



## Rivista di antichità - Anno XXVIII - 2019

*Direttore responsabile:* Mario Torelli

Comitato scientifico (referees)

M. Crawford (London); B. Frier (Ann Arbor); C. Gonzales (Granada);  
P. Gros (Aix-en-Provence); W.V. Harris (New York); H. von Hesberg (Koln);  
T. Hölscher (Heidelberg); J. Mangas (Madrid); J.-P. Morel (Aix-en-Provence);  
J. Pedley (Ann Arbor); D. Placido (Madrid); A. Ruiz (Jaen); J. Scheid (Paris);  
A. Schnapp (Paris); H.A. Shapiro (Baltimore); C. Smith (Roma); J. Uroz (Alicante);  
T.P. Wiseman (Exeter); P. Zanker (Pisa)

*Redazione:* A. Bottini, S. Bruni, G. Camodeca, A.M. D'Onofrio, L. Fiorini, P.G. Guzzo,  
C. Masseria, M. Osanna, V. Scarano Ussani, L. Todisco, M. Torelli

*Segreteria:* L. Fiorini, S. Querzoli

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4321 del 30/10/1992

Registro degli Operatori di Comunicazione (R.O.C.) n. 6039 del 10/12/2001

### Sommario

#### Articoli, saggi e contributi

- Gloria Adinolfi, Rodolfo Carmagnola, Maria Cataldi,  
Luciano Marras, Marco Masseti, Vincenzo Palleschi 5  
*Vedere l'invisibile: immagini da un "bestiario" di V sec. a.C.  
nella tomba dei Demoni Azzurri dalle prime indagini multispettrali*
- Luca di Franco 25  
*Un cratere a volute in marmo da Taranto: note sull'origine  
e la diffusione dei rilievi "neoattici" in Grecia e in Italia*
- Andrea Di Miceli, Lucio Fiorini 51  
*Una strada per il mare. Nuovi dati sulla topografia di Gravisca  
dalle prospezioni geofisiche*
- Anna Maria D'Onofrio 71  
*"Bosco sacro" e pilastro nel fregio della Tomba II  
del Grande Tumulo di Vergina*
- Giuseppina Gadaleta 85  
*Divinità a poppa: Eros protettore della navigazione  
di Paride nell'iconografia vascolare apula a figure rosse*
- Françoise-Hélène Massa-Pairault 95  
*Deux notes de lecture à propos de «peintures sur terre cuite»*
- Theodoros V. Mavrogiannis 117  
*The Royal Donations of Ptolemy IX Soter II Lathyros  
in Athens: the «Gymnasium of Ptolemy» and  
the Horologium of Andronicus Cyrrhestes*
- Giulia Rocco 161  
*Un ritratto di tipo tardo-repubblicano e l'Ottaviano tipo  
«Béziers-Spoleto»: considerazioni sulla decorazione scultorea  
del teatro di Spoleto nella prima età imperiale*

- Carmela Roscino 191  
*Il gesto di Egisto e l'eisangelia: ancora sul vaso apulo  
dei Choregoi*
- Pietro Tamburini 211  
*Il confine orientale dell'antico territorio volsiniese*
- Luigi Todisco 219  
*Tra Taranto e Sparta: nuove osservazioni sul cratere apulo  
di New York, MMA, 50. 11. 4*
- Mario Torelli 229  
*Programmi figurativi della pittura arcaica e classica di Caere  
Il contributo della nuova evidenza*
- Stefano Tortorella 249  
*Il complesso delle decorazioni degli edifici templari in Italia  
nella tarda età repubblicana (II-I secolo a.C.)*

#### Discussioni

- Alessio De Cristofaro 275  
*Il linguaggio dell'arte etrusca in contesto:  
ancora sul kantharos di via d'Avack, Veio e il mare*

#### Recensioni

- Tonio Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome.  
Between Art and Social Reality (Sather Classical Lectures, Volume  
73)*, The University of California Press, Oakland (Cal.) 2018  
[Mario Torelli] 289

*anteprima*  
*visualizza la scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*

# Vedere l'invisibile: immagini da un "bestiario" di V sec. a.C. nella tomba dei Demoni Azzurri dalle prime indagini multispettrali

G. Adinolfi, R. Carmagnola, M. Cataldi, L. Marras, M. Masseti, V. Palleschi

## La tomba dei Demoni Azzurri

Aperta finalmente al pubblico nel maggio 2017, a 32 anni dalla scoperta, la Tomba dei Demoni Azzurri nella necropoli di Tarquinia dei Monterozzi costituisce una pietra miliare per lo studio della pittura etrusca<sup>1</sup>. L'ipogeo è costituito da un'ampia camera quadrangolare preceduta da un lungo *dromos* monumentale a scivolo. (Fig. 1).

