruschi sono stati un popolo della penisola italiana che insisteva in un'area denominata Etruria, comprendente la Toscana, l'Umbria occidentale e il Lazio centrale e settentrionale, tra il IX secolo a.C. e il I secolo a.C. L'influenza e la cultura etrusca si estese oltre l'Etruria con propaggini a nord, nell'Emilia-Romagna a sud del Po, nella Lombardia sud-orientale e nel Veneto meridionale, e a sud in alcune aree della Campania settentrionale (NERI 2012, pp. 7-9; CAMPOREALE 2004).

<sup>50</sup> Gli antichi Veneti sono stati una popolazione sviluppatasi a partire dal I millennio a.C. In principio, secondo le fonti, erano stanziati tra il Lago di Garda e i Colli Euganei per poi espandersi fino a controllare un territorio quasi corrispondente al Veneto attuale, entrando in contatto, nella zona in prossimità del fiume Po, con la cultura etrusca che influenzava il territorio a sud del fiume nel corso del VII secolo a.C. (CAPUIS 1993, pp. 89-102).

<sup>51</sup> I Liguri sono stati un'antica popolazione che abitò la zona corrispondente all'attuale Liguria. In epoca preromana, oltre, alla Liguria abitavano anche il Piemonte a sud del Po, le Alpi Marittime e una parte della costa nord-occidentale della Toscana, quest'ultima sulla linea del fiume Magra faceva da confine con il mondo etrusco nel corso dell'VIII e del VII secolo a.C. (GIANNATTASIO 2007).

<sup>52</sup> La cultura di Golasecca (IX-IV secolo a.C.) è una cultura della prima età del Ferro dell'Italia settentrionale che prende il nome dalla località di Golasecca in provincia di Varese nell'attuale regione Lombardia, presso il fiume Ticino. Insiste nel territorio corrispondente alla Lombardia centrale e occidentale oltre che a buona parte del Piemonte. Durante l'VIII secolo a.C., ma soprattutto nel VII secolo a.C., si vanno a sviluppare, e a definire, i due comprensori della cultura stessa nella fascia a ridosso delle Alpi: la zona di Sesto Calende-Golasecca-Castelletto Ticino e quella nei dintorni di Como. La cultura di Golasecca era composta da una etnia celtica che intratteneva contatti sia con il mondo d'oltralpe sia con le altre popolazioni italiane, tra queste i Veneti, i Liguri e nella fascia territoriale in prossimità del Po' con gli Etruschi dell'Etruria Padana (DE MARINIS 2017, pp. 197-201).

<sup>53</sup> DELPINO 2000, p. 99.

<sup>54</sup> SANNIBALE 2010, p. 17.



Fig. 3 - Lebete in bronzo decorato a sbalzo e con protomi leonine. Tomba Regolini-Galassi, Cerveteri. 675-650 a.C. Museo Gregoriano Etrusco (SANNIBALE 2010, p. 12, fig. 2).

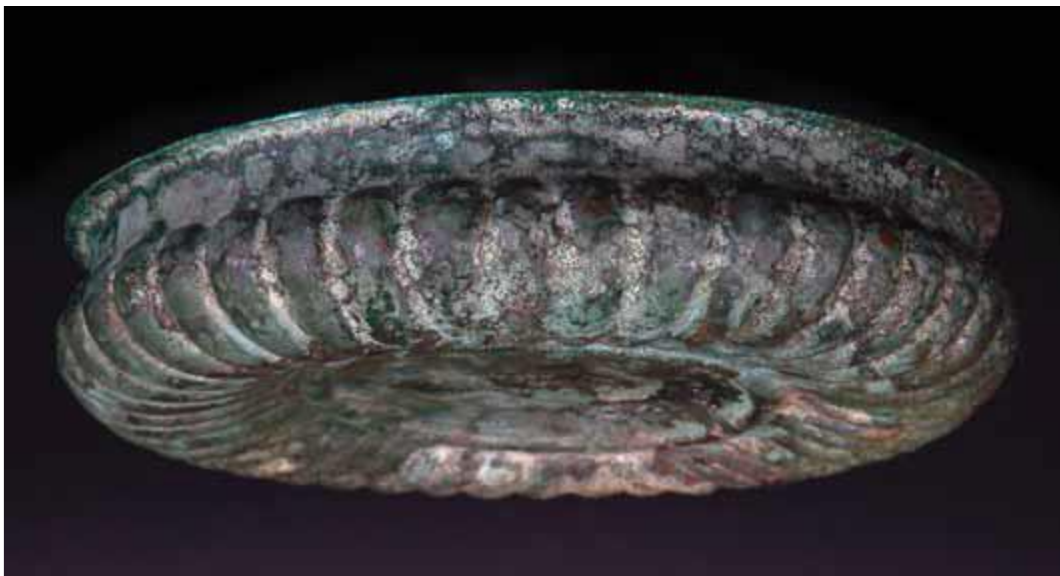


Fig. 4 - Patera baccellata in bronzo dalla Tomba Regolini-Galassi a Cerveteri, 675-650 a.C. Museo Gregoriano Etrusco (SANNIBALE 2010, p. 13, fig. 4).

## II. 3. IL PERIODO ORIENTALIZZANTE IN ETRURIA: INNOVAZIONI SOCIALI, TECNICHE E ICONOGRAFICHE

Dal punto di vista cronologico in Etruria appare ancora difficile individuare una cesura tra la metà dell'VIII secolo a.C. e la metà del VII secolo a.C., periodo con importanti innovazioni che portano alla transizione dalla protostoria alla storia, dall'oralità alla scrittura, dalla protocittà alla città arcaica. L'Orientalizzante, che si fa iniziare non prima del 730 a.C. sulla base della ceramica corinzia importata, porta una importante accelerazione delle dinamiche sociali del mondo etrusco e latino<sup>55</sup>.

L'Orientalizzante d'Etruria non è stato veloce e repentino, ma maturato da contatti silenziosi avviati dalla precedente cultura villanoviana con il mondo orientale e greco, testimoniati da sigilli, perline di vetro, dalla patera bronzea assira decorata con fregi animalistici, rinvenuta in una tomba a Vetulonia<sup>56</sup> e in particolare nella ripresa di tipologie orientali di classi di oggetti che trovano larga diffusione nel villanoviano recente, tra questi morsi di cavallo, fiasche in lamina di bronzo e i *Kardiophylakes* a disco (dischi-corazza in bronzo che nell'Età del Ferro facevano parte della panoplia del guerriero italico che li indossava in coppia sul torace per proteggere i principali organi vitali).

In Etruria, la svolta Orientalizzante ha come protagonisti gli *àristoi*, cioè i 'principi' etruschi, emersi in modo importante in questa fase dagli agglomerati protourbani costituitisi sui pianori agli inizi dell'età del Ferro. I centri protourbani tirrenici sono veri e propri poli attrattivi per unicità, compattezza e ricchezza per chi veniva dal mare, portando nuovi saperi artistici e tecnologici.

La cultura materiale e l'ideologia del mondo greco e orientale vengono fatte proprie dai principi Etruschi sia in vita, a livello sociale, che in morte, nelle tombe, perché, ormai consapevoli del proprio primato rispetto al resto delle comunità, potevano ostentare la loro ricchezza. L'ostentazione del potere dei principi cambia di fatto gli ordinamenti e le istituzioni delle comunità d'Etruria, che assumono un assetto aristocratico - e forse monarchico - di stampo tradizionale e basato sull'ereditarietà del rango.

Allo stesso tempo cresce l'esaltazione dei legami parenterali, al livello ravvicinato della famiglia e della *gens*, giungendo a una frammentazione in senso gentilizio della società, premessa per la città arcaica<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> COLONNA 2000, p. 55.

<sup>56</sup> COLONNA 2000, pp. 56-57.

<sup>57</sup> D'AGOSTINO 1999, pp. 81-88.

Oltre a importanti trasformazioni sociali, in questo periodo, in particolare alla fine dell'VIII secolo a.C., l'Etruria si dota della scrittura fornendo alle élite un altro elemento di distinzione e di potere in quanto permetteva, oltre che di veicolare messaggi, di suggellare e commemorare gli scambi di oggetti e doni tra pari, anche di provenienza orientale. Inoltre, la scrittura veniva spesso utilizzata per rivendicare il possesso degli oggetti a conferma del fatto che - stante l'alto numero di iscrizioni pervenute - la cultura etrusca fosse una cultura letterata e che gli artigiani realizzavano manufatti con iscrizioni su commissione proprio per le élite stesse<sup>58</sup>.

Le iscrizioni in Etruria di periodo Orientalizzante caratterizzavano non solo vasi o oggetti di abbigliamento (come le fibule), su cui sono apposte con grandi lettere a rilievo o dipinte, ma anche per le pareti delle tombe a camera, inoltre nei corredi gentilizi erano spesso presenti abecedari in materiale prezioso. L'esercizio dell'arte scrittoria da parte degli artigiani è documentato anche da preziose iscrizioni a granulazione appartenenti al grande apparato decorativo dell'oreficeria specializzata<sup>59</sup>.

A livello burocratico la scrittura ha portato un vero e proprio salto di qualità in quanto consentiva la registrazione di atti pubblici e privati, elenchi di magistrati e prescrizioni rituali, dando così memoria ai posteri e sostituendo in parte la memoria orale. La scrittura che gli Etruschi adottarono come modello è quella euboica, tratta probabilmente dai contatti con gli Eubei<sup>60</sup> stanziati nel Golfo di Napoli sul finire dell'VIII secolo a.C.<sup>61</sup>, poi adattata alle esigenze della loro lingua, evidenza del peso che la cultura greca aveva assunto in questo periodo storico<sup>62</sup>.

Il vero e proprio salto di qualità per la maturazione di un Orientalizzante etrusco, dal punto di vista iconografico e monumentale, si ha solo alla fine dell'VIII secolo a.C. con l'arrivo di artisti e artigiani orientali che vanno a stabilirsi a Cerveteri e Tarquinia. Contemporaneamente, con ogni probabilità, grazie a maestranze specializzate prende avvio l'architettura funeraria monumentale, con grandi tumuli che andranno a caratterizzare sempre di più nei secoli successivi il paesaggio dell'Etruria meridionale<sup>63</sup>.

---

<sup>58</sup> COLONNA 2000, p. 56.

<sup>59</sup> SANNIBALE 2010, p. 46.

<sup>60</sup> L'alfabeto euboico è il risultato della rielaborazione dell'alfabeto fenicio per adattarlo alla lingua greca. L'alfabeto euboico giunge nella penisola italica alla fine dell'VIII secolo a.C. durante gli scambi commerciali con le popolazioni italiche e durante l'istituzione della prima colonia euboica nell'isola di Pitagora, al largo del Golfo di Napoli (POWELL 1991).

<sup>61</sup> SANNIBALE 2010, p. 10.

<sup>62</sup> COLONNA 1988, pp. 2-31.

<sup>63</sup> RATHJE 1988, pp. 81-90.



Altra importante novità del periodo Orientalizzante, in particolare in Etruria, è la scultura in pietra, estranea alla cultura villanoviana, che trova ispirazione dai modelli siro-ittiti. La statuaria etrusca orientalizzante si manifesta non solo in statue a tutto tondo, ma anche in cippi e stele.

Il successo della scultura in pietra in Italia è dovuta alla diaspora di scultori orientali verso l'Etruria, trovando fortuna in particolare a Vetulonia e Bologna, la cui prosperità è testimoniata anche dal ripostiglio di S. Francesco.

Testimonianza della fusione tra scultura orientale e costume etrusco sono le statue di Casale Marittimo (670-650 a.C.) dove uno scultore di formazione orientale ha realizzato due statue in pietra in connessione a una tomba a camera. Nonostante si distinguono per la diversa posizione delle braccia e nell'acconciatura, che in un caso scende lungo la schiena con una lunga treccia, le due figure, per il trattamento delle superfici e per l'impiego di materiale diverso nelle cavità oculari, sono accomunate da caratteri stilistici innovativi e riconducibili all'attività di maestranze orientali.

Gli scultori orientali sono influenzati dalle richieste della committenza in Etruria mentre trovano meno resistenza nel contesto padano dove possono introdurre senza resistenze temi e iconografie di tradizione totalmente orientali, creando opere che non trovano confronti puntuali in Occidente<sup>64</sup>. A Bologna vengono infatti prodotte le cosiddette 'stele a disco', col motivo dell'albero della vita, e i cippi con ricche decorazioni vegetali e animalistiche, tra cui i cippi di via Fondazza<sup>65</sup> e quelli di Rubiera<sup>66</sup>, con raffigurazioni e iconografie di stile Orientalizzante. Il linguaggio artistico immesso in Italia settentrionale da Bologna, centro più importante dell'Etruria padana, è alla base, insieme ad altri e più recenti apporti giunti sul finire del VII secolo a.C. dall'Etruria propria, dell'Orientalizzante settentrionale che ha trovato nell'arte delle situle la sua maggiore espressione, risultato di un'elaborazione veneta delle nuove iconografie e di una nuova tecnica orientale prima sconosciuta, lo sbalzo (*fig. 5*).

Le esperienze maturate dalle statue di Casale Marittimo trovano, qualche decennio più tardi, terreno fecondo, con esiti anche qui arricchiti da apporti vulcenti e chiusini, sul versante medio adriatico, a Numana e soprattutto in Abruzzo, a partire dal Guerriero di Capestrano.

---

<sup>64</sup> COLONNA, VON HASE 1984, pp. 13-59.

<sup>65</sup> Cippi datati tra 630 e 620 a.C., forse facenti parte di una struttura, presentano novità del secondo apporto Orientalizzante quali volute, rosette, nastrino a corda, e una sfinge alata con rosetta. Motivi riscontrati nella penisola anatolica e nel palazzo di Zircirli (ORTALLI 2016, pp. 18-23).

<sup>66</sup> Cippi datati tra il 620 e il 600 a.C., posti a ovest di Bologna, forse con funzione di segnacoli funerari, presentano una decorazione dipinta, iscrizioni in lingua etrusca e decorazioni a rilievo con animali selvatici e fantastici (AMANN 2008, pp. 247-272).

L'area tra Verucchio e Novilara, interfaccia tra il mondo piceno e l'Etruria padana meridionale, fonda invece la tradizione precedente, della narrazione e dell'intaglio ligneo del trono di Verucchio, ai nuovi apporti orientalizzanti.

Altri apporti orientalizzanti, collocabili tra l'ultimo quarto dell'VIII secolo e il primo quarto del VII secolo a.C., sono la lavorazione dell'oro connessa alle nuove tecniche della filigrana, della granulazione e del pulviscolo, la lavorazione dell'avorio, dell'ambra e della pasta vitrea e successivamente la lavorazione delle *faïence*, dell'alabastro, delle conchiglie di tridacma e la sofisticata lavorazione delle uova di struzzo.

Si tratta di produzioni di lusso appartenenti quasi esclusivamente alle élite di ogni cultura che compone il tessuto della penisola nel corso del VII secolo a.C., per ostentare il potere e il dominio sulle comunità<sup>67</sup>.

L'iconografia è un altro tratto distintivo del periodo Orientalizzante etrusco e trova applicazione non solo nelle sculture e nei prodotti esotici, ma anche nella ceramica vascolare. Si sviluppa uno stile figurativo prevalentemente animalistico con spiccata predilezione per animali selvatici, mostri e animali fantastici con la tendenza a dividerli in registri sovrapposti separati da palmette o da archetti intrecciati. Questa soluzione trova particolare fortuna nella toreutica, negli avori intagliati, nel bucchero a rilievo e inciso e nella ceramografia.

Queste novità figurative permisero all'Etruria, all'Italia tirrenica e ad altre aree della penisola di superare il linearismo astratto derivante dall'arte geometrica. Le elaborazioni più complesse del nuovo stile iconografico si ritrovano nella pittura parietale, soprattutto nelle pareti delle grandi tombe a camera di Cerveteri, Veio e degli altri centri dell'Etruria propria, dove fregi animalistici lasciano spazio a inserti narrativi, anche epici, e a scene di vita quotidiana, documentandoci così i costumi e le pratiche del tempo (*fig. 6*)<sup>68</sup>. Intorno alla metà del VII secolo a.C. a Cerveteri si sviluppa, sulla base dei nuovi saperi, anche una produzione coroplastica che assume i temi introdotti dai maestri siriani a inizio secolo sviluppandoli ed elaborandoli alle nuove esigenze. La coroplastica etrusca trova successo nella realizzazione di sarcofagi e soprattutto nell'ambito architettonico, nella realizzazione dei tetti delle case signorili.

I signori etruschi, infatti, durante il VII secolo a.C. fanno sempre maggior impiego di tegole per i tetti delle loro abitazioni, che intendono anche abbellire e personalizzare con acroteri, sime e antefisse.

---

<sup>67</sup> COLONNA 2000, pp. 57-58.

<sup>68</sup> NASO 1998, pp. 337-367.

Nel periodo Tardo Orientalizzante vi è la fondazione del primo tempio etrusco a Veio, intorno al 600 a.C., e la nascita della prima plastica votiva in bronzo. La sacralità, infatti, tenderà a spostarsi gradualmente dalle regge dei signori ai santuari sull'onda dei nuovi assetti sociali maturati durante questi due secoli di scambi di idee e tecnologie con l'Oriente<sup>69</sup>.

In conclusione, si può sostenere che gli apporti e le novità orientalizzanti abbiano trasformato non solo l'arte e la sfera sociale delle comunità etrusche e italiche ma anche la stessa sfera religiosa e sacrale.

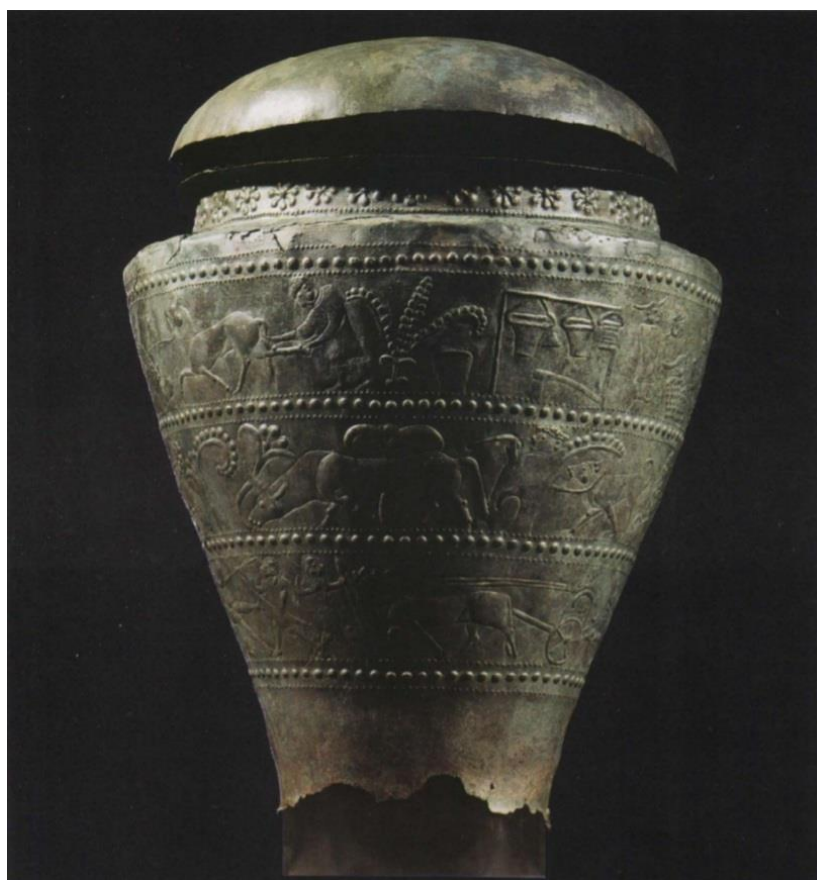


Fig. 5 - La situla Benvenuti, manufatto simbolo dell'arte delle situle veneta. 620 a.C. Museo Nazionale Atestino (MORIGI GOVI, MARCHESI 2000, p. 370, fig. 569).

---

<sup>69</sup> SANNIBALE 2010, p. 50.



Fig. 6 - Veio, Monte Michele, programma iconografico della tomba Campana. Circa 600 a.C. (SANNIBALE 2010, p. 50, fig. 42).

## II. 4. L'EVOLUZIONE DELLA PITTURA VASCOLARE E PARIETALE NELL' ETRURIA PROPRIA

La pittura vascolare etrusca nel corso dell'Orientalizzante si evolve e sperimenta soluzioni sempre nuove che fondono le antiche tradizioni ai nuovi apporti, tanto da competere con le produzioni propriamente greche ed orientali. Di pari passo con la produzione vascolare, le nuove soluzioni iconografiche e decorative trovano anche applicazione nelle decorazioni parietali delle tombe a camera, creando così una forte connessione, dal punto di vista tecnico e artistico, tra le nuove produzioni ceramiche e la pittura parietale.

A partire dal VII secolo a.C. la ceramica etrusca è caratterizzata dalla tecnica del bianco su rosso<sup>70</sup> che tocca il suo apogeo con opere di grande impegno come il *pithos*, conservato in una collezione

<sup>70</sup> La decorazione pittorica del bianco su fondo rosso, denominata 'white-on-red', prevede la sovraddipintura in bianco dei motivi decorativi su una classe vascolare con ingobbio rosso. Questa tecnica pittorica è difficile da individuare in quanto spessissimo non resiste nel tempo sulla superficie del vaso ingobbato e lucidato: per questo può capitare di confonderla con quella a lamelle metalliche che, una volta cadute, lasciano sull'esterno del vaso un alone simile a quello della pittura bianca svanita. La scarsa tenuta della vernice, trova spiegazione nella natura stessa di quest'ultima, costituita

privata a New York, con l'accecamento di Polifemo (*fig. 7*), datato al terzo quarto del VII secolo a.C., che testimonia, insieme al notissimo cratere di Aristonothos, l'ingresso prepotente del mondo dell'epos omerico nel repertorio figurativo etrusco.

Nei primi tre quarti del VII secolo a.C. spicca la produzione subgeometrica o di impronta protocorinzia, mediata da Cuma, con epicentro a Tarquinia, seguita da Cerveteri alla quale venivano aggiunti, oltre ai motivi geometrici, pesci, serpenti, cani correnti e soprattutto aironi, proposti con vigore anche nella Tomba delle Anatre di Veio tra il 680 e il 670 a.C.<sup>71</sup>

A partire dal 670 a.C. alla produzione subgeometrica si affianca un'altra produzione, assai più aggiornata, che si rifà alla produzione orientalizzante cicladica, siceliota e protoattica che ha come epicentro Cerveteri e secondariamente Veio. Tra i principali protagonisti di questa produzione si ricordano il pittore della Gru e il pittore dell'Eptacordo, attivi nel secondo quarto del VII secolo a.C., che decorano i vasi con grandi figure prediligendo grandi forme vascolari come le anfore.

Il pittore dell'Eptacordo, più innovatore rispetto al pittore delle Gru, predilige la rappresentazione sui vasi di figure umane intente in azioni narrative su sfondi neutri.

Le tecniche da questi utilizzate sono le stesse delle pitture parietali delle Tomba delle Anatre, cioè la tecnica combinata del risparmio e della campitura di colore (*silhouette*)<sup>72</sup>.

Poco più tardi, intorno alla metà del VII secolo a.C., è attivo a Cerveteri un ceramista greco, Aristonothos, che firma nella propria lingua la sua opera più conosciuta<sup>73</sup>. Il Cratere con l'accecamento di Polifemo e con lo scontro tra una nave oneraria e una nave da combattimento di pirati, o battaglia navale tra Greci e Etruschi, opera che sta a significare la pericolosità dell'esplorazione di terre sconosciute e dei viaggi per mare<sup>74</sup>.

Questi pericoli, secondo un passo di Eforo, avevano tenuto per molto tempo lontani i Greci dalle coste della Sicilia e forse i committenti del pittore Aristonothos si apprestavano a combattere proprio contro i Greci per il controllo dei traffici marittimi.

Nell'Orientalizzante recente, in particolare tra 630-620 a.C., il filone prevalente è quello greco, comunque presente sin dall'inizio del VII secolo a.C., ma ora, oltre all'apporto corinzio, si aggiunge quello dei Greci di stirpe dorica e soprattutto ionica con i Focei e Samii, che nel 600 a.C. fondano

---

con ogni probabilità da una biacca alcalinica gessosa, o da semplice argilla figulina diluita, che una volta stesa sull'ingobbiatura molto omogenea del vaso, non riesce a legarsi alla base e a seguito della cottura forma una sottile crosta che tende a staccarsi, o a deteriorarsi, con l'umidità (VISTOLI 2008, p. 65).

<sup>71</sup> HARARI 2016, p. 17.

<sup>72</sup> COLONNA 2000, p. 61.

<sup>73</sup> CORDANO 2007, pp. I-IV.

<sup>74</sup> SANNIBALE 2010, p. 47.

Massalia (Marsiglia) a controllo delle coste mediterranee della Gallia, in contatto con le *facies* italiche, liguri e golasecchiane.

Il centro propulsore dell'Orientalizzante recente è Vulci, che produce e riesce ad esportare su quasi tutta la penisola italiana molta ceramica a figure nere, seguita dal centro di Tarquinia. La produzione vascolare di Vulci dell'Orientalizzante recente inizia con un maestro greco-orientale, il pittore delle Rondini, attivo negli ultimi due decenni del VII secolo a.C., continuata poi dal pittore di Feoli e da quello di Boehlau, attivi nei primi due decenni del VI secolo a.C.

L'esito finale delle esperienze orientalizzanti è rappresentato dallo stile fiorito, o fiammeggiante che prevede fregi e riempitivi floreali, avvolgendo anche le figure e i fregi animalistici. Stile ben rappresentato dalla tomba Campana di Veio, dove questo trova i migliori risultati sul piano visivo e formale oltre che al piano cromatico (*fig. 6*)<sup>75</sup>.

Nella seconda metà del VII secolo a.C. si assiste alla nascita del bucchero (*fig. 8*), una produzione di pregio all'inizio fortemente legata alla classe gentilizia<sup>76</sup>. La produzione del bucchero è una tecnologia che attinge anche alle conoscenze della metallurgia e della toreutica, in quanto è la cottura riducente che permette di ottenere il caratteristico colore nero<sup>77</sup>.

In bucchero vengono prodotti vasi sia di forma locale di antica tradizione, forme fenicie, forme orientali e greco-corinzie, trovando larga diffusione e successo in tutta la penisola italiana<sup>78</sup>.

Sempre nella seconda metà del VII secolo a.C., nascono altri impasti, a partire dalla nascita del bucchero, detti 'impasti bucceroidi' che prevedono un corpo ceramico molto vicino al bucchero per il tipo di impasto e per il colore ma interessati da forti virate di tono marrone e rossastro causate dalla cottura non completamente riducente del vaso<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> COLONNA 2000, pp. 61-62.

<sup>76</sup> SCIACCA, DI BLASI 2003.

<sup>77</sup> SANNIBALE 2003, pp. 281-300.

<sup>78</sup> SANNIBALE 2010, p. 44.

<sup>79</sup> PAGNINI, ROMUALDI 2000, pp.19-20.

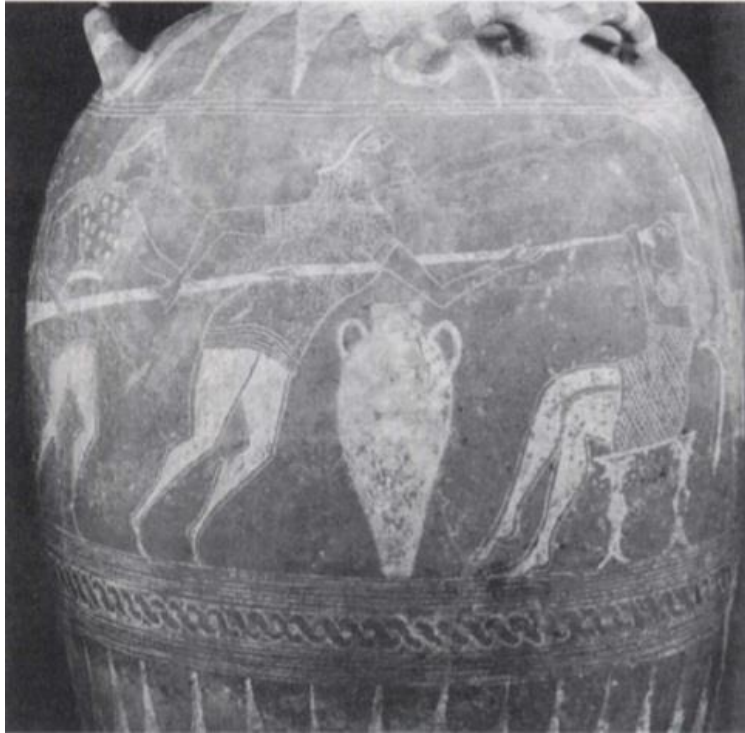


Fig. 7 - *Pithos* etrusco in ceramica detta 'white on red' con l'accecamento di Polifemo, 650-625 a.C., New York, *Collection Laurence Fleischman* (COLONNA 2010, p.60).



Fig. 8 - Ampolla Calabresi realizzata in bucchero: auriga alla guida di un doppio tiro equino. Da Cerveteri, tomba Calabresi. Circa 660-650 a.C. Museo Gregoriano Etrusco (SANNIBALE 2010, p. 45, fig. 35).





## CAPITOLO III

### LA PERIZIA DEI MANUFATTI CERAMICI ORIENTALIZZANTI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI

Le perizie dei manufatti della collezione Marchetti, inquadrabili presumibilmente all'età Orientalizzante, sono state redatte per stabilire la loro autenticità, si sono basate su fonti bibliografiche, sitografiche, database di collezioni museali<sup>80</sup> e siti di case d'aste<sup>81</sup>.

Le perizie si articolano in 3 parti: la parte descrittiva dell'oggetto, l'analisi tecnica e stilistica (con confronti con altri manufatti originali della stessa classe ceramica riscontrati durante la ricerca bibliografica e sitografica) e, insieme, una parte valutativa.

Sulla base delle informazioni raccolte e su quanto analizzato viene stabilito se i reperti sono da considerarsi autentici oppure falsi e come eventualmente il falsario abbia operato per la loro realizzazione e decorazione.

#### III. 1. IL REPERTO CM 3

##### III. 1. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 3

###### *Forma e funzione*

L'oggetto ceramico si presenta come un grande vaso con un impasto rossiccio, con strigliature verticali sul corpo e un grande fregio animalistico sulla spalla (*fig. 9*).

Il manufatto è alto, nella sua interezza, 41,7 cm e si compone di un piede piatto, un corpo alto 35,5 cm, un fregio animalistico sulla spalla, largo 4,3 cm, un collo e, infine, un orlo molto estroflesso spesso 1 cm.

---

<sup>80</sup> Louvre, Allard Pierson Museum, Staatliche Museen. Medelhavsmuseet, di Stoccarda

<sup>81</sup> Pandolfi, Sotheby's, Catawiki.

Il piede del manufatto è piatto e prevede inclusi e screziature nerastre, oltre a importanti abrasioni e incrostature ai lati dove si collega al corpo.

La parte inferiore del corpo è liscia e occupa una superficie pari a 13 cm in altezza, della totalità del vaso, ed è interessata da abrasioni oltre che da variazioni di colore dell'impasto rossiccio, dove in alcuni punti tende di più all'aranciato, mentre in un lato il colore tende al nero, segno di possibile esposizione a fuochi.

Le incrostazioni in questa parte del vaso sembrano concentrarsi in un lato creando una sorta di fascia verticale.

Tra la parte inferiore e la parte superiore del corpo è visibile una sottilissima incisione orizzontale che sembra distinguere in due sezioni il corpo del manufatto in quanto le stigliature sembrano interrompersi in prossimità di questa.

La parte superiore del corpo, comprendente tre quarti dell'altezza del corpo, incluso il punto di massima espansione, è caratterizzata dalle strigliature, rese attraverso 60 solcature verticali della superficie, che non iniziano tutte alla stessa altezza ma a quote diverse.

Le incrostazioni nel ventre si concentrano nelle solcature mentre sulla superficie delle costolature è possibile notare screziature piuttosto brillanti, sia neri che bianchi.

Il colore rossiccio sembra scurirsi in prossimità della spalla e quindi del fregio continuo animalistico. Il fregio animalistico sulla spalla, inquadrato da cordoni, prevede figure in posizione araldica, nello specifico leoni, poco visibili a causa delle importanti raschiature e incrostazioni.

A partire dal fregio l'andamento del vaso, da curvilineo si fa leggermente più lineare collegando la spalla al collo attraverso uno sviluppo retto e obliquo.

Il collo, a partire dalla spalla, tende ad espandersi creando un orlo ingrossato ed estroflesso verso l'esterno, quasi appiattito, dove sono presenti numerosi incrostazioni su un lato e macchie nere.

La forma, l'andamento e lo sviluppo riconducono il manufatto alla classe ceramica dei *pithoi*<sup>82</sup>, grandi recipienti chiusi ovoidi con larga bocca che potevano essere realizzati sia in ceramica che in metallo<sup>83</sup>.

I *pithoi* potevano essere utilizzati per l'immagazzinamento di cereali, semi, vino e olio e, grazie alle sue grandi dimensioni per la deposizione delle ossa del defunto, specialmente dove il legno scarseggiava. Esiste l'attestazione di sepolture dentro *pithoi* nel Medio Elladico<sup>84</sup> a Micene, a Thapsos e a Creta<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> BENEDETTINI, PARISE BADONI 2000, p. 91, Tav. XXXII, 2.

<sup>83</sup> BENEDETTINI 2000, p. 56.

<sup>84</sup>Il Medio Elladico (ME) è un periodo che connota la cultura della Grecia antica durante l'età del bronzo e corrisponde cronologicamente al periodo compreso tra il 2100 a.C. al 1550 a.C., in cui si vanno a creare le premesse della nascita della civiltà micenea nella penisola ellenica e nell'isola di Creta. In questo periodo si vanno, inoltre, a costituire siti sulle sommità delle colline in tutto il Peloponneso e la Grecia centrale (WRIGHT 2008, pp. 57-230).

<sup>85</sup> SAVIGNONI 1901, pp. 404-417. SERRA RIDGWAY 2010, pp. 152.



Fig. 9 - Manufatto CM 3: forma, decorazioni e stato di conservazione.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

Il manufatto è stato realizzato al tornio (come dimostrato dalla presenza delle caratteristiche striature orizzontali visibili sulle pareti interne del vaso) a partire da un impasto rosso (Munsell Soil Color Chart, 10 R 5/8 *red*), alquanto depurato ma che presenta qualche incluso di modeste dimensioni (tra 1 e 2 mm).

Il tornio utilizzato era probabilmente il “tornio lento”, per le grandi dimensioni del vaso, azionato da un assistente a mano<sup>86</sup>.

Le decorazioni del *Pithos* CM 3 sono state applicate a pressione dopo un primo periodo di essiccazione, poi induritesi, insieme al corpo ceramico, dopo la cottura<sup>87</sup>.

Le rigature sul corpo del vaso sono state ottenute, con ogni probabilità, grazie a una serie di solchi incisi a stecca sulla superficie, in quanto la larghezza delle incisioni si aggira intorno a 1 cm di spessore,

---

<sup>86</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 127-128.

<sup>87</sup> PATANÈ 2015, p. 180.

mentre gli spazi intermedi, cioè le coste, variano da 1,5 cm a 2 cm di spessore e presentano una superficie piatta<sup>88</sup>.

Il fregio animalistico continuo con felini in bassorilievo sulla spalla del vaso è stato probabilmente realizzato con la tecnica della stampiglia che consiste nella ripetuta impressione dello stampo (stampiglia)<sup>89</sup> sulla superficie desiderata del corpo ceramico quando questa è ancora umida e morbida. Gli stampi potevano essere piani o a cilindretto, probabilmente in questo caso è stato utilizzato uno stampo a cilindretto poiché questi meglio si prestavano alla realizzazione di fregi continui in quanto venivano passati a rullo sulla fascia umida generando un'impressione continua in cui di proposito si confondono l'inizio e la fine del motivo come nel caso del manufatto CM 3.

Gli stampi a cilindretto, generalmente intorno ai 3 cm, oltre a contenere di norma la figura da imprimere, in questo caso un felino, contenevano anche sottili motivi di cornice che fanno da bordo per il fregio in alto e in basso. Spesso le figure prodotte da questi stampi non sono tutte perfettamente uguali a causa dei vari livelli di umidità e malleabilità lungo la fascia interessata e dai diversi gradi di pressione<sup>90</sup>.

Gli stampi piani, per lo più di forma quadrata, venivano invece utilizzati per la realizzazione di metope all'interno della fascia e contenevano una sola figura animale, con possibili motivi vegetali o geometrici, inquadrata da una cornice<sup>91</sup>.

Il *pithos* CM 3 mostra anche su gran parte della superficie un ingobbio rosso, probabilmente ottenuto con argilla ferruginosa molto sciolta applicata prima della cottura con funzioni decorative<sup>92</sup>, pratica originaria del '*Red-slip*' corrente della ceramica fenicia<sup>93</sup>.

---

<sup>88</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 170.

<sup>89</sup> Gli stampi per la decorazione dei vasi potevano essere resi in metallo, in terracotta, in materiale deperibile, come legno e avorio, e in pietre dure (PIERACCINI 2003, pp. 182-184).

<sup>90</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 131-132

<sup>91</sup> BORISKOVSAYA 1970, pp. 567-572.

<sup>92</sup> MICOZZI 1994, pp. 27-29.

<sup>93</sup> La ceramica '*Red Slip*' è la tipica produzione fenicia e il fossile guida della presenza dei Fenici in Occidente. L'uso di rivestire i vasi con una ingobbiatura rossa lustrata è attestato nella costa siro-palestinese e a Cipro sia nel Bronzo Antico che nel Bronzo Medio e Tardo, e la '*Red Slip*' dell'Età del Ferro si inserisce, sebbene senza una discendenza diretta, in questa tradizione, conservata dalla popolazione cananea della costa siriana anche nei secoli critici del passaggio tra l'età del Bronzo e il Ferro stesso. La ceramica '*Red Slip*', che all'inizio del periodo Orientalizzante raggiunge e si diffonde nella penisola italiana, è caratterizzata da un rivestimento rosso scuro spesso e lucente; i vasi sono solitamente privi di decorazione dipinta, ma vi sono anche esemplari decorati con motivi geometrici semplici, come linee parallele, cerchi concentrici, tratti radiali e, più raramente, linee ondulate, realizzati in pittura nera (SPAGNOLI 2019, pp. 6-7).

## *Stato di conservazione*

Il *Pithos* CM 3 presenta molte incrostazioni: le più abbondanti solo quelle di colore grigiastro che interessano le estremità del piede e gran parte del corpo ceramico, risparmiandone solo una piccola parte (*fig. 10*).

Il manufatto è interessato anche da incrostazioni più scure che coinvolgono la parte superiore del vaso, in particolare il labbro.

Sono presenti anche numerose raschiature e abrasioni, anche se di lieve entità, che si concentrano sull'orlo e sul ventre.

Dal punto di vista strutturale invece il manufatto, nonostante le notevoli dimensioni, non presenta crepe o incrinature che possono minare la sua integrità, sono solo presenti alcune scheggiature nell'estremità dell'orlo che mettono in luce l'impasto.

La parte del vaso che ha subito di più l'usura e la corrosione, in un ipotetico luogo di giacitura, è il fregio animalistico, intaccato da molte incrostazioni e raschiature che non permettono di distinguere con precisione la maggior parte delle figure che lo costituiscono.

L'interno del vaso è interessato da uno strato grigiastro che lascia comunque intravedere, anche se lievemente, alcune striature orizzontali lasciate dal tornio ma soprattutto è visibile una linea di livello probabilmente lasciata da un liquido che potrebbe indicare la sua antica funzione di immagazzinamento.

La criticità per una sua autenticazione riguarda la disposizione delle incrostazioni in quanto si concentrano intensamente su un solo lato interessando l'altra metà in maniera molto più lieve, lasciando così la possibilità all'osservatore di intuire il programma iconografico del manufatto, dando comunque l'idea di una forte antichità.

L'aspetto più problematico però sono le incrostazioni nere che interessano il vaso solo in alcuni punti come il piede piatto e uno spicchio del fregio, non trovando coerenza nella loro distribuzione.

Inoltre alcune incrostazioni nere si presentano come nette e brillanti alla luce, come se fossero state applicate con una vernice moderna.

Un altro aspetto della superficie che rende incerta l'autenticità del manufatto è la presenza di una incisione orizzontale nella parte inferiore, lì dove iniziano le incisioni verticali del ventre, non coerente con i tratti distintivi della produzione dei *pithoi* antichi.

Sulla base degli studi sulla produzione ceretana, infatti, i *pithoi* non presentano mai decorazioni incise o graffite, tranne che per le scanalature sul ventre e quelle orizzontali all'interno della bocca<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 170.

L'incisione orizzontale nella parte inferiore potrebbe essere stata posta e utilizzata dal falsario durante la realizzazione del manufatto per rispettare la lunghezza delle scanalature sul ventre, oppure potrebbe essere stata prodotta, in un momento successivo alla sua produzione, da un sostegno circolare in metallo, mai attestato però insieme ai *pithoi* nei contesti di ritrovamento.



Fig. 10 - Particolare con stato di conservazione del *Pithos* CM 3 dove sono visibili tracce nere e le abbondanti incrostazioni grigiastre che interessano il corpo e il fregio.

### III. 1. 2. ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON I PITHOI CON DECORAZIONE A RILIEVO DEL MONDO ELLENICO

L'attribuzione del manufatto CM 3 alla classe dei *pithoi* con decorazioni a rilievo porta all'analisi delle principali produzioni antiche per poter individuare l'area di produzione e la datazione così da poter, in seguito, valutare la sua autenticità.

Tra le principali e più diffuse produzioni di questa classe ceramica vi sono i *pithoi* a rilievo del mondo greco, in particolare quelli che si concentrano a Creta nell'antica città di Priniàs.

La decorazione mediante rilievo e impressione è una pratica adoperata sulla ceramica di Creta da epoche molto antiche. I *pithoi* a Creta sono attestati a partire dall'età minoica e recano spesso profusione di motivi lineari incisi o a rilievo, eseguiti a mano su bande d'argilla poi sovra applicate e decorate con stampi di punzoni piatti, o direttamente sul vaso. Pochissimi sono a Creta gli esempi di decorazione figurata, che invece nello stesso periodo sono comuni, a esempio, nei *pithoi* ciprioti, fortemente influenzati dall'arte del Vicino Oriente<sup>95</sup>.

La consuetudine continua nei periodi protogeometrico e geometrico cretesi. I motivi più ricorrenti sono cordoni, ditate, bande ondulate, zig zag, cerchi, spirali, rosette. Gli elementi decorativi contribuiscono ora ad evidenziare la struttura del vaso per la loro posizione nei punti di giuntura degli anelli di argilla adoperati per la costruzione del vaso<sup>96</sup>.

Ma è solo in età orientalizzante – vale a dire nel periodo di maggiore fioritura della ceramica a rilievo nelle isole greche e in alcune regioni del continente – che accanto a semplici motivi decorativi di antica tradizione appaiono, in posizione preminente, i temi figurati, a volte relativi a episodi mitologici.

A Creta la decorazione a rilievo era riservata esclusivamente ai *pithoi*<sup>97</sup>.

A partire dal VII secolo a.C. a Creta e nelle altre isole dell'Egeo venivano prodotti *pithoi* di enormi dimensioni (fino a 2 m di altezza) con collo e anse, garantendo, in questo modo, grande capienza, possibilità di movimento e l'immagazzinamento di vino, olio, derrate – grano farina uva e acqua piovana anche in case private, in quanto precedentemente questi, senza collo e anse, venivano interrati nei magazzini dei palazzi<sup>98</sup>.

Questi *pithoi* sono stati ritrovati anche in santuari e necropoli implicando che, oltre alla funzione domestica, potevano assumere anche la funzione votiva e funeraria.

La comparsa di decorazioni a rilievo sulla loro superficie è dovuta proprio alla loro esposizione in contesti funerari e votivi dove le élite volevano ostentare la loro ricchezza<sup>99</sup>.

I *pithoi* con decorazioni a rilievo dovevano essere prodotti in botteghe che producevano tegole, vasellame da cucina e anche ceramica fine per la grande somiglianza con motivi a rilievo di certe decorazioni fittili architettoniche, soprattutto in Ionia.

Probabilmente i vasai dovevano utilizzare gli stessi stampi (punzoni o rulli) per decorare sia i *pithoi* che le decorazioni fittili<sup>100</sup>.

---

<sup>95</sup> SIMANTONI-BOURNIA 2004, p. 18.

<sup>96</sup> PATANÈ 2015, p. 178.

<sup>97</sup> SIMANTONI-BOURNIA 2004, p. 11.

<sup>98</sup> EBBINGHAUS 2005, pp. 51-72.

<sup>99</sup> BRISART 2009.

<sup>100</sup> SIMANTONI-BOURNIA 1990, p. 194.

Un'altra ipotesi, meno accreditata<sup>101</sup>, sostiene l'esistenza di vere e proprie officine itineranti, in quanto alcuni studiosi, osservando la diffusione di questi recipienti in zone anche molto lontane fra loro, ovvero riscontrando l'uso di matrici identiche in zone diverse, hanno supposto che nel VII secolo a.C., operassero vasai ambulanti che installavano le loro botteghe laddove supponevano trovare una buona clientela e portavano con sé gli utensili tra cui torni, punzoni, rulli, matrici, stampi e a volte anche la terra per la realizzazione dell'ingobbio.

L'argilla utilizzata dai vasai greci per la realizzazione dei *pithoi* è molto spesso pesante e granulosa, unita a molti sgrassanti che assicurano la coesione del vaso, quali pietrisco grigio nerastro, tritume nero, piccole scaglie di marmo o particelle di calcare, ghiaia di fiume, o anche tritume di argilla cotta, quest'ultimo molto utilizzato a Priniàs poiché facilmente reperibile tra gli scarti delle officine dei vasai<sup>102</sup>.

I *pithoi* greci antichi venivano realizzati con l'utilizzo di un tornio lento, ma, per le notevoli dimensioni, base e collo venivano costruiti con la tecnica ad anelli d'argilla sovrapposti, in particolare tre anelli per il corpo e uno per il collo. I punti di giunzione degli anelli venivano coperti con un rivestimento di argilla liquida, che fungeva da legante mentre per gli spazi tra il piede e ventre e fra spalla e collo, la giuntura veniva sempre mascherata da un cordoncino a rilievo, spesso a sezione triangolare. Il risultato di questa soluzione portava ad ottenere uno spessore delle pareti maggiore nei punti di congiunzione degli anelli e nel punto di transizione tra labbro e collo e fra collo e spalla<sup>103</sup>.

La decorazione a rilievo avveniva insieme all'impostazione delle anse nel momento precedente alla cottura, quando il vaso era più compatto dopo un periodo di essiccazione. La decorazione a rilievo in antico veniva realizzata a mano ma a partire dal VII secolo a.C. venne importata dal Vicino Oriente la tecnica a matrice che soppiantò velocemente la tecnica precedente<sup>104</sup>.

La tecnica a matrice consisteva in uno stampo che consentiva di applicare la figura sul corpo del vaso, facilitando e velocizzando di molto la produzione.

Purtroppo la produzione dei *pithoi* a rilievo prinioti è pervenuta in frammenti e l'unico esemplare conservatosi per una certa altezza è il grande *pithos*, datato entro la seconda metà del VII secolo a.C., rinvenuto da Luigi Pernier davanti al pronao del Tempio A della Patela (*fig. 11*). Il *pithos* della Patela, con decorazioni a rilievo con la tecnica dello stampo, conserva parte del ventre e buona parte della spalla e del collo che permettono di poter ricostruire la forma che possedeva in origine e quale era la

---

<sup>101</sup> PATANÈ 2015, pp. 179.

<sup>102</sup> PATANÈ 2015, pp. 179-180; PALERMO 1992b, p. 84.

<sup>103</sup> PALERMO 1992b, p. 85, tav. XIV, n. 38.

<sup>104</sup> PATANÈ 2015, pp. 180-181.



posizione dei frammenti a rilievo rinvenuti nel corpo ceramico<sup>105</sup>. Il *pithos* della Patela<sup>106</sup> possedeva un corpo ovoidale, allungato, slanciato, un collo largo e alto con pareti dritte, separato dalla spalla da un cordone, inoltre il vaso doveva essere dotato di due anse impostate tra spalla e corpo e di un piede cilindrico separato dal corpo da un listello a rilievo.

I motivi delle decorazione a rilievo, riscontrabili anche in molti dei frammenti della produzione rinvenuti, prevedono sul collo la ripetizione di una *Potnia theron* alata con ai lati due cavalli rampanti<sup>107</sup>, alla base del collo due listelli stonati e sulla spalla grandi fasce a spirale avvolte verso destra. Sul corpo sul punto di massima espansione è riscontrabile un fregio continuo, incorniciato da due listelli a rilievo, simile nello stile a quello del *Pithos* CM 3 ma in questo caso è rappresentata una corsa di cavalieri e bighe con tripodi che fanno da premio<sup>108</sup>. Sul ventre, al di sotto del punto di massima espansione si articolano altre fasce a rilievo, in particolare una fascia con spirali avvolte verso sinistra, una fascia con elementi vegetali (palmette e volute) e infine una fascia con decorazioni a zig-zag<sup>109</sup>.

Il *Pithos* CM 3, rispetto a questa produzione ceramica ellenica, trova similitudini solamente nelle grandi dimensioni dell'intero corpo ceramico, nello stile di resa delle decorazioni a rilievo e nelle dimensioni ma non nell'inquadramento del fregio continuo che nel caso del *pithos* della Patela si colloca nel punto di massima espansione invece che nella spalla come nel manufatto della collezione Marchetti.

Per quando riguarda i motivi rappresentati vi sono frammenti riconducibili ai *pithoi* della produzione di Priniàs che riportano figure di felini ma questi non sono in posizione araldica come nel fregio del manufatto CM 3 ma in corsa all'inseguimento di altri animali (*fig. 12*)<sup>110</sup>.

Di fatto il *Pithos* CM 3 non può essere stato prodotto da questo contesto culturale per le numerose differenze, quali la forma del corpo ceramico, l'impasto e i motivi utilizzati ma il comune utilizzo

---

<sup>105</sup> PALERMO 1992 a, p. 47.

<sup>106</sup> Il *pithos* della Patela, sulla base delle parti rinvenute, doveva avere un'altezza massima pari a 1,10 m, un diametro di 0,8 m e una bocca con diametro pari a 0,60 m circa (PATANÈ 2015, p. 181).

<sup>107</sup> *Potnia theròn* ('Signora degli animali') è un termine greco usato per la prima volta da Omero (*Iliade*, libro XXI, v. 470) come attributo di Artemide e, in seguito, utilizzato per indicare alcune divinità femminili associate agli animali su cui erano in grado di esercitare il potere. La menzione di Omero della *Potnia theròn* si pensa venga riferita alla dea Artemide, infatti, una divinità come Artemide, 'signora degli animali' viene ritenuta presente dagli studiosi sin dalle religioni preistoriche. Nello specifico con il termine di *Potnia theròn* gli studiosi indicano soprattutto una dea raffigurata nell'arte minoica, che tiene in mano dei serpenti o comunque raffigurata circondata da animali selvatici e cavalli. Altra grande divinità antica associata a questo appellativo è Cibele, solitamente raffigurata circondata dalle fiere (BURKERT 1987, p. 149).

<sup>108</sup> Il tripode era nell'antica Grecia un recipiente metallico a tre piedi che si poneva sul fuoco per scaldare l'acqua. I tripodi venivano offerti come dono agli dei, agli ospiti, e agli atleti vittoriosi, e ai vincitori di agoni poetici e corse di carri. I tripodi mostravano grandi varietà di forme, ma tutti avevano la caratteristica di poggiare su tre piedi (WILSON JONES 2002, pp. 353-390).

<sup>109</sup> PATANÈ 2015, pp. 181-183.

<sup>110</sup> PATANÈ 2015, p. 188.

della tecnica dello stampo per la realizzazione dei motivi a rilievo indica che la sua esecuzione sia avvenuta in epoca Orientalizzante.



Fig. 11 - *Pithos* dal Tempio A di Priniàs (PATANÈ 2015, p. 182, fig. 1 A).



Fig. 12 - Frammento di *pithos* con figure di felini in corsa da Priniàs (PATANÈ 2015, p. 191, fig. 7).

### III. 1. 3. ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON I PHITOI STAMPIGLIATI CERETANI

#### *Origine, funzione e diffusione*

L'attribuzione del manufatto CM 3 all'epoca Orientalizzante per la decorazione a rilievo resa con la tecnica a stampo porta a considerare la produzione, di ambito etrusco, dei *pithoi* stampigliati ceretani come provenienza del *Pithos* facente parte della collezione Marchetti.

Il *Pithos* CM 3 trova numerose similitudini per forma, decorazioni, ingobbio, tecniche e iconografia con la produzione vascolare a stampiglia ceretana.

La produzione dei *pithoi* stampigliati ceretani è inquadrabile all'incirca tra il 625/620 a.C. e il 530/525 a.C. di cui solamente 292 esemplari sono giunti fino a noi, provenienti da Caere e dai centri vicini di Tolfa e San Giovenale<sup>111</sup>. Le origini di questa produzione non ha come origine i modelli greci, in quanto si discostano troppo per dimensione e forma<sup>112</sup>, ma sono riscontrabili in Caere stessa, in particolare nella produzione precedente dei *pithos* a impasto con decorazione 'white-on-red', collocabile al primo quarto del VII secolo a.C. , caratterizzati da una forma ovoide su fondo piano e

<sup>111</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 255.

<sup>112</sup> I *pithoi* greci tra VIII e VI secolo a.C. prevedevano un corpo panciuto e molto rastremato, un piede distinto, un collo sviluppato di forma cilindrica e due anse verticali tra bocca e spalla (SERRA RIDGWAY 2010, p. 152).

con imboccatura a tromba distinta che successivamente intorno alla metà del VII secolo a.C. vengono privati delle anse e decorati con rastremature sul ventre<sup>113</sup>.

La loro destinazione non era quella domestica ma quella funeraria, dove avevano la funzione di offerta o di ‘arredamento’ e non di ossuari o cinerari, in virtù della loro funzione originaria di recipienti per l’olio, vino o derrate di vario genere<sup>114</sup> è più probabile che assolvessero la funzione di arredamento della tomba, piuttosto che quella di offerta, come indicatore di *status* dell’individuo in vita per la vistosa e ricca decorazione specializzata<sup>115</sup>.

Si trattava di una produzione di pregio che prevedeva l’impiego di due artigiani, diversi e autonomi, operanti in botteghe distinte, un intagliatore che preparava lo stampo e il vasaio che costruiva il *phitos*<sup>116</sup>.

I *pithoi* ceretani sono stati ritrovati esclusivamente nelle necropoli, in particolare nelle tombe a camera dove il corredo è ricco. I *pithoi* ritrovati nelle tombe a Tolfa e a Cerveteri sono stati ritrovati il più delle volte in coppia di gemelli e quando questo avveniva sono per lo più associati con il servizio e il consumo del vino. Talvolta i corredi delle tombe contengono sia *pithoi*, che bracieri e spesso gli uni sono stampigliati e gli altri no e viceversa<sup>117</sup>.

In base a questa funzione di indicare di *status* è stata avanzata l’ipotesi che l’introduzione nell’ultimo quarto del VII secolo della decorazione a costolature e con stampiglie figurate sul *pithos*, da parte dei ceramisti ceretani, sia dovuta proprio ad una esigenza simbolica e rituale delle élite alludendo alla loro capacità di possedere e conservare cospicue riserve alimentari<sup>118</sup>.

I *pithoi* stampigliati si diffusero in tutte le necropoli di Cerveteri, a Tolfa e San Giovenale, sempre in Etruria riscontrati a Veio, Tarquinia, Gravisca e nel territorio vulcente ma anche nel Lazio, tra cui Roma e Cuma<sup>119</sup>.

### ***La forma dei pithoi stampigliati ceretani***

I *pithoi* stampigliati ceretani sono recipienti chiusi di grandi dimensioni con corpo ovoide, spalla alta, profilo continuo (senza carenature e rientranze), ampia imboccatura imbutiforme e labbro estroflesso. Nella produzione propria di Caere si possono distinguere 3 tipi di forme principali.

---

<sup>113</sup> MICOZZI 1994, p. 28.

<sup>114</sup> PRAYON 1975, p. 114.

<sup>115</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 157-158.

<sup>116</sup> CAMPOREALE 1972.

<sup>117</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 263.

<sup>118</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 159.

<sup>119</sup> PIERACCINI 2003, pp. 200-202.

Il Tipo 1, di forma classica, che può raggiungere 1 m di altezza, caratterizzato da un piede piatto e dall'assenza di anse. Di fatto si tratta del tipo largamente più numeroso della produzione.

Il Tipo 2 prevede un corpo piccolo, tra i 40 e 50 cm, piuttosto panciuto, due anse a maniglia orizzontali impostate a metà del corpo ceramico. Questo tipo è documentato in 2 soli esemplari e sembra rappresentare il passaggio dall'olla globulare ansata, comune all'Etruria meridionale Orientalizzante, al *pithos* ceretano classico.

Il Tipo 3, grande tra i 38 e i 60 cm, è senza anse ma dotato di piede a tromba ed è prodotto solamente in impasto ingobbato di nero.

All'interno del Tipo 1 sono state fatte ulteriori suddivisioni, dette varietà, sulla base delle differenze di forma, posizione delle decorazioni e decorazioni stesse, che intercorrono tra i vari esemplari.

La prima di queste è la varietà 1 A, stabilita su un numero di 20 esemplari alti o molto alti, spesso oltre il metro di altezza, con spalla alta e ampia, ventre e profilo rigido.

La varietà 1 B, rappresenta il vero tipo standard del *pithos* ceretano, è stata stabilita su un numero di 20 esemplari simili e prevede una misura media o grande, tra i 60 e i 90 cm, più propriamente ovoidi con spalla tonda e profilo del ventre convesso.

La varietà 1 C invece prevede vasi generalmente più piccoli, tra i 45 e i 65 cm, con corpo affusolato, cioè spalla lunga e poco ampia, massima espansione relativamente bassa e limitata rastremazione al fondo e bocca molto ampia<sup>120</sup>.

Il *pithos* CM 3 può rientrare, per coerenza tra le varie parti, all'interno della varietà 1 B del Tipo 1 (*fig. 13*), il tipo classico della produzione di Caere, ma le sue dimensioni, poco più di 41 cm di altezza, sono molto inferiori a quelle degli altri *pithoi* di questa varietà tipologica. Per quanto riguarda le dimensioni e il profilo ovoide, il *pithos* CM 3 (*fig. 14*) si accosta al tipo 3 della produzione ma differisce da questo per l'assenza di un piede a tromba, per la rientranza in prossimità del collo e per l'ingobbio rosso, che invece nel Tipo 3 è esclusivamente nero.

All'interno del Tipo 3, il *Pithos* CM 3 trova similitudini con il *pithos* C 590 prodotto a Cerveteri ed ora conservato al Museo del Louvre non solo per forma ma anche per posizione del fregio stampigliato e nella resa delle costolature sul ventre (*fig. 15*).

La forma e le dimensioni del *Pithos* della collezione Marchetti sono di fatto un problema che mette in dubbio la sua autenticità, in quanto, non solo non trovano confronti puntuali, ma sembrano essere il risultato di una fusione tra i vari tipi in cui la produzione è stata divisa in base alle forme.

---

<sup>120</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 145-148.

Il *Pithos* CM 3 fonde, di fatto, le caratteristiche strutturali del Tipo 3, per quanto riguarda profilo e dimensioni, e i tratti della varietà 1B del Tipo 1, per quanto riguarda spalla, posizione delle decorazioni, piede piatto e assenza di anse<sup>121</sup>.

Tale fusione potrebbe essere una volontà del falsario di creare un pezzo unico, che non trovasse confronti con altri esemplari, ma che allo stesso tempo potesse rientrare nella produzione dei *pithoi* stampigliati ceretani.

Un altro aspetto problematico è la forte rientranza, quasi ad angolo retto, del profilo in corrispondenza della spalla. Tale caratteristica non trova alcun confronto con i *pithoi* ceretani poiché non prevedono nel loro repertorio rientranze così nette.



Fig. 13 - *Pithos* ceretano rientrante nella varietà 1 B del Tipo 1 (SERRA RIDGWAY 2010, p. 130, fig. 106 b).

---

<sup>121</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 145-148.

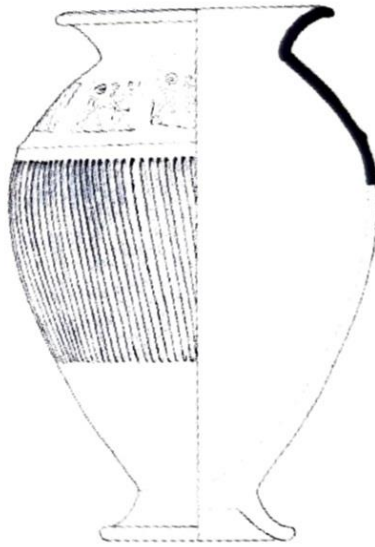


Fig. 14 – *Pithos* ceretano Tipo 3, secondo la classificazione (SERRA RIDGWAY 2010, p.146, fig. 107g).



Fig. 15 - *Pithos* 590 conservato al Museo del Louvre rientrante nel Tipo 3 della classificazione dei *pithoi* ceretani stampigliati (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010294831>).

### ***Le decorazioni: costolature, fregi a bassorilievo, cordoni e ingobbio***

Le caratteristiche decorative costanti dei *pithoi* ceretani sono le costolature verticali sul ventre, composte da una serie di strisce verticali fittamente alternate in cavo e in rilievo. Le costolature potevano essere rese o mediante l'applicazione di cordoni verticali, o con la pressione laterale dell'argilla di superficie, o, in fine, con l'asportazione di strisce di argilla con una punta di stecca arrotondata. Le scanalature sottili e fitte separate da coste piatte poco aggettanti del *Pithos* CM 3, indicano che probabilmente per la loro realizzazione è stata utilizzata la tecnica dell'asportazione di argilla mediante l'utilizzo di una stecca perché nel caso si fosse utilizzata un'altra tecnica la costolatura sarebbe molto meno fitta e arrotondata<sup>122</sup>.

La seconda caratteristica decorativa che connota la maggior parte dei *pithoi* di produzione ceretana è la decorazione a bassorilievo prodotta a stampo. Per la realizzazione di questa si utilizzavano stampi piani, per la realizzazione di metope, o a cilindretto, per la resa di fasce continue. Nel caso del *Pithos* CM 3, dove il bassorilievo animalistico sulla spalla è continuo, è stato utilizzato uno stampo a cilindretto in quanto il fregio animalistico con felini è continuo, senza motivi di distinzione quali cornici verticali o elementi vegetali.

La cornice che inquadra in basso e in alto il fregio continuo della spalla deve essere stata realizzata anch'essa tramite lo stampo a cilindretto poiché spesso negli stampi a cilindretto ceretani oltre alle figure da imprimere sul corpo ceramico contenevano anche le stesse cornici orizzontali. Un altro motivo che avvalorava la tesi per cui la cornice del fregio continuo è stata applicata a stampo e non applicata mano con cordoni di argilla è l'assenza di tracce che ne indichino l'applicazione che si dovrebbero manifestare con il distacco di alcuni punti del cordoncino<sup>123</sup>.

I *pithoi* ceretani nella maggior parte dei casi venivano ulteriormente arricchiti, oltre a costolature e bassorilievi figurati, con fregi resi con cordoni applicati a stampo ma molto più spesso a mano, che riportavano motivi a zig zag<sup>124</sup>, linee ad andamento ondulato, archi pendenti, archetti stanti, trecce e patere, palmette fenice e il cordone orizzontale, il più frequente tra questi, posto nella parte inferiore del vaso a chiudere la zona costolata<sup>125</sup>.

Il *Pithos* CM 3 però non riporta nessuna decorazione a cordoni e nessuno di questi motivi che andavano a impreziosire ulteriormente la produzione, trovando confronto con i primi *pithoi* della

---

<sup>122</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 130.

<sup>123</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 131-132.

<sup>124</sup> Motivi a zig zag e a cordoni che si ritrovano nella ceramica villanoviana e orientalizzante tra cui i *pithoi* a reticolo vulcenti, incise nel bucchero e presenti anche nella ceramica 'white-on-red' (BONAMICI 1974, tavv. 1, 2 a-b.).

<sup>125</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 171-175.



produzione ceretana, come il *pithos* D 239 presente al museo del Louvre, che come il *Pithos* della collezione Marchetti non possiede un cordone che chiude nella parte inferiore le costolature (fig. 16). L'ingobbio rosso vivo è un'altra peculiarità decorativa che accomuna tutti i *pithoi* ceretani. L'ingobbio, a imitazione dei modelli orientali, conferisce maggiore uniformità all'irregolarità della superficie e un colore più brillante e rosso, appropriato alla fruizione di rappresentanza che questi vasi andavano ad assumere.

