

# *ArcheoArte*

2



Elisabetta Pala

Innovazione e sperimentazione. Alcune considerazioni  
sui “Pionieri” e la prima ceramografia ateniese a figure rosse

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte  
(ISSN 2039-4543)  
N. 2 (2013)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio  
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1  
09124 CAGLIARI

**Comitato scientifico internazionale**

Alberto Cazzella; Pierluigi Leone De Castris; Attilio Mastino; Giulia Orofino; Philippe Pergola; Michel-Yves Perrin;  
Maria Grazia Scano; Antonella Sbrilli; Giuseppa Tanda; Mario Torelli

**Direzione**

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,  
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Andrea Pala, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna

**Direttore scientifico**

Simonetta Angiolillo

**Direttore responsabile**

Fabio Pinna

**Segreteria di Redazione**

Daniele Corda, Marco Muresu

**Copy-editor sezioni “Notizie” e “Recensioni”**

Maria Adele Ibba

**Impaginazione**

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

**in copertina:**

Pinuccio Sciola, *Monumento a Giovanni Lilliu*. Cagliari, Cittadella dei Musei. Foto: Marco Demuru

# Innovazione e sperimentazione. Alcune considerazioni sui “Pionieri” e la prima ceramografia ateniese a figure rosse

Elisabetta Pala

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio  
mail: elisabetta.pala80@gmail.com

**Riassunto:** L'articolo è incentrato su un gruppo di ceramografi ateniesi a figure rosse, attivi tra il 520 e gli inizi del V sec. a.C., denominati “Pionieri” per l'approccio del tutto nuovo alla pittura vascolare, basato principalmente su un'attenta osservazione della realtà e su un approfondito studio dell'anatomia umana. Saranno discussi gli aspetti più significativi della loro produzione, quali la consapevolezza di sé e del proprio ruolo e lo spirito di rivalità tra i diversi membri del gruppo, che li differenziano dagli altri pittori contemporanei. L'analisi delle forme e delle iconografie dei manufatti da loro prodotti contribuisce a chiarirne la funzione e lo scopo, anche in relazione ai diversi contesti di rinvenimento, in Grecia, principalmente sull'Acropoli ateniese, in Etruria, Magna Grecia e Sicilia

Parole chiave: Ceramica attica, Gruppo dei Pionieri, Vasi a figure rosse

**Abstract:** This paper aims to introduce a group of Athenian red-figure painters working since 520 B.C. until the early Fifth century B.C., who got the nick-name “Pioneers”, because of their new approach to vase-painting, especially focused on a careful observation of reality and a broad study of human anatomy. The most preeminent aspects of their activity will be discussed, such as their self-consciousness, the awareness of their own role, and the spirit of competition among each other, which make them so far from other Late-Archaic painters. The study on shapes and iconography chosen by these painters will shed light on different purposes of their vessels, according to different contexts where they have been found, either in Greece, namely on the Athenian Acropolis, or in Etruria, Magna Graecia, and Sicily

Keywords: Attic Pottery, Pioneer Group, Red-figure Vases

## Storia degli studi

Lo studio è incentrato su un gruppo di ceramografi attivi nel Ceramico ateniese tra l'ultimo ventennio del VI secolo e i primi vent'anni del V secolo a.C. circa (Robertson, 1992a p. 21), ai quali J.D. Beazley ha apposto la felice denominazione di “Pionieri”. L'appellativo scelto dallo studioso oxoniense allude al carattere assolutamente innovativo che caratterizza la loro produzione.

I membri di questa cerchia hanno suscitato grande interesse tra gli studiosi di ceramografia, sin dai rinvenimenti dei vasi da loro prodotti, che in molti casi conservano le firme autografe e frequenti iscrizioni, rendendo così possibile ricostruire, seppur a grandi linee, le principali caratteristiche di questo gruppo.

Molto è stato scritto sui Pionieri<sup>1</sup> e generalmente, l'attenzione degli archeologi si è soffermata sulle personalità di ceramisti e ceramografi più conosciuti, quali ad esempio Euphronios, Euthymides e Phintias, i cui nomi sono noti dalle firme conservate sui vasi. La presenza di restauri antichi rilevati sulle ceramiche prodotte da questi artisti costituisce una riprova del valore ad essi riconosciuto fin dall'antichità<sup>2</sup>. A questo proposito, appare esemplificativo lo

<sup>1</sup> A titolo esemplificativo si vedano: Peredolskaja, 1958 pp. 100-101; Greifenhagen, 1967 pp. 5-25; Greifenhagen, 1974 pp. 238-240; Ohly-Dumm, 1974 pp. 7-26; Frel, 1984; Goemann, 1991; Villard, 1990; Villard, 1991; Wehgartner, I. 1992; Williams 1992; Pécasse, 1992; Robertson, 1992; Neer, 2002.

<sup>2</sup> Si vedano ad es. la coppa cerite del Museo Nazionale di Villa Giulia (Moretti Sgubini, 1999), i due crateri del Louvre G33 e G110 o, ancora, il cratere conservato al Metropolitan Museum di New York. Nadalini 2004, p. 205.

studio effettuato da G. Nadalini (Nadalini, 2004 p. 205), che mostra chiaramente come il 20% dei vasi dell'intera produzione di Euphronios, provenienti per lo più dall'Etruria centrale, sia stato restaurato in antico. Ciò costituisce una prova evidente del fatto che l'artista fosse particolarmente apprezzato dalla clientela d'oltremare e una tale percentuale di restauri è indicativa del valore attribuito alle sue opere fin dall'antichità. Tali interventi, infatti, oltre ad essere molto elaborati, sono fatti con discrezione al punto che talvolta sembrano attenersi a veri e propri canoni estetici: tutte le inserzioni di grappe metalliche sono alloggiare in canaletti appositamente ricavati in punti che evitano di intaccare la decorazione. È proprio la constatazione della cura con cui sono realizzati siffatti interventi a suggerire il valore attribuito dagli Etruschi ai vasi di Euphronios, specialmente in assenza di uno studio statistico sui restauri realizzati in antico sulle ceramiche. Valore che appare ancor più evidente dal confronto con le riparazioni eseguite su altre ceramiche esposte nei musei di Gela o Siracusa<sup>3</sup>. Questi interventi, oltre ad essere estremamente rari<sup>4</sup>, si caratterizzano per un'estrema semplicità - evidentemente dettata dalla volontà di limitare i costi - che non ha niente a che vedere con l'elaborazione constatata poc'anzi. Generalmente sono stati praticati dei fori importanti (del diametro di 0,4-0,5 cm) con il trapano a violino lungo una fessura o linea di rottura, destinati all'inserzione di grappe metalliche, verosimilmente bronzee, senza la predisposizione di alcun canale per accoglierle. L'impressione generale che se ne ricava è che queste riparazioni fossero unicamente funzionali alla ricomposizione della forma del vaso ma non a ripristinarne l'uso; inoltre la consolidazione metallica doveva essere alquanto visibile e poco "estetica", secondo i nostri criteri, giacché non sembra riscontrarsi alcuna premura di evitare la deturpazione della decorazione figurata,

<sup>3</sup> La bassa percentuale di manufatti ceramici riparati a Gela può indicare uno scarso valore attribuito ai vasi attici, in ragione del fatto che siamo in presenza di un centro forse più direttamente legato alle correnti commerciali di origine greca; diversa è la situazione che si riscontra nella zona indigena di Sabucina, dove le riparazioni *in antiquo* sembrano più numerose e più consistenti, esclusivamente limitate alla ceramica attica decorata, come se quella classe vascolare, in ragione del costo più elevato, fosse la sola degna di essere riparata. Sull'argomento si veda Nadalini, 2004 pp. 197-199.

<sup>4</sup> A titolo esemplificativo si consideri il materiale rinvenuto nella campagna di scavo effettuata sull'acropoli di Gela tra l'autunno 2002 e la primavera 2003: a fronte di centinaia di cassette contenenti frammenti di svariati tipi di materiale, soltanto pochi esemplari recano traccia inequivocabile di restauri antichi. Sull'argomento si veda Nadalini, 2004, p. 201.

come osservato, al contrario, per i prodotti dell'officina di Euphronios rinvenuti in Etruria. La clientela etrusca, dunque, sembra accentuare la valutazione dei vasi di Euphronios, considerandoli oggetti d'arte degni di grandi attenzioni e di restauri frequenti ed accurati e forse più rispettosi della decorazione.

Nonostante la grande importanza attribuita ai Pionieri negli studi ceramografici sin dalla scoperta delle loro opere e il forte interesse suscitato da questa ricerca, a tutt'oggi però manca uno studio complessivo recente su questi artisti, che consideri le diverse specificità dei suoi membri, pur in una generale e condivisa "Weltanschauung". Non è mai stata condotta, infatti, un'analisi che indaghi a trecentosessanta gradi la loro produzione, mettendo in relazione i dati iconografici, stilistici e quelli relativi alle forme con le provenienze, in un'ottica di moderna archeologia contestuale. La mia ricerca post-dottorale, conclusa nel biennio appena trascorso<sup>5</sup>, si proponeva di colmare questa lacuna e il presente contributo vuole offrire un resoconto preliminare dello studio sinora condotto.

#### Il Ceramico ateniese tra VI e V secolo a.C.

La prima problematica affrontata è consistita dunque nel cercare di delineare il più possibile i confini di questa cerchia, individuando di volta in volta i ceramografi e i vasai che a buon diritto possano essere compresi nel novero dei Pionieri, tenendo conto delle relazioni esistenti tra le diverse officine e mettendo in luce gli aspetti che li accomunano, i richiami, le citazioni, gli spunti che ciascuno di loro acquisisce dagli altri. Il problema non è di facile soluzione perché molti sono gli elementi e i punti di contatto tra i pittori operanti nel Ceramico in questo periodo e non sempre è facile definire con esattezza quali ceramografi lavorassero nella medesima bottega (Robertson, 1992b p. 135). Accanto al gruppo dei Pionieri alla fine del VI sec. a.C. sono attivi, infatti, molti altri pittori che si influenzano reciprocamente. Alcuni di essi, specializzati nella decorazione di coppe, tra i quali primeggiano fra tutti Epiktetos e Oltos, possono essere messi in rap-

<sup>5</sup> La ricerca è stata condotta presso il Dipartimento di Scienze archeologiche e storico-artistiche dell'Università di Cagliari e finanziata dalla Regione Autonoma della Sardegna (programma Master & Back 2009-2011, finanziamento POR – F.S.E. 2007-2013 Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività I.3.1). Titolo del progetto: "I pionieri e la prima ceramografia a figure rosse. Nuove prospettive di indagine dall'Acropoli di Atene".

porto con i Pionieri per alcune analogie stilistiche, ma anche altri artisti forniscono un’idea di questa pregiata produzione della ceramografia ateniese che prosegue agli inizi del secolo successivo con i capolavori di Onesimos, del Pittore di Brygos, di Douris e di Makron. Tra i pittori che interagiscono al tempo di Euphronios sono anche il Pittore di Antiphon, il Pittore di Colmar, il Pittore di Pistoxenos, il Pittore di Tarquinia, il Pittore di Penteseilea e altri ancora (Williams, 1992 p. 42).