La violazione del sepolcro, presumibilmente ante 1826, con la sistematica asportazione della quasi totalità del corredo funerario, ha comportato che nessuno dei materiali rinvenuti è stato trovato in giacitura primaria (Fig. 2). Pur ampiamente saccheggiata, sulla base dell'analisi stratigrafica nella comparazione con i livelli antichi del *dromos* e degli ancorché pochi materiali rinvenuti al suo interno<sup>2</sup>, il suo ultimo utilizzo è collocabile intorno al 430 a.C., cronologia supportata dalle datazioni della ceramica attica a figure rosse che costituisce la quasi totalità dei frammenti ceramici rinvenuti, tutti databili non oltre il 440-430 a.C.<sup>3</sup>.

Nella tomba è attestata la presenza di almeno un individuo di sesso maschile incenerato ma probabilmente anche di un individuo femminile, come documenta la riapertura del sepolcro attestata dalla stratigrafia del *dromos* e come inducono a pensare le pitture che mostrano il viaggio differenziato verso l'aldilà dell'uomo e della donna.

Lo scavo ha consentito una ricostruzione seppure parziale del rituale funerario.

Nell'angolo tra la parete sinistra e la parete di fondo è stata ipotizzata la presenza di un apprestamento funebre provvisorio, delimitato sulle pareti da una sorta di "tappezzeria" sostenuta da una serie di chiodi alle pareti<sup>4</sup>, in corrispondenza dei quali l'intonaco è stato poi risarcito e dipinto (Fig. 3), e collocata lì dove sarebbe poi stata scavata nel pavimento una fossa rettangolare per accogliere integralmente la terra del rogo funebre<sup>5</sup>,

raccolta presumibilmente in un drappo fermato da verghe di piombo ripiegate<sup>6</sup>, rinvenute in quantità.

La posizione della fossa potrebbe essere in correlazione simbolica con la rappresentazione del grande cratere centrale facente parte del servizio da simposio sul *kylikeion* dipinto sulla parete sovrastante.

La presenza solo di pochi frammenti di ossa umane incenerate riferibili ad almeno un individuo adulto di cui non è possibile stabilire il sesso, fa pensare che le ossa fossero deposte in un'urna purtroppo trafugata.

Tra le offerte funerarie bruciate, e quindi di particolare valenza simbolica, due anfore panatenaiche una delle quali tra le più antiche del Pittore di Achille (450-445)<sup>7</sup> e due anfore attiche a figure nere della fine del VI sec a.C. di cui una del gruppo di Antimenes, queste ultime presumibilmente tramandate al defunto dalla generazione precedente, rinvenute in parte nella fossa e in parte nei due mucchietti di frammenti addossati alla parete destra frutto della meticolosa cernita dei violatori, uno dei quali con resti di ferro della biga e morsi equini<sup>8</sup> (Fig. 2, a destra lungo la parete).

A completare il quadro del rituale funerario, il sacrificio sul rogo di due testuggini (delle quali restano frammenti del carapace e di ossa lunghe che escludono il riferimento alla lira) e che richiamano forse pratiche devozionali ad Afrodite Ourania di origine fenicio-cipriota, la cui carica simbolica evoca aspetti ctonii<sup>9</sup> legati anche a quelle religioni misteriche della cui penetrazione in Etruria è testimonianza anche un documento poco valorizzato: una laminetta d'oro con iscrizione – assimilata a quelle orfiche da Margherita Guarducci<sup>10</sup> – proveniente da Tarquinia e oggi perduta.

