

RECENSIONI

MAURIZIO HARARI, *Il « gruppo Clusium » nella ceramografia etrusca*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1980, pp. 240 + LXXIV tavv.

GIAMPIERO PIANU, *Ceramiche etrusche a figure rosse. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia*, I, Giorgio Bretschneider, Roma 1980, pp. 167 + CXIX tavv.

La necessità, da tempo sentita, di articolare la massa di dati offerta dal Beazley nel suo *Etruscan Vase Painting* e di chiarire così molti dei problemi irrisolti ha animato la letteratura archeologica di questi ultimi dieci anni. Fino a poco tempo fa questo compito gravava specialmente sulle spalle di M. A. Del Chiaro: il peso, ora, vista l'uscita quasi contemporanea dei due volumi che qui si recensiscono, sembra che si stia distribuendo anche fra più giovani studiosi.

1. Il libro di Harari, nonostante la sua veste monografica, è in effetti una serie di contributi alla classificazione del gruppo Clusium, considerato appunto nelle sue diverse « classi » (*kylikes*, *askoi* ad anatra, *kantharoi* a testa plastica etc.). Il catalogo, particolarmente minuzioso (pp. 21-95), elenca 57 *kylikes*, 37 *askoi* ad anatra, 20 *kantharoi* a testa umana, 7 *skyphoi*, 3 *kantharoi*, 2 *phialai* e 18 vasi di altre forme reputati per solito di produzione volterrana (comprese 7 *kelebai*). Questa divisione per forme, che segue quella proposta da Beazley, costituisce una sorta di costrizione per i capitoli che seguono (pp. 100-219), dedicati ad indagini attributive. Per le *kylikes*, in una disamina lunga e a volte estenuata, vengono distinte 6 mani, a due delle quali (pittore D e pittore F) vengono attribuiti, a ragione, anche la *kelebe* da Carmignano e il cratere a calice da Monte Bradoni (su quest'ultimo è intervenuta recentemente anche F.-H. PAIRAULT-MASSA, in *RA* 1980, p. 63 sgg. che, pur in una più ampia ottica dei problemi della pittura di IV secolo a.C., ha attribuito erroneamente al pittore del cratere da Volterra una *kylix* del pittore Harari A e tre *kylikes* del pittore Harari D).

Per gli *askoi* ad anatra, che includono anche esemplari esclusi dal gruppo, su 17 pezzi vengono distinte 7 mani: a una di queste (pittore della papera del Louvre) vengono attribuiti dubbiosamente anche 5 *skyphoi* (pp. 77-78: l'attribuzione in effetti non è convincente). Per gli *head-kantharoi*, dove la decorazione pittorica è assai più limitata, viene isolata una classe chiusina comprensiva di 9 pezzi.

Questa vivisezione fa perdere spesso di vista attribuzioni o analogie che ci sembrano assai evidenti: non è possibile, infatti, che in una produzione stilisticamente unitaria i pittori si siano dedicati a una sola forma ceramica (o addirittura a una parte di essa, come negli esterni delle *kylikes*). Basta tener conto, per esempio, che il pittore E del Tondo Group è autore di uno *skyphos* da Spina recentemente reso noto fotograficamente (N. ALFIERI, *Spina*, Bologna 1979, p. 130. fig. 366: definito « falisco »).

Soffre, da questo punto di vista, in particolare, una delle personalità più significative del Tondo Group, il pittore D (del quale, comunque, il pittore C, autore di sole tre coppe, mi sembra uno stretto compagno). L'a., come si è detto, gli attribuisce anche il cratere di Carmignano, ma gli andranno riferiti inoltre due *stamnoi* e uno *skyphos* da Volterra (pp. 199-200, tav. LXV) e, forse, un *askos* ad anatra lasciato isolato (n. 20, tav. XXIV, 1-2) e uno degli *skyphoi* (n. 5, tav. LIX, 3-4). Alla sua produzione vanno ora aggiunti anche una coppa da Tarquinia, pubblicata da Pianu (tav. XXVII, 3-4), e un'altra rinvenuta a Sovana (fig. 1), che posso rendere nota grazie alla cortesia di Anna Talocchini. Proprio quest'ultimo pezzo rende possibile anche l'attribuzione al pittore di un cratere purtroppo perduto, rinvenuto a Montediano presso Montefiascone, di cui sono stati forniti recentemente disegni ottocenteschi (A. GREIFENHAGEN, in *RM* LXXXV, 1978, p. 63 sgg.; M. MARTELLI, in *St. Etr.* XLVII, 1979, p. 338).