L'ingobbio non veniva distribuito su tutta la superficie, ma solo nella parte centrale, sulla fascia stampigliata fino al fondo della zona costolata, talvolta sulla spalla e sull'eventuale zona decorata alla base, ma mai sull'imboccatura<sup>126</sup>. Nel caso del *Pithos* CM 3, l'ingobbio rosso tendente all'arancione è presente sul ventre, sulla spalla, sul bassorilievo figurato e in parte sull'orlo, ma questo non è uniforme e visibile solo in parte a causa delle incrostazioni e delle raschiature che intaccano la sua superficie.

Le decorazioni graffite non sono mai riscontrate nei *pithoi* ceretani, eccezion fatta per le 3 o 4 incisioni orizzontali regolarmente presenti all'interno della bocca, di cui una più marcata sul labbro, realizzate probabilmente per rendere più stabile l'applicazione del coperchio<sup>127</sup>.

Queste incisioni sul labbro sono presenti anche nel *Pithos* della collezione Marchetti, nello specifico due incisioni sul labbro, in corrispondenza dell'orlo.

---

<sup>126</sup> BAGNASCO GIANNI 1996, p. 314.

<sup>127</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 170; BORISKOVSAYA 1970, tav.8.



Fig. 16 - *Pithos* D 239, conservato al Louvre, prodotto a Cerveteri (650-625 a.C.) (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267828>).

### ***La fascia decorata con figure in bassorilievo***

Il fregio con figure in bassorilievo è il tratto distintivo dei *pithoi* stampigliati ceretani.

Nel *Pithos* CM 3 è stato utilizzato uno stampo a cilindretto per rendere il bassorilievo animalistico, inquadrato da una semplice linea continua con depressione al centro e bordi rilevati, una delle tipologie di divisione e incorniciatura insieme ai motivi a triglifi, diglifi, trattini, dentelli e triangoli<sup>128</sup>.

Mediante la tecnica decorativa a cilindretto nella produzione ceretana si realizzano fregi nei quali i temi più frequenti sono motivi geometrici e vegetali, file di animali, figure umane e animali in scene di caccia, scene di corse di carri e cavalieri, banchetti e sacrifici.

---

<sup>128</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 196.

Le figure più frequenti nei bassorilievi stampigliati sono la testa di Gorgone, il centauro dendroforo e i grifi poiché consoni alla funzione funeraria che i *pithoi* vanno ad assumere, essendo collegati al mondo dell'aldilà<sup>129</sup>.

I fregi con solo figure di animali si distinguono tra file unidirezionali e file bidirezionali, in cui gli animali possono essere posti stanti in posizione araldica, per gruppi contrapposti e per scene, tra queste le più frequenti sono quelle di caccia<sup>130</sup>.

Gli animali riportati sono quelli tipici del bestiario Orientalizzante sia selvatici, quali felini, cervi, volatili, cinghiali che fantastici, come sfingi e grifi, resi secondo i tipi correnti del protocorinzio tardo, quindi snelli con lunghe zampe rigide e ben distanziati l'uno dall'altro dando l'impressione di una ariosa serenità<sup>131</sup>.

Nel caso del *Pithos* CM 3 il fregio riporta una teoria di leoni, uguali ed equidistanti tra loro, in posizione araldica nell'atto di avanzare verso sinistra (*fig. 17*).

I leoni, del fregio del *Pithos* CM 3, sono ruggenti e trovano forti similitudini con i leoni ruggenti entro metope, realizzate con stampi piani, e non in fregi continui a cilindretto.

Durante il periodo Orientalizzante si possono distinguere due tipologie di leoni ruggenti, la prima consiste in una coda alzata a formare una 'S', corporatura massiccia e zampe piuttosto corte, l'altra, in cui rientrano anche i leoni del *Pithos* CM 3, prevede una coda sopra il dorso ripiegata ad anello, il corpo snello e le zampe lunghe. Entrambi i tipi sono comunque varianti di quella iconografia del leone cosiddetto fenicizzante diffuso nella produzione Orientalizzante etrusca di rilievi bronzei ed eburnei<sup>132</sup>.

Il confronto più puntuale, all'interno della produzione dei *pithoi* ceretani, si ritrova nei leoni entro metope, realizzate con uno stampo quadrato, del *pithos* di Villa Giulia, dove però il fregio metopale non prevede solo felini, ma anche altri animali, tra cui un capro; inoltre i leoni ruggenti sono della prima tipologia, cioè con corpo massiccio e coda a 'S' e non con coda ad anello (*fig. 18*).

Nonostante questo, i fregi animalistici con un solo animale in posizione araldica sono comunque attestati nei *pithoi* ceretani, come il *pithos* da Cerveteri D 258 (625-600 a.C.) conservato al Museo del Louvre, decorato con un fregio continuo caratterizzato dalla sola presenza in posizione araldica

---

<sup>129</sup> SCIORTINO 2016, p. 288.

<sup>130</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 199-200.

<sup>131</sup> SZILÁGYI 1992-1998, Tav. 45-52.

<sup>132</sup> MARCHESI 2016, pp. 231-232.

di cavalli gradienti rivolti verso sinistra, con sopra al dorso una rosetta a cerchio con punto centrale (fig.19).

Il fregio continuo del *Pithos* CM 3 con sole figure di leoni ruggenti non trova confronti puntuali con gli altri fregi continui della produzione, ma può essere considerato coerente con la produzione in quanto è attestato un esemplare con fregio continuo e con la stessa soluzione figurata consistente in una sola specie animale<sup>133</sup>.

L'elemento decorativo che mette in dubbio l'autenticità del *Pithos* CM 3 è il cordone rilevato con depressione al centro che inquadra il fregio continuo, in quanto non trova confronti precisi, ma solo similitudini, con le altre soluzioni elaborate dagli artigiani ceretani durante l'origine e l'evoluzione della produzione.



Fig. 17 - Particolare del continuo *Pithos* CM 3 dove sono visibili i leoni disposti tutti verso sinistra in posizione unilaterale in posa gradiente.

---

<sup>133</sup> Il *pithos* D 258, conservato al Louvre.



Fig. 18 - Metope del *pithos* di Villa Giulia con leone e capro gradienti (SERRA RIDGWAY 2010, p. 32, fig. 7).



Fig. 19 – *Pithos* ceretano D 258 (625-600 a.C.), conservato al Louvre con fregio continuo decorato con figure di cavalli in posizione araldica con rosetta a cerchio (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267844>).

### ***Possibile datazione del Pithos CM 3***

La datazione dei *pithoi* ceretani si basa sulle decorazioni stilistiche in relazione allo stampo, piano o cilindrico, con cui queste sono eseguite e non tanto ai contesti di rinvenimento in quanto questi possono essere deposti anche molto tempo dopo la loro fabbricazione dato che nelle tombe sono presenti *pithoi* e bracieri non contemporanei tra loro. Inoltre bisogna tenere in considerazione per la datazione la grande variabilità della produzione per quanto concerne la forma, la sintassi decorativa e le decorazioni plastiche<sup>134</sup>.

Per quanto riguarda il *Pithos* CM 3, è il fregio figurato l'elemento che permette di attribuirgli una datazione attendibile. Sulla base della distribuzione stilistico-decorativa dei fregi a cilindretto dei *pithoi* ceretani, il vaso della collezione Marchetti rientra nel periodo compreso tra il 610/600 a.C. e il 580/570 a.C. poiché presenta una sola fila di animali di impronta corinzia e una incorniciatura con semplice bordo rilevato<sup>135</sup>. Il bordo rilevato del *Pithos* CM 3 è leggermente più elaborato, per la presenza di una depressione al centro, rispetto al tipo corrente proprio della produzione, come quello del *pithos* D 258, che viene datato tra il 625 a.C. e il 600 a.C.

Nonostante queste considerazioni la datazione del fregio, tra il 610/600 a.C. e il 580/570 a.C., è poco coerente con l'assenza di decorazioni a cordoni sulla spalla e nel basso ventre.

Infatti, tra la fine del VII secolo a.C. e i primi decenni del VI secolo a.C., sono datati molti *pithoi* che riportano decorazioni plastiche nella zona superiore e, nello specifico, nella zona inferiore con il frequente cordone rilevato che distingue il ventre rastremato con il piede<sup>136</sup>.

#### III. 1. 4. PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 3

Il *pithos* CM 3, nonostante le varie similitudini con i *pithoi* della produzione ceretana, presenta molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

1) La forma non trova confronti puntuali con altri *pithoi*, ma solamente similitudini di alcune parti che lo compongono.

---

<sup>134</sup> SPIVEY 1987.

<sup>135</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 234-237.

<sup>136</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 171-172.

- 2) Le dimensioni, molto contenute rispetto al resto dei *pithoi* ad impasto ceretano, rendono difficile la ricerca di un possibile confronto puntuale.
- 3) Le abrasioni e le incrostazioni potrebbero essere state realizzate dal falsario per dare al manufatto una dimensione antica, in quanto queste si concentrano molto su alcune parti del vaso mentre, altre, quasi speculari a queste, sono poco intaccate, inoltre sono state aggiunte incrostazioni nerastre che sembrano essere state rese con una vernice moderna
- 4) L'incisione orizzontale sulla parte inferiore del vaso non è coerente con la produzione ceretana.
- 5) Il fregio continuo, con soli leoni gradienti, non trova confronti puntuali con altri esemplari di *pithoi* stampigliati a cilindretto giunti fino a noi, anche se è attestata la realizzazione di fregi animalistici con un solo tipo di animale in posizione araldica.
- 6) Il cordone rilevato con depressione al centro che inquadra il fregio continuo non trova confronti con le soluzioni adottate dai ceramisti ceretani.
- 7) L'assenza delle decorazioni plastiche non è del tutto coerente dal punto di vista cronologico con il fregio.

### ***Autenticazione CM 3***

Sulla base delle operazioni compiute, basate su confronti, fonti bibliografiche e *database* museali, il *Pithos* della collezione Marchetti può essere considerato un falso. Il manufatto non sembra autentico poiché non trova confronti puntuali con gli altri oggetti della produzione ceretana che il falsario ha tentato di imitare, ma solo similitudini, e talvolta fusioni, delle parti che lo compongono. La stessa iconografia non trova confronti puntuali, ma solamente similitudini, con la produzione dei *pithoi* ceretani del periodo Orientalizzante.

Inoltre, sono presenti errori cronologici delle decorazioni causati dalla conoscenza non approfondita della produzione antica da parte del falsario.

## III. 2. IL REPERTO CM 214

### III. 2. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 214

#### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto ceramico si presenta come un'anfora con impasto depurato e chiaro, tendente al rosa (Munsell Soil Color Chart, 7,5 YR 7/4 *pink*) con decorazioni in vernice rossa (Munsell Soil Color Chart, 10 R 4/6 *red*).

L'anfora è alta 38,5 cm con un orlo estroflesso, di diametro pari a 14,7 cm, un piede a tromba e due anse a bastoncino che si impostano dalla spalla alla parte superiore del collo, alte circa 10 cm (*fig. 20*).

Il piede a tromba, con un diametro di 15,5 cm, è decorato con una serie di fasce rosse, a partire dalla base è presente una fascia rossa (spessa 1,5 cm) interessata da scheggiature e abrasioni che mettono in luce il corpo ceramico del vaso.

Dopo questa prima fascia segue una linea sottile, seguita da una larga fascia spessa 2,2 cm, posta lì dove il piede comincia ad avere un profilo cilindrico. Questa larga fascia è interessata in alcuni punti da un rosso più scuro, quasi nero.

Nella parte superiore cilindrica, il piede è decorato con due fasce rosse prima che questo si attacchi al ventre del vaso.

La parte inferiore del ventre è caratterizzata da una banda rossa e, mano a mano che si sale per il suo profilo, si incontrano linee rosse orizzontali, interrotte da un'altra spessa banda, a cui seguono 6 linee orizzontali di cui la sesta è leggermente più spessa (0,3 cm) per fare da piano di appoggio alla scena rappresentata nella parte centrale del corpo ceramico, in corrispondenza del punto di massima espansione.

La scena rappresentata mostra una figura femminile di profilo, vestita con una lunga tunica che le copre anche il capo, decorata con tre linee verticali affiancate da puntini rossi, nell'atto di protendere le mani verso una creatura appartenente con ogni probabilità al bestiario epico. La creatura, infatti, è un serpente a tre teste, con un lungo corpo che si articola in 2 spirali, rappresentato mentre si protende verso la figura femminile che sembra contrapporsi. A incorniciare la scena in alto, appena al di sotto delle spalle del manufatto, sono state utilizzate tre linee rosse orizzontali in successione.



La spalla arrotondata dell'anfora è interessata dall'impostazione delle anse a bastoncino<sup>137</sup>, e tra queste, motivi falcati verticali che occupano tutta la spalla entro una spessa 3,6 cm.

Le anse sono decorate da due linee orizzontali al di sotto, dove si impostano sulla spalla, e poi per tutta la loro superficie sono solcate da 4 linee verticali che inquadrano uno spazio libero al centro e, ai lati, due bande verticali riempite da punti rossi, tendenti al nero.

Il collo cilindrico, leggermente concavo, del vaso, non solo presenta decorazioni lineari orizzontali semplici, ma anche motivi diversi da quelli incontrati nel piede e nel ventre, in particolare, 2 bande a metà della sua altezza, arricchite ai lati da file di punti, che si interrompono in prossimità dello spazio al di sotto delle anse e, appena al di sotto dell'orlo estroflesso, infine una banda con andamento a onda, che si interrompe solo in prossimità degli attacchi superiori delle anse, chiude l'apparato decorativo del collo.

L'orlo estroflesso, con uno spessore pari a 1,7 cm, è impreziosito invece da una larga banda spessa 2 cm in corrispondenza del labbro.

Dal punto di vista della funzionalità, le dimensioni contenute, e la conformazione piuttosto stretta del collo, non rendevano possibile la miscelatura delle bevande all'interno dell'anfora. Nonostante questo, si trattava comunque di una preziosa anfora da mensa, come si evince dall'importante decorazione e dalla scena figurata, destinata probabilmente a contenere e a versare liquidi, in particolare vino durante i banchetti delle élites<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.

<sup>138</sup> BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 218.



Fig. 20- Anfora CM 214, facente parte della collezione Marchetti.

### *Tecnica di foggatura e decorazione*

L'anfora CM 214 è stata realizzata, a partire da un impasto depurato chiaro con inclusi inferiori al millimetro, al tornio, in quanto all'interno sono visibili, nonostante le incrostazioni, le caratteristiche striature orizzontali lasciate dalla lavorazione al tornio.

Sulla superficie del manufatto sono visibili le discontinuità degli attacchi delle anse e del piede quando queste vanno a impostarsi sul corpo del vaso. Probabilmente, anse e piede sono stati aggiunti in seguito alla realizzazione del corpo e del collo dell'anfora con il tornio, quando il corpo ceramico era ancora in stato cuoio<sup>139</sup>.

A testimoniare l'applicazione successiva delle anse e del piede sono la crepa nel punto dove una delle due anse si raccorda con l'orlo, e le discontinuità sulla superficie.

Il vaso prevede poi un'ingobbiatura chiara sulla quale sono stati impostati vari motivi decorativi in vernice rossa<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> PATANÈ 2015, p. 180.

<sup>140</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.

### *Stato di conservazione*

Lo stato di conservazione del manufatto, a livello strutturale, è buono, in quanto non presenta crepe o incrinazioni che possano minare la sua stabilità.

La superficie, però, presenta varie scheggiature e abrasioni che, in alcuni casi, danneggiano la decorazione. Per quanto riguarda il piede, sono visibili tracce di vernice, oltre a varie scheggiature e abrasioni dovute probabilmente all'utilizzo e alla conseguente usura dell'anfora e al suo spostamento.

Sotto il piede sono presenti incrostazioni grigie e una vistosa sbavatura di vernice.

Per quanto riguarda il ventre, sono presenti abrasioni e graffi di lieve entità che in alcuni punti tolgono parte della decorazione e mettono in luce la superficie chiara. Il fregio figurato, invece, è praticamente intatto tranne per un'abrasione che intacca una delle spirali del serpente.

Sulla spalla sono visibili importanti raschiature che danneggiano, in parte i motivi falcati, e gli spazi dove le anse si vanno ad impostare (*fig. 21*).

Le anse, a loro volta, sono intaccate da graffi e incisioni che danneggiano la decorazione ai lati, costituita da puntini e linee verticali, mentre un'ansa mostra, nel punto dove si raccorda con l'orlo, una vistosa crepa.

La bocca dell'anfora, così come il fregio figurato, si è preservata praticamente intatta tranne che per un'importante scheggiatura nella parte inferiore, e segni e graffi di lieve entità nei bordi e sulla banda rossa ad andamento ondulato sul labbro.

Di fatto le abrasioni, le incrostazioni, la crepa in corrispondenza dell'ansa e la stessa traccia di vernice sotto il piede del vaso mettono in crisi l'autenticità del manufatto CM 214. Rispetto all'anfora d'*Allard Pierson Museum* di Amsterdam<sup>141</sup>, reperto con cui trova maggiori affinità, lo stato di conservazione è di gran lunga migliore in quanto le decorazioni sono praticamente intatte dall'usura e dal tempo, inoltre, le stesse incisioni e la crepa in corrispondenza dell'ansa, essendo piuttosto chiare, fanno pensare che siano state realizzate in un momento molto più recente rispetto alla cronologia che il manufatto tenta di assumere per mano del possibile falsario.

Probabilmente il falsario ha rovinato volutamente la superficie e ha causato la crepa sull'attacco dell'ansa dell'Anfora CM 214, per dare al vaso un aspetto più antico avvicinandolo, di conseguenza,

---

<sup>141</sup> DIK 1981, p. 45.

alle\_altre anfore originali del tipo, ma risparmiando volutamente la scena figurata, tratto che conferisce al manufatto rarità e prestigio e un più alto valore sul mercato antiquario.

La piccola traccia di vernice rossa sotto il piede a tromba del vaso potrebbe essere, invece, un errore del falsario durante la realizzazione del manufatto, in particolare durante la sua decorazione, in quanto non è coerente con l'apparato decorativo.



Fig. 21 - Particolare dell'Anfora CM 214 dove sono visibili le raschiature sulla spalla e sull'ansa e la crepa che interessa quest'ultima in prossimità dell'orlo.

### III. 2. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON LE ANFORE ORIENTALIZZANTI D'ETRURIA

La decorazioni con motivi geometrici, caratterizzati da semplici bande, una fascia serpeggiante, linee e punti, oltre che al tema probabilmente epico della scena rappresentata, porta a collocare la produzione dell'anfora CM 214 al periodo Orientalizzante<sup>142</sup>.

Nello specifico la forma, la decorazione e la scena rappresentata trovano confronti puntuali con la produzioni vascolari dell'Etruria meridionale di periodo Orientalizzante, in uno dei suoi centri più importanti, a partire dall'VIII secolo a.C. Cerveteri<sup>143</sup>.

#### ***Origine, funzione e diffusione della forma ceramica***

Le anfore di età Orientalizzante prodotte in Etruria sono state suddivise in base alle caratteristiche tettoniche, in 3 macro gruppi tipologici, A, B e C.

Il primo gruppo A è costituito da anfore con articolata scansione tettonica, un collo alto, un corpo ovoide, o ovoide espanso, e, infine, un piede troncoconico. La decorazione associata al gruppo A è composta da motivi subgeometrici, lineari o animalistici con teorie di pesci e aironi, solitamente collocati nel fregio principale apposto alla spalla. Sono presenti anche iconografie più complesse come quadrupedi gradienti e lotte estese all'intera superficie del corpo, riconducibili a personalità di rilievo. Il gruppo A, sulla base dei confronti, trova un legame diretto con il tipo della *belly handled amphora*<sup>144</sup>, diffusa a partire dal tardo geometrico e in età Orientalizzante nell'ambito delle koinè euboico-cicladica-beotica<sup>145</sup>. Da queste le anfore del gruppo A, traggono e condividono il corpo ovoide con collo e piede sviluppati, ma si distinguono da queste per la disposizione verticale delle anse, dove invece gli esemplari greci presentano sulla spalla doppie maniglie orizzontali.

---

<sup>142</sup> MARTELLI 1987b, p. 265.

<sup>143</sup> Cerveteri, centro dell'Etruria meridionale, al pari degli altri centri etruschi, fu investita dalla circolazione di ideologie e materiali greci e orientali, sin dalla fine dell'VIII secolo a.C., tanto da raggiungere dimensioni tali che fanno pensare a un diretto contatto commerciale con il mondo euboico e levantino. Le innovazioni tratte dai contatti con il mondo orientale portarono il centro di Cerveteri a essere, nel corso del VII secolo a.C., uno dei centri di spicco per la produzione e la decorazione vascolare, vero e proprio laboratorio di fusione, ed elaborazione, di ideologie e iconografie orientali e tradizioni etrusche (RIZZO 2005, p. 333).

<sup>144</sup> Grandi anfore di origine greca, composte da un ventre stonato allungato, un lungo collo cilindrico distinto, e da anse orizzontali, arricchite da decorazioni e scene rese con motivi geometrici. Giungono in Etruria e nella penisola italiana, attraverso gli scambi con i Greci, sul finire dell'VIII secolo a.C. (CANCIANI 1987).

<sup>145</sup> COLDSTREAM 1968, pp. 179-202.

Il gruppo B prevede anfore su basso piede con corpo ovoide, tendente al piriforme, e al suo interno sono distinguibili 3 ulteriori raggruppamenti, il sottogruppo Ba, composto da anfore decorate con motivi geometrici riconducibili alla produzione vulcente degli inizi dell'Orientalizzante antico, il sottogruppo Bb, che per articolazione e motivi si colloca nell'Orientalizzante pieno, e in fine sottogruppo Bc, caratterizzato da soli motivi lineari<sup>146</sup>.

Il gruppo C, si distingue dagli altri 2 gruppi per la presenza di anse orizzontali impostate sul corpo del vaso, avvicinandosi maggiormente ai modelli greci<sup>147</sup>.

La forma dell'Anfora 214 è da ricondurre al gruppo A, più specificamente al sottogruppo Ab, che prevede un labbro a tesa, un collo cilindrico lievemente concavo, un corpo ovoide, un alto piede a tromba, o troncoconico, anse verticali impostate sul labbro e nella metà superiore del collo, e decorazioni con motivi lineari e animalistici<sup>148</sup>.

All'interno del sottogruppo Ab, l'Anfora CM 214 trova i confronti migliori nel tipo Ab 4 caratterizzato da un alto collo sottile, un corpo ovoide tendente al piriforme, alto piede a tromba, anse impostate nel terzo superiore del collo e la decorazione principale sul corpo, in corrispondenza della massima espansione.

Il tipo Ab 4 è rappresentato da 3 anfore, di queste, 2 (*fig. 22*) (*fig. 23*) rinvenute in coppia dalla disposizione più antica della tomba 90 di Monte Abatone, databili al secondo e al terzo quarto del VII secolo a.C. mentre la terza si conserva all' *Allard Pierson Museum* di Amsterdam (*fig. 24*)<sup>149</sup>. L'anfora conservata al museo di Amsterdam si distingue dalle altre 2 per la complessa decorazione di carattere narrativo con l'episodio mitico della lotta tra Medea e il drago della Colchide, appartenete alla saga degli Argonauti, accostabile al manufatto CM 214 anche per le dimensioni (h 44,5; d 23,5 cm). L'anfora dell'*Allard Pierson Museum* con l'episodio epico è stata attribuita all'opera di un ceramografo ceretano, detto Pittore di Amsterdam (660-640 a.C.), una delle personalità artistiche di maggior risalto dell'Orientalizzante vascolare del centro di Cerveteri, tra cui il Pittore delle Gru e il Pittore dell'Eptacordo<sup>150</sup>.

A questo ceramografo sono state attribuite anche le altre due anfore, del tipo Ab 4, rinvenute nella tomba 90 di Monte Abatone, accomunate a quella di Amsterdam non solo per la forma ma anche per l'uso decorativo della puntinatura.

---

<sup>146</sup> NERI 2010, pp. 73-74.

<sup>147</sup> MICOZZI 1994, p. 32.

<sup>148</sup> NERI 2010, p. 75.

<sup>149</sup> NERI 2010, p. 82.

<sup>150</sup> MARTELLI 1987a, p. 4.

Rimane discussa invece l'attribuzione al Pittore di Amsterdam di due anfore in impasto 'red-on-white', una di provenienza ignota, l'altra prodotta ad Orvieto e conservata al *National Museum* di Copenhagen<sup>151</sup>.

La forma del vaso CM 214 rispecchia in tutte le sue parti il Tipo Ab 4<sup>152</sup> della classificazione della produzione di anfore in Etruria nel periodo Orientalizzante, ma le sue dimensioni sono inferiori, rispetto alle tre anfore che costituiscono la classe.

Le tre anfore, due dalla tomba 90 della necropoli di Monte Abatone e la terza dall'*Allard Pierson Museum*, presentano un'altezza intorno ai 45 cm e un diametro dell'orlo superiore ai 23 cm<sup>153</sup>, mentre il manufatto della collezione Marchetti non supera i 38,5 cm di altezza e prevede un diametro di molto inferiore rispetto a quelli delle tre anfore del tipo, pari a 14,7 cm, mettendo così in dubbio la sua autenticità.

Criticità sull'autenticazione del reperto sono presenti anche dal punto di vista cromatico in quanto, rispetto alle anfore del tipo 4b, il colore della superficie è leggermente più scuro<sup>154</sup>.

Ulteriore problematica cromatica sta nelle decorazioni di colore rosso che in alcuni tratti si addensa e tende al nero, nello specifico nelle file di punti, cosa che invece non avviene nell'apparato decorativo dell'anfora eponima del Pittore di Amsterdam conservata nel museo dell'omonima città, dove le decorazioni mantengono sempre una tinta rosso vivo<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> MARTELLI 1987b, p. 265; COLONNA 2003, p. 518.

<sup>152</sup> NERI 2010, p. 82.

<sup>153</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, pp. 76-77.

<sup>154</sup> NERI 2010, p. 82; MARTELLI 1987b, p. 20.

<sup>155</sup> MARTELLI 1987b, p. 265.



Fig. 22 – Anfora tipo Ab 4 (h 46 cm; d 23,7 cm) ritrovata nella tomba 90 della Necropoli di Monte Abatone (660-640 a.C.) (BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 77, fig. 74).



Fig. 23 – Anfora del tipo Ab 4 (h 46 cm; d 23,5 cm) ritrovata nella tomba 90 nella Necropoli di Monte Abatone (660-640 a.C.) (BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76, fig. 73).





Fig. 24 - Anfora del pittore di Amsterdam ((h 44,5cm; d 23,5 cm), conservata all'*Allard Pierson Museum* di Amsterdam, proveniente da Cerveteri (660-640 a.C.) (MARTELLI 1984, p. 13, fig. 37).

### ***Le decorazioni***

Le decorazioni sulla superficie dell'Anfora CM 214, comprendenti linee, fasce lineari e puntini, collocano il manufatto all'interno della ceramica italo-geometrica.

Questo gusto decorativo nasce nella penisola italiana nel pieno dell'VIII secolo a.C., attingendo dalle ceramiche e dai repertori greci a cui si uniscono innovazioni e/o ibridazioni con il patrimonio indigeno.

Le decorazioni attingono maggiormente alle esperienze tardo-geometriche euboico-cicladiche, prima, e soprattutto protocorinzie, poi, senza trascurare tuttavia apporti regionali di estrazione diversa e influssi coloniali<sup>156</sup>.

Almeno fino alla metà del VII secolo a.C., la ceramica italo-geometrica affianca anche le produzioni di più alto prestigio, suppellettili metalliche, beni d'importazione, nell'allestimento delle tavole e nell'arredo delle residenze e delle tombe aristocratiche.

---

<sup>156</sup> NERI 2013, p. 55.

La decorazione a linee e fasce, con spazio lasciato libero al centro per la decorazione figurata, accosta l'Anfora CM 214 (*fig. 25*) all'anfora, ritrovata nella tomba 90, della necropoli di Monte Abatone a Cerveteri, attribuita al pittore di Amsterdam (*fig. 23*). La presenza di decorazioni a motivi falcati, punti e l'assenza di decorazioni triangolari nell'Anfora della collezione Marchetti escludono però un confronto decorativo puntuale con quest'anfora ritrovata in un contesto tombale<sup>157</sup>.

Un confronto specifico si ritrova nell'anfora eponima del Pittore di Amsterdam, acquistata sul mercato antiquario priva di dati di provenienza<sup>158</sup>, conservata all' *Allard Pierson Museum* e prodotta a Cerveteri, sulla base dei confronti<sup>159</sup>, nella bottega di questo innovativo ceramografo della metà del VII secolo a.C. (*fig. 26*).

Nonostante i motivi rappresentati siano gli stessi, sono comunque presenti delle differenze tra i due manufatti vascolari, nello specifico, nella disposizione dei motivi.

A partire dal piede, l'anfora eponima prevede una linea in più nella tromba e una fascia più sottile lì dove il piede va ad assumere una conformazione più cilindrica.

Sul ventre invece le linee decorative orizzontali dell'anfora di Amsterdam, rispetto a quelle dell'Anfora CM 214, sono più spesse e imprecise ma le maggiori differenze si riscontrano, nello spazio sotto la scena figurata dove una spessa fascia, e non una serie di linee orizzontali come in CM 214, fa da piano di appoggio alla scena, incorniciata nella parte superiore, appena sotto alla spalla, con un'altra spessa fascia, e non con tre linee orizzontali in successione.

La decorazione della spalla a corona di motivi falcati è la stessa in entrambi i manufatti, se non che nell'anfora CM 214 i motivi sono resi con maggior regolarità e spessore. Anche la decorazione delle anse è la stessa in entrambi i corpi ceramici.

Il collo è la parte che trova le maggiori differenze per la diversa disposizione dei motivi che connotano la produzione del pittore di Amsterdam, tra cui linee e punti, nell'anfora eponima, infatti, le decorazioni e le linee non sono regolari e precise mentre le file di punti sono solo 2 e sono poste alla base e alla metà del collo. Inoltre la banda rossa che divide il collo dall'orlo prevede un andamento dritto e non ondulato come quella del reperto CM 214<sup>160</sup>.

L'orlo estroflesso, non prevede differenze e criticità in quanto, in entrambi i casi, la sola decorazione è una spessa fascia rossa posta sul labbro.

---

<sup>157</sup> MARTELLI 1987a, p. 4.

<sup>158</sup> MARTELLI 1987b, p. 265.

<sup>159</sup> DIK 1981, p. 45.

<sup>160</sup> MARTELLI 1987b, p. 265.

Il manufatto CM 214 di fatto è caratterizzato da una maggiore regolarizzazione dei tratti con linee, motivi falcati e fasce perfettamente dritte ed equidistanti tra loro, con uno spessore spesso standardizzato.

Standardizzazione, invece, non presente, se non abbozzata, nel manufatto dell'*Allard Pierson Museum*, dove le linee spesso variano di spessore e non hanno un andamento perfettamente dritto<sup>161</sup>.

Dall'osservazione complessiva di entrambi gli apparati decorativi è chiaro che i motivi dell'Anfora CM 214 sembrano molti più recenti rispetto a quelli del manufatto di Amsterdam per la maggior accuratezza nella regolarizzazione delle decorazioni e per il migliore stato di conservazione.



Fig. 25 - Anfora CM 214, con decorazione in stile italo-geometrica.

---

<sup>161</sup> MARTELLI 1984, p. 12.

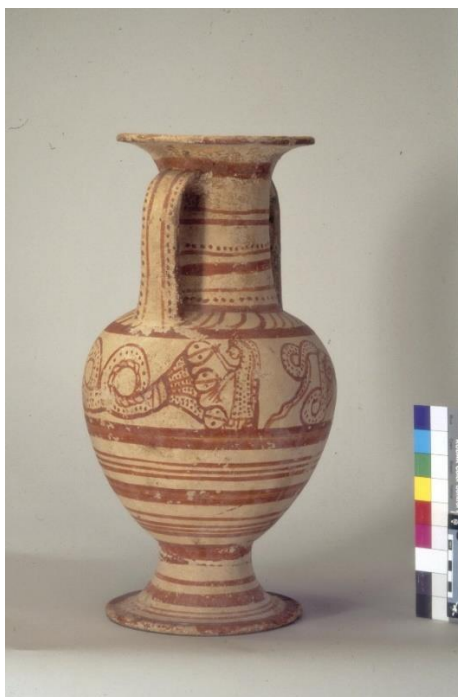


Fig. 26 - Decorazione dell'anfora eponima del Pittore di Amsterdam, conservata all'*Allard Pierson Museum* (<https://hdl.handle.net/11245/3.34>).

### ***La scena figurata: Medea e il drago della Colchide***

Nella ceramica italo-geometrica, all'interno delle poche serie figurate, l'incidenza di raffigurazioni fantastiche/mostruose è ancor più limitata. La documentazione disponibile sfiora la ventina di esemplari, comprendenti i rari esemplari 'red-on-white', di cui l'Anfora CM 214 fa parte.

Con rare eccezioni, il bestiario fantastico è dominio esclusivo delle principali personalità d'Etruria e delle botteghe da esse dipendenti, attive tra Veio (Pittore di Narce, Bottega pittore della Gru), Cerveteri, (Pittore dell'Eptacordo, Pittore di Amsterdam) e Tarquinia (Bottega di Bocchoris) entro la metà, circa, del VII secolo a.C.

In queste serie figurate l'aspetto delle belve è perseguito attraverso l'ibridazione, l'aggiunta, la sottrazione e, nel caso del serpente a tre teste dell'Anfora CM 214, con la moltiplicazione dei diversi attributi<sup>162</sup>.

La scena figurata presente nell'anfora CM 214 trova fortissime similitudine per soggetti rappresentati, resa grafica e tecnica decorativa con l'anfora ceretana del pittore di Amsterdam, conservata al *Museum Allard Pierson* di Amsterdam.

---

<sup>162</sup> NERI 2013, pp. 56-57.

La scena nell'anfora di Amsterdam rappresenta un serpente tricipite nell'atto di affrontare una donna dalla lunga veste, riconducibile ad un episodio mitico, come sostenuto da M. Martelli, in contrapposizione alla lettura puramente simbolica di R. Dick<sup>163</sup>.

G. Camporeale, invece, considera la testa tricipite del serpente un espediente, utilizzato dal ceramografo, per esasperare i toni della lotta e ha proposto di identificare nella donna una *Potnia theron*<sup>164</sup>.

Secondo M. Martelli, a cui è attribuita l'interpretazione maggiormente condivisa, la scena è riconducibile a un episodio mitico della saga degli Argonauti<sup>165</sup>, quando la principessa- maga Medea<sup>166</sup> è intenta ad ammaliare con le sue arti magiche il drago della Colchide<sup>167</sup>, nato dal sangue di Tifone, e custode del Vello d'oro<sup>168</sup>, ma l'assenza di iscrizioni sulla superficie del vaso non permette un'identificazione certa<sup>169</sup>.

Se la scena rappresentasse proprio Medea, abbigliata all'etrusca maniera con *himation*<sup>170</sup> che le copre anche il capo<sup>171</sup>, nell'atto di incantare il drago<sup>172</sup>, l'episodio mitico risulterebbe recepito assai precocemente in Etruria, al di fuori della penisola ellenica, e che la caratterizzazione che prevale fin dall'antichità è quella di una Medea, maga potente, presente nella saga di Giasone e degli Argonauti<sup>173</sup>.

---

<sup>163</sup> DIK 1981, p. 45.

<sup>164</sup> CAMPOREALE 2009, pp. 359-373.

<sup>165</sup> Episodio della saga degli Argonauti già presente in Omero, Esiodo, Eumelos di Corinto e nella lirica arcaica (MARTELLI 1984, p. 12).

<sup>166</sup> Medea, maga della Colchide, ossia di una terra caucasica corrispondente grosso modo all'odierna Georgia, a cui ha dato drammaticità soprattutto l'omonima tragedia di Euripide. Medea, era figlia di Eete, re della Colchide, colui che aveva ucciso a tradimento l'ospite Frisso, dal quale aveva ottenuto il Vello d'oro, pelle aurea dell'ariete che aveva portato in salvo il giovane Frisso, minacciato dalle trame della matrigna. La fanciulla Medea si innamorò di Giasone e lo aiutò in maniera decisiva, con l'utilizzo della magia, nella conquista del Vello d'oro (ELICE 2004, pp. 120-121).

<sup>167</sup> Ovidio nelle *Metamorfosi* lo descrive come un drago sempre sveglio, imponente dotato di cresta, di tre lingue, rese nella raffigurazione di CM 214 e nell'anfora dell'*Allard Pierson Museum* con 3 teste, di denti a forma di zanne e di formidabili riflessi dorati (NEULANDS 1997).

<sup>168</sup> Il Vello d'oro è un oggetto appartenente alla mitologia greca avente il potere di curare ogni ferita. Si tratta del manto dorato di Crisomallo, un ariete alato, che Ermete donò a Nefele per poter portare in salvo i suoi due figli, Elle e Frisso. Crisomallo portò i due fratelli nella Colchide, alla corte di re Eete, ma Elle durante la fuga in volo cadde in mare e morì. Frisso, una volta arrivato nella Colchide, sacrificò l'ariete alato agli dei e il Vello passò ad Eete, che lo nascose in un bosco ponendovi un drago di guardia.

Il Vello venne successivamente rubato da Giasone e dagli Argonauti con l'aiuto di Medea (HINE 2000).

<sup>169</sup> NERI 2013, p. 62.

<sup>170</sup> L'*himation* era un capo di abbigliamento di origine greca, tratto in seguito dagli etruschi, che inizialmente veniva indossato dagli uomini sul chitone, svolgendo il ruolo di un cappotto e in seguito venne utilizzato da solo. Veniva indossato anche dalle donne, che lo portavano, in genere, in diagonale su una spalla insieme al chitone (MIREILLE LEE 2010).

<sup>171</sup> MARTELLI 1987b, p. 265.

<sup>172</sup> Medea, secondo il mito, consigliò a Giasone di fare addormentare il drago con la sua magia e con un siero soporifero (ELICE 2004).

<sup>173</sup> MARTELLI 1984, p. 12.

A confermare la precocità della recezione della maga Medea in Etruria è l'olpe in bucchero<sup>174</sup>, risalente al 630 a.C., della tomba ceretana di S. Paolo, dove è rappresentata una figura femminile con l'iscrizione '*Metaia*' che conferma che si tratti di Medea, rafforzando, di fatto, la lettura in chiave mitica e narrativa della rappresentazione della scena dell'anfora di Amsterdam, a sfavore del carattere esclusivamente accessorio proposto da Dik e Camporeale.

Oltre alla novità in chiave tematica, l'anfora di Amsterdam riporta anche novità iconografiche in quanto il pittore rende il corpo del serpente-drago con varie torsioni e avvolgimenti per rendere colossali le dimensioni del mostro dalle mille spire, discostandosi dall'iconografia dominante dei serpenti, dipinta sulla ceramica protocorinzia e cumana, più usualmente, modellati a rilievo<sup>175</sup>.

Nell'articolazione della scena ci sono comunque delle differenze tra l'anfora di Amsterdam e l'Anfora CM 214.

Nella scena figurata dell'anfora di Amsterdam il drago-serpente si articola in 3 spire, decorate con una serie di file di punti, e separato dal collo delle 3 teste da un collarino a due fasce. Il collo delle 3 teste è decorato a sua volta da puntini disposti però in maniera più caotica rispetto al corpo (*fig. 27*).

Inoltre il serpente-drago è accompagnato da altri due serpenti, di minori dimensioni, resi con le stesse soluzioni grafiche.

La scena figurata dell'Anfora CM 214 mostra una Medea, mentre sta esercitando i suoi incantesimi, con la stessa resa decorativa di profilo dell'anfora di Amsterdam ma più tozza, mentre, il serpente-drago, non accompagnato da due serpenti monocefali, è più corto e si articola in sole due spire (*fig. 28*). Il drago CM 214 differisce da quello dell'anfora di Amsterdam anche per la decorazione del corpo, del collarino e dei colli dove vanno a impostarsi le 3 teste dato che lungo il corpo e la coda si

---

<sup>174</sup> Un piccolo vaso decorato a rilievo e incisione, sul quale il fregio è disposto su due registri: in quello superiore una teoria di animali naturalistici di matrice siro-fenicia, secondo i modelli in voga dello stile tardo orientalizzante etrusco, in quello inferiore, sopra il punto di massima espansione, troviamo rappresentata una scena mitica.

La scena mitica è composta da 3 gruppi e una figura isolata: il primo gruppo è formato da due figure stanti ai lati di una struttura alta e sottile, forse un altare in forma simbolica, a destra di questo, una donna con in mano un bastone che termina con una anello nella parte superiore, identificata come Medea per l'iscrizione '*Metaia*'.

Di fronte a Medea, dalla parte opposta, un giovane sbucca da un calderone nell'atto di tirarsi fuori. Il secondo gruppo a destra è costituito da 6 giovani nudi che trasportano quello che sembra essere un lungo tessuto dagli orli ricamati con frange alle estremità. Il primo portatore reca l'iscrizione '*Kanna*' di incerto significato. All'estremità destra della scena è presente un uomo nudo e alato, probabilmente in volo, che reca l'iscrizione '*Taitale*' identificandolo come Dedalo.

Il terzo gruppo infine, all'estremità opposta del fregio, è formato da una coppia di pugili impegnati in un combattimento. La scena figurata nel suo complesso è di difficile lettura per la presenza di vari gruppi in apparenza distinti.

L'ipotesi più accreditata identifica la figura della donna con bastone come Medea, rappresentata come maga, nell'episodio del ringiovanimento per bollitura dell'amato Giasone mentre i giovani portatori sono interpretati come gli Argonauti che ritornano con il Vello d'oro conquistato (MARTELLI 2001, p. 7; RIZZO 2001).

<sup>175</sup> NERI 2013, p. 62.

articola una sola fila di punti, il collarino prevede una sola fascia e i colli delle tre teste, invece che essere riempiti da puntini, sono arricchiti da una serie in successione di trattini paralleli tra loro.

L'episodio mitico di Medea e il drago è interpretato ed eseguito nella stessa maniera in entrambe le scene figurate, sia dell'Anfora CM 214, sia nell'anfora di Amsterdam.

Sono presenti però delle differenze grossolane nella realizzazione delle figure e nella mancanza, nell'Anfora della collezione, dei due serpenti monocefali che accompagnano il mostro mitico, creando problematiche sull'autenticazione del reperto.

Se si dovesse considerare originale il reperto CM 214 si potrebbe ipotizzare che la scena figurata sia stata realizzata dal Pittore di Amsterdam stesso, dopo aver realizzato l'anfora dell'*Allard Pierson Museum*, con la volontà di creare una replica di minori dimensioni, o più probabilmente realizzata da un suo allievo come esercizio all'interno della bottega del Pittore ceretano.



Fig. 27 - Medea e il drago della Colchide: sviluppo grafico della scena figurata dell'anfora conservata al Museo di Amsterdam (THOMSON DE GRUMMOND 2006, p. 4, fig. I. 5).



Fig. 28 - Anfora CM 214, sviluppo grafico della scena mitologica di Medea e il drago della Colchide.

### ***Possibile datazione dell'Anfora CM 214***

Le forti similitudini sia con le due anfore della tomba 90 della necropoli ceretana di Monte Abatone e, soprattutto, con l'anfora dell'*Allard Pierson Museum* portano a considerare il manufatto CM 214 un prodotto del ceramista ceretano, identificato come Pittore di Amsterdam.

La datazione dell'Anfora CM 214 deve quindi collocarsi nel periodo in cui il Pittore di Amsterdam è operativo, intorno alla metà del VII secolo a.C., e nello specifico deve essere stata prodotta negli stessi anni dell'anfora di Amsterdam per le novità iconografiche proposte.

L'anfora dell'*Allard Pierson Museum* viene posta intorno alla metà del VII secolo a.C., tra il 660 e il 640 a.C.<sup>176</sup>, poiché sulla base della decorazione e dell'iconografia si pone all'interno stagione ceramografica etrusca che affianca e alterna, nella produzione in argilla depurata, un dossier

<sup>176</sup> DIK 1981, p. 45.



meramente decorativo di stampo orientalizzante e geometrico ad espressioni narrative di impronta ellenica<sup>177</sup>.

Un'ulteriore conferma per la datazione proposta è la forma che trova parallelismi, soprattutto per il collo slanciato, negli impasti dipinti ceretani, alcuni dei quali ritrovati in contesti tombali chiusi da cui è possibile ricavare una cronologia attendibile<sup>178</sup>.

### III. 1. 3. PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 214

L'Anfora CM 214, nonostante le varie similitudini con l'anfora dell'*Allard Pierson Museum* attribuita al Pittore di Amsterdam, presenta a molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) Le dimensioni, anche se di poco, sono inferiori rispetto a quelle delle anfore tipo Ab 4.
- 2) Il colore della decorazione e della superficie stessa del vaso differiscono da quelle dell'anfora dell'*Allard Pierson Museum*.
- 3) La decorazione e i motivi utilizzati, prevedono una diversa disposizione e resa rispetto all'anfora eponima del Pittore di Amsterdam.
- 4) La scena figurata a tema mitico prevede una conformazione diversa e l'utilizzo di diversi motivi per la resa dei particolari all'interno delle figure.
- 5) Rispetto all'anfora conservata ad Amsterdam, le incrostazioni sono minime, mentre le abrasioni e le scheggiature sembrano recenti e includono solo alcune parti del vaso; inoltre, una piccola traccia di vernice sotto il piede del vaso discosta ulteriormente l'Anfora CM 214 dagli esemplari originali.

#### ***Autenticazione CM 214***

Sulla base dell'analisi sin qui effettuata, basata su confronti, fonti bibliografiche e *database* museali, l'Anfora della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra autentico perché appare di fatto una recente riproduzione della famosa anfora dell'*Allard Pierson Museum*, anche se è presente il tentativo da parte del falsario di creare un pezzo unico, che si

---

<sup>177</sup> MARTELLI 1987b, p. 20.

<sup>178</sup> CHRISTIANSEN 1984, p. 7.

discostasse lievemente dall'originale ma che comunque riprendesse la mano del Pittore di Amsterdam, o dalla sua bottega a Cerveteri, apportando piccoli cambiamenti e modifiche.

Inoltre, sono presenti errori cromatici e dimensionali causati dalla scarsa conoscenza della produzione di anfore Orientalizzanti ceretane da parte del falsario.

### III. 3. IL REPERTO CM 2

#### III. 3. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 2

##### *Forma e funzioni*

Il manufatto ceramico si presenta come una grande olla con impasto rosso (Munsell Soil Color Chart, 10 R 5/8 *red*) con decorazioni in vernice bianca entro riquadri (Munsell Soil Color Chart, 10 R 8/1 *white*).

L'olla ha una altezza complessiva di 40 cm, si articola a partire dal basso con un piede piatto, un ventre ovoidale, a cui segue una rientranza da cui va a svilupparsi un collo distinto terminante con un orlo estroflesso ingrossato (*fig. 29*).

Il piede piatto prevede un diametro di 13,4 cm ed è interessato da varie abrasioni e scheggiature ai lati dove sono visibili gli inclusi costituenti parte dell'impasto.

Il corpo di forma ovoidale nella parte inferiore prevede varie incrostazioni scure e alcune di queste presentano un nero brillante, forse segno di utilizzo di fuochi. La superficie, piuttosto porosa, mostra vari fori non superiori al centimetro, creati probabilmente da inclusi staccatisi durante la vita del manufatto o durante la cottura.

A partire dalla parte inferiore del corpo si articola una zona liscia, priva di decorazione, per un'altezza di 12,8 cm. La superficie superiore del corpo prevede invece 5 fasce composte da quadrati, non perfettamente uguali tra loro, alternatamente bianchi e rossi, separati da bordi rilevati.

A partire dal basso la prima fascia, spessa 4,5 cm, si compone di 24 quadrati.

La seconda fascia, alta 4,8 cm, è costituita a sua volta da 24 quadrati le cui dimensioni sono però leggermente maggiori rispetto a quelli della prima.

La terza fascia, alta 4,5 cm, si colloca nel punto di massima espansione del manufatto e i quadrati, sempre 24, sono ancor più grandi rispetto a quelli più in basso, ma a partire dalla quarta fascia, composta a sua volta da 24 quadrati, tendono a diminuire di dimensioni e a perdere regolarità.

La quinta e ultima fascia, alta 5,2 cm, comprende solo 18 quadrati che, a causa del restringimento del corpo ceramico, tendono ad assumere la forma di trapezi isosceli.

Oltre all'apparato decorativo si va a sviluppare la spalla caratterizzata da una forte rientranza leggermente inclinata, quasi piatta, dove va ad innestarsi il collo.

Il collo distinto, si articola per una altezza pari a 8 cm per poi andare a formare un orlo estroflesso ed ingrossato con diametro pari a 25 cm e uno spessore di 1,4 cm.

Un'olla di così grandi dimensioni doveva probabilmente svolgere la funzione di stoccaggio delle derrate, ma l'importante decorazione a scacchiera con bordi rilevati fa pensare che sia stata utilizzata all'interno della sfera domestica<sup>179</sup>. In alcuni contesti d'Etruria di età Orientalizzante, tra cui Vulci e Poggio Buco, olle di queste dimensioni rivestivano proprio un ruolo nell'ambito del servizio da banchetto oltre che a venire deposte in tombe sia femminili che maschili<sup>180</sup>.



Fig. 29 – Olla CM 2 della Collezione Marchetti.

<sup>179</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 152.

<sup>180</sup> MEDORI 2012

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

L'Olla è stata realizzata al tornio, per la presenza delle tipiche linee di foggatura, nella parte interna, caratterizzanti questa tecnica di modellazione<sup>181</sup>. L'oggetto ceramico è stato foggato a partire da un impasto con numerosi inclusi micacei e calcarei, anche di notevole grandezza. Le pareti del manufatto sono piuttosto spesse probabilmente per dare ancor più robustezza al vaso, data anche dalla scelta di un impasto con molti inclusi.

La decorazione dell'olla interessa la maggior parte del corpo e consiste in un fitto motivo di riquadri, tanto da definire un partito a scacchiera<sup>182</sup>, con bordi rilevati.

Tale sintassi decorativa è realizzata sia mediante l'applicazione di cordoni plastici sia mediante l'utilizzo della tecnica pittorica. I quadrati così ottenuti sono poi dipinti alternativamente con vernice bianca, secondo la tecnica '*white-on-red*', mentre i riquadri rossi sono lasciati a risparmio e pertanto mostrano il colore dell'ingobbio steso sul corpo ceramico prima della cottura<sup>183</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione del manufatto CM 2 è molto buono in quanto non sono presenti crepe o incrinazioni che possono minarne la stabilità e l'integrità: inoltre si è conservata buona parte del colore bianco in alcuni quadrati.

L'Olla CM 2 presenta solo una scheggiatura nel bordo dell'orlo, mentre il resto del corpo vede come elementi di deterioramento più frequenti alcune abrasioni di lieve entità all'estremità dell'orlo e sui lati del piede, causate probabilmente dal suo utilizzo o dal suo spostamento.

La superficie appare porosa a causa del distaccamento degli inclusi, che costituivano l'impasto, durante la vita del manufatto ed è interessata da due incisioni in corrispondenza dalla quarta fascia di quadrati, che intaccano buona parte dei quadrati ma non i bordi rilevati tra questi (*fig. 30*).

---

<sup>181</sup> PATANÈ 2015, p. 180.

<sup>182</sup> BENEDETTINI, PARISE BADONI 2000, p. 88.

<sup>183</sup> MEDORI 2012.

Le incrostazioni sono poche e sono scure e si concentrano per lo più sul fondo del piede e sulla parte inferiore liscia del corpo, di cui alcune appaiono lucide esposte alla luce (*fig. 31*).

L'eccellente stato di conservazione fa pensare che sia stato deposto in una tomba in quanto in questo contesto deposizionale poteva assumere la funzione di arredamento, indicando la ricchezza e lo *status* dell'individuo in vita<sup>184</sup> o quella di cinerario, come documentato da alcune tombe del territorio vulcente dell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C.

La presenza delle due incisioni sulla quarta fascia di quadrati e le incrostazioni nere lucide mettono in dubbio l'autenticità del manufatto, poiché le incisioni possono essere un segno posto sul corpo ceramico da parte del falsario per apporre successivamente i cordoni plastici, che fanno da bordi rilevati tra i quadrati, in quanto questi non sono intaccati. Le incisioni sono state poi lasciate dal possibile falsario per dare un senso di antichità mentre le incrostazioni nere lucide sembrano essere realizzate da una vernice nera moderna per la luminosità e la concentrazione.



Fig. 30 – Particolare dell'Olla CM 2 della Collezione Marchetti, dove è visibile la scheggiatura sull'orlo e le incisione sul corpo che intacca la quarta fascia di quadrati.

---

<sup>184</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 157-158.



Fig. 31 – Particolare dell’Olla CM 2 dove è visibile una delle incrostazioni nere brillanti che interessano la superficie liscia della parte inferiore del corpo.

### III. 3. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI

La forma e le dimensioni del manufatto CM 2, oltre alla decorazione a scacchiera e l’utilizzo della tecnica ‘*white-on-red*’ per colorare alcuni riquadri, fanno rientrare il manufatto nella classe ceramica etrusca di età Orientalizzante delle olle a scacchiera. Tale classe ceramica è tipica dell’Etruria, nello specifico dei centri di Vulci e Poggio Buco e, in minor misura, dei centri di Tarquinia, Falerii e Cerveteri<sup>185</sup>.

#### ***Origine, funzione e diffusione della forma ceramica***

La classe etrusca delle olle a scacchiera, di cui l’Olla CM 2 fa parte, è una classe ceramica peculiare di Vulci e del suo territorio in età Orientalizzante e, in parte, anche di Tarquinia, a cui va attribuita una produzione autonoma nell’Orientalizzante antico secondo le attestazioni.

---

<sup>185</sup> NERI 2010, pp. 261-264.

Si tratta di olle con decorazione a scacchiera variamente ricavata tramite cordoni plastici applicati o tramite riquadri dipinti direttamente sul corpo ceramico, poi alternativamente arricchiti dall'uso di vernice bianca. In contemporanea con il motivo dei riquadri si registra, anche se in misura ridotta, una variante decorativa rappresentata da sequenze di triangoli. La taglia delle olle, sia di medie che di grandi dimensioni, suggerisce un utilizzo di esse sia in ambito domestico, anche simposiale come contenitore per il vino, sia di stoccaggio per la conservazione delle derrate alimentari. Le olle di questa classe venivano considerate un vero e proprio oggetto di prestigio, dato che andavano a comporre il corredo delle élites<sup>186</sup>, sia come arredo e indicatore di *status* sia come cinerario come documentato da una tomba di Vulci di VII secolo a.C.<sup>187</sup>

Le attestazioni più antiche, e anche più numerose, si registrano nel corso dell'Orientalizzante antico, nell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C., a Vulci, che produce prevalentemente la serie a corpo costolato, e solo a cominciare dagli inizi del VII secolo a.C. nell'entroterra, a Poggio Buco, centro che si specializza nella serie a corpo liscio e nella variante decorativa dei triangoli. Probabilmente le isolate testimonianze da Cerveteri e Falerii devono essere giunte attraverso i circuiti di scambio fra questi centri e la città costiera, così come le evidenze da Saturnia, Pitigliano e Sovana, limitate alla serie a cordoni plastici e relative alla fase più recente dell'Orientalizzante.

La classe delle olle a scacchiera di età Orientalizzante è stata individuata da S. Gsell sul finire dell'Ottocento durante delle indagini nelle necropoli di Ponte della Badia o Doganella, della Polledrara e della Cuccumella. L'archeologo francese, oltre a sottolineare la grande diffusione di questa classe nei contesti investigati, soprattutto nella necropoli della Polledrara, fece una prima distinzione all'interno della classe, sulla base delle decorazioni, individuando due tipi principali: le olle a cordoni rilevati e le olle a corpo liscio inornate d'impasto rosso, a cui riconduceva anche quelle con partito a scacchiera realizzato nella tecnica *'white-on-red'*<sup>188</sup>.

Per quanto concerne la morfologia e le dimensioni, la classe dimostra una certa omogeneità formale dovuta all'utilizzo del vaso come contenitore di derrate e per questo sottoposto in misura minima a variazioni nel corso del tempo. Nello specifico, l'altezza è contenuta nella serie a corpo liscio, tra un minimo di 31 ad un massimo di 49 cm, mentre raggiunge dimensioni più grandi nella serie a corpo costolato, tra un minimo di 37 fino a raggiungere gli 80 cm.

---

<sup>186</sup> Il corredo della Tomba a camera A 22 della Necropoli dell'Osteria del centro di Vulci, databile tra il primo e il secondo quarto del VII secolo a.C., comprende 3 olle a scacchiera, segnalando che potevano essere deposte più olle nella stessa tomba (SGUBINI MORETTI, RICCIARDI 2016, p. 78, fig. 5).

<sup>187</sup> MEDORI 2012.

<sup>188</sup> MEDORI 2012; GSELL 1891, p. 365.



Sulla base della forma, le olle a scacchiera sono state suddivise in 3 macrogruppi dove al loro interno si possono distinguere tipi e varianti sulla base delle dimensioni.

Il gruppo A raggruppa gli esemplari con orlo ingrossato, corpo globulare e fondo piatto; il gruppo B prevede spalla molto ampia e arrotondata, ventre rastremato e fondo pianoforte, mentre il gruppo C, esemplari con orlo ingrossato, labbro ricurvo e breve collo concavo.

Tra le olle del gruppo A, poco attestate e all'interno del raggruppamento, si distingue il tipo A1, caratterizzato da un corpo globulare, un breve collo concavo e un orlo arrotondato, documentato nella produzione di Vulci e di Poggio Buco. L'articolazione dell'orlo avvicina il tipo A1 al tipo B1 che presenta però il ventre rastremato. Il tipo A2 caratterizzato da un listello plastico sulla spalla, un labbro svasato articolato da scanalature, anse a bastoncino e un alto piede a tromba, è largamente diffuso nei contesti Orientalizzanti dell'Etruria, dell'Agro falisco e di area laziale. La forma è di fatto ampiamente attestata a Vulci e a Poggio Buco con anche l'introduzione di diverse varianti nella decorazione (listelli plastici, bugne) e nella conformazione del piede, in genere più basso nella produzione 'white-on-red' visentina e della val di Lago<sup>189</sup>.

Le olle del gruppo B conformate con spalla fortemente pronunciata, ventre rastremato e fondo piano, sono quasi esclusive della produzione di Poggio Buco, dove sono state ritrovate in grande quantità, mentre pochi esemplari ci giungono da Vulci, sia nella serie a corpo liscio che a cordoni rilevati. Tra gli esemplari del gruppo B ritrovati a Vulci è attestato il tipo B1, caratterizzato da un orlo ingrossato, un labbro ricurvo con ampia solcatura e un breve collo concavo, già presente in impasto a Vulci nella fase di passaggio fra la seconda fase dell'età del Ferro e l'Orientalizzante antico<sup>190</sup> e a Veio nella fase IIB1<sup>191</sup>. Il tipo B2 comprendente un labbro svasato con solcature, rappresenta, invece, un'eccezione rispetto alla serie e risente dell'influenza delle olle apode con labbro svasato e prive di anse ampiamente attestate negli impasti Orientalizzanti, spesso associate agli *holmoi*. La varietà B2a, variante del tipo B2 con anse a bastoncino, trova un'importante diffusione, oltre che negli impasti rossi d'Etruria e dell'Agro falisco, anche in area laziale e campana fino alla metà del VI secolo, e decorata nella 'white-on-red' ceretana più che in quella falisca<sup>192</sup> e sporadicamente nella 'white-on-red' dell'Etruria interna.

---

<sup>189</sup> MEDORI 2010, p. 22.

<sup>190</sup> SGUBINI MORETTI 2001, p. 202, III.2.5.

<sup>191</sup> La fase IIB1 di Veio corrisponde al secondo quarto dell'VIII secolo a.C. quando nelle necropoli le inumazioni diventano sempre più preponderanti e i corredi cominciano a mostrare una differenziazione sociale del centro per la presenza in alcuni di questi di grandi quantità di oggetti di cui alcuni sono preziosi e di prestigio (BARTOLONI *et al.* 1994; GUIDI 1993, p. 40, fig. 7.10).

<sup>192</sup> MICOZZI 1994, p. 43.

Le olle del gruppo C sono quelle maggiormente attestate sia nella serie con corpo liscio che in quelle con decorazione plastica provenienti da Vulci e da Poggio Buco e sono morfologicamente vicine alla forma dei *pithoi* di area ceretana. Il tipo C1 del gruppo trova confronti nell'impasto rosso a Tarquinia e a Cerveteri e nella 'white-on-red' alla necropoli della Capriola della Civita d'Arlena in contesti dell'Orientalizzante antico<sup>193</sup>. Un'altra variante all'interno del Gruppo C è il tipo C2, che presenta orlo ingrossato, labbro ricurvo, breve collo concavo e un corpo ovoidale tendente al piriforme con ampia spalla arrotondata. Il tipo C3, con orlo arrotondato e labbro svasato con solcature, è attestato in pochi esemplari, di cui alcuni a Cerveteri durante l'Orientalizzante recente<sup>194</sup>, e rappresenta una commistione fra il corpo, alto e slanciato, dei *pithoi* e il labbro svasato con scanalature delle olle globulari, frequentemente attestate in Etruria nel corso dell'Orientalizzante.

L'Olla CM 2 dal punto di vista morfologico sembra rientrare nel gruppo C della classificazione della classe, in particolare nel tipo C2.

Il confronto più puntuale, per quanto concerne la forma, lo si ritrova nell'olla a scacchiera della serie a quadrati rilevati rientrante nel tipo C2, ritrovata nella Necropoli di Osteria nella tomba E. 1990, prodotta a Vulci e datata tra la fine dell'VIII secolo a.C. e l'inizio del VII secolo a.C. (*fig. 32*).

Questa olla trova forti similitudini con l'Olla CM 2, anche per la forte rientranza della spalla, ma si discosta dal manufatto della collezione Marchetti per l'orlo estroflesso poco sviluppato<sup>195</sup>.

La mancanza di un confronto puntuale ma solo di similitudini mette in forte dubbio l'autenticità dell'Olla CM 2. Il possibile falsario ha cercato di rifarsi alle caratteristiche principali della classe ceramica delle olle a scacchiera etrusche di età Orientalizzante, ma ha elaborato in maniera autonoma la parte superiore, probabilmente per conferirle maggiore unicità e un conseguente alto valore sul mercato antiquario.

---

<sup>193</sup> MEDORI 2010, p. 27.

<sup>194</sup> MICOZZI 1994, Tav. LI.

<sup>195</sup> SGUBINI MORETTI 2003, p. 25, fig. 24 a.



Fig. 32 – Olla a scacchiera di periodo Orientalizzante del tipo C2 prodotta a Vulci (h 45,7 cm; d 23,5 cm) (MEDORI 2012, tav. VII, 101 Vu.).

### *Il motivo a scacchiera*

L'origine della decorazione a scacchiera a cordoni rilevati viene messa in relazione alla cerchiatura di rinforzo di originari contenitori lignei<sup>196</sup> e potrebbe anche riferirsi all'armatura in giunco flessibile o in osso di otri in pelle come postulato per la decorazione plastica a costolature arcuate di alcuni tipi di olle e di biconici<sup>197</sup>, di tipo Terni, caratterizzanti le produzioni di Vulci, di Bisenzio, di Poggio Buco, volsiniese e di Pitigliano<sup>198</sup>. Verosimilmente si potrebbe anche ipotizzare che il motivo decorativo riecheggi il rivestimento in maglia di corda, utile alle operazioni manuali o di trasporto, non solo funzionale a contenitori in pelle, ma anche a recipienti fittili.

<sup>196</sup> BIETTI SESTIERI 1992, p. 239.

<sup>197</sup> Il biconico è un vaso chiuso derivante da prototipi villanoviani, di forma globulare e troncoconica, con collo troncoconico variamente sviluppato, fondo piano o su piede a tromba, con o senza anse o prese sempre impostate sulla massima espansione, destinato nei contesti tombali della fine dell'età del Bronzo e di inizio età del Ferro a fare da cinerario (BENEDETTINI, PARISE BADONI 2000, p. 55).

<sup>198</sup> MICHELUCCI 2002, p. 61.

Nella penisola italiana il motivo appare particolarmente diffuso a partire dalla media età del Bronzo e nell'orizzonte avanzato della prima fase villanoviana e successivamente nella tecnica a lamelle metalliche presente a Veio, Tarquinia, Bisenzio e Vetulonia<sup>199</sup>.

I precedenti del motivo a nelle classi fittili nel contesto italico sono stati ravvisati nelle ollette con decorazione plastica a rete<sup>200</sup>, proprie della produzione laziale di inizio Ferro<sup>201</sup>, presenti successivamente anche in Etruria in forme analoghe a Bisenzio, a Vulci, a Veio e a Cerveteri<sup>202</sup>.