Eccezionale la presenza della biga, poco documentata in contesti etruschi contemporanei, come mostra il censimento effettuato da Adriana Emiliozzi nel 1997 che

<sup>1</sup> La bibliografia, oggi ormai molto vasta sulla tomba dei Demoni Azzurri, nei suoi fondamentali primi contributi che hanno segnato gli studi sulle pitture è stata riassunta in Adinolfi et alii 2005B, 54 n. 2.

<sup>2</sup> Per lo scavo Adinolfi et alii 2005A, 431-453.

<sup>3</sup> La datazione ha trovato riscontro anche nei risultati delle analisi dei resti animali al radiocarbonio (con la spettrometria di massa ad alta risoluzione) v. De Grossi Mazzorin 2016, 324-326.

<sup>4</sup> Il riferimento è alla serie dei drappi appesi a chiodi presente nella pittura funeraria ed esemplificata nella nota riproduzione della perduta tomba della Tappezzeria (cfr. Stopponi 1968 n. 19, Baggio-Salvadori 2017, 299 e in part. Haumesser 2007, 55-78).

<sup>5</sup> Il rogo era stato alimentato da abbondante legna appartenente

ad almeno quattro diversi tipi di quercia (*Quercus Petraea*, *Quercus Pedunculata*, *Quercus Sessiliflora*, *Quercus Ilex*) dalle analisi paleobotaniche eseguite da U. Santamaria e L. Bianchini del Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie - Città del Vaticano.

<sup>6</sup> Cfr. Adinolfi et alii 2005A, 435 n. 10 e 440 n. 41.

<sup>7</sup> Cfr. Adinolfi et alii 2005A, 436-37 ancora della fase Middle 1 di Oakley (cfr. Oakley 1997, 18).

<sup>8</sup> Tra i materiali del corredo non combustibili, armi in ferro (una lancia e 4 giavellotti), un coltello e frammenti di spiedi e numerosi frammenti di bronzo fra cui *appliques* di mobilio, cui forse si riferiscono anche elementi in osso e avorio, oltre a pedine da gioco in pietra e dadi in osso.

<sup>9</sup> Cfr. L. Donati in *Thesca I, Sacrifices, Etr.*, 156; Ten Kortenaar et alii 2007, 129.

<sup>10</sup> CIE5564 e M. Guarducci 1938, 88-90.

