



Argilla. Storie di vasi

a cura di
Monica Salvadori
Monica Baggio
Luca Zamparo

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS



PROGETTO
MEMO

Argilla. Storie di vasi

a cura di
Monica Salvadori
Monica Baggio
Luca Zamparo



ARGILLA

storie di vasi



Gallerie d'Italia
Palazzo Leoni Montanari,
Vicenza

Nell'ambito di Progetto Cultura

INTESA  SANPAOLO

In partnership con



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Progetto ideato e curato da
Monica Salvadori
Monica Baggio
Luca Zamparo

Università degli Studi di Padova -
Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte,
del cinema e della musica

Nell'ambito del
Progetto MemO

La memoria degli oggetti.
Un approccio multidisciplinare per
lo studio, la digitalizzazione e la
valorizzazione della ceramica greca
e magnogreca in Veneto, sostenuto
dalla Fondazione Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo (bando "Progetti
di Eccellenza 2017")

Con la collaborazione scientifica di
Federica Giacobello

Progetto di allestimento
Michele Franzina
Franzina + Partners Architettura
Andrea Giordano
Università degli Studi di Padova

Visual e progetto grafico
Francesco Giordano

*Revisione conservativa
delle opere in mostra*
Ar. Co. sas di Silvestri Giuseppe & C.

Allestimento illuminotecnico
iGuzzini Illuminazione

Contributi multimediali
Andrea Giordano
Uber Mancin

Guida a cura di
Monica Salvadori
Monica Baggio
Luca Zamparo

Contributi della guida
Monica Baggio
Alessandra Coppola
Federica Giacobello
Eleni Hasaki
Maria Chiara Monaco
Monica Salvadori
Massimo Vidale
Luca Zamparo

Elaborazione grafica della guida
Publicad snc - Udine

Edizione
Padova University Press

Traduzione dei testi in mostra
Alphaville. Traduzioni
e Servizi Editoriali

Ringraziamenti

Staatliche Museen zu Berlin

Museo di Scienze Archeologiche
e d'Arte, Università degli Studi
di Padova

Museo Archeologico Nazionale
di Ferrara

Museo Civico di Bassano del Grappa

Museo Regionale della Ceramica
di Caltagirone

Progetto TEMART - Tecnologie e
materiali per la manifattura artistica,
i Beni Culturali, l'arredo, il decoro
architettonico e urbano e il design del
futuro (POR FESR 2014-2020)

Centro d'Ateneo per i Musei,
Università degli Studi di Padova

Direzione Regionale Musei Emilia-
Romagna Sede di Bologna

Soprintendenza Archeologia Belle
Arti e Paesaggio per le province di
Verona, Rovigo e Vicenza

Regione Siciliana - Assessorato dei
Beni Culturali e dell'Identità siciliana
- Dipartimento dei Beni Culturali e
dell'Identità siciliana
Parco archeologico e paesaggistico di
Catania e della Valle dell'Acì

La collezione archeologica di Intesa Sanpaolo è costituita da ceramiche attiche e magnogreche provenienti da Ruvo di Puglia, fiorente centro antico nell'attuale provincia di Bari. Realizzati da artisti attivi tra VI e III secolo a.C. nei laboratori di Atene e dell'Italia meridionale – in Apulia e Lucania –, i vasi furono acquistati dall'aristocrazia ruvese del tempo come beni di prestigio destinati a far parte dei corredi funerari che accompagnavano il defunto nella sepoltura. Tali opere documentano l'alto livello raggiunto dall'artigianato greco e magnogreco, che attraverso oggetti, forme e immagini comunicava i valori e i contenuti della società in cui si trovava ad operare.

Costituita da 522 reperti appartenenti probabilmente a un'unica necropoli, è una delle poche raccolte ottocentesche giunte intatte fino ai nostri giorni. Si tratta di un importante documento del collezionismo d'antichità, fenomeno culturale che si diffuse tra la nobiltà e la borghesia di tutta Europa tra Settecento e Ottocento. La collezione nacque per iniziativa dell'arcidiacono Giuseppe Caputi che a Ruvo, intorno al 1830, iniziò a raccogliere – evitandone la dispersione – i bei vasi figurati che erano venuti alla luce dagli scavi condotti nei fondi di proprietà in località Arena; il suo operato fu continuato dal nipote Francesco Caputi. Nel 1920 la raccolta fu ceduta dagli eredi al marchese Orazio de Luca Resta, imparentato con la famiglia Caputi, e fu trasferita a Roma. Negli anni Cinquanta fu acquistata dall'ingegnere Giuseppe Torno, che la conservò a Milano e le diede una collocazione museale dandole il titolo di "Collezione H.A": il nome deriva dalla splendida hydria (kalpis) attica raffigurante ceramisti al lavoro, considerata il capolavoro del Pittore di Leningrado, celebre ceramografo attivo ad Atene nel secondo quarto del V secolo a.C.

L'intera collezione, unitamente ad altri vasi antichi acquistati da Torno, sin dal 1999 è parte del patrimonio artistico di Intesa Sanpaolo. È attualmente accolta nel deposito del museo di Intesa Sanpaolo a Vicenza, le Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni

Montanari, e costituisce una delle più importanti raccolte vascolari ruvestine, insieme alla collezione Jatta ancora conservata a Ruvo.

*Tra 2001 e 2003 le ceramiche sono state sottoposte a un impegnativo restauro filologico, intervento che ha consentito di recuperare lo splendore delle decorazioni pittoriche originali. Il progetto di tutela e conservazione è stato supportato da un lavoro di schedatura scientifica, sia sul piano iconografico che su quello storico-artistico, sfociato nella pubblicazione del relativo catalogo ragionato (*Electa*, 2006), curato da un team di archeologici dell'Università Statale di Milano.*

Negli anni, nuclei di vasi sono stati valorizzati in occasione di mostre organizzate in prestigiose sedi italiane e internazionali, oltre che nella rassegna "Il Tempo dell'Antico", articolata in appuntamenti espositivi che tra 2009 e 2019 sono stati allestiti alle Gallerie d'Italia di Vicenza e di Napoli, alla Pinacoteca Agnelli di Torino e al Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria.

Si inserisce nella costante attività di valorizzazione rivolta alla raccolta anche il progetto Argilla. Storie di vasi, ospitato alle Gallerie d'Italia di Vicenza e nato dalla preziosa collaborazione con il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, nell'ambito del "Progetto MemO" sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. Con l'obiettivo di condividere le opere in modalità sempre nuove e secondo originali chiavi di lettura, il percorso – con finalità prevalentemente didattiche e con una particolare attenzione all'inclusività e accessibilità – approfondisce il tema della realizzazione tecnica dei manufatti ceramici. Protagonisti dell'indagine sono significativi reperti dalla collezione Intesa Sanpaolo, messi in dialogo con importanti prestiti dal Museo Regionale della Ceramica di Caltagirone, dal Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, dal Museo dell'Università di Padova e dal Museo Civico di Bassano del Grappa.

*Direzione Arte, Cultura e Beni Storici
Intesa Sanpaolo*

In copertina

Cratere di Caltagirone.
Concessione del Parco Archeologico e
Paesaggistico di Catania e delle Valli
dell'Anci - Museo Regionale della
Ceramica di Caltagirone.

© 2021 by Padova University Press

Prima edizione

Ottobre 2021

ISBN 978-88-6938-273-4

www.padovauniversitypress.it

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Indice

- 13 [Argilla. Storie di vasi](#)
Monica Salvadori
- 23 [Dall'argilla al vaso. Produzione e tecniche](#)
Federica Giacobello
- 35 [Le tavolette dipinte \(*pinakes*\) di Penteskouphia: il lavoro dei vasi affidato agli dei](#)
Eleni Hasaki - Massimo Vidale
- 51 [Ceramisti e ceramografi al lavoro: la bottega del vasaio](#)
Monica Baggio
- 65 [Le iscrizioni sui vasi](#)
Alessandra Coppola
- 73 [Disprezzati *parvenus*: sulla posizione sociale dei ceramisti e dei ceramografi attici](#)
Maria Chiara Monaco
- 87 [Fortuna della ceramica e percorsi di legalità. Un approfondimento sul tema](#)
Luca Zamparo
- 101 [Argilla. Storie di vasi: linee per un allestimento](#)
Michele Franzina



Argilla. Storie di vasi

Le mani che manovrano il volante sono grandi e forti, da contadino, eppure, forse per effetto del quotidiano contatto con la morbidezza dell'argilla a cui le obbliga il mestiere, promettono una certa sensibilità.

J. Saramago, *La caverna* (trad. di R. Desti)

Le mani... Le mani del vasaio Cipriano Algor, protagonista del romanzo *La caverna* di José Saramago, sono grandi e forti, ma allo stesso tempo sensibili a causa della quotidiana frequentazione con l'argilla, che è materiale morbido e deve essere trattato con cura. Capace di calarsi perfettamente nei panni di un vasaio, che vive in una distopica età della globalizzazione, il grandissimo scrittore portoghese, Premio Nobel per la Letteratura del 1998, nel romanzo *La caverna* rivela una acuta sensibilità nei confronti di quella che viene definita l'archeologia dei materiali; ne dà prova il passo seguente, che conclude la descrizione dell'eccitato processo creativo in cui Cipriano Algor, insieme alla figlia Marta, anch'essa vasaia, elabora nuovi soggetti artistici, nella fattispecie delle statuette, al fine di trovare un prodotto alternativo da proporre al Centro commerciale, che ha rifiutato la consueta fornitura di stoviglie considerate obsolete e più convenientemente rimpiazzate da vasellame di plastica a imitazione della terracotta: “[...] *Tutta l'archeologia di materiali è un'archeologia umana. Ciò che questa creta nasconde e mostra è il transito dell'essere nel tempo e il suo passaggio negli spazi, i segni delle dita, i graffi delle unghie, le ceneri e i tizzoni dei fuochi spenti, le ossa proprie e altrui, i cammini che eternamente si biforcano*

e si vanno distanziando e perdendosi l'un l'altro. Questo granello che affiora alla superficie è una memoria, questa depressione il marchio che è rimasto di un corpo sdraiato. Il cervello ha domandato e chiesto, la mano ha risposto e fatto [...]". Il passo elabora con estrema finezza le potenzialità di narrazione di un materiale, la creta o l'argilla, che si plasma e che assume una forma solida grazie alla cottura e che costituisce uno dei più versatili campi di espressione della creatività umana fin dall'età neolitica, con la consapevolezza, ben sottolineata in un altro passo del romanzo, che "la ceramica è l'arte in cui è veramente impossibile separare la chimica dai suoi effetti fisici e dinamici".

È speranza di tutti che la previsione di Saramago di un futuro negativo, in cui le stoviglie di terracotta di Cipriano Algor "interessarono solo i collezionisti, e questi sono sempre più rari", e dove il "Centro" fagocita tutto nel suo controllo incondizionato di ogni aspetto della vita umana, rimanga pura ipotesi letteraria – anche se i condizionamenti delle prassi di consumo e addirittura il tentativo di grandi produttori e distributori di predeterminare gli orizzonti estetici del pubblico sono argomenti da tempo sfuggiti ai contorni della fantascienza –.

Certo, anche solo per una questione di costi, produzioni artigianali come quella di ceramiche decorate ad uso quotidiano oggi si riducono drasticamente (vediamo le riflessioni inutili del vasaio postmoderno: "l'orcio decorato con pezzettini di marmo intarsiato [...] è un bell'orcio, ormai sono pochi gli artigiani capaci di eseguire un lavoro così, con questa perfezione, forse l'incaricato del settore, stimolato dal parere del rinomato specialista, avrebbe raccomandato all'ufficio acquisti l'acquisizione urgente di un centinaio di orciuoli, di quelli con i pezzettini di marmo [...]"), e l'interesse per i loro manufatti inizia davvero ad assumere sfumature simili a quelle dell'intimo e riservato piacere di contatto con l'oggetto che anima il collezionista.

È così che, per certi versi, possiamo comprendere la

pratica di collezionare ceramiche provenienti dall'antica società greca, che rimanda alla passione per i contenuti di una cultura mitica e lontana o ad una più semplice forma di interesse verso un passato di cui i documenti antichi parlano direttamente; oggetti che sono espressione di un *savoir-faire* artigianale di altissimo livello, attestazione di un processo tecnologico avanzato, in cui le strategie operative attuate dall'intelligenza tecnica del ceramista ancora ci emozionano, allo stesso modo in cui ci toccano emotivamente le vicende di Cipriano Algor: va da sé che saremmo ancor più convolti se potessimo avere qualche informazione sulle vite quotidiane di quei *banausoi technites*¹, i cui nomi, spesso di origine etnica o appellativi, ci offrono spiragli di conoscenza su profili umani molto diversi, che stimolano la nostra immaginazione!

Una straordinaria testimonianza dell'evoluzione tecnica della produzione ceramica greca è costituita dalla Collezione di vasi attici e magnogreci di proprietà di Intesa Sanpaolo, composta da oltre cinquecento reperti, realizzati tra il VI e il III secolo a.C., provenienti da Ruvo di Puglia, nell'attuale provincia di Bari.

I manufatti rappresentano beni di prestigio, venuti a far parte di ricchi corredi funerari, collocati nelle sepolture dell'aristocrazia apula. Si tratta per lo più di contenitori per cibi, liquidi, unguenti, che assolvevano a funzioni pratiche, ma che si distinguevano anche per un alto valore artistico, considerando le decorazioni presenti sulla superficie dei manufatti, ottenute con la tecnica a figure nere o a figure rosse o realizzate con la pittura sovradipinta. Indubbio capolavoro della collezione è da considerarsi la cosiddetta *kalpis* del Pittore di Leningrado, vaso che come l'*hydria* era utilizzato per trasportare l'acqua, prodotto ateniese del V secolo a.C. sul cui fregio a figure rosse sono rappresentati tre artigiani ceramografi al lavoro, premiati nelle loro attività da Atena Ergane – ovvero in qualità di patrona degli artisti e degli artigiani –, e una giovane donna anch'essa intenta alla decorazione di un vaso².

La rilevanza della Collezione di Intesa Sanpaolo e i

1

Delle condizioni degli artigiani ceramisti e ceramografi ci parla M.Ch. Monaco in questa sede.

2

Sulla *kalpis* del Pittore di Leningrado, si veda il contributo di M. Baggio in questa sede; per la figura di Atena Ergane, si veda il contributo di M.Ch. Monaco in questa sede.

programmi di valorizzazione ad essa dedicati, che nel corso di questi ultimi decenni hanno dato spunto alla realizzazione di una serie di percorsi espositivi attuati nella sede di Vicenza delle Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, nell'ambito del progetto denominato *Il tempo dell'Antico*³, hanno ora stimolato l'ideazione di un percorso scientifico-didattico dal titolo *Argilla. Storie di vasi*, che nasce in seno alla collaborazione fra la Direzione Arte, Cultura e Beni Storici di Intesa Sanpaolo e il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, all'interno delle ricerche sviluppate dal *Progetto MemO. La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto*, sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo nell'ambito del bando "Progetti di Eccellenza 2017", sotto la supervisione della sottoscritta. Il progetto – avviato nel maggio del 2018 – è nato dalla considerazione della rilevante presenza di vasi greci e magno-greci nelle collezioni museali del Veneto, il più delle volte frutto di donazioni private, e si è sviluppato sui 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 dell'identità occidentale, di cui è parte integrante un immaginario di forme e miti, derivati dal *corpus* dei vasi attici e magno-greci, che è alla base della nostra cultura umanistica⁴. Di qui, in età moderna, il desiderio di appropriazione personale e intima che è all'origine delle numerose collezioni private nelle quali i vasi greci e magno-greci hanno un ruolo privilegiato, in associazione o meno con altri oggetti di antichità⁵.

3

Il progetto, ideato nell'ottica di una condivisione con il pubblico, ha visto la realizzazione di esposizioni tematiche dedicate ad alcuni nuclei di opere selezionate della Collezione Intesa Sanpaolo, curate da F. Giacobello; nell'ordine sono state realizzate tra il 2010 e il 2019: "Le ore della donna", "Il viaggio dell'eroe", "Dioniso. Mito, rito e teatro", "Le ambre della principessa", "Dioniso. L'ebbrezza di essere un dio", "La seduzione".

4

Salvadori 2019;
Salvadori, Baggio,
Bernard, Zamparo 2020;
Salvadori, Baggio,
Zamparo 2021.

5

Denoyelle 2003, p. 285.

Nella splendida cornice di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza, *Argilla. Storie di vasi* presenta un'indagine sulle modalità tecniche di realizzazione dei manufatti ceramici nel mondo greco antico, partendo dalla fase di estrazione dell'argilla per giungere al vaso finito, cercando di svelare i segreti di una produzione artistica millenaria, i cui esiti continuano ancora ai nostri giorni

ad attirare un vivo interesse. I vasi dipinti, infatti, frutto di un artigianato spesso di alto livello, che si sviluppa prevalentemente tra il VII e il III secolo a.C., sono in grado di raccontare, attraverso le loro forme, le decorazioni figurate e le iscrizioni che spesso vengono apposte accanto alle immagini⁶, un vivace spaccato della cultura e della società del mondo greco antico, per il loro portato antropologico ben scandagliato nella letteratura archeologica, in particolare dalla scuola francese del già Centre Gernet (ora Anhimia), che annovera François Lissarrague tra i suoi maggiori esponenti.

Il percorso si sviluppa in tre sale e si caratterizza per una decisa finalità didattica e una particolare attenzione al pubblico di età scolare, ma al contempo è aperto anche ad una fruizione più ampia e inclusiva, tramite l'utilizzo di un linguaggio semplice e allo stesso tempo specifico, che fornisce le basi di un lessico per la conoscenza della produzione ceramica greca. L'allestimento si basa sull'esposizione di alcuni pezzi della Collezione Intesa Sanpaolo e di proprietà di altri Enti museali coinvolti, che hanno garantito con i loro prestiti la realizzazione dell'iniziativa: il Parco Archeologico e Paesaggistico di Catania e della Valle dell'Anci e il Museo Regionale della Ceramica di Caltagirone, il Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, il Museo Civico di Bassano del Grappa, il Museo di scienze Archeologiche e d'Arte dell'Università degli Studi di Padova e il Centro d'Ateneo per i Musei dell'Università di Padova.

La prima sala è dedicata a come si fa un vaso e presta particolare attenzione alla tecnica, alle diverse produzioni e ai problemi che possono nascere a causa della complessità delle operazioni di cottura⁷. Il percorso prende l'avvio dai raffinati prodotti di Corinto, uno dei centri di produzione ceramica più attivi e apprezzati del mondo greco, caratterizzati da un decorativismo elegante e coprente l'intera superficie del manufatto e per l'elaborazione di forme innovative di piccole dimensioni, soprattutto unguentari (*aryballoi* e *alabastra*) alla portata di un clientela più vasta. Sulle pareti della sala sono

6

Sul ricorso alla parola scritta sulla superficie dei vasi, si veda il contributo di A. Coppola in questa sede.

7

Si veda il testo di F. Giacobello in questa sede.

riprodotti alcuni dei celebri *pinakes* di Penteskouphia, sito nei pressi di Corinto, che offrono una eccezionale testimonianza di scene di vita e di lavoro dei vasai che operavano nelle botteghe del territorio⁸. Si passa poi a considerare le celebri produzioni ateniesi a figure nere e a figure rosse, esemplificative della capacità straordinaria dei ceramisti di coniugare la forma e la funzione di un vaso con un repertorio eccezionalmente fantasioso di immagini figurate, che alla narrazione del variegato mondo del mito uniscono la descrizione di diversi momenti del vissuto quotidiano in tutte le sue sfaccettature⁹. Un ulteriore spazio espositivo è dedicato anche ai manufatti prodotti dalle officine dell'Italia meridionale, in particolare alla ceramica sovraddipinta di produzione apula, dove il portato estetico, dovuto all'inserimento del colore bianco, rosso e giallo per definire più accuratamente la struttura delle figure (abiti, ornamenti e attributi) e decorare la campitura di fondo nera, conferisce ai vasi un *surplus* di ornamentazione che può essere considerato motivo caratteristico di tale produzione; è dato oramai consolidato che quest'ultima riflette più di altre gli influssi di quella "grande" pittura greca, realizzata a cavalletto su tavole dipinte a tempera o ad affresco sulle superfici di pareti rivestite di intonaco, di cui possediamo solo limitatissime attestazioni archeologiche (si considerino fra tutte le testimonianze provenienti dai siti della Macedonia) a fronte di un cospicuo *corpus* di fonti scritte.