Ad ogni modo, sembra ormai generalmente condiviso che, oltre ad Euphronios, Euthymides e Phintias, gli artisti che possono essere a buon diritto inclusi nel gruppo dei Pionieri sono Smikros, Hysippos, il Dikaios Painter e i membri del cosiddetto Pezzino Group<sup>6</sup>.

Nelle pagine che seguono si avrà modo di osservare come la consuetudine di raggruppare questi diversi pittori all’interno di un’unica cerchia non sia frutto di una mera classificazione a posteriori, operata in anni più o meno recenti dagli studiosi di ceramografia attica, primo fra tutti il Beazley. Al contrario, si cercherà di dimostrare come la consapevolezza di appartenere ad una medesima *équipe*, unita da una forte comunanza di interessi e di ideali, ben distinta da altri artisti coevi, fosse propria di questi pittori. Ne costituiscono una riprova i costanti richiami che ciascuno di loro scrive sui propri vasi in riferimento agli altri membri del gruppo. Sono i cosiddetti “painter portraits” (cui si aggiunge il “self-portrait” di Smikros sullo stamnos di Bruxelles)<sup>7</sup>, nei quali i Pionieri si prendono gioco gli uni degli altri etichettando con i nomi dei diversi componenti del gruppo le figure sui vasi da loro prodotti<sup>8</sup>.

La prossimità tra i diversi membri della cerchia non è da considerarsi unicamente in maniera astratta, quale comunanza di ideali e di visione del mondo, ma presupponeva talvolta anche una vicinanza fisica nel medesimo atelier, fino a tradursi in certi casi in una collaborazione tra due pittori ad un medesimo vaso. Così, ad esempio, il cratere a volute rinvenuto ad Arezzo<sup>9</sup> in ragione delle differenze stilistiche

riscontrate tra le scene di *komos* dipinte su i due lati del collo, ha indotto Dyfri Williams (Williams, 1995) ad attribuire queste ultime rispettivamente ad Euphronios e a Smikros, ognuno dei quali lavorava su un lato del vaso<sup>10</sup>.

Il momento storico nel quale i Pionieri sono attivi è ricco di innovazioni culturali e nuovi fermenti nell’ambito dell’arte, che volge in una direzione sempre più naturalistica<sup>11</sup>. Tra le novità più significative che si riscontrano nella ceramografia è il passaggio dalla tradizionale e ormai consolidata tecnica a figure nere al nuovo stile a figure rosse, così pure l’invenzione della tecnica “Six”, e della Coral-red gloss<sup>12</sup>. I Pionieri non sono gli inventori delle figure rosse, ascrivibili alla generazione immediatamente precedente; le prime opere di Euphronios sono realizzate a soli dieci anni di distanza dall’invenzione della nuova tecnica (530 a.C. ca.), tanto che a quell’epoca erano maggiormente diffusi i “vasi bilingui”, ovvero dipinti sui due lati rispettivamente con la tecnica a figure nere e a figure rosse (Boardman, 1975 pp. 15-18), ed ancor di più quelli a figure nere (Pittore di Lysippides e Psiax). Nello stesso periodo soltanto una decina di esemplari del Pittore di Andokides e di Psiax sono realizzati a figure rosse (Villard, 1990 p. 25). Tuttavia già Beazley attribuiva a questo gruppo di artisti il merito di essere stati i primi a mostrare l’intero potenziale della nuova tecnica pittorica, affinando le figure nei particolari del disegno e della composizione, per raggiungere una qualità espressiva e narrativa mai raggiunta in precedenza; in questo senso si comprende appieno il soprannome di “Pionieri” (Boardman, 1975 p. 29; Robertson, 1992a p. 20). Ma tale denominazione assume un significato ancora più ampio in ragione delle innovazioni tecniche che caratterizzano la decorazione figurativa dei loro vasi (ad es. la progressiva scomparsa dell’uso dell’incisione per il contorno dei capelli e della linea a rilievo per delineare i profili, l’utilizzo di gocce a rilievo per riccioli, uva e fiori, il nuovo modo di rendere il panneggio sfruttando il contrasto tra la linea a sottile e quella a rilievo), dell’invenzione di nuove forme vascolari e dell’introduzione *ex novo* di soggetti mai rappresentati in precedenza nella ceramografia ateniese (Boardman, 1975 pp. 30-31).

<sup>6</sup> Williams, 1992; tuttavia M. Robertson (1992b, p. 136), include il Pittore di Sosias nella cerchia dei Pionieri ma non il Pezzino Group. Anche J. Boardman (1975, p. 36) considera il Pittore di Sosias un pioniere della fase tarda (510-500 a.C. ca.). Sull’argomento si veda il recente contributo di R.T. Neer (2002).

<sup>7</sup> Brussels, Musée Royaux d’art et d’histoire A 717. Neer, 2002 p. 88, fig. 41.

<sup>8</sup> Sulla questione si vedano Neer, 2002 p. 91 e Stissi, 2002 p. 148.

<sup>9</sup> Arezzo, Museo Archeologico Nazionale, 1465.

<sup>10</sup> M. Iozzo invece attribuisce il vaso soltanto ad Euphronios (Giuliani, & von Bothmer, eds 1991, p. 128 cat. n. 13).

<sup>11</sup> Esempi puntuali di analogie tra la pittura vascolare e la scultura di questo periodo sono riportati alle note 30-32 del presente contributo. Sull’argomento cfr. Robertson, 1992b p. 136; Steward, 2008 p. 605.

<sup>12</sup> Su queste invenzioni si veda Maish, 2008; Tsingarida, 2008.



### Caratteri fondamentali della produzione dei Pionieri

Un aspetto che caratterizza la produzione ceramografica del periodo iniziale delle figure rosse è la mobilità dei singoli pittori al seguito degli *ateliers* presso i quali lavorano: Euphronios dipinge per due vasai (Chachrylion ed Euxitheos) e, al di fuori della cerchia dei Pionieri, Oltos ed Epiktetos collaborano ciascuno almeno con sei vasai differenti. In questo periodo, inoltre, il ruolo del vasaio e del padrone dell'officina appare meno determinante, al contrario il pittore afferma la sua indipendenza più che in passato (Villard, 1990 p. 26). Prova incontrovertibile di questa situazione è offerta dalle firme apposte dagli artisti sui vasi: nel terzo quarto del VI secolo a.C. non meno di quarantatré vasai firmano le loro opere a fronte di soli cinque o sei pittori; mentre nel venticinquennio successivo si conservano le firme di quattordici o quindici vasai e dieci pittori, segno che dimostra come questi ultimi firmino le loro opere molto più volentieri che in precedenza: se Exekias firmava ben dieci opere come vasaio e due come pittore, Euphronios firma almeno dieci vasi come pittore, per un numero di opere conservate equivalente grosso modo a quello di Exekias. Analogamente le opere firmate da Euthymides come pittore sono sette su un totale di venti, quelle di Phintias otto su ventuno. Queste iscrizioni, dunque, sembrano denotare da parte dei ceramografi una consapevolezza del proprio ruolo e del posto che essi occupano nella società mai riscontrata prima.

I Pionieri non sono i primi a firmare e scrivere sui propri vasi; già nella prima produzione a figure nere gli artisti usavano iscrizioni identificative dei personaggi; si pensi, solo per citare gli esempi più noti, al celebre *dinos* di Sophilos<sup>13</sup> decorato con le nozze di Peleo e Teti (in cui erano presenti i nomi di ben quarantaquattro personaggi) o al capolavoro di Kleitias<sup>14</sup>, il vaso François, raffigurante il medesimo soggetto, seppur con un numero più limitato di iscrizioni. Tuttavia i Pionieri utilizzano le iscrizioni con una libertà ed una varietà senza precedenti. Oltre alle firme, distinte in iscrizioni con *egrapsen*, di norma interpretate come firma del pittore, e iscrizioni con *epoiesen*, comunemente intese come firma del

vasaio o del proprietario dell'officina<sup>15</sup>, i vasi dei Pionieri recano altre iscrizioni poste accanto alle figure, talvolta identificative dei personaggi; in altri casi si tratta di "acclamazioni", le cosiddette "*kalos-inscriptions*", nelle quali l'aggettivo *kalos* accompagna i nomi propri. Questo tipo di acclamazioni sembrano denotare interesse e ammirazione per i bei giovani del momento: tra i nomi associati a *kalos* ritroviamo assai frequentemente Philiades, Antias, Melas, e soprattutto Leagros, che è considerato l'amasio del gruppo (Boardman, 1992; Neer, 2002 pp. 188-189). Siffatte acclamazioni talvolta si rivelano utili per determinare la cronologia relativa dei differenti pittori e gruppi, ma per una datazione assoluta esse acquisiscono valore solo in associazione con altre evidenze che indichino una cronologia più ampia.