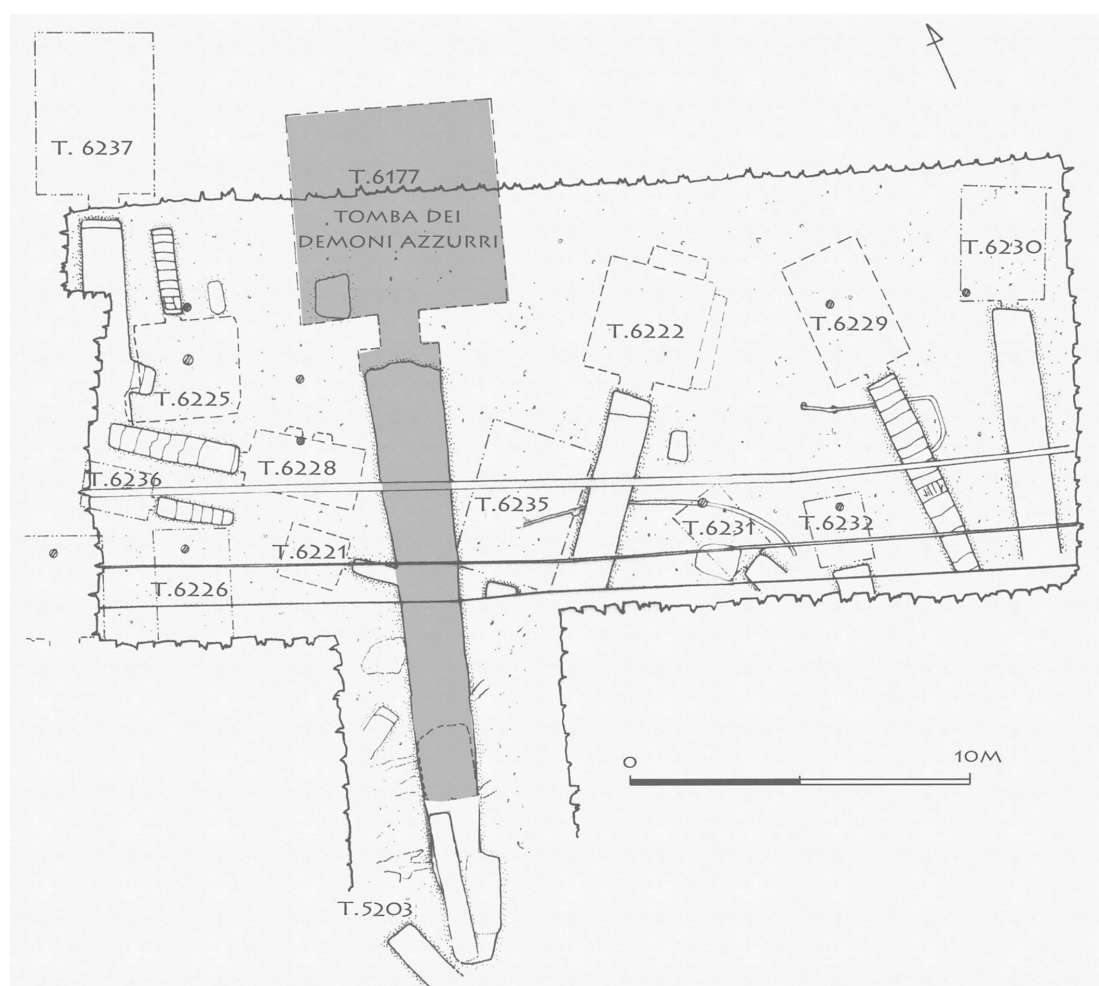


Fig. 1. Il settore di necropoli intorno alla tomba dei Demoni Azzurri.



Fig. 2. La camera al momento della scoperta. In fondo, il sensore del CNR per il monitoraggio di temperatura, umidità e inquinanti.



Fig. 3. Tamponature dei chiodi nell'angolo tra la parete sinistra e parete di fondo.



# Un cratere a volute in marmo da Taranto: note sull'origine e la diffusione dei rilievi "neoattici" in Grecia e in Italia

Luca Di Franco

## Introduzione

È ben noto ormai che in epoca romana, a partire dal I sec. a.C. fino almeno al II sec. d.C., gli esponenti dei ceti emergenti, della *nobilitas* prima e della cerchia dell'imperatore poi, amassero decorare le proprie abitazioni con ricercate sculture<sup>1</sup>, pallido riflesso e riproduzione più o meno consapevole delle insigni *nobilis opera* del glorioso passato greco. Tra queste un ruolo di primaria rilevanza è stato attribuito a quei prodotti realizzati a rilievo, su una variegata gamma di supporti – quali lastre<sup>2</sup>, crateri<sup>3</sup>, candelabri<sup>4</sup>, puteali<sup>5</sup>, altari o basi<sup>6</sup>, *oscilla*<sup>7</sup>, tazze o *labra*<sup>8</sup>, vasi di varia forma<sup>9</sup> –, i quali, spesso provvisti di firme attribuibili ad artigiani designati quali *Athenaioi*, costituivano il più chiaro segno di una produzione in serie ispirata a modelli desunti dalla tradizione classica ateniese. Basti pensare al valore evocativo delle *Nikai* della balaustra del tempio di Atena *Nike* o della pur frammentata battaglia tra greci e Amazzoni che ornava lo scudo dell'Atena *Parthenos*. Pur rimanendo tuttora valida l'ortodossia e, in un certo qual modo, rigida tradizione di studi, le più recenti ricerche conducono verso una riformulazione di alcuni concetti basilari, tra cui da un lato la funzione e gli spazi espositivi dei cosiddetti rilievi "neoattici", dall'altro il loro significato in relazione alla committenza e all'osservatore e infine la *vexata quaestio* della genesi della produzione, dei modelli iconografici ma anche, aggiungerei, dei supporti. Alcune nuove attestazioni, in parte inedite, in parte solo recentemente discusse – in special modo esemplari di provenienza pugliese –, permettono di delineare un quadro della diffusione di questi prodotti e di fornire una chiave di lettura dell'origine dei rilievi "neoattici" in Grecia prima e in Italia poi.