La seconda sala ci porta invece all'interno dello spazio di lavoro degli antichi vasai greci: attraverso alcune immagini raffigurate sui vasi, estrapolate dall'insieme (a dire il vero piuttosto circoscritto) di manufatti in cui gli artigiani ceramisti e ceramografi si autorappresentano, possiamo provare a ricostruire alcuni momenti del processo produttivo e le identità degli artigiani coinvolti. Due straordinari esemplari sono messi in dialogo: la già citata *kalpis* del Pittore di Leningrado di proprietà di Intesa Sanpaolo – il cui fregio rappresenta una sorta di celebrazione dei ceramografi al lavoro, con un repertorio

⁸
Si veda il testo di E. Hasaki e M. Vidale in questa sede.

⁹
Sulle relazioni tra forma e contenuto nella ceramica greca, nell'ambito delle attività del Progetto MemO, si veda da ultimo Salvadori, Baggio, Zamparo c.s.

estremamente vario di forme vascolari riprodotte, con una chiara gerarchia nella rappresentazione dei ruoli degli artigiani (tre uomini e una donna) e con una estrema precisione nella resa di gesti tecnici e strumenti adoperati – e il cratere di Caltagirone, la cui decorazione figurata esprime realisticamente tutto lo sforzo necessario alla creazione di un grande vaso, di cui è artefice un vasaio anziano, coadiuvato da un giovane apprendista incaricato di far girare la ruota del tornio. Anche in questo caso, la complessità del processo di realizzazione, che richiedeva una notevole perizia manuale e forza fisica, così efficacemente resa tramite la postura incurvata dei due uomini (e chi li ha rappresentati pare conoscere in prima persona le fatiche quotidiane del lavoro!), è posta sotto l'egida di Atena Ergane, che compare a lato nell'atto di osservare la scena¹⁰. Nella sala, un richiamo ai vasi dipinti sui due straordinari manufatti (in una sorta di meta-arte) è reso possibile grazie all'esposizione di alcuni pezzi caratterizzati da analoghe forme.

La terza sala è dedicata infine alle diverse forme di successo degli antichi vasi greci in età moderna e contemporanea, affrontando anche il tema, piuttosto spinoso, della produzione di imitazioni, che – qualora non vengano dichiarate come tali – consentono di aprire una riflessione sul tema del falso nell'ambito dei beni culturali¹¹. Qui, si offre al pubblico l'opportunità di assistere ad un confronto diretto fra oggetti autentici di produzione magnogreca e oggetti che imitano tale produzione, cercando di mettere in luce le strategie operative e gli effetti ingannevoli a cui possono giungere i falsari o, più semplicemente, gli imitatori; e la mancanza di didascalie nelle vetrine è pensata per far direttamente sperimentare al visitatore la difficoltà di orientarsi tra manufatti originali, loro copie e falsi, in una complessa dimensione di circolazione del materiale archeologico nella quale trovano spazio sia – purtroppo – il commercio illecito, sia le modalità di un collezionismo “virtuoso” come è quello alla base dell'esposizione.

¹⁰

Si veda il testo di M. Baggio in questa sede.

¹¹

Si veda il testo di L. Zamparo in questa sede.

Bibliografia di riferimento

Denoyelle M. 2003. *Le vase grec sous le regard des artistes*, in *Le vase grec et ses destins*, a cura di P. Rouillard et A. Verbanck-Piérard, Munich, pp. 285-298.

Salvadori M. 2019. *Progetto MemO. Studio e valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto: sul tema della dispersione della ceramica apula*, in *MitoMania. Storie ritrovate di uomini ed eroi*, Atti della Giornata di Studi, Taranto, Museo Archeologico Nazionale, a cura di E. Degli Innocenti, A. Consonni, L. Di Franco, L. Mancini, Roma, pp. 54-65.

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*, Collana Quaderni del Master, 5, Roma, pp. 105-132.

Salvadori M., Baggio M., Zamparo L. 2021. *The “MemO” Project: the study, digitalization and value enhancement of greek and south-italian pottery in Veneto. The issue of forgery*, in *ing journal 4*, pp. 307-327.

Salvadori M., Baggio M., Zamparo L. (a cura di) c.s., *Forma e immagine*, Atti del Convegno Internazionale, Padova-Castelfranco Veneto (TV), Padova.





Dall'argilla al vaso. Produzione e tecniche

L'approccio allo studio della ceramica figurata greca e magnogreca è mutato nel corso del tempo: dall'attenzione quasi esclusiva alle raffigurazioni dipinte, avulsa da considerazioni relative al vaso come manufatto e alla sua provenienza, degli studiosi sette-ottocenteschi si è arrivati oggi a un'indagine 'a tutto campo', focalizzata sull'iconografia, sulla forma vascolare, sul luogo e sul contesto di ritrovamento, sulla storia collezionistica e sugli aspetti produttivi. Il vaso viene, finalmente, interrogato per l'immenso bagaglio d'informazioni che ci può fornire relativo alle società antiche¹. La chiave di lettura che proponiamo in questo percorso espositivo è focalizzata sugli aspetti produttivi².

S'inizia con la ceramica corinzia creata nella sua prima fase detta "protocorinzia" dalla fine del VIII secolo a.C., espressione della potenza politica, della floridezza economica e commerciale in quel periodo di Corinto, città della Grecia centro meridionale. Indicativo del successo e apprezzamento dei vasi corinzi è il loro ritrovamento in contesti archeologici di tutto il Mediterraneo. Tal produzione si caratterizza per la scelta di specifiche forme vascolari: coppe e *skyphoi* – vasi per bere – gli *aryballoi*, dalla tipica forma che da globulare assume dimensioni più allungate e piriformi, contenitori per

1

Per una sintesi riguardo alla storia degli studi sulla ceramica italiana e i nuovi filoni di studio vd. *Ceramica a figure rosse* 2012, pp. 44-69 (V. M. Soleti).

2

Per un approfondimento dell'argomento si rimanda a: Cuomo Di Caprio 2007; Vidale 2007; Lambrugo 2012; *Ceramica a figure rosse* 2012, II, pp. 118-128 (G. Gadaleta).

unguenti e olii profumati come anche *alabastra* e pissidi. La decorazione è realizzata con la tecnica a figure nere che consisteva nel dipingere con una vernice, in realtà argilla molto depurata, le raffigurazioni rendendo i particolari con incisioni e tocchi di colore porpora, giallo e bruno. Il repertorio d'immagini prevedeva teorie di animali reali e fantastici o di personaggi, disposti su fregi sovrapposti accompagnati da rosette e raggi (opere nn. 1-6)³. Con il progredire della produzione si aggiungono scene più complesse ispirate al mito gestite però sempre in fregi, come nella celebre Olpe Chigi (circa 650 a.C.) ritrovata a Veio e conservata al Museo Etrusco di Villa Giulia a Roma, che propone la raffigurazione del giudizio di Paride. In questo periodo si collocano anche i *pinakes* ritrovati a Penteskouphia, località nei pressi di Corinto; si tratta di tavolette fittili dipinte che sono documenti archeologici eccezionali almeno per due motivi: perché alcune di esse recano la raffigurazione di artigiani impegnati nelle diverse fasi di lavorazione ceramica⁴, e perché sono testimonianza di una produzione pittorica coeva a quella della ceramica corinzia, realizzata su diverso supporto, fatto non così consueto. La pittura greca è infatti per lo più documentata nella sua versione vascolare.

Nella seconda metà del VI secolo a.C. la produzione corinzia sembra esaurire le proprie potenzialità espressive e viene soppiantata dalla ceramica attica, prodotta ad Atene sempre con la tecnica a figure nere in un periodo di grande espansione politico-culturale della città guidata dai Pisistratidi, documentato dalla copiosa produzione vascolare fruita localmente ed esportata. I nomi di *Amasis* ed *Erekiyas* che firmano i loro prodotti, attivi tra il 560 e il 525 a.C., segnano il periodo di grande splendore della produzione ceramica a figure nere. Nuovi soggetti vengono introdotti: dalle raffigurazioni quotidiane e dionisiache del primo, agli eroi omerici del secondo, ritratti in forme e volumi comuni alla statuaria del tempo in scene dal forte pathos emozionale.

In *Argilla. Storia di vasi* tale tecnica è testimoniata

³

Andreassi 1979.

⁴

Si veda il contributo di E. Hasaki e M. Vidale in questa sede.

da due esemplari: tra fine VI e inizio V a.C. fu realizzata l'*oinochoe* trilobata a figure nere (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 174) con raffigurazioni di Amazzoni che si armano, attribuita alla bottega del Pittore di Atena (nome fittizio) specializzato proprio nella decorazione di questa forma (n. 8, *Fig. 1*)⁵.



1

Sul vaso si legge la scritta *ONLO*, che sembra non avere un significato reale ma semplicemente essere un sigillo di grecità che poteva allettare gli acquirenti Apuli. L'*oinochoe* fu infatti rinvenuta nell'Ottocento, insieme ad altri esemplari, in una sepoltura appartenuta ad uno degli esponenti della comunità peuceta di Ruvo di Puglia (Puglia centrale) nei terreni di proprietà dei Caputi. Quindi il vaso prodotto ad Atene viaggiò sino alla Puglia attraverso le rotte adriatiche o passando per Taranto. Eseguita con la medesima tecnica è la *lekythos* (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 67) decorata con un

5

Catalogo ragionato 2006,
pp. 56-57, n. 2
(C. Lambrugo).

fregio a palmette – appartiene ad una ampia produzione di *lekythoi* con questo soggetto – realizzata nella Bottega del Pittore di Haimon tra il 490-480 a.C. (n. 9)⁶.

Intorno al 530 a.C. ad Atene si inizia a sperimentare un nuovo procedimento che prevedeva il ribaltamento di quello utilizzato sino a quel momento, ovvero le figure, di cui era disegnato il contorno, erano lasciate a risparmio, mentre il fondo era campito con la vernice. Le immagini risultavano così “rosse” ovvero del colore dell’argilla e molta importanza era data ai dettagli tracciati sulle sagome a pennello con vernice che poteva essere diluita o a rilievo, offrendo una maggiore possibilità di resa naturalistica dei corpi, degli abiti e dei volti, in conformità con le conquiste figurative che troveranno pieno consolidamento nell’arte del V secolo a.C.

Tra i primi a confrontarsi con questa tecnica creando grandi capolavori è *Euphronios* (“Il saggio”, forse un soprannome) che firma i suoi lavori prima come ceramografo e quindi come vasaio, a conferma dell’intercambiabilità dei ruoli. La sua attenzione è rivolta ai particolari anatomici dei corpi che si muovono nello spazio.

La tecnica a figure rosse trovò piena applicazione nel V secolo a.C. e fu in grado di esprimere le nuove conquiste dell’arte: resa naturalistica e della volumetria dei corpi, conquista dello spazio, dialogo tra le figure, parallelamente a ciò che accadeva in scultura. Il repertorio d’immagini divenne sempre più ampio e attraverso queste si comunicavano i valori, l’ideologia, gli usi della comunità come anche la storia reinterpretata attraverso la chiave mitica, basti pensare alle drammatiche scene di *Iliouperis*, presa di Troia, che nei decenni successivi alle guerre persiane, vengono immortalate sui vasi a memoria ed esorcizzazione degli orrori della guerra. La *lekythos* a figure rosse (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 66) fu prodotta in una officina ateniese intorno al 480-460 a.C. e raffigura un giovane ritratto di spalle avvolto in un mantello e munito di bastone; accanto a lui sono appesi una spugna e un *aryballos* (n. 10, **Fig. 2**)⁷.

⁶
Catalogo ragionato 2006,
pp. 60-61, n. 5.
(C. Lambrugo).

⁷
Catalogo ragionato 2006,
p. 82, n. 10
(C. Lambrugo).



2

Si tratta di un efebo, giovane che stava ricevendo un'educazione atletica e intellettuale per poter entrare a far parte attivamente della comunità. La coesistenza delle due tecniche è testimoniata dalla decorazione della spalla del vaso con palmette e linguette realizzate in nero. I tratti stilistici ed esecutivi con cui è stata resa l'immagine del giovane – acconciatura a calotta, il profilo dell'occhio, le pieghe del pannello non fitte, permettono di attribuirlo a una bottega attiva ad Atene nel secondo quarto del V secolo a.C. ancora legata allo stile tardo arcaico, denominata da John D. Beazley, autore nel Novecento della grande opera di classificazione della ceramica attica, "Pittori Manieristi".

A questo gruppo appartiene anche il Pittore di Leningrado artefice della spettacolare *hydria* con ceramografi al lavoro qui esposta (n. 26)⁸.

8

Si veda il contributo di M. Baggio in questa sede.

Dal terzo quarto del V secolo a.C. le popolazioni dell'Italia meridionale (Magna Grecia) iniziarono a produrre in proprie officine vasi con la tecnica a figure rosse, influenzati e ispirati da quelli creati ad Atene, molto apprezzati dalle comunità locali e importati attraverso un sistema di scambi commerciali⁹. Nasce la ceramica italiota che s'innesta in una consolidata tradizione produttiva locale, probabilmente per iniziativa di artigiani formati nelle botteghe attiche¹⁰, assumendo caratteristiche proprie.

La prima produzione italiota a figure rosse è quella detta "lucana" perché localizzata nel territorio dell'attuale Basilicata, in particolare nella *polis* achea di Metaponto, dove gli scavi hanno messo in luce il *Kerameikòs*, quartiere artigianale dove si producevano i vasi¹¹. Nell'attuale Puglia si affermò invece la cosiddetta ceramica apula (*Apulia* era il nome che i Romani successivamente diedero al territorio), le cui officine furono impiantate a Taranto, colonia spartana, centro egemone politico e culturale: i vasi furono particolarmente apprezzati dalle popolazioni indigene locali, Messapi, Peuceti e Dauni, che li scelsero come espressione privilegiata dell'ideologia della comunità e simbolo di *status* sociale. La ceramica apula fu prodotta con continuità e in grande quantità per tutto il IV secolo a.C. in officine ceramiche di cui si sta tentando, grazie a studi dedicati, di meglio definire l'organizzazione e la localizzazione¹².

9

Giudice 2007.

10

Per la problematica vd. Denoyelle 2008, Lippolis 2008.

11

Silvestrelli 2021.

12

Si vedano in particolare i saggi in *Savoir-faire* 2018; *Mobilità di pittori* 2018.

13

Catalogo ragionato 2006, pp. 274-275, n. 98 (C. Lambrugo).

Accanto a prodotti di maggior impegno esecutivo si affiancano vasi più modesti e seriali come l'*hydria* (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 706) in cui, tuttavia, risulta interessante la presenza dello schizzo preparatorio che fa capire come nel progetto iniziale la figura maschile fosse stata pensata seduta su una roccia, mentre in corso d'opera fu resa stante; si tratta di una traccia preziosa della sequenza del lavoro artigianale (n. 11, **Fig. 3**)¹³.



3

Ciò che caratterizza dal punto di vista tecnico la ceramica apula è uno spiccato gusto pittorico dato dalle “sovraddipinture” ovvero il colore bianco (argille caoliniche), rosso (ocre ferruginose) e giallo (ocre e vernice nera diluita)¹⁴ steso sulle figure rosse e sulla vernice della campitura usato soprattutto a conferire matericità ad alcuni elementi della scena, come ad esempio per i gioielli della testa femminile ritratta su due piatti attribuiti al Pittore delle Anfore (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 138 e 139). Anche in questo caso si tratta di un nome di comodo adottato da Arthur D. Trendall a cui si deve l’enorme lavoro di classificazione dei ceramografi e delle officine italiote e siciliote (nn. 21-22, *Figg. 4-5*)¹⁵.



4-5

14

Ceramica a figure rosse
2012, p. 123 (G. Gadaleta).

15

Pittore delle Anfore
(340-320 a.C.).
Catalogo ragionato 2006,
pp. 515-516, nn. 199-200
(C. Pellegris).

I piatti presentano traccia dell'impilaggio all'interno della fornace: i vasi, dopo essere stati decorati, venivano caricati nella camera di cottura dove, attraverso un processo chimico ossido riduttivo, assumevano la colorazione e l'aspetto che conosciamo. L'uso delle sovraddipinture, introdotto per esprimere nella ceramografia le conquiste della grande pittura, era già stato sperimentato nella produzione attica come dimostrano capolavori quali il cratere con il gigante morente Talos, *masterpiece* della collezione Jatta di Ruvo di Puglia, e il Vaso di *Pronomos* con il noto "fuori scena teatrale" rinvenuto sempre a Ruvo e oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

L'utilizzo delle sovraddipinture diventa sempre più abbondante nel periodo dell'Apulo Tardo, ovvero nell'ultima produzione apula, usato non solo per caratterizzare i particolari, ma steso su intere figure o teste, come accade nella pisside che presenta duplicati sul coperchio e sul corpo una testa femminile – motivo molto diffuso – la prima completamente sovraddipinta in bianco con dettagli resi con una linea sottile di colore bruno, l'altra (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 490) nella normale tecnica a figure rosse (n. 16, *Fig. 6*)¹⁶.



¹⁶

Gruppo delle Anfore
(330-310 a.C.).
Catalogo ragionato 2006,
pp. 622 (S. De Francesco).

6

Il colore aggiunto diventa l'elemento distintivo della ceramica sovraddipinta policroma, conosciuta anche come ceramica di *Gnathia*, dal sito vicino a Brindisi che ne ha restituito una grande quantità; iniziò ad essere prodotta nelle stesse officine che eseguivano i vasi a figure rosse nell'ultimo trentennio del IV secolo a.C., evidentemente per sperimentare nuove soluzioni esecutive adeguate alle esigenze e ai gusti degli acquirenti. Il vaso veniva interamente verniciato in nero (il rivestimento esterno era ottenuto tramite pennellatura o immersione del vaso in una miscela di argilla ricca di ossidi e idrossidi di ferro che in fase di cottura assumeva la particolare colorazione nera) e si procedeva a realizzare la decorazione resa con le sole sovraddipinture, quindi con una tecnica esclusivamente pittorica. I temi preferiti erano grappoli e tralci di vite (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 554) che evocavano il potere di Dioniso (n. 13, **Fig. 7**)¹⁷, animali, in particolare lepri, cigni e pernici (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 513) sacri ad Afrodite (n. 12, **Fig. 8**)¹⁸, teste e soggetti teatrali.



7-8

Per tutto il III secolo a.C. insieme alla ceramica di *Gnathia* si continuarono a realizzare vasi interamente verniciati in nero, la cosiddetta ceramica a vernice nera, classe vascolare che le popolazioni magnogreche

17

Officina del Pittore della Rosa (330-320 a.C.).
Oinochoe trilobata nello stile di *Gnathia*.
Catalogo ragionato 2006, p. 678, n. 297 (S. De Francesco).