Nel gruppo degli *askoi*, il pittore di Firenze 74690 è autore di una coppa frammentaria con una vigorosa testa di Herakles (GREIFENHAGEN, *ibidem*, p. 65, tav. 53,2), inspiegabilmente esclusa dal catalogo. Il pittore di Firenze 4231 (pp. 50-51, nn. 5-7) è la mano che dipinge certamente una *kelebe* volterrana da Aleria (L. JEHASSE, in *Mélanges Heurgon*, Rome 1976, p. 508, fig. 5) e quattro *oinochoai* da Volterra (HARARI, tavv. LXVIII-LXIX, nn. 2-5): non si tratta di un pittore chiusino (basterebbero le provenienze), ma piuttosto di un volterrano che lavora contemporaneamente al pittore di Hesione. La mano di quest'ultimo va, ad avviso di chi scrive, riconosciuta nel pittore isolato del *duck-askos* di Bruxelles (p. 57, n. 23, tav. XXXIV, 1-2), se si confronta con le *kelebai* LVII e CII di M. MONTAGNA PASQUINUCCI, *Le kelebai volterrane*, Firenze 1968 e con l'*oinochoe*, egualmente volterrana, pubblicata da Harari (n. 1, tav. LXVIII, 1): ma sul pittore di Hesione torneremo oltre.

Un tentativo riuscito ci sembra quello di aver completato la Sienese workshop distinta da Rupp con una serie di vasi di Aleria (nn. 740 e 742) e con due *stamnoi* di Populonia (che però non sono affatto perduti; inv. 36768-36769: figg. 3-6), cui andrà aggiunto un frammento da Volterra (*NS* 1973, Suppl., p. 261, fig. 172,4). Dunque, finalmente, un atelier che dipinge *kelebai*, *stamnoi* e *kylikes*, come è necessario supporre per tutti gli ateliers della produzione, ma che opera a Volterra e non a Chiusi.

Queste osservazioni sparse, che tendono a restituire organicità a una classe ceramica che appare troppo piena di « mani », possono rientrare nella soggettività delle operazioni di attribuzione. Dissenso completo, invece, nasce di fronte a un errore che getta ombra su tutta l'opera: la *kylix* Vagnonville 49 (tav. XVIII,2), pur se giudicata solo attraverso la fotografia pubblicata, non può essere classificata come autentica da chi ha speso tanta fatica nello studio del gruppo Clusium. Le teste richiamano, tranne l'occhio, la ceramica attica a figure rosse degli inizi del V secolo a. C.; l'anatomia femminile è addirittura risibile (ma l'A. non manca di notare la forma dei seni). Tutto la qualifica come uno dei tanti 'pastiche' operati dai falsari chiusini. Una ricerca concessami dalla Soprintendenza archeologica della Toscana mi ha permesso infatti di constatare che il pezzo, già molti anni fa, era stato liberato dal restauro integrativo: il suo attuale stato (fig. 2) permette di inserirlo nella produzione del pittore Harari D.

L'annoso problema dei contatti fra il gruppo Clusium e il gruppo Volaterrae viene affrontato in diverse pagine del lavoro (pp. 193-202, 206-211, 215-219); l'argomento delle provenienze, inizialmente sottovalutato (p. 13), è ripreso poi successivamente (pp. 221-224). La tesi dell'autore è più riduttiva rispetto a quella dell'Albizzati: la produzione volterrana è infatti distinta da quella chiusina e