<sup>1</sup> Per una sintesi vd. Slavazzi 2006.

<sup>2</sup> Oltre al sempre fondamentale lavoro di Fuchs 1959, in cui sono inserite tutte le classi di rilievi marmorei, si veda Froning 1981. Per i soli rilievi a soggetto dionisiaco, pur con molte imprecisioni, vd. Hundsatz 1987.

<sup>3</sup> Sui crateri in marmo decorati Grassinger 1991. Si vedano anche alcuni *addenda* in Cohon 1993.

<sup>4</sup> Sui candelabri in marmo Cain 1985.

<sup>5</sup> Sui puteali in marmo Golda 1997.

<sup>6</sup> Sugli altari e le basi in marmo Dräger 1994.

<sup>7</sup> Sugli *oscilla* Bacchetta 2006.

<sup>8</sup> Per le tazze e i *labra* in marmo e pietra, prive di decorazione figurata Ambroggi 1995 e Ambroggi 2005. Per gli stessi oggetti con decorazione figurata non esiste attualmente un *corpus*. Si veda ora Pafumi 2018.

<sup>9</sup> Un elenco di questi vasi è in Grassinger 1991, 220-222. Sui calderoni vd. Merklin 1926 e di recente Tuccinardi 2016. Per le anfore vd. *infra*.

## Un nuovo cratere "neoattico" a Taranto

Presso il Museo Archeologico Nazionale di Taranto<sup>10</sup>, nel corridoio della sala XV del nuovo allestimento dell'Istituto<sup>11</sup>, è esposto un frammento in marmo pentelico (fig. 1). La curvatura del frammento induce a ritenere che si tratta di un vaso, probabilmente un cratere – come si vedrà in seguito –, con la parte interna rifinita e lisciata. L'altezza complessiva della scultura è 38 cm, la larghezza invece 32 cm.



Fig. 1. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Cratere a volute in marmo.

La superficie del vaso si presenta suddivisa in due parti. Inferiormente (fig. 2) campeggia nel mezzo una foglia d'acanto, vista interamente di prospetto. La foglia è formata da sette lobi, ognuno attraversato in senso longitudinale da uno o due solchi, e termina con foglioline molto appuntite, tra le quali si creano leggere zone

<sup>10</sup> Si ringraziano in questa sede *in primis* la Dott.ssa Eva Degl'Innocenti, Direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Taranto, per aver condiviso le finalità di tale ricerca. Un sentito ringraziamento inoltre ai colleghi Funzionari Archeologi Dott.ssa Anna Consonni e Dott. Lorenzo Mancini per i proficui confronti e i suggerimenti, il Funzionario Restauratore Sig.ra Giovanna Basile, che ha operato i restauri ai materiali lapidei del Museo, a Paolo Buscicchio per le fotografie e alle Assistenti Sig. Anna Magri e Sig. Anna Maria Prenna.

<sup>11</sup> Sull'argomento vd. Ressa 2017.



Fig. 2. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Cratere a volute in marmo, dettaglio della parte inferiore.

d'ombra di forma allungata. Il lobo centrale presenta, invece, una costolatura molto accentuata. La foglia copre un partito decorativo posto in secondo piano, costituito da baccellature, rese in modo disegnativo attraverso una decisa emersione del profilo, con sgusci del tutto piatti. Sullo stesso piano della foglia d'acanto, pur nella frammentarietà dell'oggetto, si dispongono in senso longitudinale due foglie acquatiche, di forma lanceolata, suddivise nel mezzo. La linea delle baccellature summenzionate non copre l'intero campo e lo spazio che ne risulta è colmato da due rosette che germogliano e il cui gambo si perde alle spalle delle baccellature.