18

Pittore della Rosa (330-320 a.C.).
Skyphos nello stile di *Gnathia*.
Catalogo ragionato 2006, p. 671, n. 294 (S. De Francesco).

ereditarono da Atene. L'obiettivo era creare manufatti simili a quelli metallici, preziosi e ambiti, imitandone anche le baccellature, come la *kylix* (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 372), un prodotto d'importazione attico datato tra il 450 e il 400 a.C. (n. 14, **Fig. 9**), prodotto d'importazione attico¹⁹, o le costolature (*oinochoai* a vernice nera datate fra 330 e 300 a.C., Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 626 e 744) tipiche dei vasi in bronzo (nn. 19 e 20)²⁰.



Il secondo vaso è però mal riuscito e presenta la superficie fortemente arrossata; da ciò deduciamo che durante la di cottura in fornace qualcosa è andato storto, forse è entrato ossigeno nella fase riducente. Errori che mostrano la difficoltà e il grado di perizia che richiedeva la realizzazione dei vasi, una vera e propria 'arte ceramica'.

19

Catalogo ragionato 2006,
p. 790, n. 398.

20

Catalogo ragionato 2006,
p. 818, n. 426 e n. 427.

Bibliografia di riferimento

Bejor G., Castoldi M., Lambrugo C. 2008. *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Milano.

Catalogo ragionato 2006. *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, a cura di G. Sena Chiesa, F. Slavazzi, I-III, Milano.

Ceramica a figure rosse 2012. *Ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, I-III, a cura di L. Todisco, Roma.

Cuomo di Caprio N. 2007. *La ceramica in archeologia. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma.

Denoyelle M. 2008. *La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italote*, in Atti del Quarantasettesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2007), Taranto, pp. 339-349.

Giudice G. 2007. *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V secolo a.C. Rotte e vie di distribuzione*, Roma.

Lambrugo C. 2012. *Nella bottega del vasaio greco*, in *Botteghe e artigiani. Marmorai, bronzisti, ceramisti e vetrai nell'antichità classica*, a cura di G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, E. Panero, Milano, pp. 65-129.

Lippolis E. 2008. *Modelli attici e artigianato artistico in Magna Grecia in Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del Quarantasettesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2007), Taranto, pp. 351-403.

Mobilità di pittori 2018. *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni*, a cura di M. Denoyelle, C. Pouzadoux, F. Silvestrelli, Napoli.

Savoir-faire 2018. *Savoir-Faire antichi e moderni. Pittori e officine ceramiche nell'Apulia di V e IV secolo a.C.*, in Atti della giornata di studi (Vicenza 2015), a cura di F. Giacobello, Milano.

Silvestrelli F. 2021. *Le officine della ceramica a figure rosse in Italia meridionale: l'evidenza archeologica dei luoghi di produzione*, <https://ciao.hypotheses.org/1012>.

Vidale M. 2007. *Ceramica e archeologia*, Roma.



Le tavolette dipinte (*pinakes*) di Penteskouphia: il lavoro dei vasi affidato agli dei

Corinto era un importante centro di produzione ed esportazione dei vasi ceramici di età arcaica per tutto il Mediterraneo, prima che pittori come *Amasis*, *Exekias* ed altri rinomati vasai e pittori ateniesi prendessero il sopravvento. L'industria ceramica di Corinto, che sfruttava le locali argille di colore giallo, ci è nota soprattutto per mezzo dei suoi prodotti: gli artigiani e i loro laboratori, infatti, sono rimasti in larga misura invisibili, con l'eccezione di circa un centinaio di tavolette in terracotta dipinte (in greco antico *pinakes*) trovate nel sito di Penteskouphia, presso Corinto. Queste tavolette si distaccano da qualsiasi altra norma pittorica nota: mostrano infatti temi rari, come scene di vita e lavoro dei vasai, e il loro dio protettore Poseidone, e soprattutto ci hanno tramandato numerose firme degli stessi vasai, insieme a un gruppo sorprendentemente numeroso di iscrizioni. Tutto questo, su una forma ceramica (la tavoletta) peraltro usata molto di rado nella stessa Corinto.

Un'area ai piedi della collina di Penteskouphia, a circa 1,5 km a sud-ovest di Corinto, dove nel 1879 anni un contadino aveva già illegalmente dissepolto un gruppo di tavolette dipinte, sembrava molto promettente. La Missione Archeologica Americana

ebbe solo tre giorni per portarvi in luce, a centinaia, altri frammenti di tavolette, ma senza riuscire a identificare alcun resto architettonico. I *pinakes* recuperati (circa 1200 frammenti, appartenenti ad un migliaio di diverse tavolette) formano tre distinte collezioni principali, oggi rispettivamente al Museo del Louvre, dell'*Antikensammlung* di Berlino e del Museo di Corinto. Poiché più di un terzo dei frammenti è dipinto sulle due facce opposte, le immagini a nostra disposizione, anche se parziali, sono circa 1400, e recano non meno di 160 iscrizioni. Tuttavia, le tavolette continuano a celare parte dei loro enigmi.

I *pinakes* di Penteskouphia (in buona parte databili su base stilistica e grazie alle iscrizioni al primo quarto del VI secolo a.C.) misurano in media circa 9x10x0,7 cm di spessore; si tengono comodamente in mano e in grande maggioranza sono orientati in senso orizzontale. Anche se in frammenti, quando essi rappresentano uomini e cavalli, proporzioni standard tra le parti corporee ci aiutano a ricostruire le dimensioni originali. Complessivamente, per l'organizzazione delle immagini ricordano gli spazi decorativi che i vasai usavano sulle anse dei crateri a colonnette, prestigioso prodotto delle industrie locali.

I *pinakes* erano perforati: a volte, con un foro al centro o su un angolo, come per essere sospesi su corde, in altri casi con due o quattro fori angolari, più compatibili con l'affissione su una superficie piana. Potevano essere dipinti su un'unica faccia, oppure su due. Se pendevano da alberi, è facile immaginare i piattelli di terracotta sospinti dal vento tra i rami, tintinnanti l'uno al tocco dell'altro, lungo una trafficata via di transito; sullo sfondo di un vasto paesaggio che dai pigri fumi del quartiere dei vasai di Corinto, distante circa 1 km, si estendeva dall'Acrocorinto, a est, al blu sbiadito del Golfo di Corinto, 6 km più a nord. Al tempo, questo era il paesaggio industriale di uno dei centri di produzione ceramica più attivi e prestigiosi del mondo greco.

A tutt'oggi, i *pinakes* non sono stati integralmente

pubblicati in modo sistematico, anche se le immagini che qui ci interessano direttamente – quelle dei vasai al lavoro su cave, al tornio e sulle fornaci – sono ben note agli studiosi, essendo state riprodotte e commentate in numerose pubblicazioni, anche molto recenti¹.

L'erosione e l'assenza di informazioni su come si trovassero i frammenti di tavolette al momento degli scavi (clandestini e non), rendono molto difficile capire come fossero esposte e custodite in origine, chi le avesse fabbricate e portate lì, e quale fosse esattamente la loro funzione; anche perché la scoperta resta, al momento, un caso unico. L'opinione prevalente è che fossero dei doni votivi offerti agli dei, forse appesi ad alberi – come mostrano scene dipinte su vasi a figure rosse del V secolo a.C. –, alle delimitazioni di un sacello a cielo aperto, o anche a un sacello-stele, una forma rituale comune a Corinto, specialmente nelle aree industriali (come il quartiere dei vasai e dei fabbricanti di laterizi); oppure, ancora, alle travi del tetto di un piccolo edificio sacro fatto di legno e mattoni crudi e oggi totalmente scomparso.

Poiché il 7% circa delle scene dipinte ci mostra dei ceramisti al lavoro, tra le varie ipotesi sinora avanzate, vale ancora forse più delle altre l'idea che le tavolette fossero fabbricate da una comunità periferica di vasai. Con questi piccoli doni, recandosi al luogo sacro, gli artigiani avrebbero richiesto il riconoscimento e la protezione delle proprie divinità, seguendo il filo diretto della propria competenza tecnica². Non è da escludere però che almeno parte delle tavolette, dipinte in modo non eccelso, siano più semplicemente “campioni di prova” fatti dagli apprendisti – il che comunque non esclude l'ipotesi del mai trovato piccolo santuario. Gli aspetti tecnici e rituali dei *pinakes* possono essere considerati come funzioni complementari entro un più ampio raggio di funzioni che le tavolette potevano svolgere all'interno e all'esterno di un laboratorio, prima e dopo la cottura, e nel quadro più generale dello studio dell'intero fenomeno dei *pinakes*, quelli di Penteskouphia

1

Da ultimo Hasaki 2021; inoltre, per una bibliografia sui *pinakes* si veda: Rayet, Collignon 1880; Collignon 1886; Washburn 1906; Zimmer 1982; Stissi 2002, pp. 454-482; Vidale 2002; Bentz, Geominy, Müller 2010; Palmieri 2016.

2

Altri frammenti dispersi di *pinakes* con raffigurazioni di artigiani al lavoro, forse spiegabili con simili motivazioni, vengono da scavi effettuati sull'Acropoli di Atene (Vidale 2002, pp. 237-238). Il confronto con una scena raffigurata sulla celebre Coppa della Fonderia di Berlino suggerisce che simili *pinakes* (in questo caso dedicati alla produzione di statue bronzee) potessero far parte, come offerte, anche di piccoli sacelli interni ai laboratori. L'ipotesi, tuttavia, rimane controversa (Prisco, Vidale 1997). Le scelte iconografiche “artigianali” ateniesi, prive di firme, più comuni su vasi che sui *pinakes*, e rivolte ad Atena piuttosto che a Poseidone, sembrano completamente diverse da quelle di Penteskouphia.

si collocano certamente tra l'imminente tramonto della produzione corinzia, e il decollo dell'“impero” delle esportazioni ateniesi³.

In un certo senso, l'attenzione positivista e materialista che gli archeologi hanno dedicato, sin dalla scoperta, all'illustrazione ripetuta delle tecniche artigianali e degli strumenti di lavoro dei vasai, peraltro condivisa anche da queste pagine, ha contribuito a rinchiudere gli antichi artigiani corinzi entro gli spazi relativamente angusti della propria identità professionale. In realtà, oltre alle scene strettamente tecniche, l'immaginario dei fabbricanti delle tavolette si estendeva a spazi ideologici ed emozionali molto più vasti.

In ordine di importanza, in realtà, i soggetti rappresentati sono Poseidone – più di 350 immagini, in cui il dio compare per lo più solo (*Fig. 1*)⁴ o con Anfritrite ed altre divinità –, guerrieri, figure maschili, animali, quindi i vasai al lavoro, attorno alle 100 scene.

Sono state riconosciute 10 scene di raccolta dell'argilla, 12 di foggatura o pittura di vasi sul tornio, 76 immagini di fornaci, e poche altre non riconoscibili; mentre sui lati opposti le associazioni sono variabili – dominate comunque dalla figura di Poseidone o di cavalieri. Mancano totalmente immagini relative ad altre attività artigianali. L'abilità dei pittori è molto variabile: alcuni si dimostrano molto capaci ed esperti, altri certamente non dipingevano per professione.

Le scene mitologiche sui *pinakes* seguono schemi insoliti: Poseidone, un attore raro sui vasi, domina l'immaginario religioso delle tavolette. Altre divinità (Anfritrite, Atena, Artemide e Hermes) e gli eroi sono figure secondarie; come di consueto, i temi mitologici non erano molto popolari presso i *kerameikoi* della città⁵. Altre tavolette indulgono con piacere, e forse con ammirazione ai più prominenti simboli aristocratici, mostrando cavalli, carri e cavalieri, e navi⁶ – cariche sia di armati, sia, a quanto pare, di vasi da commerciare. Poseidone, a Corinto, riceve un appellativo unico, che incontriamo solo sui *pinakes*: quello di *anax*, ossia “re”.

³

Hasaki 2021.

⁴

Paris,
Musée du Louvre,
MNB 2856.

⁵

Ibidem.

⁶

Palmieri 2009;
Hasaki, Nakas 2017.



Venerato a Corinto da marinai e mercanti, Poseidone non è il dio più comunemente invocato dagli artigiani. Tuttavia, era anche il dio del sottosuolo, dei terremoti e della terra in genere; capace, quindi, di rivelare e nascondere i letti di argilla, come di ostacolare il commercio dei vasi per mare. Sulle tavolette, le fornaci e Poseidone non compaiono mai sulla stessa faccia, ma il dio viene separatamente invocato con apposite iscrizioni.

Mancano invece i più banali e ridondanti orpelli della pittura sulle coeve ceramiche corinzie e attiche – come del gusto tardo-orientalizzante in generale – quali le ben note file di animali e di creature ibride e innaturali. Le creature delle tavolette (aquile, civette, cani, lepri, cinghiali, volpi, ma anche lucertole, scimmie e le mortali sirene) sembrano invece visualizzare le paure, le forse aspirazioni, le scherzose allusioni di un mondo artigianale che, nell’abbandonare la pista ben tracciata dell’autorappresentazione del lavoro, esita nell’esprimere pienamente se stesso. È quando i pittori dedicano la propria attenzione alla materialità dei manufatti, degli strumenti, degli ambienti e dei gesti del lavoro, che sembrano sentirsi più a loro agio. I carri, i morsi equini, i dettagli costruttivi delle navi sono illustrati con immediata esattezza; e naturalmente lo stesso si nota per svariati aspetti del ciclo di fabbricazione delle ceramiche.

Tuttavia, in seguito alla scoperta, gli archeologi non furono in grado di condividere una visione nitida delle scene dipinte, e fraintesero spesso le immagini artigianali. Le scene di scavo dell’argilla (*Fig. 2*)⁷ e di cottura in fornace (*Fig. 3*)⁸ furono interpretate come momenti dell’estrazione e della trasformazione dei metalli (mentre oggi sappiamo bene quali siano le specificità tecniche delle fornaci per ceramica in termini di architettura, forma, dimensioni e disposizione del combustibile). Una tavoletta mostra un artigiano al lavoro con una grossa ascia doppia su grossi tronchi lignei (*Fig. 4*)⁹, per recuperare combustibile, oppure per fabbricare delle rudimentali scale.

7

Berlin,

Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin
- Preussischer Kulturbesitz,
F 871.

8

Berlin,

Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin
- Preussischer Kulturbesitz,
F 893.

9

Paris,
Musée du Louvre,
MNB 2858.



2

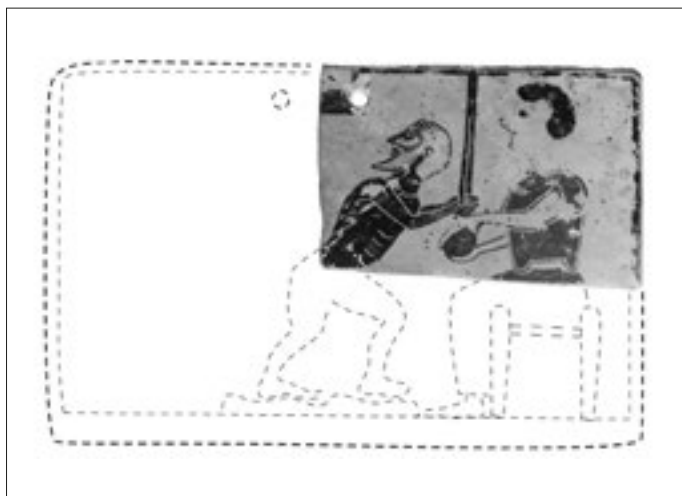


3



4

Nelle cave, infatti, si scende lungo grezzi tronchi dai rami troncati, recuperati dai boschi circostanti. Sono i lavoratori più esperti a sotto-scavare il terreno (*Fig. 2*). Essi evitano lo strato superiore, troppo ricco di sassolini, radici e di humus, per cavare invece i sedimenti più profondi e “vergini” (quelli che i geologi chiamano “orizzonte B”); mentre ai giovani è riservato il compito gravoso di raccogliere l’argilla in grandi cesti emisferici e sollevarli in superficie. Gli strumenti di scavo sono picconi appuntiti in ferro. Le scene di raccolta del combustibile e dell’argilla, e soprattutto quelle della cottura dei vasi in fornace, sono quelle che più frequentemente accolgono le iscrizioni. Un vecchio e una donna (in un’unica eccezionale immagine, purtroppo mutila) mescolano e preparano l’argilla (*Fig. 5*)¹⁰: dobbiamo immaginare il primo mentre calca un cumulo di argilla con i piedi, appeso a una cinghia di cuoio che cade dalle travi del soffitto, mentre la donna ha appena finito di preparare un blocco arrotondato di argilla pronto per essere formato.



10

Berlin,
Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin
- Preussischer Kulturbesitz,
F 891.

Il vecchio, a torso nudo, è magistralmente caratterizzato da rughe sulla fronte, dalla barba da immaginare candida, e dalle costole affioranti per la magrezza;

mentre la donna è raffigurata come una giovane attraente e ben vestita, probabilmente in quanto “figlia”, o più probabilmente “moglie” del vasaio.

Come altre, la piccola scena, pur nella sua parzialità, potrebbe illustrare il concorso nella produzione di tutti i membri della famiglia di ceramisti, con una strategia che gli economisti direbbero *labor intensive* – che prevedeva, cioè, l’accelerazione e l’intensificazione della produzione tramite l’impiego di tutto il capitale umano disponibile, in questo caso sfruttando il potenziale di un nucleo familiare allargato¹¹.

Il realismo con cui sono illustrati non solo strumenti e impianti, ma anche gli scaffali dove le ceramiche sembrano essere state poste ad essiccare è davvero notevole. Il successivo operare sul tornio rappresentava certamente un vanto degli artigiani più esperti. I pochi torni che compaiono sui *pinakes* di Penteskouphia sono delle ruote sollevate da un supporto cilindrico o conico all’altezza del ginocchio del lavorante, forse alte tra 50 e 60 cm, e aventi lo stesso diametro (*Fig. 6*)¹².



¹¹

Labor-intensive si riferisce a un processo o a una industria che richiedano un ampio impiego di forza-lavoro per la produzione dei relativi prodotti o servizi. I costi sono soprattutto quelli volti ad assicurare all’esecuzione del ciclo produttivo il necessario capitale umano. Nelle industrie *labor-intensive*, tali costi superano spesso quelli delle altre componenti della produzione (vedi al sito <https://www.investopedia.com/terms/l/laborintensive.asp>, consultato nel Marzo 2021).

¹²

Paris,
Musée du Louvre,
MNB 2857.
Vidale 2002, pp. 41-43.

Sono degli apparati più leggeri dei più ampi e pesanti torni, simili a enormi trottole, che sono rappresentati

sulle ceramiche attiche del VI e del primo V secolo a.C.

Sembra che sulle tavolette i vasai avessero voluto dedicare, e porre sotto la protezione del dio, gli aspetti più esplicitamente gratificanti del proprio lavoro, forse proprio mentre la consapevolezza dell'aggressiva concorrenza ateniese si faceva più acuta. I vasi fabbricati sono ben riconoscibili: un cratere, un *aryballos*, e, su un frammento di *pinax* ateniese, uno *skyphos*. Il già citato straordinario spaccato di una fornace ne illustra il carico, un'anfora circondata da *oinochoai* (Fig. 3): tutti vasi di lusso e da banchetto (con l'eccezione dell'*aryballos*, usato per unguenti in palestra).

Ruotando sul tornio, i vasi appaiono già finiti, ritoccati con spatole e con i manici già applicati, o sono in corso di pittura – tutto il contrario, ad esempio, dei pesanti e grezzi *pithoi* (grandi giare per la conservazione), dipinti in bianco perché ancora non cotti, movimentati dai garzoni di bottega sulla spalla della famosa *hydria* a figure nere 1717 a Monaco. Le ruote da vasaio dei *pinakes* sono azionate dallo stesso ceramista, mentre quelle dipinte sui vasi più antichi sono azionate da un giovane apprendista. Se si tratti di due diverse modalità di raffigurare gli stessi torni (pesanti e quasi monumentali sui vasi, leggeri e dinamici sui *pinakes*) oppure di due diversi apparati usati per differenti scopi tecnici, rimane difficile stabilire¹³.