considerata una tarda imitazione. Essendo stati infatti negati alcuni agganci già noti (ad es. i *duck-askoi* nn. 16-17 appartenevano, secondo un'opinione corrente, al pittore di Hesione), la produzione di Chiusi rimane isolata. L'analisi di Harari si concentra soprattutto su tre *kelebai* (pp. 195-198), la cui decorazione, già da tempo, era stata riconosciuta una trasposizione sulle pareti dei crateri degli ornati di esterni pertinenti alle *kylikes* chiusine: la decorazione della *kelebe* Pasquinucci XXII (Harari n. 3) deriva chiaramente dagli esterni del pittore A del Tondo Group (cfr. tavv. I,2 e III,2 e tav. LXIV,3), come appare assai più evidente, però, dalla figura del centauro sul lato A della *kelebe*; le *kelebai* XVI e LXXXII Pasquinucci si muovono piuttosto sulla scia di questo pittore e partecipano alla tendenza 'chiusineggiante' di tutta una serie di *kelebai* (ad es. Pasquinucci XVII, XIX, XX, LXIV, LXXXI, LXXXII) e di uno *stamnos* (A. STENICO, in *Studi Banti*, Roma 1965, tav. LXV), anche se iconograficamente sono legate agli esterni delle *kylikes*. Al pittore di Hesione l'a. dedica qualche cenno, riconoscendo, dal suo punto di vista, una eccessiva eterogeneità nel gruppo di opere che gli sono state attribuite: si tratterebbe, infatti, di un pittore volterrano, i cui legami con la produzione chiusina vanno attenuati. Non si accorge, però, come i grandi crateri dal Palazzone e da Monteluca (Perugia) rispecchino da vicino tendenze stilistiche ed espedienti tecnici (ad esempio la vernice diluita) propri dei pittori C e F del Tondo Group; né rileva, in definitiva, come la sua fisionomia sia perfettamente allineata con la « scuola » del Tondo Group, di cui rompe in senso « espressionistico » certi equilibri formali nelle figure di nudi e di cui privilegia in senso « ritrattistico » i volti isolati rappresentati sia sui *duck-askoi* sia sulle *kelebai*. Anche un allievo del pittore di Hesione, il pittore di Asciano, recentemente riconosciuto (M. MARTELLI, in *Mélanges Heurgon*, cit., p. 221 sg.; v. ora anche la *kelebe* da Adria: E. MANGANI, in *St. Etr.* XLVIII, 1980, p. 121 sgg.), che segue le tendenze stilistiche del maestro espresse nel cratere da Monteluca con Dioniso ed Arianna, nella grande testa sul collo del cratere eponimo ha forti reminiscenze del pittore F (si confronti la testa di Herakles nella *kylix* di Amburgo: Harari, tav. XVI, 2). E che l'a. conosca poco la produzione volterrana emerge chiaramente dalla frettolosa attribuzione al pittore di Hesione del bel piatto a tav. LXXIV, aggiunto all'ultimo momento, che sembra piuttosto gravitare, con i ricchi viluppi vegetali, nell'orbita del pittore F del tondo Group.

Ad avviso di chi scrive il tentativo della Jehasse, così sottovalutato dall'a. (il quale, quando può, corregge sviste di altri fin troppo puntigliosamente), rimane valido: rispetto all'elenco proposto espungerei semmai gli ultimi tre pezzi del secondo gruppo e tutti quelli del terzo, tranne la *kelebe* di Bologna 410. Nell'attività del pittore di Hesione possono infatti essere riconosciute tre tendenze diverse, sintetizzate nelle grandi composizioni mitologiche dei crateri di Monteluca e del Palazzone (Pasquinucci XCIX, CI): la prima è rappresentata dai crateri con teste « severe » o « patetiche » (Pasquinucci IV, XXIV, XXXVIII, CII), da connettere con gli esemplari precedenti, e dai crateri con putti e nereidi (Pasquinucci XV, XXXVIII); la seconda da figurazioni generiche di satiri, menadi o putti (Aleria 741, 740, 843 e Pasquinucci LXXVIII); la terza, fortemente legata alla precedente, accentua i toni caricaturali per la presenza di figure di pigmei (Aleria 74/38, Pasquinucci LV, LXX) o di figure femminili panneggiate (se è del pittore il frammento di Aleria 598). Nei confronti del gruppo Clusium, mentre le prime tendenze vengono ad incontrarsi con lo stile del pittore F, le altre sviluppano piuttosto gli indirizzi del pittore C. Ma che ambedue coesistano nell'opera del pittore di Hesione è confermato dal cratere Pasquinucci LXX: sul ventre si trovano le figure dei pigmei, ma sul collo teste attribuibili alla stessa mano delle *kelebai*



fig. 1 - Coppa da Sovana. Firenze, Museo Archeologico.



fig. 2 - Kylix della Collezione Vagnonville. Firenze, Museo Archeologico.



figg. 3-4 - Stamnos da Populonia. Firenze, Museo Archeologico.



figg. 5-6 - Stamnos da Populonia. Firenze, Museo Archeologico.