Nella pittura vascolare il partito a scacchiera compare in Grecia a cominciare dal protogeometrico, nello specifico nel tardo protogeometrico attico ed euboico<sup>203</sup> e nella ceramica protocorinzia.

Nella ceramica dipinta prodotta in Italia il motivo a scacchiera è documentato in Etruria a partire dalla seconda metà dell'VIII secolo a.C., in associazione a schemi metopali, nel Cratere di Pescia Romana, attribuito al Pittore di Cesnola<sup>204</sup> e nei vasi della Bottega del Biconico di Vulci<sup>205</sup>, trovando ulteriori confronti con la produzione del ceramografo detto Pittore Argivo, attivo a Vulci nell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C.<sup>206</sup> Il motivo è attestato anche nell'*holmos* da Narce, attribuito ad una bottega veiente<sup>207</sup> e nelle metope del cratere da Cerveteri, proveniente dal tumulo XXIV sull'Altipiano, con decorazione dipinta di chiara derivazione da modelli euboico-cicladici, databile alla fine dell'VIII secolo<sup>208</sup>.

---

<sup>199</sup> BARTOLOINI, DELPINO 1975, p. 30.

<sup>200</sup> COLONNA 1973, p. 47.

<sup>201</sup> Le ollette a rete, fanno parte della cultura materiale laziale e vanno a far parte, del corredo dell'incinerato a partire dall'inizio del Periodo laziale IIA, corrispondente al passaggio alla prima età del Ferro, databile tra 900 e 875 a.C. (BETTELLI 1997, pp. 164-165).

<sup>202</sup> MANDOLESI 2005, p. 299.

<sup>203</sup> RIZZO 1989, pp. 27-28.

<sup>204</sup> Il centro di Vulci, nel corso della seconda metà dell'VIII secolo a.C., emerge come polo egemone avente un rapporto privilegiato con l'interlocutore greco, principalmente euboico, ne è testimonianza l'arrivo di artigiani che danno il via a botteghe locali ispirate a modelli egei tra cui il Pittore di Cesnola a cui è attribuita la realizzazione del Cratere di Pescia Romana (CANCIANI 1987, p. 242; NERI 2010, p. 261).

<sup>205</sup> La Bottega del Biconico di Vulci, si va a innestare nel centro etrusco intorno al 730 a.C., come conseguenza dei contatti diretti con il mondo egeo. Fanno parte della produzione di questa bottega vulcente l'*askos* della collezione Schimmel e l'*oinochoe* Pesciotti (RIZZO 1989, p. 28).

<sup>206</sup> Il Pittore Argivo crea a Vulci nell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C. una bottega, portando a una cesura con l'esperienza vulcente precedente per l'immissione di elementi peloponnesiaci all'interno della tradizione euboica della primissima fase (REUSSER 1988, p. 13; NERI 2010, p. 262).

<sup>207</sup> ISLER 1983, p. 30.

<sup>208</sup> RIZZO 1989, pp. 26-28.

Il partito compare successivamente a decorare la metà inferiore del vaso nella produzione figurata dell'Orientalizzante etrusco sul cratere di Aristonothos<sup>209</sup>e nella produzione del Pittore della Scacchiera attivo a Metaponto attorno al 680 a.C.<sup>210</sup>

In un orizzonte cronologico più tardo l'ornato, realizzato sull'intera superficie del vaso o relegato nella metà inferiore del corpo in associazione ad altri schemi ornamentali, è attestato nella ceramica 'white-on-red' di Acquarossa<sup>211</sup>, nello specifico su di una classe di dolii circoscrivibili al secondo quarto del VI secolo<sup>212</sup>.

Per quanto concerne l'ornato con sequenze di triangoli, esso è ampiamente sfruttato nella decorazione impressa, incisa ed excisa, oltre che dipinta<sup>213</sup>. L'uso dei triangoli dipinti a decorare il corpo di grandi contenitori è attestato in età Orientalizzante, oltre che nella classe delle olle a scacchiera, anche in alcune tipologie di *pithoi* realizzati nella 'white-on-red' a Cerveteri, contraddistinti da dimensioni maggiori, ma simili nella forma<sup>214</sup>.

### *La decorazione*

La sintassi decorativa delle olle a scacchiera consiste nella sequenza di fasce di rettangoli, quadrati e triangoli, non sempre di uguale altezza

Sulla base dei ritrovamenti la decorazione può essere, nella maggior parte dei casi, liscia con quadrati o triangoli oppure con bordi rilevati con quadrati o triangoli. Per quanto riguarda la produzione a quadrati, spesso la prima fascia, o, la prima e l'ultima sono interessate da sequenze di triangoli. Per quanto concerne la sequenza con la sola presenza di triangoli è propria della produzione di Poggio Buco.

---

<sup>209</sup> Il cratere di Aristonothos, datato intorno al 650 a.C., realizzato a Cerveteri dal ceramografo Aristonothos, prevede una fascia con decorazione a scacchiera che fa da base alla preziosa scena figurata con scontro navale e accecamento di Polifemo posizionata nel punto di massima espansione del vaso (MARTELLI 1987b, p. 263).

<sup>210</sup> GIULIANO 2006, p. 68.

<sup>211</sup> Acquarossa è un sito archeologico nelle vicinanze di Viterbo in Etruria, il nome odierno deriva dalla vicina sorgente di acqua ferruginosa. Sul sito insisteva un abitato etrusco risalente alla metà del VII secolo a.C. e distrutto entro la seconda metà del VI secolo a.C. (MEDORI 2010).

<sup>212</sup> STRANDBERG OLOFSSON 2004, p. 74; MEDORI 2010.

<sup>213</sup> MEDORI 2010, p. 48.

<sup>214</sup> MICOZZI 1994, p. 246.

Ulteriore variabilità all'interno della classe è data dall'ingobbio che tendenzialmente varia da rosso arancio a rosso scuro, quasi mattone, dal colore della vernice che può variare da giallognolo a biancastro e da rosso mattone a rosso intenso. La variabilità della tonalità cromatica della vernice dipende dalla gradazione della diluizione del colore e dalle componenti utilizzate. Spesso si nota poca accuratezza nella stesa del colore e rapidità nell'esecuzione dell'apparato decorativo da parte dell'artigiano, che a volte non porta a compimento il riempimento di alcuni riquadri.

Uno dei tratti comuni all'interno delle olle a scacchiera è il trattamento delle superfici, prima della realizzazione della decorazione, mediante lisciatura per garantire un maggior grado di impermeabilità e l'eliminazione di impurità e rugosità, così creando una base omogenea su cui poter effettuare la decorazione dipinta.

L'apparato decorativo viene eseguito poi mediante la realizzazione di una griglia dipinta con vernice bianca per la serie a corpo liscio, come mostrano chiaramente alcuni vasi non finiti, o direttamente con la messa in opera di cordoni di argilla applicati sul corpo ceramico, per la serie a bordi rilevati, i cui riquadri sono poi alternativamente dipinti e lasciati a risparmio.

In quest'ultimo caso rientrano alcune olle che presentano una griglia con quadrati sfalsati<sup>215</sup>.

L'Olla CM 2 rientra nella serie a quadrati con bordi rilevati e dal punto di vista della conformazione e della disposizione delle fasce di quadrati trova confronto con un'olla venduta il 27 marzo 1972 dalla casa d'aste *Sotheby's* (fig. 33). L'olla n. 112 della casa d'aste riporta 8 fasce di quadrati con bordi rilevati, di cui i quadrati cambiano la loro conformazione a seconda dello spazio che vanno ad occupare lungo il corpo del manufatto e sono colorati alternativamente di bianco secondo la tecnica *'red-on-white'*. Nonostante le similitudini, l'olla non può essere considerata un confronto puntuale dal punto di vista decorativo, poiché vi sono importanti differenze quali, la presenza di 3 fasce di quadrati in più rispetto all'Olla CM 2, la mancanza di una zona liscia nella parte inferiore del corpo e le stesse dimensioni, oltre che alla tettonica che la fanno rientrare nel tipo B1<sup>216</sup>.

La soluzione decorativa riportata da CM 2, cioè parte superiore a scacchiera con quadrati rilevati e parte inferiore liscia, è comunque presente nei contesti etruschi di età orientalizzante, come dimostrato da un'olla, alta 36 cm con diametro pari a 17,3, ritrovata a Vetulonia nel III Circolo degli Ulivastri datata al primo quarto del VII secolo a.C., considerata un'importazione da Marsiliana (fig. 34). L'olla da Vetulonia riporta infatti un reticolo rilevato a scacchiera nella parte superiore e una

---

<sup>215</sup> MEDORI 2012

<sup>216</sup> MEDORI 2012, tav. VIII, 114 sp.

parte liscia in quella inferiore, dove però si discosta da quella dell'Olla Marchetti per l'impressione di un motivo antropomorfo stilizzato<sup>217</sup>.



Fig. 33 - Olla a scacchiera di età Orientalizzante (h 44,5 cm) (MEDORI 2012, tav. VIII, 114 sp).

---

<sup>217</sup> CYGIELMAN 1994, p. 96; CAMPOREALE 1969, pp.66-67.

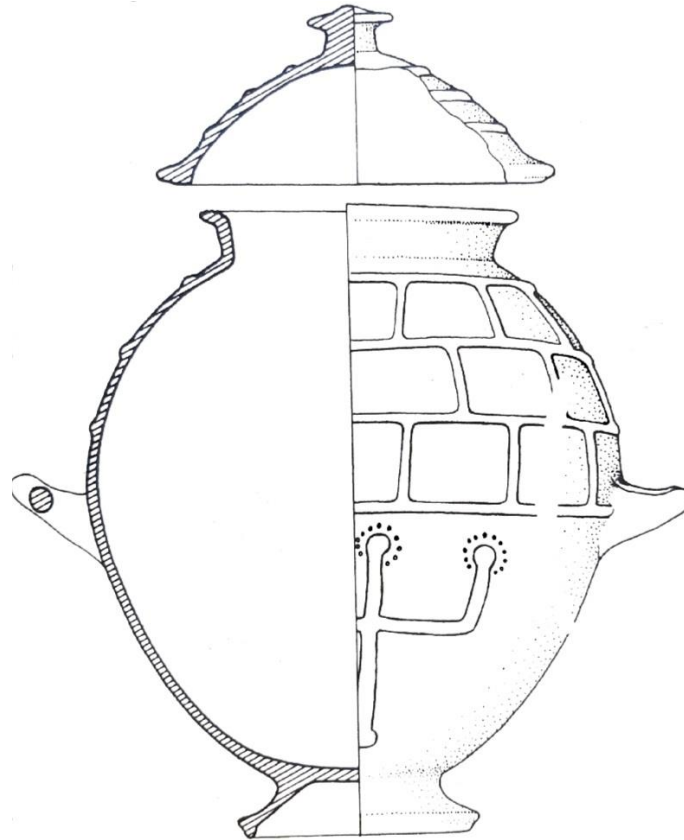


Fig. 34 – Olla da Vetulonia con decorazione a scacchiera nella parte superiore (h 36 cm; d 17,3 cm) (BENEDETTINI, PARISE BADONI 2000, tav. XXV,6).

### ***Possibile datazione e contesto di produzione dell'Olla a scacchiera CM 2***

La classe delle olle a scacchiera nasce a Vulci, centro principale della produzione nell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C., dove perdura fino all'Orientalizzante recente con prevalenza della serie a cordoni rilevati<sup>218</sup>.

La classe trova fortuna anche a Poggio Buco a partire dall'inizio del VII secolo a.C. con olle a corpo liscio di tipo B1. Poggio Buco si specializza, a differenza degli altri centri d'Etruria, nella serie a corpo liscio sia con sequenze a quadrati che di triangoli, quest'ultima esclusiva del centro, mentre le olle a bordi rilevati sono poco attestate<sup>219</sup>.

Se fosse autentica, l'Olla CM 2 per forma e, soprattutto, per la decorazione a quadrati con bordi rilevati potrebbe essere propria della produzione di Vulci, centro principale della produzione della serie, inoltre le similitudini riscontrate con l'olla della tomba E. 1990 della Necropoli di Osteria<sup>220</sup>

<sup>218</sup> NERI 2010, pp. 261-264.

<sup>219</sup> MEDORI 2012

<sup>220</sup> SGUBINI MORETTI 2003, p. 25, fig. 24 a.



porterebbero a datare la sua realizzazione tra la fine dell’VIII secolo a.C. e l’inizio del VII secolo a.C., forse contemporanea per la soluzione del motivo a scacchiera nella parte superiore e lisciatura nella parte inferiore, all’olla da Vetulonia nel III Circolo degli Ulivastri, datata entro il primo quarto del VII secolo a.C.<sup>221</sup>

### III. 3. 3 PARTE VALUTATIVA SULL’AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 2

L’Olla CM 2, nonostante le varie similitudini con la classe delle olle a scacchiera d’Etruria, evidenzia molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La forma non trova confronti puntuali ma solamente similitudini con il tipo C2 e con l’olla dalla tomba E. 1990 di Osteria.
- 2) La decorazione a scacchiera trova analogie con la serie a quadrati rilevati, ma manca un confronto puntuale con la soluzione della parte inferiore liscia.
- 3) Le due incisioni sulla quarta fascia di quadrati sembrano essere state realizzate durante la sua foggatura in quanto non intaccano i bordi rilevati e non durante un possibile urto o uno sfregamento.
- 4) Le incrostazioni nere lucide sembrano essere state realizzate con una vernice moderna per la forte lucentezza; inoltre, la loro disposizione non pare coerente a una loro origine dovuta al tempo e al contesto deposizionale ipotizzato se la si ritenesse un manufatto autentico.

#### *Autenticazione CM 2*

Sulla base dell’analisi basata su confronti, fonti bibliografiche e database museali, l’Olla CM 2 della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra autentico perché appare di fatto una recente riproduzione delle olle a scacchiera della serie a quadrati rilevati, anche se è presente il tentativo da parte del falsario di creare un pezzo unico, che si discostasse lievemente dalla serie sviluppando maggiormente in altezza e in ampiezza l’orlo e risparmiando la parte inferiore del corpo dalla decorazione a scacchiera.

---

<sup>221</sup> CYGIELMAN 1994, p. 96.

Sono presenti errori dimensionali e decorativi causati probabilmente dalla scarsa conoscenza della produzione di olle a scacchiera Orientalizzanti del falsario. Inoltre, se il falsario si è ispirato alla forma dell'olla a scacchiera della tomba E. 1990, rinvenuta durante la campagna di scavo nella necropoli di Osteria 1985-1990, è probabile che la realizzazione del manufatto CM 2 sia avvenuta dopo il 1990.

### III. 4. IL REPERTO CM 325

#### III. 4. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 325

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto CM 325 si presenta come un oggetto ceramico di medie dimensioni con impasto depurato e chiaro (Munsell Soil Color Chart, 2,5 YR 7/6 *light red*) e con decorazioni in vernice rosso-bruna, (Munsell Soil Color Chart, 7,5 YR 2,5/3 *very dark brown*).

Il manufatto CM 325, alto 31,5 cm, è composto da una bocca trilobata, un piede piatto distinto e un'ansa che si imposta dalla spalla alla bocca (*fig. 35*).

La sua forma chiusa e la sua conformazione fanno rientrare questo manufatto nella tipologia delle *oinochoai*, una forma ceramica di derivazione greca di dimensioni variabili, con imboccatura ristretta e bocca trilobata, un corpo globulare e ovoide con un'ansa verticale impostata sull'orlo e sulla spalla<sup>222</sup>.

L'*oinochoe* veniva utilizzata già in età pre-ellenica e se ne conoscono esemplari sia in metallo che in terracotta: questo vaso ha assunto una grande varietà di forme, attraversando l'età geometrica e l'Orientalizzante, per giungere sino alla produzione a figure nere attiche e infine alle figure rosse<sup>223</sup>.

L'*Oinochoe* CM 325 prevede quindi un piede piatto (con diametro pari a 7,8 cm, alto circa 1 cm) decorato con una banda marrone.

Il corpo, tendente all'ovoidale, va ad espandersi a partire dal punto in cui va a raccordarsi il piede fino a una massima espansione pari a 11,2 cm di diametro per poi restringersi a partire dalla spalla.

Il corpo è decorato a partire dal basso con una larga banda, seguita da due fasce più sottili. Sopra alle fasce si sviluppa un fregio, alto circa 6,4 cm, caratterizzato da una file di 7 palme in serie (di cui una è particolarmente rovinata a causa delle incrostazioni).

La spalla, separata dal corpo da una linea orizzontale, è decorata con un fregio con 3 pesci, incorniciato nella parte superiore da 3 linee orizzontali parallele che vanno a separare la spalla dal collo.

---

<sup>222</sup> BENEDETTINI 2000, p. 55.

<sup>223</sup> CLARK *et al.* 2002, pp. 118-119.

Il collo del manufatto, alto circa 11 cm, si restringe a partire dalla spalla fino a metà della sua altezza per poi espandersi fino a dove va a impostarsi la bocca trilobata. Questa parte del vaso prevede una decorazione solamente geometrica costituita da 3 linee verticali, che dividono il collo in 4 quadranti di cui 3 prevedono il motivo della clessidra in posizione orizzontale mentre il quarto, dietro l'ansa, è risparmiato da decorazioni

Infine, l'apparato decorativo prevede due linee orizzontali parallele che vanno a separare la decorazione del collo dalla bocca trilobata verniciata.

La bocca trilobata è verniciata sia all'interno che all'esterno di rosso-bruno, compreso l'orlo spesso 0,6 cm.

L'ansa, alta 15,5 cm e resa come unione di due manici sottili, come la bocca è totalmente verniciata e si sviluppa leggermente obliqua a partire dalla spalla fino ad andare ad attaccarsi alla bocca trilobata.

L'*Oinochoe* CM 325 doveva essere utilizzata per versare il vino o l'acqua, nello specifico l'importante decorazione la rendeva un prodotto di alto prestigio per le élites, che esprimevano pratiche conviviali e manifestazioni di lusso 'esotiche', indicando il suo utilizzo durante la pratica simposiale<sup>224</sup>.

Lo stato di conservazione, abbastanza buono nonostante alcuni elementi, indica che probabilmente è stata deposta in una tomba signorile come simbolo di status in morte così come lo è stata durante la vita del defunto<sup>225</sup>.

La deposizione delle *oinochoai* in tomba ha portato anche alcuni studiosi a ipotizzare che la forma avesse un rapporto con i sacrifici e con il rituale funerario e quindi un'associazione all'aspersione delle ceneri del defunto, secondo un rituale 'omerizzante'<sup>226</sup>.

---

<sup>224</sup> BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 245.

<sup>225</sup> MICOZZI 2016, pp. 160-167.

<sup>226</sup> ALBERICI VARINI 1999, p. 20.



Fig. 35 - Oinochoe CM 325, facente parte della collezione Marchetti.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

Il manufatto CM 325 è stato foggato, a partire da un impasto depurato chiaro, attraverso l'uso del tornio<sup>227</sup>. Le *oinochoai* in antico potevano essere realizzate sia attraverso l'utilizzo della tecnica a tornio sia con quella a stampo ma quest'ultima veniva utilizzata per realizzare forme piccole mentre le dimensioni piuttosto considerevoli del manufatto CM 325 fanno ritenere che sia stato utilizzato il tornio per la sua foggatura.

---

<sup>227</sup> L'invenzione del tornio avvenne verso la fine del IV millennio a.C. presso i Sumeri, nel terzo millennio a.C. è attestato in Egitto, in Asia Minore, a Troia mentre a Creta a partire dal 2000 a.C. e nella Grecia propria a partire dal 1800 a.C. In Italia il tornio venne introdotto non prima della metà dell'VIII secolo a.C., in concomitanza con lo stanziamento di Greci nel Mediterraneo occidentale (NOBLE 1984, p. 32).

Dopo la foggatura del corpo, il manufatto è stato lasciato poi a riposare per un breve periodo e poi completato con le parti mancanti, in questo caso l'ansa e il piede piatto distinto<sup>228</sup>.

Una volta essiccato il ceramografo stese l'ingobbio sul quale realizzò in seguito la decorazione geometrica e figurativa con la tecnica del rosso-bruno<sup>229</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione del manufatto CM 325 è buono in quanto non sono presenti crepe o incrinazione che minacciano la sua integrità, tranne per quella nel punto in cui l'ansa va a raccordarsi con la bocca trilobata.

La superficie è danneggiata per lo più da incrostazioni chiare che tendano a concentrarsi nella parte inferiore del piede, sul lato verticale dove è presente l'ansa, comprendo quasi completamente una palma del fregio del corpo, e sulla spalla dove va poi a svilupparsi il collo (*fig. 36*).

Sono presenti anche scheggiature e abrasioni di lieve entità che intaccano la decorazione e le figure, asportando piccole parti di colore, soprattutto sull'orlo e sull'ansa.

Il buono stato di conservazione e la presenza di alcuni elementi di deterioramento di modesta entità sono compatibili con la deposizione in una tomba del manufatto come allusione allo *status* dell'individuo e al simposio dove aveva la funzione di contenitore per vino e acqua.

Nonostante questa possibile ipotesi di conservazione sono presenti alcune criticità che mettono in dubbio la sua autenticità come la sospetta concentrazione di incrostazioni chiare solo su un lato del corpo ceramico, lì dove è presente l'ansa, quasi risparmiando il resto dell'apparato decorativo e l'ansa stessa.

---

<sup>228</sup> ADEMBRI 1987, p. 59.

<sup>229</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.



Fig. 36 - Particolare dell'*Oinochoe* 325 dove sono visibile le raschiature e le incrostazioni chiare, sulla spalla, sull'ansa, e su parte del corpo.

### III. 4. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI

La forma e la decorazione sia lineare che figurata collocano il manufatto CM 325 tra le forme ceramiche di età Orientalizzante, in particolare della produzione dell'Etruria interna e del centro di Tarquinia per la presenza nei fregi di questa forma ceramica delle figure dei pesci e, soprattutto, delle palme.

#### ***Origine, funzione e diffusione della forma ceramica***

L'*oinochoe* è una forma ceramica estranea al repertorio villanoviano mentre appare in Etruria nell'VIII secolo a.C., in seguito al contatto con il mondo greco. La documentazione epigrafica ha restituito la denominazione etrusca della classe ceramica, indicata dal termine *qutum*, ascrivibile ai

primi contatti con i Greci nell'VIII secolo, vocabolo che poi decade a partire dall'ultimo quarto del VII secolo a.C., sostituito dai termini *pruxum* e *ulpia*<sup>230</sup>.

Le *oinochoai* di età Orientalizzante prodotte in Etruria sono state suddivise in base alle caratteristiche morfologiche, in 4 macrogruppi tipologici, A, B, C e D di cui nei gruppi B e C è evidente la componente ellenica con l'imitazione, più o meno fedele, dei prototipi protocorinzi, mentre le *oinochoai* del gruppo A si ispirano alle brocche fenicio-cipriote.

Il gruppo A è di fatto il tipo fenicio-cipriota, il gruppo B raggruppa le *oinochoai* con corpo ovoide, il gruppo C quelle con corpo ovoide tendente al piriforme e infine il gruppo D che raggruppa quelle con corpo complesso<sup>231</sup>.

I macrogruppi prevedono a loro volta dei sottogruppi a seconda della decorazione e della disposizione dei motivi sulla superficie.

L'*Oinochoe* CM 325 rientra nel gruppo C, in particolare entro il sottogruppo Cb che prevede un corpo sviluppato ovoide tendente al piriforme con una decorazione che predilige il motivo dei raggi triangolari sulla spalla e sul collo.

Nel gruppo Cb confluisce una vasta serie di *oinochoai* che adottano specialmente nella morfologia i modelli del protocorinzio della fase media e tarda. Gli schemi più usuali di decorazione prevedono una decorazione accessoria sul collo (metope/ pannello, triangoli o fila di esse orizzontali) e una fila di raggi sulla spalla, associata o meno ai registri con *chevrons*; a queste combinazioni corrispondono sia esemplari con ventre dipinto che con corona di cuspidi alla base.

Entro il sottogruppo Cb, l'*Oinochoe* CM 325, trova i migliori confronti con il tipo Cb 1, comprendente esemplari tra i 28 e i 32 cm, che prevede una forma ovoide tendente al piriforme, una decorazione sul collo con metope o motivi a reticolo, sulla spalla una teoria di pesci associata o meno a una fila di raggi e al di sotto, un eventuale registro decorativo<sup>232</sup>.

Nel tipo converge il nucleo produttivo attribuito al Pittore delle Palme e, in particolare l'*oinochoe* con palme, da cui prende il nome, ritrovata in una tomba a camera nella necropoli dei Monterozzi di Tarquinia (*fig. 38*). L'attività del ceramografo è localizzata a Tarquinia in base alla provenienza circoscritta dei suoi prodotti, si colloca nel corso della prima metà del VII secolo a.C. o, più probabilmente, del primo quarto. Evidenti sono i richiami alla ceramografia protocorinzia e

---

<sup>230</sup> COLONNA 1973-1974, pp. 140-142.

<sup>231</sup> NERI 2010, pp. 37-38.

<sup>232</sup> NERI 2010, pp. 56-58.



all'esperienza coloniale, ravvisabile sia nella forma di derivazione del protocorinzio medio, che nell'adozione del motivo dei pesci<sup>233</sup>.

L'associazione dell'*oinochoe* con il motivo del mare, cui fa allusione la presenza dei pesci o rimanda più direttamente la raffigurazione della nave presente sul vaso del Museo Marittimo di Israele (PS/156) e su quello della *Columbia University* (PS/24)<sup>234</sup>, è stata riletta da L. Cerchiali, che, prendendo spunto dal noto piatto di Acqua Acetosa Laurentina, ha evidenziato la forte valenza simbolica che connota l'omologazione tra la potenza del vino (la forma) e quella del mare (la decorazione), causa in entrambi di effetti incontrollabili e disastrosi, come l'ebbrezza e il naufragio<sup>235</sup>.

Il confronto morfologico tra il manufatto CM 325 e l'*oinochoe* del Pittore delle Palme, nonostante le similitudini, anche dimensionali, non è da ritenersi puntuale, poiché l'*Oinochoe* Marchetti prevede un profilo del corpo più piriforme, un collo più slanciato e un'ansa meno arcuata.

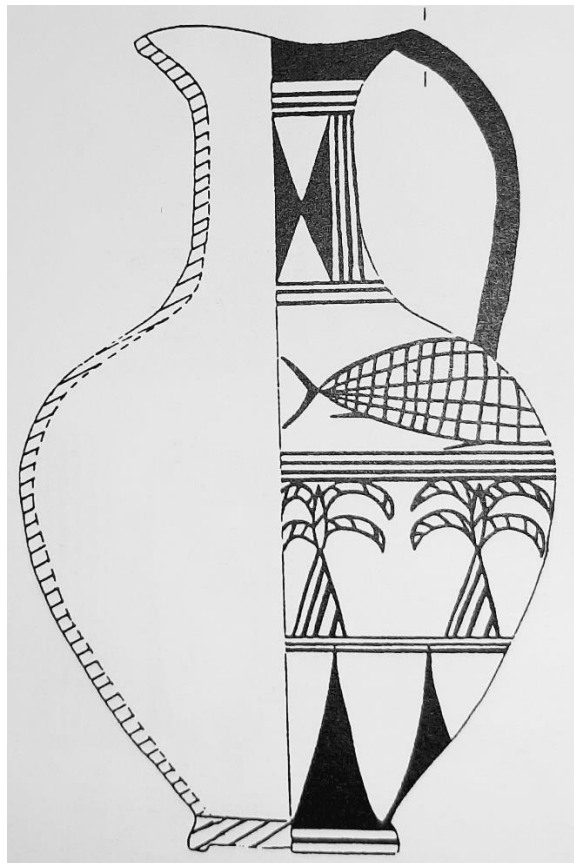


Fig. 37 – *Oinochoe* del Pittore delle Palme dalla tomba a camera degli scavi Marchesi n. 113, nella necropoli dei Monterozzi di Tarquinia, rientrante nel tipo Cb 1 una della classificazione (h 31,2 cm) (TANCI, TORTOIOLI 2002, fig. 27).

<sup>233</sup> CANCIANI 1987, p. 252; TANCI, TORTOIOLI 2002, p. 191.

<sup>234</sup> MARTELLI 1987b, p. 253, n. 24.

<sup>235</sup> CERCHIAI 2002, p. 32.

### *Le decorazioni dell'Oinochoe CM 325 e del centro di Tarquinia*

I motivi riportati sulla superficie del manufatto quali motivi lineari orizzontali e verticali, la clessidra rovesciata, pesci e palme, rimandano il manufatto alla produzione italo-geometrica dell'Etruria meridionale, in particolare a quella di Tarquinia e a uno dei ceramografi operanti in questo centro all'inizio del VII secolo a.C.

A Tarquinia all'inizio del VII secolo appaiono personalità notevoli. Il più antico, il Pittore di Bocchoris, di formazione protocorinzia, decora i suoi vasi con un fregio di creature fantastiche, giungendo, nella sua bottega, ad elaborare uno schema decorativo che è destinato a una lunga produzione di tipo subgeometrico, tra cui la moltiplicazione delle corone di raggi triangolari, che sui modelli greci racchiudono, come i petali di un fiore, la parte inferiore del corpo del vaso, mentre in Etruria vanno anche a disporsi per file sovrapposte, rivolti verso il basso, o anche dislocati sulla spalla e sul collo.

Il Pittore delle Palme, di poco successivo, opera a Tarquinia intorno al secondo quarto del VII secolo a.C.<sup>236</sup> e dimostra nella sua produzione di conoscere le forme vascolari protocorinzie e di aver pienamente assimilato i motivi decorativi orientali, come le palme con fusto triangolare che ornano il vaso omonimo e che devono la loro origine alla decorazione dell'albero sacro<sup>237</sup> veicolato da avori intagliati orientali<sup>238</sup>. La sintassi decorativa del Pittore delle Palme si serve esclusivamente di elementi ripresi dal repertorio protocorinzio-cumano, tra i quali, accanto al consueto motivo a clessidra e al reticolo, spicca la presenza del pesce, assai frequente nella ceramica greca<sup>239</sup>, che entra a far parte del repertorio iconografico etrusco a partire dall'inizio del VII secolo a.C.

Il Pittore delle Palme si attiene alla tradizione greca, rispettando la posizione del pesce sulla spalla, ma ne varia i caratteri formali: rispetto al pesce cumano dipinto a colore pieno con un tratto longitudinale centrale, crea un nuovo tipo che prevede una campitura a squame (*fig. 38*). Nel repertorio tarquiniese i pesci, presenti sia come unico ornamento che insieme ad altri fregi decorativi, sono disposti non solo sulla spalla, ma anche sul corpo, testimoniando quello che già da questo periodo possiamo individuare come una peculiarità delle officine locali. Nel contesto etrusco, le novità apportate dal Pittore delle Palme, portano alla definizione di tre tipi di pesce possibili nell'apparato decorativo vascolare: quello standard fedele al tipo di Cuma, il tipo caratteristico del

---

<sup>236</sup> CANCIANI 1987, pp. 12-13.

<sup>237</sup> BARNETT 1957, Tav. 21, S6.

<sup>238</sup> MARTELLI 1987b, pp. 252-253.

<sup>239</sup> RIDGWAY 1981, p. 65.

Pittore delle Palme e una variante, presente a Tarquinia, con filettature verticali bianche sul corpo del pesce, per di più di dimensioni ridotte. Il motivo del pesce si diffonde nel corso del VII secolo a.C. nel resto dell'Etruria meridionale, nello specifico al di fuori di Tarquinia ritorna a Cerveteri, a Narce e anche a Roma<sup>240</sup>.

La produzione di Tarquinia, nonostante le apparenze brillanti di inizio secolo, proseguirà con uno spento repertorio di routine, che si può definire subgeometrico, in cui convivono elementi di ascendenza euboica e protocorinzia<sup>241</sup>.

L'*Oinochoe* CM 325 trova forti similitudini con il repertorio decorativo in vernice rosso-bruna<sup>242</sup> del Pittore delle Palme, nello specifico nell'*oinochoe*, alta 31,2 cm, a lui attribuitigli, datata al primo quarto del VII secolo a.C., ritrovata in una tomba a camera, degli scavi Marchesi n. 113, nella necropoli dei Monterozzi di Tarquinia (fig. 39).

Il corredo della tomba, che prevedeva due deposizioni, comprendeva due *oinochoai* decorate con pesci, evidentemente della stessa mano, un'*oinochoe* a corpo schiacciato ed imboccatura trilobata, un'olla globulare d'impasto rosso e una *lekythos*<sup>243</sup>.

L'apparato decorativo dell'*oinochoe* attribuita al Pittore delle Palme, presenta, a partire dal basso, due linee ad anello attorno al piede, seguite da una corona di raggi che racchiude la parte inferiore del corpo. Attorno alla massima circonferenza, tra gruppi di linee orizzontali, corre un fregio di alberi di palma stilizzati. Il tronco è formato da un triangolo campito a tratteggio, dal cui vertice si dipartono due foglie arcuate per parte, esse pure campite a tratteggio e sormontate da un triangolo di vertice. Sulla spalla si articola una teoria di tre pesci, con il corpo coperto di squame, rivolti verso destra. Attorno al collo tre linee orizzontali, una serie di clessidre coricate alte e compresse, inquadrata da gruppi di linee orizzontali. Infine, l'imboccatura è trilobata e verniciata mentre l'ansa a nastro è arricchita da una linea serpeggiante<sup>244</sup>.

Il corredo della tomba a camera comprendeva anche un 'piccolo balsamario a *lekythos* panciuta' e un'anfora ad anse arrotondate. Questi elementi fanno propendere per una cronologia alta, forse ancora nel primo quarto del VII secolo a.C. o certamente nella sua prima metà. Un altro indizio a favore di

---

<sup>240</sup> TANCI, TORTOIOLI 2002, pp. 183-184.

<sup>241</sup> CANCIANI 1987, pp. 12-13.

<sup>242</sup> TANCI, TORTOIOLI 2002, pp. 38-39.

<sup>243</sup> La *lekythos*, è un vaso dal corpo allungato, con uno stretto collo con un'unica ansa e un ampio orlo svasato. Questa forma ceramica era utilizzata nella Grecia antica e nelle zone magno-greche per conservare e versare olio profumato e unguenti, era impiegata dagli atleti, nelle cerimonie funebri e come segnacolo sepolcrale. La principale funzione del vaso cioè la conservazione e l'aspersione di olio, ha determinato l'evolversi e lo stabilizzarsi della forma, dotata di collo stretto che limita la fuoriuscita del contenuto e orlo adatto ad impedirne lo spreco (COOK 1997, p. 221).

<sup>244</sup> MARTELLI 1987b, pp. 253-254.

una cronologia alta viene da un grande *aryballos* globulare, probabilmente cumano, decorato con pesci molto vicini a quelli del Pittore delle Palme<sup>245</sup>.

Nonostante le forti similitudini tra l'*Oinochoe* CM 325 e quella di sicura attribuzione al Pittore delle Palme, come i fregi con palme e pesci e la decorazione con clessidre coricate e i motivi lineari del collo, sono presenti delle differenze che mettono in dubbio sia l'autenticità che l'attribuzione al ceramografo tarquiniese del manufatto della collezione Marchetti.

A partire dal basso l'*Oinochoe* CM 325 presenta dei semplici motivi lineari invece del motivo ampiamente utilizzato in questo periodo nella produzione ceramica tarquiniese, la corona la corona di raggi triangolari, inoltre gli stessi pesci presenti entro fregio della spalla si avvicinano ai pesci campiti con squame propri del Pittore delle Palme ma presentano alcune differenze per quanto riguarda la morfologia della testa e per il corpo più tozzo (*fig. 40*).

Per quanto concerne il collo, l'*Oinochoe* CM 325 presenta gli stessi motivi del vaso attribuito al Pittore delle Palme, ma resi in maniera più semplicistica con meno linee orizzontali e verticali.

In conclusione, sulla base delle decorazioni sono presenti varie problematiche che mettono in dubbio l'autenticità del manufatto CM 325 che pare essere una riproduzione dell'*oinochoe* eponima del Pittore delle Palme.

Probabilmente le differenze sono state un tentativo da parte del possibile falsario di creare un pezzo unico e raro che fosse attribuibile al Pittore delle Palme e quindi un possibile alto valore sul mercato antiquario.

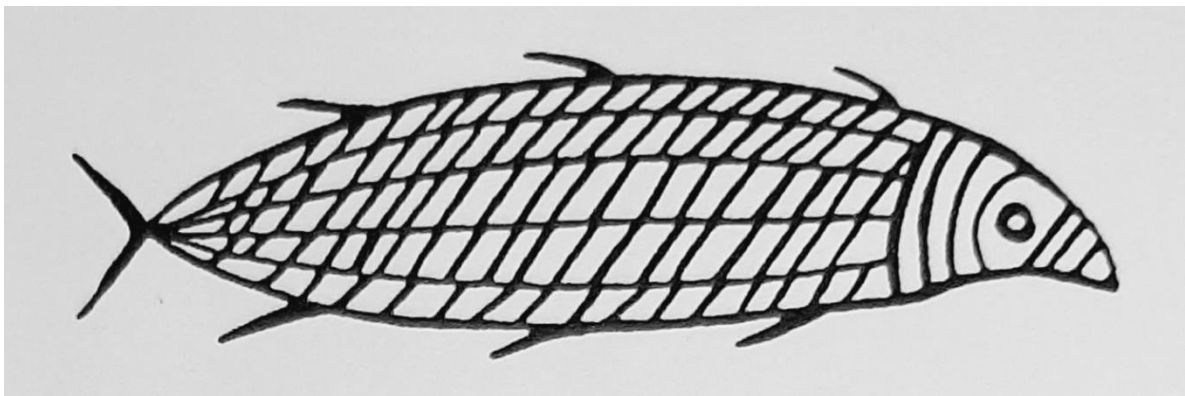


Fig. 38 – Pesce con squame del Pittore delle Palme, presente sull'*oinochoe* dalla tomba a camera degli scavi Marchesi n. 113, nella necropoli dei Monterozzi di Tarquinia (TANCI, TORTOIOLI 2002, fig. 27).

---

<sup>245</sup> DÖRIG 1975, n. 125.

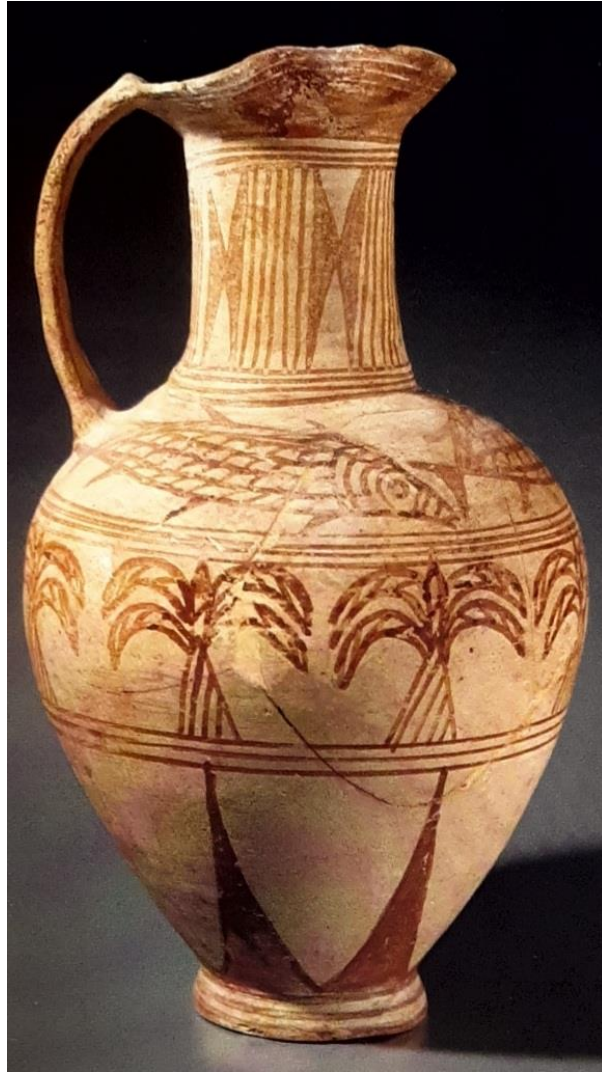


Fig. 39 – *Oinochoe* del Pittore delle Palme dalla tomba a camera degli scavi Marchesi n. 113, nella necropoli dei Monterozzi di Tarquinia (h 31,2 cm) (MARTELLI 1987b, p. 78, fig. 23).



Fig. 40 – Pesce con squame presente nel fregio sulla spalla dell'*Oinochoe* CM 325.

### ***Possibile datazione dell'Oinochoe CM 325***

Il manufatto CM 325 dal punto di vista della tettonica e delle decorazioni trova i migliori confronti nella produzione tarquiniese di inizio VII secolo a.C., in particolare con l'*oinochoe* eponima del Pittore delle Palme alla quale tenta di rifarsi.

La datazione del manufatto della collezione Marchetti rientra, di conseguenza, nel periodo in cui il ceramografo e la sua bottega sono attivi nel centro etrusco, cioè entro il primo quarto del VII secolo a.C., cronologia ottenuta sulla base del corredo della tomba a camera degli scavi Marchesi n. 113, nella necropoli dei Monterozzi, nello specifico grazie sulla presenza di 'piccolo balsamario a *lekythos* panciuta' e di un'anfora ad anse arrotondate.

Inoltre, un altro indizio in favore di una cronologia alta viene da un grande *aryballos* globulare, probabilmente cumano, decorato con pesci molto vicini a quelli del Pittore delle Palme<sup>246</sup>.

#### III. 4. 3. PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 325

L' *Oinochoe* CM 325, nonostante le varie similitudini con la produzione etrusca di Tarquinia Orientalizzante, presenta molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La forma non trova un confronto specifico, ma solo similitudini con le *oinochoe* di tipo Cb 1 e con l'*oinochoe* eponima del Pittore delle Palme.
- 2) La decorazione trova forti similitudini con il repertorio del Pittore delle Palme ma non ne rispetta tutte le caratteristiche.
- 3) La concentrazione delle incrostazioni solo in alcuni punti, così come gli altri elementi di deterioramento (intaccando quasi mai l'apparato decorativo) porta a ritenere che siano state applicate da un possibile falsario per conferire all'oggetto ceramico un'aura antica.

---

<sup>246</sup> DÖRIG 1975, n. 125.

### *Autenticazione CM 325*

Sulla base delle osservazioni compiute, basate su confronti e fonti bibliografiche, l'*Oinochoe* CM 325 della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra autentico perché appare di fatto una recente riproduzione dell'*oinochoe* eponima del Pittore delle Palme, anche se è presente il tentativo da parte del falsario di creare un pezzo unico, che si discostasse lievemente dall'originale ma che comunque si ritenesse realizzato dalla mano del Pittore delle Palme, o dalla sua bottega a Tarquinia, apportando piccoli cambiamenti e modifiche nella forma e nella decorazione.

Le differenze con il reperto originale non sono coerenti e creano molte problematiche nell'autenticazione del manufatto della collezione Marchetti, causate probabilmente dalla superficiale conoscenza del falsario della produzione ceramica di Tarquinia di inizio VII secolo a.C. e del repertorio del Pittore delle Palme.

### III. 5. IL REPERTO CM 323

#### III. 5. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 325

##### *Forma e funzioni*

Il manufatto CM 323 si presenta come un oggetto ceramico di forma circolare di piccole dimensioni con un impasto depurato chiaro (Munsell Soil Color Chart, 7,5 YR 7/4 *pink*) e con decorazioni lineari e figurate per lo più di colore rosso (Munsell Soil Color Chart, 10 R 4/6 *red*).

Il manufatto risulta, per morfologia, una fiasca di forma circolare con diametro pari a 18 cm e spessa 5,5 cm, con depressione nello spazio centrale tra le due facce e una bocca alta 4 cm.

Queste caratteristiche fanno rientrare il manufatto CM 323 nella classe ceramica detta “fiasca del pellegrino”. La fiasca del pellegrino è una classe comprendente vasi chiusi che imitano i prototipi, con stretta imboccatura cilindrica e corpo lenticolare caratterizzato da una scanalatura perimetrale con due o più occhielli passanti in cui viene inserita la corda di sospensione<sup>247</sup>.

Questa classe ceramica ha origini orientali, filistee e fenicie, ed è attestata sin dall'età del Ferro nel Mediterraneo occidentale, giunta nella penisola italiana grazie ai contatti con l'Oriente. Trova particolare fortuna in Sardegna, dove fu ampiamente e per lungo tempo imitata (ma anche in Etruria). La classe fa parte della tradizione cipriota, ma è documentata anche in diversi contesti etruschi che ebbero contatti con la Sardegna e con l'Oriente<sup>248</sup>.

La fiasca CM 323 riporta sulla superficie una importante decorazione figurata e geometrica.

Sul lato A è riportato al centro una sorta di disco solare, forse uno scudo, con al centro quattro centri concentrici, che vanno a formare una sorta di umbone e più all'esterno delle linee curve a raggiera, di fatto una girandola, contenute da due cerchi concentrici. Ai margini della lente, sul lato A, sono riportati entro un fregio ad andamento circolare una teoria di 5 cervi nell'atto di brucare (*fig. 41*).

Il lato B del manufatto come il precedente riporta al centro lo stesso motivo a girandola, ma l'umbone centrale riporta solo 3 cerchi concentrici mentre ai margini della lente, il fregio circolare riporta 8 volatili (*fig. 42*).

---

<sup>247</sup> BENEDETTINI 2000, p. 55.

<sup>248</sup> BARTOLONI 2012, p. 1853.



La scanalatura perimetrale tra le due lenti presenta una decorazione con una fascia rossa orizzontale che si interrompe nel punto apposto alla bocca, da due linee rilevate che uniscono le due lenti di CM 323.

I due occhielli, spessi 0,7 cm, si impostano vicino alla bocca del manufatto, rispettivamente a 45 e a 315 gradi, e sono decorate al centro da un motivo lineare orizzontale.

La bocca del manufatto, nello spazio compreso tra le due lenti, prevede una lunghezza di 4 cm ed è conformata a collo cilindrico a cui segue una carenatura al centro in corrispondenza della massima espansione e decorata con due fasce rosse con i margini neri, di cui una posta dove la bocca si attacca al corpo ceramico e una vicino all'orlo spesso 0,5 cm.



Fig. 41 – Fiasca CM 323 della Collezione Marchetti, lato A.



Fig. 42 - Fiasca CM 323 della Collezione Marchetti, lato B.

### *Tecnica di foggatura e decorazione*

Il reperto CM 323 è stato realizzato a partire da un impasto depurato, ma risulta difficile capire quale sia la tecnica di modellazione in quanto non è possibile vedere le linee di foggatura interne, a causa della bocca molto stretta. Le tecniche di foggatura possibili per oggetti ceramici chiusi di piccole dimensioni come CM 323 sono due, la tecnica a tornio e quella dello stampo

Per quanto riguarda le fiasche del pellegrino con corpo asimmetrico, la tecnica di foggatura utilizzata era quella al tornio, a partire dalla faccia più bombata per giungere a quella piatta ottenuta mediante torsione e lisciatura esterna delle pareti convergenti del vaso<sup>249</sup>.

---

<sup>249</sup> NERI 2008, p. 87.

Nel caso delle fiasche del pellegrino lenticolari con profilo simmetrico, come nel caso del reperto CM 323 la tecnica a tornio prevedeva la realizzazione di due lenti piatte uguali realizzate soltanto da torsione e lisciatura esterna.

L'altra tecnica di foggatura, meno probabile ma non da escludere per il reperto in oggetto, è la tecnica a stampo, che prevedeva lo stesso procedimento di preparazione dell'argilla della tecnica a tornio, ma il processo di lavorazione prevedeva, in questo caso, l'uso di calchi che il ceramista/il vasaio ricavava dal blocco di argilla dai quali si ottenevano poi le matrici, cioè rilievi in negativo relativi alle due metà; a questo punto si poteva realizzare una seconda serie di repliche, fino a che le matrici non risultassero troppo consumate per garantire dettagli leggibili nel processo di sfornatura<sup>250</sup>. Il pezzo veniva poi lasciato a riposare e più tardi completato dal ceramista con le parti mancanti modellate separatamente, nel caso della Fiasca CM 323, la bocca e i due occhielli passanti.

La decorazione pittorica avveniva in un secondo momento, una volta essiccato il vaso, per mano del ceramografo. Il ceramografo per prima cosa stendeva l'ingobbio, e su di esso veniva posta la decorazione.

La decorazione del manufatto CM 323 è ripresa dal repertorio corinzio, cioè la tecnica di pittura *silhouette* piena con dettagli incisi. Le figure e i motivi minori venivano realizzati a macchia con il pennello, quindi incisi nei particolari dell'anatomia e delle vesti e, infine, vivacizzati da aggiunte di colore paonazzo e bianco, tecnica poi ripresa dagli Etruschi e riportata sulla ceramica etrusco-corinzia<sup>251</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione della fiasca CM 323 è eccezionale, in quanto la fiasca non presenta crepe o incrinature che possono minare la sua stabilità. La superficie è interessata da abrasioni e da graffi di lieve entità causati dalla caduta o dal spostamento del manufatto. Le incrostazioni, soprattutto chiare si concentrano nella zona depressa tra i due dischi, sui due occhielli con fori passanti e sulla bocca (*fig. 43*).

I due lenti sono quasi intatte nel loro apparato decorativo con le incrostazioni e le raschiature che si presentano solo ai margini e negli spazi tra le figure.

---

<sup>250</sup> ADEMBRI 1987, pp. 58-59.

<sup>251</sup> ADEMBRI 1987, p. 60.

Le incrostazioni, di fatto, sono l'elemento di deterioramento più frequente sulla superficie della Fiasca CM 323, ma non danneggiano le parti più preziose della decorazione.

Le stesse incisioni sulle figure tipiche della ceramica etrusco-corinzia, per rendere i dettagli, appaiono chiare e non intaccate dal tempo.

L'eccezionale stato di conservazione fa pensare, se si considerasse un originale, che sia stata poco utilizzata e che venne deposta in tomba insieme al defunto<sup>252</sup>, ma, di fatto, l'ipotesi più probabile è che si tratti di un falso.



Fig. 43 –Particolare della Fiasca CM 323 dove sono visibili incrostazioni e scheggiature.

### III. 5. 2. ANALISI TECNICA E CONFRONTI

La rarità e la morfologia della forma ceramica riconducono alla produzione ceramica in Etruria propria, dove la forma della fiasca del pellegrino è stata recepita e tratta da modelli orientali ed elaborata secondo le novità che continuavano a giungere nel corso dell'Orientalizzante<sup>253</sup>, inoltre, la decorazione è molto simile alla fiasca del pellegrino etrusco-corinzia conservata al *Staatliche Museen* di Berlino e attribuita a un ceramografo ceretano, detto Pittore della Fiasca da Pellegrino, dalla quale prende il nome, operante a Cerveteri alla fine del VII secolo a.C.<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> NERI 2008, p. 88.

<sup>253</sup> NERI 2010, p. 32.

<sup>254</sup> SZILÁGYI 1992, p. 147.

## *Origine, funzione e diffusione della forma ceramica*

Le riproduzioni di fiasche del pellegrino appaiono piuttosto rare nella ceramica italo-geometrica della penisola italiana.

Tra gli esemplari fittili maggiormente rappresentati risultano le realizzazioni in bucchero, di cui sono note una trentina di attestazioni distribuite tra l'Etruria meridionale, l'agro falisco, l'area umbra e la Campania nel corso del VII secolo a.C., con addensamento della presenza nell'ambito dell'Orientalizzante antico; piuttosto ridotto invece, il numero degli esemplari in ceramica etrusco corinzia e arcaica<sup>255</sup>.

La produzione più consistente di fiasche del pellegrino è quella in lamina di bronzo sbalzata diffuse tra la fine dell'età del Ferro e la prima età Orientalizzante (tra la metà dell'VIII secolo a.C. e il primo quarto del VII secolo a.C.) in corredi di guerrieri<sup>256</sup>.

Le fiasche del pellegrino fittili di età Orientalizzante si distinguono in due gruppi, gli esemplari con corpo asimmetrico, un lato piatto e uno bombato e quelle con corpo lenticolare, due lati piatti speculari<sup>257</sup>, di cui il reperto CM 323 fa parte.

Il prototipo per gli esemplari fittili con corpo asimmetrico è da ravvisarsi nella produzione di fiasche in lamina di bronzo sbalzata. Sul piano della tettonica, le fiasche metalliche si diversificano da quelle fittili per la frequente assenza di vere e proprie anse passanti, ad eccezione della coppia disposta ai lati dell'imboccatura destinata all'inserzione di una maniglia. Tali discrepanze non sembrano particolarmente significative, se si considera che negli esemplari ceramici la maniglia metallica poteva essere agevolmente sostituita da un elemento in materia organica o dalla stessa corda passante lungo il corpo<sup>258</sup>.

Per le fiasche lenticolari maggiori affinità si riscontrano con le note fiaschette di Capodanno<sup>259</sup>, prodotte in Egitto sotto la XXVI Dinastia (663-525 a.C.), in particolar modo negli anni attorno al 600 a.C. e durante il regno di Amasis (568-525 a.C.)<sup>260</sup>.

---

<sup>255</sup> MARZOLI 1989, pp. 79-81; CAMPOREALE 1991, p. 21, nota 1); NERI 2008, pp. 91-95.

<sup>256</sup> MARZOLI 1989; MARZOLI 1998.

<sup>257</sup> NERI 2008, p. 96.

<sup>258</sup> MARZOLI 1989; MARZOLI 1998.

<sup>259</sup> MARTELLI 1987b, p. 274, n. 56.

<sup>260</sup> Morfologicamente le fiaschette di Capodanno rappresentano l'evoluzione delle fiasche del pellegrino in *faïence*, apparse nel Nuovo Regno (1557-1085 a.C.) sotto la XVIII Dinastia. La loro funzione beneaugurante, indicata in primo luogo dall'iscrizione apposta sulla fascia a rilievo estesa lungo il corpo, doveva essere assicurata dal contenuto trasportato, fosse esso costituito da sostanze preziose o dall'altrettanto preziosa e propiziatrice acqua del Nilo. Tale categoria di oggetti è largamente esportata nel Mediterraneo, con particolare concentrazione delle presenze in Etruria (BAGNASCO GIANNI 2006, p. 363).

Nonostante questa affinità è opportuno prendere in considerazione come sotto l'aspetto formale le fiasche di Capodanno si discostino da gran parte degli esemplari fittili etruschi per la presenza di due sole anse impostate verticalmente ai lati del collo, comune anche ad alcune serie di fabbrica orientale in ceramica, e come sul piano cronologico si evidenzi lo scarto notevole che separa taluni esemplari a corpo lenticolare in impasto e bucchero dalle fiasche di fabbrica egizia giunte in Etruria in un orizzonte più recente.

Questa ipotesi sull'origine delle fiasche lenticolari a partire dalla fiasche di Capodanno egizie va quindi ridimensionata a quella di un influsso tardivo esercitato in un momento avanzato del VII secolo a.C. dai nuovi apporti 'egiziani', come ipotizzato da A. Maggiani, che vanno a innestarsi sulla vitale tradizione morfologica legata alle fiasche in lamina bronzea, nell'ambito della quale già erano presenti esemplari lenticolari. Questi ultimi sono pressoché esclusivi nella serie di bucchero, mentre per quanto concerne la produzione in impasto l'attestazione di fiasche lenticolari è limitata a soli sette esemplari noti<sup>261</sup>.

Sull'origine ultima della forma lenticolare appare più conveniente l'ipotesi di una rielaborazione a partire dalle fiasche ceramiche levantine. In particolare modo, per la morfologia e la disposizione delle anse sono strettamente assimilabili, alle fiasche quadriansate di tipo Bartoloni I, attribuite a fabbriche vicino orientali, probabilmente filistee, distribuite in Fenicia, Palestina, Cipro e precocemente attestate nel Mediterraneo occidentale<sup>262</sup>.

Per quanto concerne l'individuazione dei vettori commerciali responsabili della diffusione del recipiente, il dibattito risulta ancora aperto tra l'ipotesi di una componente esclusivamente levantina, segnatamente filistea, nella trasmissione del modello<sup>263</sup>, e quella di un ruolo attivo esercitato da Cipro<sup>264</sup>. In virtù dell'alta cronologia, un ruolo chiave per la conoscenza delle tappe di diffusione della forma è giocato dalle attestazioni della Sardegna nuragica, dove tra il Bronzo finale e la prima età del Ferro la fiasca è documentata attraverso sue riproduzioni simboliche, sotto forma di pendenti bronzei<sup>265</sup>. Tra l'età del Ferro e l'Orientalizzante si distribuiscono, invece, gli esemplari funzionali in

---

<sup>261</sup> MAGGIANI 1999, p. 64.

<sup>262</sup> Il tipo Bartoloni I delle fiasche Vicino-Orientali è probabilmente il più antico ed è composto da quattro bugne di presa con uno o due fori passanti per ciascuna. Le dimensioni sono comprese tra i 25 e i 50 cm circa di altezza. Le bugne sono disposte alla periferia della pancia asimmetrica: due delle bugne di presa risultano disposte diametralmente opposte sulla spalla, mentre le altre due, sempre opposte tra di loro, sono in prossimità del fondo, quando questo poggia sul terreno, non toccano la superficie di appoggio. Talvolta un solco o una depressione, atti a contenere una cordicella, sottolineano il perimetro massimo. Il profilo della pancia può essere asimmetrico con la superficie liscia o marcata da solcature concentriche o spiraliformi. In Oriente il tipo è diffuso sia in Fenicia e Palestina e, soprattutto, sull'isola di Cipro. Vista la presenza maggioritaria in quest'isola, tenuto anche conto dei contatti culturali, per questo tipo di recipienti si è ritenuta possibile un'origine non solo filistea ma anche Cipro-Levantina, alla luce della loro diffusione in Occidente e, soprattutto, in Sardegna (BARTOLONI 2005, pp. 37-38).

<sup>263</sup> BARTOLONI 2005, p. 40

<sup>264</sup> LO SCHIAVO 1996, pp. 847-848.

<sup>265</sup> LO SCHIAVO 2002, pp. 65-67.

ceramica, di cui le attestazioni più antiche si riscontrano in una fiasca in impasto rinvenuta nel sito emporico di S. Imbenia, in un ambiente adiacente alla ‘capanna dei Ripostigli’ in associazione ad un anfora fenicia di tipo Bartoloni, che consente la datazione tra la fine del IX secolo a.C. e la prima metà del VII secolo a.C. ed un singolare esemplare con collo conformato a nuraghe dal santuario di Su Romanzesu<sup>266</sup>.

Almeno per la Sardegna è stato ipotizzato che l’adozione di una forma carica di forti valenze ideologiche, suggerite dalla natura stessa dei rinvenimenti, oscuri il valore del suo contenuto; quest’ultimo appare identificabile plausibilmente con il vino, la cui coltura risulterebbe precocemente introdotta in Sardegna nel Bronzo finale da parte *prospectores* orientali<sup>267</sup>.

Per quanto riguarda il contesto italico ed etrusco le fiasche fittili dovevano contenere, come per la Sardegna il vino piuttosto che l’acqua, poiché la fragilità del materiale e la forma poco adatta al trasporto rapido non sembrano adatte a una loro funzione come borracce per l’acqua, funzione acquisita invece dalle fiasche in lamina, adatte anche alla sfera militare<sup>268</sup>.

La Fiasca CM 323 pare accostarsi per morfologia alle fiasche lenticolari ritrovate in Etruria, in particolare alla fiasca lenticolare italo-geometrica da Chiusi conservata nella collezione A. Castellani (PS/2), con diametro pari a 20,5 cm (*fig. 44*)<sup>269</sup>, e datata alla fine del VII secolo a.C.<sup>270</sup>, e alla fiasca lenticolare rinvenuta in una tomba a Falerii nella necropoli a nord di Montanaro, avente un diametro pari a 16,6 cm e datata alla prima metà del VII secolo a.C. (*fig. 45*)<sup>271</sup>.

Vi sono però importanti differenze tra la Fiasca della collezione Marchetti e le due fiasche lenticolari, riguardanti le dimensioni, il numero degli occhielli passanti, la tettonica del collo e della bocca e l’ingobbiatura in superficie.

La Fiasca CM 323 mostra solo due soli occhielli verticali passanti vicino al collo, segnalando forse di aver recepito gli influssi egizi della fine del VII secolo a.C. delle fiasche di Capodanno<sup>272</sup>, mentre i due manufatti etruschi ne mostrano 4 secondo la tradizione levantina<sup>273</sup>.

La bocca del manufatto CM 323 è costituita da un collo dritto con carenatura centrale e orlo ingrossato, mentre la fiasca della collezione A. Castellani mostra un collo troncoconico dritto con orlo ingrossato e quella da Falerii un collo troncoconico con espansione in corrispondenza dell’orlo.

---

<sup>266</sup> LO SCHIAVO 2003, p. 153.

<sup>267</sup> LO SCHIAVO 2002, p. 65.

<sup>268</sup> NERI 2010, p. 32.

<sup>269</sup> NERI 2010, p. 395.

<sup>270</sup> NERI 2008, p. 91.

<sup>271</sup> COZZA, PASQUI 1981, p. 93.

<sup>272</sup> BAGNASCO GIANNI 2006, p. 363.

<sup>273</sup> BARTOLONI 2005, pp. 37-38.

La fiasca lenticolare da Falerii, inoltre, si distingue ulteriormente da quella della collezione Marchetti per l'ingobbiatura rossa con cui è stata rivestita la superficie.

Per quanto riguarda, invece, la fiasca del Pittore della Fiasca da Pellegrino conservata al *Staatliche Museen* di Berlino, non si riscontrano affinità con Fiasca CM 323 dal punto di vista morfologico e dimensionale (h 28,5 cm; d 26 cm.). La fiasca del *Staatliche Museen*, infatti, prevede un profilo asimmetrico, ma si accosta alla fiasca CM 323 per la presenza di soli due occhielli passanti, indicando di aver già recepito le novità portate dalle fiasche di Capodanno, e per la conformazione della bocca anche se questo è leggermente inclinato (*fig. 46*)<sup>274</sup>.

Di fatto, la forma della Fiasca CM 323 è un fattore che mette in dubbio la sua autenticità, poiché non trova confronti puntuali dal punto di vista sia dimensionale che morfologico, ma solo similitudini di alcune sue parti con i reperti originali della classe ceramica di età Orientalizzante a noi pervenuta.



10 (PS/2)

Fig. 44 - Fiasca lenticolare da Chiusi, ora nella collezione A. Castellani (d. 20,5 cm) (NERI 2010, p. 395, tav.1).

---

<sup>274</sup> SZILÁGYI 1992, Tav. LXIII c.



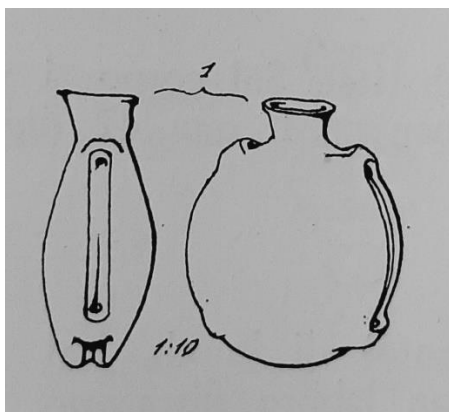


Fig. 45 – Fiasca del pellegrino di forma lenticolare ad ingobbiatura rossa (h 19,8 cm; d 16,6 cm) da Falerii (COZZA, PASQUI 1981, p. 93, fig. 14).



Fig. 46 – Profilo della fiasca ceramica del Pittore della Fiasca da Pellegrino conservata al *Staatliche Museen* di Berlino (h 28,5 cm; d 26 cm) (SZILÁGYI 1992, Tav. LXIII c).

### ***La ceramica etrusco-corinzia dagli albori al Pittore della Fiasca da Pellegrino***

La ceramica etrusco-corinzia, di cui la fiasca CM 323 fa parte, è nata dall'ingente influsso di importazioni di vasi protocorinzi e corinzi che si riversarono in Etruria meridionale dagli inizi del VII secolo a.C., ma, con maggiore intensità, fra la metà di esso e la prima metà del secolo successivo.

La ceramica etrusco-corinzia è, di fatto, una produzione di imitazione e adattamento della ceramica corinzia dei periodi Tardo-Protocorinzio e Transizionale, in senso etrusco<sup>275</sup>. Inizia nell'Etruria meridionale intorno al 630 a.C., data convenzionale per l'inizio del periodo detto Orientalizzante recente<sup>276</sup>, con un gruppo di vasi attribuiti ad un ceramografo formatosi a Corinto tra il 640 a.C. e il 625 a.C., chiamato convenzionalmente Pittore della Sfinge Barbuta;<sup>277</sup> i centri maggiormente produttivi sono Veio, Caere, Tarquinia e Vulci.