I vasai sembrano essere stati particolarmente fieri (o preoccupati) dell'efficienza delle fornaci¹⁴. Le immagini mostrano grandi strutture a cupola, alte fino a circa 2 m, con camini centrali (Figg. 7-8)¹⁵.

¹³

Quello che è certo è che, tra V e IV secolo a.C., quando l'interesse per la rappresentazione del lavoro artigianale sui vasi a figure rosse sembra scemare, i torni da vasaio vi saranno raffigurati in dimensioni gradualmente decrescenti: Vidale 2002, pp. 237-238. Vedi anche Hasaki 2019.

¹⁴

Hasaki 2020.

¹⁵

Paris,
Musée du Louvre,
MNB 2856 - MNB 2858.



7



8

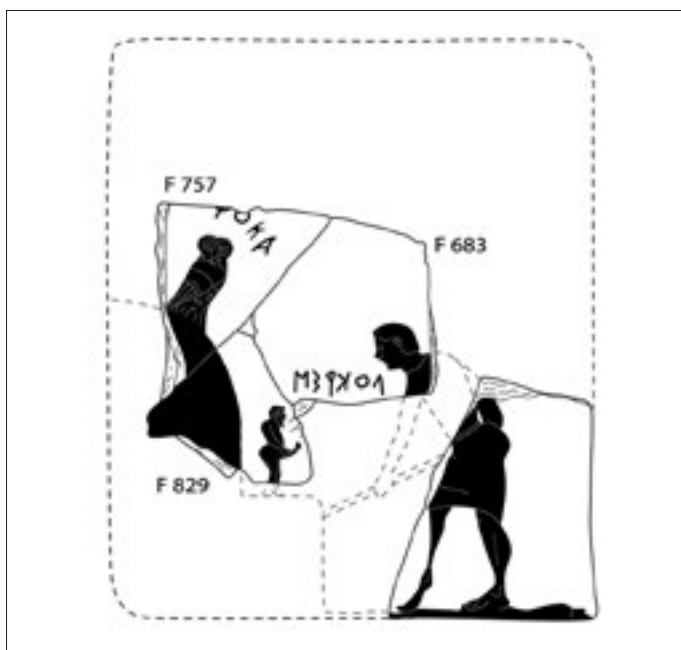
Una, al posto del camino, ha un'anfora rotta e riutilizzata. Sia dai camini, sia dalle imboccature le fiamme salgono vigorose (*Fig. 9*)¹⁶.



9

¹⁶
 Berlin,
 Antikensammlung,
 Staatliche Museen zu Berlin
 - Preussischer Kulturbesitz,
 F 802.

Queste costruzioni erano del tipo detto verticale; erano cioè provviste di una camera inferiore per il combustibile, nella quale un pilastro reggeva una griglia o un piano perforato sul quale si ponevano i vasi da cuocere. Non si sa se la volta fosse permanente, oppure dovesse essere ricostruita dopo ogni cottura, con fango, paglia e cocci di re-impiego. La presenza di sportelli laterali suggerisce che, almeno per parte della sua altezza, la camera di cottura dei vasi fosse solida e stabile. I vasai, con cappelli di feltro a proteggere i capelli dalle vampate di fuoco, si chinano ad attizzare tronchi e braci con lunghe aste terminanti in un uncino. Altri salgono sulla cima, con scale a pioli ben costruite, per regolare il tiraggio del camino (*Fig. 9*) – attività che, per altre fonti, sappiamo essere stata causa di gravi incidenti di lavoro. E sospese sopra all'imboccatura, le fornaci possono avere dei vasetti, delle immagini grottesche, oppure ospitare il riposo di una civetta (*Fig. 10*)¹⁷; il tutto per scongiurare i trucchi di forze malevoli capaci di infestarne gli interni, causando la caduta e l'esplosione di parte del carico.



17

Berlin,
Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin
- Preussischer Kulturbesitz,
F 683+757+822+829.

Guardiamo, infine, alle iscrizioni con firme sulle tavolette: i nomi di *Stipon* e *Flebon*, di *Aisimelles*, *Asopodoros*, *Timonidas*, *Damofilos* e molti altri ancora – tra dedicanti e pittori, probabili stranieri e Greci – non saranno mai famosi come quelli di *Euphronios*, *Douris*, *Exekias* e altri grandi interpreti della pittura greca su ceramica, ma è a questa comunità, e solo ad essa, che si deve questa straordinaria finestra su un aspetto tanto cruciale ma ancora poco noto della società greca¹⁸.

18

Credits:
Figg. 1, 4, 6, 7, 8:
Y. Nakas after Rayet 1880;
Figg. 2, 9:
Su gentile concessione di
Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin;
Figg. 3, 5, 10:
E. Hasaki and Y. Nakas.

- Bentz M., Geominy W.a., Müller J. M. 2010.** *TonArt: Virtuosität antiker Töpfertechnik*, Petersberg.
- Collignon M. M. 1886.** *Tablettes votive de terre cuite peinte trouvées à Corinthe*, in *Musée du Louvre, in Monuments Grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, II, pp. 23-32.
- Hasaki E. 2019.** *Potters and their Wheels in Ancient Greece: Skills and Secrets in Communities of Practice*, in *Archéologie des espaces artisanaux. Fouiller et comprendre les gestes des potiers*, a cura di M. Denti, M. Villette, Rennes, pp. 297-314.
- Hasaki E. 2020.** *The WebAtlas of Ceramic Kilns in Ancient Greece: A Research Gateway to the Study of Hellenistic Ceramic Workshops. in Pottery Workshops, Craftsmen, and Workshops - Κεραμεία, Τεχνίτες και Εργαστήρια*, a cura di S. Drougou, Athens, pp. 280-313.
- Hasaki E. 2021.** *Potters at Work in Ancient Corinth: Industry, Religion, and the Penteskouphia*, *Hesperia Supplement 51*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton N.J.
- Hasaki E., Nakas Y. 2017.** *Ship Iconography on the Penteskouphia Pinakes from Archaic Corinth (Greece). Pottery Industry and Maritime Trade*, in *Proceedings of the 13th International Symposium on Boat and Ship Archaeology (ISBSA 13)*, a cura di J. Gawronski, A. van Holk, J. Schokkenbroek, Amsterdam, pp. 66-72.
- Palmieri M. G. 2009.** *Navi mitiche, artigiani e commerci sui pinakes corinzi da Penteskouphia: alcune riflessioni*, in *OBELOI. Contatti, scambi e valori nel Mediterraneo antico Studi offerti a Nicola Parise*, a cura di F. Camia e S. Privitera, Paestum-Atene, pp. 85-104.
- Palmieri M. G. 2016.** *Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*, in *Scuola Archeologica Italiana di Atene, Tripodes 15*, Atene.
- Prisco G., Vidale M. 1997.** *Ripensando la Coppa del Pittore della Fonderia, dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione*, in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, n.s. 4, pp. 105-136.
- Rayet O., Collignon M. M. 1880.** *Plaques votives en terre cuite trouvées à Corinthe*, in *Gazette Archéologique*, 6, pp. 101-107.
- Stissi V. 2002.** *The Production, Distribution, and Consumption of Decorated Pottery in the Greek World in the Archaic Period (650-480 b.c.)*, diss. Univ. of Amsterdam, Amsterdam.
- Vidale M. 2002.** *L'Idea di un Lavoro Lieve: il lavoro artigianale nelle immagini della ceramica greca tra VI e IV secolo a.c.*, Saltuarie dal laboratorio del Piovego 5, Padova.
- Washburn O. M. 1906.** *Excavations at Corinth in 1905*, in *American Journal of Archaeology*, 10, pp. 18-20.
- Zimmer G. 1982.** *Antike Werkstattbilder (Bilderheft der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz 42)*, Berlin.





Ceramisti e ceramografi al lavoro: la bottega del vasaio

Uno dei temi che nel corso del tempo ha attirato maggiormente l'attenzione degli studiosi è stato l'organizzazione interna delle antiche botteghe ceramiche greche. Alcune linee di ricerca si sono concentrate sul problema degli spazi artigianali¹ mentre, in tempi più recenti, è aumentato l'interesse per le dinamiche interne alle officine, grazie a quanto derivato dagli studi di etnoantropologia² e dal confronto con l'evidenza che emerge dalle moderne officine tradizionali. Tuttavia, poiché in proposito le fonti archeologiche non sono moltissime, l'analisi dei prodotti per ricostruire i sistemi di produzione³ congiuntamente all'apporto delle immagini⁴ ci restituiscono tracce del lavoro dei vasai.

In termini generali possiamo dire che ad Atene, centro propulsore della ceramica dipinta prima nella tecnica a figure nere poi in quella a figure rosse tra VI e IV secolo a.C.⁵, numerose botteghe di vasai di piccole e medie dimensioni popolavano uno dei principali quartieri artigianali della città, il *Kerameikòs* (o Ceramico), collocato nella zona nord-occidentale a ridosso della Porta del *Dypilon*, un'area di necropoli. Qui la presenza del fiume Eridano, ricco dell'acqua necessaria alle diverse fasi della produzione, e di piccoli depositi di argilla doveva ben presto aver attirato i vasai.

¹
Monaco 2000.

²
Tra gli ultimi Inomata 2001 pp. 321-349, con bibliografia precedente.

³
Stissi 2002;
più di recente Hasaki 2011.

⁴
Ziomecki 1975;
Scheibler 1983, p. 126 ss.;
Vidale 2002.

⁵
Si veda in questa sede il
saggio di F. Giacobello.

Le indagini archeologiche condotte in quest'area hanno consentito di identificare alcuni depositi di scarico, relativi in particolare ad officine di età classica e tardo classica⁶.

Sul piano lessicale, per quanto le fonti letterarie poco ci informino sul tema⁷, le botteghe venivano indicate anche col termine *ergasteria*⁸ e dovevano essere contemporaneamente luoghi produttivi e luoghi di smercio, costruiti con materiali molto modesti: la presenza della fornace, di strutture edilizie relative all'impianto e di depositi di scarto costituiscono gli elementi chiave per riconoscere un'area produttiva.

Non conosciamo nulla di preciso dell'organizzazione di un'officina vascolare: il confronto con le botteghe di ceramisti, che ancora oggi tramandano modi di fare antichi, e con i dati archeologici ci porta ad ipotizzare che fosse parte dell'abitazione del vasaio. Le sue dimensioni dovevano dipendere dall'attività e dal numero della manodopera. La conduzione poteva essere di tipo familiare ed il lavoro si tramandava di padre in figlio. Tuttavia, in caso di necessità, il personale fisso dell'officina, costituito dalla famiglia del vasaio, poteva essere ampliato con schiavi e lavoratori salariati⁹.

Da quanto ci mostrano le immagini vascolari che – bisognaricordarlo - non sono una riproduzione fotografica della realtà bensì una costruzione intellettuale, in una bottega potevano lavorare 5/8 persone. Una delle più antiche attestazioni ci è offerta da un'*hydria* a figure nere conservata ora a Monaco di Baviera (1717)¹⁰: il vaso rinvenuto nella necropoli di Vulci è attribuito dal Beazley al Gruppo di Leagros¹¹ e la sua datazione si colloca alla fine del VI secolo a.C. Per quanto una grossa lacuna impedisca la completa lettura dell'immagine, si riconoscono otto figure maschili occupate nelle differenti fasi di lavorazione della ceramica, dalla tornitura alla cottura. Una coppia di artigiani lavora al tornio: uno giovane, raffigurato di profilo, aziona la ruota; l'altro, stante e barbato, modella il vaso sul tornio. Si riconoscono altre due figure: una a sinistra con

6

Amplissima la bibliografia in proposito. In questa sede cito: Monaco 2000.

7

Non dimentichiamo che nel pensiero greco antico le attività artigianali non godevano di grande considerazione: si veda in questa stessa sede il saggio di M. Ch. Monaco.

8

Sul termine Bettalli 1985, p. 29 ss.

9

Scheibler 1983, p. 126.

10

Vidale 2002, pp. 264-267; Chatzedemetriou 2005, K 39, Tav. 10.

11

ABV 362, 36, BAPD 302031.

il cratere sulle ginocchia, l'altra anziana. Il campo figurativo è diviso in due da una colonna sormontata da un capitello: questo segno è interessante perché potrebbe suggerire la divisione tra uno spazio interno, dove stanno i vasai che lavorano alle forme, mentre nello spazio esterno sembra essere collocata la fornace. Il vaso si qualificherebbe, dunque, come sintesi delle differenti fasi del ciclo produttivo della ceramica e della sua vendita. Che d'altra parte la bottega dovesse articolarsi tra un dentro ed un fuori è evidente dal fatto che molti processi lavorativi dovevano aver luogo all'aperto come, ad esempio, la preparazione e la decantazione dell'argilla; per l'essiccazione doveva essere necessario uno spazio interno, mentre all'aperto si poteva completare la fase di essiccazione dell'argilla ed esporre i vasi finiti per la vendita¹².

Si ipotizza che all'interno delle botteghe dovesse vigere una struttura gerarchica, al vertice della quale c'era un maestro, coadiuvato da apprendisti. I compiti potevano essere divisi in base all'esperienza e all'età. Due erano le figure professionali più importanti: il vasaio, che realizzava il vaso, ed il ceramografo o pittore, che dipingeva il vaso. Le formule canoniche con cui si indicano queste operazioni sono *epoiesen* (ossia 'fece') ed *egrapse* (ossia 'dipinse'), iscritte sul vaso accanto ai nomi degli artigiani¹³. I ruoli tuttavia dovevano essere interscambiabili, perché nella bottega tutti dovevano saper fare tutto¹⁴.

In *Argilla. Storia di vasi* sono presenti in proposito due documenti di straordinario interesse: il primo è il cratere a calice a figure rosse, proveniente da Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, inv. 1120 e datato alla metà del V secolo a.C. (n. 25, *Fig. 1*).

Si tratta di un vaso prodotto ad Atene ma rinvenuto in Occidente¹⁵.

¹²

Scheibler 1983, pp. 126-127.

¹³

Sulle firme dei vasi si veda il saggio di A. Coppola in questa sede.

¹⁴

Monaco 2000; Scheibler 1983; *Città delle immagini* 1984; Vidale 2002.

¹⁵

*ARV*² 1064, 3; Ziomecki 1975, p. 155, num. cat. 37; Chatzedemetriou 2005, pp. 211-212, K51, tav. 19.



1

La decorazione con artigiani al lavoro occupa il lato principale: un uomo, anziano e nudo, è impegnato nella lavorazione di un vaso di grandi dimensioni collocato sul tornio. Lo aiuta a destra un giovane apprendista, seduto su uno sgabello di legno, anch'egli nudo ad indicarne forse la condizione servile. Il suo compito è quello di azionare la ruota del tornio con entrambe le mani. Questo oggetto mobile, sul quale prende forma il vaso grazie a mani sapienti, occupa il centro dell'immagine, perché è qui che inizia la vera e propria fase creativa. In mano ai ceramisti, il vaso è come un corpo che viene modellato con l'argilla: ha la bocca (detta anche orlo o labbro), il collo, la spalla, il corpo (pancia o ventre), il piede. Per indicare l'interno di una coppa si usa talvolta il termine *prosòpon* (volto), mentre con orecchie si intendono le anse¹⁶.

Per proteggere la delicata fase di lavorazione e cottura dei manufatti, il pittore del vaso ha raffigurato Atena, la dea protettrice delle arti (*technai*), identificata

¹⁶

Bron, Lissarrague 1986.

dall'elmo, dall'egida col *gorgoneion* (il volto di Medusa) e dalla lancia. La presenza di Atena, che assiste al lavoro del vasaio, consente il buon esito di tutte le complesse operazioni di tornitura, decorazione e cottura del vaso, che quando non riescono bene portano a deformazioni, lesioni o avvampature¹⁷. Alla verticalità della dea corrisponde la colonna, che a sinistra segna il limite dell'immagine, inquadrando la scena e sottolineando il passaggio fra uno spazio interno ed un esterno, dove si dovevano svolgere le diverse fasi della lavorazione. Questo espediente avvicina dal punto di vista iconografico il cratere di Caltagirone all'*hydria* a figure nere conservata a Monaco, cui abbiamo accennato poco sopra.

Il secondo straordinario documento presente nell'esposizione è la cd. 'idria Caputi' (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 2)¹⁸, un vaso decorato nella tecnica a figure rosse, che ci porta all'interno della bottega di un importante vasaio, il cui *team* viene premiato dagli dei (n. 26, **Fig. 2**).



¹⁷

Per cui si veda il saggio di F. Giacobello in questa sede.

¹⁸

Sul vaso, attualmente in Collezione Intesa Sanpaolo, già in collezione privata Torno (Caputi), cf. *ARV*² 571, 73, 1659; Ziomecki 1975, p. 154, n. cat. 32; Vidale 2002, pp. 277-281, fig. 67; Chatzedemetriou 2005, K47, tav. 17; Lambrugo 2006, pp. 44-51; *Ead.* 2008; *Ead.* 2009, pp. 111-117.

Capolavoro del Pittore di Leningrado, così chiamato dal luogo in cui si conserva il vaso che meglio lo identifica, l'*hydria*, un vaso solitamente usato dalle donne e prodotto ad Atene nei decenni centrali del V secolo a.C., venne ritrovato nell'antica *Peucetia* (Puglia centrale), dove costituiva parte del corredo di una tomba femminile.

Ricordiamo che agli occhi delle popolazioni della Magna Grecia come dell'Etruria ciò che rendeva attraenti e preziosi questi oggetti era la decorazione figurata, le cui tematiche vennero presto imitate da queste stesse popolazioni.

Di eccellente qualità tecnica e pittorica, raffigura in un fregio quattro artigiani assorti a dipingere ciascuno un vaso. A sinistra, osserviamo una *Nike* (Vittoria) alata che incorona un giovane lavorante: seduto su basso sgabello di legno, sorpreso dalla presenza divina, stringe nella mano destra il pennello con cui si appresta a dipingere un cratere a volute, collocato su un basamento. Ai suoi piedi un piccolo tavolino sostiene due ciotole per il colore (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 620 e inv. 380; nn. 30, 31)¹⁹. Al centro della scena è dipinto l'artigiano più importante della bottega, forse il maestro, come sembrano indicare le dimensioni maggiori rispetto agli altri: seduto su un *klismós* (sedia con schienale), con un *himation* (mantello) drappeggiato sulle gambe, è tutto concentrato nel decorare un enorme *kantharos* (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 95. Si tratta di un vaso per bere, solitamente destinato al culto di Dioniso, dio del vino n. 27)²⁰; accanto, su un tavolino a tre gambe, posano due ciotole ed un coperchio posto in obliquo. Il maestro viene incoronato dalla dea Atena. Tra l'artigiano e la dea sono impilati ancora un *kantharos* ed una *oinochoe* (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 80. Si tratta di un vaso simile ad una brocca, utilizzato spesso anche con funzione culturale per le libagioni agli dei n. 29), di grandi dimensioni²¹. Alle spalle della dea, una seconda *Nike* (Vittoria) alata incorona un secondo giovane, che decora un cratere a calice, inclinato davanti a sé.

L'hydria del Pittore di Leningrado ha da sempre attirato l'attenzione degli studiosi per la presenza di una figura femminile nella parte più a destra del fregio, isolata ed esclusa dall'incoronazione: la donnina è colta nell'atto di dipingere un grande cratere a volute. Indossa una veste trattenuta da bretelline, utili ad evitare intralci durante il lavoro. Seduta su di uno sgabello con cuscino

19

Catalogo ragionato 2006,
pp. 778-779, n. 385
e Catalogo ragionato 2006,
pp. 802-803, n. 411.