Ma l'aspetto indubbiamente più caratteristico delle iscrizioni presenti sui vasi dei Pionieri è costituito dalle esclamazioni ironiche e provocatorie e dai motteggi che talvolta hanno per oggetto altri membri della cerchia, creando un *continuum* di richiami tra i colleghi del gruppo e i personaggi effigiati sui vasi, "etichettati" per così dire con gli stessi nomi dei primi. In nessun altro momento della storia della ceramografia greca la personalità dei pittori si afferma così apertamente al punto che essi si interpellano da un vaso all'altro<sup>16</sup>. Così Smikros figura come simposiasta su uno stamnos conservato a Bruxelles e da lui stesso dipinto<sup>17</sup>; con lui si identifica anche uno dei personaggi che partecipano al banchetto dipinto da Euphronios sul cratere di Monaco<sup>18</sup> (fig. 1); il suo nome compare anche in un motteggio dal significato enigmatico su un altro vaso attribuito alla cerchia di Euphronios<sup>19</sup>, mentre su un terzo esemplare viene acclamato come *kalos* (Hedreen, 2009 pp. 208-209). A sua volta Euphronios è raffigurato nell'atto di corteggiare Leagros in mezzo ad altri giovani in un contesto ginnasiale su uno *psykter* dipinto da Smikros<sup>20</sup> (fig. 2). Il nome di Euthymides identifica un giovane impegnato in una lezione di musica davanti al maestro su una *hydria* firmata da Phintias, mentre sulla spalla del medesimo vaso, decorata da una scena di simposio, una donna intenta a giocare al *kottabos* esclama: "ΣΟΙ ΤΕΝΔΙ

<sup>13</sup> London, British Museum 1971.11-1.1. Brownlee, 1988. In particolare sulle iscrizioni nei vasi di Sophilos cfr. Baurain-Rebillard, 1999 p. 157; Kilmer & Develin, 2001 pp. 9-43.

<sup>14</sup> Sterminata è la bibliografia sul cratere François. A titolo esemplificativo si veda Minto, 1960 e la recentissima proposta interpretativa del programma figurativo fornita da M. Torelli (2007).

<sup>15</sup> Bloesch, 1940. Si veda inoltre Robertson, 1992 pp. 132-133.

<sup>16</sup> Cfr. anfora (Musée du Louvre G. 107) di un pittore dell'*atelier* di Euphronios: "sembra essere di Smikros" e anfora (München 2307) di Euthymides: "Come giammai Euphronios". L'argomento è approfondito alla n. 22 e ss.

<sup>17</sup> Bruxelles, A 717. ARV<sup>2</sup> 20.1.

<sup>18</sup> München, Antikensammlung 8935. ARV<sup>2</sup> 1619.3 bis.

<sup>19</sup> Sembra che il motteggio in questione riportasse un ricordo di un commento su di lui.

<sup>20</sup> Malibu 82.AE.53; Giuliani & von Bothmer, eds 1991, cat. 60).

EYΘIMIΔΕΣ<sup>21</sup>. Simili scene costituiscono una sorta di ritratti, se non addirittura di autoritratti, come nel caso dello *stamnos* di Smikros a Bruxelles (Angiolillo, 1997 p. 106; Neer, 2002; Hedreen, 2009).

L'esempio più celebre di queste buffe iscrizioni è costituito dal capolavoro di Euthymides, un'anfora<sup>22</sup> decorata con una scena di *komos*, nella quale tre comasti sono rappresentati mentre danzano in posizioni ardite (fig. 3). L'iscrizione recita “ΟΣ ΟΥΔΕΠΟΤΕ ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ”, ovvero “come giammai Euphronios”. Questa espressione ha attirato l'attenzione degli studiosi sin dal rinvenimento del vaso, nel XIX secolo, e numerosissime spiegazioni sono state date. Tuttavia, poiché sul lato opposto del vaso è presente la firma di Euthymides, secondo la *communis opinio* l'iscrizione viene interpretata come un commento ironico all'abilità di Euphronios come disegnatore<sup>23</sup>, in riferimento alle posizioni ardite ed eccessivamente ricercate dei personaggi dipinti da Euthymides che il suo collega non sarebbe “mai” (ΟΥΔΕΠΟΤΕ) in grado di riprodurre. Più di recente il testo è stato riferito alla scena di *komos* e le parole sarebbero, secondo questa interpretazione, pronunciate dai danzatori; in tal caso, dunque, l'iscrizione si riferirebbe all'abilità di Euphronios in qualità di *komarchos*<sup>24</sup>.

Qualunque sia il contesto e l'esatto significato, l'iscrizione comunque sembra di fatto costituire uno scambio di battute tra Euphronios ed Euthymides, mostrando la competitività e la rivalità tra due colleghi, su un piano serio o scherzoso. Per usare le parole di R. Neer (2002 p. 53), è qui legittimo intravedere “*the deliberate construction of stylistic personality*”. Proprio lo spirito di competizione è un aspetto che accomuna tutti i membri del gruppo dei Pionieri (Villard, 1990 p. 25) e che indubbiamente deriva dalla consapevolezza del proprio ruolo: questi artisti costituiscono una sorta di *élite* della loro professione e ne sono consapevoli; lo manifestano fieramente e

rivendicano un posto nella società mescolandosi con la *jeunesse dorée* del loro tempo, sebbene - come vedremo - solo su un piano ideale e metaforico sui loro vasi (Villard, 1990 pp. 27-28; Neer, 2002).

Molti dei soggetti scelti da questi pittori per decorare le loro opere, infatti, concernono la sfera del *komos* e del *symposion*, che erano pratiche proprie del *modus vivendi* aristocratico (Lissarrague, 1987). Altre scene dipinte sui vasi dei Pionieri frequentemente rappresentano atleti o esercitazioni musicali, che ancora una volta, nonostante le debite differenze tra i due contesti, rimandano al medesimo sostrato culturale e ad un preciso sistema etico di riferimento, giacché nell'Atene di età tardo-arcaica musica e atletismo erano parte integrante del percorso paideutico dei giovani aristocratici<sup>25</sup>.

L'insistenza su simili soggetti, e l'inclusione dei loro nomi in scene di palestra e di educazione musicale, indurrebbe a credere che i Pionieri appartenessero all'*élite* ateniese, e specialmente in passato siffatte immagini sono state talvolta considerate prova della riuscita e dei guadagni ottenuti da alcuni artisti del Ceramico<sup>26</sup>. Quest'ipotesi è considerata da molti studiosi<sup>27</sup> ormai superata, specialmente da chi ritiene impensabile che nell'Atene di fine VI secolo i vasai presenziassero agli stessi eventi in cui erano coinvolti gli aristocratici<sup>28</sup>. Come è noto, le immagini vascolari non rispecchiano fedelmente aspetti della vita quotidiana contemporanea; tutt'al più, i pittori attingono a quest'ultima, per trasformarla attraverso un'operazione di astrazione e di proiezione simbolica. Così, le scene dipinte su questi vasi – come ha ben spiegato R. Neer (Neer, 2002 p. 91) – offrirebbero agli artisti la possibilità di evadere dalla realtà quotidiana e di proiettare se stessi in una dimensione ideale.

Ad onor del vero la posizione di Neer non è unanimemente condivisa e, recentemente, l'idea che queste scene testimonino una consapevole acquisizione di specifiche pratiche sociali, da parte di soggetti che

<sup>21</sup> München, Antikensammlung 2421. ARV<sup>2</sup> 23.7. Secondo Beazley si tratta della medesima persona e la diversa resa del nome di Euthymides (una volta scritto con il “T”, un'altra con “TH”) è probabilmente un errore di ortografia o una svista, specialmente se si considera la disomogeneità grafica delle firme di Phintias (si passa da ΦINTIAN a ΦINTIΣ, a ΦITIAS, a ΦIATIAS, a ΦINTIAS). Sull'argomento si veda Angiolillo, 1997 p. 106.

<sup>22</sup> München, Antikensammlung 2307. Fürtwangler & Reichhold, 1904 tav. 14.

<sup>23</sup> Questa è l'idea invalsa sin dal XIX secolo. Più recentemente si veda: Beazley, 1956 p. 26.1; Villard, 1990 p. 56; Frel, 1994; Angiolillo, 1997 pp. 106-109.

<sup>24</sup> Tuttavia questa ipotesi appare inverosimile poiché l'iscrizione si trova all'angolo della scena e sembra non appartenere ad essa. Stissi, 2002 p. 146.

<sup>25</sup> Shapiro, 2002. Si noti altresì che, tra la fine del VI sec. a.C. e l'inizio del V, la pittura vascolare mostra un vero e proprio picco di scene atletiche che diventano il soggetto più diffuso nella ceramica a figure rosse tra quelli a carattere non mitologico. Si veda Boardman, 1975 p. 220. Sull'importanza e il significato dell'attività sportiva nella vita ateniese si veda Lewis, 2009 pp. 133 ss.

<sup>26</sup> Sull'argomento si veda Stissi, 2002; Hedreen, 2009.

<sup>27</sup> Neer, 2002 p. 91; si veda inoltre Stissi, 2002; Hedreen, 2009.

<sup>28</sup> Piuttosto netta è la posizione di molti autori antichi al riguardo, che stigmatizzano la possibilità di mescolanza fra le diverse classi sociali e ribadiscono l'inferiorità di coloro che praticano attività manuali. Si veda Hdt. II 167; Xen. *Oecon.* IV 2-3; Plat. *R.* IV 420 d5-421 a2; Plat. *Euth.* 301 c-d.

prima ne erano esclusi è stata ripresa in considerazione, sebbene alquanto ridimensionata. Lungi da trattarsi di un fenomeno di portata collettiva, esso sarebbe da circoscrivere, piuttosto, ad una ristretta cerchia di personaggi di fama. In questo senso l'aspirazione rivendicata, per così dire, dai Pionieri attraverso le compagnie di rango di cui essi si fregiano sui loro vasi, sarebbe volta ad un riconoscimento ufficiale di uno *status* che essi avevano già raggiunto di fatto<sup>29</sup>. La raffigurazione di determinati temi trova anche altre motivazioni, in primo luogo di natura tecnica e formale: così, a titolo puramente esemplificativo, le scene di palestra, fornivano a questi pittori la possibilità di approfondire lo studio dell'anatomia e della muscolatura, mostrando la loro abilità di disegnatori nel rappresentare giovani aitanti intenti ad allenarsi in una svariata gamma di scene, a seconda degli sport praticati, ad es. lancio del disco o del giavellotto, salto in lungo (Lewis, 2009 p. 142). Infatti lo sforzo di rendere graficamente gli effetti del movimento nella sua forma, lo scorcio prospettico e il tentativo di rappresentare il corpo umano in modo realistico nello spazio sono alcuni degli aspetti più innovativi della produzione dei Pionieri, che dimostrano un approccio totalmente nuovo all'arte pittorica (Williams, 1992 p. 79), basato su una più attenta osservazione della realtà e su uno scrupoloso studio dell'anatomia umana (Kurtz, 1992 p. 35; Neer, 2002). Dal punto di vista stilistico questo si traduce nella ricerca di strumenti espressivi nuovi per rendere la volumetria delle forme, in tentativi più o meno riusciti per suggerire la terza dimensione. Si tratta di una ricerca che più in generale informa di sé tutta la produzione greca del tardo arcaismo e i nuovi schemi utilizzati per le figure stanti, che suggeriscono una visione di tre quarti o una torsione con una gamba di profilo e l'altra di prospetto, anticipano in una certa maniera le soluzioni adottate dagli scultori a tutto tondo della generazione successiva (si veda ad es. l'efebo di Kritios<sup>30</sup>). Così, il senso del movimento e le pose ricercate degli atleti che si allenano effigiati sul cratere a calice di Euphronios conservato a Berlino<sup>31</sup> (fig. 4) trovano un immediato riscontro nei rilievi coevi, come dimostra la cosiddetta base di Temistocle<sup>32</sup> (fig. 5) rinvenuta nell'area del Ceramico.