Le produzioni dei vari centri sono accomunate dalla tecnica policroma tratta dai modelli corinzi, consona all'esuberante fantasia disegnativa dei ceramografi etruschi che condusse a figure sproporzionate e inverosimili, impensabili per il mondo greco. Si tratta, infatti, di una produzione scarsamente omogenea in cui le decorazioni sono prevalentemente lineari e animalistiche, mentre le figure umane sono presenti in misura minore<sup>278</sup>.

Le forme vascolari della ceramica etrusco-corinzia derivano da quelle corinzie e sono costruite in modo imitativo anche per ciò che riguarda l'argilla, che si presenta fine e di color giallo chiaro, appena tendente al grigio o al marrone.<sup>279</sup>

La produzione etrusco-corinzia termina intorno al 540 a.C. con la fine delle esportazioni da parte di Corinto e con lo stabilirsi in Etruria dei primi laboratori di ceramica a figure nere

Le evidenze più antiche dei contatti tra Corinto e il mondo italico fanno capo al personaggio di Demarato, nobile mercante di Corinto, ricordato dalla tradizione storiografica come padre del futuro re di Roma, Tarquinio Prisco, il quale si sarebbe rifugiato intorno alla metà del VII secolo a.C. a Tarquinia, sede già frequentata per i suoi traffici, a seguito dei rivolgimenti politici avvenuti a Corinto<sup>280</sup>.

I modelli figurati utilizzati nelle prime serie di imitazione si rifanno alla ceramica di Corinto del terzo quarto del VII secolo a.C. (Tardo-Protocorinzia e Transizionale), dalla quale vengono anche adottate

---

<sup>275</sup> Questa fase della ceramica protocorinzia è detta 'periodo di transizione' (640-625 a.C. circa) al quale segue il passaggio allo stile corinzio (625-550 a.C.) con il ritorno alla prevalenza del fregio continuo di animali a figure nere. Nei venticinque anni che seguono la metà del VII secolo a.C. si diffonde la tecnica policroma su fondo nero, con decorazione incisa o sovraddipinta. Gli animali in questa fase si ingrandiscono e si allungano, un cambiamento che permette di coprire vaste aree di superficie con maggiore facilità e velocità. Le posture si fanno più rigide, vengono introdotte nuove specie, più vistose o più facili da disegnare, come la pantera che tende a sostituire il leone, i gruppi di animali (ad esempio il toro tra il leone e la pantera) divengono stereotipati e l'ornamento di riempimento diviene, per la sua densità, importante quanto le figure (COOK 1997, pp. 48-54).

<sup>276</sup> COLONNA 1994.

<sup>277</sup> TORELLI 1985, pp. 60-61.

<sup>278</sup> CRISTOFANI 1999.

<sup>279</sup> COOK 1997, pp. 142-144.

<sup>280</sup> *Dion. Hal. III, 46.*

diverse forme vascolari come *olpai*, *oinochoe* a bocca trilobata, *aryballoi* e *alabastra* decorati sia con motivi figurati che con motivi lineari e vegetali<sup>281</sup>.

Nella prima fase della produzione etrusco-corinzia si riscontrano differenze fondamentali, corrispondenti alla diversa collocazione geografica delle botteghe e quindi alle diverse tradizioni e all'*humus* culturale dei singoli centri produttivi tra cui Veio e Caere da un lato e Vulci dall'altro<sup>282</sup>.

Sul volgere dell'Orientalizzante vi è un repentino cambiamento di tecnica con il cosiddetto Gruppo Policromo, che, a Caere, interessa la anfore di grandi dimensioni con anse a nastro e profilo ricurvo, del Ciclo di Monte Abatone. Le raffigurazioni del Gruppo Policromo sono ancora legate all'impianto monumentale precedente, in quanto sono quasi esclusivamente zoomorfe, incise in un solo registro, sulla superficie verniciata in bruno, mentre il procedimento tecnico del disegno grafico e le estese suddipinture in bianco e paonazzo trovano il loro antecedente in prodotti della ceramica corinzia TPC e Transizionale, importata in Etruria<sup>283</sup>.

Nel Gruppo di Monte Abatone sono state distinte diverse mani, a cui vengono attribuite poche opere ciascuna, che propongono un mondo figurativo fantastico, popolato da esseri di cui viene accentuato il carattere ferino o mostruoso, ma anche fregi narrativi come dimostrato nell'*oinochoe* di Tragliatella.

Alla produzione di vasi monumentali di Caere e Veio se ne affianca un'altra, quella del Ciclo Castellani, che interessa per lo più unguentari di piccolo formato, nello specifico *aryballoi* piriformi di derivazione tardo-protocorinzia, dimostrando maggiori attenzioni alle fonti di ispirazione corinzia e, all'interno del Ciclo spicca il ceramografo detto, il Pittore Castellani, attivo a Veio attorno al 630-620 a.C. che sfrutta al meglio le possibilità della tecnica policroma utilizzata anche per pittura parietale, come dimostrato dalla contemporanea Tomba a Campana<sup>284</sup>.

Intanto a Vulci, negli ultimi decenni del VII secolo a.C., ha inizio la prima grande esperienza ceramografica a figure nere, grazie al trasferimento di maestranze greche che non comportano un meccanico ripetersi dei canoni e degli schemi decorativi d'origine, ma una serie di adattamenti che ne modificano gli aspetti formali.

La prima generazione a Vulci, nata dalle novità corinzie vede l'emergere del Pittore delle Rondini, nel quale sono presenti influenze laconiche e greco-orientali<sup>285</sup>, e il Pittore della Sfinge Barbata, giunto nel 630 a.C. da Corinto a Vulci dove organizza una bottega stabile a cui sono attribuite

---

<sup>281</sup> COLONNA 1973-1974, pp. 140-144.

<sup>282</sup> MARTELLI 1987b, p. 23.

<sup>283</sup> SZILÁGYI 1977, p. 50

<sup>284</sup> MARTELLI 1987b, p. 24.

<sup>285</sup> TORELLI 1985, p. 62.

moltissime opere, tra cui *olpai* ed *oinochoai*, restituite dalla necropoli di Vulci e dal suo *hinterland*. Il Pittore della Sfinge Barbata, considerato l'iniziatore della ceramica etrusco-corinzia, porta da Corinto nuovi elementi ornamentali e il repertorio animalistico, che arricchisce con figure proprie dell'Orientalizzante locale, quali la sfinge eponima o il leone che divora una gamba umana, a cui aggiunge palmipedi, e l'elemento tecnico dell'*outline* di estrazione greco-orientale<sup>286</sup>.

L'itinerario del Pittore della Sfinge Barbata, dominato dal composito bestiaro, risulta interrotto in due sole opere con scene narrative, un olpe ed un *oinochoe* assegnabile, se non al maestro stesso, alla sua scuola, comprendente fanti, cavalieri, e carri che si susseguono nella prima in una scena da parata, scena che ricorre anche in oggetti di lusso riconducibili allo stesso *milieu* vulcente, come pissidi di avorio e uova di struzzo; episodi diversi relativi alla caduta di Troia vengono illustrati, nella seconda, incunabolo di quella sempre più intensa propagazione delle saghe greche nel mondo etrusco<sup>287</sup>.

Origini corinzie, di marca Tardo-Protocorinzio e Transizionale, si riscontrano anche per il Pittore degli Archetti Policromi, ceramografo bilingue, attivo a Vulci. Questo pittore possiede una raffinata esperienza decorativa che s'inserisce in un'ampia serie di ceramiche prive di figurazioni che utilizzano in partiti fitomorfi o geometrizzanti, l'alternanza dei colori riprendendo, in senso vulcente, gli esiti tardo orientalizzanti evocanti trame di tessuti<sup>288</sup>.

A Vulci, che si avvia a diventare l'epicentro della nuova tecnica a figure nere, si sviluppa un tradizione decorativa in tecnica policroma derivante più dai modelli di riferimento e dalla lezione corinzia che non al retaggio Orientalizzante, con lo sviluppo nella generazione successiva, grazie ad alcuni ceramografi impegnati in entrambe le tecniche, fino al primo ventennio del VI secolo a.C. Tra i primi ad applicarla nei decenni conclusivi del VII secolo a.C., è il Pittore di Gerovaglio, che introduce l'elemento di novità delle figure di guerrieri, in teoria o in piccole falangi oplitiche.

La matrice protocorinzio-transizionale appare anche nella prima bottega ceretana che opera nella tecnica a figure nere. L'officina ceretana si specializza in anfore di grandi dimensioni, i cosiddetti Anforoni Squamati, di cui fanno parte un gran numero di esemplari<sup>289</sup>.

Tra il 630 e il 580 a.C., gli Anforoni subiscono uno sviluppo della tettonica, della sintassi e dello stile decorativo.

---

<sup>286</sup> SZILÁGYI 1992, pp. 96-122.

<sup>287</sup> SZILÁGYI 1992, pp. 124-126.

<sup>288</sup> SZILÁGYI 1986, pp. 137-140.

<sup>289</sup> MARTELLI 1987b, p. 26.

Agli inizi i fregi racchiudevano fasce miniate, popolate da un repertorio animalistico e da riempitivi di stretta osservanza Transizionale, dando luogo a uno stile ‘miniaturistico’<sup>290</sup>, che domina fino al volgere del secolo. In seguito subentrano nell’officina ceretana personalità come il Pittore di Le Havre, che aggiunge al bestiario una serie di palmipedi e di uccelli in volo, eliminando le rosette a punti, ed un maestro il cui linguaggio presenta affinità con la tarda produzione del Pittore della Sfinge Barbuta tanto da far avanzare l’ipotesi, piuttosto inverosimile, che questo intorno al 600 a.C.<sup>291</sup> si sia trasferito da Vulci a Caere.

Con il Gruppo degli Anforoni Squamati di Cerveteri si assiste all’ingresso di nuove tendenze che confluiscono in uno stile ‘allungato’<sup>292</sup>, di cui il Pittore della Fiasca da Pellegrino, così denominato per la fiasca del pellegrino, a lui attribuita, conservata al *Staatliche Museen* di Berlino dalla forma a se stante all’interno della pittura vascolare etrusco-corinzia, è il maggiore esponente.

Pittore della Fiasca da Pellegrino, oltre che per lo stile ‘allungato’, si distingue per aver affrontato precocemente soggetti umani e per la decorazione di altre forme ceramiche rispetto al resto del Gruppo degli Anforoni Squamati, in quanto rispetto ai suoi colleghi oltre a 4 anfore, gli sono attribuiti 3 *donoi* e una fiasca del pellegrino<sup>293</sup>.

La fase più tarda della produzione ceretana del Gruppo degli Anforoni Squamati è contrassegnata dallo stile ‘pesante’<sup>294</sup> delle figure, inquadrabile tra il 600 e il 580 a.C., che ora sono generalmente due, relegate e ripetute sui lati della spalla<sup>295</sup>.

### ***La decorazione***

Dal punto di vista delle decorazioni la Fiasca CM 323 non trova affinità con le fiasche lenticolari con profilo simmetrico d’Etruria, tra cui la fiasca della collezione A. Castellani, che come la Fiasca della

---

<sup>290</sup> Lo stile ‘miniaturistico’ prevede ornamento riempitivo costituito da rosette e punti, che talvolta può mancare del tutto. Il fregio è in genere semplice, o duplice, raramente triplice o superiore, ubicato nella zona del corpo sotto le anse sempre della forma ceramica dell’anfora (SZILÁGYI 1992, pp. 141).

<sup>291</sup> SZILÁGYI 1977, p. 52; DIK 1978, p. 35.

<sup>292</sup> Lo stile ‘allungato’ prevede figure fortemente allungate, le cui linee di contorno hanno perduto la loro flessibilità tipica dello stile precedente, detto ‘miniaturistico’ (SZILÁGYI 1992, p. 140).

<sup>293</sup> MARTELLI 1987b, p. 36; SZILÁGYI 1992, p. 147.

<sup>294</sup> Lo stile ‘pesante’ è il terzo stile della produzione ceretana in ordine di tempo, è uno stile più rozzo e pesante rispetto ai due precedenti, prevede riempitivi con in genere rosette a macchie discoidali e rispetto ai precedenti la zona della spalla è sempre decorata con scene figurate rese in maniera grossolana, e nella prevalenza dei casi questa è l’unica decorazione figurata del vaso, segnalando che la decorazione figurata aveva perduto di importanza (SZILÁGYI 1992, p. 145).

<sup>295</sup> MARTELLI 1987b, p. 26.

collezione Marchetti mostra decorazioni circolari sulle lenti, ma non presenta figure, oltre a prevedere svariati motivi triangolari che la discostano ancor di più dalla Fiasca della collezione Marchetti<sup>296</sup>.

Il manufatto CM 323 trova grandi affinità con la fiasca lenticolare con profilo asimmetrico conservata al *Staatliche Museen* di Berlino e attribuita al ceramografo ceretano, detto, il Pittore della Fiasca da Pellegrino, facente parte del Gruppo degli Anforoni Squamati di Cerveteri alla fine del VII secolo a.C.

Il Pittore della Fiasca da Pellegrino adotta per i suoi vasi, lo ‘stile allungato’ della ceramica etrusco-corinzia, di cui è il maestro significativo, dove le figure degli animali in posizione gradiente e rivolte verso la stessa direzione sono poste entro un medesimo fregio<sup>297</sup>.

La fiasca dello *Staatliche Museen* di Berlino prevede una decorazione che coinvolge entrambe le facce, distribuendosi in zone concentriche ad una sorta di medaglione. Sulla faccia A (*fig. 47*), con profilo bombato, fra una banda circolare e una treccia, è collocato un fregio zoomorfo comprendente in ordine un uccello in volo, un cervo, una pantera, un leone, un cervo pascente, di nuovo un leone, una sirena e un cavallo alato; nel tondo centrale all’interno della treccia circolare sono presenti due comasti, barbati e vestiti di un corsetto con alta fascia a tratteggio verticale sui fianchi, che danzano ebbri ai lati di un cratere a volute su sostegno<sup>298</sup>, allusione alla funzione come contenitore per il vino del manufatto<sup>299</sup>.

La faccia B (*fig. 48*) è bordata al margine da una banda dipinta, e andando verso l’interno sono presenti sei uccelli in volo verso destra, che prevedono una conformazione dell’ala dal significato puramente geometrico decorativo<sup>300</sup>; al centro della faccia è posta una girandola entro un cerchio.

Le figure all’interno delle facce sono state rese con contorni e dettagli incisi, e ritocchi in paonazzo, ma l’usura del tempo ha tolto in parte il colore della decorazione risparmiando rossiccio, tendente al marrone, che ora domina all’interno delle figure.

I comasti ebbri che danzano intorno al cratere nella faccia A del manufatto si rifanno alle figure di ‘padded dancers’, frequenti nella ceramica corinzia e attica, o all’inserito venatorio sul *dinos* Z 194 di Basilea<sup>301</sup> ove i cacciatori che inseguono un palmipede sono abbigliati esattamente come i nostri comasti<sup>302</sup>.

---

<sup>296</sup> NERI 2010, p. 395.

<sup>297</sup> SZILÁGYI 1992, p. 148.

<sup>298</sup> MARTELLI 1987b, pp. 274.

<sup>299</sup> NERI 2010, p. 32.

<sup>300</sup> SZILÁGYI 1992, pp. 147-148.

<sup>301</sup> CAMPOREALE 1984, p. 69, n.1

<sup>302</sup> MARTELLI 1987b, p. 275.

La Fiasca CM 323 (*fig. 49*) trova i migliori confronti con la fiasca eponima del Pittore della Fiasca da Pellegrino per quanto riguarda la faccia B, interessata dalla presenza di un fregio con volatili e con al centro il motivo della girandola entro un cerchio, ma vi sono alcune differenze per quanto riguarda la resa di questi due motivi.

I volatili in entrambi i manufatti presentano la stessa conformazione e la stessa resa del contorno e dei dettagli con incisioni, oltre che alla resa di alcuni particolari con ritocchi in paonazzo per le ali, ma i volatili della Fiasca CM 323 sono più piccoli e sono 7 e non 6 rispetto alla fiasca del *Staatliche Museen* di Berlino, inoltre presentano una netta colorazione riempitiva di colore nero e dettagli in paonazzo ben visibili<sup>303</sup>.

La girandola al centro della faccia figura prevede delle differenze in quanto nella Fiasca CM 323 è arricchita all'interno, a differenza di quella del *Staatliche Museen*, da 3 cerchi concentrici con dimensioni e spessore diversi da cui si diramano le linee cuve della girandola e all'esterno da un secondo cerchio che chiude il motivo.

Per quanto riguarda la faccia B, entrambi i manufatti presentano un fregio animalistico e un motivo centrale, ma vi sono notevoli differenze nelle rappresentazioni.

La Fiasca CM 323 riprende il cervo facente parte del fregio animalistico della faccia B della fiasca dello *Staatliche Museen* e lo riproduce in fregio contenente 5 cervi uguali rivolti nella stessa direzione, nell'atto di brucare. La decorazione centrale della faccia B del manufatto della collezione Marchetti si discosta completamente dalla rappresentazione figurata dei due comasti della fiasca eponima del Pittore della Fiasca da Pellegrino, poiché riporta come per la faccia A il motivo a spirale arricchito da centri concentrici.

Un'altra importante differenza tra le due fiasche l'assenza nella Fiasca CM 323 della decorazione in vernice dei margini delle due lenti della fiasca del *Staatliche Museen* e l'assenza in quest'ultima delle fasce decorative sugli occhielli, sul collo e appena sotto l'orlo ingrossato, presenti nel reperto CM 323.

Di fatto le numerose differenze decorative con la fiasca eponima del Pittore della Fiasca da Pellegrino, mettono in forte dubbio l'autenticità del manufatto CM 323.

Probabilmente, se si ritenesse il reperto della collezione Marchetti un falso, il falsario ha tentato di creare un pezzo unico basandosi sulle proprie conoscenze e apportando alcune modifiche in modo che non sembrasse una riproduzione della fiasca del *Staatliche Museen* di Berlino, bensì un'altra

---

<sup>303</sup> ADEMBRI 1987, p. 62.

fiasca realizzata dalla mano del ceramografo ceretano identificato come Pittore della Fiasca da Pellegrino, aumentando in questo modo di molto il valore del proprio manufatto all'interno del mercato antiquario.



Fig. 47- Lato A della fiasca del pellegrino conservata al *Staatliche Museen* di Berlino (MARTELLI 1987b, p. 106, fig. 56).



Fig. 48 - Lato B della fiasca del pellegrino conservata al *Staatliche Museen* di Berlino (MARTELLI 1987b, p. 106, fig. 56).





Fig. 49 – Decorazioni dei lati A e B della Fiasca CM 323 della Collezione Marchetti.

### ***Possibile datazione della Fiasca CM 323***

La datazione della Fiasca CM 323 si basa sulla morfologia e soprattutto sulla decorazione. Sul piano morfologico rientra nelle fiasche lenticolari con profilo simmetrico, attestate in Etruria a partire dall'inizio della seconda metà del VII secolo a.C.<sup>304</sup>

<sup>304</sup> NERI 2008, pp. 91-95.

La presenza di due soli occhielli passanti, portano la sua datazione alla fine del VII secolo a.C. in quanto pare aver acquisito le influenze di fine secolo portate dalle fiasche di Capodanno egizie<sup>305</sup>.

L'apparato decorativo, accostabile a quello riportato nella fiasca eponima del Pittore della Fiasca da Pellegrino, abbassa ulteriormente la sua datazione, intorno al 600 a.C., per la presenza di figure in stile 'allungato', evoluzione stilistica all'interno del Gruppo ceretano degli Anforoni Squamati, datato e distinto nelle sue tre fasi evolutive grazie all'analisi del vasto materiale disponibile, di cui parte ritrovato in contesti tombali chiusi<sup>306</sup>.

### III. 5. 3 PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 323

La Fiasca CM 323, nonostante le varie similitudini con la fiasche della produzione etrusca Orientalizzante, presenta molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) Assenza di un confronto puntuale per quanto riguarda la forma ma solo similitudini di alcune sue parti con altre fiasche del pellegrino di età Orientalizzante.
- 2) Le dimensioni non trovano corrispondenze con le altre fiasche di forma simile.
- 3) Il colore della decorazione dell'oggetto ceramico differisce da quello della fiasca del *Staatliche Museen* e da quello della fiasca lenticolare da Chiusi della collezione A. Castellani, l'altra fiasca decorata in vernice rossa accostabile a quella della collezione Marchetti.
- 4) La decorazione e i motivi utilizzati, prevedono una diversa disposizione e resa rispetto alla fiasca eponima del Pittore della Fiasca da Pellegrino, con la quale trova i migliori confronti per quanto riguarda l'apparato decorativo.
- 5) Rispetto alla fiasca conservata al *Staatliche Museen* le incrostazioni e le abrasioni sono minime e non intaccano le parti di maggior prestigio come la decorazione figurata, mentre le abrasioni e le incisioni delle figure sembrano recenti.

---

<sup>305</sup> BAGNASCO GIANNI 2006, p. 363.

<sup>306</sup> SZILÁGYI 1992, p. 141.

### *Autenticazione CM 323*

Sulla base delle osservazioni compiute, basate su confronti, fonti bibliografiche e *database* museali, la Fiasca della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra autentico perché appare di fatto una recente riproduzione della famosa fiasca del *Staatliche Museen*, anche se è presente il tentativo da parte del falsario di creare un pezzo unico, che si discostasse lievemente dall'originale ma che comunque si ritenesse realizzato dalla mano del Pittore della Fiasca da Pellegrino, o dalla sua bottega a Cerveteri, apportando piccoli cambiamenti e modifiche nella forma e nella decorazione.

Inoltre, sono presenti errori cromatici e dimensionali causati dalla scarsa conoscenza della produzione delle fiasche fittili etrusche di età Orientalizzante da parte del falsario.

### III. 6. IL REPERTO CM 207

#### III. 6. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 207

##### *Forma e possibili funzioni*

L'oggetto ceramico si presenta come un enorme piatto circolare realizzato con impasto rossiccio piuttosto depurato (Munsell Soil Color Chart, 2.5YR 5/8 *red*) avente un diametro pari a 54,5 cm, un'altezza di 8,2 cm e un ampio labbro piatto di 7 cm con orlo spesso 2 cm. L'oggetto presenta un fondo piatto, con ombelico e ampie solcature rilevate circolari, al quale si collega il corpo centrale, leggermente inclinato verso l'esterno, che termina con un ampio labbro appiattito (*fig. 50*).

Il manufatto presenta varie decorazioni iconografiche a stampiglia in corrispondenza della parte interna della parete centrale e nella parte superiore del labbro appiattito.

Le grandi dimensioni e la forma escludono una sua funzione nella sfera della cucina privata, inoltre, la preziosa iconografia e l'impasto piuttosto fine escludono una sua funzione come sostegno da fornace.

Forma e dimensioni dovevano rispondere a sua funzione come bacile, bacino/braciere e braciere, quest'ultima la più plausibile sulla base delle tracce di fuochi presenti sul fondo e sulle pareti.

Il braciere, infatti, come il manufatto CM 207 è un vaso aperto di grandi dimensioni con ampia imboccatura, vasca poco profonda cilindrica, talora a profilo concavo, o troncoconica, o a fondo piano come in questo caso<sup>307</sup>.

L'iconografia e le decorazioni sulla base dei confronti sono di matrice Orientalizzante sia dal punto di vista dello stile della rappresentazione sia da quello dei soggetti rappresentati.

Il manufatto presenta un fondo piatto con ombelico aggettante e cerchi concentrici a rilievo intorno e due fregi con figure disposte in posizione araldica di cui il primo entro la parete interna presenta sfingi, ippocampi, leoni, tritoni, chimere, tori, un cavallo, e anche l'iconografia dell'uomo a cavallo.

Il secondo fregio sul labbro appiattito presenta anch'esso una serie di figure animalistiche tipiche del bestiario Orientalizzante disposte in posizione araldica tra cui ippocampi, tritoni, leoni, tori e sfingi, come nel fregio della parete, e cervi.

---

<sup>307</sup> BENEDETTINI 2000, p. 57.

Infine, entrambi i fregi sono inquadrati da una cornici composte da palmette fenice e da una fascia metopale che prevede la presenza di quadrati, con al centro una piccola forma ovale o concentrica in incavo, separati tra di loro da una linea verticale incisa.

La presenza di tracce di carbone sia nel fondo piatto, sia all'esterno, suggerisce una sua funzione di piano dove veniva impostato il fuoco, sia all'interno che all'esterno, per cuocere le carni e le vivande.

L'importante decorazione a stampiglia potrebbe anche indicare un suo utilizzo all'interno di un luogo sacro.



Fig. 50 - Il manufatto CM 207 facente parte della collezione Marchetti.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

Il manufatto è stato realizzato a partire da un impasto rossiccio piuttosto depurato con inclusi molto piccoli non superiori al millimetro di grandezza. La tecnica di foggatura è quella a tornio lento, visibile nella conformazione del fondo del manufatto e nella precisione della lavorazione mentre le varie figure presenti nei due fregi separati da fasce circolari, decorate con una cornice metopale e palmette, sono state realizzate a impressione con uno o più stampi cilindrici.

I fregi continui figurati in bassorilievo, sul labbro e sulla parete interna, sono stati probabilmente realizzati con la tecnica della stampiglia che consiste nella ripetuta impressione dello stampo sulla

superficie desiderata quando questa è ancora umida e morbida. Gli stampi potevano essere piani o a cilindretto, probabilmente in questo caso è stato utilizzato uno stampo a cilindretto poiché questi meglio si prestavano alla realizzazione di fregi continui in quanto venivano passati a rullo sulla fascia umida generando un'impressione continua.

Gli stampi a cilindretto, generalmente intorno ai 3 cm, oltre a contenere le figure da imprimere, contenevano anche sottili motivi di cornice che fanno da bordo per i fregi in alto e in basso. Spesso le figure prodotte da questi stampi non sono tutte perfettamente uguali a causa dei vari livelli di umidità e malleabilità lungo la fascia interessata e dai diversi gradi di pressione<sup>308</sup>.

Il labbro del Braciere CM 207 prevede nella parte più esterna una cornice con i motivi precedentemente indicati spessa 2,6 cm e all'interno un fregio figurato che occupa 4,6 cm che presenta vari gruppi figurati contrapposti dove i più frequenti sono quelli composti da felino-toro-tritone e quelli con ippocampo-sfinge-cervo-felino, sono inoltre riportate coppie di figure, in particolare il cervo-leone, e figure singole, come il tritone, a separare i gruppi più numerosi.

La parete interna prevede lo stesso schema decorativo del fregio del labbro quindi una cornice composta da palmette nella parte superiore, spessa 1,9 cm, e una fascia metopale di 1 cm di spessore e, infine il fregio figurato di 4,7 cm con segni di carbone.

Il fregio figurato della parete interna prevede varie differenze rispetto a quello del labbro per la disposizione delle figure nei gruppi e nell'introduzione di nuove quali la chimera, il cavaliere e il felino con corpo di profilo e sguardo frontale. Per quanto riguarda la disposizione il fregio prevede molte più figure singole a separare i gruppi, nello specifico, la sfinge, il felino con corpo di profilo e sguardo frontale, il tritone, il cervo, il cavallo e la chimera.

Il gruppo più numeroso in questo fregio è composto da solo 3 figure cioè il cavaliere, la sfinge e l'ippocampo, mentre è presente una sola coppia composta da toro e il cavaliere.

### ***Stato di conservazione***

Il Braciere CM 207 presenta varie incrostazioni, raschiature, crepe e segni di carbone.

A partire dal fondo si possono riscontrare 3 crepe che si uniscono vicino al centro del fondo. Due di queste sono piuttosto rettilinee e dal fondo attraversano il manufatto ceramico fino all'orlo mentre una più grande si sviluppa nella direzione opposta partendo dal centro per poi seguire le linee di

---

<sup>308</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 131-132

lavorazione del tornio, producendo una curva, fino a intaccare l'orlo. Oltre alle crepe il fondo interno prevede molti segni e macchie nere generate da carboni e fuochi (*fig. 51*).

La parte esterna del piede piatto è interessata anch'essa da resti di fuochi di cui sono visibili due grandi macchie, oltre che a 5 importanti scheggiature e varie abrasioni.

La parete interna è interessata, a sua volta, da segni di carbone, di cui uno particolarmente lucente, e da molte raschiature, tanto che in una zona la decorazione in rilievo è appiattita.

Il labbro e l'orlo sono intaccati da sole raschiature e pochissimi segni di carbone.

Per quanto concerne le incrostazioni queste si addensano sul labbro esterno e sul piede appiattito, in prossimità dei bordi delle figure.

Lo stato di conservazione, piuttosto buono, tranne che per la presenza delle 3 crepe sul fondo, fa supporre che il Braciere CM 207 fosse stato deposto in una tomba in quanto sono attestati nelle tombe dove il corredo è particolarmente ricco, nello specifico nelle tombe etrusche a camera nelle necropoli di Tolfa e Cerveteri, in cui talvolta sono in associazione con i *pithoi*, dove gli uni sono stampigliati e gli altri no e viceversa<sup>309</sup>.

Nelle tombe i bracieri ceretani andavano ad indicare lo *status* del defunto e il ruolo rituale che, come parte dell'élite cittadina, andava ad assumere nelle dinamiche della comunità<sup>310</sup>. Inoltre la presenza di sfingi nei fregi del braciere suggeriscono ulteriormente una loro funzione funeraria e rituale in quanto queste nel mondo levantino, da cui sono tratte, erano legate alla sfera funeraria<sup>311</sup>.

La conformazione e la densità delle macchie create da fuochi e carboni, disposte in modo incoerente, mette in forte dubbio l'autenticità del manufatto: queste infatti ci appaiono nette e dense, come se fossero state applicate da una vernice moderna. Probabilmente devono essere state applicate dal possibile falsario come le raschiature, le 3 crepe sul fondo e le incrostazioni per dare al manufatto un'aura di antichità.

---

<sup>309</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 263.

<sup>310</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 159.

<sup>311</sup> PAPPALARDO 2006, p. 65.



Fig. 51 - Particolare del fondo del Braciere CM 207 dove sono visibili raschiature, macchie di carboni, e le 3 crepe che interessano il manufatto.

### III. 6. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON LE ANFORE

L'impasto, l'iconografia e la tecnica della stampigliatura, utilizzata per realizzare i fregi figurati in bassorilievo nelle parete interna e nell'ampio labbro appiattito, riconducono il manufatto CM 207 alla produzione dei bracieri ceretani. Questa produzione si sviluppa in epoca Orientalizzante a Cerveteri per poi diffondersi presto in tutta l'Etruria meridionale. La produzione dei bracieri ceretani si sviluppa nell'ultima fase dell'orientalizzante soprattutto nel corso della fine del VII secolo a.C. e nella prima metà del VI secolo a.C. per poi continuare anche in età arcaica<sup>312</sup>.

#### ***Origine, funzione e diffusione della forma ceramica***

La produzione dei bracieri si sviluppa nel corso del VI secolo a.C. in Etruria nell'ultima fase dell'Orientalizzante a Cerveteri per poi diffondersi presto in tutta l'Etruria meridionale.

---

<sup>312</sup> RUSSO 2016, p. 285-303.



La produzione dei bracieri era fortemente legata ai *pithoi* ed entrambi hanno come loro antecedenti la ceramica ‘*Red Slip*’ fenicia.

Gli esemplari più antichi di bracieri fittili sono di ambito orientale, con una forma molto semplice composta da un recipiente emisferico sorretto da 3 peducci con talvolta una decorazione impressa sui piedi o sul bordo, o entrambi. Gli esemplari ritrovati a Gela e Agrigento, di forte tradizione greca e orientale, riportano motivi geometrici e vegetali stampigliati sui bordi<sup>313</sup>.

Il braciere antico aveva la funzione di focolare portatile per scaldare le vivande mentre nella sfera rituale etrusca, veniva anche utilizzato per contenere il fuoco sacro che faceva parte del rituale sacrificale, dove veniva sacrificato un animale alla divinità come mostrato in una scena di *pompè* sacrificale di un bue sul corpo di una *hydria*<sup>314</sup> ceretana di età Orientalizzante dove il braciere è posizionato su altare contenente il fuoco sacro<sup>315</sup>.

Inoltre, la presenza dell’ombelico sul fondo piatto di alcuni esemplari fa ipotizzare, anche se non ci sono conferme, che il braciere poteva essere posto alla base, come appoggio stabile, per i *pithoi*<sup>316</sup>.

In linea generale i bracieri stampigliati ceretani hanno la forma di un ampio bacino circolare con vasca bassa e labbro estroflesso, sorretta da una base a grande anello in linea continua con la parete della vasca e il fondo della vasca, orizzontale e spesso segnato da bugna e solcature o cordoni concentrici.

La decorazione a stampigliata ceretana occupa sempre il labbro, e spesso anche l’interno della vasca. Le differenze in base alle quali è possibile individuare un certo numero di tipi distinti riguardano principalmente:

1) La conformazione della vasca, a parete curva o rettilinea, verticale o svasata, più o meno profonda.

---

<sup>313</sup> RUSSO 2016, p. 285.

<sup>314</sup> L'*hydria* è un vaso di origine greca utilizzato principalmente per trasportare acqua, ma anche come urna cineraria o come contenitore per le votazioni. Ha il collo distinto dal corpo e tre manici, due orizzontali e uno verticale, fra collo e corpo. Si diffonde particolarmente tra i ceramografi a figure nere e a figure rosse poichè con le sue ampie pareti divenne un ottimo supporto per rappresentazioni mitologiche e allo stesso modo sono frequenti le scene tratte dalla vita quotidiana spesso connesse al tema della raccolta dell'acqua e delle fontane pubbliche.

La forma sembra essere originaria di Creta e se ne conoscono esemplari al di fuori dell'isola a partire dalla fine dell'VIII secolo a.C. Alla fine del VI secolo a.C. si diffonde tra i ceramografi a figure rosse una variante con collo più stretto e profilo continuo che viene chiamata *kalpis*. L'*hydria* tende ad assumere una forma più stretta e allungata nel IV secolo a.C. Una versione con collo distinto si ha in epoca ellenistica nella ceramica di Hadra.

Verso la metà del V secolo a.C., sono state create da artigiani greci *hydriai* di bronzo, alcune delle quali decorate con figure molto dettagliate (COOK 1997, pp. 213-214).

<sup>315</sup> BONAUDO 2004, p. 200, fig. 118.

<sup>316</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 159-160.

- 2) La conformazione del labbro, più o meno ampio, unito a spigolo o a curva continua e con orlo arrotondato o ingrossato.
- 3) L'inclinazione del labbro stesso, orizzontale o pendente.
- 4) Le dimensioni e a conformazione della base, che può essere verticale (cilindrica) o svasata (troncoconica), a parete continua, con o senza tre o quattro fori, o interrotta da aperture che possono arrivare a dividerla in 3 o 4 piedi separati
- 5) L'eventuale presenza di prese a lingua o anse a maniglia<sup>317</sup>.

L'insieme di queste caratteristiche, e la prominente della base, per lo più ad anello ampio e alto quanto la vasca, costituisce una delle caratteristiche distintive, insieme con il labbro rovesciato anche in assenza di stampigliature, dei bracieri ceretani rispetto a quelli di altre aree etrusche tra cui Vulci<sup>318</sup>.

I bracieri ceretani mostrano poi un diametro compreso tra i 30 e i 60 cm e un'altezza generalmente pari o inferiore ad un terzo del diametro.

Il Braciere CM 207 si accosta nella forma tipica dei bracieri ceretani per quanto riguarda dimensioni, fondo e piede piatto, presente in alcuni di questi, e nella vasca troncoconica, mentre trova importanti differenze nell'orlo e nel labbro in quanto il primo si presenta piuttosto sottile e il secondo dritto e molto ampio.

La conformazione del Braciere CM 207 non trova confronti specifici con gli esemplari della produzione ma solamente delle similitudini con alcuni di questi, in particolare con due frammenti rinvenuti durante gli scavi dell'abitato di Tarquinia condotti tra il 1982 e il 1988. Il primo frammento di braciere, collocato nel I gruppo di frammenti di questa classe ceramica, si accosta al manufatto della collezione per la verticalità della vasca e per l'orlo arrotondato (*fig. 52*). Il secondo frammento invece, riferibile al II gruppo della classe dei bacini/bracieri si accosta al manufatto per l'ampio labbro appiattito perfettamente orizzontale (*fig. 53*)<sup>319</sup>.

Per quanto concerne l'ampio labbro appiattito, il Braciere della collezione Marchetti trova forti similitudini con il bacile del Tripode con cavalieri, conservato a Basilea nella collezione Hesse, proveniente da una tomba a Bisenzio (*fig. 54*). Il tripode comprende un bacile dal labbro largo e dritto decorato con liste concentriche di bottoncini sbalzati e con una lista di triangoli intagliati.

<sup>317</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 150.

<sup>318</sup> PIERACCINI 2003, pp. 163-168.

<sup>319</sup> MORDEGLIA 2001, p. 158.

Il tripode appartiene a una classe che prevede delle zampe sormontate da cavallini o da cavalieri, caratteristica di Vetulonia, quindi è probabile che sia stato prodotto lì e poi esportato a Bisenzio, ma il bacile sarebbe un *unicum* a Vetulonia per quanto riguarda la sua conformazione e trova i confronti più vicini per forma, dimensioni e decorazione a Tarquinia.

Il tripode si compone quindi di zampe proprie della produzione del centro di Vetulonia e di un bacile proprio di Tarquinia, di fatto una combinazione inusuale forse operata in tempi recenti in quanto il tripode della collezione Hesse non proviene da uno scavo regolare, ma dal mercato antiquario, rendendo inoltre difficile una sua datazione puntuale comunque riconducibile al VII secolo a.C. e quindi all'età Orientalizzante.<sup>320</sup>

La mancanza di confronti puntali ma solo similitudini di alcune parti sia con la produzione dei bracieri ceretani, per dimensioni, piede e fondo piatto, sia con i bacili per tripodi di Tarquinia, per labbro e orlo, mette in forte dubbio l'autenticità del manufatto CM 207 della collezione Marchetti per quanto riguarda la forma.

Probabilmente il possibile falsario si è ispirato ad entrambe le produzioni per realizzare un pezzo unico che avesse un alto valore nel mercato antiquario.

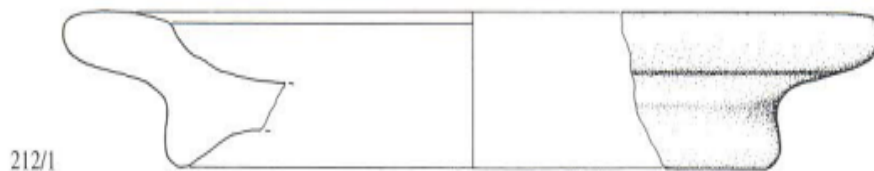


Fig. 52 -Braciere gruppo I A da Tarquinia (MORDEGLIA 2001, Tav. 74).

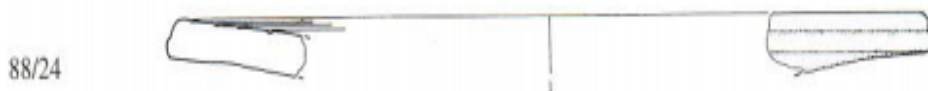


Fig. 53 -Bacino/braciere gruppo I B da Tarquinia (MORDEGLIA 2001, Tav. 73).

<sup>320</sup> CAMPOREALE 1969, p. 73-75.



Fig. 54 -Tripode con cavalieri della collezione Hesse con bacile proveniente da Tarquinia (CAMPOREALE 1969, Tav. XXIII).

### ***Le decorazioni a stampiglia nei bracieri ceretani e nel Braciere CM 207***

Le decorazioni che caratterizzano il Braciere CM 207 sono i due fregi e le cornici che li inquadrano, di fatto i tratti caratteristici della produzione dei bracieri ceretani.

I fregi del Braciere sono continui facenti parte della produzione che prevede l'utilizzo di stampi a cilindretto che potevano contenere sia le figure che i motivi della cornice, a differenza della produzione a stampi piani che prediligeva fregi metopali con figure entro quadrati.

La fascia metopale del manufatto della collezione pare derivare dal motivo dell'astragalo che prevede una forma ovale in incavo entro quadrati separati da due o tre trattini rilevati e non da una piccola incisione verticale come nel manufatto della collezione Marchetti<sup>321</sup>.

I fregi continui realizzati con stampi a cilindretto della produzione ceretana potevano contenere motivi geometrici e vegetali, file di animali, scene di caccia, corse di carri e cavalieri e banchetti sacrificali<sup>322</sup>. Gli elementi vegetali potevano essere presenti anche nei fregi con scene per arricchire le scene o per dividere una scena dall'altra.

<sup>321</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 196.

<sup>322</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 195-205.

Nel caso del Braciere CM 207, i fregi non prevedono figure geometriche e vegetali, ma solo figure animali reali e fantastici, e la presenza della figura umana a cavallo, posti in posizione araldica per gruppi contrapposti, infatti i fregi ceretani prevedono, nel caso delle file di figure, gruppi unidirezionali o bidirezionali di cui le specie rappresentate, reali e fantastiche, sono tutte proprie del Protocorinzio tardo e Transizionale, particolarmente snelli con zampe lunghe e rigide<sup>323</sup>.

All'interno dei fregi dei bracieri ceretani oltre al bestiario mitico e selvatico possono essere anche presenti figure umane impegnate a svolgere attività, in particolare la caccia, corse su carri o, come nel caso del manufatto della collezione, cavalcare cavalli.

Il Braciere della collezione Marchetti prevede, all'interno delle scene dei fregi, solamente il tema di gruppi di animali contrapposti secondo file bidirezionali, tendenzialmente di 3/4 figure.

Quasi ogni gruppo di 3 o più figure prevede al suo interno sia animali mitologici che animali selvatici, mentre le coppie, solamente animali reali, mentre le figure singole che separano i gruppi possono essere sia reali che fantastiche.

Il Braciere Marchetti dal punto di vista dei temi, delle figure e dell'impostazione della loro posizione entro il fregio trova riscontri in un frammento di braciere ceretano.

Questo frammento, ritrovato durante gli scavi dell'abitato di Tarquinia, si accosta al manufatto per la presenza di due gruppi separati da una figura, nello specifico due felini di profilo in posizione araldica rivolti verso direzioni opposte e tra questi è presente una terza figura che sembra essere antropomorfa (*fig. 55*).



Fig. 55 - Fregio animalistico su braciere rinvenuto a Tarquinia (MICHETTI 2019, Tav. 76).

<sup>323</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 199-200.

### *Le figure nei fregi del Braciere CM 207*

I fregi figurati in bassorilievo del Braciere fittile della collezione Marchetti presenta animali selvatici, tra cui leoni, tori, cavalli e cervi, animali fantastici propri del bestiario Orientalizzante, tra cui sfingi, ippocampi, tritoni e chimere, e, in fine, la figura umana su cavallo, il cavaliere.

Le figure riportate sono proprie della produzione dei bracieri ceretani di età Orientalizzante, dove le più frequenti sono proprio leoni e sfingi, già presenti nel bestiario ceretano già a partire dall'inizio VII secolo a.C., ma anche ippocampi, tritoni, cervi, chimere e tori

Fanno parte del bestiario della produzione stampigliata ceretana anche figure non presenti nel Braciere CM 207 tra cui capri, cinghiali e talvolta la figura mitica del grifone<sup>324</sup>.

Per quanto concerne la figura umana, questa è ampiamente attestata nella produzione stampigliata, soprattutto in scene di caccia ma anche a cavallo come nel manufatto CM 207.

A mettere però in dubbio l'autenticità del manufatto è la presenza del solo cavallo all'interno dei fregi, in quanto questa figura è ampiamente attestata nelle decorazioni a stampiglia con stampi piani, ma mai in quelle realizzate con stampi a cilindretto come nel caso del Braciere CM 207<sup>325</sup>.

Un altro elemento che mette in dubbio la veridicità del manufatto della collezione sono i raggruppamenti di figure, in quanto la successione delle figure animali e mitologiche nei fregi sembra non avere una logica precisa: la figura della sfinge viene per esempio associata a gruppi di animali sempre diversi.

Nei bracieri ceretani finora rinvenuti, invece, le associazioni di bestiario sono piuttosto fisse come il gruppo definito la 'Sfinge di Monte Abatone' caratterizzato dalla successione di un toro, una sfinge, una daina e un cervo<sup>326</sup>, oppure la continua contrapposizione tra la figura dell'ippocampo e quella del tritone come mostrato dai bracieri conservati al museo del Louvre, D 340 (*fig. 56*), D 344 (*fig. 57*), D 341 (*fig. 58*).

I 3 bracieri conservati al Louvre trovano forti similitudini per quanto concerne i fregi con il Braciere CM 207, poiché realizzati con la medesima tecnica e facenti parte della produzione di file di animali per gruppi contrapposti, inoltre la posizione e lo stile di alcune figure è la medesima.

---

<sup>324</sup> SERRA RIDGWAY 2010, pp. 199-203.

<sup>325</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 199.

<sup>326</sup> RUSSO 2016, p. 285.

Infatti la figura dell'ippocampo e del tritone è la medesima in tutti e 3 i bracieri, mentre le figure della sfinge, del leone e della chimera, si ritrovano solamente nel braciere CM 344 con il quale, il braciere CM 207, condivide anche la stessa fascia metopale della cornice.



Fig. 56 - Braciere D 340 da Cerveteri, conservato al Louvre (h 18 cm; d 55,5 cm) e datato tra 550-510 a.C. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267910>).



Fig. 57 - Braciere D 344 da Cerveteri, conservato al Louvre (h 10 cm; d 34,5 cm) e datato tra 550-525 a.C. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267914>).



Fig. 58 -Braciere D 341 da Cerveteri, conservato al Museo del Louvre (h 14 cm; d 45,5cm), datato tra 550-510 a.C. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267911>).

### ***Possibile datazione del Braciere CM 207***

L'accostamento dei fregi del Braciere CM 207 con i 3 bracieri conservati al Louvre porta a collocare il manufatto nella seconda metà del VI secolo a.C.

La presenza però dell'uomo a cavallo presente nel fregio della parete interna tende ad alzare la cronologia, in quanto questa figura è un motivo tipico dell'età Orientalizzante, utilizzata per lo più dagli stampi piani, riprodotto anche in altre zone dell'Etruria trovando la sua fioritura tra 630- 580 a.C. (*fig. 59*)<sup>327</sup>

Alla tradizione degli stampi piani viene anche ricondotto il felino in posizione araldica con corpo di profilo e testa frontale ritrovato nei fregi dei *pithoi* ceretani di fine VII secolo a.C. come quello del Braciere della collezione ma entro un riquadro (*fig. 60*)<sup>328</sup>.

---

<sup>327</sup> RUSSO 2016, pp. 285-303.

<sup>328</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 59; PIERACCINI 2003.



Inoltre, confrontando i fregi con quelli dell'altra produzione stampigliata di Cerveteri, cioè i *pithoi* stampigliati, la datazione del manufatto rientra tra il 610 a.C. e il 580 a.C., quindi nell'ultimissima fase dell'età Orientalizzante<sup>329</sup>.



Fig. 59 – La figura dell'uomo a cavallo nel fregio della parete del Braciere CM 207.



Fig. 60 - Felino con corpo di profilo e sguardo frontale del fregio della parete del Braciere CM 207.

<sup>329</sup> SERRA RIDGWAY 2010, p. 237.

### III. 6. 3 PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 207

Il braciere della collezione Marchetti vede molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La sua forma non trova confronti puntuali con altri bracieri antichi, ma solamente similitudini per alcune delle sue parti, mentre altre caratteristiche si ritrovano nella classe dei bacili.
- 2) Le abrasioni e le crepe sembrano essere realizzate secondo un preciso schema che doveva dare all'oggetto un aspetto più antico senza però intaccare le figure e le decorazioni dei fregi.
- 3) Le tracce lasciate dai carboni e dai fuochi si presentano come nette e a macchie, dando l'idea che siano state realizzate con una vernice nera più che prodotte da fuochi e carboni.
- 4) Alcune figure che adornano i fregi del manufatto non fanno parte della produzione a stampi cilindretto dei bracieri ceretani ma sono proprie degli stampi metopali come il cavallo, il felino con sguardo frontale e la figura dell'uomo a cavallo.

#### *Autenticazione CM 207*

Sulla base delle osservazioni compiute, basate su confronti, fonti bibliografiche e sitografiche, il manufatto 207 della collezione Marchetti può essere considerato un falso. Il manufatto non è autentico poiché non trova confronti puntuali con gli altri esemplari della produzione che il falsario ha tentato di imitare, ma solo similitudini di alcune delle parti che lo compongono. L'iconografia trova riscontri puntuali con la produzione dei bracieri stampigliati a cilindretto ceretani del periodo Orientalizzante, ma sono anche presenti figure che non fanno parte di questa specifica serie produttiva, dimostrando errori grossolani causati dalla mancata conoscenza dell'iconografia antica da parte del falsario.

### III. 7. IL REPERTO CM 322

#### III. 7. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 322

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto ceramico si presenta come un'olla con impasto depurato e chiaro, tendente al rosa (Munsell Soil Color Chart, 2,5 YR 7/6 *light red*) con decorazioni in vernice rossa (Munsell Soil Color Chart, 10 R 4/8 *red*).

L'Olla CM 322, alta 16 cm con un orlo avente un diametro pari a 18,7 cm, è composta da un piede piatto distinto, un corpo globulare, sul quale si impostano due anse, e in fine da uno spesso orlo e da un ampio labbro (*fig. 61*).

Il piede piatto distinto, alto 1 cm e ampio 7, 3 cm, è attaccato al corpo attraverso una discontinuità, indicando che sia stato attaccato in un secondo momento, ed è decorato per intero da una vernice rossa.

Il corpo globulare, è stato decorato a partire dal basso da una larga banda rossa, spessa 3,2 cm, a cui seguono 3 linee in successione parallele tra loro. Sopra di queste, sotto la linea di massima espansione, si articola un fregio con losanghe a reticolo, cioè con all'interno linee incrociate in senso obliquo che inquadrano piccoli rombi. Sopra questo fregio si impostano due linee parallele, di cui la seconda fa da base per il secondo fregio dell'apparato decorativo in vernice rossa.

Il secondo fregio prevede la sequenza, ripetuta sui due lati del corpo, a partire da sinistra di tre linee verticali, il motivo della clessidra rovesciata, altre tre linee verticali, un animale composito in posizione araldica, con al di sopra un motivo lineare curvo che sembra formare una 'S', seguito da altre tre linee verticali, che chiudono lo spazio come se fosse una metopa, di nuovo il motivo della clessidra rovesciata e infine altre tre linee verticali.

La sequenza del secondo fregio è interrotta dalle anse che si impostano sulla massima espansione, e lo spazio metopale occupato da queste è inquadrato ai lati dalle tre linee rosse verticali della sequenza decorativa e sopra e sotto dalle linee che inquadrano il secondo fregio dell'apparato decorativo del manufatto, inoltre lo spazio interno è arricchito da una linea rossa ondulata posta sopra alle anse.

La decorazione in vernice coinvolge anche le stesse anse orizzontali di tipo a bastoncino, spesse 0,8 cm, impreziosendole con una banda rossa nel loro punto più esterno.

La parte superiore del corpo ceramico è costituita da un orlo spesso, 0,5 cm, e da un ampio labbro di 3 cm di cui 2, 5 cm sono occupati da una larga banda rossa.

Di fatto il manufatto rientra nella tipologia ceramica delle olle, un vaso chiuso di dimensioni variabili di uso comune per lo più panciuto e fornito di coperchio, che nel caso di CM 322 manca. La stessa forma delle olle può essere variabile assumendo varie conformazioni come globulare, ovoide, lenticolare, piriforme, biconica, cilindro-ovoide, con profilo poco articolato, con o senza anse o prese sempre impostate orizzontalmente sulla spalla o sulla massima espansione ma con andamento diverso<sup>330</sup>.

Le olle possono essere identificabili come contenitori per la miscela, assimilabili al cratere, ma anche semplicemente come vasi per conservare i liquidi.

Nel caso dell'Olla CM 322 le dimensioni piuttosto contenute indicano una sua funzione come contenitore, nello specifico per il vino per l'importante decorazione in vernice rossa riferibile alla sfera del banchetto delle élites<sup>331</sup>.

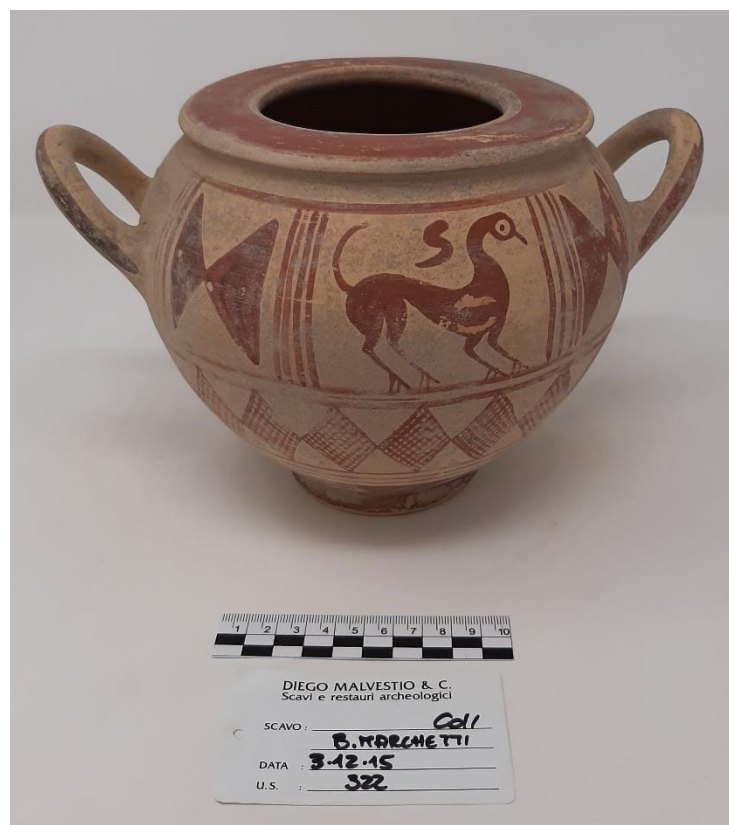


Fig. 61 – Olla CM 322, facente parte della collezione Marchetti.

<sup>330</sup> BENEDETTINI 2000, p. 55.

<sup>331</sup> BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 218.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

L'Olla CM 322 è stata realizzata, a partire da un impasto depurato chiaro con inclusi inferiori al millimetro, al tornio, in quanto all'interno sono visibili, nonostante le incrostazioni, le caratteristiche striature orizzontali lasciate dalla tecnica produttiva.

Sulla superficie del manufatto sono visibili le discontinuità degli attacchi delle anse e del piede quando queste vanno a impostarsi sul corpo del vaso. Probabilmente, anse e piede piatto distinto sono stati aggiunti in seguito alla realizzazione del corpo dell'olla con il tornio, quando il corpo ceramico era ancora a durezza cuoio<sup>332</sup>.

Il vaso prevede poi un'ingobbiatura chiara sulla quale sono stati impostati vari motivi geometrici e figurativi decorativi in vernice rossa<sup>333</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione, a livello strutturale, del manufatto è buono, in quanto non presenta crepe o incrinazioni che possano minare la sua stabilità.

Gli elementi di deterioramento più frequenti e visibili sono raschiature, incisioni e incrostazioni di comunque lieve entità, in particolare le incrostazioni si concentrano in prossimità delle anse mentre il resto del corpo ne è interessato in minor misure e abbastanza omogeneamente.

Per quanto riguarda invece la decorazione questa sembra molto deteriorata almeno per quanto riguarda i motivi lineari in quanto la vernice in alcuni punti pare abrasa e asportata, soprattutto per le decorazioni sul secondo fregio sulla spalla, sul piede e sulla larga banda sul labbro (*fig. 62*).

Nonostante questo, l'eccellente stato di conservazione fa pensare, se si considerasse come un originale, che sia stata poco utilizzata e che venne deposta in una tomba come corredo del defunto, ma, di fatto, l'ipotesi più probabile è che si tratti di un falso e che gli elementi di deterioramento siano stati realizzati dal falsario per dare al manufatto un aspetto antico.

---

<sup>332</sup> PATANÈ 2015, p. 180.

<sup>333</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.



Fig. 62 – Olla CM 322, particolare dove è visibile lo stato di conservazione della superficie caratterizzata da incrostazioni e lacune della decorazione causate dal distaccamento della vernice.

### III. 7. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON LE OLLE ORIENTALIZZANTI D'ETRURIA

La morfologia, la superficie esterna e l'apparato decorativo trovano forti affinità con la produzione vascolare Orientalizzante dell'Etruria meridionale, in particolare con il centro di Cerveteri, centro più importante dell'Etruria meridionale di fine VIII e VII secolo a.C., dove la produzione di olle di tipo stamnoide è abbondante e ampiamente esportata, e con il centro di Tarquinia dove è attestata la presenza, in alcuni esemplari della sua produzione vascolare Orientalizzante, dei quadrupedi presenti sul fregio della spalla dell'Olla CM 322.

## *Origine, funzione e diffusione della forma ceramica*

La forma dell'olla, per il suo carattere di elementare funzionalità, vanta una lunga e radicata tradizione nella ceramica d'impasto dell'età del Ferro.

Le olle di età Orientalizzante d'Etruria si dividono in 4 macrogruppi: il gruppo A comprendente olle con corpo globulare compresso, con alto collo (h 20,4-25 cm), il gruppo B, corpo ovoide/ovoide espanso con labbro svasato, il gruppo C con corpo ovoide/ ovoide espanso con labbro e colletto e, infine, il gruppo D con corpo ovoide/ovoide espanso con orlo piano ingrossato<sup>334</sup>.

Un nucleo a parte è costituito dalle olle del Gruppo A, distanti dagli altri esemplari della classificazione per caratteristiche morfologiche e conseguenti funzionalità, che le rendono piuttosto assimilabili a vasi atti al versare liquidi e non solo alla conservazione. Tale destinazione sembrava inoltre indicata dalle affinità formali e decorative con alcuni esemplari di fiasche vere e proprie diffuse in Campania durante la locale fase II, divergenti solo per il maggior sviluppo del collo, indentificate come forme indigene con una sintassi decorativa di matrice greca.

Un elemento di novità di questa forma ceramica, rispetto ai precedenti villanoviani, è rappresentato dalla nascita in età Orientalizzante delle olle comunemente definite stamnoidi, che nella presente tipologia sono state distinte in base alla morfologia del labbro a colletto o indistinto con orlo piano, rispettivamente nei gruppi C e D. Quest'innovazione è stata attribuita, almeno parzialmente, all'influsso esercitato sul repertorio morfologico locale delle pissidi globulari greche di fabbrica continentale e insulare<sup>335</sup>, in particolare in Etruria meridionale, dove si sviluppa la decorazione di questa nuova classe di olle che contempla aironi, pesci o esclusivamente motivi lineari. Questa nuova classe ceramica etrusca compare nell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C. e perdura per tutto il VII secolo a.C., venendo anche realizzata anche in bucchero<sup>336</sup>.

Meno agevole risulta definire la portata e i veicoli della forma: il rivestimento di un'olla stamnoide, di ipotizzata produzione pitecusana, di stile tardo geometrico nel *tophet* di S. Antioco<sup>337</sup> ha evidenziato la complessità delle interrelazioni esistenti tra i repertori locali, sollevando l'alternativa,

---

<sup>334</sup> NERI 2010, pp. 96-97.

<sup>335</sup> Secondo Einar Gjerstad le olle stamnoidi etrusche devono essersi generate da uno specifico tipo di olla noto a Creta, nelle Cicladi e in ambiente greco-orientale (TANCI, TORTOIOLI 2002, p. 141).

<sup>336</sup> Le *pixides* globulari greche del periodo geometrico di fabbriche continentali e insulari, è adottata nella ceramica figulina tardo-geometrica e Orientalizzante dell'Etruria meridionale (MARTELLI 1987b, p. 255, n. 26).

<sup>337</sup> TRONCHETTI 1979, pp. 201-205.

forse eccessivamente schematica, di una derivazione diretta delle produzioni medio-tirreniche, risultato dell'articolata circolazione di conoscenze pitecusane.

L'Olla CM 322 confluisce nel gruppo D comprendente una vasta serie di olle stamnoidi con orlo piano ingrossato e labbro indistinto rientrante, costantemente dotate di due anse a bastoncino, sostituite da prese forate per gli esemplari miniaturistici, accostandosi di fatto per forma al vicino repertorio laziale<sup>338</sup>.

All'interno del gruppo D è presente il sottogruppo Dc che prevede orlo piano ingrossato, labbro indistinto rientrante, corpo globulare/ovoide biansato e decorazioni di tipo lineare geometrica<sup>339</sup>. All'interno di questo sottogruppo il manufatto della collezione trova i migliori confronti, in particolare nel tipo Dc3 caratterizzato da un corpo ovoide, dimensioni medie (h 12,5 -15 cm) e spalla decorata.

Il tipo riunisce poche olle di esclusiva provenienza ceretana, tutte omogeneamente databili al VII secolo a.C. e all'Orientalizzante recente<sup>340</sup>.

Dal punto di vista della forma e delle dimensioni l'Olla CM 322 trova forti similitudini con un'olla stamnoide piuttosto tarda, databile entro il primo quarto del VII secolo a.C., da Pontecagnano, proveniente dall'Etruria meridionale, ritrovata nella tomba XXII, alta 15,8 cm e con un diametro pari a 11,2 cm (*fig. 63*).<sup>341</sup>Questo esemplare racchiudeva alcuni resti del defunto, presumibilmente infantile, posto in una tomba a fossa con un ricco corredo, comprendente ceramica protocorinzia e di imitazione cumana, vasi d'impasto locale e oggetti di ornamento personale in bronzo, databili al primo quarto del VII secolo a.C.

Questa olla stamnoide riveste un forte interesse in rapporto al luogo di rinvenimento, ponendosi come precoce testimonianza della vasta diffusione della classe e del vasellame ad aironi che si concentra e viene prodotto tra Cerveteri, il suo territorio e Veio raggiungendo anche Capena, Narce nell'agro falisco, il Lazio, la Campania e le colonie greche della Sicilia sud-orientale, dove le evidenze di contatti con Caere<sup>342</sup>, già nel corso della prima metà del VII secolo a.C., sono da intendere, piuttosto che come esportazioni nel quadro di relazioni commerciali gestite da queste città<sup>343</sup>, come merci di

---

<sup>338</sup> Le olle dei gruppi Dc e Dd risultano attestare nel vicino Lazio a partire dal secondo quarto del VII secolo a.C. (*Formazione* 1980, tipo 21 b, p. 131, tav. 27).

<sup>339</sup> NERI 2010, pp. 109-110.

<sup>340</sup> NERI 2010, pp. 113-114.

<sup>341</sup> MARTELLI 1987b, p. 82, n. 26.

<sup>342</sup> MARTELLI 1987b, p. 255, n. 26.

<sup>343</sup> GRAS 1985, p. 486.



ritorno e segnali della frequentazione greca nel Tirreno, che proprio in Cerveteri, il più importante centro d'Etruria di questo periodo, trovava un referente privilegiato<sup>344</sup>.

Nonostante le forti similitudini morfologiche sia con la varietà Dc3 sia con l'olla da Pontecagnano vi sono comunque delle differenze che mettono in dubbio l'autenticità del manufatto CM 322 tra cui l'altezza e il diametro, di poco ma superiore a entrambi i confronti, e la grandezza e la posizione di impostazione delle due anse a bastoncello.

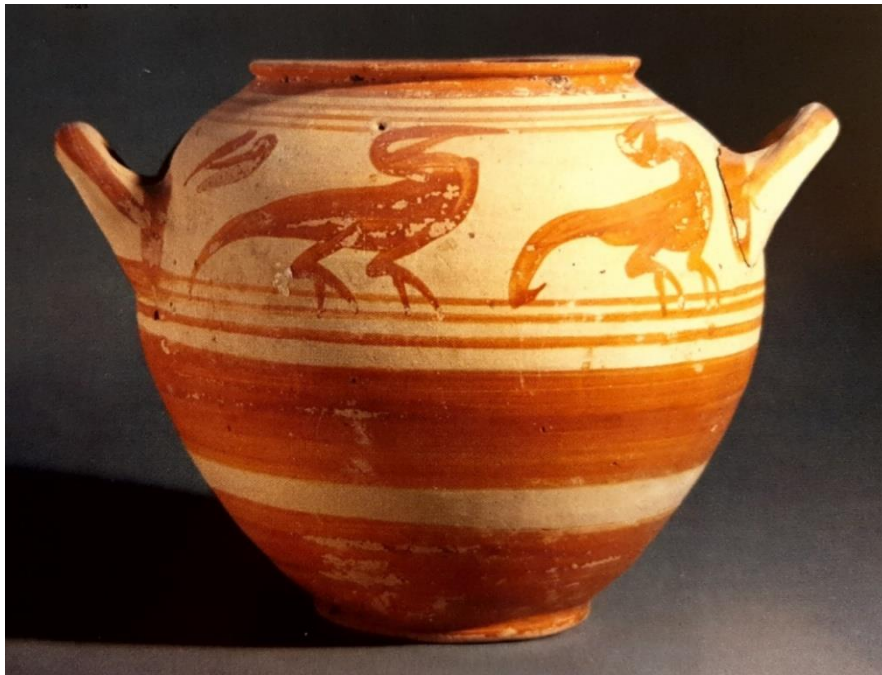


Fig. 63 - Olla stamnoide (h 15, 8 cm; d 11,2 cm). Da Pontecagnano conservata al Museo Archeologico. Classe 'ad aironi', datata tra 700 e 675 a.C. (MARTELLI 1987b, p. 82, n. 26).