20

Catalogo ragionato 2006,
pp. 778-779, n. 385.
Simile al n. 31,
Catalogo ragionato 2006,
p. 562, n. 226.

21

Catalogo ragionato 2006,
pp. 532-533, n. 213.

a righe chiare e scure, è collocata su un *bema* (pedana); sopra la sua testa, sono appesi un *kantharos* ed una *lekythos* (anforetta contenente profumi, simile a nn. 9-10), elementi che sembrano indicare l'interno di una stanza.

Questa presenza si impone come un caso unico nel panorama della produzione ceramica greca²²: chi è questa figurina che dipinge isolata e non viene incoronata? Era la moglie del capo bottega? La figlia? Una schiava?²³ Studi recenti hanno d'altra parte voluto riconoscere delle donne nelle firme di alcuni vasi²⁴. Nella società greca, dove esse trascorrono la vita all'interno della casa (*oikos*), uscendo solo in particolari occasioni, quest'immagine pone degli interrogativi a cui gli studiosi cercano ancora di dare risposte.

L'«idria Caputi», per le numerose forme vascolari riprodotte sulla sua superficie, si pone senza dubbio tra gli esempi principali di rappresentazione di «vaso sul vaso»²⁵ ed il percorso espositivo *Argilla. Storia di vasi* dedica particolare attenzione alle forme ceramiche che il mondo greco ci ha trasmesso. È importante sottolineare a questo proposito che la ceramica non veniva considerata nell'antica Grecia un bene di lusso: a parte alcuni pezzi spettacolari, realizzati su commissione o destinati ad essere dedicati agli dei nei santuari, la maggior parte della produzione è destinata ad un uso quotidiano. Nonostante il grande numero di vasi attici e magnogreci rinvenuti in tutto il bacino del Mediterraneo, le forme ceramiche attestate sono poche, standardizzate e riconducibili ad alcuni momenti fondamentali nella vita delle comunità antiche.

Così, ad esempio, la categoria di vasi forse più importante è costituita dal servizio per il vino: cratere, *stamnos* e *dinos* sono vasi di grandi dimensioni, nei quali vengono mescolati l'acqua ed il vino. *Skyphos*, *kylix* e *kantharos* sono vasi per bere; l'*oinochoe* (una brocca con imboccatura trilobata) veniva utilizzata per versare i liquidi. Serviva a contenere vino l'anfora, spesso utilizzata anche per l'olio; come per l'olio era usata anche la *pelike*, piccola anfora panciuta. Vasi rituali

22

Ricordiamo tuttavia la presenza in questa esposizione della riproduzione di un *pinax* da Penteskouphia F891, con la raffigurazione di una donna colta mentre manipola un panetto di argilla: si veda in questa sede il saggio di M. Vidale ed E. Hasaki.

23

Per una proposizione del tema: Lambrugo 2006.

24

Lang 2006, pp. 113-118.

25

Lissarrague 2008.

erano la *loutrophoros*, anfora particolarmente allungata destinata al trasporto per l'acqua durante i bagni rituali, nelle nozze o nei funerali ed il *lebes gamikos*, usato come dono nuziale. *Alabastron*, *aryballos* e *lekythos* erano vasi da profumo; le *lekythoi*, in particolare, venivano impiegate anche nel culto dei morti.

I nomi sono in gran parte convenzionali, stabiliti integrando le notizie che si trovano nei testi antichi con le iscrizioni e le immagini dipinte sulla superficie dei vasi²⁶.

Straordinariamente ricco è invece il repertorio di immagini che i pittori vascolari sia greci che magnogreci ci hanno consegnato²⁷. Le scene attingono al mondo della mitologia, dell'epica (*in primis* dall'*Iliade* e dall'*Odissea*), delle tragedie e ruotano intorno a quelli che sono i più ricorrenti temi antropologici: il giovane, il guerriero, la donna, l'erotismo, il matrimonio, le feste religiose, la morte, consentendoci di cogliere l'ideologia del popolo che queste immagini ha prodotto.

In *Argilla. Storia di vasi* il mondo della guerra è documentato sia negli esemplari ceramici corinzi (Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. 6, 14 e 23) decorati da teorie di opliti²⁸ (nn. 1-3, **Fig. 3**), sia nell'*oinochoe* trilobata attica a figure nere, attribuita alla Bottega del Pittore di Atena e datata al 500-490 a.C. (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 174)²⁹, decorata col tema delle Amazzoni che si armano (n. 8)³⁰. Come è noto, si tratta delle famose donne guerriere, che vivono tra loro e che rifiutano qualunque contatto con gli uomini, contro le quali i Greci combattono.

Nel percorso espositivo il mondo femminile è variamente declinato, in particolare nella produzione apula: si va dalla semplice testa femminile che decora, ad esempio, una coppia di pissidi (nn. 15, 16)³¹, a scene più complesse in cui le figure femminili compaiono accanto ad Eros, il dio dell'amore, oppure associate a giovani uomini e coinvolte in più esplicite scene di corteggiamento amoroso (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 80), preludio al momento delle nozze (nn. 27-28, **Fig. 4**, Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 99 e 95)³².

26

Sulle forme ceramiche Bron, Lissarrague 1986, p. 10-16.

27

Fondamentale *Città delle immagini* 1986.

28

Andreassi 1990, nn. 2, 4 e 5.

29

Catalogo ragionato 2006, pp. 56-57.

30

In origine, l'incarnato di entrambe le figure era bianco.

31

Collezione Intesa Sanpaolo inv. 489 e inv. 490. *Catalogo ragionato* 2006, pp. 590, n. 246 e 627, n. 266.

32

Catalogo ragionato 2006, pp. 562-563, n. 226; *Catalogo ragionato* 2006, pp. 492-493, n. 187; *Catalogo ragionato* 2006, pp. 532-533, n. 213.



In questo senso, l'*hydria* apula a figure rosse (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 706) attribuita alla cerchia del Pittore di Digione (n. 11)³³ e la *pelike* apula a figure rosse (Università degli Studi di Padova, Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, inv. 39) appartenente alla Collezione Merlin³⁴ (n. 32, **Fig. 5**) costituiscono interessanti testimonianze. Non manca la presenza dell'elemento dionisiaco con il suo corteggio di satiri e menadi.



5

Infine, la tematica funeraria è evocata nell'anfora panatenaica apula a figure rosse (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 132) attribuita al Gruppo dei Nasi Camusi (Pittore H.A., n. 38)³⁵ e nel cratere a volute apulo a figure rosse (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 116) attribuito alla cerchia del Pittore della Patera³⁶ (n. 34, **Fig. 6**), entrambi decorati con l'immagine del *naiskos*, o edicola funeraria, all'interno della quale sono raffigurati uomini, donne oppure oggetti, cifre identitarie dei defunti.

33

Catalogo ragionato 2006,
pp. 274-275, n. 98.

34

Baggio 2013.

35

Catalogo ragionato 2006,
pp. 336-337, n. 118.

36

Catalogo ragionato 2006,
pp. 498-499, n. 189.



Bibliografia di riferimento

- ABV = Beazley J. D. 1956.** *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford.
- Andreassi G. 1990.** *Ceramica greca della Collezione Chini nel Museo Civico di Bassano del Grappa*, Roma.
- ARV² = Beazley J.D. 1963.** *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford (2nd edition).
- 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. 39-58.
- BAPD = Beazley Archive Pottery Database.**
- Bettalli M. 1985.** *Case, botteghe, ergasteria. Note sui luoghi di produzione e di vendita nell'Atene classica*, in *Opus*, 4, pp. 29-42.
- Bron, Lissarrague 1986.** *Il vaso da guardare*, in *Città delle immagini* 1986, pp. 9-18.
- Catalogo ragionato 2006.** *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, a cura di G. Sena Chiesa, I-III, Milano.
- (La) Città delle immagini 1986.** *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena 1986 (ed. it.).
- Chatzedemetriou A. 2005.** *Distinguishing Features in the Rendering of Craftsmen, Professionals and Slaves in Archaic and Classical Vase Painting*, in *Esclavage antique et discriminations socio-culturelles*, Actes du XXVIII Colloque international du groupement international de recherche sur l'esclavage antique (Mytilène, 5-7-décembre 2003), éd. par V.I. Anastasiadis, P. Doukellis, Berne, pp. 131-145.
- Hasaki E. 2011.** *Crafting Spaces: Archaeological, Ethnographic, and Ethnoarchaeological Studies of Spatial Organization in Pottery Workshops in Greece and Tunisia*, in *Pottery in the Archaeological Record: Greece and Beyond*, Acts of the International Colloquium held at the Danish and Canadian Institutes in Athens (June 20-22, 2008), ed. by M.L. Lawall, J. Lund, Gösta, pp. 12-28.
- Inomata T. 2001.** *The Power and Ideology of Artistic Creation: Elite Craft Specialists in Classic Maya Society*, *Current Anthropology* 42.3, pp. 321-349.
- Lissarrague F. 1986.** *Intorno al guerriero*, in *Città delle immagini* 1986, pp. 33-44.
- Lissarrague F. 2008.** *Réflexions sur l'image dans la céramique de Grande Grèce*, in *Vasi, immagini, collezionismo* 2008, pp. 209-228.
- Lang F. 2006.** *Vasenmalerinnen im Kerameikos?*, in *Akten des 10. Österreichischen Archäologentages in Graz* (7-9 November 2003), Hgvs. G. Koiner, M. Lehner, Wien, pp. 113-118.
- Lambrugo Cl. 2006.** *La ceramica attica in Apulia: una grande officina, i suoi pittori, un vaso famoso*, in *Catalogo ragionato* 2006, pp. 44-51.
- Lambrugo Cl. 2008.** *Donne impossibili? I segreti femminili nello sguardo dell'uomo*, in *Vasi immagini collezionismo* 2008, pp. 159-184.
- Lambrugo Cl. 2009.** *Donne pittrici nell'Atene democratica? Una "giornata speciale" per la bottega del Pittore di Leningrado*, in *Icone dal mondo antico. Un seminario di storia delle immagini*, Atti del seminario di studi (Pavia 2005), a cura di M. Harari, S. Paltinieri, M.T.A. Robino, Roma, pp. 111-117.
- Monaco M.Ch. 2000.** *Ergasteria. Impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal protogeometrico alle soglie dell'Ellenismo*, Roma.
- Scheibler I. 1983.** *Il vaso in Grecia: produzione, commercio e uso degli antichi vasi in terracotta*, - Milano (trad. it.).
- Stissi V. 2002.** *Pottery to the People. The Production, Distribution and*

Consumption of Decorated Pottery in the Greek World in the Archaic Period (650-480 BC), Tesi di dottorato inedita, University of Amsterdam.

Vasi, immagini, collezionismo 2008. *Vasi, immagini, collezionismo. La Collezione di vasi di Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*, Giornate di studio (Milano, 7-8 novembre 2007), a cura di G. Sena Chiesa, Milano.

Vidale M. 2002. *L'idea di un lavoro lieve: il lavoro artigianale nelle immagini della ceramica greca tra 6. e 4. secolo a. C.*, Padova.

Ziomecki J. 1975. *Les representations d'artisans sur les vases attique*, Paris.



Le iscrizioni sui vasi

I vasi greci erano spesso decorati con la scrittura, oltre che con le immagini, allo scopo di precisare quanto illustrato nel testo pittorico o per fornire indicazioni sul manufatto o sul suo proprietario. La scrittura accompagnava quindi la fruizione del vaso in un duplice modo, spiegando, a seconda dei casi, l'apparato figurativo presente sulla superficie ceramica oppure fornendo dati sulla storia del vaso: chi lo fece, chi lo decorò, chi fosse il proprietario o a quale divinità o eroe fosse eventualmente dedicato. Ma a questa forte capacità informativa si può aggiungere come valore aggiunto proveniente dalla rappresentazione delle lettere anche la possibilità di una funzione decorativa del tratto grafico in sé, come se anche i nomi e le parole scritte partecipassero alla globale definizione estetica del prodotto ceramico. La scrittura poteva infatti avere anche una valenza puramente pittorica, comunicando valori decorativi.

I più antichi esempi di scrittura greca a noi giunti compaiono proprio su ceramica, e cioè su vasi di varie forme e tipologie, nell'VIII secolo a.C. La maggior parte dei vasi iscritti si colloca però nel VI secolo, forse quando la scrittura ebbe una diffusione in più larga scala, tale da attirare particolarmente l'attenzione su

una forma grafica che stava prendendo sempre più piede e che, soprattutto all'inizio, esprimeva un suo innegabile fascino¹.

La scrittura poteva essere dipinta oppure incisa.

Tradizionalmente si indica nella cosiddetta Coppa di Nestore il più antico esempio di scrittura della grecità di occidente e nel cosiddetto vaso del Dipylon uno dei più antichi esempi di scrittura ad Atene.

Il primo di questi due documenti è una *kotyle* (coppa) prodotta a Rodi e rinvenuta a Ischia in un contesto funebre (*Fig. 1*)². Il corredo della tomba permette di datare la sepoltura, che riguarda un adolescente, al 720 a.C. circa. La coppa è stata incisa con tre linee di scrittura redatte nell'alfabeto locale, quello dei greci che provenivano dall'isola greca di Eubea: il testo scorre sulla parte superiore della pancia del vaso, a partire dall'ansa, e si legge da destra verso sinistra. L'iscrizione fa parlare il vaso stesso, il quale dice di essere la coppa di Nestore da cui si beve bene, e aggiunge che chi berrà da tale coppa sarà poi preso dal desiderio amoroso. Il contesto della dedica sembra essere quello del simposio, con le sue pratiche aristocratiche di intrattenimento culturale ed erotico, accompagnato dal vino³.



1

Per i testi vd. Wachter 2001;
Immerwahr 2010.

Per un'analisi
dell'alfabetizzazione vd.
Pébarthe 2006,
part. pp. 53-56.

2

[http://de.wikipedia.org/
wiki/Datei:Nestorbecher_
Ischia.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Nestorbecher_Ischia.jpg)

3

Buchner, Russo 1955;
Buchner, Ridgway 1993;
Pavese 1996.

Il Vaso ateniese detto Vaso del *Dipylon* (dal nome di una via, presso il cimitero del Ceramicò) è un'*oinochoe* (un vaso per il vino) che si data più o meno allo stesso periodo della coppa di Nestore.

L'iscrizione, sempre diretta verso sinistra, è incompleta ma ci illustra una scena di danza alludendo al più grazioso dei danzatori, forse il proprietario del vaso. Anche questa è dunque una scena disimpegnata, una descrizione di attività ludiche. Come per l'iscrizione precedente, si tratta anche in questo caso di un testo poetico, espresso in forma metrica. In entrambi gli esempi la scrittura illustra lo scopo del vaso, il suo contesto sociale e funzionale⁴.

In altre occasioni il tema del possesso, cioè l'indicazione del proprietario dell'oggetto, è espresso con una forte caratterizzazione. Un altro esempio occidentale è un piccolo vaso per profumi (*aryballos*) rinvenuto a Cuma, in Campania: nell'iscrizione è il vaso stesso che parla dicendo di essere di *Tataias*, e senza mezzi termini augura di diventare cieco a chi lo dovesse rubare. È una vera maledizione che manifesta l'importanza dell'oggetto agli occhi di chi lo possedeva⁵.

A volte la scrittura dà voce direttamente alle persone dipinte per sottolinearne la partecipazione all'azione che viene raffigurata sulla superficie ceramica: nel vaso di *Exechias* che raffigura Achille e Aiace che giocano a dadi i due protagonisti pronunciano, come in un fumetto, i numeri tre e quattro⁶.

Uno straordinario esempio di connessione fra decorazione su ceramica e scrittura è dato dal famoso vaso François, un grande cratere a volute attico, databile al secondo quarto del VI secolo, rinvenuto a Chiusi. È decorato con numerose scene mitiche, disposte su più fasce, che raccontano leggende molto conosciute riguardanti Teseo e suo padre, Peleo, e anche Achille. Sul vaso compaiono ben 129 nomi iscritti, che illustrano ciascuno un personaggio raffigurato nelle scene, come un eroe o un dio, ma che si riferiscono anche ai cani e ad alcuni oggetti: un recipiente per l'acqua è caratterizzato con il suo nome, *hydrìa*. In più, si leggono anche, e ben due volte, le firme del pittore e dell'artefice del vaso, *Kleitias* ed *Ergòtimos*⁷.

Quello della firma dell'artista è uno dei particolari

⁴

Powell 1988; Duhoux 1991.

⁵

Jeffery 19902, p. 240, n. 3;
Arena 1994, p. 29, n. 16.

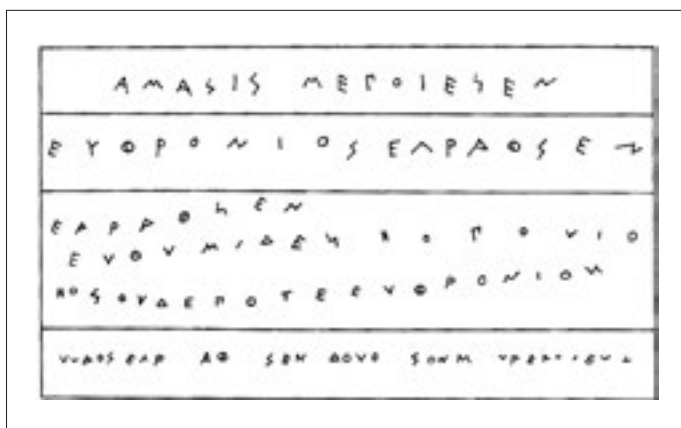
⁶

BAPD 310395.

⁷

Wachter 1991;
Torelli 2007;
Iozzo 2018.

preziosi che ci derivano dalle iscrizioni sui vasi. Potevano firmare i vasi sia i ceramisti, cioè i vasai, sia i ceramografi, cioè i pittori, insieme oppure no: i primi aggiungevano al nome il verbo “fece” (*epoiese*), i secondi il verbo “dipinse” (*egrapse*). In realtà ci si chiede quanto si possa estendere il significato del verbo “fece”, se cioè possa comprendere tutta l’operazione di fabbricazione e decorazione del vaso, nel caso in cui tale verbo compaia da solo; ma altre volte è precisato esplicitamente che la stessa persona “fece e dipinse” il vaso, come nel caso di *Exechias* (**Fig. 2**)⁸.



Le due specializzazioni erano interscambiabili: il famoso Eufronio iniziò come pittore e terminò la carriera come vasaio. In totale possediamo più firme di vasai che di pittori. Grazie a queste iscrizioni su vaso, per quel che riguarda i pittori possiamo attribuire anche altri vasi all’artista che li realizzò: a volte infatti il nome del pittore compare su un unico manufatto, ma la sua mano è poi facilmente riconoscibile in altri prodotti ceramici sulla base di connessioni stilistiche. I vasi firmati sono relativamente pochi, e ci sfuggono i veri motivi che portarono gli artisti, in queste occasioni, ad apporre la loro firma, perché la presenza dei nomi non corrisponde necessariamente alla qualità del vaso. Alcuni artisti firmarono solo in certe occasioni, altri costantemente,

⁸
Scheibler 1983,
p. 128, fig. 103.

altri ancora mai; probabilmente si trattò di un'evoluzione del gusto, o forse la firma era considerata parte della decorazione, e dunque non sempre importante ai fini della completezza artistica del vaso⁹.