<sup>29</sup> Sull'argomento si veda Trombetti, 2011 pp. 15-16 con bibliografia precedente.

<sup>30</sup> Sull'efebo di Kritios si veda Bundgaard, 1974 p. 9; Hurwit, 1989 p. 41; Holtzmann, 2003 p. 263; Stewart, 2008 p. 391; Santi, 2010 p. 23.

<sup>31</sup> Berlin, Antikensammlung F 2180.

<sup>32</sup> Athens, National Archaeological Museum 3476.

## Provenienze: studio dei contesti

Lo studio delle provenienze ha permesso di stabilire la distribuzione geografica dei vasi prodotti da ciascun ceramografo e le principali destinazioni commerciali che hanno interessato gli esemplari in questione. Esso si inserisce nella più vasta problematica della circolazione della ceramica attica nel mondo antico, tema che ha attirato l'attenzione degli studiosi da lunghissimo tempo in ragione della preziosità e del valore di questi materiali. A partire dalla monumentale attività di classificazione e catalogazione svolta da Beazley (Beazley, 1956; Beazley, 1963<sup>3</sup>) è stato possibile individuare le principali rotte commerciali e i differenti contesti d'uso e di destinazione della ceramica figurata ateniese. Nel tracciare il quadro diatopico dei rinvenimenti dei vasi dei Pionieri è stato possibile individuare sei macro-aree, comprendenti rispettivamente: Etruria, Italia meridionale, Magna Grecia, Sicilia, Grecia e l'Acropoli di Atene; quest'ultima, pur appartenendo al contesto greco, è stata espressamente considerata una provenienza a se stante, poiché costituisce il contesto di riferimento da cui trae origine la ricerca<sup>33</sup>. Per la medesima ragione in questa classificazione il novero dei vasi rinvenuti sull'Acropoli è considerato un gruppo distinto da quelli provenienti da altri contesti ateniesi, come ad es. l'Agorà e il Ceramico, al fine di avere un immediato riscontro del numero di occorrenze con destinazione sacra e delle conseguenti peculiarità, sia decorative sia stilistiche, che derivano dalla specifica funzione rivestita dalla ceramica nel santuario poliadico<sup>34</sup>.

Nel corso dell'analisi si è cercato di verificare se e in quale misura la morfologia del vaso abbia giocato un ruolo nelle importazioni di ceramica fine nel mondo etrusco-italico e greco-coloniale; in altre parole se sia stata operata una selezione di forme vascolari riconducibile a svariati motivi, da esigenze di carattere sociale e cerimoniale, a ragioni di natura rituale o di altro tipo. In maniera analoga si è proceduto su un piano prettamente iconografico, valutando se e a che punto, anche nel vasto repertorio di scene

<sup>33</sup> L'argomento in oggetto scaturisce infatti da uno studio, da me precedentemente condotto nell'ambito di una ricerca dottorale dal titolo *La ceramica attica dall'Acropoli di Atene [tesi di dottorato XX ciclo(2004-2007) - Università di Perugia]*, in cui erano emerse alcune significative peculiarità relativamente ai vasi prodotti dai Pionieri e destinati al santuario poliadico. Gli esiti di tale lavoro sono confluiti in una recente monografia (Pala 2012).

<sup>34</sup> Un simile approccio metodologico è in Hannestad, 1988 e più recentemente in Lewis, 2009.



figurate, sia possibile individuare una precisa scelta, che privilegi, ad esempio, soggetti mitologici, considerati particolarmente atti a veicolare un messaggio, a scapito di altri. Strettamente connesso a questa problematica è un altro aspetto della questione, concernente la rifunzionalizzazione simbolica che le immagini dipinte sui vasi assumono, una volta che esse sono inserite in un contesto differente da quello ateniese originario. Soprattutto si tratta di determinare che ruolo hanno svolto di volta in volta i pittori e gli acquirenti in tale selezione, nonché i mercanti o gli intermediari (Paleothodoros, 2007), ed infine l'utilizzo stesso che di quei vasi si fa, in rapporto al mutato contesto culturale e alla diversa articolazione del tessuto sociale, come accade ad esempio per i vasi dei Pionieri rinvenuti nei centri etruschi<sup>35</sup>.

Un primo risultato dello studio condotto in senso quantitativo mostra che la parte più consistente dei vasi attribuiti ai Pionieri era destinata rispettivamente all'Etruria (n. 51 occorrenze) e all'Acropoli di Atene (n. 23 occorrenze). La tabella riportata in fig. 6 riassume brevemente il quadro emerso dall'esame delle provenienze. La porzione più cospicua di queste ceramiche sembra avere quindi una destinazione commerciale per la clientela d'oltremare, in primo luogo etrusca, cui si ascrive il 24% dei ritrovamenti. La seconda area per numero di ritrovamenti dei prodotti dei Pionieri è la Grecia, dove è attestato oltre il 15% del materiale. Ma l'importanza del santuario poliadico appare fin da un primissimo sguardo più che evidente, giacché la rocca ateniese, presa singolarmente, può vantare un numero di attestazioni dell'opera dei Pionieri superiore alla Grecia nel suo insieme<sup>36</sup>, configurandosi pertanto anch'essa come una destinazione privilegiata per i prodotti di questa cerchia di artisti<sup>37</sup>. È pur vero, d'altro canto, che il dato deve essere preso con le dovute cautele, dal momento che interi contesti soprattutto abitativi sono ancora a noi sconosciuti, nella stessa Atene. Inoltre non è da escludere che alcuni esemplari siano stati impiegati in un contesto privato, ad esempio simposiaco, prima di essere dedicati (o eventualmente aver assolto anche ad una funzione pratica) sull'Acropoli.

Altri siti che hanno restituito un significativo nu-

mero di attestazioni dell'opera dei Pionieri sono la Sicilia e la Magna Grecia, rispettivamente con 9 vasi (corrispondenti al 4% del totale) e 7 vasi (pari al 3% del totale), mentre 6 vasi sono stati rinvenuti altrove, in area italica, ma il contesto di rinvenimento è sconosciuto giacché in molti casi si tratta di esemplari provenienti da scavi clandestini, mercati antiquari e collezioni private. Il dato relativo alle provenienze risulta ancora più interessante in quei casi in cui è stato possibile approfondire ulteriormente l'indagine, e risalire ai contesti di rinvenimento (per lo più santuari o *emporia*, necropoli, abitati), poiché consentono di stabilirne la funzione e l'originaria destinazione d'uso – sacra, funeraria ecc. –, nonché di reperire talvolta informazioni sui fruitori.

Relativamente all'ambito greco è stato possibile accertare che 23 vasi dei Pionieri provengono da santuari, in larga misura, come si è visto<sup>38</sup>, dall'Acropoli di Atene, ma anche da Eleusi (n. 1 vaso), Thasos (n. 2)<sup>39</sup>, ai quali si aggiunge un frammento proveniente da Xanthos in Licia e rinvenuto nel tempio C dell'Acropoli<sup>40</sup>. Volgendo lo sguardo ai centri etruschi, la parte più cospicua degli esemplari prodotti dai Pionieri proviene da necropoli, specialmente da Vulci (n. 22 vasi), Cerveteri (n. 4) Tarquinia (n. 4), e Orvieto (n. 4). Non mancano, d'altro canto, anche vasi attribuiti alla cerchia rinvenuti in contesti sacri: n. 2 vasi provengono dal santuario emporico di Gravisca, mentre per molti altri disponiamo unicamente di generiche informazioni sulla provenienza da un determinato centro, senza ulteriori indicazioni. Esaminando i contesti campani e magno-greci la porzione più consistente di ritrovamenti si situa a Elea (n. 1 vaso)<sup>41</sup>, Locri e Nola (da ciascuno dei quali provengono n. 2 vasi), e Cuma (n. 1). Infine in Sicilia vasi attribuiti ai Pionieri sono stati rinvenuti ad Agrigen-

<sup>38</sup> Si veda n. 36.

<sup>39</sup> Una coppa frammentaria attribuita ad Euphronios (Thasos, Archaeological Museum 80.51.21) è stata rinvenuta nella strada del teatro (strati 6-7), verosimilmente finita qui accidentalmente insieme ad altri frammenti ceramici di età arcaica ed elementi più tardi (monete e ceramica tarda) confluiti nel materiale di reimpiego durante i lavori di sistemazione dell'altro esemplare invece si conosce unicamente la provenienza da Thasos (senza ulteriore specificazione).

<sup>40</sup> Si tratta di un cratere a calice frammentario attribuito alla maniera del Dikaios Painter (520-510 a.C.) raffigurante una scena di corteggiamento/*paideia* omosessuale (Istanbul, Archaeological Museum A34.2628). Beazley, 1963<sup>2</sup> n. 33.1; Burn, Ruth, 1982, 157; Metzger, 1972 pp. 148-149 e 195-197.

<sup>41</sup> Un frammento di coppa (collezione sconosciuta) attribuito da Otto a Phintias e da Neutsch alla maniera di Smikros rinvenuto negli scavi dell'area urbana e proveniente da un contesto abitativo.

<sup>35</sup> Vasta è la bibliografia sull'uso e la funzione dei vasi in ambito etrusco. Si veda a titolo esemplificativo Massa-Pairault, 1999; Reusser, 2002; Torelli, 2007. Si veda inoltre il contributo di Bundgaard Rasmussen, 2006.