Il campo superiore, separato da quello inferiore mediante una *guilloche* plastica a doppia treccia, inquadrata da due tondini, presenta un fregio composto da tre figure, solo parzialmente conservate. Nel mezzo, in perfetta simmetria con la foglia d'acanto, è una figura femminile (vd. fig. 1) incedente verso destra, conservata fino al bacino, di altezza 16,5 cm. La donna è ritratta di profilo, la gamba destra è dritta mentre la sinistra, la cui parte superiore si scorge in secondo piano, è leggermente ritratta all'indietro. Il cammino, probabilmente più una danza, determina il sollevamento del piede sinistro da terra, mentre il piede destro poggia solo in parte le dita al suolo. Per effetto dell'incedere la lunga veste che ricopre le caviglie, lasciando scoperti i piedi scalzi, aderisce alla gamba destra e si solleva nella parte inferiore, con dolci ondulazioni regolari. Con la mano (probabilmente) destra, non conservata, la donna stringe la zampa della metà superiore di un capretto, che ondeggia, quindi, alle spalle della figura. Segue l'incedere della donna una figura maschile nuda (fig. 3), conservata fin quasi al collo (altezza 24,5 cm), pur mancante delle braccia. La figura

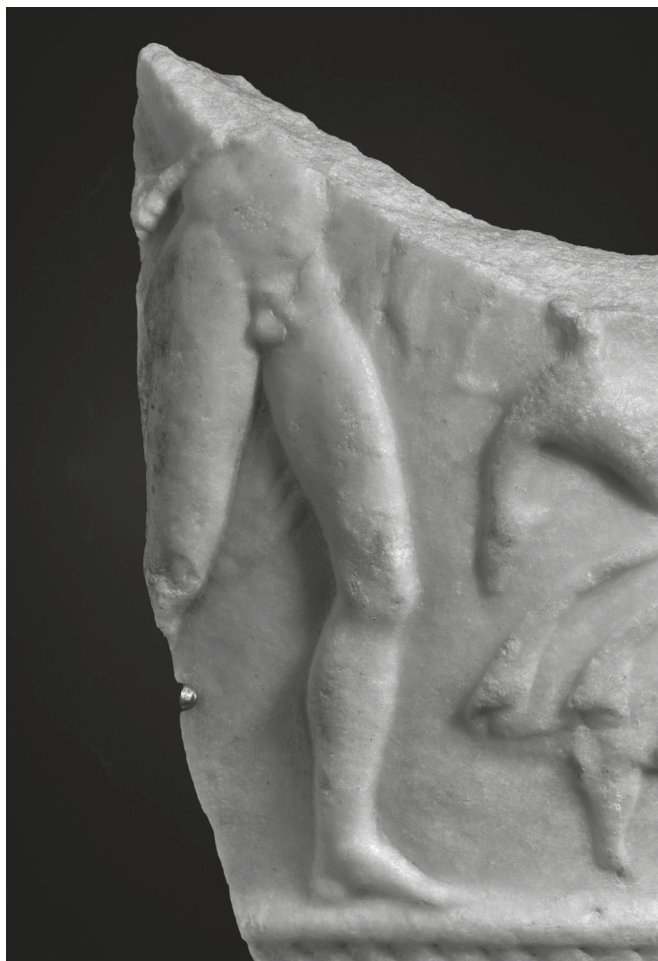


Fig. 3. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Cratere a volute in marmo, dettaglio della figura di sinistra.

è ritratta di prospetto, con le gambe divaricate e leggermente piegate, mentre regge nella mano destra – unica parte conservata dell'arto – uno strumento tubolare. Alle spalle della figura – tra le cosce e sul lato destro – si vede parte di una veste. Sul lato opposto è una terza figura maschile nuda (fig. 4), rivolta nel senso opposto (altezza 19,5 cm): di essa si conserva solo la gamba sinistra, dritta e decisamente sollevata dal suolo, mentre la gamba destra doveva essere in parte ritratta, poiché se ne scorge una minima parte nella zona dove è il punto di rottura del marmo.

Procedendo con ordine, dell'inedita scultura si presenterà l'inquadramento tipologico e iconografico del fregio figurato, l'analisi della forma del supporto e degli elementi decorativi accessori, una proposta cronologica e produttiva e l'attribuzione della provenienza.