Un'ampia serie di vasi attici di VI e V secolo secolo è caratterizzata invece dalla dall'indicazione *pais kalòs*, "bel ragazzo", oppure anche da un nome proprio posto vicino a *kalòs* (bello); più raramente compare la versione femminile¹⁰. Questo tipo di raffigurazione si trova spesso su ceramica impiegata nei simposi, i banchetti degli aristocratici, e si spiega forse con i valori e le pratiche espressi in questi contesti sociali. Il *kalòs* spiccava come un punto di riferimento come espressione di valori positivi che univano l'estetica all'etica. Le scene che accompagnano questo genere di iscrizioni sono mitiche o atletiche, a volte belliche, e forse non necessariamente connesse all'indicazione *kalòs*. Il riferimento al bel giovane sembra essere un valore aggiunto, che va rapportato più al committente che al ceramografo. Questo genere di iscrizioni è collegato a particolari pittori e botteghe che vengono identificati proprio da questo dettaglio, come il "pittore di Antimene" o "il gruppo di Leagro", che prendono nome dal *kalòs* raffigurato.

Un'altra categoria di vasi accompagnati da iscrizioni è quella delle cosiddette anfore panatenaiche, le grandi anfore ateniesi piene d'olio che si offrivano come premio per i vincitori dei concorsi atletici e musicali per la dea Atena. Su queste anfore compare sempre la dea in armi, con lo scudo e la lancia puntata, vicino a due colonne sormontate da bellicosi galli, accanto a un'iscrizione che scorre verticalmente a indicare "un premio da Atene".

Un caso interessante, inoltre, è quello delle iscrizioni prive di senso che compaiono su un discreto numero di vasi: si tratta di lettere disposte a formare parole che in realtà non esistono¹¹. Questa peculiarità solleva interessanti domande sull'alfabetizzazione e sul rapporto tra scrittura e decorazione, cioè sulla vera funzione della scrittura sui vasi, che dimostra di essere non solo didascalica ma, appunto, parte di un progetto

9

Seeberg 1994.

10

Boardman 2001, pp. 148-49;
Lissarague 1999.

11

Chiarini 2018.

decorativo più complesso.

Fra le informazioni che il testo scritto sui vasi ci fornisce, particolarmente interessante è, in alcuni esemplari, l'indicazione del prezzo incisa sulla superficie. Si tratta non solo del valore del singolo oggetto, ma in alcuni casi anche di quello di tutto il lotto di vasi di cui quello iscritto faceva parte, nel caso di uno stock destinato all'esportazione, con la distinta del valore dei singoli pezzi da vendere. Se ne ricavano interessanti considerazioni di tipo economico. Più difficile interpretare i numerali incisi sotto il piede dei vasi, per capire a cosa facciano riferimento (capacità, peso, numero di vasi simili in un medesimo stock o altro)¹².

Un peculiare uso della scrittura su vaso si ha infine con la procedura ateniese dell'ostracismo: la parola prende nome da *ostrakon*, "coccio", il frammento di ceramica su cui si scriveva il nome del personaggio politico che si voleva allontanare da Atene per dieci anni. I cocci erano una comoda superficie su cui scrivere, abbondantemente a disposizione. Sebbene non pensati a questo scopo, i vasi di qualunque forma potevano fungere da supporto scrittorio persino quando finivano in pezzi!¹³

12

Johnston 1979;
Boardman 2001, pp. 153-57;
Monaco 2019.

13

Lang 1990;
Siewert 2002;
Sickinger 2017;
Brenne 2018.

Bibliografia di riferimento

- Arena R. 1994.** *Iscrizioni greche arcaiche di Sicilia e Magna Grecia*, 3. *Iscrizioni delle colonie euboiche*, Milano.
- BAPD** = *Beazley Archive Pottery Database*.
- Boardman J. 2004.** *Storia dei vasi greci: vasai, pittori e decorazioni* (trad. it. di *The History of Greek Vases: Potters, Painters, and Pictures*, London 2001), Roma.
- Brenne S. 2018.** *Die Ostraka vom Kerameikos*, Wiesbaden.
- Buchner G., Russo C.F. 1955.** *La coppa di Nestore e un'iscrizione metrica di Pitecussa dell'VIII sec. av. Cr.*, in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, s. 8, 10, pp. 215-234.
- Buchner G., Ridgway D. 1993.** *Pithekoussai I. La necropoli: tombe 1-723, scavate dal 1952 al 1961*, Roma (*Monumenti antichi dell'Accademia nazionale dei Lincei*, serie monografica vol. IV).
- Chiarini S. 2018.** *The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases: Between Paideia and Paidia*, Leiden-Boston.
- Duhoux Y. 1991.** *Observations sur l'oenochoe du Dipylon*, in *Kadmos* 30, pp. 153-69.
- Immerwahr H.R. 1990.** *Attic Script. A Survey*, Oxford.
- Immerwahr H.R. 2010.** *Corpus of Attic Vase Inscriptions* (<http://avi.unibas.ch>).
- Iozzo M. 2018.** *Il vaso François*. *Rex Vasorum. Guida breve*, Firenze.
- Jeffery L.H. 1991.** *The Local Scripts of Archaic Greece*, rev. ed. with a supplement by A.W. Johnston, Oxford (2 edizione).
- Johnston A. W. 1979.** *Trademarks on Greek vases*, Warminster.
- Lang M. 1990.** Ostraka, in *Hesperia*, suppl. XXV, Athens.
- Lissarague F. 1999.** *Publicity and Performance: kalos inscriptions in Attic vase-painting, in Performance culture and Athenian Democracy*, ed. by S. Goldhill, R. Osborne, Cambridge-New York, pp. 359-373.
- Monaco M.Ch. 2019.** «Con un obolo la prendi, ed è bellissima». *Sui prezzi della ceramica attica, in Studi sull'economia delle technai in Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, in *Annuario della Scuola Archeologica Italiana ad Atene*, suppl. 2, a cura di G. Marginesu, Atene, pp. 93-114.
- Pavese C.O. 1996.** *La iscrizione sulla Kotyle di Nestor da Pithekussai*, in *Zeitschrift für Epigraphik und Papyrologie*, 114, pp. 1-23.
- Pébarthe Chr. 2006.** *Cité, Démocratie et écriture. Histoire de l'alphabétisation d'Athènes à l'époque classique*, Paris.
- Powell B.B. 1988.** *The Dipylon Oinochoe and the Spread of Literacy in Eight-century Athens*, in *Kadmos*, 27, pp. 65-86.
- Seeberg A. 1994.** *Epoiesen, Egrapsen, and the Organization of the Vase Trade*, in *Journal of Hellenic Studies*, 114, pp. 162-164.
- Siewert P. 2002.** *Ostrakismos- Testimonien*, 1, Stuttgart (*Historia suppl.* 155).
- Sickinger J.P. 2017.** *New Ostraka from the Athenian agora*, in *Hesperia*, 86, 3, pp. 443-508.
- Snodgrass A. 2000.** *The Uses of Writing on Early Greek Painted Pottery, in Word and Image in Ancient Greece*, ed. by N.K. Rutter, B.A. Sparkes, Edinburgh, pp. 22-34.
- Torelli M. 2007.** *Le strategie di Kleitias: composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano.
- Wachter R. 1991.** *The Inscriptions on the François Vase*, in *Museum Helveticum*, XLVIII, pp. 86-113.
- Wachter R. 2001.** *Non Attic Vase-Inscriptions*, Oxford.



Disprezzati *parvenus*: sulla posizione sociale dei ceramisti e dei ceramografi attici

Ceramisti e ceramografi dell'antica Atene erano parte di quell'ampia compagine sociale degli artigiani che i contemporanei, non senza disdegno, definivano *banausoi*. L'etimologia esatta del termine *banausos* è sconosciuta, ma la paraetimologia – riferita dal tardo lessicografo Esichio – risulta altrettanto illuminante: *banausia* indicherebbe infatti quei mestieri eseguiti grazie all'utilizzo del fuoco (da *baunos* “fornace” e *auō* “essicare”). L'etimologia, come evidente, è di tradizione popolare e non supportata scientificamente, ma indica con esattezza un'ampia gamma di lavori manuali che avevano a che fare con le fornaci. Il disprezzo dei filosofi e degli intellettuali per questo genere di attività è ben noto. Tra i tanti esempi possibili ci limiteremo a riportare qui pochi passi molto significativi. Socrate nell'*Economico* di Senofonte (IV.2) così si esprime in merito alla *banausia*: “Le cosiddette occupazioni banausiche sono abbastanza squallide e, naturalmente, tenute in bassissima considerazione nella nostra città. Esse, infatti, rovinano i corpi degli uomini che vi si dedicano e di coloro che li dirigono, costringendoli ad un sedentario lavoro casalingo. (...) Inoltre, queste cosiddette attività banausiche non prevedono alcuna pausa per prestare attenzione ai propri amici e alla città,

cosicché gente del genere è ritenuta pessima sia nel loro rapporto con gli amici che nella difesa della patria. E in alcune città, coloro che sono particolarmente dotati per le attività militari, non sono autorizzati a dedicarsi ad arti banausiche”.

Le occupazioni banausiche, troppo impegnative ed umili, avrebbero quindi impedito, a chi le praticava, di dedicarsi alla *scholé*, senza la quale non si poteva essere buoni cittadini. Il termine greco *scholé*, corrispondente al latino *otium*, indicava il tempo che i cittadini delle più agiate e ricche classi sociali ateniesi dedicavano all’ascolto della musica, degli spettacoli teatrali, delle declamazioni, alla pratica degli agoni, alle attività politiche, sportive, militari e alle amicizie. Non è più tenero il giudizio che Aristotele esprime nella *Politica* 1.1277b: *“E noi diciamo che ci sono molti tipi di schiavi, proprio perché molte sono le mansioni. Una parte di queste è assolta dai manovali i quali come dice il loro nome, sono coloro che traggono il necessario per vivere dal lavoro delle loro mani e fra essi si annovera l’operaio specializzato in un’arte”.* O ancora in un altro passo della stessa opera (1.1278a): *“La verità è che non tutti quelli da cui dipende l’esistenza della città vanno considerati cittadini, perché neppure i bambini lo sono allo stesso titolo degli uomini adulti, ma gli uni lo sono in senso proprio, gli altri solamente in linea di principio: certo sono cittadini, ma cittadini incompleti (...). La città meglio amministrata non darà la cittadinanza all’operaio. Se anche costui lo fosse non si potrebbe attribuire a tutti la virtù del cittadino di cui si trattava, e neppure solo ai liberi, ma a quanti non sono costretti a lavorare per sopravvivere. E quelli che provvedono ai bisogni necessari di uno solo sono schiavi, mentre chi provvede ai bisogni della comunità è operaio e lavoratore salariato”.*

Proviamo a ricapitolare. I *banausoi* – e nel caso di ceramisti e ceramografi più propriamente *banausoi technites* – costretti a lavorare ininterrottamente per mantenersi, provvedevano ai bisogni della comunità.

Il loro lavoro manuale era visto con disprezzo e niente affatto considerato dalle classi agiate, dagli intellettuali e dai filosofi. Impossibilitati a svolgere le attività tipiche della *scholé*, i *banausoi* non erano né potevano essere buoni cittadini; per questa ragione le città meglio amministrate non concedevano loro il diritto di cittadinanza.

A queste indicazioni si aggiungono ora recenti studi che, sulla scia di indagini precedenti¹, sono tornati a considerare il valore ed il prezzo di mercato delle ceramiche ateniesi, figurate e non, evidenziando come tali prodotti non fossero affatto di lusso, ma per contro avessero costi davvero molto contenuti se paragonati con i salari ateniesi del tempo². A valle di tali premesse si potrebbe pensare che anche la posizione sociale ed economica degli artigiani (e nello specifico dei ceramisti e dei ceramografi) fosse esclusivamente di basso livello. In realtà i prezzi, anche molto bassi, erano bilanciati dalle enormi quantità di manufatti prodotti e largamente esportati.

Fin qui i dati desumibili dall'analisi delle fonti letterarie ed epigrafiche. Come spesso accade però, le evidenze archeologiche non collimano esattamente con questa prospettiva e, per contro, offrono importanti spunti per letture diverse.

Atene, dopo essere stata, in età geometrica, un importante centro di lavorazione delle ceramiche, nel corso del secolo successivo (il VII secolo a.C.), vide drasticamente diminuire la propria produttività a favore di Corinto. Logiche in qualche misura contrapposte sostanziano i manufatti corinzi e quelli attici. Di piccole dimensioni, miniaturistici nelle forme e negli apparati decorativi, i primi; grandi, talora provvisti di vistose decorazioni plastiche, con le raffigurazioni di temi mitologici che, a stento, riuscivano ad essere contenuti nei pannelli a loro dedicati, i secondi. Occorrerà attendere il secolo successivo perché la primazia produttiva torni ad Atene e le ceramiche corinzie si vedano destinate ad un lento, ma inesorabile declino. Già con Solone,

¹

Johnston 1979 e 2006.

²

Monaco 2018.

agli inizi del VI secolo a.C., sarebbero giunti artigiani stranieri – e tra questi probabilmente anche ceramisti – attratti dalla possibilità di ottenere la cittadinanza (Plutarco, *Solone* 24). Con gli uomini dovettero arrivare anche le idee, le modalità di lavorazione e il repertorio delle forme ceramiche, in seguito rielaborate dagli artigiani ateniesi. Proprio da forme di ascendenza laconica, riprese prima da *Sophilos* e poi da *Ergotimos*, intorno al 570 a.C., nacque uno dei capolavori assoluti della ceramografia attica, il cd. Cratere François che, orgogliosamente firmato sia dal vasaio *Ergotimos* (colui che è apprezzato per il suo lavoro) che dal pittore *Kleitias* (l'illustre), fu rinvenuto in Etruria, presso Chiusi³. Altri due piccoli, ma preziosi frammenti ci attestano la non unicità di questo pur straordinario vaso: la stessa officina creò infatti almeno un altro cratere che, del tutto analogo per forma, dimensioni e decorazione, fu esportato in Egitto, a Naukratis. Se è vero, come già abbiamo detto, che le ceramiche di età successiva, a partire dal 480 a.C., non erano costose, è anche probabile però che grandi ed impegnativi crateri del secolo precedente, destinati all'esportazione ed a tombe principesche, fossero oggetti cari e prestigiosi. In merito alla posizione sociale degli artigiani se ne deduce che, già in questo orizzonte cronologico, dovevano operare botteghe che producevano manufatti di lusso, che firmavano orgogliosamente i propri vasi più impegnativi, che destinavano tali ceramiche all'esportazione, segnatamente alle *élites* principesche del Mediterraneo.

Un quadro ben diverso da quanto desumibile dalle fonti letterarie. Nella seconda metà del VI secolo l'avvento di Pisistrato e l'instaurarsi della tirannide in città, ancorché in seguito condannata e vituperata, favorì in ogni modo le arti dei *technitai* e, con esse, anche la produzione vascolare. Bisognerà attendere la fine del IV secolo a.C. perché Atene perda il suo ruolo, a vantaggio del fiorire, in età ellenistica, di una miriade di centri di produzione variamente sparsi nel Mediterraneo. Alla committenza privata cittadina e straniera (numerossime divennero

³

Iozzo 2018.

le esportazioni verso l'Etruria e la Magna Grecia) si affiancò la committenza pubblica che dovette giocare un ruolo di fondamentale rilevanza.

Per brevità si ricordano solo due ambiti di diretto interesse dei ceramisti. Dal 566 a.C., a seguito della riorganizzazione compiuta da Pisistrato delle feste panatenaiche, le più importanti feste cittadine che si svolgevano con cadenza annuale (le piccole Panatenee) e penteterica (le grandi Panatenee), fu prodotto un ingente quantitativo di anfore (cd. panatenaiche) contenenti l'olio sacro e destinate ai vincitori degli agoni atletici, musicali ed equestri. È stato calcolato che questa importante produzione ateniese, che proseguì ininterrotta almeno fino al II secolo a.C. e che non conobbe la transizione nelle figure rosse, agli inizi del IV secolo a.C. contasse tra i 1500 ed i 2100 esemplari per ogni festa quadriennale⁴. I meccanismi d'appalto di tale manifattura non ci sono noti, ma dovette trattarsi sicuramente di una gara pubblica che, nel corso degli anni, arricchì non poco diverse botteghe cittadine. Intorno al 530 a.C. un altro sostanziale, e generalmente non considerato, impulso alle attività produttive ceramiche, anch'esso di marca tirannica, venne dalla creazione del primo acquedotto ateniese. Ad opera dello stesso Pisistrato, o più probabilmente dei suoi figli, fu creato un grandioso impianto che, entro accurati e verniciati tubuli di argilla della lunghezza media di 70 cm circa, adduceva in città l'acqua potabile. La lunghezza dell'acquedotto, dalle pendici nordoccidentali del Monte Imetto fino alla fonte cd. *Enneakrunos* nell'agorà e ancora oltre, a sud dell'Acropoli, si aggira intorno a 10 km⁵. Dal momento che per ogni chilometro servivano circa 1500 tubuli, il completamento dell'opera dovette richiedere non meno di 15.000 tubuli di argilla. Come evidente questa prestigiosa e sostanziosa commessa pubblica, della quale non si conoscono i passaggi amministrativi, dovette dare grande impulso alle produzioni ceramiche ed arricchire ben più di una bottega. Nel corso del VI secolo a.C. il crescente numero delle firme dei

⁴

Tiverios 2007, p. 16.

⁵

Monaco 2020.

ceramisti (il cui nome proprio è seguito da *epoiesen* ovvero “l’ha fatto”) e dei ceramografi (il cui nome proprio è seguito da *egrapsen* ovvero “l’ha dipinto”) sui vasi da loro prodotti consente di riguadagnare un ampio spaccato della compagine sociale dei *technitai*. Le firme conservate sono poco più di 120⁶. Accanto ad alcuni nomi riferibili a famiglie ateniesi (*Kleophrades*, *Nearchos*), la metà circa non sembra rispecchiare l’onomastica propria delle classi più abbienti o anche medio/basse⁷. Numerose le derivazioni da etnonimi: *Lydos* (il Lidio), *Skythes* (lo Scita), *Syriskos* (il piccolo Siriano), *Thrax* (il Trace), *Sikanos* o anche *Sikelos* (chi viene dalla Sicilia), *Mys* (chi viene della Midia), *Kolchos* (chi viene dalla Colchide), *Kares* (chi viene dalla Caria). In altri casi si tratta di nomi stranieri e non ateniesi: *Brygos*, *Midas*, *Phintias*, *Ismenos*, *Makron*, piuttosto comuni nella Grecia orientale. *Amasis*, che firma come ceramista e ceramografo, è un nome egizio: questo artigiano, oltre a rappresentare personaggi di colore, fu anche il primo a riproporre nella ceramica attica la forma egizia dell’*alabastron*. Altre volte, infine, si tratta di soprannomi o di nomignoli probabilmente creati *ad hoc*. Tra questi *Epiktetos* (l’acquistato da poco, con evidente riferimento al mondo schiavile), *Oreibelos* (chi va per le montagne), *Euenpotos* (il buon commerciante), *Onesimos* (il redditizio), *Padikos* (il ragazzo matto), *Smikros* (il piccolo), *Pistoxenos* (lo straniero degno di fede). A riprova di uno *status* diverso che ceramisti e ceramografi avevano rispetto ai cittadini ateniesi di pieno diritto, è sufficiente controllare gli elenchi dei giovani acclamati sui vasi come *kaloï* (belli). In questo caso, senza eccezioni, i nomi della *jeunesse dorée* cittadina risultano perfettamente allineati con l’onomastica ateniese. A valle di tali considerazioni è logico ipotizzare che la compagine dei *technitai* che lavorava nel Ceramiche di Atene fosse molto mista e variegata; accanto ad alcuni ateniesi, numerosi erano certamente gli stranieri, i meteci e gli schiavi. I meteci erano stranieri residenti in città, spesso ex schiavi liberati, che non godevano di

⁶

Hurwit 2015.