<sup>36</sup> In tutta la Grecia, se si esclude il contesto dell'Acropoli, i Pionieri sono attestati da una decina di vasi.

<sup>37</sup> Si veda Pala c.d.s.

to (n. 4), Morgantina (n. 2), Palermo (n. 1), Gela (n. 1) e Montecasale (n. 1).

A questo punto resta da chiedersi che tipo di informazioni è possibile ricavare dai dati sin qui raccolti. La risposta è offerta dall'analisi quantitativa delle forme e dall'indagine qualitativa, ovvero dall'esame delle iconografie presenti sui diversi prodotti ceramici che presentano peculiarità interessanti in relazione alla diversa destinazione d'uso. Com'è ben noto in letteratura, di norma è la forma stessa a costituire l'indicatore *par excellence* per comprendere la funzione originaria dei vasi rinvenuti in un dato contesto (Blinkenberg, 1999; Reusser, 2002). Tuttavia i contesti sacri di Brauron (Giuman, 1999; Giuman, 2009 pp. 103-118) e dell'Acropoli di Atene (Pala, 2009; Pala 2012) hanno offerto nuovi elementi di rilievo al proposito, dimostrando come, accanto alla forma, anche all'iconografia spettò un ruolo non secondario, che incide nella selezione degli esemplari ceramici da destinare al santuario.

Poiché, come già detto, la conoscenza dell'esatto contesto di provenienza dei vasi dei Pionieri è lunga dall'essere completa e in svariati casi le uniche informazioni a disposizione concernono genericamente il sito ma non il contesto di rinvenimento, in questo contributo ci limiteremo a riportare i dati emersi in quei contesti dai quali scaturiscono informazioni di un certo interesse che consentono di spiegare l'originaria funzione dei vasi, motivare la scelta operata dai pittori, e l'eventuale ruolo che gli acquirenti stessi avevano in questo processo di selezione.

L'Acropoli ateniese rappresenta, ancora una volta, un interessante caso di studio perché le forme ceramiche e i soggetti scelti dai Pionieri per decorare queste ultime sembrano mostrare aspetti peculiari rispetto a quanto si riscontra tra i prodotti rinvenuti altrove. In particolare si osserva una predilezione per forme dalla spiccata connotazione votiva, quali piatti dipinti<sup>42</sup> e *pinakes*. Questi ultimi, infatti, attestati solo due volte nella produzione di questi artisti, provengono entrambi dal santuario poliadico. Sebbene per i piatti, invece, le provenienze siano più varie (accanto a quello dall'Acropoli si contano uno da Brauron, uno da Tarquinia, uno da Adria ed infine uno da Cuma), l'esemplare rinvenuto nella rocca ateniese spicca però per l'iconografia, essendo decorato da una scena di culto (Pala, 2012 cat. Akr. II, 9; Graef & Langlotz, 1933 tav. II, 1.9; Beazley,

<sup>42</sup> Sulla connotazione votiva assunta dai piatti dipinti sull'Acropoli, al punto da essere assimilabili al corrispettivo circolare dei *pinakes* si rimanda a Pala, 2012 pp. 72-76.

1963<sup>2</sup> n. 35.19), laddove altri esemplari mostrano scene più generiche (satiri<sup>43</sup>, scene di guerra<sup>44</sup>).

A queste forme si aggiungono coppe preziose decorate con tecniche raffinate e innovative, che si configurano quali *ex-voto* di pregio, rendendo inequivocabile lo scopo dedicatorio di questi materiali rinvenuti nel santuario poliadico<sup>45</sup>.

I vasi di Euphronios offrono un interessante esempio al riguardo. Tra gli esemplari a lui attribuiti provenienti dalla rocca ateniese quello più significativo è la splendida *kylix* (Akr. II. 176) decorata dalle Nozze di Peleo e Teti (fig. 7). All'estrema destra della composizione Peleo tiene saldamente Teti per il polso nel consueto schema del *cheir epi charpò*, gesto dalla chiara valenza nuziale, non privo peraltro di una sfumatura connotante il matrimonio come possesso della sposa. Li precede una coppia divina su carro, probabilmente Poseidone e Anfritrite (fig. 8); Teti è seguita da Afrodite ed Atena; di fronte a quest'ultima la firma del pittore: [EYΦΡΟΝ]ΙΟΣ ΕΓΡΑΦΞΕΝ. Efesto, seduto con *phiale* e ascia, aspetta il suo turno; la processione è condotta da un Hermes *Nymphagogos* di cui si sono conservati soltanto i piedi con gli inconfondibili calzari alati, posti dietro il primo cavallo del carro. A sinistra altre due quadrighe simmetricamente divergenti fra le quali è una figura maschile, forse Dioniso; sul carro a sinistra Zeus con ghirlanda tiene le redini mentre accanto a lui Era sale sul *diphros*. Della seconda quadriga si conservano solo porzioni frammentarie dei cavalli, del *diphros* e della ruota; verosimilmente questo carro era guidato da Artemide di cui resta parte della veste e di un'iscrizione; la dea era accompagnata da Apollo; vicino ai cavalli è la madre Leto (iscrizione residua: "ΛΕ") con i capelli avvolti in un *sakkos*; al di sotto dell'ansa della *kylix* è raffigurato il cervo di Artemide.

Gli altri frammenti attribuiti ad Euphronios provenienti dall'Acropoli raffigurano svariati soggetti, mitologici e non: una scena di *thiasos* (Akr. II. 180), un giovane, forse un atleta, con la testa cinta da una ghirlanda (Akr. II. 178), donne ammantate (Akr. II. 179, 181); a questi si aggiunge un frammento con la zampa di un bue che Langlotz ritiene da riferirsi alle avventure di Gerione (Akr. II. 182), un frammento di anfora panatenaica (Akr. II. 931), che dimostra

<sup>43</sup> Piatto da Cuma (Boston, Museum of Fine Arts 13.193). Beazley, 1963<sup>2</sup> n. 1583.

<sup>44</sup> Piatto da Adria (Adria, Museo Archeologico Nazionale 22139). Beazley, 1963<sup>2</sup> n. 9,28/18; Wiel-Marin, 2005 p. 515, n. 2458

<sup>45</sup> Sulle tecniche speciali adoperate per alcuni esemplari dell'Acropoli si veda Verbanck-Piérard, 2008.

l'abilità di Euphronios anche nell'uso della tecnica a figure nere; infine, un frammento di coppa attribuita da Langlotz e Beazley alla cerchia del pittore è decorato con una scena a soggetto eleusino, di cui si conserva il carro alato di Trittolemo (Akr. II. 177). Tra gli altri contesti santuariali in Grecia merita una certa attenzione una coppa di Euphronios, proveniente da Thasos<sup>46</sup>; anche in questo caso il soggetto scelto dal pittore per decorarla, la contesa tra Eracle e Apollo per il tripode delfico (fig. 9), mostra strette connessioni con la sfera sacra. Questo tema, infatti, rappresenta la difesa dell'oracolo delfico e la sua unicità identificando Apollo come suo unico proprietario, al fine di evitare qualsivoglia atto di *hybris* contro la legge stabilita dal dio<sup>47</sup>.

Il secondo importante artista del gruppo dei Pionieri è Euthymides. Diversamente da Euphronios, egli per le sue composizioni predilige l'anfora tipo A (Moore, 1997 p. 86), benché nessun esemplare di questa forma attribuito al pittore provenga dall'Acropoli. Su un totale di cinque prodotti ceramici attestati sulla rocca ateniese a lui attribuiti, almeno tre per la forma denotano in maniera esplicita la valenza votiva: si tratta di due *pinakes* e di un piatto dipinto, avente analoga funzione<sup>48</sup>. Anche il repertorio iconografico si pone sulla stessa linea mostrando una selezione di soggetti incentrati su Atena e su tematiche connesse alla dea Poliade come dimostra l'Atena Promachos effigiata sul suo *pinax* a figure nere e fondo bianco (Akr. I. 2590) e la Gigantomachia che decora una coppa a figure rosse (Akr. II. 211). Particolare interesse ha suscitato fin dalla sua scoperta un *pinax* di grandezza considerevole raffigurante un *oplitodromos* (fig. 10). Proprio in ragione delle sue dimensioni e tenuto conto di altre peculiarità, esso sembra differenziarsi dai *pinakes* dedicati nei santuari; M. Robertson (1959 p. 95) lo qualifica come tavola dipinta destinata ad un uso architettonico: il colore e il tipo di decorazione, infatti, sembrano per lo più estranei alla pittura vascolare e trovano stingenti confronti con i pannelli della grotta di Sicione e le metope fittili dipinte del tempio di Apollo a Thermo, in Etolia. Originariamente sul *pinax* dell'Acropoli era scritto un elogio a Megakles, personaggio onorato anche su un altro vaso di Euthymides; poiché questo nome

si ritrova nella famiglia degli Alcmeonidi che ebbe un ruolo notevole nell'espulsione di Ippia, doveva indubbiamente trattarsi di un personaggio alquanto popolare all'epoca, e il fatto che nel *pinax* della rocca ateniese il suo nome sia stato cancellato e sostituito da quello di Glaukytes è da interpretarsi verosimilmente come eco delle vicissitudini politiche.

Anche un altro membro della cerchia dei Pionieri, Phintias, di età poco più avanzata rispetto a Euphronios ed Euthymides, è attestato sull'Acropoli. La sua attività come vasaio e pittore è nota attraverso le firme; in particolare dall'Acropoli proviene un *aryballos* plastico in forma di guscio di conchiglia<sup>49</sup>, reso mediante un motivo decorativo a linee ondulate parallele (fig. 11). Il frammento reca l'iscrizione ΦΙΝΤΙΑΣ ΕΠΙΟΙΕΣΕΝ ΜΕ sulla sommità dell'orlo e può essere assimilato ad altri due esemplari coevi, uno dei quali proveniente da un altro santuario attico, Eleusi<sup>50</sup>, e firmato ugualmente dall'artista in qualità di *poietes*. L'altro *aryballos*, custodito a New York<sup>51</sup> (fig. 12), si presenta eccellentemente conservato, in forma di tre gusci doppi di conchiglia assemblati, e viene anch'esso attribuito a Phintias in ragione di forti analogie formali e decorative con gli altri due. Infine, il confronto con un quarto esemplare di identica forma, custodito a Toronto<sup>52</sup>, suggerisce che tutti questi *aryballoi* plastici siano stati prodotti nella stessa officina.