### *La decorazione*

L'Olla CM 322 mostra vari motivi decorativi propri della ceramica italo-geometrica, tra cui motivi lineari orizzontali e verticali, due linee ondulate, losanghe a reticolo, il motivo della clessidra capovolta e soprattutto quadrupedi, costituiti da parti tratte da varie specie animali, che riconduco il manufatto alla produzione italo-geometrica del centro etrusco di Tarquinia.

I quadrupedi, posti sulla spalla dell'Olla stamnoide CM 322, comprendenti zampe di felino e coda arcuata verso l'alto, sono di problematica identificazione anche per l'estremità adunca del muso, che pare essere un becco; inoltre, sopra al dorso di ciascuno di questi, vi è un elemento a 'S'. Questi

<sup>344</sup> MARTELLI 1984, p. 2.

animali devono essere stati tratti dal protocorinzio antico caratterizzato dalla rappresentazione di soggetti mitologici. Figure di quadrupedi simili si ritrovano in un fregio di ‘grifoni’, con i caratteristici riempitivi a ‘S’, sulla superficie della *kotyle*<sup>345</sup> della tomba tarquiniese di Bocchoris<sup>346</sup>, così chiamata per la presenza di due situle in *faïence* con cartiglio del faraone Bocchoris<sup>347</sup>, alta 15, 8 cm e con un orlo ampio 18, 9 cm, databile alla prima metà del VII secolo a.C. (*fig. 64*)<sup>348</sup>.

Un fregio di ‘grifoni’ con elementi a ‘S’ è presente anche in una *oinochoe* da Tarquinia, dalla necropoli di Monterozzi, in particolare da una tomba a pozzetto con elmo d’impasto, alta circa 27 cm e datata, come la *kotyle* della tomba di Bocchoris, entro il primo quarto del VII secolo a.C. (*fig. 65*)<sup>349</sup>.

La presenza dei quadrupedi, in entrambi gli apparati decorativi, riconducono i due reperti alla stessa bottega, anche se differiscono nella conformazione della coda e nella forma più tozza che assumono nella *Kotyle*, indicando una loro ripresa da modelli del corinzio iniziale.

Un’ipotesi di individuazione dei quadrupedi nel bestiario Orientalizzante è che si tratti della confusione di due diversi mostri orientali, il grifone di tipo canonico, ma senz’ali, ed il leone grifone con zampe posteriori e coda d’uccello, quest’ultimo attestato nella glittica assira.

La bottega a cui i manufatti sono ricondotti, per la presenza di questi insoliti quadrupedi, è la bottega del Pittore di Bocchoris a Tarquinia. In questo centro d’Etruria, a inizio VII secolo a.C., si va ad innestare una direttrice di scambio rappresentata dall’Italia meridionale, dove Cuma, Pitecusa, ma anche Pontecagnano diventano centri di elaborazione per i nuovi canoni decorativi. Qui nascono infatti nuove botteghe, come era avvenuto a Vulci, dove si distinguono personalità di spicco di matrice corinzia: tra questi il più antico è il Pittore di Bocchoris<sup>350</sup>, attivo dal primo decennio del VII secolo a.C.

---

<sup>345</sup> La forma ceramica chiamata *kotyle*, un tipo greco in antichità designava una coppa di forma generica. Il termine più specifico per la forma è *skyphos*, un tipo di vaso greco. Si tratta di fatto di una profonda coppa per bere con due piccole anse, solitamente orizzontali, impostate appena sotto l’orlo; il piede è basso o del tutto assente.

La forma dello *skyphos* varia nel tempo, a partire dal protogeometrico, e secondo gli ambiti di produzione. La forma base si stabilizza con il tipo corinzio del VII secolo a.C., caratterizzato da pareti sottili, orlo curvato verso l’interno, anse piccole e piede ad anello. Da alcuni esemplari tardo geometrici dotati di invaso più ampio si sviluppa la tipologia greco-orientale della coppa a uccelli. In ambito attico lo *skyphos* assume pareti leggermente più spesse, con anse robuste e piede a toro. Una seconda tipologia frequente nelle figure rosse attiche, e spesso decorata con una civetta, è quella recante anse di forma diversa, una verticale e una orizzontale, con invaso più affusolato nella parte inferiore e con piede più piccolo (COOK 1997, pp. 225-226).

<sup>346</sup> MARTELLI 1987b, p. 252.

<sup>347</sup> Bocchoris è stato un faraone della XXIV Dinastia, che regnò, secondo la cronologia generalmente accettata, dal 720 a.C. al 712 a.C. a cui sono attribuiti i cartigli di due situle in *faïence*, di cui una rinvenuta a Tarquinia e l’altra a Mozia (GRAS *et al.* 2000, p. 169).

<sup>348</sup> TANCI, TORTOIOLI 2002, p. 182.

<sup>349</sup> MARTELLI 1987b, pp. 251-252.

<sup>350</sup> CANCIANI 1976, p. 28.

Il repertorio decorativo attribuito al Pittore di Bocchoris è piuttosto ristretto a pochi elementi che ricorrono sempre nelle stesse posizioni: la linea ondulata sulla parte inferiore del corpo e a volte sul collo e linee orizzontali che possono essere interrotte da zone risparmiate e decorate secondo i canoni della tradizione corinzia. La bottega di Bocchoris elabora nel corso del suo sviluppo uno schema decorativo che avrà lunga fortuna nella tradizione subgeometrica corrente e che prevede la moltiplicazione delle corone di raggi triangolari tratte da modelli greci che le presentavano nella parte inferiore del corpo, mentre in Etruria vengono disposte in file sovrapposte o rivolte verso il basso ed appaiono dislocate sulla spalla.

La grande novità del Pittore di Bocchoris però sono proprio i fregi che prevedono esseri quadrupedi fantastici, considerati convenzionalmente grifoni o cavalli, e i motivi a 'S' riportati sopra di questi<sup>351</sup>.

L'Olla CM 322, oltre ai quadrupedi e i motivi a 'S', presenta altre decorazioni proprie della produzione tarquiniese e in particolare della Bottega di Bocchoris come i motivi lineari orizzontali, il motivo della linea ondulata sulla parte superiore del corpo e il motivo della clessidra capovolta, di solito posta sul collo delle *oinochoai* di VII secolo a.C., insieme ai motivi a S, sia dritte che rovesciate, come quella attribuita al Pittore di Bocchoris.

Il motivo delle losanghe a reticolo, ripetuto in un fregio nel caso dell'Olla CM 322, non fa parte del repertorio del Pittore di Bocchoris, ma è comunque presente nel repertorio iconografico di tarquiniese di fine VIII secolo a.C. e inizio VII a.C.

Il motivo della losanga a reticolo si ritrova, infatti, nell'olla stamnoide RC 8290 (h 15,3 cm) (*fig. 66*), datata tra la fine VIII secolo a.C. e inizio VII a.C. e conservata nel Museo Archeologico di Tarquinia, riportato entro il fregio metopale della spalla, trovando i migliori confronti con il repertorio iconografico di Vulci<sup>352</sup>.

Un confronto ancora migliore per il fregio a losanghe a reticolo dell'Olla CM 322, lo si ritrova nell'*oinochoe* RC 8677 (h 26,3 cm) (*fig. 67*), conservata anch'essa al Museo Archeologico di Tarquinia e datata intorno al 700 a.C., che presenta sulla spalla un serie continua di losanghe a reticolo<sup>353</sup>.

In conclusione, l'Olla CM 322, dal punto di vista decorativo, è riferibile alla produzione della Bottega di Bocchoris in quanto riporta nel suo apparato decorativo quasi tutte le caratteristiche distintive della serie, compresi i quadrupedi.

---

<sup>351</sup> TANJI, TORTOIOLI 2002, p. 182.

<sup>352</sup> TANJI, TORTOIOLI 2002, pp. 141-142.

<sup>353</sup> TANJI, TORTOIOLI 2002, pp. 27-28.

Non mancano però elementi di criticità che mettono in dubbio la sua realizzazione per mano del Pittore di Bocchoris, e quindi la sua autenticità, in quanto il recipiente non riporta il motivo della corona di raggi triangolari, presenti sull'*oinochoe* e sul *kotyle* attribuite al pittore, e riporta invece una teoria di losanghe a reticolo, non utilizzate dal Pittore, ma comunque presenti nelle produzioni di Tarquinia della fine dell'VIII secolo a.C. e nei primi decenni del VII secolo a.C.

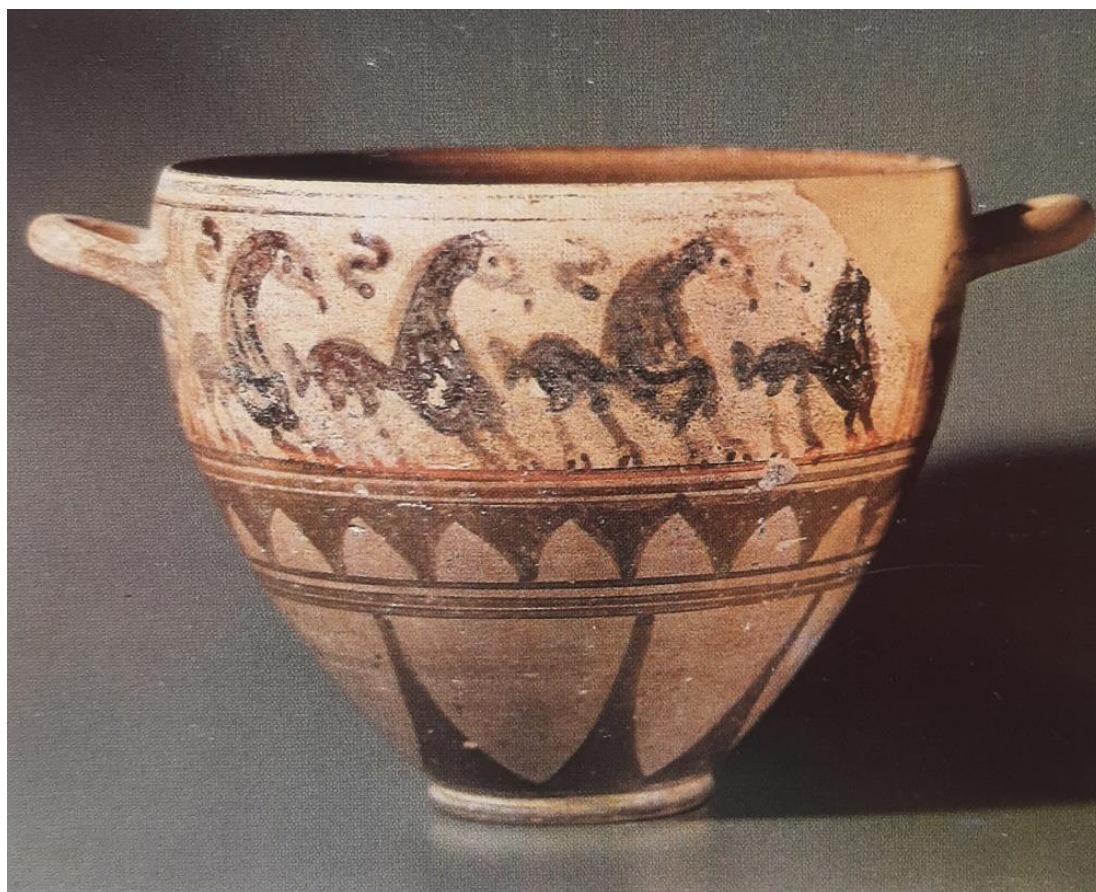


Fig. 64 - *Kotyle* da Tarquinia (h 15,8 cm), Bottega di Bocchoris, datata tra 700 e 650 a.C., ora conservata al Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (MARTELLI 1987b, p. 77, fig. 21).

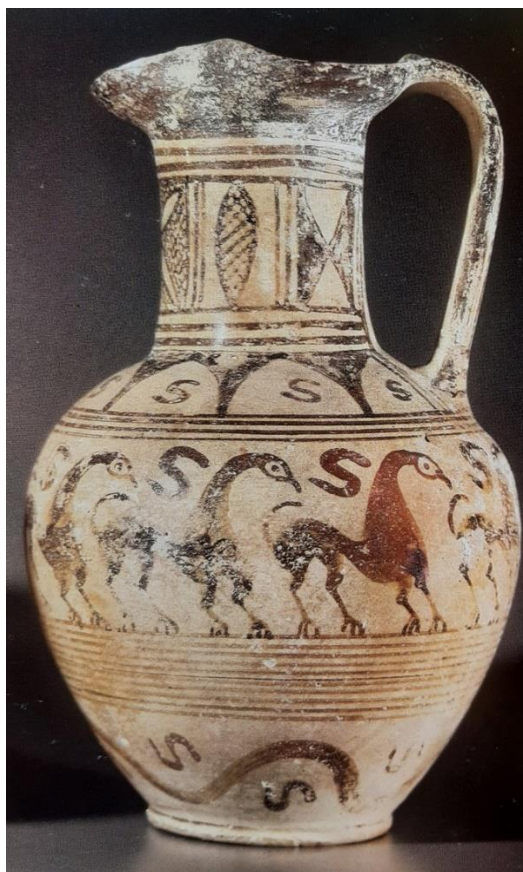


Fig. 65 - *Oinochoe* da Tarquinia (h 27 cm), Bottega di Bocchoris, datata tra 700 e 650 a.C., ora conservata al Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (MARTELLI 1987b, p. 77, fig. 21).



Fig. 66 – Olla stamnoide RC 8290 con losanghe sulla spalla entro metope (h 15,3 cm), conservata al Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia e datata tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII secolo a.C. (TANCI, TORTOIOLI 2002, fig. 134).

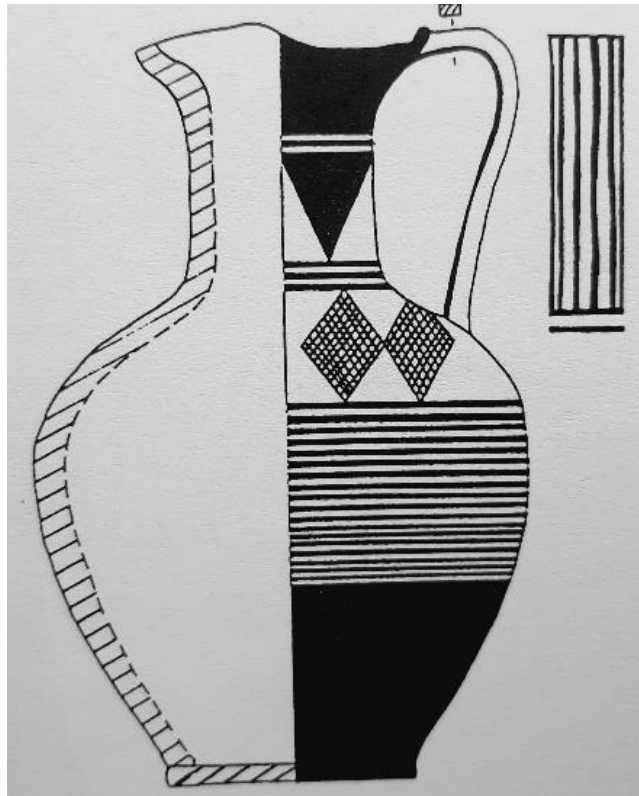


Fig. 67 – *Oinochoe* RC 8677 (h 26,3 cm) con losanghe a reticolo in successione sulla spalla, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia con losanghe a reticolo in successione, datata intorno al 700 a.C. (TANCI, TORTOIOLI 2002, fig. 12).

### ***Possibile datazione dell’Olla stamnoide CM 322***

L’ Olla CM 322, sulla base dei confronti effettuati, può essere datata all’interno del primo quarto del VII secolo a.C. sia per quanto concerne la forma che per l’iconografia.

Dal punto di vista della forma, i migliori confronti si ritrovano nella classe delle olle ceretane dei primi decenni del VII secolo, in particolare con l’olla stamnoide da Potecagnano di produzione ceretana, databile entro il primo quarto del VII secolo a.C. e ritrovata nella tomba XXII<sup>354</sup>.

Per quanto riguarda l’apparato decorativo, l’Olla della collezione Marchetti trova i migliori confronti con l’iconografia tarquiniese di fine VIII secolo a.C. e inizio VII secolo a.C.<sup>355</sup>, in particolare con la mano del Pittore di Bocchoris, per la presenza dei quadrupedi, attivo, proprio a Tarquinia, dal primo decennio del VII secolo a.C.<sup>356</sup>

<sup>354</sup> MARTELLI 1987b, p. 255.

<sup>355</sup> TANCI, TORTOIOLI 2002, pp. 141-142; pp. 27-28.

<sup>356</sup> CANCIANI 1976, p. 28.

### III. 7. 3. PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 322

L'Olla stamnoide CM 322, nonostante le varie similitudini con la classe delle olle Orientalizzanti dell'Etruria meridionale, e con l'iconografia italo-geometrica tarquiniese, prevede varie criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La forma non trovando confronti puntuali, ma solo similitudini morfologiche sia con il tipo Dc3 delle olle etrusche Orientalizzanti, sia con l'olla da Pontecagnano, mette in forte dubbio l'autenticità del manufatto.
- 2) La decorazione trova forti similitudini con la mano del Pittore di Bocchoris, ma l'assenza del motivo della corona di raggi triangolari e la presenza della teoria di losanghe a reticolo, mettono in crisi l'autenticità del manufatto e l'attribuzione di questo, al ceramografo operante a Tarquinia.
- 3) Il rapporto forma-decorazione è un altro aspetto che mette in dubbio l'autenticità, in quanto su una forma ceretana come quella dell'Olla CM 322 è impostata una decorazione propria di Tarquinia; inoltre il Pittore di Bocchoris, al quale cerca di rifarsi, non ha mai operato, sulla base dei reperti attribuitigli a noi giunti, nella decorazione delle olle.
- 4) Il buono stato di conservazione e la scarsità e la concentrazione, solo in alcuni punti, degli elementi di deterioramento sono un altro aspetto che portano a considerare il manufatto un falso.

#### *Autenticazione CM 322*

Sulla base dell'analisi condotta, basata su confronti, fonti bibliografiche e *database* museali, l'Olla stamnoide della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra autentico perché appare di fatto una recente riproduzione della mano e dei motivi del ceramografo tarquiniese, identificato come Pittore di Bocchoris, su una forma non propria di Tarquinia ma del repertorio ceramico ceretano. Probabilmente il manufatto ceramico è un tentativo da parte del falsario di creare un pezzo unico, attribuibile alla preziosa produzione del ceramografo operante a Tarquinia nel primo quarto del VII secolo a.C.

La scarsa conoscenza del repertorio del Pittore di Bocchoris e delle forme ceramiche orientalizzanti d'Etruria non gli hanno permesso di creare un falso credibile.

La presenza dei modelli originali per la realizzazione di questo manufatto, e dell'*oinochoe* CM 325, nel Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, potrebbe indicare che i due pezzi della collezione Marchetti siano stati prodotti dallo stesso falsario che conosce molto bene il museo.



### III. 8. IL REPERTO CM 326

#### III. 8. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 322

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto ceramico si presenta come un'anfora con impasto depurato e chiaro (Munsell Soil Color Chart, 7,5 YR 8/4 *pink*) con decorazioni in vernice rossa (Munsell Soil Color Chart, 10 R 4/8 *red*).

L'anfora è alta 29,3 cm con un orlo inspessito, di diametro pari a 12,5 cm, un piede a tromba e due anse a bastoncino che si impostano dalla spalla alla parte superiore del collo, alte circa 8 cm (*fig. 68*).

Il piede a tromba, avente un diametro di 12,5 cm, è decorato con una serie di fasce rosse, a partire dalla base è presente una larga fascia rossa (spessa 2 cm) a cui seguono 3 linee parallele di cui la prima e soprattutto l'ultima, posta dove il piede si collega al corpo, sono più spesse.

Il corpo nella parte inferiore è arricchito da 3 linee parallele in successione di cui la prima è più spessa rispetto alle altre, man mano che si sale lungo il corpo si incontra un'altra banda, spessa 2 cm, seguita da altre 4 linee parallele in successione.

Sopra i motivi lineari e sotto il punto di massima espansione, pari a 19 cm, si articola un fregio figurato, alto 5 cm, comprendente 8 figure di aironi rivolti verso destra ognuno accompagnato a sinistra da due rosette, di cui una posta in lato e l'altra in basso.

La spalla in basso, nel punto di massima espansione, è arricchita con due linee parallele sovrapposte ravvicinate e sopra a queste, quando la linea di profilo della spalla tende a chiudersi con andamento obliquo, è posta una successione di 4 pesci rivolti verso destra interrotta in due punti dall'impostazione delle anse.

Il collo, alto 8,7 cm, tende a restringersi fino a metà della sua altezza per poi espandersi fino a giungere all'orlo, è invece decorato con il motivo dei triangoli pieni alternatamente eretti e capovolti, racchiuso da due linee parallele che fanno da cornice in alto e in basso. A tre quarti dell'altezza del collo sono presenti gli attacchi superiori delle anse che interrompono la decorazione triangolare.

L'orlo è piuttosto arrotondato e inspessito (spessore pari a 0,5 cm), assumendo la conformazione delle pareti di una scodella ed è decorato sia all'interno che all'esterno da un'ampia banda rossa.

Le anse di tipo a bastoncino con andamento piuttosto circolare, sono alte circa 8 cm, e anch'esse sono decorate con motivi lineari, in particolare sono bordate di rosso e prevedono su tutta la loro superficie esterna in vista la successione di tratti orizzontali.

Dal punto di vista della funzionalità, le dimensioni contenute, e la conformazione piuttosto stretta del collo, non rendevano possibile la miscelatura delle bevande all'interno dell'Anfora CM 326. Nonostante questo, si trattava comunque di una importante anfora da mensa, come si evince dall'importante decorazione lineare e dai due fregi figurati, destinata probabilmente a contenere e a versare liquidi, in particolare vino durante i banchetti delle élite<sup>357</sup>.

---

<sup>357</sup> BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 218.



Fig. 68 - Anfora CM 326, facente parte della collezione Marchetti.

### *Tecnica di foggatura e decorazione*

L'anfora CM 326 è stata realizzata, a partire da un impasto depurato chiaro con inclusi inferiori al millimetro, al tornio, in quanto all'interno sono visibili, nonostante le incrostazioni, le caratteristiche striature orizzontali lasciate dalla lavorazione con questo strumento di foggatura.

Sulla superficie del manufatto sono visibili le discontinuità degli attacchi delle anse e del piede quando queste vanno a impostarsi sul corpo del vaso. Probabilmente, anse e piede, sono stati aggiunti in

seguito alla realizzazione del corpo e del collo dell'anfora con il tornio, quando il corpo ceramico era ancora in stato cuoio<sup>358</sup>.

A testimoniare l'applicazione successiva delle anse e del piede sono le discontinuità della superficie e l'importante crepa nel punto dove il piede va raccordarsi al corpo.

Il vaso prevede poi una ingobbiatura chiara sulla quale sono stati impostati vari motivi decorativi in vernice rossa<sup>359</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione, a livello strutturale, del manufatto è piuttosto buono, anche se il raccordo tra il piede e il corpo è interessato da una ingente crepa che rischia di minare la sua stabilità e la sua integrità.

Per quanto riguarda il piede, sono visibili incrostazioni e abrasioni, dovute probabilmente ad attrito e a urti originati durante il suo spostamento, in particolare sul fondo, interessato anche da incrostazioni nerastre con conformazione a macchia derivanti probabilmente da residui di colla, utilizzata per ricollegare il piede al corpo, anneritisi nel tempo includendo polvere e sporco oppure macchie poste volutamente per dare all'Anfora un aspetto antico.

Il piede nella parte esterna decorata con bande, in prossimità del bordo, è interessato anche da una importante scheggiatura che ne ha fatto saltare un frammento, in seguito riattaccato.

Dall'osservazione degli elementi di deterioramento presenti sulla superficie del manufatto CM 326 si possono distinguere due metà con sostanziali differenze in quanto una è molto meglio conservata, poco intaccata e con decorazioni rosse, l'altra prevede invece molte incrostazioni grigie e bianche che si concentrano soprattutto sull'ansa, oltre a figure che appaiono annerite, probabilmente per l'applicazione di un maggior quantitativo di argilla liquida prima della cottura, e rese con minor qualità rispetto a quelle dell'altro lato (*fig. 69*).

Segni di abrasione e scheggiature si concentrano sul piede e sull'orlo, mentre sono rare sul corpo e soprattutto sull'apparato decorativo anche se intaccano la campitura del corpo di alcuni pesci della spalla.

Le nette differenze tra i due lati dell'Anfora CM 326 per quanto riguarda colorazione delle decorazioni, resa e soprattutto lo stato di conservazione mettono in forte dubbio la possibile autenticità del manufatto.

---

<sup>358</sup> PATANÉ 2015, p. 180.

<sup>359</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.

Per come si presenta l'Anfora CM 326 pare essere il risultato della mano di un falsario che ha applicato gli elementi di deterioramento sul vaso per conferirgli una dimensione antica e le differenze di resa e colorazione per avvicinarlo il più possibile alla mano di un ceramografo antico.

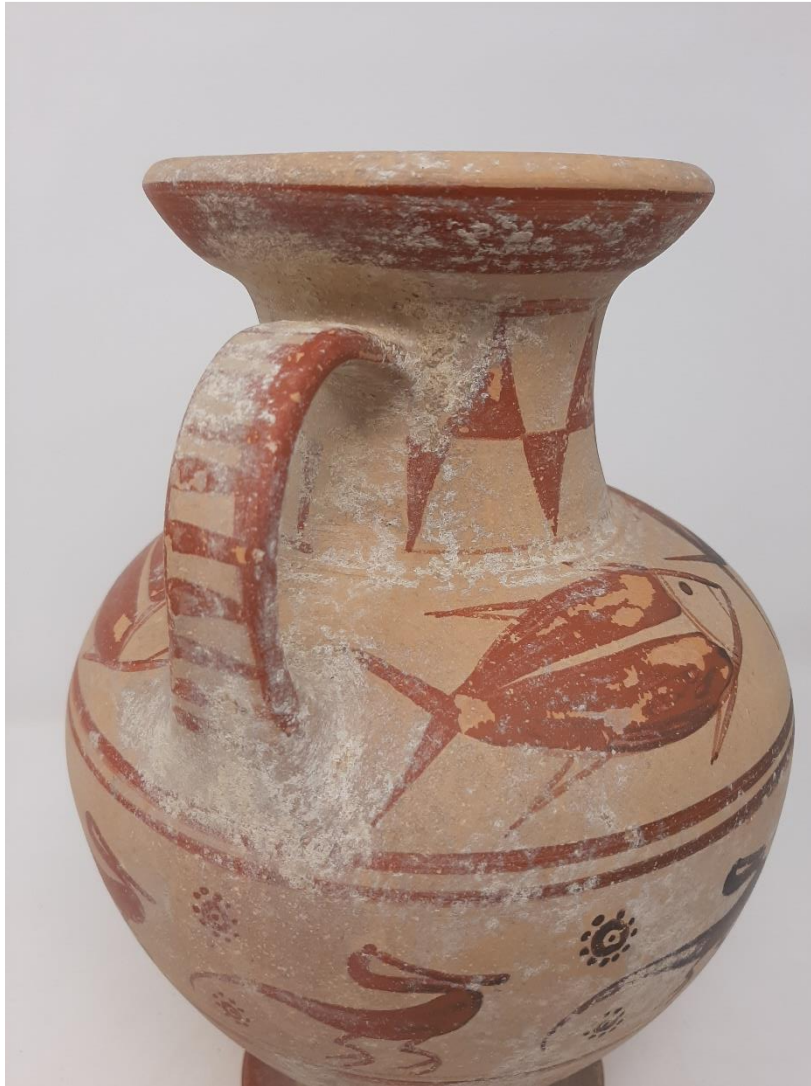


Fig. 69 - Particolare dell'Anfora CM 326 dove sono visibili le incrostazioni in prossimità dell'ansa e le raschiature che intaccano la campitura di uno dei pesci sulla spalla.

### III. 8. 2. ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON LE ANFORE D'ETRURIA

Le decorazioni con motivi geometrici, caratterizzati da semplici bande, tratti e linee, oltre alla presenza dei fregi figurati con aironi, rosette e pesci, porta a collocare la produzione dell'anfora CM 326 al periodo Orientalizzante<sup>360</sup>.

---

<sup>360</sup> MARTELLI 1987b, p. 265.

Nello specifico la forma, la decorazione e le figure trovano buoni confronti con le produzioni vascolari dell'Etruria meridionale di periodo Orientalizzante, nello specifico nella produzione vascolare di Cerveteri del VII secolo a.C.

### ***La forma ceramica***

Le anfore di età Orientalizzante prodotte in Etruria nel corso del VII secolo a.C. sono state suddivise in base alle caratteristiche tettoniche, in 3 macrogruppi tipologici, A, B e C.

La decorazione e l'impostazione delle parti che compongono l'Anfora CM 326 la collocano nel gruppo A e in particolare nel sottogruppo Ab che prevede labbro a tesa, collo cilindrico o lievemente concavo, anse verticali impostate sul labbro o nella metà superiore del collo e infine decorazioni lineari e animalistici.

All'interno di questo sottogruppo, l'Anfora CM 326 trova maggiori affinità con il tipo Ab 3 che prevede un collo ampio, sottile e lievemente concavo, corpo ovoide espanso o slanciato con spalla scarsamente distinta, anse impostate nel terzo superiore o a metà del collo e, infine, fregio principale nel punto di massima espansione.

All'interno a questo tipo si distinguono ulteriori tre varietà, che raggruppano anfore con caratteristiche simili. L'Anfora CM 326 trova i migliori confronti soprattutto per il piede, il collo e soprattutto con la decorazione, con la varietà b che comprende anfore di dimensioni comprese tra i 40 e i 44,5 cm di altezza con collo sottile, corpo ovoide e anse impostate nel terzo superiore del collo<sup>361</sup>.

Il confronto più puntuale per quanto riguarda la forma e il profilo non si ritrova però nella produzione di VII secolo a.C. ma nella ceramica etrusco-corinzia di Cerveteri di inizio VI secolo a.C., in particolare nelle 2 anfore del sottogruppo dell'Autostrada<sup>362</sup>, attribuite al Gruppo degli Anforoni Squamati di Cerveteri, datate tra il 600 a.C. e il 580 a.C. (*fig. 70*)<sup>363</sup>.

---

<sup>361</sup> NERI 2010, pp. 77-79.

<sup>362</sup> Le due anfore sono stati immesse da Szilágyi nel sottogruppo dell'Autostrada, e da Dik nel gruppo delle tarde anfore a squame e assegnate alla stessa mano di coppie d'anfora delle tombe 362 e 531 Monte Abatone e di una conservata al Louvre (DIK 1978, p. 34).

<sup>363</sup> MARTELLI 1987b, p. 107, fig. 57.

Il Gruppo degli Anforoni Squamati è un gruppo di ceramografi operanti tra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a.C., caratterizzati dalla produzione in ambito ceretano di anfore con il corpo decorato a squame attraverso l'incisione del fondo bruno-rossastro<sup>364</sup>.

Le anfore del sottogruppo dell'Autostrada di Civitavecchia appartengono alla fase più tarda della produzione del Gruppo degli Anforoni Squamati per le caratteristiche tettoniche, come il piede più largo e il corpo più sfinato, sia dalla decorazione che ubica sulla spalla ridotti fregi zoomorfi nello 'stile pesante', sia infine dal tipo di riempitivo<sup>365</sup>.

Queste due anfore condividono con l'Anfora CM 326 la stessa conformazione del corpo, del collo e dell'orlo ma differiscono dal manufatto della collezione Marchetti per la conformazione delle anse, per l'andamento più verticale, e per il piede non a tromba. Un ulteriore elemento di distinzione sono le dimensioni, in quanto le anfore del Gruppo degli Anforoni Squamati superano i 50 cm di altezza, mentre invece l'Anfora CM 326 non supera i 29,3 cm.

In conclusione, il manufatto CM 326, nonostante le affinità sia con la varietà Ab 3b delle anfore orientalizzanti etrusche del VII secolo a.C., che con le anfore del sottogruppo dell'Autostrada di Civitavecchia di inizio VI secolo a.C. (appartenenti alla fase più tarda della produzione del Gruppo degli Anforoni Squamati di Cerveteri), non trova confronti puntuali ma solamente similitudini di alcune parti che lo compongono mettendo, di fatto, in dubbio la sua autenticità.

---

<sup>364</sup> MARTELLI 1987b, p. 275.

<sup>365</sup> SZILÁGYI 1992, pp. 128-171.

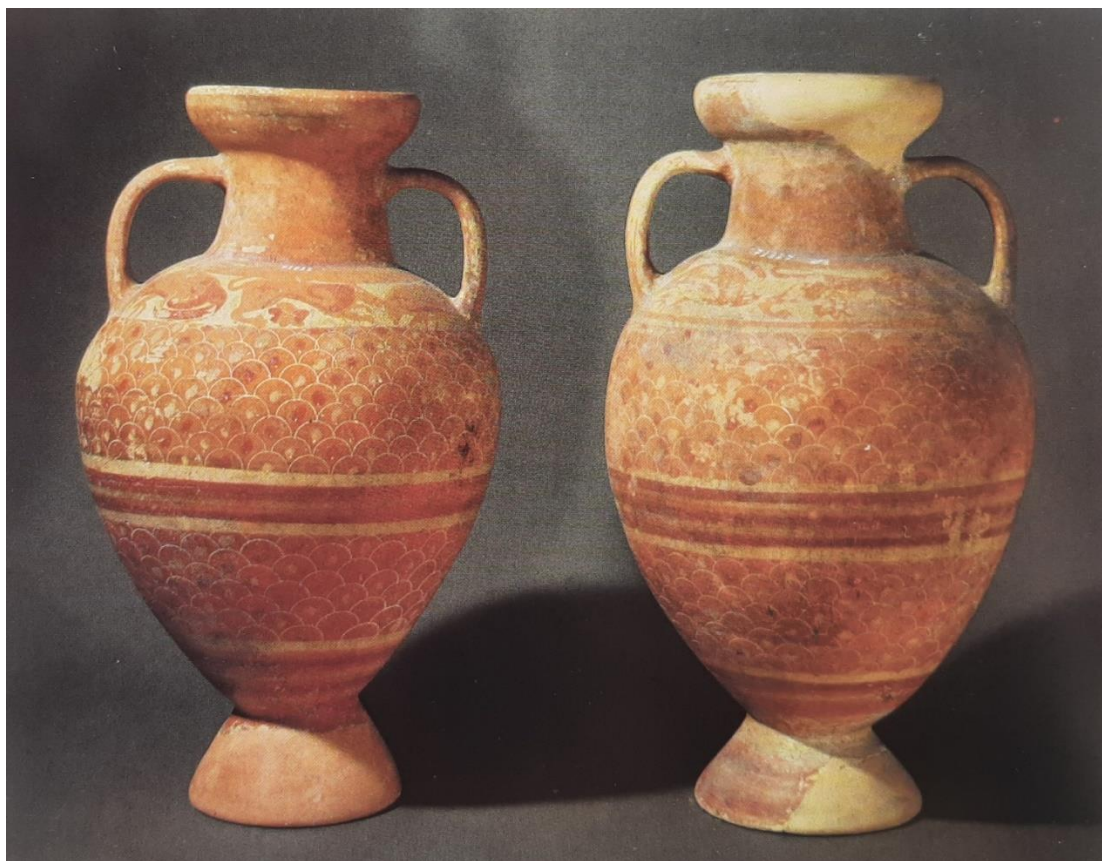


Fig. 70- Coppia di anfore etrusco-corinzie ceretane realizzate dal Gruppo degli Anforoni Squamati, e facenti parte del sottogruppo dell'Autostrada (h 53,5cm e 52 cm), datate tra il 600 e il 580 a.C., e ora conservate al Museo Archeologico Nazionale di Civitavecchia (MARTELLI 1987b, p. 107, fig. 57).

### ***Le decorazioni dell'Anfora CM 326: pesci e aironi***

L'Anfora CM 326 prevede nel suo apparato decorativo motivi geometrici, caratterizzati da semplici bande, tratti e linee, e fregi figurati con aironi, rosette e pesci.

La conformazione dei pesci e degli aironi, porta a collocare l'anfora CM 326 alla produzione di periodo Orientalizzante del centro di Cerveteri<sup>366</sup>.

I pesci sono frequenti nella ceramica greca, in particolar modo nelle produzioni protocorinzia e coloniale. Sono largamente attestati su *oinochoai*, anfore, olle, coppe e piatti, riconducibili nella maggior parte dei casi ad *ateliers* operanti a Tarquinia e Cerveteri nella penisola italiana. La varietà più diffusa, presente anche nel fregio della spalla dell'Anfora CM 326, è quella del pesce con corpo reso a *silhouette* e linea longitudinale risparmiata, con pinne multiple e pronunciate, nelle serie

<sup>366</sup> MARTELLI 1987b, p. 265.



attribuite al Pittore dei Pesci di Civitavecchia<sup>367</sup> e alla Bottega dei Pesci di Stoccolma di inizio VII secolo a.C. a Cerveteri. Più rare risultano le figure a contorno con notazioni interne, come nel caso del Pittore della Gru, che arricchisce i suoi pesci di campitura interna a punti, a tratti o a figurine lanceolate, e nella serie del Pittore delle Palme, i cui pesci dal muso allungato sono caratterizzati dalla calligrafia resa a squame<sup>368</sup>.

Un documento significativo per l'iconografia del motivo è rappresentato dal celebre cratere con scena di naufragio da Pitecusa, che offre un vero e proprio campionario ornamentale, in cui trovano analogie, seppur non stringenti, la resa a puntature delle branchie e la sagoma delle coda di alcuni pesci del Pittore della Gru<sup>369</sup>.

La figura dell'airone, o più propriamente dell'uccello acquatico, è accolto sia dalle prime fasi della produzione vascolare etrusca. Le precoci manifestazioni mostrano evidenti legami con l'iconografia dell'uccello propria del tardo geometrico euboico<sup>370</sup>, nota in Etruria sin dalle prime fasi del contatto greco grazie alle importazioni di coppe geometriche con metopa a uccello rinvenute a Veio, Tarquinia e Narce<sup>371</sup>.

La fortuna del motivo sembra trovare giustificazione nella consolidata rappresentazione ornitomorfa di ascendenza hallstattiana, maturata già in età villanoviana<sup>372</sup>: l'innesto del filone ellenico giunge quindi a rivitalizzare una tradizione preesistente e profondamente radicata, plausibilmente anche in virtù della forte carica simbolica affidata all'uccello acquatico come motivo solare.

Con gli inizi del VII secolo a.C., l'avvio della produzione 'ad aironi' di marca ceretana e veiente segna la definitiva maturazione del processo di rielaborazione e determina l'affermarsi di una iconografia, ovvero quella del volatile dal corpo sinuoso e molto allungato, è più generalmente un modello, quale la teoria di unidirezionale degli uccelli, che perdurano senza significative modificazioni per tutto il corso del secolo e che trovano ampio campo d'applicazione non solo nella

---

<sup>367</sup> Il Pittore dei Pesci di Civitavecchia, è un ceramografo operante a Cerveteri agli inizi del VII secolo a.C., che come la Bottega dei Pesci di Stoccolma utilizza nel proprio repertorio figurato solamente pesci e aironi. Aderisce alla convenzione protocorinzia-cumana nella stilizzazione del corpo dei pesci, con la striscia mediana a risparmio anche se apporta delle variazioni dei tratti del contorno (MARTELLI 1987b, p. 257).

<sup>368</sup> CANCIANI 1974, pp. 19-20.

<sup>369</sup> Il Pittore della Gru è una delle personalità operanti a Cerveteri nei primi decenni del VII secolo a.C. che giungono a uno stile monumentale, tratto dalla ceramografia greca del primo Orientalizzante, nello specifico delle Cicladi. A questo ceramografo sono attribuite 5 anfore e altri vasi di varie forme e plasmati sia in argilla figulina che in impasto (NERI 2010, p. 195; CAMPOREALE 1984, p. 36).

<sup>370</sup> BENSON 1970, pp. 26-31.

<sup>371</sup> CANCIANI 1987, pp. 243-249.

<sup>372</sup> MARTELLI 1987b, p. 17.

serie in vernice rossa, ma anche in quella ‘*white-on-red*’, nelle lastre architettoniche, nei bucheri e negli impasti incisi<sup>373</sup>.

Cerveteri in particolare ha un ruolo determinante nella recezione e nella rielaborazione del motivo in chiave locale: dal centro provengono, infatti, i primi esempi di aironi di tipo ‘canonico’, di cui gli aironi dell’anfora CM 326 fa parte, fra cui si ricordano le attestazioni sui piatti provenienti dalla tomba della Capanna. La teoria di aironi è inoltre diffusa sulle spalle di anfore e *oinochoai*, su olle e, ovviamente come accennato, sulla classe dei piatti<sup>374</sup>.

Per quanto riguarda l’iconografia e la resa del volatile non sono rilevabili differenze o evoluzioni: predominano le figure allungate, con corpo più o meno affusolato; indifferentemente ricorre l’uso di rendere l’occhio a risparmio; le zampe sono solitamente ottenute con tratti essenziali, ad eccezione di alcuni esempi ceretani in cui gli artigli sono valorizzati da ampie linee fortemente ricurve. Nei decenni finali del VII secolo a.C. la figura del volatile ad ali spiegate si va ad affermare a Cerveteri nella versione a doppia ala solo nella produzione ‘*white-on-red*’, probabilmente sotto la spinta di uno dei ceramografi attivi all’interno della Bottega Calabresi<sup>375</sup>.

La presenza dell’airone si spiega con la sua duplice natura di uccello migratore, in grado di trasvolare l’Oceano e di farvi ritorno, e di animale acquatico, che grazie alle sue capacità di immersione, transita e, conseguentemente, mette in contatto la sfera terrena, aerea e acquatica.

Il suo significato all’interno della sfera funeraria è stato più volte sostenuto dagli studiosi in riferimento al fregio pittorico della tomba delle Anatre e a quello della tomba dei Leoni Ruggenti<sup>376</sup>.

### ***Le decorazioni: l’Anfora CM 326 e la Bottega dei Pesci di Stoccolma***

La presenza e la conformazione di aironi, pesci e rosette nell’apparato decorativo dell’Anfora CM 326, la riconducono alla produzione vascolare ceretana della prima metà del VII secolo a.C. e nello specifico alla produzione della Bottega dei Pesci di Stoccolma, un *atelier* ceretano pienamente inserito nella tradizione locale incentrata sull’utilizzo delle figure di volatili, pesci e di elementi di ascendenza protocorinzia, attivo negli anni a cavallo tra la fase antica e media dell’Orientalizzante.

---

<sup>373</sup> WIKANDER 1988, p. 83; MICOZZI 1994, p. 73; MARTELLI 1987b, p. 17.

<sup>374</sup> Caratterizzati dalla presenza di 5 o più esemplari di aironi mentre quelli prodotti da Veio ne riportano solo 4 a partire dal secondo quarto del VII secolo a.C. (NERI 2010, p. 197).

<sup>375</sup> MICOZZI 1994, p. 75.

<sup>376</sup> RIZZO 1989b.

A questa Bottega è ricondotta un'ampia varietà morfologica tra cui coppe, piatti, *oinochoai*<sup>377</sup> e anfore, in cui un ruolo rilevante è rivestito dalle forme locali<sup>378</sup>; tra queste, i piatti con pesci deposti nella tomba III Mangarelli a Cerveteri, a cui si può accostare l'esemplare di piatto dal mercato antiquario PS/139, che mostra identica sintassi decorativa e adotta il pesce con elemento triangolare in prossimità del muso. Inoltre il piatto PS/139 presenta aironi con insoliti artigli allungati e ricurvi, tipici della produzione della Bottega dei Pesci di Stoccolma<sup>379</sup>.

L'oggetto ceramico con cui il manufatto CM 326 trova i migliori confronti decorativi e iconografici è l'anfora conservata al *Medelhavsmuseet* di Stoccolma (h 44,5; d max 23,5 cm; d bocca 16 cm), datata intorno al 680 a.C., ricondotta proprio alla Bottega dei Pesci di Stoccolma e rientrante per forma nella varietà b del tipo Ab 3 in quanto prevede basso piede a tromba, corpo ovoidale allungato, anse a nastro impostate sulle spalle e a 1/3 dell'altezza del collo (*fig. 71*)<sup>380</sup>.

L'apparato decorativo dell'anfora del *Medelhavsmuseet* presenta a partire dal labbro motivi a 'zig-zag' e bande verniciate in rosso bruno. Il collo presenta una sequenza di motivi a 'S' coricate e sotto di questa una zona con triangoli pieni alternatamente eretti e capovolti, inframmezzati da triplici filetti.

Le anse che si attaccano alla parte superiore del collo e alla spalla sono decorate sul dorso con linee verticali, comprese fra gruppi di linee orizzontali in corrispondenza degli attacchi. Sulla spalla, si articola un nastro serpeggiante bordato da teorie di punti, fra riempitivi a svastica e a rosetta e a cerchio contornato da punti. Sul corpo, a partire dall'alto, si susseguono una sequenza di 'S' coricate, un meandro continuo campito a reticolato, un fregio di otto pesci natanti verso destra e uno di aironi, pure destrorsi e con coda affiancata da rosette identiche alle precedenti, e infine due ranghi di denti di lupo con vertice in alto. La decorazione del piede prevede solamente motivi geometrici con due fasce e un'ampia zona filettata<sup>381</sup>.

La decorazione dell'anfora del *Medelhavsmuseet*, articolata in una gamma di motivi entro fasce orizzontali, rappresenta una sorta di *summa* del repertorio tardo-geometrico e proto-orientalizzante, riflettendo in parte l'ecletticismo delle fonti di ispirazione, associando partiti di tradizione greca geometrica del filone euboico riversati in Etruria, quali il meandro, con altri più aggiornati, di matrice

---

<sup>377</sup> CHRISTIANSEN 1984, figg. 1-3.

<sup>378</sup> MARTELLI 1987b, p. 17; NERI 2010, p. 249.

<sup>379</sup> BIANCHI, BANDINELLI-GIULIANO 1973, fig. 173.

<sup>380</sup> NERI 2010, pp. 77-79.

<sup>381</sup> MARTELLI 1987b, pp. 257-258.

protocorinzio-cumana (la banda serpentiforme, le croci gammate curvilinee , i pesci) e con gli aironi propri della ceramografia locale<sup>382</sup>.

Il manufatto CM 326 trova importanti similitudini con i motivi dell'anfora del *Medelhavsmuseet* di Stoccolma, nello specifico nei pesci, nel fregio con aironi e rosette e nella fascia con triangoli pieni alternatamente eretti e capovolti, anche sono presenti alcune differenze soprattutto per quanto riguarda la resa e la posizione.

Per quanto riguarda i pesci, le due anfore presentano la stessa soluzione grafica, cioè quella del pesce con corpo reso a *silhouette* e linea longitudinale risparmiata, ma le teste dei pesci dell'Anfora CM 326 possiedono dimensioni maggiori in rapporto al resto del corpo; inoltre nel manufatto della collezione Marchetti sono posti sulla spalla, mentre nell'anfora di sicura attribuzione alla Bottega dei Pesci di Stoccolma sono posti a metà del corpo.

Il fregio con aironi accompagnati da rosette, come per i pesci, prevede in entrambi i manufatti la stessa soluzione grafica, anche se gli aironi dell'anfora del *Medelhavsmuseet* prevedono un collo più lungo e una coda più corta rispetto a quelli dell'anfora della collezione Marchetti e, inoltre, diversa collocazione spaziale in quanto nell'Anfora CM 326 il fregio si pone appena al di sotto della spalla mentre invece nell'altra nella metà bassa del corpo.

La fascia di triangoli pieni alternatamente eretti e capovolti dell'Anfora CM 326 come in quella del *Medelhavsmuseet* si colloca sul collo ma i triangoli che costituiscono il motivo sono molto meno numerosi.

---

<sup>382</sup> COLDSTREAM 1977, fig. 55.

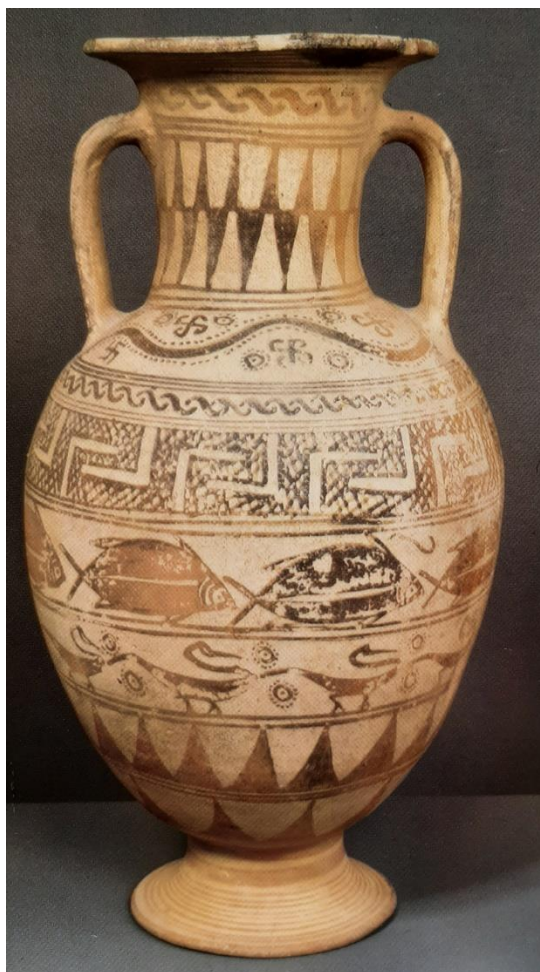


Fig. 71 - Anfora ceretana proveniente dalla Bottega dei Pesci di Stoccolma (h 44,5 cm), conservata al *Medelhavsmuseet* di Stoccolma, datata intorno al 680 a.C. (MARTELLI 1987b, p. 85, fig. 31).

### ***Possibile datazione dell'Anfora CM 326***

La datazione dell'Anfora CM 326 è particolarmente problematica poiché la forma, che si avvicina molto agli anforoni squamati, anche se con qualche contaminazione di forme della prima metà del VII secolo a.C., è propria degli inizi del VI secolo a.C., mentre l'apparato decorativo che presenta è proprio della Bottega dei Pesci di Stoccolma, *atelier* operante a Cerveteri, nella prima metà del VII secolo a.C. e in particolare nel 680 a.C., data a cui viene ricondotta la realizzazione dell'anfora propria della Bottega conservata al *Medelhavsmuseet* di Stoccolma<sup>383</sup>.

Il risultato è una datazione che tiene conto delle due cronologie distanti e discordi basate sulla forma e sull'apparato decorativo, oscillante tra il 680 a.C. e il 580 a.C.<sup>384</sup>

<sup>383</sup> MARTELLI 1987b, p. 85.

<sup>384</sup> MARTELLI 1987b, p. 258.

Queste problematiche mettono di fatto in forte dubbio l'autenticità del manufatto rafforzando l'ipotesi che sia un falso risultato dell'applicazione da parte del possibile falsario di una decorazione propria della prima metà del VII secolo a.C. su una forma etrusco-corinzia dei primi decenni del VI secolo a.C.

### III. 8. 3. PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 326

L'Anfora CM 326, nonostante le varie similitudini con l'anfora del *Medelhavsmuseet* attribuita alla Bottega dei Pesci di Stoccolma, presenta molte problematiche che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) Le dimensioni sono di molto inferiori sia rispetto alla varietà b del tipo Ab 3 delle anfore orientalizzanti etrusche del VII secolo a.C., di cui l'anfora del *Medelhavsmuseet* di Stoccolma fa parte, comprese tra i 40 e i 44,5 cm, sia con gli anforoni squamati del gruppo dell'Autostrada, che si attestano sopra i 50 cm di altezza.
- 2) La forma non trova confronti puntuali, ma solamente similitudini di alcune parti che la compongono, con la varietà b del tipo Ab 3, per quanto riguarda il piede, e con gli anforoni squamati del gruppo dell'Autostrada, per quanto riguarda il profilo.
- 3) La decorazione e i motivi utilizzati trovano forti confronti con il programma decorativo dell'anfora del *Medelhavsmuseet* ma sono comunque presenti differenze sia nella resa che nella disposizione dei motivi.
- 4) La datazione del manufatto CM 326 è un altro aspetto problematico per quanto riguarda la sua autenticazione, poiché non vi è coerenza cronologica tra la forma e l'apparato decorativo riportato sulla superficie.
- 5) La distribuzione degli elementi di deterioramento sulla superficie del vaso, piuttosto nette e concentrate per lo più su un solo lato del vaso mettono in forte dubbio la possibile autenticità del manufatto.

#### ***Autenticazione CM 326***

Sulla base delle osservazioni compiute, basate su confronti, fonti bibliografiche e *database* museali, l'Anfora CM 326 della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra

autentico perché appare di fatto un tentativo basato sull'anfora del *Medelhavsmuseet* di Stoccolma (dimostrando di essere un falsario particolarmente colto) di creare un'anfora attribuibile alla Bottega dei Pesci di Stoccolma riportando il programma decorativo proprio del repertorio iconografico ceretano di inizio VII secolo a.C. della Bottega su una forma ceramica ceretana diversa dall'anfora del *Medelhavsmuseet*.

Probabilmente il falsario, di ipotizzabile origine italiana e in particolare del centro, per la tematica replicata, deve aver preso visione dei materiali usciti dalla Bottega dei Pesci di Stoccolma osservando un'*oinochoe* conservata in Italia al Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, insieme ad altre forme riconducibili a questa bottega ceretana, che presenta i motivi decorativi caratteristici della produzione, come le rosette<sup>385</sup>, e solo in seguito deve essere giunto alla conoscenza dell'anfora conservata a Stoccolma.

La scelta però di utilizzare come forma, su cui riportare il programma decorativo, quella degli anforoni squamati del 'gruppo dell'Autostrada' mina fortemente la credibilità del manufatto, poiché questa compare a Cerveteri un secolo dopo rispetto al periodo di operatività della Bottega dei Pesci di Stoccolma.

Infine, a supportare la tesi che si tratti di un falso è la presenza di errori anche nella decorazione stessa e nelle dimensioni causati dalla conoscenza superficiale della produzione di anfore Orientalizzanti ceretane da parte del falsario.

---

<sup>385</sup> BIANCHI BANDINELLI, GIULIANO 1973, fig. 173.

### III. 9. IL REPERTO CM 338

#### III. 9. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 338

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto ceramico si presenta come un'olla con impasto depurato di colore rosso (Munsell Soil Color Chart, 2,5 YR 5/8 *red*), con decorazioni in vernice bruna (Munsell Soil Color Chart, 2,5 YR 8/3 *dark reddish brown*).

L'Olla CM 338, alta 22,8 cm con un orlo avente un diametro pari a 14,5 cm, è composta da un piccolo piede a tromba, un corpo globulare, sul quale si impostano due anse orizzontali, e infine da uno spesso ed estroflesso orlo (*fig. 72*).

Il piede a tromba, alto 3,8 cm e ampio 11 cm, è attaccato al corpo attraverso una discontinuità, indicando che sia stato attaccato in un secondo momento, ed è interessato dalla presenza di una crepa e da una importate scalfittura nel punto più basso.

Il piede è decorato in vernice bruna per bande, in particolare 3 bande, non nette ma piuttosto sfumate, parallele a partire dalla porzione più bassa.

Il corpo globulare è interessato anch'esso dalla decorazione in vernice bruna che va a creare 4 registri sovrapposti.

Il primo registro, occupa una fascia di 2,4 cm inquadrato da due linee parallele e attraversato da linee verticali.

Il secondo registro è interessato da una teoria di triangoli a reticolo contrapposti, a creare delle fauci serrate, separati da una larga banda con andamento a zig zag.

Il terzo registro, collocato nella massima espansione del manufatto, alto circa 23 cm, è interessato da losanghe allungate, di cui alcune sembrano essere totalmente colorate mentre la maggior parte prevedono al loro interno una decorazione a reticolo, ognuna di queste separate da bande verticali.

Questo registro è interessato anche dalla presenza delle anse che ne interrompono la sequenza, caratterizzando uno spazio rettangolare, speculare in entrambe le anse, decorato sia nella parte inferiore che superiore da una losanga a reticolo, mentre lo spazio centrale, occupato proprio dagli attacchi delle anse è inquadrato da due bande orizzontali che le separano dalle losanghe.



Il quarto e ultimo registro del corpo occupa una sottile fascia del corpo e interessa parte dell'orlo estroflesso, nella zona dove va a connettersi con il corpo. Il registro è inquadrato da due bande di cui quello superiore è più spessa mentre l'interno pare essere decorato da linee verticali e oblique che forse vanno a formare triangoli, non individuabili a causa dell'importante deterioramento della decorazione.

L'orlo estroflesso, spesso 0,7 cm, non prevede, come per le anse, una decorazione ma è interessato da solcature che dovevano aumentare la stabilità e l'appoggio di un coperchio.

Le anse orizzontali non sono decorate e prevedono uno spessore pari a 0,5 cm.

Di fatto, l'Olla CM 338 rientra nella tipologia ceramica delle olle, un vaso chiuso di dimensioni variabili di uso comune per lo più panciuto e fornito di coperchio, che nel caso di CM 322 manca.

La stessa forma delle olle può essere variabile assumendo varie conformazioni come globulare, ovoide, lenticolare, piriforme, biconica, cilindro-ovoide, con profilo poco articolato, con o senza anse o prese sempre impostate orizzontalmente sulla spalla o sulla massima espansione ma con andamento diverso<sup>386</sup>.

Le olle possono essere identificabili come contenitori per la mescola, assimilabili al cratere, ma anche semplicemente come vasi per conservare i liquidi.

Nel caso dell'Olla CM 322 le dimensioni piuttosto contenute indicano una sua funzione come contenitore, nello specifico per prodotti di pregio come il vino per l'importante decorazione in vernice rossa riferibile alla sfera del banchetto delle élite<sup>387</sup>.

---

<sup>386</sup> BENEDETTINI 2000, p. 55.

<sup>387</sup> BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 218.



Fig. 72 – Olla CM 338, facente parte della collezione Marchetti.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

L'Olla CM 338 è stata realizzata, a partire da un impasto piuttosto depurato bruno con inclusi inferiori al millimetro, al tornio, in quanto all'interno sono visibili, nonostante le incrostazioni, le caratteristiche striature orizzontali lasciate dalla tecnica produttiva.

Sulla superficie del manufatto sono visibili le discontinuità degli attacchi delle anse e del piede quando queste vanno a impostarsi sul corpo del vaso. Probabilmente, anse e piede piatto distinto, sono state aggiunti in seguito alla realizzazione del corpo dell'olla con il tornio, quando il corpo ceramico era ancora in stato cuoio<sup>388</sup>.

Il vaso prevede poi un'ingobbiatura rossiccia sulla quale sono stati impostati vari motivi geometrici e figurativi decorativi in vernice rossa, secondo la tecnica '*red-on-white*'<sup>389</sup>.

<sup>388</sup> PATANÈ 2015, p. 180.

<sup>389</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione, a livello strutturale, del manufatto è piuttosto buono, anche se presenta una crepa nel punto dove il piede va a connettersi al corpo, una scalfittura sul bordo dello stesso piede e una più live sull'orlo.

Gli elementi di deterioramento sulla superficie sono numerosi tanto da danneggiare e rendere irriconoscibile la decorazione in alcuni tratti. Sono presenti infatti raschiature e incrostazioni sul piede, sul corpo e sul labbro, in particolare in corrispondenza del terzo registro, tanto da obliterare parte della decorazione triangolare su un lato.

Gli elementi di deterioramento maggiormente visibili sono i segni di fuochi che hanno creato sul corpo e sull'orlo delle macchie nerastre.

Sono presenti due macchie nerastre sul corpo in corrispondenza delle anse, di cui una di grandi dimensioni oblitera un tratto del terzo registro (*fig. 73*) e una grande pochi centimetri in corrispondenza dell'altra ansa, mentre una terza macchia si trova all'interno dell'orlo estroflesso (*fig. 74*).

Queste macchie nerastre devono essere state causate da una prolungata esposizione a fuochi che oltre a creare le macchie ha rovinato buona parte della decorazione e dell'ingobbio.

La diversa esposizione ai fuochi ha inoltre portato il manufatto alla distinzione di due lati, uno più chiaro mentre l'altro tendente al rosso.

Nonostante l'elevato deterioramento della superficie, il manufatto è poco intaccato a livello strutturale conservando tutte le parti, consentendo di ipotizzare che, se si trattasse di un originale, sia stato utilizzato e solo successivamente, in un secondo momento della sua vita, sia stato deposto in una tomba come corredo del defunto, ma, di fatto, l'ipotesi più probabile è che si tratti di un falso e che gli elementi di deterioramento siano stati realizzati dal falsario per dare al manufatto un aspetto antico. La disposizione degli elementi di deterioramento avvalorano l'ipotesi che si tratti di un falso in quanto si distribuiscono in modo che si possano distinguere due lati distinti, di cui uno molto deteriorato e l'altro meno, lasciando così intendere quali fossero nel complesso i motivi che ne componevano la decorazione.

Le macchie nere sono un'altra criticità che avvalorano la tesi del falso per la concentrazione di queste solo su alcuni punti e l'incoerenza relazionare tra queste, poichè quelle sul corpo sembrano essere state create da un fuoco posto alla base del manufatto mentre quella dell'orlo sembra essere prodotta da un fuoco acceso all'interno dell'olla.

Appare sospetta anche la stessa esposizione al fuoco poiché se posta realmente alle fiamme l'Olla CM 338 non reggerebbe, per il suo impasto piuttosto depurato con pochi inclusi, e si creerebbero molte incrinazioni sul corpo che il manufatto CM 338 non presenta.

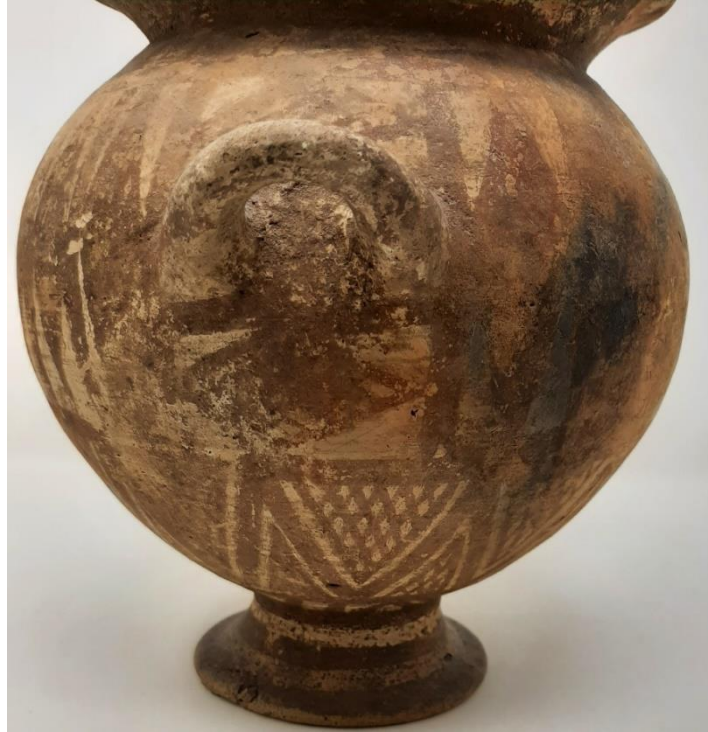


Fig. 73 – Olla CM 338, particolare dove è visibile lo stato di conservazione della superficie caratterizzata dalla macchia nerastra vicino all'ansa e da lacune della decorazione causate da raschiature.



Fig. 74 – Olla CM 338, particolare dove è visibile la zona nera causata da fuochi sull'orlo.

### III. 9. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON LE OLLE ORIENTALIZZANTI GEOMETRICHE

La morfologia, la superficie esterna e l'apparato decorativo trovano forti affinità con la produzione vascolare Orientalizzante dell'Etruria meridionale, in particolare con la produzione di ceramica etrusco-geometrica del centro di Vulci, uno dei centri più importanti dell'Etruria meridionale di fine VIII e VII secolo a.C., dove la produzione di olle di stile etrusco-geometrico è abbondante e ampiamente esportata, e con il centro di Tarquinia dove è attestata la presenza, in alcuni esemplari della sua produzione vascolare Orientalizzante, dei quadrupedi presenti sul fregio della spalla dell'Olla CM 322.