⁷

Tsetskhladze 2019.

alcun diritto politico, non partecipavano alle assemblee popolari, non ricoprivano ruoli nelle magistrature elettive, né infine potevano possedere la terra. Spesso erano impegnati nell'artigianato, sia come salariati, sia come proprietari di botteghe e di officine. Avevano obblighi fiscali ridotti rispetto ai *politai* (cittadini) ed erano esentati dalla leva. Per lo più come semplici salariati lavoravano anche numerosi schiavi. Catturati durante i combattimenti e le guerre o venduti dai pirati, potevano accumulare il denaro sufficiente per pagarsi la liberazione. In un caso isolato, sul finire del VI secolo a.C. un pittore di nome *Lydos* (omonimo, ma più tardo del su ricordato ceramografo) firmò un *kyathos* a figure nere che aveva dipinto autodichiarandosi schiavo (*Lydos egraphsen doulos on*)⁸.

Anche grazie ai forti impulsi dell'età della tirannide, è molto probabile che, seppure circondati dal disprezzo dei ricchi e degli intellettuali, nel corso del VI secolo a.C. diversi *technitai* dell'argilla, divenuti proprietari delle proprie officine, avessero accumulato ingenti ricchezze. Più probabilmente si sarà trattato di ceramisti e non di ceramografi, che più di frequente sembrano essere stati semplice manovalanza salariata. Precisi riscontri e conferme a tale quadro si ricavano dall'analisi dei numerosi e preziosi ex-voto che, nel corso del VI e del V secolo a.C., furono donati dai ceramisti alla dea Atena, nella sua veste di *Ergane* (la laboriosa), protettrice degli artigiani⁹. Tale specifico culto, raramente attestato fuori dalla città, era legato alle feste dei *Chalkeia* (che Atena condivideva con *Efesto*, non a caso protettore dei fabbri) e al *Daimon Spoudaion* (il Demone dei Volenterosi) ugualmente venerato sull'Acropoli in prossimità del Partenone (Pausania, 1.24.3). L'epiteto di *Ergane* qualificava Atena come istitutrice delle τέχναι, ragione per la quale essa era venerata specialmente dagli artigiani, che proprio in lei cercavano protezione e che proprio lei ringraziavano per la loro attività. Non per un caso, fra tutti i santuari della Grecia, l'Acropoli di Atene è quello che ha restituito la maggior

⁸

Canciani 1978.

⁹

Consoli 2004.

quantità di iscrizioni dedicatorie, apposte su basi di monumenti votivi, identificabili come dediche di artigiani che orgogliosamente si autoproclamano tali. Talora gli ex-voto dei *technitai* si limitano a vasi fatti da loro stessi ed offerti alla dea¹⁰, più spesso si tratta di doni decisamente costosi ed impegnativi: sculture in marmo (talora di grandi dimensioni), in bronzo e rilievi. Consacrati tutti ad Atena, erano offerti come *dekate* (decima parte del guadagno ricavato con l'esercizio della professione) o come *aparché* (primizia della propria attività)¹¹. Nel complesso sono state individuate tredici dediche riferibili a *technitai* dell'argilla; in quattro casi sono gli stessi donatori ad autoproclamarsi *kerameus*. L'accettazione di tale ipotesi, per quanto piuttosto piana¹², ha incontrato più di una difficoltà. Alcuni studi, partendo dalla considerazione dei bassi prezzi della ceramica e quindi dalla presupposta povertà degli artigiani che la lavoravano, hanno infatti inteso *kerameus* non come un riferimento al mestiere del dedicante, quanto piuttosto come una indicazione del demotico¹³. In altri termini tali dediche sarebbero state fatte da cittadini ateniesi del demo *Kerameis*, non da *technitai* dell'argilla. Tale ipotesi mal si giustifica per le dediche anteriori alla riforma democratica del 508 a.C. che introdusse ed incoraggiò l'indicazione del demotico, peraltro divenuto una regola solo dopo la metà del V secolo a.C. Inoltre, nel nome e per conto di Atena, protettrice del lavoro, sull'Acropoli elevarono le loro, più o meno ricche, dediche non solo ceramisti e ceramografi, ma anche lavandaie, falegnami e svariati altri umili artigiani che orgogliosamente autoproclamano il loro *status*. Se correttamente contestualizzati quindi i ceramisti non costituiscono affatto un'eccezione. La più antica dedica fatta da due *technitai* dell'argilla, datata al 525 a.C. circa e iscritta su un pilastro che originariamente sosteneva una piccola statua di bronzo riporta: *Mnesiades kerameus ed Andokides dedicarono*¹⁴. Tante le interpretazioni e le ipotesi avanzate. In entrambi i casi si tratta di artigiani che, già noti dalle firme apposte su vasi, con ogni

¹⁰
Beazley 1963, nrr. 499,
17 e 1092, 76.

¹¹
Suk Fong Jim 2014.

¹²
Wagner 2000.

¹³
Keesling 2003.

¹⁴
IG I³ 620;
Raubitschek 1949.

probabilità, lavorarono insieme.

Negli stessi anni fu donata alla dea anche la dedica in assoluto più sorprendente, imponente (m 2,15) e preziosa: la *kore* di Antenore. La più alta della serie delle *korai* (fanciulle) dell'Acropoli di Atene. Sulla base del pilastro in marmo che la sostiene è scritto: *Nearchos la dedicò, il ceramista, come aparchen per Atena. Antenore il figlio di Eumares ha fatto la statua.* Lo scultore Antenore, figlio del pittore Eumares, aveva già lavorato a Delfi dove, su commissione degli Alcmeonidi esuli, aveva ricostruito il frontone del tempio di Apollo. Non solo. Subito dopo l'uccisione di Ipparco (514 a.C.) proprio Antenore ricevette l'incarico di creare il gruppo dei Tirannicidi: la prima commissione pubblica dello stato ateniese esposta nell'*agorà*, in seguito raziata dai Persiani. Per poter affidare ad uno scultore di tale livello la creazione di una statua così imponente, *Nearchos* il ceramista, con ogni probabilità ormai anziano, doveva essere diventato proprietario della sua bottega (a quell'epoca ormai diretta dai suoi due figli *Tleson* e *Ergoteles* che producevano coppe molto apprezzate ed esportate) ed avere accumulato una cospicua ricchezza¹⁵. Pochi anni dopo, sul finire del VI secolo a.C., un altro ceramista, un tal *Peikon*¹⁶, al momento non altrimenti noto, probabilmente per una grazia ricevuta, dedicò alla dea come decima (*dekaten*) una statuetta seduta. Intorno al 500 a.C. un *technites*, tentativamente identificato con *Pamphaios*¹⁷, si fece rappresentare (forse dal grande scultore *Endoios*?) su un rilievo che dedicò ad Atena come decima (*dekaten*). Siede fiero del suo lavoro il giovane, mentre stringe nella mano sinistra due coppe, i vasi più difficili da forgiare e da cuocere dal momento che le loro sottilissime pareti non si alzavano in verticale, ma procedevano per svariati centimetri orizzontalmente. Al di là dei problemi identificativi che il rilievo e soprattutto la sua iscrizione pongono, il messaggio del monumento è chiarissimo. Anche *Euphronios*, uno dei più famosi ceramisti degli anni finali del VI secolo a.C., probabilmente per una qualche ragione legata alla sua

¹⁵
Heesen 2011.

¹⁶
IG I³ 633.

¹⁷
IG I³, 764;
Raubitschek 1949.

salute (buona/cattiva?), dedicò una scultura ad Atena¹⁸. La frammentaria iscrizione, posta su un pilastrino recita: *Euphronios kerameus dedicò ad Atena come dekaten*. Infine, seppure non autodichiarandosi *kerameus*, tra il 500 ed il 480 a.C., anche *Onesimos* (pittore di coppe a figure rosse), figlio di *Smikythos*, offrì alla dea una statua di bronzo di piccole dimensioni. Si conserva la base sulla quale, in seguito, il figlio *Theodoros* appose un'ulteriore epigrafe unitamente ad un'altra statuetta¹⁹. Non basta. Perché negli stessi anni *Onesimos* fece ad Atena una dedica sicuramente molto più costosa ed al contempo utile per lo svolgimento dei rituali sacri che imponevano, prima dell'ingresso nei santuari, il lavaggio delle mani: egli donò infatti ai diversi luoghi di culto dell'Acropoli ben sette bacili lustrali di marmo insulare (*perirrhanteria*) ciascuno fornito di dedica iscritta²⁰.

Quanta distanza tra la dispendiosità di queste dediche e le parole dei filosofi con le quali abbiamo dato inizio a questo breve saggio!

Potremmo continuare con altre rappresentazioni del V secolo, ma credo che il quadro complessivo risulti ormai chiaro. La ricchezza era stata raggiunta, ma gli strali del disprezzo continuarono imperterriti a bollare i *technitai* dell'argilla, ripetutamente colpiti dal sarcasmo dei loro concittadini ed in particolare di Aristofane e dei commediografi. Così fu per il demagogo Iperbolo, che arricchitosi nella produzione e nel commercio di lucerne (probabilmente sia in metallo che in argilla), dopo la morte di Cleone (422 a.C.), capeggiò il partito più radicale invisato ai pacifisti ed ai possidenti (Aristofane, *Cavalieri* 739, 1315; *Pace* 690; *Nuvole* 1065; *Rane* 569). Così fu per Cefalo, anch'egli *leader* della fazione democratica radicale, elogiato da molti contemporanei, ma preso di mira da Aristofane proprio in riferimento alla sua attività di ceramista: "che i suoi vasi li impasta male, ma che la città la sa impastare benissimo" (*Donne all'Assemblea* 248-253). Così infine fu anche per Dietrefe, straniero di origine ed arricchito produttore di damigiane, che riuscì a diventare comandante della

¹⁸
IG I³ 824;
Raubitschek 1949.

¹⁹
IG I³ 699;
Raubitschek 1949.

²⁰
Suk Fong Jim 2014.

cavalleria (Aristofane, *Uccelli* 798).

Da umili schiavi, a meteci, da meteci a proprietari di importanti e ricche botteghe, ma comunque sempre *parvenus*, considerati con irrisorio disprezzo dalla compagine più ricca e moderata dell'Atene dei loro tempi.

- Beazley J.D. 1963.** *Attic Red-Figure Vases Painters*, Oxford.
- Bejor G., Castoldi M., Lambrugo C., Panero E. 2012.** *Botteghe e artigiani. Marmorari, bronzisti, ceramisti e vetrai nell'antichità classica*, Milano.
- Canciani, F. 1978.** *Lydos, der Sklave?*, in *AntK 21*, pp. 17-21.
- Consoli V. 2004.** *Athena Ergane. Sorgere di un culto sull'Acropoli di Atene*, in *ASAAtene LXXXII*, serie III, 4, I, pp. 31-60.
- Cuniberti G. 2000.** *Iperbolo ateniese infame*, Napoli.
- Heesen P. 2011.** *Athenian Little-Master Cups*, Amsterdam.
- Hurwit J.m. 2015.** *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.
- Keesling C.M. 2003.** *The votive statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge.
- Keuls E.C. 1989.** *New Light on the Social Position of Vase Painters in Late Archaic Athens*, in *Mélanges Pierre Lévêque*, t. 3, Besançon, pp. 149-167.
- Johnston A.W. 2006.** *Trademarks on Greek Vases: Addenda*, Oxford.
- Iozzo M. 2018.** *Il Vaso François*. Rex Vasorum. Guida Breve, Firenze.
- Monaco M.Ch. 2018.** "Con un obolo la prendi ed è bellissima." Sui prezzi della ceramica attica, in *Studi sull'economia delle technai in Grecia dall'età arcaica all'Ellenismo*, Annuario della Scuola Archeologica di Atene, a cura di G. Marginesu, Supplemento 2, pp. 73-90.
- Monaco M.Ch. 2020.** *L'approvvigionamento idrico di Atene in età arcaica: ancora sull'acquedotto di Pisistrato*, in *Le forme dell'acqua. Approvvigionamento, raccolta e smaltimento nella città antica*, Atti delle Giornate Gregoriane XII Edizione (Agrigento 1-2 dicembre 2018), a cura di V. Caminacci, M.C. Parello, M.S. Rizzo, Bologna, pp. 27-38.
- Raubitschek A.E. 1949.** *Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge, Mass.
- Shapiro H.A. 1995.** *Litrary and Social Status of Archaic Attic Vase-Painters*, in *Rev. Do Musen de Arqueologia e Etnologia 5*, pp. 211-222.
- Suk Fong Jim T. 2014.** *Sharing with the Gods. Aparchai and Dekathai in Ancient Greece*, Oxford.
- Tiverios M. 2007.** *Panathenaic amphoras*, in *The Panathenaic Games, Proceedings of an International Conference held at the University of Athens (May 11-12, 2004)*, a cura di O. Palagia, A.Choremi-Spetsieri, Oxford, pp. 1-19.
- Tsetschladze G. 2019.** *Ethnic Names for Slaves?*, in *LAUREA III*, pp. 98-102.
- Wagner C. 2000.** *The Potters and Athena. Dedications on the Athenian Acropolis*, in *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman*, a cura di G.R. Tsetschladze, A.J.N.W. Prag, A.M. Snodgrass, London - New York, pp. 383-387.





Fortuna della ceramica e percorsi di legalità. Un approfondimento sul tema

Per una cultura della legalità

L'Assemblea costituente, attraverso l'elaborazione dell'art. 9 della Costituzione (*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*), caratterizzò la nascente Repubblica come uno "Stato di cultura", con il preciso obbiettivo di includere, tra gli obblighi dello Stato, la promozione, lo sviluppo e il progresso culturale della collettività, in cui si inserisce la tutela del patrimonio storico-artistico e del paesaggio¹.

Grazie al dettato costituzionale, nel 2004 venne elaborato il Codice dei beni culturali e del paesaggio (D. Lgs. 42/2004), dove si riconosce alla tutela, art. 3, un ruolo estremamente importante che "consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione".

Essa rappresenta un elemento centrale nell'intera architettura del Codice: la tutela, infatti, è necessaria a "preservare la memoria della comunità nazionale e del

¹

La letteratura sul tema è particolarmente ricca, si vedano, ad esempio, Boldon Zanetti 2017, pp. 15-20 e Palomba, Salvemini, Zanetti 2018, pp. 31-32.

suo territorio” (art. 1), concorrendo così allo “sviluppo della cultura”.

Da una prima lettura emergono con chiarezza alcune parole fondamentali come conoscenza, patrimonio, conservazione e fruizione, gli stessi concetti alla base del percorso *Argilla. Storie di vasi*.

Alla tutela del patrimonio culturale nazionale e internazionale non viene chiamato esclusivamente, infatti, l'apparato statale, con tutte le sue ramificazioni sul territorio (Soprintendenze), bensì essa è compito fondamentale di tutti coloro che si occupino di archeologia e storia dell'arte, ovvero di tutta la comunità nazionale.

Lo studio delle società del passato, infatti, non può prescindere dal rapporto costante con quella contemporanea, dalle sue esigenze e, soprattutto, dalla sua necessità di risposte a domande nuove o perennemente poste ma tuttora insolute: uno degli impieghi principali per gli archeologi deriva proprio dall'ascolto della società contemporanea, dal servizio nei suoi confronti e dalla tutela del patrimonio culturale, ossia dalla sua regolamentazione nelle forme del diritto².

Difatti, sin dagli anni Sessanta, l'aumento di benessere economico e sociale di una grande fetta della popolazione ha permesso una sempre maggiore popolarizzazione dell'arte e della cultura, con una loro diffusione sotto diversi settori, enfatizzando soprattutto dinamiche di mercato attive da tempo immemore nella storia umana³.

Il commercio, del resto, è stato uno dei principali elementi per lo sviluppo della tutela sui beni culturali, ancor prima dell'Unità d'Italia: dagli editti dello Stato Pontificio sino ai regolamenti degli Stati preunitari, per giungere alle prime azioni del Regno e alla più recente normativa nazionale e internazionale⁴. Tale fenomeno, generato inizialmente dalle volontà collezionistiche si è trasformato, negli ultimi decenni, in una modalità di acquisizione di beni rifugio, ossia come forma di investimento⁵.

2

Per il rapporto fra il diritto e la società, si vedano le opere di Santi Romano, anche recentemente riedite (Romano 2019).

3

Lemme 2018, p. 77.

4

Sul tema, fra tutti, Emiliani 2015.

5

Una panoramica interessante sul delicato sistema del mercato artistico è offerta in Adam 2017.

Allo stesso tempo, però, in una società caratterizzata da un sistema fortemente basato sul meccanismo della domanda e dell'offerta, appare assolutamente rilevante conoscere adeguatamente la provenienza (e le connesse modalità di rinvenimento) e la relativa autenticità dei singoli oggetti, elementi fondamentali per la loro comprensione e per le loro ricadute nella società stessa. Infatti, accanto ai comportamenti assolutamente leciti, prendono avvio alcune azioni non consentite e immorali che intendono ingannare o deturpare il nostro patrimonio culturale.

Una fotografia aggiornata su questi comportamenti illeciti viene fornita dal Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, forza di polizia alle dipendenze del Ministero della Cultura: in Italia, negli ultimi dieci anni sono state denunciate 641 persone per furto, 5697 per ricettazione, 1116 per scavo clandestino, 649 per illecita esportazione e 2123 per contraffazione di beni culturali, portando al sequestro di quasi 67 mila oggetti falsi che, se immessi sul mercato, avrebbero comportato un danno economico stimato attorno ai 5 miliardi di euro, per non parlare dell'offesa stessa alla cultura e alla storia.

Appaiono allora estremamente aggiornate le parole di Salomon Reinach⁶ che, già nel 1924, affermava: “dopo lo scavatore senza coscienza, il maggior nemico dell'archeologia è il falsificatore”⁷.

Falsi, copie, imitazioni: un lessico preliminare

Quando si parla di *falso* è implicito parlare anche di dolo, definendo così il falso (azione, comportamento, oggetto) solo in presenza di un inganno⁸ (altrimenti si può parlare di imitazione). Il termine, infatti, deriva dal latino *falsum* (*fallere*, mettere il piede in fallo, ingannare) e ne esprime il significato principale: 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 politiche⁹.

6

Reinach 1924.

7

Sulla portata del fenomeno, si vedano le considerazioni in Visconti 2020.

8

Sul concetto di falso, si vedano le numerose dichiarazioni raccolte nel volume Zeri 2011, pp. 94-95 e pp. 104-105.

9

All'italiano *falso*, e sinonimi (*apocrifo*, *spurio*, *contraffazione*, *mistificazione*), corrispondono in francese, *faux-fausseté*, *falsification*, *faussaire-falsificateur*, *contrefaçon-contrefacteur*, *mystification-mystificateur*, *supercherie*, in spagnolo, *falsia-falsedad*, *falseador-falsificador*, *contrachechura-contrafaccion*, in inglese, *forgery*, *fake*, *fraud*, *imposture*, *counterfeit(-ing)*, *superchery*, in tedesco, *Fälschung-Falschheit-Verfälschung*, *Unechtheit*.

Se si considera l'*autenticazione*¹⁰ come l'operazione con la quale si riconosce come autentico un oggetto e se ne dichiara l'originalità (affermandone così la *verità* espressa, mostrata), ovvero se ne afferma la provenienza¹¹, sul piano opposto si muove la *falsificazione*¹², ossia 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.

Tutti questi termini sono basati sul rapporto dialettico e paradigmatico fra verità e inganno, fra presenza e assenza, fra autentico e falso, fra originale e riproduzione: essi sono concetti insiti nelle espressioni artistiche umane sia visive che letterarie e oggetto di studi umanistici e tecnologico-scientifici, recentemente in notevole aumento¹³.

Così si giunge a definire un falso come un manufatto generato e voluto, 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 realizzazione¹⁴.