Non vi è dubbio alcuno sul tema iconografico pre-



# Una strada per il mare. Nuovi dati sulla topografia di Gravisca dalle prospezioni geofisiche

*Andrea Di Miceli, Lucio Fiorini*

## 1. Topografia, metodologia e nuovi dati

Durante la campagna di scavo svoltasi nel mese di settembre 2019 nel sito di Gravisca sono state effettuate, in collaborazione con il Centro d'Eccelesenza SMAArt (Scientific Methodologies applied to Archaeology and Art) dell'Università degli Studi di Perugia, una serie di prospezioni geofisiche in due settori posti ad Est dell'area sacra. Il primo è localizzato immediatamente al di là della recinzione che delimita l'area demaniale dello scavo, una zona fino ad ora resa inaccessibile dalla presenza di un'abbondante vegetazione invasiva (fig. 1, campo 1). Il secondo luogo oggetto di indagine è situato invece ad Est della strada detta "del Mandrione delle Saline", un sito scelto a seguito dei risultati ottenuti con le prospezioni effettuate nella prima area e che abbiamo potuto eseguire grazie alla disponibilità e collaborazione del proprietario del terreno (fig. 1, campo 2).

La superficie da sottoporre a prospezioni è stata preparata realizzando una griglia di quadrati i cui vertici sono stati posizionati tramite stazione totale e georiferiti utilizzando un DGPS AshTech Promark 3 (fig. 2). Data la regolarità delle superfici da prospettare è stato possibile costruire quadrati di 40 m di lato coprendo in tale modo

la totalità della superficie per un totale di 7600 mq. Le prospezioni geofisiche sono state eseguite con un magnetometro Geometrics G858 in assetto gradiometrico verticale (sensor separation 1 metro). Le prospezioni con magnetometro sono state condotte lungo transetti paralleli distanziati tra loro 1 metro. I dati sono stati filtrati ed elaborati con i software Magmap 2000 (filtri di despiking e destriping), Magpick (filtri di Background Removal ed Upward Continuation) e successivamente grigliati con metodo Kriging con Surfer v. 8 (grid 0.1). Le mappe di anomalie sono state georiferite e posizionate su cartografia CTR. Il tutto è stato importato e rielaborato su piattaforma GIS (fig. 3).

Questi i risultati acquisiti.

Campo 1: La mappa di anomalie relativa a questo campo si presenta particolarmente pulita rispetto a possibili elementi inquinanti, come lo potrebbero essere oggetti metallici sepolti o condutture relative a sotto-servizi che avrebbero potuto disturbare la registrazione dei dati.

La prima anomalia perfettamente visibile corrisponde ad una striscia di circa 4 metri di larghezza (fig. 4, in bianco) che attraversa il campo da Est ad Ovest nella porzione meridionale. Il posizionamento della mappa di



Fig. 1. Ortofoto dell'area archeologica di Gravisca e dei campi circostanti (da Google Earth).



Fig. 2. Posizionamento dei vertici delle griglie georeferite (elaborazione di A. Di Miceli).



Fig. 3. Posizionamento delle mappe di anomalie su cartografia CTR (elaborazione di A. Di Miceli).

anomalie su ortofoto ha permesso di evidenziare come questo allineamento corrisponda perfettamente, per orientamento e dimensione, con la strada che divide il “santuario meridionale” di Gravisca dal “santuario settentrionale”, individuata negli scavi degli anni Settanta del secolo scorso a Nord dell’Edificio  $\gamma$  e, nelle ultime campagne di scavo, subito a Sud dei santuari di Cava-

tha e Śuri. (fig. 4, in nero). Il secondo gruppo di anomalie (fig. 4, in grigio scuro) corrisponde ad una serie di allineamenti perpendicolari e paralleli alla ipotetica strada, che formano in alcuni casi il perimetro di quelle che sembrano essere costruzioni quadrangolari, riferibili probabilmente ad edifici o recinti. La particolarità di queste anomalie è di essere isorientate fra loro e di esse-



# “Bosco sacro” e pilastro nel fregio della Tomba II del Grande Tumulo di Vergina

Anna Maria D’Onofrio

“Because they are primeval, because they outlive us, because they are fixed, trees seem to emanate a sense of permanence. And though rooted in earth, they seem to touch the sky. For these reasons it is natural to feel we might learn wisdom from them, to haunt about them with the idea that if we could only read their silent riddle rightly we should learn some secret vital to our own lives.”