Tra gli artisti coevi al gruppo dei Pionieri attestati sull'Acropoli vale la pena soffermarsi su Epiktetos e Oltos, celebri soprattutto per la prolifica produzione di coppe, che mostrano numerosi punti di contatto con i primi, sia nel disegno e nelle scelte compositive, sia nell'utilizzo di determinati accorgimenti stilistici. Con Epiktetos ha inizio la serie di vasi a figure rosse di piccolo formato uno dei quali rinvenuto sull'Acropoli e firmato da lui come vasaio e pittore (Akr. II. 6)<sup>53</sup>. L'opera di Epiktetos e della sua cerchia

<sup>46</sup> Thasos, Archaeological Museum 81.51.21. Maffre, 1988 pp. 380-384.

<sup>47</sup> Batino, 2002 p. 109. Sul simbolismo politico del soggetto dopo la prima Guerra sacra a Delfi si veda Boardman, 1992 p. 227.

<sup>48</sup> Sulla valenza dedicatoria di *pinakes* e piatti cfr. Pala, 2012 pp. 72-79.

<sup>49</sup> Akr. II. 873. In Graef & Langlotz (1933, p. 82 n. 873) classificano il frammento come *alabastron*, ma il confronto con gli altri due esemplari integri attribuiti a Phintias, uno newyorkese e l'altro conservato ad Eleusi (si veda n. 50) consentono di ricondurre la forma a quella dell'*aryballos*. True, 2006 p. 267.

<sup>50</sup> Eleusi, National Archaeological Museum: Beazley, 1963<sup>2</sup> n. 25.2

<sup>51</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art 23.160.33. ARV<sup>2</sup> Beazley 1963<sup>2</sup> n. 25.1; True, 2006, pp. 241 e 266-267 cat. 78.

<sup>52</sup> Toronto, Royal Ontario Museum 352. Beazley 1963<sup>2</sup> n. 25.2

<sup>53</sup> Iscrizione: [Ε]ΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΠΟ[ΙΕΣΕΝ ΚΑΙ ΕΓΡ]ΑΦΕΣΕΝ. Per la sua attività di vasaio e pittore si rimanda a Paleothodoros, 2004.

sulla rocca ateniese è attestata da un repertorio iconografico alquanto vario: accanto a scene generiche di *komos* e simposio o di guerra, compaiono soggetti mitologici di un certo impegno: un'Amazzonachia (Akr. II. 139), Achille e Aiace che giocano a dadi (Akr. II. 75), il combattimento tra Teseo con il toro di Maratona (Akr. II. 66, 69) sono tutti temi che decorano il tondo interno di coppe riconducibili alla cerchia del Pittore. Suscita particolare interesse una coppa dipinta da Epiktetos con il combattimento tra Eracle e il leone Nemeo (Akr. II. 65) in quanto si tratta di un soggetto che compare soltanto due volte nel repertorio dell'artista; l'altra attestazione dell'episodio figura su una coppa proveniente da Gravisca, dunque ancora una volta su un vaso destinato ad un contesto santuarioale (Huber, 1999 p. 14). Indubbiamente significativo nel santuario poliadico è il *pinax* decorato con l'immagine di Atena Promachos (Akr. II. 1041). La volontà dedicatoria appare ancora più esplicita sul piatto firmato da Epiktetos come vasai e pittore<sup>54</sup> e decorato con l'immagine della dea: trattandosi dell'unica opera autografa del maestro in qualità di *poietes*, esso si qualifica in maniera piuttosto esplicita come dono votivo personale ad Atena<sup>55</sup>. I vasi migliori nella produzione di Oltos sono quelli raffiguranti un soggetto mitico; non sembra un caso, dunque, che dall'Acropoli provenga un discreto numero di esemplari attribuiti al pittore o alla sua cerchia decorati da questo tipo scene. Un piatto su cui è raffigurata un'Amazzone (Akr. II. 425) merita una certa attenzione anche per la preziosità della tecnica usata, a fondo bianco; su due coppe a figure rosse è dipinta Atena armata di lancia; su una *phiale* sono rappresentati Trittolemo e Demetra (Akr. II.1237). Il tema eleusino ritorna su uno *skyphos* dipinto dal pittore, sul quale Trittolemo è seduto sul suo carro con un fascio di grano in presenza delle dee (Akr. II. 449.); il lato principale del vaso reca un altro soggetto di rilievo: la contesa tra Eracle e Apollo per il tripode delfico. La parte restante dei frammenti raffigura soprattutto guerrieri, scene di *komos* e giovani ammantati e in questo senso non si discosta dai soggetti che si ritrovano nei vasi prodotti dall'artista per l'esportazione. Le considerazioni che scaturiscono dall'esame delle ceramiche riconducibili alla prima ceramografia a figure rosse provenienti dai contesti etruschi sono assolutamente differenti da quanto riscontrato nel mondo greco, dal momento che la maggior parte

degli esemplari proviene non da santuari ma da necropoli. Anche in questo caso la scelta dei soggetti operata dai Pionieri sembra pensata *ad hoc* per la destinazione, come dimostrano le scene figurate, molte delle quali di carattere mitologico, come l'apoteosi di Eracle su una coppa attribuita a Euthymides<sup>56</sup>, la morte di Penteo, raffigurata su uno *psykter* attribuito ad Euphronios<sup>57</sup>, Hypnos e Thanatos che trasportano il corpo morto di Sarpedone su un cratere firmato anch'esso da Euphronios<sup>58</sup> (fig. 13), e tutti temi dalla chiara valenza funeraria.

In sintesi l'esame delle provenienze ha consentito un corretto inquadramento della produzione dei Pionieri nell'ambito dell'esportazione di ceramica attica in ambiente coloniale greco ed etrusco. Il confronto tra gli esemplari provenienti dall'Acropoli e quelli rinvenuti in Etruria, Magna Grecia e Sicilia, di cui in questa sede si è fornito solo un sintetico cenno, ha mostrato l'importanza di siffatta ceramica nel mercato e l'esistenza di una precisa selezione di forme e iconografie in rapporto ai contesti santuarioali e funerari a cui quei vasi erano destinati.

Infine quale conclusione si può trarre sulla posizione sociale di vasai e pittori operanti del tardo VI e iniziale V secolo ad Atene?

Dal computo delle firme, si è visto in precedenza come all'epoca dei Pionieri il ruolo dei pittori vascolari sia più rilevante di quanto avvenisse in passato. In ogni caso i ceramografi, diversamente dagli scultori, gli architetti, e i pittori parietali, lavoravano nel quartiere del Ceramico in pressoché totale anonimato (Keuls, 1988 p. 303). Le fonti letterarie, se si eccettua un brevissimo accenno in Aristofane<sup>59</sup>, non menzionano affatto l'arte della pittura vascolare; pertanto tutte le informazioni in nostro possesso sulla loro classe di appartenenza e sullo *status* sociale si deducono dall'evidenza interna ai vasi. Indubbiamente le scene raffiguranti ceramisti a lavoro, in genere abbruttiti e con la pelle scura, quasi bruciata per la costante esposizione al fuoco della fornace, diffuse sulla ceramica ateniese a partire dal 540 a.C., hanno contribuito a ingenerare l'opinione che gli stessi vivessero una condizione di emarginazione, e che in molti casi si trattasse di schiavi o meteci, al punto che E. Keuls vent'anni or sono sosteneva che "*the status of the craftsman in Classical Greece was low, and*

<sup>54</sup> Akr. II. 6. Graef & Langlotz, 1933 tav. 2.6; Beazley, 1963<sup>2</sup> n. 78.102; Boardman, 2001 p. 230.

<sup>55</sup> Boardman, 2001 p. 230; dello stesso avviso anche Scheibler, 2004 p. 131.

<sup>56</sup> Berlin, Antikensammlung F 2278.

<sup>57</sup> Boston (MA), Museum of Fine Arts 10.221.

<sup>58</sup> Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Già New York, Metropolitan Museum of Art.

<sup>59</sup> Aristofane (*Eccl.* vv. 995-996), menziona un *decorator* di *lekythoi* a fondo bianco.



*that of the potter lower still”.*

Qualche altro indizio sulle dimensioni, anche economiche, delle officine è ricavabile da alcune dediche di ceramisti erette sull’Acropoli ateniese<sup>60</sup>. Nonostante il numero di iscrizioni dedicatorie che possono essere riferite con certezza a vasai e ceramografi, e più specificatamente agli artisti oggetto del nostro studio, come Euphronios<sup>61</sup> e Smikros (Raubitschek, 1949 cat. 59-60; Williams, 1991 p. 93), sia piuttosto esiguo, tuttavia la loro presenza tra altre offerte nel più importante santuario di Atene dimostra che alcuni ceramisti e pittori non si vergognavano del loro mestiere e consideravano se stessi più o meno uguali agli altri dedicanti (Stissi, 2002 p. 159). Inoltre un computo delle firme sui vasi attici ha mostrato che solo il 7% di esse si riconduce a nomi di origine straniera, elemento che dunque sembra confutare la tradizionale convinzione che gli artigiani fossero schiavi o meteci; né dovevano appartenere alle fasce più povere dei lavoratori nelle officine e anzi, in molti casi doveva trattarsi di cittadini<sup>62</sup>. Le frequenti dediche alla dea da parte di vasai e ceramografi iscritte sui vasi della rocca ateniese, se talvolta appaiono richieste di buon auspicio e sostegno per l’inizio della carriera<sup>63</sup>, altrove sembrano piuttosto ringraziamenti per il successo e i profitti di un’attività ormai ben avviata (Hurwit, 1999 pp. 60-61; Wagner, 2000 p. 384). In quest’ottica, dunque, i grandi *anathemata* dedicati sull’Acropoli dai *kerameis* ricordati nelle iscrizioni sembrano da ricondurre a proprietari di botteghe di un certo successo, che potevano permettersi di pagare una somma considerevole per erigere una dedica nel luogo più prominente ad Atene (Stissi, 2002).

<sup>60</sup> A.E. Raubitschek (1949 pp. 464-645) segnalava ben 29 dediche poste da vasai. Già D.W.L. Gill e M.J. Vickers (1990) avevano ridimensionato notevolmente il numero delle iscrizioni, sottolineando come in taluni casi la qualifica di *kerameus* fosse frutto di integrazione. Sull’argomento si veda Webster, 1972 p. 4; Keuls, 1988 p. 303; Angiolillo, 1997 pp. 104-106.