#### *Origine, funzione e diffusione della forma ceramica*

La forma dell'olla, per il suo carattere di elementare funzionalità, vanta una lunga e radicata tradizione nella ceramica d'impasto dell'età del Ferro.

Le olle di età Orientalizzante d'Etruria si dividono in 4 macrogruppi: il gruppo A comprendente olle con corpo globulare compresso, con alto collo (h 20,4-25 cm), il gruppo B, corpo ovoide o ovoide espanso con labbro svasato, il gruppo C con corpo ovoide o ovoide espanso con labbro e colletto e, infine, il gruppo D con corpo ovoide o ovoide espanso con orlo piano ingrossato<sup>390</sup>.

Un nucleo a parte è costituito dalle olle del Gruppo A, distanti dagli altri esemplari della classificazione per caratteristiche morfologiche e conseguenti funzionalità, che le rendono piuttosto assimilabili a vasi atti al versare liquidi e non solo alla conservazione. Mentre nei gruppi C e D convergono le cosiddette olle stamnoidi, forme nuove rispetto alle precedenti forme villanoviane<sup>391</sup>.

L'Olla CM 338 per la morfologia del corpo e dell'orlo estroflesso rientra nel gruppo B della classificazione, che comprende un gran numero di olle, quasi tutte provenienti dall'agro vulcente, caratterizzato da un labbro estroflesso, atto all'incasso del coperchio, e da una decorazione metopale che almeno per i tipi Ba1 e Ba2, ne rende chiara l'appartenenza al *Matopengattung*<sup>392</sup>.

---

<sup>390</sup> NERI 2010, pp. 96-97.

<sup>391</sup> MARTELLI 1987b, p. 255.

<sup>392</sup> Termine utilizzato per indicare la sintassi decorativa impiegata in larga misura a Vulci e a Tarquinia che va dalla fine del VIII secolo a.C. alla metà del VII secolo a.C. e che prevede l'applicazione di ornati di origine euboica e protocorinzia, quali losanghe quadrettate, tremoli, *chevrons*, *diabolo*, seguendo una sintassi metopale (PAOLETTI 2009, pp. 665-657, figg. 3-5).

Diverso invece è il caso offerto dai tipi Ba 3 e dei sottogruppi Bc e Bd, riconducibili nella loro totalità a fabbriche ceretano-veienti e tarquinesi: morfologicamente queste olle sono assimilabili alle coeve produzioni in impasto, per lo più rosso.

Alcune olle del gruppo B sono inoltre arricchite con iscrizioni che, ove sono presenti, testimoniano spesso la pertinenza del sesso femminile all'utilizzo del vaso, che in qualità di contenitore per eccellenza riveste un ruolo essenziale nella conservazione e nella gestione delle scorte domestiche, che la signora presiedeva<sup>393</sup>.

L'Olla CM 338 rientra nel sottogruppo Ba della classificazione, costituito da olle con labbro breve svasato o leggermente ricurvo, un corpo che può essere globulare oppure ovoide biansato o privo di anse e, infine, con decorazione a tema metopale sulla spalla.

I migliori confronti più puntuali si ritrovano però nel tipo Ba 1 e all'interno di questo nella sua varietà 'a' costituita da un corpo globulare, alto tra 14,1 e 20,5 cm, con decorazione metopale.

Il tipo Ba 1 prevede infatti, come l'Olla CM 338, labbro svasato con profilo leggermente ricurvo, corpo globulare o ovoide con pareti arrotondate e una coppia di anse a bastoncino impostate sulla spalla arricchita con una decorazione a metope o a pannello campita da losanghe reticolate.

Questo tipo appare riconducibile a una produzione di Vulci o del suo agro, come attesta l'omogenea diffusione dei rinvenimenti, la cui cronologia non sembra precisabile data la scarsità dei contesti noti. L'inizio della produzione del tipo è stabilita dall'olla vulcente della tomba di Poggio Mengarelli databile all'ultimo quarto del VIII secolo a.C., che si distacca dal gruppo B per la presenza della decorazione a pannello<sup>394</sup>.

Tra gli esemplari facenti parte del tipo Ba 1 e della sua variante 'a', l'Olla CM 338 trova affinità morfologiche per quanto riguarda il corpo, la spalla e l'orlo estroflesso, con un'olla da Poggio Buco (*fig. 75*).

Il piede a tromba dell'Olla CM 338 trova invece confronti nel gruppo C della classificazione che comprende, ad eccezione di un nucleo di olle nettamente caratterizzato diffuso a Vulci e nel suo agro, olle provenienti da Veio, con qualche rara eccezione ceretana. La forma del Gruppo C è quindi largamente attestata nell'Etruria meridionale e risulta realizzata sia in impasto che in bucchero<sup>395</sup>.

---

<sup>393</sup> COLONNA 1977, p. 179.

<sup>394</sup> NERI 2010, pp. 98-99.

<sup>395</sup> MARTELLI 1987b, p. 255.

All'interno di questo gruppo, il piede dell'Olla CM 338 trova i migliori confronti nel tipo Ca 1 che prevede un labbro a colletto sviluppato, un corpo ovoidale tendente al globulare biansato o privo di anse e, soprattutto, un piede a tromba e una decorazione metopale limitata alla spalla o disposta su più registri sovrapposti.

Nello specifico la produzione vulcente del tipo è costituita da olle con corpo più o meno globulare su basso piede a tromba, con decorazione tipica della *Matopengattung* mentre la cronologia è circoscritta al primo quarto del VIII secolo a.C., grazie alle attestazioni presenti nelle tombe di Poggio Buco A e II<sup>396</sup>.

Tra gli esemplari facenti parte del tipo Ca 1, l'Olla CM 338 trova affinità morfologiche con il piede a tromba di un'olla da Pitigliano (*fig. 76*).

Nonostante l'affinità delle parti che compongono il manufatto della collezione Marchetti con tipi e varietà delle olle proprie del centro di Vulci, queste non possono essere considerati dei confronti attendibili per le numerose differenze.

L'orlo estroflesso dell'Olla CM 338 è molto più sviluppato e pronunciato rispetto a quello delle olle del tipo Ba 1 e della sua varietà 'a', inoltre il piede a tromba è meno ampio e alto rispetto a quello della varietà Ca 1 della classificazione.

Il confronto morfologico migliore (sia per il profilo che per l'orlo estroflesso e il piede a tromba) per l'Olla CM 338 si ritrova nella produzione di Bisenzio, di cui fa parte un'olla sul piede con anse a bastoncello, manufatto ritrovato nella tomba 36, del tipo a fossa entro cassa litica, della Necropoli di Olmo Bello e ora conservata al Museo Nazionale Etrusco di Viterbo (*fig. 77*).

Questa olla con ingobbio rosso presenta come il reperto della collezione Marchetti anse a bastoncello, orlo estroflesso e piede a tromba, per un'altezza di 26 cm e un diametro massimo di 17,4 cm.

La scoperta di questa olla, in un contesto tombale chiuso, ha permesso di datarla al secondo quarto del VI secolo a.C.<sup>397</sup>

Questa olla rientra nel tipo A1 della classificazione, ampiamente sfruttato nella decorazione 'white-on-red' nei centri attorno al lago di Bolsena (Bisenzio, Civita d'Ardena e Civita di Grotte di Castro). Questo tipo si contraddistingue per il labbro svasato, il corpo globulare, il piede a tromba, spesso con solcature interne sul labbro, e le anse a bastoncello. Questo tipo ha una vita molto lunga, comportando numerose variazioni nella sintassi decorativa sia entro registri che entro sintassi metopale.

---

<sup>396</sup> NERI 2010, p. 103.

<sup>397</sup> MEDORI 2010, p. 72.

Il tipo A1 è una variante del più antico gruppo A che nella sua variante biansata troverà larga diffusione nel corso del VII-VI secolo; la forma è comune in redazioni in impasto inornato, decorato o graffito, e nelle versioni *'red-on-white'* e in argilla figulina dipinta. L'olla di tipo A, spesso priva di anse e del piede, è attestata nei contesti veienti, falisci e laziali in associazione agli *holmoi*. Il tipo gode inoltre di particolare fortuna per tutto l'arco cronologico in cui si sviluppa la produzione *'white-on-red'* a Bisenzio, alla Civita d'Arlena, alla Civita di Grotte di Castro e a Poggio Buco.<sup>398</sup>

Di fatto sulla base dei confronti del profilo e delle parti che la compongono con i vari tipi della classificazione delle olle etrusche, l'Olla CM 338 fa parte delle olle della varietà A1 per le affinità morfologiche riscontrate con l'Olla da Bisenzio.

Nonostante questo il confronto non è puntuale per le differenze dimensionali, maggiori per quella da Bisenzio, e la decorazione *'white-on-red'* che l'olla della collezione Marchetti non presenta.

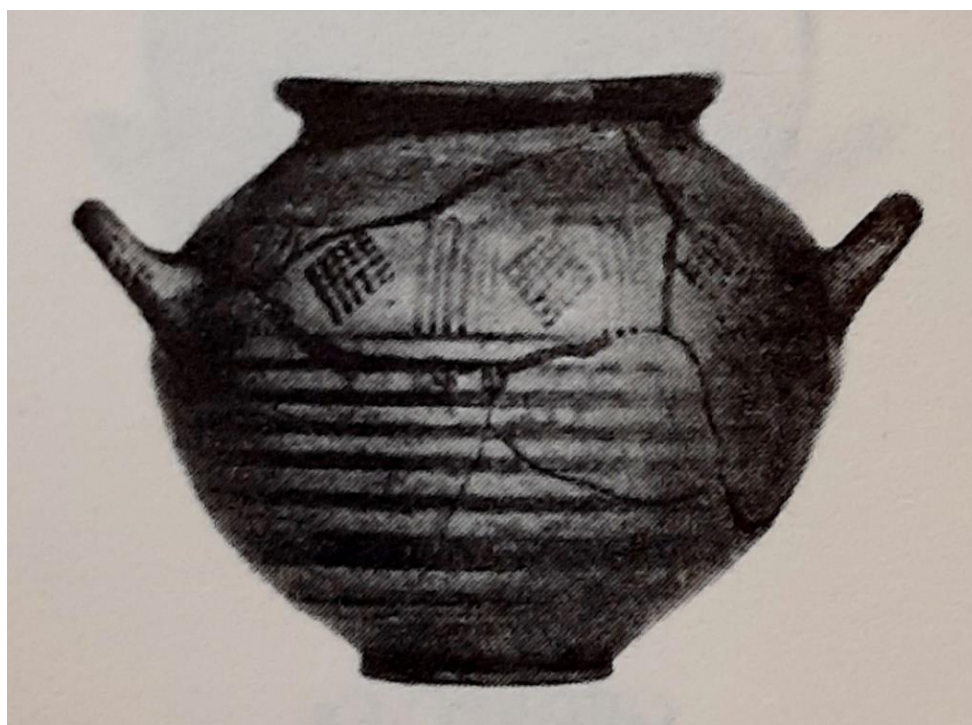


Fig. 75 – Olla etrusco-geometrica da Poggio Buco rientrante nella varietà Ba 1a della classificazione, datata entro gli ultimi decenni dell'VIII secolo a.C. (NERI 2010, p. 411, fig. 1; MANGANI, PAOLETTI 1986, p. 26, n. 4, tav. 23.4).

---

<sup>398</sup> MEDORI, p. 22.



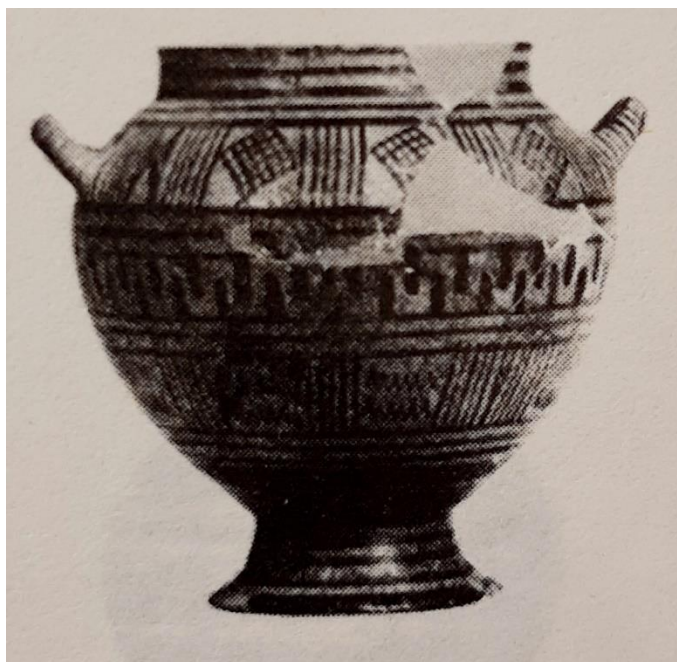


Fig. 76 – Olla italo-geometrica da Pitigliano rientrante nella varietà Ca 1 della classificazione, datata all'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C. (NERI 2010, p. 412, fig. 5; MANGANI, PAOLETTI 1986, p. 27, n. 3, tav. 24.3).

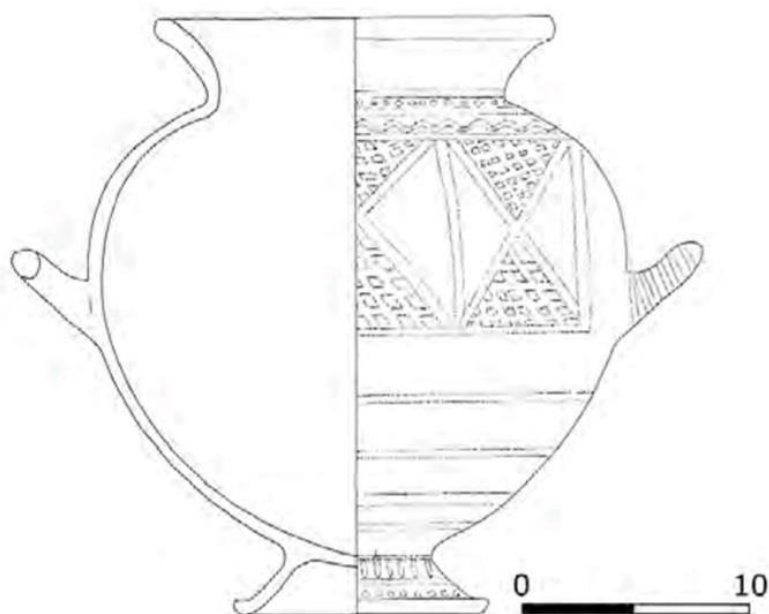


Fig. 77 - Olla di Bisenzio di tipo A1 (h 26 cm; d 17,4 cm) ritrovata nella tomba 36 della Necropoli di Olmo Bello, datata entro il secondo quarto del VI secolo a.C., e ora conservata al Museo Nazionale Etrusco di Viterbo (MEDORI 2010, p. 187, tav. IV, fig. 18.Bi.).

### *La decorazione dell'Olla CM 338*

La decorazione dell'Olla CM 338 prevede la realizzazione in vernice rosso bruna di motivi pienamente di stile geometrico, ampiamente utilizzati in Etruria tra la fine dell'VIII secolo a.C. e la prima metà del VII secolo a.C. come linee e bande verticali, orizzontali e oblique, triangoli a reticolo contrapposti e losanghe campite a reticolo.

La ceramica decorata a motivi geometrici ha in Italia centrale e in Etruria una lunga tradizione che risale ancora all'età del Bronzo<sup>399</sup> mentre nella prima età del Ferro è particolarmente significativa quella della cultura villanoviana, tipica dell'Etruria, oltre che delle regioni corrispondenti alle attuali Emilia e Campania. Successivamente i rapporti tra l'Etruria e l'Italia meridionale portarono ad adottare la pittura per decorare le forme tradizionali villanoviane, quali il cinerario biconico, con motivi tipicamente villanoviani come la svastica e il meandro a gradino.

Un ulteriore salto di qualità in Etruria, per quanto riguarda la ceramica decorata, si verifica nell'VIII secolo a.C. grazie ai contatti sempre più frequenti con il mondo greco e all'introduzione dei suoi prodotti. Infatti, la Grecia aveva elaborato una tradizione molto complessa e articolata di ceramica dipinta con motivi geometrici diversi per morfologia e sintassi da quella villanoviana, prediligendo la successione di zone orizzontali, in modo da evidenziare la struttura e la conformazione del vaso.

Le innovazioni decorative dell'VIII secolo a.C. sono causate proprio dalle importazioni di ceramica greca in Etruria e nella penisola italiana che iniziarono a giungere in maniera consistente dalla prima metà dell'VIII secolo a.C. in particolare dall'Eubea, da Corinto e dalla Campania greca<sup>400</sup>.

L'influenza greca portò l'Etruria a sviluppare uno stile 'etrusco-geometrico', uno stile proprio che si ispira alle novità elleniche, a partire dal terzo quarto dell'VIII secolo a.C., in corrispondenza del tardo-geometrico in Grecia.

Il repertorio decorativo dell'etrusco-geometrico nell'VIII secolo a.C. è di matrice principalmente euboica, esportato dalla madrepatria alle colonie greche dell'Italia centrale, Cuma e Pithecusa, a contatto con gli Etruschi. Il repertorio comprende motivi lineari, cerchi concentrici, ovali di vernice collegati a linee a 'S', losanghe quadrettate e alcuni elementi figurativi come pesci, uccelli, qualche quadrupede e raramente la figura umana<sup>401</sup>.

---

<sup>399</sup> MACCHIAROLA 1987.

<sup>400</sup> RIDGWAY 1985, p. 149.

<sup>401</sup> ISLER 1983, p. 29; CANCIANI 1987, p. 9-15.

Il successo riscontrato dai prodotti di matrice greca in Etruria porterà inoltre alla costituzione di botteghe specializzate etrusche di cui la più antica, di stile 'etrusco-geometrico', si colloca a Veio, centro che controllava l'importante guado del Tevere e quindi degli scambi tra indigeni e Greci, specializzata nella decorazioni dei sostegni per lebetes.

I prodotti queste botteghe sono a volte pezzi singoli, che caratterizzano l'attività di numerosi artigiani immigrati di formazione euboica a capo delle botteghe, dai quali discenderà poi, alla fine dell'VIII secolo a.C. e agli inizi del VII secolo a.C., una produzione standardizzata opera di allievi.

La produzione più importante di questa fase decorativa fittile in Etruria si data nell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C., e forse anche nello scorcio del terzo quarto, nel centro di Vulci e in minor misura a Tarquinia<sup>402</sup>.

Alla sfera vulcente appartengono anche le produzioni dei centri di Bisenzio e, più tardi, di Poggio Buco.

Le caratteristiche della decorazione di questi centri sono condivise con la tradizione euboica, prediligendo infatti le file di cerchi concentrici e la sintassi metopale, dove nelle singole metope vengono inseriti i motivi geometrici.

Tali motivi si ritrovano nella Bottega del Biconico di Vulci, officina operante negli ultimi decenni dell'VIII secolo a.C., dove probabilmente il ceramografo di formazione greca, attivo proprio a Vulci, ha decorato, secondo la sintassi decorativa euboica di un cratere<sup>403</sup>, un forma indigena come il biconico, inoltre a questo *atelier* sono ricondotte anche un'olla stamnoide, un'*oinochoe*, una ciotola e un *askos*<sup>404</sup>.

L'apparato decorativo dell'Olla della collezione Marchetti per i motivi presentati pare accostarsi alla produzione della Bottega del Biconico di Vulci e nello specifico al biconico stesso e all'olla stamnoide.

Infatti il motivo dei triangoli contrapposti campiti a reticolo, presente sul secondo registro dell'Olla CM 338, si ritrova nel fregio centrale del collo dell'ossuario biconico da Vulci (h 47 cm), datato tra il 725 a.C. e il 700 a.C. e ora conservata al Museo Archeologico Nazionale di Vulci, attribuito proprio alla Bottega del Biconico di Vulci (*fig. 78*).

---

<sup>402</sup> DELPINO 1977, pp. 482-489.

<sup>403</sup> ISLER 1983, p. 22.

<sup>404</sup> ISLER 1983, p. 26.

La produzione di questo biconico sulla base delle decorazioni che trovano precise corrispondenze con la produzione euboica, cicladica e beotica suppone la sua esecuzione da parte di un vasaio e di un ceramografo greco che deve aver avviato, proprio a Vulci, una bottega in cui produceva personalmente i pezzi di maggior impegno<sup>405</sup>.

Il motivo dei triangoli che si serrano come le fauci di un animale prevede però delle differenze tra l'Olla CM 338 e il Biconico da Vulci: nel manufatto realizzato dalla Bottega del Biconico di Vulci i triangoli sottostanti sono più piccoli e meno ampi oltre che a essere interamente campiti, inoltre non è presente la banda a zig zag che nell'Olla della collezione Marchetti separa le due serie di triangoli.

Un altro motivo geometrico caratteristico presente nell'Olla CM 338 è quello delle losanghe campite a reticolo, motivo che si ritrova sia nell'olla etrusco-geometrica da Poggio Buco rientrante nella varietà Ba 1a della classificazione, datata entro gli ultimi decenni dell'VIII secolo a.C. (*fig. 75*)<sup>406</sup>, sia nell'olla stamnoide con coperchio ricondotta alla produzione della Bottega del Biconico di Vulci (*fig. 79*), datata all'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C. e ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Vulci.

Il motivo a losanga campita a reticolo nelle olle da Poggio Buco e da Vulci viene posto sulla spalla e arricchito linee verticali che tendono a separare diversi gruppi di losanghe o losanghe singole.

Il motivo nell'olla CM 338 però non si limita solo alla spalla ma si estende anche per buona parte del corpo allungando di molto le losanghe, inoltre ognuna di queste è separata dalle altre da una fascia verticale posta sia a destra che a sinistra.

L'Olla CM 338 dal punto di vista decorativo si accosta anche a un'olla su piede da Poggio Buco, ritrovata come elemento sporadico nel podere Tiberi, ora conservata a Grosseto nel Museo Archeologico della Maremma, con la quale condivide lo stesso registro dei triangoli sfalsati contrapposti (*fig. 80*)

Questa olla da Poggio Buco, alta 33 cm con un diametro dell'orlo pari a 19,5 cm, è stata realizzata a partire da un impasto rossiccio con parziale ingobbiatura bianca limitata al labbro e al piede; vernice rossa e bianca mentre la decorazione si sviluppa entro tre registri delimitati da bande orizzontali parallele: nei due superiori serie sfalsate di triangoli contrapposti per i vertici dipinti in rosso, come nel caso dell'Olla CM 338, ma con campitura a reticolo obliquo realizzata in bianco. Nel registro

---

<sup>405</sup> MARTELLI 1987b, p. 245.

<sup>406</sup> MANGANI, PAOLETTI 1986, p. 26, n. 4, tav. 23.4

inferiore si sviluppa una serie di meandri retti a scala destrorsi in rosso e infine sulla base del piede una banda orizzontale dipinta in rosso<sup>407</sup>.

Il suo ritrovamento sporadico non permette una sua datazione puntuale ma rientra nel tipo delle Olle A 1 a variante del tipo A 1, priva di anse, attestata solo a Poggio Buco nella serie con decorazione geometrica a tecnica mista e quindi databile nel VII secolo a.C. o al massimo inizio VI secolo a.C. In conclusione, nonostante la coerenza dei motivi riportati sul corpo con la produzione di Vulci di fine VIII secolo a.C. e con l'olla sporadica da Poggio Buco, l'apparato decorativo dell'Olla CM 338 prevede molte criticità e differenze con gli esemplari autentici con cui è possibile un confronto, portando perciò a ritenere che si tratti di un falso.

Probabilmente falsario, di possibile origine italiana, per realizzare l'Olla della collezione Marchetti deve essersi ispirato alle olle etrusco-geometriche e ai motivi degli esemplari fittili della Bottega del Biconico di Vulci conservati al Museo Archeologico Nazionale di Vulci.

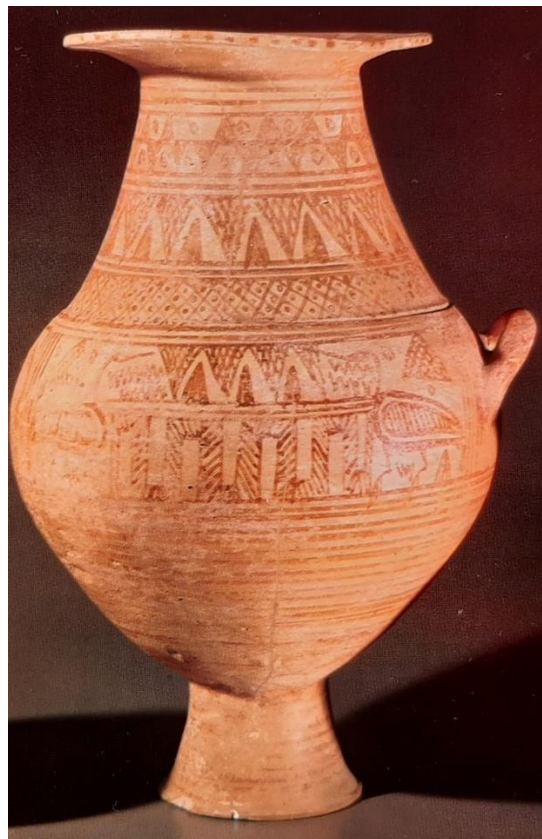


Fig. 78 - Ossuario Biconico da Vulci (h 47 cm; d 21,5), ricondotto alla produzione della Bottega del Biconico di Vulci, datato all'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C. e ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Vulci (MARTELLI 1987b, p. 69, fig. 7.2).

---

<sup>407</sup> MEDORI 2010, p. 82.

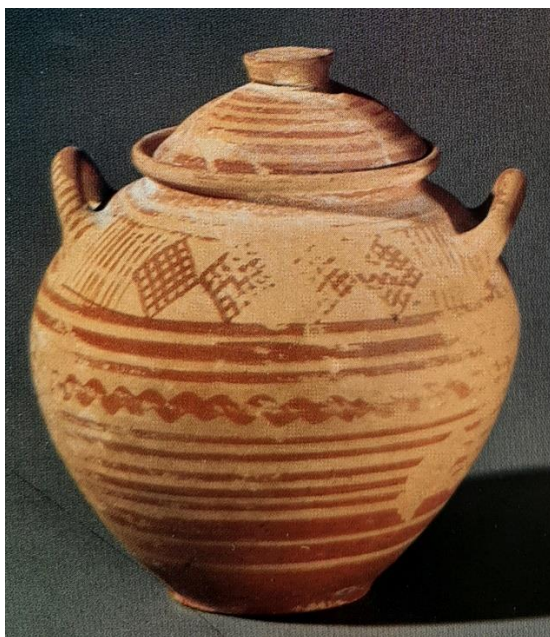


Fig. 79 - Olla stamnoide da Vulci, ricondotta alla produzione della Bottega del Biconico di Vulci, datata all'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C. e ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Vulci (MARTELLI 1987b, p. 69, fig. 7.3).



Fig. 80 - Olla su piede da Poggio Buco del tipo A 1a (h 33 cm; d 19,5 cm), ritrovata come elemento sporadico nel podere Tiberi, ora conservata a Grosseto nel Museo Archeologico della Maremma (MEDORI 2010, p. 192, tav. XIII, fig. 88 P.B.).

### ***Possibile datazione dell'Olla CM 338***

Sulla base dei confronti trovati dal punto di vista morfologico e decorativo l'Olla CM 338 può essere collocata cronologicamente entro la prima metà del VII secolo a.C.

Dal punto di vista morfologico e tettonico l'Olla della collezione trova il migliore confronto nell'olla etrusco-geometrica da Bisenzio rientrante nella varietà A1 della classificazione, datata entro il secondo quarto del VII secolo a.C., mentre per quanto concerne l'apparato decorativo trova varie affinità con i prodotti fittili della Bottega del Biconico di Vulci, ma il confronto migliore, per quanto riguarda uno dei suoi registri più connotativi (i triangoli contrapposti sfalsati), si ritrova nell'olla da Poggio Buco su piede ritrovata come elemento sporadico nel podere Tiberi, datata al VII secolo a.C.

Sulla di questi confronti l'Olla CM 338 deve sicuramente collocarsi nel VII secolo a.C. e più probabilmente entro la prima metà del secolo.

### **III. 9. 3 PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 338**

L'Olla CM 338, nonostante le varie similitudini con la produzione etrusco-geometrica, presenta molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La forma, nonostante rientri nella produzione delle olle etrusco-geometriche di VII secolo a.C., non trova confronti puntuali, ma solo similitudini con altri manufatti, mancando di fatto su base morfologica e dimensionale un confronto puntuale.
- 2) L'apparato decorativo può essere paragonato ai manufatti della Bottega del Biconico di Vulci e soprattutto con l'olla su piede sporadica da Poggio Buco, ma sono comunque presenti forti differenze nella resa dei motivi.
- 3) Lo stato di conservazione pare essere stato reso da un falsario per la distribuzione degli elementi di deterioramento, che interessano maggiormente un lato del vaso, e per l'incoerenza della distribuzione delle macchie nere prodotte da fuochi.
- 4) L'esposizione al fuoco rappresenta un'altra criticità poiché, secondo la densità delle macchie nere, l'olla deve essere stata interessata dalle fiamme per lungo tempo; tuttavia, se posta realmente al fuoco, l'Olla CM 338 non avrebbe retto per il suo impasto piuttosto depurato con pochi inclusi, e si sarebbero create molte incrinature sul corpo che il manufatto CM 338 non presenta.

### *Autenticazione CM 338*

Sulla base delle osservazioni compiute, basate su confronti e fonti bibliografiche, il l'Olla CM 338 della collezione Marchetti può essere considerato un falso. Il manufatto non sembra autentico poiché non trova confronti puntuali con le olle etrusco-geometriche che il falsario ha tentato di imitare, ma solo similitudini.

Lo stesso apparato decorativo trova confronti anche con la più antica Bottega del Biconico di Vulci, operante nell'ultimo quarto del VIII secolo a.C., fondamentale nella diffusione nei contesti vulcenti delle novità decorative giunte dall'Oriente.

Probabilmente il falsario deve essersi ispirato alle olle etrusche di VII secolo a.C. e in parte all'*atelier* vulcente della Bottega del Biconico per realizzare un oggetto ceramico unico e ricco di motivi diversi, come l'Olla CM 338.

La superficialità della realizzazione iconografica, e soprattutto lo stato di deterioramento, sospetto e incoerente, non permettono all'Olla della collezione Marchetti di essere considerata un manufatto autentico della produzione etrusca di VII secolo a.C. o un falso credibile.



### III. 10. IL REPERTO CM 321

#### III. 10. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 321

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto CM 321 si presenta come un oggetto ceramico di medie dimensioni con impasto depurato e chiaro (Munsell Soil Color Chart, 2,5 YR 7/6 *light red*) e con decorazioni in vernice rossa (Munsell Soil Color Chart, 10 R 4/8 *red*).

Il manufatto CM 321, alto 20,5 cm, è composto da un piede piatto, un corpo globulare leggermente schiacciato, un lungo collo conico, una bocca trilobata, e un'ansa che si imposta dalla spalla alla bocca (*fig. 81*).

La sua forma chiusa e la sua conformazione fanno rientrare questo manufatto nella tipologia delle *oinochoai*, una forma ceramica di derivazione greca di dimensioni variabili, con imboccatura ristretta e bocca trilobata, un corpo globulare e ovoide, in questo caso leggermente schiacciato, con un'ansa verticale impostata sull'orlo e sulla spalla<sup>408</sup>.

L'*oinochoe* veniva utilizzata già in età pre-ellenica e in seguito ha assunto una grande varietà di forme, attraversando l'età geometrica e l'Orientalizzante, per giungere sino alla produzione a figure nere attiche e infine alle figure rosse<sup>409</sup>.

L'*Oinochoe* CM 321 si compone di un piede piatto, con diametro pari a 11,8 cm, con rientranza circolare sul fondo, interessato da molte incrostazioni e una piccola scalfittura, soprattutto in corrispondenza del bordo esterno.

Appena sopra il bordo del piede è presente una rientranza di 0,5 cm che pare dividere il piede dal corpo dipinta di vernice rossa.

Il corpo, che inizia dal punto di massima espansione del manufatto pari a 12 cm di diametro tende poi a restringersi, a partire dal basso è decorato da una fascia rossa, spessa 1 cm, seguita da 7 linee parallele in successione che presentano alcuni tratti sbiaditi e incrostati. Sopra le decorazioni lineari, sulla spalla piuttosto ampia e tonda, per uno spazio alto 4,1 cm, si articola un fregio con 3 pesci natanti verso destra, chiuso ai lati da 3 linee verticali parallele che lo inquadrano e, lo separano dallo spazio in cui va ad impostarsi l'ansa.

---

<sup>408</sup> BENEDETTINI 2000, p. 55.

<sup>409</sup> CLARK *et al.* 2002, pp. 118-119.

Tra la spalla e il collo si susseguono 3 linee orizzontali parallele, di cui quella superiore fa da piano di appoggio per il primo fregio del collo.

Il collo, alto 10 cm, prevede 2 fregi in successioni che si interrompono in corrispondenza dello spazio dietro l'ansa che rimane vuoto.

Il primo fregio presenta un animale ibrido quadrupede di difficile identificazione, con al di sopra una linea ondulata che pare essere una 'S', inquadrato ai lati da 3 linee verticali, e ai lati di questo due metope, a loro volta inquadrata da linee verticali, che presentano motivi a 'S' coricati in successione verticale. Le due metope del primo registro si differenziano per il numero di 'S' coricate in successione verticale, una ne presenta 6 e l'altra 5.

Il secondo fregio al centro presenta il motivo della clessidra coricata e ai lati una serie di linee verticali in successione, di cui 3 prevedono un andamento a onda che, in uno dei due lati, sono poco visibili a causa delle raschiature.

Infine a chiudere l'apparato decorativo del collo, uno spesso collare rosso.

Il manufatto CM 321 termina infine con la bocca trilobata interamente verniciata sia all'esterno che all'interno e particolarmente interessata da incrostazioni, mentre la verniciatura sull'orlo, spesso 0,4 cm, è quasi scomparsa.

L'ansa, lunga 15 cm con uno spessore massimo di 0,7 cm, si imposta sulla spalla e sulla bocca trilobata con un andamento leggermente inclinato e come gran parte del corpo del manufatto è decorata con un motivo lineare, nello specifico i bordi sono verniciati e al centro prevede un linea ondulata che corre per tutta la superficie.

L'*Oinochoe* CM 321 doveva essere utilizzata per versare liquidi, probabilmente oli e l'importante decorazione la rendeva un prodotto di alto prestigio per le élite, che esprimevano pratiche conviviali e manifestazioni di lusso 'esotiche'<sup>410</sup>.

Lo stato di conservazione, abbastanza buono nonostante alcuni elementi di deterioramento, indica che probabilmente è stata deposta in una tomba signorile come simbolo di *status* in morte così come lo è stata durante la vita del defunto<sup>411</sup>.

---

<sup>410</sup> BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 245.

<sup>411</sup> MICOZZI 2016, pp. 160-167.



Fig. 81 - *Oinochoe* CM 321, facente parte della collezione Marchetti.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

Il manufatto CM 325 è stato foggato, a partire da un impasto depurato chiaro, attraverso l'uso del tornio. Le *oinochoai* in antico potevano essere realizzate sia attraverso l'utilizzo della tecnica a tornio sia con quella a stampo ma quest'ultima veniva utilizzata per realizzare forme piccole mentre le dimensioni medie del manufatto CM 321 fanno ritenere che sia stato utilizzato il tornio per la sua foggatura.

Dopo la foggatura del corpo, il manufatto è stato lasciato poi a riposare per un breve periodo e poi completato con le parti mancanti, in questo caso l'ansa e il piede piatto distinto<sup>412</sup>.

Una volta essiccato il ceramografo stese l'ingobbio chiaro sul quale realizzò in seguito la decorazione geometrica e figurativa con la tecnica 'red-on-white'<sup>413</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione del manufatto CM 321 è buono in quanto non sono presenti crepe o incrinazione che minacciano la sua stabilità e integrità.

La superficie è comunque danneggiata da elementi di deterioramento per lo più da incrostazioni chiare, raschiature e scheggiature (*fig. 82*).

Le incrostazioni sono quasi assenti sul corpo mentre sono maggiormente presenti in prossimità dell'ansa, sotto il piede, nella parte interna dell'ansa e soprattutto all'interno della bocca.

Le raschiature si concentrano nella parte bassa del corpo, nella bocca, su un lato e nella parte alta del collo.

Sono presenti anche scheggiature, sul bordo esterno del piede e una di modeste dimensioni nella parte alta dell'ansa che mette in luce l'impasto del manufatto.

Gli elementi di deterioramento intaccano in parte lo stesso apparato decorativo risparmiando però i motivi di maggior importanza quali i pesci e il quadrupede del collo.

Il buono stato di conservazione, l'assenza di incrinature e la presenza di alcuni elementi di deterioramento di modesta entità sono compatibili con la deposizione in una tomba del manufatto.

Nonostante questa possibile ipotesi di giacitura l'eccezionale stato di conservazione dal punto di vista strutturale e alcune raschiature chiare (quindi di recente fattura) mettono in dubbio l'autenticità del manufatto, avvallando l'ipotesi che gli elementi di deterioramento siano stati applicati, dal possibile falsario, per conferire al manufatto un aspetto antico.

---

<sup>412</sup> ADEMBRI 1987, p. 59.

<sup>413</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.



Fig. 82 - Particolare dell'*Oinochoe* 321 dove sono visibile le raschiature sul corpo, sulla spalla, sul collo e sulla bocca trilobata, oltre che alla scheggiatura nel punto più alto dell'ansa.

### III. 10. 2. ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON OINOCHOAI ORIENTALIZZANTI

La forma e la decorazione sia lineare che figurata collocano il manufatto CM 321 tra le forme ceramiche di età Orientalizzante, in particolare della produzione dell'Etruria e dei centri di Tarquinia e Cerveteri dove è attestata la presenza nelle loro produzioni vascolari di quadrupedi di difficile identificazione zoologica, presenti sul collo dell'*Oinochoe* CM 321, e di pesci.

#### ***Origine, funzione e diffusione della forma ceramica***

Il manufatto CM 321 è un'*oinochoe*, una forma ceramica antica di tradizione greca destinata prevalentemente a contenere il vino, testimoniata in epoca minoica e micenea e frequentemente

decorata nel periodo geometrico e diffusasi nel corso dell'VIII secolo a.C. e soprattutto nel VII secolo a.C. ben oltre la penisola ellenica durante l'espansione coloniale delle città-stato greche.

L'*oinochoe* è una forma ceramica estranea al repertorio villanoviano e appare in Etruria nell'VIII secolo a.C., in seguito al contatto con il mondo greco e con le sue colonie, in particolare Cuma e Pitecusa<sup>414</sup>.

La grande diffusione e il successo riscontrato nelle élite d'Etruria ha portato all'elaborazione nel tempo di diverse varianti, in particolare, lo studioso Beazley ha identificato 10 tipi, basandosi sulla variazione del profilo, della bocca (trilobata, circolare o a beccuccio) e sull'ansa.

L'*Oinochoe* CM 321 rientra nella tipologia delle *oinochoai* di tipo conico con bocca trilobata. Questa forma prevede un piede piatto, un corpo arrotondato semisferico, un collo conico nettamente distinto dalla spalla, un'ansa a nastro piatta e una decorazione metopale.

Questo tipo di *oinochoe* è stata portata in Italia durante i primi decenni del periodo Orientalizzante dai Greci, attecchendo prima nelle colonie elleniche dell'Italia centrale, Pitecusa e Cuma, per poi diffondersi anche in Etruria grazie ai contatti e ai rapporti commerciali.

Dal punto di vista morfologico e tettonico, l'*Oinochoe* conica CM 321 pare accostarsi a quelle prodotte dalle fabbriche cumano-pitecusane di difficile distinzione se non per una serie di prodotti collocabili tra l'ultimo quarto dell'VIII e il primo/secondo quarto del VII secolo a.C. caratterizzati da soluzioni tecniche e decorative peculiari<sup>415</sup>. Si tratta di una categoria di eleganti riproduzioni e rielaborazioni della ceramica protocorinzia costantemente caratterizzata dall'uso di ricoprire la superficie del vaso con uno strato uniforme costituito da un raffinato ingobbio di color crema con lo scopo evidente di ripetere la particolare tessitura e colorazione dell'argilla corinzia<sup>416</sup>. Questa soluzione è particolarmente evidente tra il corpo ceramico rosaceo e granuloso delle esemplari pitecusani e la sovrapposizione dell'ingobbio appare evidente in frattura.

Di fatto le *oinochoe* - tra cui quelle di tipo conico - entrano a far parte di un 'corredo base' del tutto innovativo rispetto alla prima età del Ferro adottato dalle comunità non solo delle due colonie greche ma anche di alcune zone dell'Etruria meridionale e del Piceno verso la fine dell'VIII secolo a.C. per tutte le componenti di genere e classe d'età e mantenuto senza variazioni almeno fino alla metà del VII secolo<sup>417</sup>. Il 'corredo base' è costituito da ceramica di tipo greco<sup>418</sup>, connesso al consumo sociale

---

<sup>414</sup> COLONNA 1973-1974, pp. 140-142.

<sup>415</sup> CUOZZO 2021, p. 42.

<sup>416</sup> BUCHNER 1994; NEEFT 1987, p. 59.

<sup>417</sup> CERCHIAI, CUOZZO 2016.

<sup>418</sup> CERCHIAI 2017, pp. 230-232.

del vino, in particolare dall'*oinochoe* e dallo *skyphos*, in associazione con l'anforetta del 'tipo di Pontecagnano' e con la coppa/scodella o il piatto allusivo al consumo e all'offerta di cibi solidi. Anche ricorrendo a termini puramente quantitativi, questo panorama complessivo implica che l'*oinochoe* e lo *skyphos* di tipo protocorinzio e italo-geometrico siano presenti in molti corredi dell'Italia centrale.

Il servizio costituito da *oinochoe* e *skyphos* rappresenta il simbolo tangibile della rielaborazione dell'ideologia connessa al consumo sociale del vino come testimonia il *milieu* multiculturale di Pitecusa. Di tipo greco sono, nella maggioranza dei casi, le ceramiche che compongono tale servizio: si tratta di una produzione su larga scala, in ampia misura locale di *skyphoi* e *oinochoai* a decorazione lineare o, in alcuni casi figurata, che conosce in questo periodo uno straordinario sviluppo. Accanto a un repertorio di tipo standard si affermano anche in questa fase serie di notevole impegno strettamente connesse alle coeve produzioni pitecusane, cumane ed etrusco-meridionali di cui l'*Oinochoe* CM 321 sembra farne parte<sup>419</sup>.

L'*Oinochoe* conica CM 321 della collezione Marchetti dal punto di vista tettonico e morfologico si accosta all'*oinochoe* conica da Pontecagnano della tomba 5780 di importazione pitecusana, databile intorno alla fine dell'VIII secolo a.C. (*fig. 83*), con la quale condivide un corpo emisferico, un collo lungo e distinto, una bocca trilobata e un'ansa che si imposta sulla spalla e sulla bocca<sup>420</sup>.

Sono però presenti delle differenze che non rendono questo confronto puntuale in quanto l'ansa dell'*oinochoe* da Pontecagnano appare corta e si imposta più in alto, oltre che alle dimensioni piuttosto contenute.

Il manufatto CM 321 trova ulteriori similitudini con l'*oinochoe* di produzione cumana alta 21,5 cm, con 4 capri pascenti e datata entro la seconda metà del VII secolo a.C. (*fig. 84*). Questa di fatto si avvicina per dimensioni a quella della collezione Marchetti e come questa condivide il restringimento alla base, l'ansa a nastro che si imposta sulla spalla connettendosi alla bocca, la spalla arrotondata e la decorazione metopale per lo più geometrica<sup>421</sup>.

Nonostante queste similitudini, sono presenti delle differenze che non rendono puntuale neanche questo confronto, come il corpo poco emisferico e tendente al conico e la bocca non trilobata.

Di fatto la mancanza di un confronto puntuale mette in forte discussione l'autenticità dell'*Oinochoe* CM 321, facendo protendere all'ipotesi che si tratti di un falso.

Probabilmente il possibile falsario si è ispirato ai vari esemplari appartenenti a questa classe ceramica per creare un pezzo che fosse unico e che allo stesso tempo rientrasse nel gruppo.

---

<sup>419</sup> CUOZZO 2019.

<sup>420</sup> CUOZZO 2021, p. 44

<sup>421</sup> GABRICI 1911, p. 68-69.



Fig. 83- *Oinochoe* conica di produzione pithecusana da Pontecagnano della tomba 5780, databile intorno alla fine dell'VIII secolo a.C. (CUOZZO 2021, p. 54, fig. 7).



Fig. 84 – *Oinochoe* di produzione cumana con capri pascenti, datata entro la prima metà del VII secolo a.C. (GABRICI 1911, p. 69, fig. 10).



### ***La decorazione lineare e figurata dell'Oinochoe CM 321***

L'apparato decorativo dell'*Oinochoe* CM 321 si compone di motivi geometrici propri della ceramica italo-geometrica quali fasce, linee orizzontali e verticali parallele, clessidre rovesciate, motivi a 'S' coricati e motivi figurati come pesci e il quadrupede di difficile identificazione sul collo, costituito da parti tratte da varie specie animali, che riconduco il manufatto alla produzione etrusco-geometrica.

Il quadrupede, comprendente zampe di felino e coda arcuata verso l'alto, è di problematica identificazione anche per l'estremità adunca del muso, che pare essere un becco, inoltre, sopra il dorso è presente un elemento a 'S'. Questo animale deve essere stato tratto dal protocorinzio antico caratterizzato dalla rappresentazione di soggetti mitologici. La figura del quadrupede sul collo dell'*Oinochoe* della collezione Marchetti si ritrova in un fregio di 'grifoni', con i caratteristici riempitivi a 'S', sulla superficie della *kotyle* della tomba tarquiniese di Bocchoris<sup>422</sup>, e in un altro fregio di 'grifoni' con elementi a 'S' nell'*oinochoe* da Tarquinia, dalla necropoli di Monterozzi<sup>423</sup> (fig. 85).

La presenza dei quadrupedi, in entrambi gli apparati decorativi, riconducono i due reperti alla stessa bottega, anche se differiscono nella conformazione della coda e nella forma più tozza che assumono nella *Kotyle*, indicando una loro ripresa da modelli del corinzio iniziale.

La bottega a cui i manufatti sono ricondotti, per la presenza di questi insoliti quadrupedi, è la bottega del Pittore di Bocchoris a Tarquinia. In questo centro d'Etruria, a inizio VII secolo a.C., si va ad innestare una direttrice di scambio dall'Italia meridionale, dove Cuma, Pithecusa, ma anche Pontecagnano diventano centri di rielaborazione sia per varie forme ceramiche, come l'*oinochoe* di tipo conica, e sia per i nuovi canoni decorativi, stimolando la nascita di botteghe, come era avvenuto a Vulci, dove si vanno a distinguere personalità di spicco di matrice corinzia, tra questi il più antico è il Pittore di Bocchoris<sup>424</sup>, attivo a Tarquinia dal primo decennio del VII secolo a.C.

Il repertorio decorativo attribuito al Pittore di Bocchoris è piuttosto ristretto a pochi elementi che ricorrono sempre nelle stesse posizioni: la linea ondulata sulla parte inferiore del corpo e a volte sul collo e linee orizzontali che possono essere interrotte da zone risparmiate e decorate secondo i canoni della tradizione corinzia, oltre che a corone di raggi e motivi a 'S'.

---

<sup>422</sup> MARTELLI 1987b, p. 252.

<sup>423</sup> MARTELLI 1987b, pp. 251-252.

<sup>424</sup> CANCIANI 1976, p. 28.

La grande novità e il tratto maggiormente peculiare del Pittore di Bocchoris sono proprio i fregi che prevedono esseri quadrupedi fantastici, considerati convenzionalmente grifoni o cavalli, e i motivi a ‘S’ riportati sopra di questi<sup>425</sup>.

L’*Oinochoe* CM 321, oltre al quadrupede e i motivi a ‘S’, presenta altre decorazioni proprie della produzione tarquiniese, e in particolare della Bottega di Bocchoris, come i motivi lineari orizzontali, il motivo della linea ondulata sull’ansa e il motivo della clessidra capovolta, di solito posta proprio sul collo delle *oinochoe*, insieme ai motivi a ‘S’, sia dritte che rovesciate, come quella attribuita al Pittore di Bocchoris.

Un altro motivo figurato presente sull’*Oinochoe* CM 321 sono i pesci, frequenti nella ceramica greca, in particolar modo nelle produzioni protocorinzia e coloniale. Sono largamente attestati su *oinochoai*, anfore, olle, coppe e piatti, riconducibili nella maggior parte dei casi ad *ateliers* operanti a Tarquinia e Cerveteri nella penisola italiana. Una delle varietà più diffuse, presente anche sul corpo dell’*Oinochoe* CM 321, è quella del pesce con corpo reso a *silhouette* e linea longitudinale risparmiata, con pinne multiple e pronunciate<sup>426</sup>.

Nel caso specifico dell’*Oinochoe* della collezione, la linea risparmiata interna dei pesci è arricchita con trattini verticali. Questa soluzione grafica greca, veicolata in Etruria da Cuma e Pithecusa, si ritrova nell’olletta stamnoide (h 14,9) della Bottega dei Pesci di Stoccolma, datata entro la prima metà del VII secolo a.C. e conservata alle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano, dove i pesci sono posti sulla spalla (*fig. 86*)<sup>427</sup>.

La Bottega dei Pesci di Stoccolma era un *atelier* ceretano pienamente inserito nella tradizione locale incentrata sull’utilizzo delle figure di volatili, pesci e di elementi di ascendenza protocorinzia, attivo negli anni a cavallo tra la fase antica e media dell’Orientalizzante.

A questa Bottega è ricondotta un’ampia varietà morfologica tra cui coppe, piatti, *oinochoai*<sup>428</sup> e anfore in cui un ruolo rilevante è rivestito dalle forme locali<sup>429</sup> tra queste i piatti con pesci depositi nella tomba III Mangarelli a Cerveteri<sup>430</sup>.

---

<sup>425</sup> TANJI, TORTOIOLI 2002, p. 182.

<sup>426</sup> MARTELLI 1987b, p. 257.

<sup>427</sup> MARTELLI 1987b, p. 256.

<sup>428</sup> CHRISTIANSEN 1984, figg. 1-3.

<sup>429</sup> MARTELLI 1987b, p. 17; NERI 2010, p. 249.

<sup>430</sup> BIANCHI, BANDINELLI-GIULIANO 1973, fig. 173.

Nonostante le similitudini sia con il Pittore di Bocchoris per quanto riguarda la decorazione lineare, il motivo a clessidra e i quadrupedi, sia con la Bottega dei Pesci di Stoccolma per quanto riguarda i pesci, sono presenti delle differenze che mettono in dubbio l'autenticità del manufatto.

Il quadrupede dell'Oinochoe CM 321 appare infatti molto più snello con una coda arcuata più lunga e con un occhio più piccolo rispetto a quelli del Pittore di Bocchoris.

Anche gli stessi pesci presentano delle differenze con l'altro *atelier* di riferimento la Bottega dei Pesci di Stoccolma, in quanto appaiono molto più tozzi rispetto a quelli dell'olletta stamnoide conservata alle Raccolte Civiche Archeologiche di Milano.

Il possibile falsario, probabilmente di origine italiana, per la realizzazione del manufatto si è ispirato all'elaborazioni di Tarquinia e di Cerveteri delle novità e dei modelli veicolati a inizio VII secolo a.C., dalla direttrice di scambio che va dall'Italia meridionale all'Etruria, dove Cuma, Pitecusa, ma anche Pontecagnano diventano centri propulsivi e ponti di passaggio per l'iconografia nuova e le forme ceramiche.

Il risultato è un *collage* delle esperienze tarquinesi e ceratane di VII secolo a.C. che trovano come punto d'incontro, e allo stesso tempo l'origine, la produzione coloniale greca di Cuma e Pitecusa.

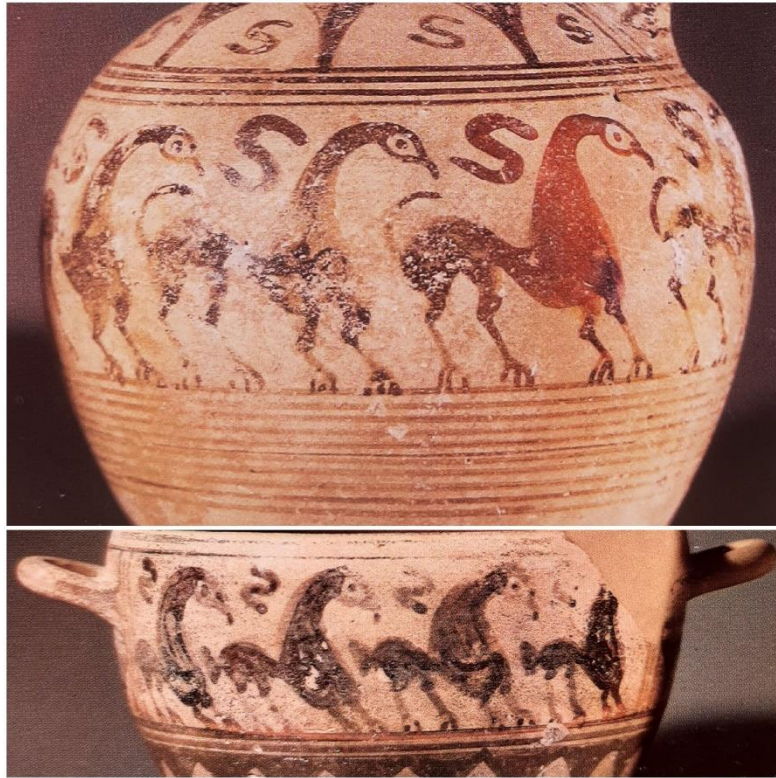


Fig. 85 – Gli animali quadrupedi presenti sull'*oinochoe* (h 27 cm), e sulla *Kotyle* (h 15,8 cm) da Tarquinia, attribuite alla Bottega di Bocchoris, datate tra 700 e 650 a.C. ed entrambe conservate al Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (MARTELLI 1987b, p. 77, figg. 21-22).

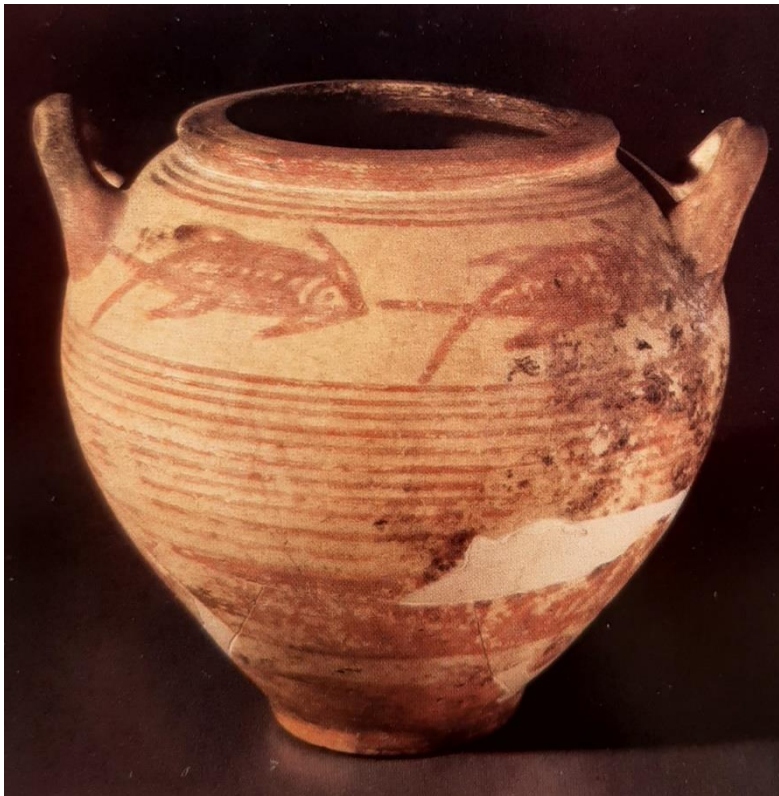


Fig. 86 - Olletta stamnoide (h 14,5 cm) della Bottega dei Pesci di Stoccolma, datata alla prima metà del VII secolo a.C., ora conservata alle Raccolte Civiche Archeologiche di Milano (MARTELLI 1987b, p. 83, fig. 28.4).

### ***Possibile datazione dell'Oinochoe CM 321***

L'*Oinochoe* CM 321 può essere datata sulla base della morfologia e della decorazione.

Dal punto di vista morfologico si accosta a *oinochoai* di tipo conico proprie della produzione coloniale, poi assorbite dall'Etruria, datate entro la prima metà del VII secolo a.C.

L'iconografia appare coerente alla datazione tettonica della forma in quanto le botteghe da cui attinge, il Pittore di Bocchoris di Tarquinia per i motivi geometrici e il quadrupede e la Bottega dei Pesci di Stoccolma di Cerveteri per i pesci, sono infatti attive nella prima metà del VII secolo a.C. e nello specifico all'inizio del secolo.

In conclusione, l'*Oinochoe* CM 321 può essere datata su base morfologica e iconografica a inizio VII secolo a.C.

### III. 10. 3. PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 321

L'*Oinoche* CM 322, nonostante le varie similitudini con la classe delle *oinochoai* di tipo conico veicolate da Cuma e Pitecusa, e con l'iconografia etrusco-geometrica tarquiniese e ceretana, presenta varie criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La forma non trova confronti puntuali, ma solo similitudini morfologiche con le *oinochoe* da Pontecagnano e da Cuma.
- 2) La decorazione trova forti similitudini con la mano Pittore di Bocchoris, ma la presenza dei pesci, la mancanza dei motivi triangoli alla base e la differenza nella resa dei quadrupedi non rendono possibile la sua attribuzione al ceramografo tarquiniese.
- 3) La presenza dei pesci è un altro problema, poiché si inseriscono in un apparato decorativo avvicicabile al Pittore di Bocchoris da Tarquinia che non li comprende nel suo repertorio decorativo, e, inoltre, si accostano alla mano della Bottega dei Pesci di Stoccolma, *atelier* gravitante in un altro centro d'Etruria, Cerveteri.
- 4) L'eccezionale stato di conservazione dal punto di vista strutturale e alcune graffi chiari, quindi di probabile recente fattura, mettono in forte dubbio l'autenticità del manufatto.

### *Autenticazione CM 321*

Sulla base dell'analisi condotta, basata su confronti e fonti bibliografiche l'*Oinochoe* di tipo conico della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra autentico perché appare recente per lo stato di conservazione oltre che ad essere un insieme delle esperienze etrusco-geometriche di inizio VII secolo a.C. elaborate dai centri di Tarquinia e Cerveteri, e delle rispettive produzioni del Pittore di Bocchoris e della Bottega dei Pesci di Stoccolma.

Probabilmente il manufatto ceramico è un tentativo da parte del falsario di creare un pezzo unico, attribuibile alla produzione etrusco-geometrica di inizio VII secolo a.C.

La scelta però, da parte del falsario, di immettere nello stesso apparato decorativo i motivi caratteristici di due diverse produzioni, quali il quadrupede e i pesci, non hanno permesso di creare un falso credibile ma con molte problematiche.

La resa del quadrupede avvicina l'*Oinochoe* CM 321 a un altro manufatto presente nella collezione Marchetti che presenta anche lo stesso motivo lineare alla base e il motivo della clessidra coricata, l'Olla stamnoide CM 322. Sulla base dei motivi decorativi comuni è possibile che l'*Oinochoe* CM 321 e l'Olla stamnoide CM 322 siano state realizzate dallo stesso falsario.

### III. 11. IL REPERTO CM 84

#### III. 11. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 84

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto CM 84 si presenta come un oggetto ceramico di medie dimensioni con impasto depurato marrone scuro (Munsell Soil Color Chart, 5 YR 2.5/2 *dark reddish brown*) che tende in superficie a un rosso scuro sulle baccellature (Munsell Soil Color Chart, 10 R 3/6 *dark red*) e a rosso all'estremità dell'ansa e in altre zone del vaso, di fatto l'ingobbio non intaccato dallo stato di deterioramento (Munsell Soil Color Chart, 10 R 5/6 *red*).

Il manufatto CM 84, alto 17,4 cm, è composto da un fondo piatto, un corpo globulare schiacciato, un ampio orlo assottigliato ed estroflesso e da una grande ansa sormontante a nastro insellato che si imposta sull'orlo e sul fondo del vaso, inoltre sono presenti decorazioni di colore bianco sul fondo della vasca, sull'orlo e sull'ansa (*fig. 87*).

La sua forma è aperta e per caratteristiche si presenta come una tazza monoansata e in particolare si accosta alla forma detta *kyathos*, un'antica forma ceramica di origine greca utilizzata come attingitoio e dotata di una vasca rotonda, lievemente affusolata, e di una singola ansa lunga e piatta.

Il manufatto CM 84 si compone a partire dal basso di un piede piano leggermente concavo con un diametro di 10 cm che presenta varie abrasioni e incrostazioni con il colore che in alcuni tratti vira da rosso a nero. A partire da questo inizia lo sviluppo del vaso in altezza accompagnato da 24 linee radiali incise che andranno poi sul corpo a formare i boccioli.

Il corpo prevede una conformazione globulare schiacciata fino a giungere a una espansione massima di 20,5 cm, a metà della sua altezza, per poi restringersi ed andare a formare un orlo estroflesso.

Il corpo è decorato con 24 boccioli, larghi 3,4 cm e alti 6,2 cm circa, i quali presentano un colore prevalentemente rosso interessato da abrasioni e incrostazioni, inoltre uno dei boccioli è intaccato da una scheggiatura che mette in luce gli inclusi e l'impasto

L'orlo estroflesso, avente un diametro massimo pari a 26,5 cm e spesso 0,7 cm, è bordato con il colore bianco e presenta una colorazione interna bruna chiara che in alcuni punti tende al nero, mentre in prossimità della bordatura diventa rossa.

Il labbro, nel punto dove l'orlo va ad unirsi alla grande ansa a nastro, è stato decorato con due triangoli, distanti pochi centimetri, entrambi campiti da 16 puntini.

Il fondo interno della vasca presenta tracce della pittura bianca che arricchiva il fondo, la quale nel tempo è svanita e ha lasciato degli aloni negli spazi che occupava. Gli aloni vanno a formare due fasce composte da 3 linee rette che vanno a incrociarsi perpendicolarmente in prossimità del centro, così a creare una croce leggermente decentrata, inoltre sono presenti vicino alla croce 3 dei meandri a gradino campiti da puntini di cui due sono poco visibili a causa dello stato di deterioramento.

L'ansa a nastro, lunga 15 cm e spessa 0,7 cm, parte dal fondo piatto e va a connettersi all'orlo estroflesso e presenta due lobi, alti 2 cm, che conferiscono al manufatto CM 84 un'altezza complessiva pari a 17,4 cm. L'ansa a nastro sormontante e insellata prevede anch'essa delle decorazioni di colore bianco, in particolare due triangoli campiti a puntini con vertici contrapposti nella parte esterna più bassa e da due 3 linee orizzontali parallele interrotte da un triangolo traforato, ottenuto per asportazione di argilla nella fase di foggatura, nel punto in cui questa va a connettersi all'orlo estroflesso. Inoltre i bordi dell'ansa così come per l'orlo sono bordati di bianco.

L'oggetto ceramico CM 84 per forma e tettonica doveva essere utilizzato come attingitoio, ma le sue dimensioni suggeriscono un suo uso ambivalente, sia come vaso potorio, sia come vaso di presentazione e da mescola per il vino. La decorazione geometrica dipinta indica il suo utilizzo e l'appartenenza alla sfera del banchetto delle élite<sup>431</sup>.

---

<sup>431</sup> BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 218.





Fig. 87 – *Kyathos* CM 84, facente parte della collezione Marchetti.

### *Tecnica di foggatura e decorazione*

La tazza monoansata CM 84 è stata realizzata, a partire da un impasto piuttosto depurato marrone con inclusi inferiori al millimetro, al tornio, in quanto all'interno sono visibili, nonostante le incrostazioni, le caratteristiche striature orizzontali lasciate da questa tecnica di foggatura.

Sul piede è visibile la discontinuità dell'ansa quando questa va a impostarsi sul corpo poiché, con molta probabilità, l'ansa è stata aggiunta in seguito alla realizzazione del corpo della vasca con il tornio, in un secondo momento successivo quando il manufatto era ancora a durezza cuoio<sup>432</sup>.

<sup>432</sup> PATANÈ 2015, p. 180.

Il vaso prevede poi un'ingobbiatura rossiccia sulla quale sono stati impostati vari motivi geometrici decorativi in vernice bianca, secondo la tecnica 'white-on-red'<sup>433</sup>, che prevede proprio la sovraddipintura in bianco dei motivi su una classe vascolare con ingobbio rosso<sup>434</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione, a livello strutturale, del manufatto è buono, poiché non sono presenti crepe o incrinature che possono intaccare la sua stabilità.