Appare chiaro che sia necessario distinguere i falsi dagli altri tipi di mimetismo¹⁵, come le copie, le repliche, i *pastiche* (che presuppongono una condizione di libertà nei confronti del modello), e dalle mistificazioni, ossia i falsi creati con l'intento di essere svelati in un dato momento. Senza contare, inoltre, i prodotti del restauro oppure, ancora, dei *revival* e delle produzioni seriali a un certo momento sconosciute come tali.

Per creare un falso, quindi, occorre l'artificio non solo nella mistificazione della materia ma anche nella volontà dell'esecutore che tenta di inserirsi in una tradizione che non gli appartiene¹⁶. Il vero falsario, potenzialmente il più pericoloso, è colui che nella sua opera di contraffazione non mira a riprodurre un simulacro di oggetti già esistenti, bensì tenta di costruire un'opera totalmente nuova, che sfugga al confronto di verità che una normale copia

10

Secondo Luisa Scalabrini, "il problema dei falsi non è allora stabilire se un oggetto sia o non sia un falso ma piuttosto se sia autentico o no e su quali basi si possa prendere questa decisione".

Scalabrini 2011, p. 52. Per approfondire: Holtorf, Schadla-Hall 1999; Varutti 2018.

11

Casarin 2015, p. 42.

12

Per il Codice dei beni culturali e del paesaggio esistono tre differenti tipologie di falsificazione (art. 178): la contraffazione (ossia la creazione integrale di un falso fatto passare per autentico), l'alterazione (tutti quegli interventi che hanno lo scopo di adattare e/o modificare un'opera per renderla più aderente al gusto dei possibili compratori) e la riproduzione (la creazione di una copia pedissequa di un'opera autentica, così che possa essere confusa per l'originale).

13

Casini 2015, p. 299.

14

Radnóti 2006, p. 27.

15

Melucco Vaccaro 2000, p. 202.

16

Si veda, in primis, Brandi 1977 e successive ristampe.

intrattiene con il suo originale, simulando l'originalità stessa dell'arte¹⁷.

Proprio per il suo fine ingannevole, l'opera falsa è come la bugia, trova sempre qualcuno pronto a crederle, e i falsari sfruttano la sensibilità comune a loro contemporanea al fine di rendere gli oggetti siffatti più attraenti agli occhi dei compratori¹⁸. Sull'argomento, Simone Facchinetti, in un recente volume sui segreti del mercato dell'arte, afferma inoltre che “in genere il falso è bello, è appariscente, insomma non può fare a meno di dare nell'occhio, soprattutto a chi è sovrappensiero”, non tralasciando proprio nessuno, nemmeno gli esperti¹⁹.

Se è assolutamente doveroso contrastare il mercato illecito e la contraffazione atta ad ingannare le persone e a danneggiare il concetto stesso di arte (oltre che alle sue manifestazioni materiali), risulta altresì altrettanto importante studiare i meccanismi, le tecniche e il pensiero che sottende questi fenomeni di falsificazione, essi stessi riflessi di una società, da quella antica fino a quella contemporanea.

Oggetti a confronto: alla ricerca del vero

Grazie alla collaborazione fra le Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari e il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova è stato possibile realizzare uno spazio di riflessione e discussione proprio sui temi della tutela del patrimonio archeologico e storico-artistico, ossia un luogo dove indagare il fenomeno delle copie, delle imitazioni, delle riproduzioni e delle falsificazioni e comprendere i rischi che possono interessare i nostri beni comuni.

Queste considerazioni nascono in seno al Progetto MemO, *La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magnogreca in Veneto*, ideato dal Dipartimento dei Beni Culturali e sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

17

Si veda l'analisi che E. Paul compie sull'opera di P. Bloch, ossia sul rapporto fra “autentico/non-autentico” e “autentico/falso”. Paul 1995, pp. 415-416. Inoltre, Dalla Vigna 2000, p. 107.

18

Dalla Vigna 2000, p. 18; Zerl 2011, p. 108.

19

Facchinetti 2019, p. 95.

Accanto allo studio del materiale autentico e di sicura provenienza conservato nei principali musei del Veneto o frutto delle più avanzate ricerche archeologiche, il gruppo del Progetto MemO ha avvertito la necessità di avviare diverse iniziative di ricerca, formazione e disseminazione utili proprio ad indagare il fenomeno della falsificazione, ossia a prevenirne i risvolti illeciti²⁰.

In questo contesto nasce l'idea di sviluppare, all'interno del percorso espositivo *Argilla. Storie di vasi*, una piccola sezione dedicata alla passione umana per la ceramica antica e per promuovere uno spazio di riflessione sull'importanza di una cultura della legalità in ambito archeologico e storico-artistico.

La Sala dei Continenti presenta, allora, un dialogo costante fra il materiale autentico e alcuni oggetti imitanti le produzioni magnogreche. Questa conversazione sottintende le conoscenze teoriche e tecniche, le abilità pratiche e una storia millenaria che hanno caratterizzato la produzione ceramica sin dal suo primo utilizzo.

La *pelike* apula a figure rosse n. 39 della Collezione Merlin, conservata presso il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova, è messa a confronto con una riproduzione contemporanea, realizzata nell'ambito del progetto "*TEMART - Tecnologie e materiali per la manifattura artistica, i Beni Culturali, l'arredo, il decoro architettonico e urbano e il design del futuro*", coordinato da Maria Stella Busana per il Dipartimento dei Beni Culturali. Il vaso datato alla fine del IV secolo a.C., riccamente decorato con una scena di corteggiamento amoroso (n. 32, *Fig. 1*), viene affiancato ad un esemplare realizzato in manifattura additiva (n. 33, Prisma Tech S.r.l.) grazie al rilievo, mediante scansione laser a luce strutturata, e alla modellazione 3D dell'oggetto originale.

²⁰

Per maggiori informazioni sulle iniziative del Progetto MemO si veda, da ultimo, Salvadori, Baggio, Zamparo 2021.



1

Questa realizzazione, nata per scopi scientifici al fine di verificare le potenzialità della manifattura additiva nel settore dei beni culturali, può essere invece utilizzata, all'interno del percorso museale, a scopi didattici ed educativi, nell'ottica dell'inclusione e della piena accessibilità.

A questo primo confronto fra originale e riproduzione, fa seguito una serie di oggetti autentici, provenienti dalla Collezione Intesa Sanpaolo²¹, ossia derivanti dal contesto di Ruvo di Puglia (località Arena) e rinvenuti dalla prima metà sino alla fine del XIX secolo, in dialogo con i manufatti provenienti dalla Collezione didattica dell'Università di Padova, oggetto di una recente donazione²².

Attribuito alla Cerchia del Pittore di Baltimora, fra i maggiori ceramografi apuli della fine del IV secolo a.C., e più precisamente al Gruppo dell'Ippocampo (330-310 a.C.), il piatto da pesce apulo a figure rosse (Collezione

²¹

L'intera collezione è stata edita nei tre volumi curati da Gemma Sena Chiesa e Fabrizio Slavazzi (Sena Chiesa, Slavazzi 2006).

²²

Salvadori, Baggio, Bernard, Zamparo 2020.

Intesa Sanpaolo, inv. 104) è l'emblema di una lunghissima tradizione produttiva che combina l'ambito fenicio a quello greco per generare, nel contesto apulo, alcune fra le sue maggiori rappresentazioni (n. 36, *Fig. 2*).



2

I piatti da pesce, così definiti per la loro funzione durante i momenti conviviali, sono infatti particolarmente diffusi in tutto l'ambito mediterraneo e ottennero una notevole fortuna proprio per le semplici ma iconiche raffigurazioni ideate in Grecia e Magna Grecia. Proprio questa semplicità compositiva e decorativa (n. 37, *Fig. 3*) ne ha determinato la continuità produttiva sino alle imitazioni contemporanee (Collezione didattica, Università di Padova, inv. 356).



3

L'anfora panatenaica apula a figure rosse (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 132) attribuita al Gruppo del Pittore dei Nasi Camusi, attivo fra il 330 e il 320 a.C. circa, presenta un giovane e una donna offerenti dei doni e posti ai lati di un *naiskos* (edicola funeraria) entro il quale si scorge uno scudo sovraddipinto e un *pileus* pendente dal soffitto (n. 38, *Fig. 4*).



4

Accanto ad esso si propone l'esemplare pseudo-apulo della Collezione didattica dell'Università di Padova (inv. 345): sebbene il tema appaia del tutto simile, evidenti risultano le differenze dimensionali, formali e stilistiche (n. 39, **Fig. 5**).



Fra i principali esponenti della ceramografia del territorio di Ruvo di Puglia o di Canosa è il Pittore della Patera, estremamente prolifico fra il 340 e il 320 a.C. e autore del cratere a volute apulo a figure rosse (Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 116) dove si ritrova nuovamente il tema funerario, questa volta però sviluppato verso l'eroizzazione del defunto che supera la morte attraverso il *naiskos* dedicatogli dalla famiglia (n. 34, **Fig. 6**).



6

Il vaso dialoga con un manufatto simile nella forma, nelle dimensioni e nel tema, ma considerato non autentico (Collezione didattica, Università di Padova, inv. 340) per le incongruenze stilistiche, per la resa grafica e per l'incoerenza intrinseca dell'intero oggetto (n. 35, *Fig. 7*).



7

Si giunge così a comprendere quanto una produzione antica, come quella ceramica, e i temi figurativi di un mondo lontano temporalmente, ma estremamente vicino nell'immaginario culturale (occidentale), possano divenire gli emblemi di una continuità manifatturiera, ossia possano ancora oggi essere frutto di ammirazione, ricerca, curiosità e desiderio.

- Adam G. 2017.** *Dark Side of the Boom. Controversie, intrighi, scandali nel mercato dell'arte*, Monza.
- Boldon Zanetti G. 2017.** *Il nuovo diritto dei beni culturali*, Venezia.
- Brandi C. 1977.** *Teoria del restauro*, Torino.
- Casarin C. 2015.** *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Treviso.
- Casini T. 2015.** *Falso, copia, riproduzione: lessico e criticità*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte. Contributi per una tipologia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 3-4 ottobre 2013), a cura di Pegazzano D., Rossi M. (*Annali di Critica d'Arte*, XI), pp. 299-309.
- Dalla Vigna P. 2000.** *L'opera d'arte nell'età della falsificazione. Una riflessione estetica a partire dalla vita e l'opera di Van Meegeren, il più noto falsario del XX secolo*, Milano.
- Emiliani A. 2015.** *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Firenze.
- Facchinetti S. 2019.** *Storie e segreti dal mercato dell'arte*, Bologna.
- Holtorf C., Schadla-Hall T. 1999.** *Age as artefact: on archaeological authenticity*, in *European Journal of Archaeology* 2, 2, pp. 229-247.
- Lemme F. 2018.** *Compendio di diritto dei beni culturali*, Padova.
- Melucco Vaccaro A. 2000.** *Archeologia e restauro. Storia e metodologia del problema*, Roma.
- Palomba A., Salvemini L., Zanetti T. (a cura di) 2018.** *Arte e legalità. Per un'educazione civica al patrimonio culturale*, Cinisello Balsamo.
- Paul E. 1995.** *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Settis S., Torino, pp. 415-439.
- Radnóti S. 2006.** *L'originalità*, in *Rivista di estetica*, n.s., 31, 1, pp. 25-48.
- Reinach S. 1924.** *La Méthode en Archéologie*, in *De la méthode dans les sciences*, 2 voll., Paris, pp. 199-219.
- Romano S. 2019.** *Frammenti di un dizionario giuridico (nuova edizione a cura di Croce M. e Goldoni M.)*, Macerata.
- Salvadori M., Baggio B., Bernard E., Zamparo L. 2020.** *Il Progetto MemO e lo studio dei falsi. Note preliminari sulla Collezione Marchetti (Padova)*, in *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità* (Museo Nazionale Romano - Palazzo Altemps, Roma, 25-27 ottobre 2018), Roma, pp. 83-110.
- Salvadori M., Baggio M., Zamparo L. 2021.** *The Anthropology of Forgery: New Themes for the Contemporary Archaeologist*, in *Studies in Conservation*, doi: 10.1080/00393630.2021.1949879.
- Scalabroni L. 2011.** *Forme della falsificazione*, in *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, a cura di Scalabroni L., Pisa, pp. 51-61.
- Sena Chiesa G., Slavazzi F. 2006.** *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, 3 voll., Milano.
- Varutti M. 2018.** *'Authentic reproductions': museum collection practices as authentication*, in *Museum Management and Curatorship* 33, 1, pp. 42-56.
- Visconti A. 2020.** *Contraffazione di opere d'arte e posizione del curatore d'archivio*, in *Aedon. Rivista di arti e diritto on line* 1, doi: 10.7390/97461.
- Zeri F. 2011.** *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, Milano.



Argilla. Storie di vasi: linee per un allestimento

Al momento del primo sopralluogo le tre sale destinate al progetto espositivo si presentavano nella loro spoglia bellezza, prive di apparati allestitivi¹. Emergevano gli unici elementi decorativi presenti: il disegno dei pavimenti e i lacerti di affresco sulle pareti intonacate.

Preso visione dei luoghi e verificato il *layout* generale si è deciso programmaticamente di assecondare la misurata sobrietà degli spazi. Il progetto allestitivo, quindi, si è limitato a disporre al centro di ogni singola sala le teche, al fine di garantire la visibilità da ogni lato degli oggetti esposti, e di relegare sulle pareti perimetrali i pannelli descrittivi, contenenti testi, mappe e diagrammi cronologici.

Per segnare il percorso sono stati previsti due portali, entrambi realizzati in corten, in corrispondenza dei due grandi varchi, che dal salone centrale conducono alle stanze laterali. I portali, per meglio assolvere alla funzione di indirizzo, sono stati pensati con una geometria libera: un lato si apre creando un effetto ad imbuto, che attrae intuitivamente il visitatore, facendogli seguire il giusto itinerario.

La disposizione *freestanding* delle teche asseconda il regolare flusso: nella prima sala ne sono state collocate tre ad angolo, invitando il visitatore a compiere una rotazione di 90°; nella seconda sala, cui si accede da una porta in asse al muro, il fuoco prospettico è sulla teca riservata alla *kalpis* attica a figure rosse proprietà Intesa Sanpaolo decorata con ceramografi incoronati da Atena e Vittorie alate (l'oggetto più

1

Concept allestitivo:
arch. Michele Franzina e
prof. arch. Andrea Giordano.
Progetto e Direzione Lavori:
arch. Michele Franzina
Progetto grafico:
arch. Francesco Giordano
Realizzazione: Jolli
Allestimenti.

rappresentativo dell'esposizione); nella terza e ultima sala due grandi teche, sistemate parallelamente tra loro, agevolano il confronto tra copie e originali, conducendo il visitatore all'uscita.

Analogamente la grafica, curata dal collega architetto Francesco Giordano, accompagna il visitatore dall'inizio alla fine del percorso espositivo, grazie ad una fascia in corten che si sviluppa lungo tutte le pareti, incorniciando l'apparato descrittivo.

Il vero *focus* dell'allestimento è stato il progetto illuminotecnico, che ha riguardato due ambiti ben distinti: l'ambiente generale e gli oggetti esposti. Il sistema di illuminazione presente nelle sale, costituito da proiettori su binari ancorati a soffitto, è stato riservato alla valorizzazione degli affreschi e alla lettura dei pannelli descrittivi sulle pareti: i coni luminosi e l'angolazione del fascio focalizzano l'attenzione sugli elementi principali dello spazio e sul sistema esplicativo della mostra. Il resto è lasciato volutamente in ombra, con il preciso intento di ottenere un effetto chiaroscurale, che, oltre a creare un'atmosfera accogliente, non distoglie l'attenzione del fruitore dalle opere esposte.

Per queste ultime, invece, è stato studiato e realizzato un nuovo sistema illuminotecnico, posto all'interno delle teche. Come noto, gli obiettivi principali di una corretta illuminazione museale sono: favorire la fruizione dell'opera d'arte e al tempo stesso proteggerla dai danni che la radiazione luminosa può provocare sui materiali più sensibili. È necessario, quindi, capire e interpretare nel giusto modo il rapporto tra l'opera e la luce, selezionare sorgenti luminose di elevata qualità, garantire l'equilibrio dello spettro di emissione di luce, nel rispetto della qualità cromatica dell'opera.

In ottemperanza a tali principi sono stati, quindi, scelti dei mini-proiettori per interni, che installati su binari elettrificati, costituiscono di fatto un impianto di illuminazione regolabile, flessibile, facilmente modificabile senza la necessità di interventi tecnici onerosi anche per future esposizioni.

Con questa soluzione e in stretta collaborazione con i curatori della mostra si è potuto, in sede di allestimento finale, direzionare e regolare il fascio luminoso, il suo angolo e la sua intensità, in modo da evidenziare tutti i dettagli delle opere contenute nelle teche. Alla luce generale degli ambienti si contrappone, pertanto, la luce d'accento per le opere, senza che l'una interferisca sull'altra e nel pieno rispetto delle

reciproche gerarchie.

Infine, dal momento che i proiettori sono collocati all'interno delle teche e che le stesse sono, come detto, in posizione centrale, si è reso necessario studiare e sviluppare un sistema ad accumulo per alimentare i corpi illuminanti. A tal proposito sono state alloggiare nella parte opaca della base di ogni teca delle batterie e, collegate a queste, è stata realizzata una presa di corrente. Durante l'orario di chiusura al pubblico una semplice connessione alla rete elettrica del palazzo consente il caricamento delle batterie a garanzia del buon funzionamento di tutto il sistema, evitando la presenza, potenzialmente pericolosa, di cavi elettrici lungo il percorso dei visitatori.

Creditline/copyright

Opere in collezione Intesa Sanpaolo:
Archivio Patrimonio Artistico Intesa
Sanpaolo / Foto Valter Maino, Vicenza

Opere del Museo civico di Bassano:
Creditline: Bassano del Grappa,
Museo civico

*Opere dell'Università degli Studi
di Padova:*
Creditline:
Collezione Merlin:
Università degli Studi di Padova,
Museo di Scienze Archeologiche e
d'Arte, Dipartimento dei Beni Culturali
(Aryballos, Amphoriskos, Skyphos,
Pelike)

Collezione Marchetti:
Università degli Studi di Padova,
Dipartimento dei Beni Culturali
(Riproduzione di vaso antico Merlin
39, nr. serie G39, Anfora panatenaica,
Piatto da pesce, Cratere a volute)

Copyright:
Università degli Studi di Padova,
regolamento D.R. Rep. n. 108 del 19
gennaio 2021.

*Opere dal Museo della Ceramica
di Caltagirone:*
Creditline: Parco Archeologico e
Paesaggistico di Catania e della Valle
dell'Acì – Museo Regionale della
Ceramica di Caltagirone

Copyright: ex art. 44,
D. Lgs. 42/2004

*Opere dal Museo Archeologico
di Ferrara:*
Creditline: Direzione Regionale
Musei dell'Emilia Romagna – Museo
Archeologico Nazionale di Ferrara

*Pinakes da Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin:*
© Antikensammlung, Staatliche
Museen zu Berlin - Preussischer
Kulturbesitz
Photographer: Johannes Laurentius,
n. inv. F 639

© Antikensammlung, Staatliche
Museen zu Berlin - Preussischer
Kulturbesitz
Photographer: Johannes Laurentius,
n. inv. F 802

© Antikensammlung, Staatliche
Museen zu Berlin - Preussischer
Kulturbesitz
Photographer: Johannes Laurentius,
n. inv. F 871

© Antikensammlung, Staatliche
Museen zu Berlin - Preussischer
Kulturbesitz
Photographer: Johannes Laurentius,
n. inv. F 891

Progetto grafico e stampa
Publicad - Udine
www.publicad.it - www.pcrea.it

Edizione
1

Anno
2021