<sup>61</sup> Raubitschek, 1949 cat. 178. L’iscrizione che menziona Euphronios come dedicante ha portato a supporre che la sua attività di “*kerameus*” (vasaio) si collochi in una fase successiva della sua carriera, quando ormai ha abbandonato il disegno e la pittura dei vasi per dedicarsi alla forgiatura.

<sup>62</sup> Williams, 1995 pp. 139-160. Sull’argomento si veda inoltre Rasmussen, 2006 p. 220.

<sup>63</sup> Si veda ad esempio la dedica ad Atena *Hygeia* sul cratere a figure rosse dedicato da Kallis sull’Acropoli (Pala, 2012, Akr. II. 1367). Ancor più evidenti, al riguardo, sono i vasi dedicati come ΑΠΑΡΧΑΙ: l’hydria decorata con la Nascita di Atena, dedicata dal vasaio o pittore come “primizia” del suo lavoro (Pala, 2012 Akr. I. 601. Webster, 1972, p. 4.), e la coppa di Sosimos con la civetta tra rami di ulivo in cui ritorna la formula ΑΠΑΡΧΗΝ (Pala, 2012 Akr. II. 1078).

## Bibliografia

- Angiolillo, S. 1997. *Arte e cultura nell’Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi*. O epi chronou bios. Bari: Edipuglia.
- Backe-Dahem, A., Kästner, U. & Schwarzmaier, A. 2010. *Greek Vases. Gods, Heroes and Mortals*. Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, London-Tübingen: Scala Publisher
- Batino, S. 2002. *Lo skyphos attico dall’iconografia alla funzione*. Quaderni di Ostraka 4. Napoli: Loffredo.
- Baurain-Rebillard, L. 1999. Sophilos, grand artiste du parlant. In Villaneva Puig *et al.*, pp. 155-161.
- Beazley, J.D. 1956. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: University press.
- Beazley, J.D. 1963<sup>2</sup>. *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: University press.
- Blinkenberg, H.H. 1999. La clientèle étrusque de vases attiques a-t-elle acheté des vases ou des images?. In Villaneva Puig *et al.*, pp. 439-444.
- Bloesch, H. 1940. *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ede des Strengen Stils*. Bern-Bümpliz: Benteli.
- Boardman J. 2001. *The History of Greek Vases: potters, painters and pictures*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. 1975. *Athenian Red Figure Vases*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. 1992. *Kaloi* and other names on Euphronios’ vases. In Cygielman ed, 1992, pp. 45-50.
- Brownlee, A.B. 1988. Sophilos and Early Attic Black-Figured Dinoi, in Christiansen & Melander eds., 80-85.
- Bundgaard, J.A. 1974. *The excavation of the Athenian Acropolis 1882-1890: The Original Drawings Edited from The Papers of Georg Kawerau*. Copenhagen: Gyldendal.
- Bundgaard Rasmussen, B. 2008. Special Vases in Etruria: First or Secondhand? In Lapatin ed. 2008, pp. 215-224.
- Christiansen, J. & Melander, T. (eds) 1988. *Proceedings of the 3rd Symposium of Ancient Greek and Related Pottery (Copenhagen August 31 -September 4, 1987)*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek and Thorvaldsens Museum.
- Burn, L. & Ruth, G., 1982. *Beazley Addenda: additional references to ABV, ARV and Paralipomena*, London: Oxford University Press
- Cohen ed. 2006, *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*. Catalogue of the exhibition at the J. Paul Getty Museum at Getty Villa, Malibu, June 8 – September 4, 2006, Malibu: The J. Paul Museum.
- Cohen, B. 2008. The Colors of Clay: Combining Special Techniques on Athenian Vases, in Lapatin K. ed, pp. 1-22.
- Cygielman, M., Iozzo, M. & Nicosia, F. eds. 1992. Atti del Seminario internazionale di studi, Arezzo 27-28 maggio 1990. Firenze, Milano: Il ponte.
- Denoyelle, M. ed. 1992, *Euphronios peintre*. Actes de la journée d’étude organisée par l’École du Louvre et le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, (Paris 10 octobre 1990). Paris : Documentation Française.
- Fortunelli, S. & Masseria, C. eds. 2009. *Ceramica attica da santuari della Ionia, della Grecia e dell’Italia*. Atti Convegno Perugia 14-17 marzo 2007. Venosa: Osanna Edizioni.
- Frel, J. 1984. A view into Phintias’ private life. In Houghton, A., Hurter, S., Erhart Mottahedeh, P. & Scott J.A., *Festschrift für Leo Mildenberg. Numismatik, Kunstgeschichte, Archäologie*. Wetteren: NR, pp. 57-60.
- Frel, J. 1994. *Studia varia*, Roma: L’Erma di Bretschneider.
- Fürtwangler, A. & Reichhold, K. 1904 *Griechische Vasenmalerei*, München 1904-1932.
- Gill, D.W.J. & Vickers, M.J. 1990. Reflected Glory: Pottery and Precious Metalin Classical Greece. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 105, 1-30.
- Giuliani, L. & von Bothmer, D., eds 1991. *Euphronios: pittore*



- ad Atene nel VI secolo a.C.*, Milano: Fabbri.
- Giuman, M. 1999. *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*. Milano: Longanesi Editore.
- Giuman, M. 2009. *Il dolce miele delle orsette. I krateriskoi di Artemide Brauronia, una rilettura*. In Fortunelli & Masseria eds., pp. 103-118.
- Goemann, E. (Ed.) 1991. *Euphronios, der Maler*, 1991. Ausstellung in Berlin-Dahlem 20.3.-26.5.1991. Berlin, Mailand: Fabbri Editori.
- Graef, B. & Langlotz, E. 1933. *Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, II*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Greifenhagen, A. 1967. Smikros. Lieblingsinschrift und Malersignatur. *Jahrbuch der Berliner Museen* 9, 5-25.
- Greifenhagen, A. 1974. Die Silene der Smikros-Amphora Berlin 1966.19. *Archäologischer Anzeiger*, 238-240.
- Hannestad, L. 1988. *The Athenian Potter and the Home Market*. In Christiansen & Melander eds., pp. 222-230.
- Hedreen, G. 2009. Iambic Caricature and Self-Representation as a Model for Understanding Internal References among Red-Figure Vase Painters and Potters of the Pioneer Group. In D. Yatromanolakis ed., *An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*. Athens: Institut du Livre – A. Kardamitsa, pp. 200-239.
- Holtzmann, B. 2003. *L'Acropole d'Athènes: monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athènes Polias*. Paris: Picard.
- Huber, K. 1999. *Gravisca. Le ceramiche attiche a figure rosse*. Bari: Edipuglia.
- Hurwit, J. 1989. The Kritios Boy: Discovery, Reconstruction, and Date. *Hesperia* 93, 41-80.
- Hurwit, J. 1999. *The Athenian Acropolis. History, Mythology and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*. Cambridge: University Press.
- Keuls, E.C. 1988. *The social position of Attic vase painters*. In: Christiansen & Melander 1988, 300-313.
- Kilmer, M.F. & Develin, R., 2001. Sophilos' Vase Inscriptions and Cultural Literacy in Archaic Athens. *Phoenix* 55 (1/2), 9-43.
- Kurtz, D.C. 1992. *Pioneering anatomical realism*. In Cygielman et al. eds., pp. 29-35.
- Lapatin K. ed. 2008. *Papers on Special Techniques in Athenian Vases: Proceedings of a Symposium Held in Connection with the Exhibition 'The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases', at the Getty Villa, June 15-17, 2006*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2008.
- Lewis, S. 2009. Athletics on Attic Pottery: Export and Imagery. In E.M. Mormann, V. Stissi eds., *Shapes and Images. Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A.G. Brijder*. Leuven: Peeters 2009, pp. 133-147.
- Lissarrague, F. 1987. *L'immaginario del simposio greco*. Roma-Bari: Laterza.
- Maffre, J.-J. 1988. Chachrylion, Euphronios et quelques-uns de leurs contemporains à Thasos. In Christiansen & Melander, eds, pp. 379-389.
- Maish, J.P. 2006. Observations and Theories on the Technical Development of Coral-red Gloss. In Lapatin ed., pp. 85-94.
- Massa-Pairault, F.-H. ed. 1999. *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*. Actes du Colloque international in Rome, 14-16 novembre 1996. Roma: École Française de Rome.
- Metzger, H. 1972. *Fouilles de Xanthos, IV Les céramiques de l'Acropole Lycienne*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Minto, A. 1960. *Il Vaso François*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Moore, M.B. 1997. *Attic Red-Figured and White-Ground Pottery. The Athenian Agora. Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens, XXX*. Princeton (New Jersey): The American School of Classical Studies at Athens.
- Moretti Sgubini, A.M. 1999. *Euphronios epoiesen: un dono d'eccezione ad Ercole Cerite*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Nadalini, G. 2004. Considerazioni e confronti sui restauri antichi presenti sulle ceramiche scoperte a Gela. In Panvini, R. & Giudice, F. eds. *Ta Attika. Veder greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 197-206.
- Neer, R.T. 2002. *Styles and Politics in Athenian Vase Painting, the Craft of Democracy circa 530 to 470 BCE*. Chicago: University Press.
- Ohly-Dumm, M. 1974. Euphroniosschale und Smikrosscherbe. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 25, 7-26.
- Pala, E. 2009. Risultati preliminari dall'Acropoli di Atene. In Fortunelli, S. & Masseria, C. eds., pp. 119-132.
- Pala, E. 2012. *L'Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica* (Supplementi e monografie di Archeologia Classica 8). Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Pala, E. c.d.s. The 'Pioneers' and the New Role of Potters and Painters in Fifth-century Athens. Looking at Greek Vases around the Mediterranean World. In: *Proceedings of the 4<sup>th</sup> Annual International Conference on "Mediterranean Studies" in Athens*. Athina: Atiner.
- Paleothodoros, D. 2004. *Épictétos*. Paris, Louvain: Peeters.
- Paleothodoros, D. 2007. Commercial Networks in the Mediterranean and the Diffusion of Early Attic Red-figure Pottery (525-490 BCE). *Mediterranean Historical Review* 22 (2) December 2007, 165-182.
- Pécasse, M. 1992. Phintias, peintre de coupes. *Histoire de l'Art* 19, 15-28.
- Peredolskaja, A.A. 1958. *The Hermitage pelike by Smikros*. In *Epitymbion Roman Haken*. Festschrift für R. Haken Prag: Soc. Arch. Bohemoslovenica, pp. 100-101.
- Raubitschek, A.E. 1949. *Dedications from the Athenian Acropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.* Cambridge (Massachusetts): Archaeological Institute of America.
- Reusser, C. 2002. *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Zurich: Akanthus.
- Robertson, M. 1959. *La peinture grecque*, Paris, Genève: Éditions Skira 1959.
- Robertson, M. 1992a. *The Art of vase-painting in Classical Athens*, Cambridge: University Press.
- Robertson, M. 1992b. The Pioneer in context. In Wehgartner ed., pp. 132-139.
- Santi, F. 2010. *I Frontoni arcaici dell'Acropoli di Atene*. (Supplementi e Monografie di Archeologia Classica, 4). Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Scheibler, I. 2004. *Il vaso in Grecia. Produzione, commercio e uso degli antichi vasi in terracotta*, Milano: Longanesi.
- Shapiro, H. A. 1992. *Mousikoi agones*. Music and Poetry at the Panathenaia. In J. Neils, ed. *Goddess and Polis. The Panathenaic Festivals in Ancient Athens*, Princeton. New Jersey: Princeton University Press, pp. 53-75.
- Simon, E. 1992. Euphronios und die Etrusker. In Wehgartner, I. 1992, pp. 90-103.
- Stewart, A. 2008. The Severe Style: Motivations and Meaning. *American Journal of Archaeology* 112, 581-612.
- 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)*. PhD Thesis, University of Amsterdam.
- Torelli, M. 2007. *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano: Electa.
- Trombetti, C. 2011. Breve vita di uno psykter. In *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde* 16, 11-41.
- True, M. 2006. Athenian Potters and the Production of Plastic Vases. In Cohen B. ed., *The Color of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*. Catalogue of the exhibition at the J. Paul