Gli elementi di deterioramento sulla superficie sono numerosi, sono infatti presenti raschiature e incrostazioni sul piede, sul corpo e sulla spalla, una scheggiatura su uno dei boccioli della spalla e zone in cui il colore da rosso/bruno tende al nero.

Le zone in cui il colore superficiale tende al nero interessando maggiormente il corpo e il piede (*fig. 88*) del vaso causate o da una errata cottura del manufatto o più probabilmente dalla prolungata esposizione del corpo ceramico al fuoco posto sotto il piede.

L'esposizione al fuoco ha quindi provocato il viraggio del colore e dell'ingobbio rosso originario verso colori gradualmente più scuri in alcuni punti e neri in altri.

Nonostante l'elevato deterioramento della superficie, il manufatto è poco intaccato a livello strutturale conservando tutte le parti, consentendo di ipotizzare che, se si trattasse di un originale, sia stato utilizzato e solo successivamente, in un secondo momento della sua vita, sia stato deposto in una tomba come corredo del defunto<sup>435</sup> oppure in un altro luogo di giacitura per funzioni cerimoniali per la sua connessione con il vino<sup>436</sup>. L'ipotesi però più probabile è che si tratti di un falso e che gli elementi di deterioramento siano stati realizzati dal falsario per dare al manufatto un aspetto antico.

---

<sup>433</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.

<sup>434</sup> VISTOLI 2008, p. 65.

<sup>435</sup> Le tazze/*kyathoi* appaiono numerose nelle tombe sia a deposizione maschile che femminile dello scorcio dell'VIII secolo a.C. nel contesto etrusco e in particolare nella latina *Crustumerium* l'associate a un'olla, per cui si è ipotizzato un loro ruolo di *circumpotationes* nell'ambito di libagioni riservate a sodalizi, composti da membri dello stesso sesso (BELELLI MARCHESINI 2008, p. 10).

<sup>436</sup> Spesso *kyathoi* venivano deposti insieme ad altre forme ceramiche come olle, calici o anforette, che attestano un rituale collettivo con sacralizzazione. A Populonia, durante gli scavi dell'Università di Roma "La Sapienza" sul Poggio del Telegrafo, sono state rinvenute, nell'abbandono di una buca di palo relativa a una struttura con probabili funzioni di rappresentanza, impilate a due o a tre, quasi un centinaio di tazze/*kyathoi* prevalentemente integre, o comunque frammentate dopo la deposizione (BARTOLONI, ACCONCIA 2012, p. 202).

Le zone nerastre sono un'importante criticità che avvalorata la tesi del falso per la concentrazione di queste solo su alcuni punti, lasciando infatti intravedere l'apparato pittorico, e l'incoerenza relazionare tra queste e l'integrità del vaso, poiché se il manufatto fosse stato esposto alle fiamme per un periodo così prolungato da causare un tale annerimento della superficie, a causa del suo impasto depurato, presenterebbe qualche crepa e incrinatura.

L'apparato decorativo *'white-on-red'* che ben si conserva sull'ansa e sull'orlo mentre sul fondo della vasca è svanito lasciando un alone ad indicare i motivi, pare essere coerente con la produzione e al deterioramento che mostrano gli originali antichi (fig. 89).

La tecnica *'white-on-red'* infatti spessissimo non resiste nel tempo sulla superficie del vaso ingobbato e lucidato, e al suo posto lascia degli aloni a causa della scarsa tenuta della vernice bianca, dovuta alla natura stessa di quest'ultima, costituita con ogni probabilità da una biacca alcolica gessosa, o da semplice argilla figulina diluita, che una volta stesa sull'ingobbatura molto omogenea del vaso, non riesce a legarsi alla base e a seguito della cottura forma una sottile crosta che tende a staccarsi, o a deteriorarsi, con l'umidità<sup>437</sup>.

Sulla base di questo appare coerente che la vernice bianca dentro la vasca sia svanita, poiché spesso a contatto con i liquidi contenuti, mentre quella sull'ansa e sull'orlo si sia conservata.



Fig. 88 - Particolare del manufatto CM 84 dove è visibile il piede piatto interessato da forti viraggi di colore superficiale verso il nero e la scheggiatura su un bocciolo che mette in luce l'impasto

<sup>437</sup> VISTOLI 2008, p. 65.



Fig. 89 – Particolare del manufatto CM 84, dove è visibile la decorazione in vernice bianca sull'ansa e sull'orlo e le tracce che ha lasciato sul fondo della vasca.

### III. 11. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON LA PRODUZIONE ORIENTALIZZANTE D'ETRURIA

Il *kyathos* CM 84 per conformazione del corpo e dell'ansa si avvicina molto alla produzione delle tazze/*kyathoi* dell'Etruria di età Orientalizzante, ma anche alla produzione toreutica delle patere baccellate. A avvalorare la ricerca in Etruria di esemplari simili è la presenza della decorazione 'white-on red' che giunge in Etruria nell'VIII secolo a.C., riscontrando una grande diffusione, per poi toccare il suo apogeo nel VII secolo a.C.

#### ***La forma ceramica del kyathos***

La forma delle tazze/*kyathos* è ampiamente attestata sia in Etruria che in altre aree culturali della penisola a contatto con gli Etruschi<sup>438</sup>, come il centro di Genova, e poteva essere prodotta sia in ceramica rossa che in bucchero.

---

<sup>438</sup> BELELLI MARCHESINI 2008.

La maggior parte degli esemplari sono stati prodotti nell'Orientalizzante Antico, momento in cui le aristocrazie tirreniche sembrano fare proprio l'uso cerimoniale del vino su insegnamento delle comunità del Mediterraneo orientale, soprattutto nei rituali funerari<sup>439</sup>.

Le tazze/*kyathoi* erano fortemente connesse al vino e assumevano in rapporto alla loro grandezza sia la funzione di vaso potorio, sia, nel caso degli esemplari di dimensioni notevoli, quella di presentazione e da mescola.

A confermare la funzione è il deposito di tazze/*kyathoi* a Populonia, probabilmente prodotto secondo un rituale di fondazione, dove la composizione della terra del riempimento della fossa è caratterizzata da colore rossiccio e dalla forte presenza di materiale organico associato a una bevanda<sup>440</sup>.

Il ruolo delle tazze/*kyathoi* rimarrà fino all'epoca arcaica, oltre che a mantenere nell'Etruria settentrionale l'associazione a grandi contenitori di liquidi, sia nelle deposizioni tombali che per riti di fondazione<sup>441</sup>.

Il tipo maggiormente attestato di questa classe ceramica è quello ad ansa sormontante e fondo ombelicato che prevede poche varianti tipologiche e dimensionali<sup>442</sup>.

In questa tipologia rientra una grande tazza, decorata, come il manufatto CM 84, con baccellature sul corpo che faceva parte del lotto d'asta 27, messo sul mercato nel 2013 dalla casa d'aste Pandolfini (*fig. 90*).

Questa tazza/*kyathos*, alta 23,6 cm, è stata realizzata a mano a partire da un impasto bruno rossiccio e lucidata a stecca. Si compone di un orlo leggermente estroflesso, di diametro pari a 30,5 cm, un collo cilindrico distinto decorato alla base con anello plastico e da solcatura, un corpo carenato decorato con ampie baccellature verticali in forte rilievo, un fondo piatto e un'ansa a nastro sormontante e insellata, impostata verticalmente dal labbro alla spalla, con ampia fenestrazione triangolare anteriore.

Le notevoli dimensioni di questa tazza monoansata indicano che la sua funzione doveva essere quella di presentazione e mescola del vino.

Le sue caratteristiche morfologiche e decorative plastiche la collocano tra la fine dell'VIII secolo a.C. e la prima metà del VII secolo a.C. in Etruria meridionale<sup>443</sup>.

Un altro esemplare rientrante in questa tipologia è la tazza/*kyathos* baccellata facente parte di una collezione privata da Firenze (*fig. 91*), messa all'asta dalla casa d'aste Pandolfini nel 2018 come lotto 116, composta da 111 reperti, che comprende vari reperti di cui molti ceramici prodotti in Italia, ed

---

<sup>439</sup> BARTOLONI 2007.

<sup>440</sup> BARTOLONI, ACCOCIA 2012, p. 202.

<sup>441</sup> CIAMPOLTRINI 1999, p. 45.

<sup>442</sup> BARTOLONI, ACCOCIA 2012, p. 202.

<sup>443</sup> PELLEGRINI 1989, p. 42.

in particolare in Etruria e Magna Grecia, fra la preistoria e l'età imperiale. Il nucleo ceramico più rilevante numericamente e qualitativamente è il materiale di produzione etrusca dell'età del Ferro. La tazza/*kyathos* baccellata della collezione privata fa parte proprio di questo gruppo e si distingue per le grandi dimensioni con ansa sormontante, prodotta in area vulcente e datata tra la fine dell'VIII secolo a.C. e la prima metà del VII secolo a.C.

Si compone di un orlo piuttosto estroflesso, un corpo carenato decorato con ampie baccellature verticali poco rilevate e rese per incisione, un fondo piatto e un'ansa a nastro sormontante e insellata, impostata verticalmente dal labbro alla spalla, con ampia fenestratura triangolare anteriore<sup>444</sup>.

La tazza/*kyathos* lotto 27 e quella della collezione privata si accostano al manufatto CM 84 per quanto concerne morfologia delle parti e dimensioni, in quanto tutti e 3 i reperti condividono una grande ansa a nastro sormontante e insellata decorata con fenestratura triangolare anteriore e delle misure che suggeriscono una loro funzione nella sfera della presentazione e della mescola della bevanda.

Per quanto riguarda la decorazione baccellata del corpo, il manufatto CM 84 si accosta maggiormente alla tazza/*kyathos* della collezione privata poiché i boccioli sono poco rilevati e resi per incisione mentre invece per la conformazione del corpo non trova similitudini con i due manufatti messi all'asta poiché presentano un corpo carenato piuttosto che globulare schiacciato.

Il confronto migliore per quanto riguarda la conformazione del corpo si ritrova nella tazzina/*kyathos* baccellata proveniente dalla tomba A della necropoli vulcente di Mandrione di Cavalupo. Il manufatto è stato ritrovato insieme ad altri oggetti facenti parte di corredi tombali rinvenuti casualmente nel 1963 a Vulci, nella necropoli sulla riva sinistra del Fiora. Gli oggetti, datati tra la fine dell'VIII e la prima metà del VII secolo a. C., appartenevano a tre tombe di epoca villanoviana e Orientalizzante, delle quali non si ha alcuna notizia. Gli oggetti, infatti, furono sequestrati dai Carabinieri di Canino e consegnati al Museo di Villa Giulia.

La tazzina/*kyathos* baccellata proveniente dalla tomba A (*fig. 92*), alta 4 cm con un orlo con diametro pari a 8 cm (le dimensioni indicano una sua funzione come vaso potorio), è stata realizzata a partire da un impasto marrone su cui è stata posta un'ingubbiatura nerastra. Il manufatto si articola, a partire dal basso, da un fondo leggermente umbilicato, un corpo globulare schiacciato decorato con boccioli, un orlo estroflesso e un'ansa con apertura a triangolo verso l'interno, decorata con solchi orizzontali. Sulla base delle caratteristiche e dal rapporto con gli altri oggetti del corredo è stata datata entro la prima metà del VII secolo a.C.<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> <https://www.anca-aste.it/it/asta-0264/collezione-archeologica.asp> (consultato il 10/08/2022).

<sup>445</sup> FALCONI AMORELLI 1970, pp. 181-182.

Le piccole dimensioni però non rendono questo confronto puntuale con il *Kyathos* CM 84 che presenta un'altezza 4 volte superiore.

La mancanza di un confronto tettonico e morfologico puntuale all'interno della classe delle tazze/*kyathoi* d'impasto mette in forte dubbio l'autenticità del manufatto della collezione.



Fig. 90 – Tazza/ *kyathos* baccellata, messa all'asta dalla casa d'aste Pandolfini nel 2013 come lotto 27, proveniente dall'Etruria meridionale e datata tra la fine dell'VIII secolo a.C. e la prima metà del VII secolo a.C.

(<https://www.arsvalue.com/it/lotti/81456/grande-tazza-baccellata-materia-e-tecnica-impasto-bruno-rossiccio-lucidato?nav=True> )



Fig. 91 – Tazza/ *kyathos* baccellata da Vulci, facente parte di una collezione privata messa all’asta dalla casa d’aste Pandolfini nel 2018 come lotto 116, datata tra la fine dell’VIII secolo a.C. e la prima metà del VII secolo a.C. (<https://www.anca-aste.it/it/asta-0264/collezione-archeologica.asp>).

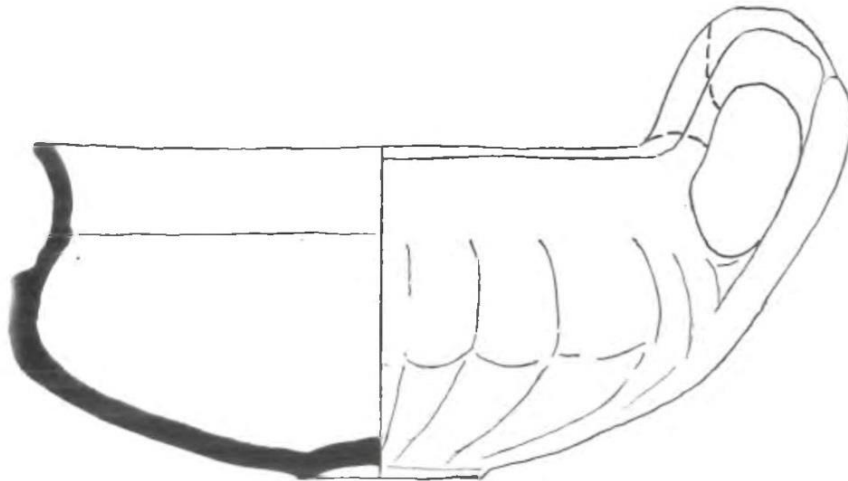


Fig. 92 – Tazzina/*kyathos* monoansata e baccellata proveniente dalla tomba A della necropoli vulcente di di Mandrione di Cavalupo, alta 4 cm con un diametro massimo pari a 6 cm datata entro la prima metà del VII secolo a.C., conservata al Museo di Villa Giulia (FALCONI AMORELLI 1970, p. 183, fig. 1.4).



## *Il Kyathos CM 84 e le patere baccellate*

Il *Kyathos* CM 84 per profilo del corpo e per la decorazione baccellata si accosta alle produzioni delle patere baccellate in bronzo d'Etruria. Le patere sono di fatto delle ciotole di medie e grandi dimensioni di cui le caratteristiche più frequenti negli esemplari italiani sono la vasca baccellata, il labbro ricurvato, il fondo sollevato rispetto alla vasca, talvolta iscritto entro la solcatura, e diametri della vasca e dell'orlo non troppo divergenti. I limiti cronologici della loro diffusione nella penisola italica vanno dalla fine dell'VIII secolo a.C. alla metà del VII secolo a.C. trovando il successo maggiore nella produzione dell'Etruria meridionale e centrale, in primo luogo a Vetulonia, a Cerveteri con derivazioni locali, seguite poi da Marsiliana, Chiusi e dal principale centro dell'Etruria Padana, Bologna. Le patere baccellate nascono poco prima del IX secolo a.C. nel Vicino Oriente, a partire da modelli antichi mesopotamici, e giungono nella penisola italica grazie al commercio fenicio, trovando forte interesse nelle aristocrazie italiche che le acquisivano non solo per il prodotto la raffinatezza del prodotto ma anche per i messaggi e i simboli regali che veicolava.

Il termine *post quem* per la comparsa di questa forma nel mondo antico viene stabilito entro la prima metà del IX secolo a.C., grazie al confronto con un rilievo di Nimrud<sup>446</sup> nel quale il sovrano Assurnasirpal II (883-859 a.C.)<sup>447</sup> liba sollevando con la mano destra una coppa con vasca baccellata a calotta tra due geni alati<sup>448</sup>.

Successivamente diffusasi in tutto il Vicino Oriente tra il IX e il VII secolo a.C. in ambito territoriale grazie alla politica espansionistica Assira.

Per quanto riguarda la presenza delle patere in contesti del Villanoviano finale si è deciso di adottare la cronologia tradizionale relativa all'inizio del periodo Orientalizzante, quindi intorno al 730 a.C., che si raccorda alla presenza in Italia delle patere baccellate importate dal Medio e dal Vicino Oriente e in corrispondenza con l'apice dell'espansione commerciale fenicia nel Mediterraneo occidentale e

---

<sup>446</sup> Nimrud è il nome, attribuito nell'ottavo secolo dagli Arabi, a un'antica città assira situata a sud di Ninive, sul fiume Tigri. Il nome originale della città era Kalhu o Kalkhu. La città viene nominata anche nella Bibbia con il nome di Calah. La città fu fondata nel XIII secolo a.C. da Salmanassar I e divenne capitale dell'impero assiro verso l'880 a.C. sotto Assurnasirpal II, che vi edificò il proprio palazzo reale, inaugurato secondo le descrizioni nell'860 a.C. Rimase capitale per circa un secolo, fino a quando Sargon II decise di edificare una nuova capitale, Dur-Sharrukin. Nel suo apogeo misurava un'estensione di 360 ettari, ma con la caduta dell'impero neo-assiro, attorno al 610 a.C., venne abbandonata (MALLOWAN 1966).

<sup>447</sup> Re dell'impero assiro dall'883 all'859 a. C.; riuscì a ricostituire l'impero nei confini, attraverso una serie di campagne militari che hanno portato la conquista dell'intera Mesopotamia e del Libano, stabiliti durante il regno di Tiglatpileser I, giungendo fino al monte Amanò e al Mediterraneo. Inoltre trasportò la capitale dello stato a Nimrud (LIVERANI 1988, pp. 780-785).

<sup>448</sup> SCIACCA 2005, p. 13; MATZ 1937.

della politica espansionistica assira nel Vicino Oriente, tra l'ultimo trentennio dell'VIII secolo a.C. ed inizi del VII secolo a.C.<sup>449</sup>

La patera baccellata in bronzo in Italia riscontra presto una grande diffusione, assestandosi nei rituali funebri come parte dei corredi principeschi di molte delle necropoli etrusche ed italiche, infatti questa si innesta nel materiale potorio assumendo un alto e riconosciuto valore simbolico come attributo di rango, essendo in origine riservate ai re e ai loro dignitari nelle corti assire. Le patere baccellate, come per gli altri prodotti di prestigio, sono collegate anche all'ambito della morte, in quanto vanno ad arricchire spesso i corredi degli aristocratici che le hanno utilizzate in vita<sup>450</sup>.

La forma si dota velocemente di moltissime varianti nei vari contesti, a partire dalla patera baccellata orientale importata nella penisola<sup>451</sup>, non solo tra le varie *facies* ma anche tra gli stessi centri della stessa cultura come nel caso degli Etruschi e dell'Etruria.

In Etruria, il centro più importante di questa produzione è Vetulonia<sup>452</sup> è il sito che insieme a Marsiliana d'Albegna ha restituito la maggior quantità di patere baccellate, anche se lo studio delle patere di questo centro è limitata dalla perdita nell'alluvione del 1966 di molti dei materiali rinvenuti da Isidoro Falchi, inoltre molti materiali sono stati rinvenuti frammentati e mischiati, che in origine erano distribuiti in fosse separate all'interno di uno stesso circolo<sup>453</sup>.

Il *Kyathos* della collezione Marchetti trova forti riscontri in una patera baccellata proprio da Vetulonia, ritrovata nella Tomba del Duce, collocata nella V fossa, ora conservata al Museo archeologico di Firenze e datata al VII secolo a.C. (*fig. 93*). Si tratta di una patera in bronzo in frammenti con un'altezza pari a 5,6 cm e un diametro massimo di 22 cm, con un orlo obliquo, labbro estroflesso, vasca lenticolare, piede ad anello, fondo piano leggermente sollevato, una vasca con 32 baccellature rilievo con una larghezza che varia da 1,7 a 1,8 cm. Tra la vasca e il fondo è presente

---

<sup>449</sup> RANDBORG 1996.

<sup>450</sup> SCIACCA 2005, p. 297.

<sup>451</sup> SCIACCA 2005, pp. 87-218.

<sup>452</sup> Vetulonia, dall'etrusco *Vatluna*, è un centro etrusco abitato sin dal IX secolo a.C., nel periodo villanoviano, come testimonia il ritrovamento di necropoli di questo periodo, ma fu a partire dal VII secolo a.C., al tempo del massimo splendore della civiltà etrusca, che l'area divenne sede di sviluppo di una città più organizzata che entrò a far parte della Dodecapoli etrusca. La città aveva una forte vocazione commerciale e finì col tempo a trovarsi a competere con la vicina Roselle, fondata su un'altura oltre la piana, poco più a oriente: le più facili comunicazioni col mare per mezzo del fiume Ombrone e la maggiore accessibilità degli scali sul lago Prile, congiunto con un canale navigabile con il mar Tirreno, fecero sì che il commercio andasse a vantaggio della sua rivale. Fino al V secolo a.C. Vetulonia conobbe un periodo di grande floridezza economica, a cui seguirono una temporanea crisi ed una ripresa durante il III secolo a.C., epoca in cui la città coniò una propria moneta, il cui simbolo, in cui appare un'ancora o dei delfini o un tridente, ricordava l'origine marittima della città (BOSI 1983, p. 59-62).

<sup>453</sup> BRUNI 1995.

una solcatura ed un cordone e sull'orlo un foro dai margini regolari probabilmente utilizzato per montare un'ansa andata perduta<sup>454</sup>.

Di fatto i profili e la conformazione globulare schiacciata dei due manufatti trovano forti similitudini, riscontrabili anche nella conformazione dei boccioli che decorano la vasca. Il confronto non è però puntuale per le forti differenze dimensionali e per il fondo che nella patera baccellata da Vetulonia è leggermente sollevato invece che piatto. Nonostante questo è probabile che il falsario per la realizzazione del *Kyathos* della collezione Marchetti si sia ispirato anche ad alcuni esemplari di questa produzione toreutica Orientalizzante.

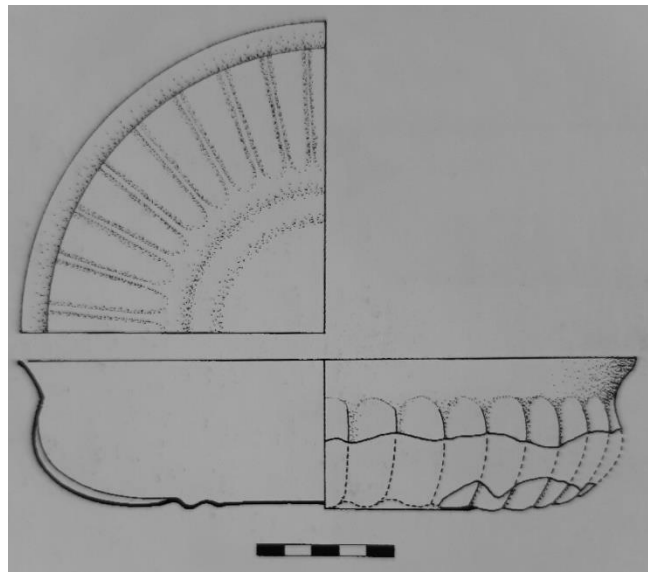


Fig. 93 – Patera baccellata in bronzo da Vetulonia, ritrovata nella Tomba del Duce, collocata nella V fossa, ora conservata al Museo archeologico di Firenze, con un'altezza pari a 5,6 cm e un diametro massimo di 22 cm (SCIACCA 2005, fig. 136).

### ***La decorazione***

La decorazione della *Kyathos* CM 84 è di stile etrusco-geometrico, resa con la tecnica 'white-on-red'. Comprende quindi decorazioni lineari tra cui linee e fasce che sulla vasca vanno a formare una croce, e figurata tra cui i triangoli campiti a punti, sull'ansa e sull'orlo, e i meandri a gradino, campiti anch'essi da puntini, sulla vasca ai lati della croce.

Le tre linee orizzontali parallele sull'apertura triangolare dell'ansa si ritrovano all'interno della classe delle tazze/*kyathoi* baccellate d'Etruria, tra cui la tazzina/*kyathos* proveniente dalla tomba A della necropoli vulcente di Mandrone di Cavalupo (*fig. 92*), dove però sono rese con solcature e non con

<sup>454</sup> HOWES SMITH 1984, p. 86, n. 8b.1; SCIACCA 2005, pp. 100-101, fig. 136.

la tecnica ‘white-on-red’<sup>455</sup>. Per quanto riguarda l’altra decorazione lineare presente nell’apparato decorativo, la croce di fasce di linee sul fondo della vasca si ritrova sia nelle *kyathoi* e, ancor più facilmente, nelle patere baccellate in bronzo come la patera chiusina ritrovata a Fonte all’Aia in una tomba a ziro, che prevede sul fondo della vasca una croce a rilievo a quattro bracci, come CM 84, con le estremità leggermente allargate (*fig. 94*)<sup>456</sup>.

Per quanto riguarda i triangoli e i meandri a gradino, questi fanno parte del repertorio decorativo proprio dello stile etrusco-geometrico di VIII e VII secolo a.C. di matrice principalmente euboica, esportato dalla madrepatria alle colonie greche dell’Italia centrale, Cuma e Pithecusa, a contatto con gli Etruschi<sup>457</sup>.

Il motivo dei triangoli, in particolare, è ben rappresentato nel repertorio vascolare euboico-cicladico sia entro registri che come riempitivo all’interno di campi metopali e fregi figurati, dal quale gli Etruschi hanno tratto per la resa dello stile etrusco-geometrico.

Il triangolo è variamente risolto: vuoto, con campitura a tratteggio o a reticolo, a triangoli iscritti multipli o con bisettrice, a triangoli interamente dipinti e alternatamente vuoti e pieni, e infine campito a puntini, la soluzione meno frequente ma impiegata per i triangoli del *Kyathos* CM 84<sup>458</sup>.

I meandri, ampiamente impiegati nella ceramica ‘white-on-red’, invece non si differenziano per la loro campitura, ma per la loro conformazione che ne definisce vari tipi: il meandro continuo, quello a gradino, il meandro interrotto retto e infine il meandro a merli.

Nel caso del *Kyathos* CM 84 il meandro impiegato è quello a gradino desunto probabilmente dalla tradizione villanoviana, anche se presente meno diffusamente nel repertorio del geometrico greco, soprattutto della ceramica argiva dove è attestato anche il tipo a due tratti; esso, frequentemente attestato a Tarquinia, e poi a Vulci, è presente su vasi decorati con tecniche diverse, dove appare spesso su ossuari biconici, sia incisi che dipinti. E’ uno dei primi motivi, insieme alla svastica, che compare sul più antico biconico dipinto da Veio, databile ancora alla fine del IX e agli inizi dell’VIII secolo. A Bisenzio ricorre diffusamente nella ceramica dipinta a decorazione geometrica.

Gli elementi a gradino con campitura interna a tratti nella ceramica etrusco-geometrica sono ampiamente sfruttati a Vulci nell’ambito della Bottega del Pittore Argivo e, a Tarquinia, sul coperchio pertinente al corredo della tomba tarquiniese del Guerriero<sup>459</sup>.

All’interno della classe ceramica delle tazze/*kyathoi* etruschi questo motivo è impiegato, come testimoniato da un esemplare autentico, facente parte del catalogo archeologico del 2019 della casa

---

<sup>455</sup> FALCONI AMORELLI 1970, p. 183, fig. 1.4

<sup>456</sup> MINETTI 2000, p. 132.

<sup>457</sup> ISLER 1983, p. 29; CANCIANI 1987, p. 9-15.

<sup>458</sup> MEDORI 2010, p. 48.

<sup>459</sup> MEDORI 2010, p. 54.

d'aste Itineris, datato tra la fine dell'VIII secolo a.C. e gli inizi del VII sec. a. C., realizzato a partire da un impasto depurato bruno con ingubbiatura rossiccia. Questo *kyathos* è infatti decorato sulla carena e all'interno della vasca con meandri a gradino resi con la tecnica 'white-on-red' (fig. 95)<sup>460</sup>. Nel caso della manufatto della collezione Marchetti la campitura di questo motivo è a puntini, soluzione piuttosto rara in quanto si tende a lasciarli vuoti o a impiegare nella stragrande maggioranza la campitura a trattini.

Di fatto la decorazione del *Kyathos* CM 84 è coerente con lo stile etrusco-geometrico di VIII e VII secolo a.C. ma l'impiego di soluzioni grafiche rare come la campitura a puntini per motivi frequenti come i triangoli e i meandri e la resa della decorazione lineare con la tecnica 'white-on-red', in genere posta con solcature, mette in forte dubbio l'autenticità del manufatto.

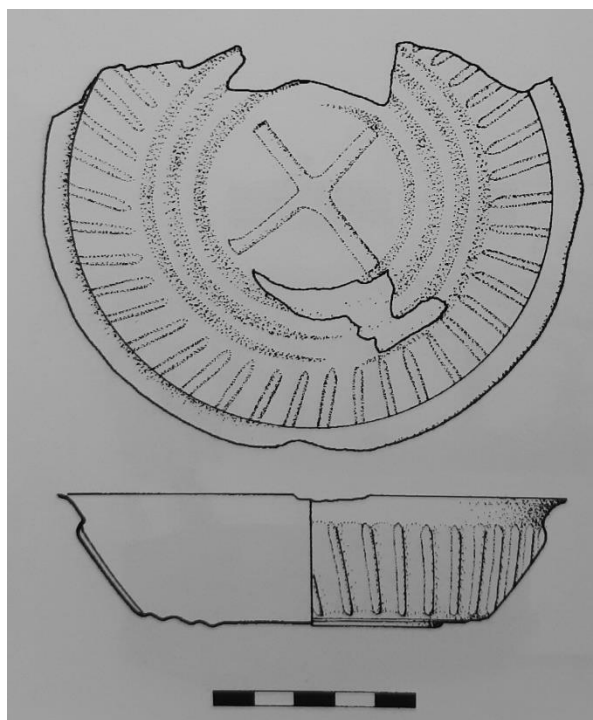


Fig. 94 – Patera baccellata in bronzo da Chiusi (h 3,8 cm; d 12,2 cm), conservata al Museo Preistorico-Etnografico L. Pigorini a Roma, decorata con motivo a croce sul fondo della vasca (SCIACCA 2005, fig. 122).

<sup>460</sup> MANELLI 2019, p. 21.



Fig. 95 - Tazza/*kyathos* etrusco facente parte del catalogo di reperti archeologici del 2019 della casa d'aste Itineris, datato tra la fine dell'VIII secolo a.C. e gli inizi del VII sec. a. C. (MANELLI 2019, p. 21, fig. 34).

#### ***Possibile datazione del Kyathos CM 84***

Sulla base dei confronti morfologici e decorativi con la classe delle tazze/*kyathoi* e con le patere baccellate, il manufatto della collezione Marchetti può essere datato tra la fine dell'VIII secolo a.C. e la prima metà del VII secolo a.C.

La forte similitudine morfologica con la tazzina/*kyathos* monoansata e baccellata proveniente dalla tomba A della necropoli vulcente di di Mandrione di Cavalupo, restringe ulteriormente la cronologia alla prima metà del VII secolo a.C.<sup>461</sup>

Questa ipotesi cronologica trova anche riscontro e forza nel confronto con la produzione 'white-on-red' d'Etruria e con i motivi di matrici euboica<sup>462</sup>.

---

<sup>461</sup> FALCONI AMORELLI 1970, p. 183, fig. 1.4.

<sup>462</sup> MEDORI 2010, pp. 48-54.

### III. 11. 3. PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 84

Il *Kyathos* CM 84, nonostante le varie similitudini riscontrate con la produzione della classe ceramica delle tazze/*kyathoi* etrusco-geometriche, con la produzione etrusca delle patere baccellate e con la ceramica 'white-on-red', presenta molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) Assenza di un confronto puntuale, ma solamente similitudini con alcuni esemplari della classe delle tazze/*kyathoi* etrusche: le due tazze delle casa d'aste Pandolfini e in particolare la tazza chiusina della tomba A della necropoli di Mandrione di Cavalupo.
- 2) Forti similitudini con il profilo globulare schiacciato delle patere baccellate etrusche, in particolare con una patera baccellata in bronzo da Vetulonia ritrovata nella Tomba del Duce, della V fossa della necropoli, rispetto alla quale però non corrispondono le dimensioni e la conformazione del fondo.
- 3) Di fatto la decorazione del *Kyathos* CM 84 è coerente con lo stile etrusco-geometrico di VIII e VII secolo a.C. ma l'impiego di soluzioni grafiche poco frequenti come la campitura a puntini per motivi consueti come i triangoli e i meandri e la resa della decorazione lineare con la tecnica 'white-on-red', in genere posta con solcature su *kyathoi* e patere, mette in forte dubbio l'autenticità del manufatto.
- 4) Un altro aspetto problematico è che il manufatto pare essere stato interessato da fuochi continui che ne hanno causato il solo viraggio del colore dell'ingobbio senza intaccarne la struttura e la fragile decorazione 'white-on-red'.

#### ***Autenticazione CM 84***

Sulla base delle osservazioni compiute, basate su confronti, fonti bibliografiche e ricerche su siti di case d'aste, il *Kyathos* CM 84 della collezione Marchetti può essere considerato un falso. Il manufatto non sembra autentico poiché non trova confronti puntuali con gli altri oggetti della produzione ceramica etrusca delle tazze/*kyathoi* ma solamente delle similitudini, così come all'interno della produzione delle patere in bronzo baccellate. Inoltre, manca un confronto puntuale anche nella decorazione 'white-on-red', anche se i motivi riportati sono propri della serie di VIII e VII secolo a.C.

Probabilmente il falsario si è basato sui *kyathos* e le patere di ambito etrusco per creare un pezzo unico che racchiudesse le caratteristiche distintive di entrambe le produzioni, arricchendo poi il

manufatto con motivi comuni alla tecnica '*white-on-red*' geometrica. La fusione di tutte queste caratteristiche non ha permesso però di creare un falso credibile, in quanto risulta difficile a un occhio esperto collocarlo in una specifica serie.



### III. 12. IL REPERTO CM 324

#### III. 12. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 324

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto CM 324 si presenta come un oggetto ceramico ad anello circolare di piccole dimensioni con un impasto depurato chiaro (Munsell Soil Color Chart, 7,5 YR 7/4 *pink*) e con decorazioni lineari e figurate di colore rosso scuro (Munsell Soil Color Chart, 7,5 R 2,5/4 *very duscky red*) e rosso (Munsell Soil Color Chart, 10 R 4/6 *red*).

Il manufatto risulta, per morfologia, un *askos*<sup>463</sup> di forma anulare con diametro pari a 11,5 e un diametro interno all'anello di 5,6 cm, mentre l'altezza non supera i 7,2 cm (*fig. 96*).

L'*askos* è una forma ceramica di origine greca chiusa di dimensioni variabili caratterizzata da una imboccatura eccentrica rispetto all'asse mediano del corpo, di forma globulare, troncoconica, 'ad anello' e talora configurato, con profilo poco articolato e con un'ansa impostata sulla sommità del corpo, come in questo caso<sup>464</sup>.

La forma del manufatto CM 324 non è perfettamente regolare ad anello, ma si sviluppa in una superficie quasi piatta nella parte superiore e ad angolo arrotondato nella parte inferiore del corpo, quest'ultima interessata da macchie sbiadite di colore.

---

<sup>463</sup> L'*askos* è un'antica forma vascolare greca impiegata per versare piccole quantità di liquidi oleosi, utilizzata come unguentario o per riempire le lampade ad olio. Il nome col quale in epoca moderna si designa tale forma è convenzionale, esso era originariamente usato per gli otri da vino in pelle d'animale, come se ne vedono spesso sulle rappresentazioni vascolari a tema dionisiaco, e viene usato in epoca moderna per designare questa forma vascolare in base alla somiglianza morfologica.

L'uso è diffuso in Grecia e in Italia già in epoca protostorica e perdurante fino al periodo classico ed ellenistico.

La caratteristica forma del collo lo rende adatto a trattenere la fuoriuscita dei liquidi oleosi. Sono in genere variamente ornati con decorazioni geometriche e figurate, e successivamente sia a figure rosse, sia a vernice nera.

Ne esistono varianti plastiche zoomorfe o antropomorfe bifronti di stile teatrale, realizzate in ceramica o in bronzo. Una variante di dimensioni maggiori e con corpo profondo a forma di uccello è frequente nella ceramica italiota, e in quella apula in particolare mentre gli *askoi* canosini, ancora più grandi, derivano da una tipologia indigena presente nella ceramica daunia.

Altri particolari esemplari provengono dal territorio di Crotona, come l'*askos* in bronzo datato al 540-530 a.C. proveniente dalla *chora* meridionale di Crotona in territorio di Cutro, e di un secondo *askos* in bronzo, proveniente dalla località Murge di Strongoli, entrambi di raffinata fattura e raffiguranti delle sirene, le figure mitologico-religiose greche dal corpo di uccello e la testa di donna, e l'impugnatura è un *kouros* portato sulle spalle della sirena, e rappresenta un defunto.

Entrambi questi *askoi* provengono infatti da contesti funerari a corredo di tombe, si riteneva che le sirene stazionavano alle porte degli Inferi con il compito di consolare le anime dei defunti con il loro dolce canto e di accompagnarle nell'Ade (COOK 1997, p. 222-223).

<sup>464</sup> BENEDETTINI 2000, p. 55.

La parte inferiore è caratterizzata da una decorazione a linee verticali parallele che partono dal centro ipotetico, dove si sviluppa l'anello, per poi interessare il manufatto a partire dalla parte inferiore fino quasi a giungere a quella superiore piatta.

La parte superiore prevede una decorazione figurata con due serpenti, uno per lato, con la coda rivolta verso l'impostazione dell'ansa sul corpo anulare e la testa verso la bocca con labbro appiattito.

I serpenti sono resi con due colori diversi, un rosso più vivo per la parte interna e per la lingua, e in uno dei due serpenti per la parte superiore della testa, mentre il resto è campito con un rosso scuro tendente al nero. I particolari dei serpenti sono resi con incisioni per rendere la parte terminale della coda, il collo, la lingua, gli occhi e la parte superiore della testa.

Il collo, alto 3,5 cm, che tende a restringersi verso l'alto, è arricchito con 3 spesse fasce orizzontali, fino alla bocca dell'oggetto ceramico, avente un diametro di 0,9 cm, quest'ultima caratterizzata da un orlo spesso 0,5 cm e da un labbro appiattito decorato con 10 punti rossi.

Il manico, lungo 1,5 cm e spesso 0,8 cm, si sviluppa con andamento leggermente inclinato dal retro del manufatto alla parte anteriore in corrispondenza del collo. Il manico è anch'esso decorato con motivi lineari per tutta la sua lunghezza, in questo caso bande orizzontali, in particolare si tratta di 3 gruppi di bande caratterizzati a loro volta da 3 bande di cui due di colore più scuro e una centrale di colore rosso più spessa.

L'*Askos* CM 324 per la forma e le modeste dimensioni doveva contenere liquidi oleosi svolgendo la funzione di unguentario probabilmente per un individuo facente parte dell'élite cittadina per l'importante decorazione che presenta sulla superficie.



Fig. 96 – *Askos* CM 324, facente parte della collezione Marchetti.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

La classe ceramica dell'*askos* fa parte dei vasi plastici, caratterizzati da un corpo costituito da una parte a tutto tondo con funzione di contenitore a cui vengono saldati la bocca ed eventualmente le anse e il piede, lavorati a parte.

La tecnica di foggatura utilizzata per questi vasi, di cui l'*Askos* CM 324 fa parte, è la tecnica a stampo, che prevedeva lo stesso procedimento di preparazione dell'argilla della tecnica a tornio, ma il processo di lavorazione era caratterizzato dall'uso di calchi, ricavati dal blocco di argilla, dai quali si ottenevano poi le matrici, cioè rilievi in negativo relativi alle due metà dell'oggetto ceramico da costruire. Ottenute le matrici si poteva realizzare una seconda serie di repliche, fino a che queste non risultassero troppo consumate per garantire dettagli leggibili nel processo di sfornatura<sup>465</sup>. Il manufatto ceramico ricavato veniva poi lasciato a riposare e più tardi completato dal ceramista con le parti mancanti modellate separatamente, nel caso dell'*Askos* CM 324, la bocca e il manico.

<sup>465</sup> ADEMBRI 1987, pp. 58-59.

La decorazione pittorica avveniva in un secondo momento, una volta essiccato il vaso, per mano del ceramografo. Il ceramografo per prima cosa stendeva l'ingobbio chiaro, e su di esso veniva posta la decorazione.

L'apparato decorativo del manufatto CM 323 è quello elaborato dai corinzi, cioè la tecnica di pittura a *silhouette* piena con dettagli incisi<sup>466</sup>.

### ***Stato di conservazione***

Lo stato di conservazione del manufatto CM 324 è eccezionale per quanto riguarda la superficie mentre a livello strutturale è buono, in quanto non presenta crepe o incrinazioni sul corpo che possano minare la sua stabilità anche se sono presenti due vistose crepe in corrispondenza dei punti dove il manico va a collegarsi al corpo (*fig. 97*).

Il corpo sulla superficie prevede qualche abrasione e incrostazioni soprattutto nella parte inferiore causate probabilmente dal contatto con il piano di appoggio, mentre il manico mostra, oltre alle crepe nei punti dove va a connettersi al corpo, abrasioni nella parte superiore.

Una delle criticità è data dalla bocca che non presenta segni di deterioramento e prevede solo qualche lieve incrostazione nella parte inferiore.

Il buono stato di conservazione fa pensare che il luogo di giacitura fosse stato una tomba signorile, per l'importante decorazione; si tratterebbe pertanto di un importante oggetto del corredo connesso al defunto.

La presenza dei serpenti sulla superficie rafforza questa ipotesi, in quanto questi sono connessi alla morte, come attesta la frequente presenza di serpenti plastici, diffusi anche nella produzione beotica, applicati su vasi funerari<sup>467</sup>.

Nonostante questo, la scarsa presenza di incrostazioni e abrasioni, oltre al fatto che le incisioni utilizzate per rendere i particolari dei serpenti siano chiare, mettono in forte dubbio l'autenticità dell'*Askos* CM 324, rafforzando l'ipotesi che si tratti di un falso che gli elementi di deterioramento siano stati posti dal possibile falsario per conferire al manufatto un aspetto antico.

---

<sup>466</sup> ADEMBRI 1987, p. 60.

<sup>467</sup> COLDSTREAM 1968, p. 36.



Fig. 97 - Particolare dell'*Askos* CM 323 dove sono visibili incrostazioni e le raschiature sulla parte superiore del corpo e le crepe in corrispondenza degli attacchi delle anse.

### III. 12. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI

La forma e soprattutto la decorazione, sia lineare che figurata, collocano il manufatto CM 324 tra le forme ceramiche di età Orientalizzante, in particolare entro la produzione greca protocorinzia e in quella etrusco-corinzia dell'Etruria propria.

#### ***La forma ceramica, origine e diffusione***

La forma ceramica dell'*askos* è poco attestata rispetto alle altre classi ceramiche del mondo antico e quindi il numero limitato di esemplari, soprattutto per quanto riguarda l'età Orientalizzante, ha reso difficoltosa e al momento superflua una specifica articolazione in gruppi tipologici. Sabrina Tanci e Claudia Tortoioli prendono in considerazione *askoi* ad anello orizzontale che datano all'Orientalizzante Medio, fornendo confronti con i modelli villanoviani e cicladici, senza dare informazioni specifiche o più dettagliate sui centri d'origine, diffusione e funzione d'uso<sup>468</sup>. In tempi più recenti si sono aggiunti nuovi contributi sulla classe da parte di Maria Antonietta Rizzo, la quale

---

<sup>468</sup> TANCI, TORTOIOLI 2002.

nell'affrontare la ceramica etrusco-geometrica di Cerveteri, si occupa marginalmente anche della questione degli *askoi* ad anello. In particolare, la studiosa esamina l'*askos* rinvenuto nella tomba 4 della necropoli di Monte Abatone e ribadisce l'attestazione di questa rara tipologia in contesti tombali principeschi e ne ipotizza un uso specifico durante le cerimonie funebri in qualità di contenitore di sostanze pregiate<sup>469</sup>.

Sostanzialmente il numero limitato, oltre che all'ampia variabilità morfologica e decorativa, hanno impedito di redigere una puntuale collocazione tipologica della classe ceramica di età Orientalizzante se non sulla base di una generica distinzione tra *askoi* con corpo ad anello orizzontale e quelli ad anello con sviluppo verticale.

La prima tipologia, a sviluppo orizzontale, in cui rientra anche l'*Askos* CM 324, è il tipo maggiormente attestato in ambito etrusco ed è distribuito nei principali centri meridionali, dove sono documentati alcuni esemplari derivanti dai precedenti villanoviani d'impasto. Il tipo ad anello orizzontale etrusco di età Orientalizzante prevede, oltre al già citato corpo ad anello, un lungo collo e una bocca trilobata sulla quale va a connettersi l'ansa (*fig. 98*).

La seconda tipologia a sviluppo verticale è una forma ceramica di derivazione cipriota non appartenente originariamente al contesto etrusco, che però la fa propria a partire dalla prima metà del VII secolo a.C. insieme ad altre forme greche e levantine giunte sulla spinta degli scambi e degli spostamenti che connotano il periodo Orientalizzante. Questo tipo prevede un corpo ad anello, un alto piede svasato ad apia tesa, un alto collo cilindrico e una bocca trilobata.

Per morfologia e decorazione gli *askoi* etruschi ad anello verticale trovano i confronti migliori negli esemplari protocorinzi, da cui probabilmente devono aver anche tratto la decorazione<sup>470</sup>.

Il tipo ad anello orizzontale per quanto concerne la cronologia appare in Etruria almeno a partire dal momento iniziale dell'Orientalizzante medio, come suggerito dalla deposizione femminile della t. 5 di Monte Michele; alla stessa datazione possono essere ricondotti anche i 3 esemplari tarquinesi<sup>471</sup>, assegnabili alla stessa officina. Uno di questi è probabilmente leggermente anteriore per la forma compressa e il collo meno sviluppato, che lo avvicina agli esemplari veienti, e al partito decorativo, con particolare riferimento alla catena di doppi triangoli contrapposti sul collo.

---

<sup>469</sup> RIZZO 2007.

<sup>470</sup> MARTELLI 1987b, p. 255.

<sup>471</sup> TANCI, TORTOIOLI 2002, p. 86; CANCIANI 1974, p. 36; REUSSER 1988, p. 24.

Agli esemplari tarquinesi sono, inoltre, avvicinabili alcuni *askoi* rinvenuti ad Acqua Acetosa Laurentina, databili tra la metà e il terzo quarto del VII secolo a.C.<sup>472</sup>

La produzione degli *askoi* ad anello orizzontale prosegue poi nell'Orientalizzante recente con decorazione standardizzata, comprendente raggi, tremoli e linguette sul corpo, partito utilizzato anche dalla produzione etrusco-corinzia<sup>473</sup>.

Un discorso diverso merita l'*askos* plausibilmente proveniente da Veio<sup>474</sup>, in virtù dell'eccezionalità morfologico-decorativa e della probabile cronologia alta che lo pone all'inizio della serie italo-geometrica. L'anomalia di questo manufatto è costituita dalla forma stessa del corpo privo di foro centrale, che non trova confronti validi e può forse essere considerata indice di sperimentaltà, tanto più che si considera che la sua sintassi decorativa si allinea fedelmente alle formulazioni più canoniche ad anello<sup>475</sup>.

L'esemplare etrusco di età Orientalizzante di cui l'*Askos* CM 323 trova i migliori confronti è l'*askos* etrusco-corinzio dall'area della Cuccumelletta nella necropoli della Polledrara<sup>476</sup>, datato all'ultimo quarto del VII secolo a.C. e ora conservato nel Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma<sup>477</sup> (fig. 99).

Il manufatto della collezione Marchetti ritrova in questo reperto le dimensioni contenute, la forma del corpo, il collo breve e, in parte, alcuni aspetti della decorazione ma differisce per la conformazione della bocca, in questo caso trilobata, e per l'andamento dell'ansa che va a connettersi alla bocca, rendendo di fatto questo confronto non puntuale e non conforme all'autenticazione dell'*Askos* CM 323 come reperto appartenente in tutte le sue parti alla produzione etrusca di periodo Orientalizzante.

Nonostante l'*Aksos* della collezione Marchetti rientri nella famiglia tipologica degli *askoi* orientalizzanti, non trova confronti puntuali negli esemplari etruschi di questa fase, in quanto non possiede un lungo collo, e soprattutto una bocca trilobata, tratto connotativo presente in tutti gli esemplari della classe di questo lasso cronologico, e proprio per questa differenza non può nemmeno essere considerato, come l'esemplare da Veio, un possibile esperimento.

---

<sup>472</sup> BEDINI 1992, p. 90.

<sup>473</sup> RIZZO 2007, p. 30, n. 28.

<sup>474</sup> NERI 2010, p. 34.

<sup>475</sup> La forma di questo *askos* si accosta per morfologia alla *Lisenförmig* della tipologia elaborata da U. Rudiger, in cui affluiscono gli *askoi* a boccello tondo destinati ai culti funerari diffusi nel Sud Italia durante il IV secolo a.C., con lontani antecedenti micenei (RUDIGER 1966-1967, pp. 1-9).

<sup>476</sup> La necropoli della Polledrara si trova a sud di Vulci dove insiste Il tumulo di Cuccumelletta è una delle tombe etrusche risalenti tra la metà del VII secolo a.C. e l'inizio del V secolo a.C. (MORETTI SGUBINI 2015, pp. 598-636).

<sup>477</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Askos\\_ciambella\\_etrusco-corinzio\\_dall%27area\\_della\\_cuccumelletta\\_nella\\_necr.\\_della\\_polledrara\\_625-600\\_ac\\_ca.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Askos_ciambella_etrusco-corinzio_dall%27area_della_cuccumelletta_nella_necr._della_polledrara_625-600_ac_ca.jpg) (consultato il 12/09/2022).

Confronti morfologici puntuali si ritrovano in *askoi* più recenti, non appartenenti al periodo Orientalizzante, in particolare negli esemplari riferibili alla seconda metà del IV secolo a.C. e riscontrabili nelle produzioni ceramiche di varie aree della penisola.

Tra gli esemplari di produzione etrusca un confronto morfologico puntuale si ritrova in un *askos* ad anello orizzontale con beccuccio obliquo e manico rialzato, datato tra il 330 a.C. e il 270 a.C., messo all'asta nel novembre del 2019 da *Catawiki*, una piattaforma di aste online per l'acquisto e la vendita di oggetti speciali e da collezione (*fig. 100*)<sup>478</sup>.

Di fatto il manufatto CM 323 condivide con questo reperto stessa forma e morfologia, differenziandosi solamente per le dimensioni e per la decorazione, in quanto il reperto di IV secolo a.C. non è dipinto ma arricchito in tutta la sua superficie di uno smalto grigio-verde leggermente brillante.

Tra gli esemplari non appartenenti al contesto etrusco, il manufatto CM 323 della collezione Marchetti si accosta in maniera puntuale agli *askoi* ad anello orizzontale di IV secolo a.C. della ceramica daunia<sup>479</sup>, riferibili alla terza fase della produzione, detta Daunio III (400-300 a.C.)<sup>480</sup>.

Di fatto all'interno della produzione Daunio III vengono prodotti *askoi* identici per conformazione al manufatto CM 323 della collezione, quindi, piccole dimensioni con corpo ad anello orizzontale, basso collo leggermente obliquo e cilindrico, labbro orizzontale e ansa impostata alla base del collo e nel punto estremo opposto<sup>481</sup> (*fig. 101*).

---

<sup>478</sup> <https://www.catawiki.com/it/l/32015945-etrusco-ceramica-ring-askos> (consultato l'11/09/2022).

<sup>479</sup> La ceramica 'subgeometrica daunia' si va a sviluppare nell'antica regione della Daunia, un distretto storico-geografico dell'Italia meridionale che in epoca preromana, unitamente alla vicina Peucezia e alla più lontana Messapia, costituiva la Iapigia, dalla quale ultima hanno tratto il nome tanto la romana Apulia quanto l'attuale Puglia. Il territorio dauno si estende dal Gargano al Vulture e dal Subappennino al golfo di Manfredonia, abbracciando quindi l'intero Tavoliere delle Puglie e confinando con il territorio dei Frentani e con il Sannio all'altezza del bacino del Fortore, mentre le valli del Cervaro e dell'Ofanto sono condivise con l'Irpinia.

L'antica Daunia corrispondeva a buona parte dell'ex-Capitanata e dell'attuale provincia di Foggia, nonché alla parte occidentale della nuova provincia di Barletta-Andria-Trani e all'estremo margine settentrionale della moderna provincia di Potenza.

La ceramica daunia era di tipo geometrico e venne prodotta e diffusa nella Puglia settentrionale per circa quattro secoli, cioè dagli inizi del VII alla fine del IV secolo a. C. Essa rappresenta l'espressione più peculiare delle libere popolazioni indigene, non ancora toccate e sopraffatte dalla più progredita cultura ellenica prima e dal dominio politico romano poi. Questa produzione ceramica viene suddivisa in tre principali fasi stilistico-cronologiche: Daunio I (700-550 a.C.); Daunio II (550-400 a.C.); Daunio III (400-300 a.C.) (DE JULIIS 1977, p. 33).

<sup>480</sup> La terza fase della ceramica geometrica daunia è caratterizzata da un lato da un impoverimento qualitativo sia nelle forme che nella decorazione, dall'altro da un incremento quantitativo, dovuto soprattutto all'uso sempre più massiccio del tornio per la modellazione dei vasi e di una tecnica pittorica semplice e rapida.

<sup>481</sup> DE JULIIS 1977, p. 60, fig. 22.



Da questi confronti effettuati con esemplari più recenti si evince che la forma dell'*Askos* CM 323 non è propria del periodo Orientalizzante ma successiva, nello specifico del IV secolo a.C. e dei primi decenni del III secolo a.C.



Fig. 98 - *Askos* etrusco di età Orientalizzante, in questo caso specifico di proveniente da Poggio Buco (NERI 2010, p. 396, Tav. 2, fig. 3).



Fig. 99 – *Askos* etrusco-corinzio ad anello orizzontale dall'area della Cuccumellata nella necropoli della Polledrara, datato all'ultimo quarto del VII secolo a.C. e ora conservato nel Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Askos\\_ciambella\\_etrusco-corinzio\\_dall%27area\\_della\\_cuccumelletta\\_nella\\_necr.\\_della\\_polledrara\\_625-600\\_ac\\_ca.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Askos_ciambella_etrusco-corinzio_dall%27area_della_cuccumelletta_nella_necr._della_polledrara_625-600_ac_ca.jpg), consultato il 12/09/2022).



Fig. 100 - *Askos* ad anello orizzontale con beccuccio obliquo e manico rialzato attaccato su tutto il corpo, datato tra il 330 a.C. e il 270 a.C., messo all'asta nel novembre del 2019 dalla piattaforma Catawiki (<https://www.catawiki.com/it/1/32015945-etrusco-ceramica-ring-askos> , consultato l'11/09/2022).



Fig. 101 – *Askos* ad anello orizzontale appartenente alla fase stilistico-cronologica Daunio III, datato al IV secolo a.C.  
(DE JULIIS 1977, Tav. IX, fig. 22).

### ***La decorazione***

L'apparato decorativo dipinto del manufatto CM 324 riprende alcuni dei motivi caratteristici della classe ceramica dell'*askos* di età Orientalizzante tra cui le linguette, che si dispongono sull'ansa e orizzontalmente sul collo e i raggi, che si sviluppano a partire dal retro del vaso fino a quasi interessare la parte superiore dell'anello. Oltre a questi, aggiunge all'interno dell'apparato decorativo motivi meno impiegati come i puntini posti sulla bocca e, per quanto riguarda la parte figurata, i due serpenti disposti sul lato superiore del corpo ad anello, entrambi rivolti verso il collo del manufatto.

La decorazione, per l'utilizzo di ritocchi e decorazioni violacei o rosso scuri, insieme al rosso proprio, e per l'incisione graffita, rientra nella produzione protocorinzia, propria del periodo Orientalizzante, originatesi e sviluppatasi a Corinto in Grecia e dalla seconda metà del VII secolo a.C. e ripresa in Etruria, con rielaborazioni locali da cui si origina la ceramica detta etrusco-corinzia<sup>482</sup>.

Per quanto riguarda l'apparato decorativo geometrico, l'*Askos* CM 324 si accosta all'esemplare etrusco-corinzio conservato a Villa Giulia (*fig. 99*), datato all'ultimo quarto del VII secolo a.C., nello specifico per la decorazione a bande dell'ansa e per le linguette a raggera poste sul corpo. Nonostante questo, vi sono forti differenze grafiche tra i due manufatti, tra cui le linee più sottili presenti nell'esemplare della Cuccumelletta e la posizione delle linguette a raggera, non nel retro come CM

<sup>482</sup> ARIAS 1960, p. 33.

324, ma nella parte superiore del corpo. Ma è soprattutto la presenza dei due serpenti sul manufatto della collezione Marchetti a distinguere nettamente i due *askoi* e a mettere in dubbio dal punto di vista figurativo l'autenticità di CM 324.

Il motivo del serpente, infatti, è estremamente diffuso nel mondo greco, nello specifico nella produzione protocorinzia antica, sebbene la sua prima apparizione avvenga nel TG I attico<sup>483</sup>. In quest'ultimo ambiente riveste un significato culturale, connesso alla morte, come attesta la frequente presenza di serpenti plastici, piuttosto che dipinti, diffusi anche nella vicina produzione beotica, applicati su vasi funerari.

In Etruria la sua raffigurazione risulta essere meno frequente e ricorre prevalentemente sul corpo delle *oinochoai* di derivazione protocorinzia ed eccezionalmente su un'olla e sulle anse di due *Kotylai* veienti.

Ancor più rari sono i serpenti plastici, noti al momento con soli due esempi, quello disposto in posizione 'canonica' sulla spalla di una *oinochoe* e l'altro sull'ansa, secondo l'uso greco, dell'*askos* di probabile produzione veiente (*fig. 102*).<sup>484</sup>

L'estrema rarità o assenza in Etruria di serpenti dipinti su forme ceramiche che non siano *oinochoai* porta a cercare confronti puntuali all'interno della produzione greca Orientalizzante.

I serpenti dipinti dell'*Askos* CM 324 sembrano accostarsi, infatti, al serpente del registro superiore di un olpe corinzia di fine VII secolo a.C. proveniente da Camiro in Grecia e ora conservata al *British Museum* di Londra (*fig. 103*). Il serpente dell'olpe è posto su uno sfondo chiaro arricchito da rosette e posizionato tra due leoni contrapposti<sup>485</sup> ed è reso, così come i serpenti del manufatto della collezione, con incisioni e campiture di colore rosso e rosso scuro o violaceo per distinguere la pancia, il dorso e i particolari della testa interamente campita di rosso scuro, tranne che per la lingua biforcuta rossa.

Il confronto però non è puntuale poiché le sole similitudini si ritrovano nelle scelte cromatiche e in alcuni tratti della testa, mentre per quanto riguarda l'articolazione del corpo e la resa dei particolari il serpente dell'olpe è di gran lunga migliore. Sulla base della forte differenza grafica si può ipotizzare, considerando il manufatto della collezione Marchetti autentico, che i serpenti, e di conseguenza il manufatto, non sia un prodotto propriamente greco, ma un prodotto di imitazione che ha tratto in parte

---

<sup>483</sup> COLDSTREAM 1968, p. 36.

<sup>484</sup> NERI 2010, pp. 194-195.

<sup>485</sup> ARIAS 1960, fig. 31, pp. 46-47.

l'iconografia dai prodotti corinzi imitati, e quindi probabilmente rientrante all'interno della produzione etrusco-corinzia.

Si potrebbe anche ritenere che i due serpenti di CM 324 siano il risultato di una rielaborazione dipinta dei serpenti plastici applicati sui vasi, in quanto l'articolazione del corpo di questi si avvicina molto al serpente posto sull'ansa dell'*askos* inedito di probabile produzione veiente.

In conclusione, nonostante si possa far rientrare l'*Askos* CM 324 all'interno della produzione etrusco-corinzia della seconda metà del VII secolo a.C. e dei primi decenni di VI secolo a.C., si può sostenere che la mancanza di confronti puntuali porti a ritenere con buona probabilità che l'*Askos* CM 324 sia un falso.



Fig. 102 – *Askos* di età Orientalizzante, probabilmente da Veio, che presenta una forma anomala per il tipo ad anello orizzontale e un serpente plastico sull'ansa (NERI 2010, p. 396, Tav. 2, fig. 1).



Fig. 103 - Olpe corinzia proveniente da Camiro in Grecia e ora conservata al *British Museum* di Londra, datato intorno al 700 a.C. (ARIAS 1960, Tav. VII)

### ***Possibile datazione dell'Askos CM 324***

La datazione dell'*Askos* CM 324 è particolarmente problematica poiché la forma riprende fortemente gli *askoi* italici di IV secolo a.C.<sup>486</sup> mentre la decorazione ricorda molto gli esemplari etrusco-corinzi databili intorno al VII secolo a.C.<sup>487</sup>

Di fatto l'impossibilità di formulare una datazione è un altro aspetto che porta a ritenere il manufatto un falso.

---

<sup>486</sup> DE JULIIS 1977, p. 60, fig. 22.

<sup>487</sup> ARIAS 1960, fig. 31, pp. 46-47; RIZZO 2007, p. 30, n. 28.

### III. 12. 3 PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 324

L'*Askos* CM 324, nonostante le varie similitudini con gli esemplari etrusco-corinzi e con l'iconografia di derivazione protocorinzia, presenta molte problematiche che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La forma trova confronti puntuali con *askoi* databili al IV secolo a.C.
- 2) I motivi geometrici della decorazione si rifanno alla ceramica etrusco-corinzia di VII secolo a.C., non trovando però confronti puntuali.
- 3) I serpenti, che stanno alla rappresentazione figurata dell'apparato decorativo, nonostante facciano riferimento alle produzioni protocorinzie, non trovano nella ceramica Orientalizzante, sia italica che ellenica, dei confronti puntuali ma solo similitudini con serpenti plastici o dipinti su altre forme ceramiche, come l'olpe di VII secolo a.C. conservata la *British Museum*.
- 4) La datazione del manufatto CM 324 è un altro aspetto problematico per quanto riguarda la sua autenticazione, poiché non vi è coerenza cronologica tra la forma, propria del IV secolo a.C., e l'apparato decorativo riportato sulla superficie, riferibile al VII secolo a.C.
- 5) La scarsa presenza di incrostazioni e abrasioni, oltre al fatto che le incisioni utilizzate per rendere i particolari dei serpenti siano chiare e quindi di recente fattura sono un ulteriore aspetto che mette in forte dubbio l'autenticità dell'*Askos* CM 324.

#### ***Autenticazione CM 324***

Sulla base dell'indagine condotta, basata su confronti, fonti bibliografiche, *database* museali e case d'aste, l'*Askos* CM 324 della collezione Marchetti può essere considerato un falso. Il manufatto non sembra autentico perché appare di fatto un tentativo di creare un *askos* attribuibile al periodo Orientalizzante riportando il programma decorativo proprio del repertorio iconografico di matrice protocorinzia della seconda metà del VII secolo a.C. e assorbito dalla produzione etrusco-corinzia.

Probabilmente il falsario deve aver osservato collezioni di manufatti di produzione greca ed etrusca in vari contesti museali

La scelta però di utilizzare come forma, su cui riportare la decorazione figurata, quella degli *askoi* di IV secolo a.C., mina fortemente la credibilità del manufatto.

Inoltre, a supportare la tesi che si tratti di un falso vi è la presenza di errori nella decorazione stessa, grossolana e superficiale, sia dal punto di vista della disposizione che nella resa.

Dal punto di vista delle soluzioni grafiche, tra cui le incisioni e i tratti, il manufatto si accosta con forza alla Fiasca CM 323, che a sua volta cerca di inserirsi all'interno del repertorio della ceramica etrusco-corinzia.



### III. 13. IL REPERTO CM 337

#### III. 13. 1 PARTE DESCRITTIVA DEL MANUFATTO CM 337

##### *Forma e possibili funzioni*

Il manufatto ceramico si presenta come un'olla su piede con impasto depurato tendente al rosso (Munsell Soil Color Chart, 10 R 5/8 red).

L'Olla CM 337, alta 23,6 cm con un orlo avente un diametro pari a 17 cm, è composta da un alto piede a tromba, un corpo globulare, un breve collo e in fine da un ampio e spesso orlo estroflesso (*fig. 104*).

A partire dal basso il manufatto si compone di un alto piede a tromba, alto 8,8 cm, spesso 0,6 cm e con diametro massimo pari a 11,2 cm, arricchito nella zona cilindrica da fitte e sottili linee verticali parallele rese attraverso incisioni (in alcuni tratti poco visibili a causa delle spesse incrostazioni biancastre che tendono al giallo all'interno del piede).