Pasquinucci XXXVIII e XCIX (si vedano buone illustrazioni in *RM* XLII, 1927, p. 120 fig. 1 e *BA* 1922/3 p. 29 fig. 7). Il quadro dell'attività del pittore si completa con due *duck-askoi* con figura femminile nuda (Harari nn. 16-17), vicini alla *kelebe* Pasquinucci XV, e, probabilmente, con il *duck-askos* n. 23 e con l'*oinochoe* volterrana Harari 1, prima segnalati.

Questo breve appunto sul pittore di Hesione ci porta a riconsiderare il problema della localizzazione delle fabbriche. Il quadro di distribuzione dei vasi del gruppo Clusium comprende Aleria, Volterra e il suo territorio, la Padania, il territorio chiusino, Perugia, Orvieto e il suo territorio, Bomarzo. Si tratta di un'area nella quale si diffondono ampiamente prodotti volterrani nella seconda metà del IV e agli inizi del III secolo a.C. (F. CATALLI, in *St. Etr.* XLIV, 1976, p. 107 sgg.). Se si può essere d'accordo su un'iniziale attività chiusina dei decoratori, tenendo presente il successo che hanno a Chiusi i prodotti falisci, appare evidente che, in un secondo momento, l'attività si concentra a Volterra. Basta tener conto delle provenienze dei vasi attribuiti al pittore F, che particolarmente interessa nella formazione del pittore di Hesione: su 7 pezzi si conoscono 5 provenienze certe, 4 delle quali volterrane (Harari p. 35 sg. nn. 23-25, p. 94 sg. n. 2). È evidente che la vecchia tesi dell'Albizzati sul trasferimento delle maestranze da Chiusi a Volterra appare ancor oggi valida.

Quanto alla datazione del gruppo, l'a. appare piuttosto sfiduciato (a ragione) per i dati di rinvenimento e non tiene conto (a torto) del contemporaneo sviluppo della pittura parietale o dell'arte incisoria. Ricorda solo alcune tombe tarquiniesi (ma non quelle orvietane), fornendo datazioni molto invecchiate; liquida in una nota (p. 109 n. 107) tutti gli studi, specializzatissimi, relativi agli specchi. Le conclusioni sulla cronologia appaiono per ora solo accettabili, rimanendo assai confusi i rapporti con la più antica ceramografia falisca o eventuali punti di riferimento dopo il lavoro di P. BOCCI PACINI, in *Studi Fiumi*, Pisa 1979, p. 36 ss.

In definitiva ci sembra che nel libro di Harari domini un attribuzionismo eccessivo, fine a se stesso, che si sofferma troppo sull'analisi minuziosa, perdendo di vista più generali problemi di tendenze stilistiche. Le critiche che vengono oggi mosse all'attribuzionismo potrebbero trovare in quest'opera, così parziale, se pure utile per i problemi che suscita, un terreno facile. L'attribuzionismo è una tecnica filologica, non un « gioco da salotto », preliminarmente a più ampie considerazioni sulle manifestazioni artistiche di un'epoca e alla storia dei centri di produzione. Nonostante gli intenti, Harari è rimasto sulla soglia di questo ulteriore progresso di ricerca.

2. Altri e più limitati sono gli intendimenti di G. Pianu, il quale fornisce un catalogo delle ceramiche etrusche a figure rosse del Museo di Tarquinia. Nelle schede relative a 154 vasi, corredate di buone fotografie, la parte descrittiva assume un peso decisamente preponderante, mentre il commento è per lo più eccessivamente ridotto. Nel complesso vengono catalogati 6 vasi della produzione della prima metà del IV secolo a.C., 9 del gruppo ceretano, 20 del gruppo tarquiniese, 51 del gruppo falisco, 40 del gruppo Genuclia e 15 vasi plastici. Ogni sezione è preceduta da una scheda sintetica sui problemi relativi alla classe. I lavori di Beazley e Del Chiaro avevano già reso noti i pezzi migliori: ne consegue che la massa dell'inedito consiste soprattutto in due gruppi, cospicui ma poco significativi, di *oinochoai* falische del gruppo Barbarano e di piattelli ceretani di Genuclia con decorazione a stella. Non si può tacere, allora, che per i vasi (non molti), finora inediti, si sarebbe gradita un'analisi più puntuale e meno sommaria.