- Getty Museum at Getty Villa, Malibu, June 8 – September 4, 2006, Malibu: The J. Paul Museum, pp. 239-290.
- Tsingarida, A. 2008. Color for a Market? Special Techniques and Distribution Patterns in Late Archaic and Early Classical Greece. In Lapatin K. ed., pp. 187-206.
- Verbanck-Piérard, A. 2008. The Colors of the Akropolis: Special Techniques for Athena. In Lapatin K. ed., pp. 47-60.
- Villanueva Puig, M.-C., Lissarrague, F., Rouillard, P. & Rouveret, A. eds. 1999, *Céramique et peintures grecques: Modes d'emploi. (Actes du Colloque International École du Louvre 26-28 avril 1995)* Paris: Documentation française.
- Villard, F. 1990. Euphronios, les Pionniers et l'esprit de progress. In AAVV, *Euphronios peintre à Athènes au VI siècle avant J.-C. [Catalogue de l'exposition au Musée du Louvre, Paris, 18 septembre-31 décembre 1990]*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 25-31.
- Villard, F. 1991 Les athlètes d'Euphronios. In *Capolavori di Euphronios : un pioniere della ceramografia attica [Arezzo, Museo Archeologico Nazionale Gaio Cilnio Mecenate, 26 maggio-31 luglio 1990]*, Milano : Fabbri, pp. 33-45.
- Wagner, C. 2000. The Potters and Athena. In Tsetskhladze, G., Prag, A. & Snodgrass, A. eds., *Periplous. To Sir John Boardman From His Pupils and Friends*. London, New York: Thames and Hudson, pp. 383-387.
- Webster, T.B.L. 1972, *Potter and Patrons in Classical Athens*. London, New York: Thames and Hudson.
- Wehgartner, I. 1992, *Euphronios und seine Zeit*. Kolloquium in Berlin 19.-20. April 1991. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.
- Wiel-Marin, F. 2005. *La ceramica attica a figure rosse di Adria. La famiglia Bocchi e l'archeologia*. Padova: CLEUP.
- Williams, D. 1991. Euphronios: da ceramografo a ceramista, in Giuliani & von Bothmer eds, pp. 39-43.
- Williams, D. 1992. Euphronios' contemporary companions and followers. In Denoyelle ed., pp. 79-95.
- Williams, D. 1995. Potter, Painter and Purchaser. In: Verbanck-Piérard, A. & Viviers, D eds., *Culture et cite. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque. Actes du Colloque international organize à l'Université libre de Bruxelles du 25 au 27 avril 1991*, Bruxelles: De Boccard, pp. 139-160.





Fig. 1. Cratere di Euphronios con scena di simposio. München, Antikensammlung 8935 (da Giuliani & von Bothmer eds., 1991).



Fig. 2. Psykter di Smikros con scena di *paideia* musicale. Malibu, J. Paul Getty Museum 82.AE.53 (da Giuliani & von Bothmer eds., 1991).





Fig. 3. Anfora di Euthymides con scena di *komos*. München, Antikensammlung 2307 (da Angiolillo, 1997).



Fig. 4. Cratere di Euphronios. Berlin, Altes Museum F 2180 (da Backe-Dahem *et al.*, 2010).



Fig. 5. Base di Temistocle, dal Ceramico. Atene, Museo Archeologico Nazionale 3476 (foto E. Pala).



<b>EUPHRONIOS</b>	<u>Etruria</u>	Vulci: 2; Cerveteri: 4; Tarquinia: 1; Gravisca:1;Castellina del Marangone: 1; Orvieto: 1; Arezzo: 1; Viterbo: 1;
	<u>Area Italica</u>	Capua : 1
	<u>Sicilia:</u>	Palermo : 1 Morgantina: 1
	<u>Grecia:</u>	Atene: 2 (di cui uno nell'agorà) , Acropoli: 12 ; Thasos: 1 ; Delfi: 1
<b>EUTHYMIDES</b>	<u>Etruria</u>	Vulci: 7 ; Tarquinia: 1; Orvieto: 1; Adria: 2
	<u>Magna Grecia:</u>	Cuma: 1 Nola: 1 Paestum: 1 Locri: 2
	<u>Sicilia:</u>	Agrigento: 1 Montecasale: 1 Morgantina: 1
	<u>Grecia:</u>	Atene: 2 (agorà), Acropoli: 5 Eretria: 1
<b>HYPISIS</b>	<u>Etruria:</u>	Vulci: 2
<b>DIKAIOS PAINTER</b>	<u>Etruria:</u>	Vulci: 4; Tarquinia 1; senza specificazione: 1; Orvieto: 1
	<u>Grecia:</u>	Atene: 1; Eleusi: 1; Acropoli: 1
	<u>Sicilia:</u>	Agrigento: 1
<b>PEZZINO GROUP</b>	<u>Etruria</u>	Vulci: 2; senza specificazione: 1
	<u>Sicilia</u>	Agrigento: 1
<b>SMIKROS</b>	<u>Etruria:</u>	senza specificazione: 1
	<u>Area italica:</u>	Todi: 1
	<u>Magna Grecia:</u>	Elea: 1; Nola: 1
<b>PHINTIAS</b>	<u>Etruria</u>	Vulci: 5, Tarquinia: 1, Gravisca: 1, Populonia: 1, Orvieto: 1; Chiusi: 1.
	<u>Magna Grecia:</u>	Elea: 1
	<u>Grecia:</u>	Thasos: 1

Fig. 6. Tabella riassuntiva con il prospetto delle provenienze dei vasi dei Pionieri.



Fig. 7. *Kylix* di Euphronios. Nozze di Peleo e Teti. Atene, Museo Archeologico Nazionale, Akr. Coll. II. 176. (foto E. Pala).





Fig. 8. *Kylix* di Euphronios. Nozze di Peleo e Teti (partic.). Atene, Museo Archeologico Nazionale, Akr. Coll. II. 176. (foto E. Pala).

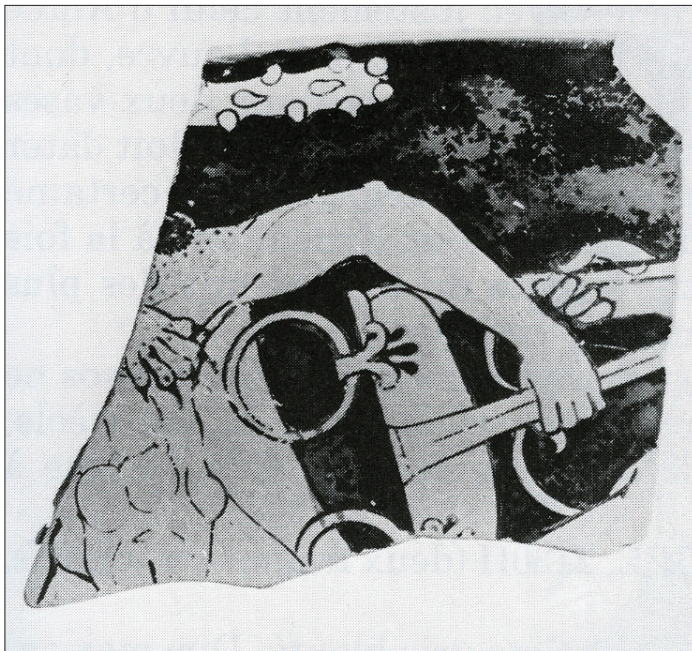


Fig. 9. Coppa di Euphronios. Contesa tra Eracle e Apollo per il tripode delfico. Thasos, Museo Archeologico 81.51.21 (da Maffre, 1988).



Fig. 10. *Pinax* a fondo bianco di Euthymides. *Oplodromos*. Atene, Museo Archeologico Nazionale, Akr. Coll. II. 1037 (foto E. Pala).





Fig. 11. *Aryballos* plastico in forma di guscio di conchiglia, di Phintias. Atene, Museo Archeologico Nazionale, Akr. Coll. II. 873 (da Graef & Langlotz, 1933).



Fig. 12. *Aryballos* plastico in forma di tre gusci doppi di conchiglia assemblati. Attribuito a Phintias. New York, Metropolitan Museum of Fine Arts 23.160.33 (da Cohen, 2006).



Fig. 13. Cratere di Euphronios. Hypnos e Thanatos trasportano il corpo morto di Sarpedonte. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (da Giuliani & von Bothmer eds., 1991).