La base del piede, oltre ad essere interessata dalle incrostazioni, è intaccata anche da varie crepe e incrinazioni che minano la sua integrità.

Il piede si collega poi al corpo ovoidale, che prevede un profilo sinuoso intaccato anch'esso dalle stesse incrostazioni presenti anche sul piede che ne ricoprono più della metà della superficie. La spalla del corpo nella parte superiore si conforma ad angolo sviluppando una rientranza dove va a impostarsi un breve collo da cui si sviluppa l'ampio orlo estroflesso, spesso 0,8 cm.

Nel complesso la conformazione del manufatto non appare regolare soprattutto per quanto riguarda il profilo dell'orlo, quest'ultimo a sua volta intaccato da vari elementi di deterioramento.

Il manufatto della collezione Marchetti doveva anche prevedere un coperchio, andato perso, per le tre rientranze circolari poste sul labbro che davano stabilità all'appoggio del coperchio.

Il manufatto di fatto rientra per morfologia e per le parti che lo compongono all'interno della classe delle olle su alto piede, caratterizzate infatti da labbro svasato, spalla e ventre arrotondati, tal volta decorato con costolature plastiche verticali, e alto piede a tromba<sup>488</sup>.

La classe delle olle su alto piede rientra per quanto concerne la funzione all'interno del gruppo di vasi per mescolare, presentare e conservare.

---

<sup>488</sup> BENEDETTINI 2000, p. 86-87.

In questo gruppo si inseriscono forme la cui funzione può variare a seconda delle dimensioni e delle associazioni all'interno dei vari corredi.

L'Olla CM 337, doveva svolgere la funzione di contenitore e di presentazione di liquidi, lasciando la funzione della mescola nel banchetto a forme ceramiche di maggior diametro e dimensione<sup>489</sup>.



Fig. 104 – Olla su alto piede CM 337, facente parte della collezione Marchetti.

<sup>489</sup> BARTOLONI, ACCOCIA 2012, p. 218.

### ***Tecnica di foggatura e decorazione***

L'Olla CM 322 è stata realizzata, a partire da un impasto depurato tendente al rosso con inclusi inferiori al millimetro, al tornio, in quanto all'interno in alcuni punti sono visibili, nonostante le incrostazioni, le caratteristiche striature orizzontali lasciate dalla tecnica produttiva.

Sulla superficie del manufatto è visibile la discontinuità dell'attacco del piede quando questo va a connettersi al corpo del vaso. Probabilmente, l'alto piede distinto, così come le fitte striature verticali, è stato realizzato autonomamente e solo in seguito è stato aggiunto al corpo dell'olla, quando il corpo ceramico era ancora in stato cuoio<sup>490</sup>.

Successivamente il vaso è stato dotato di una ingobbiatura rossa, ora in gran parte interessata dalle incrostazioni biancastre<sup>491</sup>.

### ***Stato di conservazione***

A livello strutturale, lo stato di conservazione del manufatto non è buono, in quanto sono presenti varie crepe e incrinature che possano minare la sua stabilità e integrità.

Gli elementi di deterioramento più frequenti e visibili, sono raschiature, incisioni e soprattutto le incrostazioni biancastre e grigiastre, molto concentrate in buona parte del corpo, e in minor misura sul piede e sull'orlo.

Gli altri elementi di deterioramento più visibili sono le crepe e le incrinature, che interessano maggiormente il piede. Il piede a tromba presenta 3 crepe di cui la prima attraversa una parte del piede e in prossimità del bordo si divide in due, la seconda è quella di maggiori dimensioni e attraversa di fatto quasi tutta l'area della porzione dove questo va ad appoggiarsi al piano, la terza crepa invece interessa il punto dove il piede va a connettersi al corpo attraversandolo completamente (*fig. 105*).

Un'altra crepa visibile interessa invece l'orlo, intaccato anche da raschiature, abrasioni e da 4 scheggiature.

Nonostante lo stato di conservazione non perfetto, l'Olla conserva tutte le sue parti, portando a ipotizzare che facesse parte di un corredo, in associazione con altri oggetti, di una tomba come allusione al banchetto tra le élite e allo stato sociale che il defunto aveva in vita<sup>492</sup>.

---

<sup>490</sup> PATANÈ 2015, p. 180.

<sup>491</sup> BOSIO, PUGNETTI 1986, p. 76.

<sup>492</sup> BARTOLONI, ACCOCIA 2012, p. 223.

Però la distribuzione delle incrostazioni, che intaccano in misura molto meno marcata un lato del corpo e la loro bassa concentrazione nella zona cilindrica del piede a tromba, dove lasciano intravedere la decorazione lineare verticale incisa, mette in forte dubbio l'autenticità del manufatto. È possibile infatti che sia stato il falsario stesso ad applicare gli elementi di deterioramento sulla superficie, conferendo al manufatto un aspetto antico e allo stesso tempo lasciando visibile le parti più preziose del vaso come la decorazione lineare incisa.



Fig. 105 – Olla CM 3, particolare dove è visibile lo stato di conservazione della superficie del caratterizzata da incrostazioni e soprattutto dalle crepe.

### III. 13. 2 ANALISI TECNICA E CONFRONTI CON LA PRODUZIONE DELLE OLLE SU ALTO PIEDE D'ETRURIA

L'Olla CM 337 per dimensione, conformazione e decorazione trova confronti con la produzione delle olle d'Etruria e in particolare con il centro di Tarquinia, uno dei principali centri d'Etruria dell'Orientalizzante, dove questa forma ceramica ad alto piede a tromba veniva prodotta, utilizzata e spesso posta nei corredi funebri insieme ad altri oggetti ceramici che alludono alla consumazione del vino.

### ***La forma ceramica dell'olla su alto piede in Etruria***

Le olle su alto piede, come molte altre produzioni ceramiche di età Orientalizzante, sono fortemente connesse alla pratica del simposio e quindi alla bevanda principe, il vino.

Nella fase successiva alla fine della prima età del Ferro, in Etruria meridionale e nel *Latium vetus* il consumo del vino si integra nel sistema ideologico delle nascenti aristocrazie. Se già dalla fine del IX secolo a.C. in quest'area si riconoscono processi di adattamento del repertorio ceramico locale al consumo del vino e l'acquisizione di nuove forme vascolari dal mondo greco e orientale per i decenni tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII secolo a.C., il vino e gli usi connessi fossero stati definitivamente assorbiti dalle componenti più elevate delle società medio-tirreniche, divenendone uno dei tratti distintivi.

Di fatto il manufatto CM 337 si inserisce in questo contesto, dove l'olla su alto piede trova successo e diffusione tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII secolo a.C. in tutta l'Etruria e successivamente nei territori italici, connessi per scambi e contatti con il mondo etrusco, che si dotano a loro volta della pratica del banchetto e del consumo del vino.

All'interno di questa classe ceramica etrusca si distinguono due tipi di olle su piede a tromba, di cui il primo prevede corpo liscio, mentre il secondo un corpo decorato con costolature verticali rese attraverso l'applicazione di argilla sul manufatto in stato cuoio.

Il centro d'Etruria dove questa classe ceramica è maggiormente attestata è Tarquinia, dove trovano impiego entrambi i tipi come dimostrato dal corredo della Tomba 6337 che prevede sia un'olla a corpo liscio che una a corpo costolonato che però non trovano un buon confronto morfologico con il manufatto della collezione Marchetti (*fig. 106*)<sup>493</sup>.

Le olle su piede a tromba a corpo liscio, inoltre, già alla fine dell'VIII secolo a.C. e soprattutto durante il VII secolo a.C., vengono arricchite dalla decorazione pittorica resa in diversi stili, 'white-on-red', 'red-on-white' e anche bicroma, come l'olla dalla tomba 3 della necropoli delle Bucacce, da Bisenzio, datata intorno al 700 a.C. e ora conservata al Museo Archeologico di Firenze (*fig. 107*). Quest'olla prevede infatti una ricca decorazione bicroma e condivide con l'Olla CM 337 la conformazione del corpo, della spalla ad angolo con rientranza e l'orlo estroflesso, discostandosi invece, oltre che per la decorazione pittorica, per l'impasto tendente al crema, per le dimensioni maggiori, per l'orlo estroflesso poco sviluppato e per il piede a tromba meno sviluppato<sup>494</sup>.

---

<sup>493</sup> BARTOLONI, ACCOCIA 2012, p. 218; CATALDI 2001, fig. 115.

<sup>494</sup> MARTELLI 1987b, p. 250.



Fig. 106 – Coppia di olle su piede alto piede a tromba tomba 6337 di Tarquinia di cui una a corpo liscio e l'altra costolato (CATALDI 2001, fig. 116).

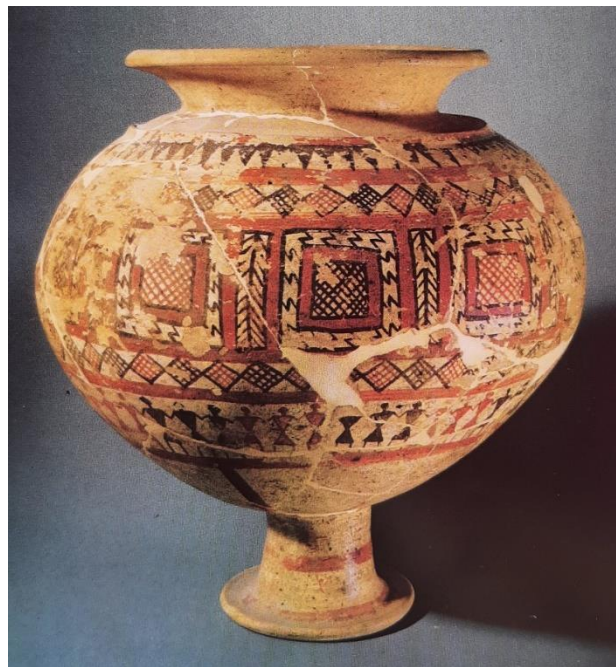


Fig. 107 – Olla bicroma su piede a tromba da Bisenzio (h 34,8 cm), datata attorno al 700 a.C., ora conservata al Museo Archeologico Nazionale di Firenze (MARTELLI 1987b, p. 75, fig. 18).

### *Confronti con i due tipi di olle su alto piede*

L'Olla CM 337 all'interno della classe ceramica delle olle su alto piede rientra nel tipo delle olle a corpo liscio, ma la presenza delle incisioni verticali riprende in parte la decorazione plastica dell'altro tipo caratterizzato dalla costolatura verticale sul ventre, in questo caso riportata sul piede e resa con incisioni.

All'interno del tipo a corpo liscio il manufatto della collezione Marchetti si accosta, per alcune sue parti, all'olla di VII secolo a.C. rinvenuta nella tomba 2879 della necropoli tarquiniese di Monterozzi (*fig. 108*), alta 29 cm con un diametro pari a 16,5 cm, costituita, a partire un impasto rossiccio come l'Olla CM 337, da un alto piede a tromba con base espansa, un corpo globulare con spalla sottolineata da un cordone in rilievo e, infine, da un ampio labbro svasato e costolato<sup>495</sup>.

Di fatto l'Olla CM 337 oltre a mostrare un impasto rossastro, presenta la stessa conformazione del piede, il labbro svasato costolato e il corpo globulare ma differisce dall'esemplare di Tarquinia, rendendo di fatto il confronto non specifico, per le dimensioni maggiori, per il labbro svasato poco sviluppato e per la presenza del cordone a rilievo sulla spalla invece che la rientranza ad angolo, oltre che per l'assenza delle incisioni verticali sul piede.

Per quanto concerne le dimensioni all'interno del tipo delle olle su alto piede a corpo liscio, l'Olla della collezione Marchetti si accosta ad un'olla messa in vendita dalla casa d'aste di Roma Bertolami Fine Art, il 6 luglio 2020, come lotto 64 e proveniente dalla collezione privata della famiglia romana Dobici (*fig. 109*). Questa olla su alto piede a corpo liscio, realizzata a partire da un impasto rossastro, è alta 21 cm con un diametro pari dell'orlo a 16 cm, e si avvicina molto alle misure dell'Olla CM 337 e. Oltre alle dimensioni, l'olla appartenuta alla famiglia Dobici non trova però altri tratti condivisibili con l'Olla CM 337 se non per il labbro svasato costolato, anche se poco sviluppato e con orlo ingrossato, e con il corpo globulare<sup>496</sup>.

Per quanto riguarda invece la spalla ad angolo rientrante, uno dei tratti identificativi dell'Olla CM 337, non si ritrova nelle olle su alto piede a corpo liscio ma in un'olla su alto piede a corpo costolonato proveniente dalla tomba Cultrera XVI della necropoli Monterozzi<sup>497</sup>, datata agli inizi del VII secolo

---

<sup>495</sup> BONGHI JOVINO 1986, p. 230, n.612.

<sup>496</sup> <https://www.arsvalue.com/it/lotti/475083/olla-etrusca-su-alto-piede-br-vii-vi-secolo-a-c> (consultato il 20/08/2022).

<sup>497</sup> La necropoli etrusca di Monterozzi, contiene tombe le cui pitture parietali al loro interno rappresentano il più cospicuo nucleo pittorico a noi giunto di arte etrusca e allo tempo stesso il più ampio documento di tutta la pittura antica prima dell'età imperiale romana. Le camere funerarie della necropoli sono modellate sugli interni delle abitazioni e presentano le pareti decorate a fresco su un leggero strato di intonaco, con scene di carattere magico-religioso raffiguranti banchetti funebri, danzatori, suonatori di *aulós* (strumento musicale a fiato nato nell'antica Grecia e giunto nella penisola italiana

a.C. (fig. 110). Questa olla, alta 33 cm, rientra perfettamente nella serie a corpo costolonato per il labbro svasato, i collarini a inquadrare, il ventre arrotondato e l'alto piede a tromba<sup>498</sup>.

Di fatto le sole similitudini morfologiche e dimensionali, sia con la serie a corpo liscio e sia con quella a corpo costolonato senza trovare un vero e proprio confronto puntuale, mettono in forte dubbio l'autenticità del manufatto della collezione Marchetti.



Fig. 108 – Olla su alto piede a corpo liscio di VII secolo a.C. (h 29 cm; d. 16,5 cm) della tomba 2879 della necropoli tarquiniese di Monterozzi (BONGHI JOVINO 1986, p. 230, fig. 204).

---

nel periodo Orientalizzante), giocolieri, paesaggi, in cui è impresso un movimento animato e armonioso, ritratto con colori intensi e vivaci. Dopo il V secolo a.C. alle figure di demoni e divinità si affiancano agli episodi di commiato, nell'accentuarsi del mostruoso e del patetico (CATALDI 2014).

<sup>498</sup> BENEDETINI, PARISE BADONI 2000, pp. 86-87.





Fig. 109 - Olla su alto piede a corpo liscio (h. 21 cm; 16 cm) messa in vendita dalla casa d'aste di Roma Bertolami Fine Art, proveniente dalla collezione privata della famiglia romana Dobici (<https://www.arsvalue.com/it/lotti/475083/olla-etrusca-su-alto-piede-br-vii-vi-secolo-a-c>).

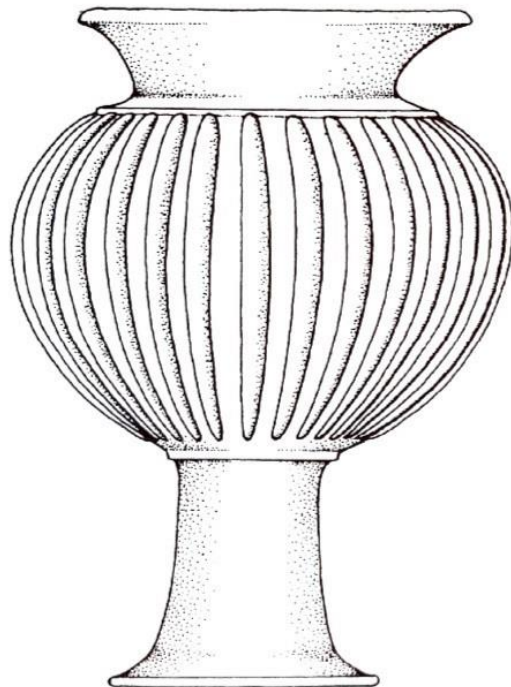


Fig. 110 - Olla su alto piede da Tarquinia, Tomba Cultrera XVI dei Monterozzi (h 33 cm), datata a inizio VII secolo a.C. (PARISE BADONI 2000, tav. XXII, 3).

### *Possibile provenienza e datazione dell'Olla su alto piede CM 337*

L'Olla CM 337 fa parte, di fatto, della classe ceramica etrusca delle olle su alto piede e quindi, se si volesse avanzare un'ipotesi sulla sua provenienza, il centro più probabile sarebbe Tarquinia, sito che ha restituito la maggior quantità di esemplari sia del tipo a corpo liscio, sia di quello costolonato.

Più problematica invece è la datazione, in quanto la classe delle olle su alto piede prevedono una produzione duratura, a partire dall'VIII secolo a.C. fino agli inizi del VI secolo a.C., e che ha subito poche variazioni nel corso dei decenni.

Nonostante questo, anche sulla base dei confronti morfologici con altri esemplari, si può ipotizzare che l'Olla della collezione Marchetti sia stata prodotta entro il VII secolo a.C., secolo in cui questa classe ceramica, come altri prodotti di ascendenza orientale, trova larga diffusione nei vari centri d'Etruria e in altre aree della penisola italiana<sup>499</sup>.

### III. 13. 3 PARTE VALUTATIVA SULL'AUTENTICITÀ DEL MANUFATTO CM 337

L'Olla CM 337, nonostante le varie similitudini riscontrate con la produzione della classe ceramica delle olle su alto piede etrusche, presenta molte criticità che mettono in dubbio la sua autenticità:

- 1) La forma, nonostante rientri nella produzione delle olle su alto piede etrusche, non trova confronti puntuali, ma solo similitudini con altri manufatti, mancando di fatto su base morfologica e dimensionale un confronto puntuale.
- 2) La decorazione a incisioni verticali incise sul piede a tromba non trova riscontro in altri esemplari della classe ceramica.
- 3) Lo stato di conservazione sembra essere il risultato della mano di un falsario per la distribuzione degli elementi di deterioramento, soprattutto per quanto riguarda le incrostazioni, che intaccano in misura molto meno marcata un lato del corpo e il piede a tromba lasciando intravedere la decorazione lineare verticale incisa.

---

<sup>499</sup> BARTOLONI, ACCOCIA 2012, p. 218; CATALDI 2001, fig. 115.

### *Autenticazione CM 337*

Sulla base delle osservazioni compiute, basate su confronti, fonti bibliografiche e siti di case d'aste, l'Olla CM 337 della collezione Marchetti può essere considerata un falso. Il manufatto non sembra autentico poiché non trova confronti puntuali con le olle su alto piede etrusche che il falsario ha tentato di imitare, ma solo similitudini.

Probabilmente il falsario deve essersi ispirato alle olle su alto piede di Tarquinia e in particolare al tipo che prevede il corpo liscio, ma rifacendosi al tipo costolonato per la decorazione interessante il piede; in tal modo avrebbe ottenuto un oggetto ceramico unico che fonde e rielabora le principali caratteristiche dei due tipi.

Questa scelta compositiva unita allo stato di deterioramento, sospetto e incoerente, non permettono all'Olla della collezione Marchetti di essere considerata un manufatto autentico e nemmeno un falso credibile.



## CAPITOLO IV

### CONCLUSIONI

#### IV. 1. CONFRONTI E RAPPORTI TRA I MANUFATTI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI

Le varie analisi peritali, basate su confronti, fonti bibliografiche e sitografiche, *database* museali, e cataloghi di case d'aste mettono in evidenza che tutti i 13 manufatti della collezione Marchetti, riferibili al periodo Orientalizzante, possono essere considerati falsi.

Inoltre, le perizie hanno evidenziato vari aspetti comuni tra gli oggetti ceramici presi in esame, riferibili, per decorazione e forma, alla ceramica orientalizzante d'Etruria e, quindi, alle produzioni etrusco-geometriche ed etrusco-corinzie dei principali centri della regione come Cerveteri, Tarquinia, Vulci, Bisenzio e Poggio Buco.

Un altro aspetto importante che raggruppa parte di questi oggetti ceramici è che alcuni sono chiaramente ispirati a reperti specifici conservati nei vari musei d'Europa, come l'Anfora CM 214, riconducibile all'esemplare del ceramografo ceretano detto Pittore di Amsterdam conservata all'*Allard Pierson Museum* di Amsterdam, l'*Oinochoe* CM 325, ispirata all'*oinochoe* del ceramografo di Tarquinia detto Pittore delle Palme conservata al Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, e la Fiasca CM 323, che rinvia alla fiasca ceretana del Pittore della Fiasca da Pellegrino conservata al *Staatliche Museen* di Berlino. L'Olla stamnoide CM 322 e l'*Oinochoe* conica CM 321 sono accomunate, oltre che alla presenza nel loro apparato decorativo del quadrupede di difficile identificazione, dal fatto che sono il risultato della fusione di una decorazione tipica di un centro e di una forma propria di un altro.

L'Olla stamnoide CM 322, databile al primo quarto del VII secolo a.C., prevede infatti la decorazione tipica del Pittore di Bocchoris di Tarquinia e una forma propria delle olle di Cerveteri, l'*Oinochoe* conica invece prevede la fusione di una forma pitecusano-cumana con un apparato decorativo che racchiude le esperienze di inizio VII secolo a.C., elaborate dai centri di Tarquinia e Cerveteri, e delle rispettive produzioni del Pittore di Bocchoris e della Bottega dei Pesci di Stoccolma.

L'Anfora CM 326 e l'*Askos* CM 324 sono accumulate, invece, dall'aver applicato un apparato decorativo di età Orientalizzante a forme successive. Nel caso dell'Anfora CM 326 la decorazione ceretana di fine VII secolo a.C., riferibile alla Bottega dei pesci di Stoccolma, è stata applicata su una forma ceramica che compare un secolo più tardi a Cerveteri, ossia quella degli anforoni squamati del 'gruppo dell'Autostrada' di inizio VI secolo a.C. Mentre l'*Askos* CM 324 riporta decorazioni proprie della produzione etrusco-corinzia di VI secolo a.C. su una forma di *askos* di molto più recente, riferibile al IV secolo a.C.

Gli oggetti ceramici CM 3, CM 2, CM 338, CM 207, CM 337 non fanno invece riferimento a reperti specifici, ceramografi e *atelier*, ma la loro morfologia e la loro decorazione si rifanno a più reperti e aspetti connotativi della rispettiva classe ceramica etrusca orientalizzante.

Il *Pithos* CM 3 si rifà infatti alla preziosa produzione dei *pithoi* stampigliati ceretani, soprattutto alla serie datata entro l'ultimo quarto del VII secolo a.C., l'Olla CM 2 rientra nella produzione delle olle a scacchiera e agli esemplari prodotti dal centro di Vulci tra la fine del VIII secolo a.C. e l'inizio del VII secolo a.C., mentre l'Olla CM 338 si ispira alle olle etrusco-geometriche di VII secolo a.C. e in parte all'*atelier* vulcente della Bottega del Biconico.

Lo stesso schema esecutivo si ritrova, come detto, anche nel Braciere CM 207 e nell'olla su alto piede CM 337; il primo si ispira alla produzione ceretana dei bracieri decorati a stampiglia, trovando affinità negli esemplari datati tra la fine del VII secolo a.C. e all'inizio del VI secolo a.C., mentre l'olla rientra per forma all'interno della serie delle olle su alto piede di Tarquinia di VII secolo a.C.

Il *Kyathos* CM 84 appare invece un caso isolato all'interno dei manufatti della collezione, riferibili all'età Orientalizzante, poiché la forma non pare solamente ispirata a una classe ceramica, in questo caso le tazze/*kyathoi*, ma anche alle patere baccellate prodotte in lamina di bronzo, mentre la decorazione si ritrova nella ceramica 'white-on-red' della serie datata tra fine VIII e inizio VII secolo a.C.

#### IV. 2. I FALSARI DEI MANUFATTI ORIENTALIZZANTI DELLA COLLEZIONE MARCHETTI

Le perizie hanno, di fatto, messo in luce che i manufatti sono tutti stati ispirati alle produzioni etrusche di età Orientalizzante e, in particolare, della regione dove questa cultura aveva raggiunto il suo apogeo, l'Etruria meridionale.

Sulla base di questo si può ipotizzare che probabilmente il falsario o, più probabilmente, i falsari possano provenire proprio da questa area geografica o, al massimo dal centro Italia, in quanto l'Etruria e l'area centrale della penisola offrono molti musei e collezioni archeologiche a cui i falsari possono essersi ispirati per la realizzazione dei loro manufatti, in particolare il Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia che contiene al suo interno l'*oinochoe* del Pittore delle Palme, a cui CM 325 fa riferimento, l'*oinochoe* e la *kotyle* del Pittore di Bocchoris, a cui si ispira CM 322, oltre che a varie olle su alto piede a cui il falsario può essersi ispirato per la realizzazione di CM 337.

Si può inoltre ipotizzare che sei manufatti della collezione Marchetti potrebbero essere stati realizzati dallo stesso falsario che deve essersi servito del libro curato da Marina Martelli, pubblicato nel 1987, '*La ceramica degli Etruschi: la pittura vascolare*', che presenta e descrive al suo interno i reperti ceramici orientalizzanti a cui fanno forte riferimento i manufatti CM 214, CM 325 e CM 323 e, in minor misura, i manufatti CM 321, CM 322 e CM 326. Il libro, tra l'altro, tratta ampiamente l'anfora eponima del Pittore di Amsterdam, l'*oinochoe* del Pittore delle Palme e la fiasca del Pittore della Fiasca del Pellegrino, a cui si rifanno esplicitamente CM 214, CM 325 e CM 323; nello stesso volume, inoltre, si presentano le opere del Pittore di Bocchoris, a cui si rifanno CM 321 e CM 322, e l'anfora della Bottega dei Pesci di Stoccolma, a cui CM 326 si ispira.

Anche l'*Askos* CM 324 potrebbe far parte della produzione di questo falsario, poiché condivide con la Fiasca CM 324 la decorazione tipica del repertorio etrusco-corinzio, ma la resa più superficiale dell'apparato decorativo dell'*Askos* non pare essere stata realizzata dalla stessa mano.

I manufatti ceramici CM 3, CM 2, CM 84, CM 337 e CM 338 non presentano tratti simili né dal punto vista formale e decorativo né sotto quello dell'impasto, portando a considerarli dei prodotti realizzati da falsari diversi. Le uniche affinità riscontrabili in questi quattro manufatti si ritrovano nella presenza sulla superficie di ampie macchie e zone nerastre, applicate dal falsario con fuochi e soprattutto con vernice moderna, che coinvolgono maggiormente il *Kyathos* CM 84, l'Olla geometrica CM 338, e anche il Braciere CM 207.

Quest'ultimo pare essere riprodotto da più artisti e falsari d'Etruria tramite uno specifico stampo, passato di mano in mano e di generazione in generazione, forse attribuibile originariamente al noto vasaio tarquiniese Omero Bordo (1943-2018), che durante la sua vita ha riprodotto vari oggetti ceramici etruschi, elaborando anche forme nuove. Alcuni dei suoi vasi risultano originali anche alle prove più sofisticate a causa della loro forte somiglianza con quelli autentici, tanto da essere venduti sul mercato antiquario con un certificato che ne attesta la provenienza<sup>500</sup>.

In conclusione, risulta difficoltoso stabilire con certezza se questi oggetti ceramici siano il prodotto dello stesso falsario, servitosi di vari stampi, o di più falsari diversi, ma appare innegabile la provenienza di questi dal centro Italia dove il contatto con il materiale ceramico etrusco poteva essere costante.

---

<sup>500</sup> <https://etrurianews.it/2019/11/08/tarquinia-omero-bordo-letrusco-piu-famoso-degli-etruschi/> (consultato il 10/9/2022)



## BIBLIOGRAFIA

ADEMBRI B. 1987, La tecnica, in *La ceramica degli etruschi: la pittura vascolare*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, pp. 54-64.

ALBERICI VARINI C. 1999, *Corredi funerari dalla necropoli ceretana della Banditaccia-Laghetto I; tombe 64, 65, 68*, «Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», suppl. XIX.

AMANN P. 2008, *Intorno al cippo II di Rubiera*, in *Annali della Fondazione per il museo civico 'Claudio Faina'*, XV, pp. 247-272.

AMPOLO C. 1971, *Su alcuni mutamenti sociali nel Lazio tra l'VIII e il V secolo*, in *DArch* 4-5, pp.37-68.

AMPOLO C. 2000, *Il mondo omerico e la cultura Orientalizzante mediterranea*, in *principi etruschi*, pp. 27-36.

ARIAS P. E. 1960, *Mille anni di ceramica greca*, Sansoni, Firenze.

BAGGIO M. 2013, *Alcuni vasi della Collezione Merlin al Museo di Scienze archeologiche e d'arte di Padova*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 10, pp. 41-60.

BAGNASCO GIANNI G. 1996, *Imprestiti greci nell'Etruria del VII secolo a.C.: osservazioni archeologiche sui nomi dei vasi*, in *Dall'Indo a Thule: i Greci, i Romani e gli altri (Labirinti 24)*, Trento.

BAGNASCO GIANNI G. 2006, *A proposito della forma e della funzione della fiaschetta di Poggio Sommavilla*, in *Across Frontiers* 2006, pp. 359-369.

BARNETT R. 1957, *A Catalogue of the Nimrud Ivories in the British Museum*, Londra.

BARTOLONI G., BERARDINETTI A., DRAGO L., DE SANTIS A. 1994, *Veio tra IX e VII secolo a.C.: primi risultati sull'analisi comparata delle necropoli veienti*, in *Archeologia classica* Vol. 46, pp. 1-46.

BARTOLONI P. 2005, *Rotte e traffici nella Sardegna del tardo Bronzo e del primo Ferro*, in *Il Mediterraneo di Herakles*, Atti del Convegno di Studi (Sassari-Oristano 2004), Roma.

BARTOLONI G. 2007, *Il consumo del vino nell'Italia centrale tirrenica*, in *Atti Scansano*, pp. 147-160.

BARTOLONI G., 2011, *Un rito di obliterazione a Populonia*, in *Corollari. Scritti di antichità etrusche in omaggio all'opera di Giovanni Colonna* (Studia Erudita, 14), Roma-Pisa.

BARTOLONI G. 2012, *Feste e riti tra le genti etrusche*, in *Studi e ricerche a Tarquinia e in Etruria. Simposio internazionale in ricordo di Francesca Romana Serra Ridgway*, Mediterranea 9.

- BARTOLONI P. 2012, *L'Africa romana, su eprints.uniss.it, Carocci editore, 2012, URL consultato il 14 maggio 2016.*
- BARTOLONI G., ACCONCIA V., 2007, *La casa del Re*, in *Materiali per Populonia 6*, Pisa, pp. 11-29.
- BARTOLONI G., ACCONCIA V. 2012, *Viticultura e consumo del vino in Etruria: la cultura materiale tra la fine dell'età del Ferro e l'Orientalizzante Antico*, in *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio*, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 201-275.
- BARTOLONI G., DELPINO F. 1975, *Un tipo di orciolo a lamella metalliche. Considerazioni sulla prima fase villanoviana*, *StrEtr* 43, pp. 3-45.
- BARTOLONI G., DELPINO F., MORIGI GOVI C., SASSATELLI G. 2000, *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, Catalogo della mostra (Bologna 1-10-2000/1-4-2001), Venezia.
- BEARZOT C. 2009, *La polis greca*, Bologna: Il Mulino.
- BEDINI A. 1992, *Le site de Laurentina Acqua Acetosa*, a cura di A. LA REGINA, *Rome. 1000 ans de civilisation*, catalogo della mostra (Montreal 1992), Roma, pp. 83-96.
- BELELLI MARCHESINI B. 2008, *Necropoli di Crustumerium: bilancio delle acquisizioni e prospettive*, in *Alla ricerca dell'identità di Crustumerium: primi risultati e prospettive di un progetto internazionale*, in *Institutum Romanum Finlandiae*, Roma, pp. 1-15.
- BENEDETTINI 2000, *Definizione delle forme ceramiche*, in *Ceramica d'impasto dell'età orientalizzante in Italia*, Roma: F.lli, pp. 55-58.
- BENEDETTINI M. G., PARISE BADONI F. 2000, *Catalogo*, in *Ceramica d'impasto dell'età orientalizzante in Italia*, Roma: F.lli, pp. 73-125.
- BENSON J. L. 1970, *Horse, bird and man. The origins of greek painting*, Amhrest.
- BETTELLI M. 1997, *Roma. La città prima della città: i tempi di una nascita: la cronologia delle sepolture a inumazione di Roma e del Lazio nella prima età del Ferro*, Roma.
- BIANCHI BANDINELLI R., GIULIANO A. 1973, *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*, Milano.
- BIETTI SESTIERI A. M. 1992, *La necropoli dell'Osteria dell'Osa*, Roma.
- BOARDMAN J. 1993, (a cura di), *The Oxford History of Classical Art*, pp.15-16.
- BONGHI JOVINO M. 1986, *Gli etruschi di Tarquinia*, Modena.
- BONAMICI M. 1974, *I bucceri con figurazioni graffite*, Firenze.
- BORISKOVSAYA S. P. 1970, *Etruscan relief pithoi from Caere*, *WissenschZeitschrUnivRostock* 19 (Gesellsch- u. Sprachwiss. Reihe 8), pp. 567-572.
- BOSI R. 1983, *Il libro degli etruschi*, Milano, Bompiani.

- BOSIO B., PUGNETTI A. 1986, *Gli Etruschi di Cerveteri: la necropoli di Monte Abatone: tombe, 32-45-76-77-79-81-83-89-90-94-102*, in *Civiche raccolte archeologiche e numismatiche*, Modena, Panini.
- BRISART T. 2009, *Les pithoi à reliefs de l'atelier d'Aphrati. Fonction et statut d'une production orientalisante*, in *Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th centuries B.C.). Proceedings of the Symposium held at the Université de Bruxelles, 27-29 April 2006*, Bruxelles, pp. 137-151.
- BRUNI S. 1995, *Isidoro falchi un medico al servizio dell'archeologia. Un protagonista della ricerca italiana di fine Ottocento*, Campiglia Marittima.
- BUCHNER G. 1994, *I giacimenti d'argilla dell'isola di Ischia e l'industria figulina locale in età recente*, in *Centro studi per la storia della ceramica meridionale*, Quaderno 1994, Bari, pp. 18-46.
- BURKERT W. 1987, *Greek Religion*, Harvard University Press, 1987.
- CALAON D. 2018, *Falsi, copie e repliche nel XXI secolo. Idee, materialità e contesti intorno alla contraffazione in archeologia*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i Beni e le Attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efestò, Roma, pp. 391-406.
- CAMPOREALE G. 1969, *I commerci di Vetulonia in età Orientalizzante*, Sansoni, Firenze.
- CAMPOREALE G. 1972, *Buccheri a cilindretto di fabbrica orvietana*, in *La Colombaria*, Studi 21, Firenze.
- CAMPOREALE G. 1984, *La caccia in Etruria*, Roma.
- CAMPOREALE G. 1991, *La collezione C. A. Impasti e bucceri*, I, Roma.
- CAMPOREALE G. 2004, *Gli Etruschi: storia e civiltà*, Torino.
- CAMPOREALE G. 2009, *Monstra anonyma (in Etruria)*, in LIMC, Suppl. I (2009), pp. 359-373.
- CANCIANI F. 1974, *CVA. Tarquinia, Museo Nazionale 3. Italia 55*, Roma.
- CANCIANI F. 1976, *Tre nuovi vasi italo-geometrici del Museo di Villa Giulia*, in *Prospettiva*, 4, pp. 26-29.
- CANCIANI F. 1987, *La ceramica geometrica*, in *La ceramica degli etruschi: la pittura vascolare*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, pp. 9-22.
- CAPUIS L. 1993, *I Veneti: società e cultura di un popolo dell'Italia preromana*, Longanesi, Milano.
- CASARIN C. 2015, *L'autenticità nell'arte contemporanea*, ZeL Edizioni, Treviso.
- CATALDI M. 2001, *Lo scavo "dell'alluvione"*, in *Tarquinia etrusca. Una nuova storia*, pp. 95-99.
- CATALDI M. 2014, *Le pendici sud-orientali della necropoli dei Monterozzi. Conoscenza e tutela*, in *Mediterranea*, XI, pp. 154-163.

- CERCHIAI L. 2002, *Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina ei pericoli del mare*, in *Ostraka 11*, pp. 29-39.
- CERCHIAI L. 2017, *Integrazione e ibridismi campani: Etruschi, Opici, Euboici tra VIII e VII sec. a.C.*, in *Ibridazione e integrazione in Magna Grecia*, Atti del LIV Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 2014), Taranto, pp. 221-243.
- CERCHIAI L, CUOZZO M. 2016, *Tra Pithecusa e Pontecagnano: il consumo del vino nel rituale tra Greci, Etruschi e indigeni*, in *Rivista di Storia dell'agricoltura*, 56/2, pp. 196-207.
- CHIERA G. 1988, *I Fenici, La Spezia, Club del libro Fratelli Melita*.
- CHRISTIANSEN J. 1984, *A Pair of Amphorae from Caere*, in *Analecta Romana Instituti Danici 13*.
- CIAMPOLTRINI G. 1999, *Gli Etruschi del Bientina. Storie di comunità rurali tra X e V secolo a.C.*, Buti.
- CLARK A. J, ELSTON M., HART M. L. 2002, *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*, Los Angeles, The J. Paul Getty museum, pp. 118-119.
- COLDSTREAM J. N. 1968, *Greek Geometric Pottery, London (nuova ed.2008)*.
- COLDSTREAM J. N. 1977, *Geometric Greece*, Londra.
- COLONNA G. 1973, *Ricerche sull'Etruria interna volsiniese*, in *Studi Etruschi XLI*, pp.45-72.
- COLONNA G. 1973-1974, *Nomi etruschi di vasi*, in *ArchCIXXV-XXVI*, pp. 132-150.
- COLONNA G. 1977, *Nome gentilizio e società*, in *StEtr XLV*, pp. 175-192.
- COLONNA 1980, *Rapporti artistici tra il mondo paleoveneto e il mondo etrusco*, in *Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte*, Atti dell'XI Convegno di Studi Etruschi e Italici (Este-Padova 27 giugno-1 luglio 1976), Firenze, pp. 177-190.
- COLONNA G. 1988, *L'écriture dans l'Italie centrale à l'époque archaïque*, in *Revue de la société des élèves, anciens élèves et amis de la Section des Sciences Religieuses de E'.P.H.E*, pp.2-31.
- COLONNA G. 2000, *La cultura Orientalizzante in Etruria*, in *Principi etruschi tra Mediterraneo e Europa*, Venezia, Marsilio, pp. 55-66.
- COLONNA G. 2003, *I rapporti tra Orvieto e Vulci dal Villanoviano ai fratelli Vibenna*, in *Atti Orvieto 2003*, pp. 511-533.
- COLONNA G., VON HASE F.–W. 1984, *Alle origini della statuaria etrusca. La Tomba delle statue presso Ceri*, in «Studi Etruschi», 52, pp. 13–59.
- COLONNA G. 1994, *Etrusca Arte*, in *EAA*, secondo supplemento 1971-1994, pp. 554-605.
- COOK R. M. 1997, *The technique of these works is generally incompetent, their style often a stale and varying medley of the traditional Hittite, Assyrian and Egyptian elements that were currently available in North Syria*, *Greek Painted Pottery*, Routledge, III edizione, p. 41.

- COOK R. M. 1997, *Greek Painted Pottery*, London, New York, Routledge, p. 222.
- COOK R. M. 1986, *Greek Art*, in *Penguin*, pp. 5-6.
- CORDANO F. 2007, *Il vaso*, in *Aristonothos I*, Milano, pp. I-IV.
- COZZA A., PASQUI A. 1981, *Carta archeologica d'Italia (1881-1897). Materiali per l'agro falisco*, II, Firenze.
- CRISTOFANI M. 1999, *Dizionario illustrativo della civiltà etrusca*, Firenze, Giunti.
- CUOZZO M. 2019, *Produzioni tardo-geometriche e italo-geometriche: Pithecusa, Cuma e la Campania Tirrenica*, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia*, Atti del 55° Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2015), pp. 212-240.
- CUOZZO M. 2021, *'Pithecusa Workshop' a Pontecagnano*, in *Aristonothos, rivista sul Mediterraneo antico*, 17, Quasar, pp. 39-62.
- CYGIELMAN M. 1994, *Isidoro Falchi e Vetulonia: storia e scoperte*, in *Isidoro Falchi un medico a servizio dell'archeologia*, Montopoli in Valdarno, pp. 59-102.
- D'AGOSTINO B. 1999, *I principi dell'Italia centro-tirrenica in epoca orientalizzante*, in *Les princes de la protohistoire et l'émergence de l'état*, Actes de la Table Ronde (Naples 1994), a cura di P. Ruby, Napoli-Roma, pp. 81-88.
- DE JULIIS E. 1977, *La ceramica geometrica della Daunia*, in *Studi e materiali di etruscologia e antichità*, Le Lettere, Roma.
- DELPINO F. 1977, *La prima età del ferro a Bisenzio. Aspetti della cultura villanoviana nell'Etruria meridionale interna*, in *Memorie dell'Accademia dei Lincei VIII*, 21.
- DELPINO F. 2000, *Tra Oriente ed Etruria: i modelli e la formazione della cultura Orientalizzante*, in *Principi etruschi tra Mediterraneo e Europa*, Venezia, Marsilio, pp. 91-101.
- DE MARINIS R. C. 2017, *La prima età del Ferro*, in *La storia di Varese. Il territorio di Varese in età preistorica e protostorica*, a cura di Maurizio Harari, Nomos Edizioni.
- DE PAOLI M. 2006, *Immagini di vasi. Raffigurazioni di ceramica attica e italiota nelle collezioni venete dal XVI al XIX secolo*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 3, pp. 69-89.
- DIK R. 1978, *Etrusco-Corinthian Pottery in Uthecht. Some Observations on two closely related Groups of Etruscan painted Amphorae from Caere*, in *Classical Antiquities in Utrecht (Archaeologica Traiectina XIII)*, Groningen, pp. 9-44.
- DIK R. 1981, *Un'anfora etrusca nel Museo Allard Pierson*, in *Bulletin Antieke Beschaving* 56.
- DÖRIG J. 1975, *Ars antiqua, Collections privées de la Suisse romande*, Genève.
- EBBINGHAUS S. 2005, *Protector of the City, or the Art of Storage in Early Greece*, in *JHS 125*, pp. 51-72.

- ELICE M. 2004, *Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche*, in *Incontri triestini di filologia classica 3 (2003-2004)*, EUT, Trieste, pp. 119-160.
- FALCONI AMORELLI M. T. 1970, *Corredi di tre tombe rinvenute a Vulci nella necropoli di Mandrione di Cavalupo*, Firenze.
- FAVARETTO I. 2006, *Le raccolte di antichità di Palazzo Grimani: una realtà virtuale?*, in *“Ut...rosae...ponerentur”*. *Scritti di archeologia in ricordo di Giovanna Luisa Ravagnan*, Edizioni Quasar, Roma, pp. 285-290.
- FAVARETTO I. 2013, *Un problema aperto. La presenza di ceramica italiota nelle Collezioni venete tra XVI e XVIII secolo*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 10, pp. 111-120.
- FAVARETTO I., MENEGAZZI A. 2013, *Un Museo di Antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova*, Roma 2013.
- FOGOLARI G. 1961, *La componente orientalizzante nell'arte delle situle*, in A.a.V.v. *Arte delle situle dal Po al Danubio*, mostra di Padova, Sansoni, pp. 10-11.
- Formazione 1980, *La formazione della città del Lazio*, Atti del seminario (Roma 1977), in *DialA* n. s. 2, 1-2.
- GABRICI E. 1911, *Cenni sulla origine dello stile geometrico di Cuma e sulla propagazione sua in Italia*, Napoli.
- GIANNATTASIO B. M. 2007, *I Liguri e la Liguria: storia e archeologia di un territorio prima della conquista romana*, Milano, Longanesi.
- GIULIANO A. 2006, *Protoattici in Occidente*, in Adembri, pp. 64-72.
- GRAS M. 1985, *Trafics tyrrhèniens archaïques*, Paris.
- GRAS M., ROUILLARD P., TEIXIDO J. 2000, *L'universo fenicio*, Einaudi, Torino.
- GRAS M. 2000, *Il Mediterraneo in età Orientalizzante: merci, approdi, circolazione*, in *Principi etruschi tra Mediterraneo e Europa*, Venezia, Marsilio, pp. 15-26.
- GRIFFITHS PEDLEY J. 2012, *Greek Art and Archaeology*, quinta edizione, Prentice Hall, New Jersey, p. 105.
- GSELL S. 1891, *Scavi nella necropoli di Vulci*, Parigi, 1981.
- GUIDI A. 1993, *La necropoli veiente dei Quattro Fontanili nel quadro della fase recente della prima età del Ferro italiana*, Firenze.
- HINE H. M. 2000, *Seneca: Medea*, Warminster, Aris & Phillips.
- HOWES SMITH P. H. G. 1984, *Bronze Ribbed Bowls from Central Italy and Etruria. Import and Imitation*, in *BABesch*, 59, 2, pp. 73-107.

- ISLER H. 1983, *Ceramisti greci in Etruria in epoca tardogeometrica*, in *Quaderni ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche*, 12, pp. 9-48.
- LAMBRUGO C. 2002, *Ceramica protocorinzia e corinzia*, in *Cerveteri. Importazioni e contesti nelle necropoli*, Quaderni di Acme 52, a cura di Bagnasco Gianni G., Milano, pp. 539-558.
- LIVERANI M. 1988, *Antico Oriente: storia, società, economia*, Editori Laterza.
- LO SCHIAVO F. 1996, *Una "fiasca del pellegrino" miniaturistica*, in *Alle soglie della classicità il mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati*, Pisa-Roma 1996, pp. 843-848.
- LO SCHIAVO F. 2000, *Forme di contenitori di bronzo e di ceramica: documenti e ipotesi*, in *La ceramica fenicia di Sardegna. Dati, problematiche, confronti*, Atti del I Congresso Internazionale Sulcitano (S. Antioco 1997), Roma 2000, pp. 207-223.
- LO SCHIAVO F. 2002, *Osservazione sul problema dei rapporti fra Sardegna ed Etruria in età Nuragica.II*, in *Atti Sassari 2002*, pp. 51-70.
- LO SCHIAVO F. 2003, *Sardinia between East and West: interconnections in the Mediterranean*, in *Sea routes. From Sidon to Huelva Interconnections in the Mediterranean 16th-6th c. BC*, Catalogo della Mostra (Athens 2003), Athens 2003, pp. 152-161.
- MACCHIAROLA I. 1987, *La ceramica appenninica decorata*, De Luca, Roma.
- MAGGIANI A. 1999, *Una iscrizione "paleoumbra" da Chiusi*, in "RdA", 23, pp. 64-71.
- MALLOWAN E. M. 1966, *Nimrud and its remains*, Londra, Collins.
- MALNATI L. 2018, *La falsificazione dei reperti archeologici nel commercio clandestino*, in *L'Arte non vera non può essere Arte*, Atti del Ciclo di Conferenze (ottobre-dicembre 2017), Roma, 69-74.
- MANDOLESI A. 2005, *Materiale protostorico: Etruria e Latium Vetus*, Roma.
- MANELLI N. 2019, *Reperti archeologici*, Catalogo casa d'aste Itineris, 26 giugno 2019, Milano.
- MANGANI E., PAOLETTI O. 1986, *CVA Grosseto, Museo Archeologico e d'arte della Maremma. I. Italia 62*, Roma.
- MARCHESI M. 2016, *Animali e Mischwesen nella produzione artistica e ed artigianale di Bologna e del suo territorio in età orientalizzante*, in *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, Trento, Tangram edizioni scientifiche, pp. 221-247.
- MARTELLI M. 1984, *Prima di Aristonothos*, in *Prospettiva* 38, pp. 2-15.
- MARTELLI M. 1987a, *Del Pittore di Amsterdam e di un episodio del nostos odissaico. Ricerche di ceramografia etrusca orientalizzante*, in *Prospettiva*, N. 50, pp. 4-14.
- MARTELLI M. 1987b, *La ceramica degli etruschi: la pittura vascolare*, Novara, Istituto Geografico De Agostini.

- MARTELLI M. 2001, *Nuove proposte per i Pittori dell'Eptacordo e della Gru*, in *Prospettiva* 101, pp. 2-18.
- MARZOLI D. 1989, *Bronzefeldflaschen in Italien*, (PBFII.4), Munchen.
- MARZOLI D. 1998, *Bronzene Feldflaschen aus hervorragenden Gräbern der italischen Eisenzeit*, in *Archäologische Untersuchungen zu den Beziehungen zwischen Altitalien und der Zone nordwärts der Alpen während der frühen Eisenzeit Alteuropas*, Ergebnisse eines Kolloquiums in Regensburg (1994), Regensburg, pp. 69-82.
- MATZ F. 1937, *Altitalische und vorderasiatische Reliefschalen*, in *Klio*, 30, pp. 110-117.
- MEDORI M. L. 2010, *La ceramica white-on-red della media Etruria interna*, Quaderni II, Bolsena.
- MEDORI M. L. 2012, *Una classe dell'orientalizzante etrusco: le olle a scacchiera*, in *Antiquité, Mélanges de l'École française de Rome*, <https://doi.org/10.4000/mefra.78>.
- MENEGAZZI A. 2013, *La Collezione dei coniugi Michelangelo e Oplinia Hieke: da raccolta privata a museo pubblico*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 10, pp. 31-40.
- MICHELUCCI M. 2002, *Contributo allo studio delle necropoli etrusche di Pitigliano*, in *StEtr.* 65-68, pp. 47-69.
- MICHETTI L. M. 2019, *Bracieri ceretani decorati a cilindretto, nuovi dati da Pyrgi*, in *Archeologia Classica* Vol. LXX, pp. 535-554.
- MICOZZI M. 1994, *'White-on-red': una produzione vascolare dell'orientalizzante etrusco*, in *Terra Italia* 2, Roma.
- MICOZZI M. 2016, *Continuità e trasformazione nei servizi da banchetto di età medio-orientalizzante: appunti da Cerveteri*, in *Rivista di Storia dell'Agricoltura* LVI, n. 1-2, pp. 159-178.
- MINETTI A. 2000, *Testimonianze dell'Orientalizzante etrusco da Chiusi*, in *Chiusi dal Villanoviano all'età orientalizzante*, in *AnnFaina*, 7, pp. 125-157.
- MIREILLE LEE M. 2010, *Clothing*, in *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Oxford University Press.
- MORETTI SGUBINI A. 2015, *Tumuli a Vulci, tumuli a Tuscania*, in *AnnFaina* XXII, Quasar, Roma pp. 593-636.
- MORIVI GOVI G., MARCHESI M. 2000, *I principi padani: L'Orientalizzante settentrionale*, in *principi etruschi*, pp. 327-376.
- MUSTI D. 2006, *Storia Greca: linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma: GLF editori Laterza, pp. 78-83.
- NASO A. 2001, *La penisola italica e l'Anatolia, XII-V secolo a.C.*, in *Der Kosmos der Artemis von Ephesos*, hrsg. von U. Muss, Wien (Österreichisches Archäologisches Institut, Sonderschriften Bd. 37), pp. 169-181.



- NATALE M. 2017, *I falsi e la storia dell'arte*, in *Il falso specchio della realtà*, Torino, 49-87.
- NEEFT K. 1987, *Protocorinthian subgeometric Aryballoi*, Amsterdam.
- NERI D. 2012, Il periodo villanoviano nell'Emilia occidentale, in *Gli etruschi tra VIII e VII secolo a.C. nel territorio di Castelfranco Emilia (MO)*, Firenze, All'insegna del Giglio.
- NERI D. 2015, *Bologna nell'epoca orientalizzante* p. 16 in (a cura di) Luana Kruta Poppi, Diana Neri, *Donne dell'Etruria padana dall'VIII al VII secolo a.C.*, All'insegna del Giglio, Firenze 2015.
- NERI S. 2008, *Una nuova fiasca del pellegrino: integrazioni al repertorio vascolare veiente dell'Orientalizzante*, in *Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico* 3, pp.87-109.
- NERI S. 2010, *Il tornio e il pennello: ceramica depurata di tradizione geometrica di epoca orientalizzante in Etruria meridionale (Veio, Cerveteri, Tarquinia e Vulci)*, Officina Etruscologica 2, Roma.
- NERI S. 2013, *Il Bestiario nella ceramica italo-geometrica di età orientalizzante in Etruria meridionale*, in *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico, Quaderni n. 1, Tangram edizioni scientifiche Trento pp. 55-76.
- NEWLANDS C. E. 1997, *The metamorphosis of Ovid's Medea*, in *Iles Johnston (Ed.)*, *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton (N.J.), 178-208.
- NOBLE J. V. 1984, *An Overview of the Technology of Greek and related Pottery*, in *Ancient Greek and related Pottery*, Amsterdam
- ORTALLI J. 2016, *Altre noterelle su Felsina (risposta a Giuseppe Sassatelli)*, in *Thiasos-Rivista di archeologia e architettura antica*, n. 5, Quasar, Roma, pp. 17-32.
- PAGNINI L., ROMUALDI A. 2000, *La ceramica di impasto nell'Etruria settentrionale*, in *Ceramiche d'impasto dell'età orientalizzante in Italia: dizionario terminologico*, a cura di Franca Parise Badoni, Roma, pp. 19-24.
- PALERMO D. 1992, *L'officina dei pithoi di Festòs: un contributo alla conoscenza della città in età arcaica*, in *CronCatania* 31, pp. 37-53.
- PALERMO D. 1992 b, *L'edificio e i materiali*, in *Priniàs 2. Mandra di Gipari. Una officina protoarcaica di vasai nel territorio di Priniàs*, Catania, pp. 27-114.
- PAOLETTI O. 2009, *Ceramica figurata etrusco-geometrica: qualche osservazione*, in *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa-Roma, pp. 653-660.
- PAPPALARDO E. 2006, *Avori degli scavi italiani a Forte Shalmaneser (Nimrud). Figure umane, elementi vegetali, leoni*, in *Mesopotamia*, 41, pp. 57-153.
- PATANÈ G. R. 2015, *I pithoi a rilievo di età orientalizzante da Priniàs. Considerazioni preliminari*, in *Creta Antica* 16, Bottega d'Erasmus, Padova, pp. 177-200.
- PELLEGRINI E. 1989, *La necropoli di Poggio Buco*, Firenze.

- PIERACCINI L. C. 2003, *Around the Hearth: Caeretan cylinder-stamped braziers*, in *Studia Archeologia* 120, Roma.
- POWELL B. B. 1991, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge.
- PRAYON F. 1975, *Frühetruskische Haus-und Grabarchitektur*, Heidelberg.
- RADNÓTI S. 2006, *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, Oxford.
- RANDBORG K. 1997, *Absolute Chronology. Archaeological Europe 2500-500 BC*, København.
- RATHJE A. 1988, *Manners and customs in Central Italy in the Orientalizing period. Influence from the Near East*, in «Acta Hyp», 1, pp. 81–90.
- REUSSER C. 1988, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Etruskische Kunst*, Basilea.
- RICHTER G.M. A. 1969, *L'arte greca*, Torino, Einaudi.
- RIDGWAY D. 1981, *Archaeology in South Italy*, in *MDAI(R)*, XXVIII, pp. 63-83.
- RIDGWAY D. 1985, *Provenance and Firing Techniques of Geometric Pottery from Veii: a Mössbauer Investigation*, in *Annual of British School at Athens* 80.
- RIZZO M. A. 1989, *Ceramica etrusco-geometrica da Caere*, in *Miscellanea Ceretana*, Roma, pp. 9-39.
- RIZZO M. A. 1989b, *La tomba delle Anatre*, in M. A.RIZZO (a cura di), *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia*, catalogo della mostra (Roma 1989), Roma, pp. 103-107.
- RIZZO M. A. 2001, *Le tombe orientalizzanti di San Paolo*, in *Roma*, pp. 163-176.
- RIZZO M. A. 2005, *Ceramica geometrica greca e di tipo greco da Cerveteri (dalla necropoli del Laghetto e dall'abitato)*, in *Oriente e Occidente: metodi e discipline a confronto. Riflessioni sulla cronologia dell'età del ferro italiana*, Atti dell'incontro di studi (Roma 2003), *Mediterranea I*, Pisa-Roma, pp. 333-378.
- RIZZO M. A. 2007, *Una Kotyle del Pittore di Bellerofonte di Egina ed altre importazioni greche e orientali dalla tomba 4 di Monte Abatone a Cerveteri*, in *BdA* 140, pp. 1-56.
- RUDIGER U. 1966-1967, *Askòi in Unteritalien*, in *RM* 73/74, pp. 1-9.
- RUSSO L. M. 2016, *Dalla tomba Regolini Galassi alle hydrie ceretane: il ruolo di Cerveteri nell'assimilazione del bestiario fantastico orientalizzante in Etruria*, in *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, Trento: Tangram edizioni scientifiche, pp. 275-302.
- SALVADORI M., BAGGIO M., BERNARD E., ZAMPARO L. 2018a, *Il falso nelle collezioni archeologiche: dall'autenticazione alla promozione della legalità*, in *L'arte non vera non può essere arte*, Roma, pp. 491-500.

SALVADORI M., BAGGIO M., BERNARD E., ZAMPARO L. 2018b, *Il “progetto MemO” e lo studio dei falsi tra ricerca, didattica ed educazione alla legalità: note preliminari sulla Collezione Marchetti (Padova)*, in *Quaderni del Master*, 5, Roma, pp. 82-105.

SALVADORI M., BAGGIO M., BERNARD E., ZAMPARO L. 2020, *Il ‘Progetto MemO’ e lo studio dei falsi tra ricerca, didattica ed educazione alla legalità. Note preliminari sulla Collezione Marchetti (Padova)*, in *Falso. Il patrimonio culturale e la difesa dell’autenticità*, Atti del Convegno Interdisciplinare (Roma, 25-27 ottobre 2018), Roma, 83-110.

SANNIBALE M. 2003, *Nota sulle indagini scientifiche e sui restauri*, in *La Tomba Calabresi e la Tomba del Tripode di Cerveteri*, Città del Vaticano (Museo Gregoriano Etrusco, Cataloghi 7), pp. 281–300.

SANNIBALE M. 2008, *Gli ori della Tomba Regolini–Galassi: tra tecnologia e simbolo. Nuove proposte di lettura nel quadro del fenomeno Orientalizzante in Etruria*, in «MEFRA», 120.2, pp. 337–367.

SASSATELLI G. 2013, *L'arte delle situle*, in *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti Antichi*, Catalogo della Mostra, Padova, 6 aprile-17 novembre 2013. Venezia, pp. 99-105.

SAVIGNONI L. 1901, *Cretan Expedition XVIII. Fragments of Cretan pithoi*, in *AJA* V, pp. 404-417.

SCIACCA F. 2005, *Patere baccellate in bronzo. Oriente, Grecia, Italia in età orientalizzante*, Roma.

SCIACCA F., DI BLASI 2003 L., *La Tomba Calabresi e la Tomba del Tripode di Cerveteri*, Città del Vaticano (Museo Gregoriano Etrusco, Cataloghi 7).

SCIORTINO M. 2016, *Le rappresentazioni dell’uomo con testa taurina nell’Italia medio-tirrenica*, in *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, Trento, Tangram edizioni scientifiche, pp. 303-324.

SERRA RIDGWAY F. R. 2010, *Pithoi stampigliati ceretani: una classe originale di ceramica etrusca*, a cura di Luisa C. Pieraccini, L’Erma di Bretschneider.

SGUBINI MORETTI A. M. 2001, *Veio, Cerveteri e Vulci: città d’Etruria a confronto*, catalogo della mostra, Roma.

SGUBINI MORETTI A. M. 2003, *Ultime scoperte a Vulci*, in *AnnFaina* X, pp. 9-53.

SGUBINI MORETTI A. M., RICCIARDI L. 2016, *Vulci: Tipologie funerarie in uso fra Orientalizzante ed età Tardo Arcaica (Scavi 2011-2012)*, in *Bollettino di Archeologia online* VII, pp. 73-107.

SIMANTONI-BOURNIA E. 1990, *Chian relief pottery and its relationship to Chian and east greek architectural terracottas*, in *Hesperia* 59.

SIMANTONI-BOURNIA E. 2004, *La céramique grecque à reliefs. Ateliers insulaires du VIII e au VIe siècle avant J.-C.*, Genève: Librairie Droz.

SPAGNOLI F. 2019, *La ceramica dipinta fenicia e punica a Mozia: le decorazioni e i motivi (VIII.VII a.C.)*, in *Quaderni di Archeologia Fenicio-Punica VIII*, Roma.

- SPIVEY N. 1987, *The Micali Painter and his followers*, Oxford.
- STRANDERG OLOFSSON M. 2004, *Bianco su rosso di Acquarossa. Alcuni grandi vasi decorati e le loro implicazioni cronologiche*, in *OpRom* 29, 2004, p. 73-89.
- SZILÁGYI J. G. 1977, *Considerazioni sulla ceramica etrusco-corinzia di Vulci: risultati e problemi*, in *Atti Grosseto*, pp.49-63.
- SZILÁGYI J. G. 1986, *Etrusco-Corinthian Bilingualism*, in *Corinthiaca, Studies in Honor of D.A. Amyx*, Columbia 1986, pp. 134-145.
- SZILÁGYI J. G. 1992, *ECF: Ceramica etrusco-corinzia figurata*, in *I (Monumenti etruschi 7)*, Firenze.
- TANCI S., TORTOIOLI C. 2002, *La ceramica italo-geometrica (Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Traquinia, XV)*, Roma.
- THOMSON DE GRUMMOND N. 2006. *Etruscan Myth, Sacred History and Legend*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- TORELLI M. 1985, *L'arte degli Etruschi*, Roma; Bari, Editori Laterza.
- TRONCHETTI P. 1979, *Per la cronologia del Tophet di S. Antioco*, in *RivStFen* VII.2, pp. 201-205.
- VISTOLI F. 2008, *Una nuova acquisizione di ceramica "white-on-red" dall'ager Veientanus*, in *Opuscula Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*, pp. 63-77.
- WIEL-MARIN F. 2005, *La ceramica a figure rosse di Adria: la famiglia Bocchi e l'archeologia*, Cleup, Padova.
- WILSON JONES M. 2002, *Tripods, triglyphs, and the origin of the doric frieze*, in *American Journal of Archaeology* 106, n. 3, pp. 353-390.
- WIKANDER C. 1988, *Acquarossa, I.2. The painted architectural Terracottas. Typological and decorative analysis*, Stoccolma.
- WRIGHT J.C. 2008, *Early Mycenaean Greece*, in Shelmerdine C.W. (ed.), *The Cambridge Companion to the Aegean Bronze Age*, New York, 230–57.
- ZAMPARO L. 2019, *From Materiality to Authenticity: methodological observations*, in *Anthropology of forgery. A multidisciplinary approach to the study of archaeological fakes*, 46, Padova University Press, pp. 131-142.
- ZAMPARO L. 2020, *Distruzioni contemporanee e mistificazione della storia: il fenomeno della falsificazione dei beni archeologici*, in *Atti del V Convegno Internazionale di Studi, Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo, Paestum (19-21 novembre 2020)*, pp. 145-154.
- ZAMPIERI G. 1996, *La collezione Casuccio nel Museo civico archeologico di Padova*, Società Cooperativa Tipografica, Padova.

## RINGRAZIAMENTI

Ecco giunti alla conclusione di questa tesi di laurea, che al contempo rappresenta la conclusione dei miei studi accademici. Prima di terminare il tutto, ci tenevo a ringraziare tutte quelle persone che mi sono state accanto nei vari anni e che mi hanno permesso di diventare la persona che sono e di raggiungere questi traguardi importanti.

Vorrei ringraziare innanzitutto i miei relatori, la prof.ssa Silvia Paltineri, la prof.ssa Monica Salvadori e il dott. Luca Zamparo, che in questi mesi hanno saputo guidarmi, con suggerimenti pratici, nelle ricerche e nella stesura dell'elaborato.

Vorrei, poi, ringraziare di cuore la mia famiglia, mia mamma Barbara, mio papà Cristiano per essermi stati vicini in tutti questi anni e per i sacrifici fatti che mi hanno permesso di essere qui in questo momento.

Ringrazio tutti i miei parenti, le mie nonne Orietta e Concetta, tutti i mie zii, zie e cugini e in particolar modo i miei nonni Luigino ed Egidio che non hanno potuto vedermi raggiungere questo traguardo.

Infine, un ultimo ringraziamento va ai miei compagni di corso e di scavo conosciuti durante il mio percorso accademico e a tutti i miei amici che mi hanno supportato e che mi hanno permesso di vivere la vita al di fuori del percorso di studi con tranquillità e leggerezza, potendo superare così gli ostacoli e conseguire i miei obiettivi.

Grazie infinite a tutti voi.

ENRICO TREVISAN