Per il n. 4 la Bocci (in *Ann. Acc. Etr. Cortona* XVIII, 1979, p. 76) ha pro-

posto ora un accostamento al gruppo campanizzante (e quest'orientamento dovrebbe valere anche per il cratere a calice n. 41, semplicemente descritto); per il n. 43 rimando ad osservazioni recentissime di F. Gilotta (in *Prospettiva* 25, 1981, p. 30 sgg.); per il n. 48 ricordo quanto ho detto sopra a proposito del pittore D del gruppo Chiusi. Sorprende che il cratere a calice n. 32 non sia stato attribuito al Berlin Funnel Group Painter di Del Chiaro (*The Funnel Group*, Firenze 1974, pp. 15-22). Lacune bibliografiche si notano per i duck-askoi (M. A. DEL CHIARO, in *RA* 1978, pp. 27-38) e per la distribuzione dei piattelli di Genucilia (ad es. L. BACCHELLI, in *Quaderni Archeologia Libia* VIII, 1976, pp. 99-107; e ora anche J.-P. MOREL, in *Miscellanea Manni*, Roma 1979, p. 1575).

Un lavoro utile nel complesso, ma diseguale nell'elaborazione delle schede, spesso ridotte a poco più di impressioni nel commento. Un'adeguata maturazione dei problemi avrebbe senz'altro giovato al libro e all'impresa che si annunzia.

MAURO CRISTOFANI

ETTORE M. DE JULIIS, *La ceramica geometrica della Daunia*, Studi e Materiali di Etruscologia e Antichità Italiche XVI, Firenze, Sansoni Editore Nuova S.p.A., 1977, pp. 98, tavv. CIX.

I vasi con decorazione geometrica dipinta, prodotti dai ceramisti indigeni della Puglia in epoca preromana, godettero di una non trascurabile fortuna nelle ricerche archeologiche dell'ultima parte dell'Ottocento e dell'inizio del nostro secolo. L'interesse nei loro confronti era indubbiamente stimolato dalla scoperta dell'arte greca preclassica: erano gli anni delle prime indagini dedicate alle ceramiche micenee e della rivelazione dell'arte geometrica greca, la cui conoscenza aprì insospettite prospettive critiche e portò ad una rinnovata attenzione per il patrimonio decorativo dell'artigianato italico dell'età del ferro.

Non è quindi un caso che i primi studiosi che si occuparono di vasi apuli indigeni chiamassero a confronto ceramiche micenee e cipriote o vasi geometrici della Beozia, con un arco di riferimenti che si rivela oggi per molti aspetti superato, ma che costituisce una chiara testimonianza dell'ottica nella quale venivano affrontati questi studi. Si aggiunga che gran parte dei materiali allora noti era costituita da vasi di provenienza dubbia o comunque privi di associazioni, circostanza questa che lasciava ampia libertà nella ricerca di possibili confronti e ascendenze. Ad un motivato inquadramento storico e cronologico di queste ceramiche si giunse solo più tardi, quando il loro studio fu affrontato sul posto da un profondo conoscitore della Puglia antica, quale fu M. Meyer.

Dopo la prima guerra mondiale l'interesse per le ceramiche geometriche della Puglia andò progressivamente spegnendosi e il mutato clima culturale contribuì a far scendere su questi studi un silenzio durato quasi un trentennio. Solo in anni recenti, grazie alla vigorosa ripresa delle indagini dedicate alle culture anelleniche dell'Italia meridionale, anche la Daunia preromana è tornata a ricevere l'attenzione che merita. In questo rinnovato fervore di studi un ruolo non secondario ha avuto Ettore De Juliis, autore di questo atteso volume sulla *Ceramica geometrica della Daunia*. Il lavoro, che si segnala per rigore metodologico e prudenza nell'utilizzazione dei dati, ci offre un quadro sistematico dei vasi dauni dipinti, ottenuto attraverso una puntigliosa analisi di forme vascolari e motivi decorativi, la cui trattazione tassonomica viene ancorata ad un'attenta valorizzazione di tutti i dati suscettibili di essere utilizzati in senso diacronico, superando così le inevitabili aporie