Kim Taplin, *Tongues in Trees: Studies in Literature and Ecology*, 1989

## Il problema interpretativo\*

L’oggetto di questo approfondimento, che fa seguito alla proposta di rilettura del grande fregio della caccia di Vergina da me presentata nel precedente numero di questa rivista<sup>1</sup> è la parte sinistra del dipinto, con il pilastro che vi è raffigurato di scorcio, sormontato da tre elementi verticali di difficile interpretazione, e il grande albero frondoso adorno di tenie e *pinax*, circondato da alberi spogli (fig. 1). Il gruppo dei cacciatori alle prese con il cinghiale (fig. 1.3 e 1.4) – due giovani armati di lancia, uno nudo e l’altro con un mantello, coadiuvati dai cani – è dunque inquadrato dall’albero sacralizzato, dal pilastro (entrambi elementi che non trovano confronti puntuali nella *imagerie* che finora ci è pervenuta), dal più arretrato degli alberi secchi e, sulla destra, dal cavaliere che si rivolge nella direzione opposta, verso i cacciatori in azione contro il leone. All’estrema sinistra del fregio, tra l’albero sacralizzato e il tronco di un albero spoglio che si vede solo a metà e coincide con il limite del fregio, si svolge la caccia alle antilopi, le prede meno impegnative (fig. 1.1 e 1.2). L’importanza di albero e pilastro nella strutturazione del paesaggio e più in generale della scena è evidente in quanto essi segnano la diagonale di lettura del lato sinistro della composizione.

L’ambito naturalistico in cui si svolge la scena rappresenta, com’è noto, una novità rispetto a quanto si

conosceva dell’arte greca classica prima delle scoperte macedoni<sup>2</sup>. Nel grande fregio è riprodotto uno squarcio di paesaggio greco, una vallata ai piedi di montagne nelle quali Ignatiadou propone di riconoscere le alture del monte Paiko (antico Varnous) che sovrastano Pella<sup>3</sup>. Il passaggio da una composizione più o meno articolata di indicatori convenzionali dell’ambientazione delle azioni dei personaggi ad una rappresentazione dettagliata e organica degli elementi topografici e naturali, che nel caso del dipinto della Caccia permette di proporre una corrispondenza con le regioni che sono state teatro delle azioni del sovrano, rappresenta una svolta fondamentale nella sua comprensione, a prescindere dalla correttezza della identificazione dei singoli luoghi collegati agli episodi di caccia. Si tratta infatti di cogliere la dimensione storica della narrazione, sia pure espressa con il linguaggio metaforico della caccia, alla quale sono collegati ugualmente i ritratti dei principali protagonisti – il trio in porpora, colore della regalità, impegnato nella caccia al leone – nei quali sono stati riconosciuti personaggi diversi della famiglia reale, a seconda della opinione degli studiosi circa l’occupante della tomba, tuttora inedita, nel quale Andronikos ha proposto di riconoscere Filippo II, dando inizio ad un dibattito acceso, dai toni anche aspri<sup>4</sup>. I nostri legittimi dubbi di studiosi moderni non possono farci ignorare che l’osservatore antico, testimone degli eventi storici e destinatario dell’opera, doveva percepire chiaramente le corrispondenze sulle quali l’artista e i suoi collaboratori avevano costruito il dipinto, in risposta alla domanda dei committenti della casa reale macedone<sup>5</sup>. In generale, nella cronologia di cui qui ci si occupa, si moltiplicano nell’arte greca gli elementi e le rappresentazioni paesistiche che fanno da sfondo alle azioni umane e mitologiche. È questo un periodo in cui intervengono diversità fondamentali nella committenza, produzione, percezione e destinazione dei pro-

\* Sono molto grata ad Irene Bragantini per la cortesia della lettura e per gli utili suggerimenti e ad Hariclia Brecoulaki, per avermi generosamente mostrato la sua straordinaria documentazione fotografica dei vari elementi del paesaggio e per le sue osservazioni critiche. Grazie infine ad Annarita Doronzio che mi ha indicato i punti meno chiari nella prima stesura e a Tobias Busen che ha messo generosamente a disposizione la sua competenza di architetto e antichista per la nuova resa grafica della sommità del pilastro.

<sup>1</sup> Andronikos 1984. Saatsoglou Paliadeli 2004. Brecoulaki 2006, 111-133. Franks 2012. Cfr. D’Onofrio 2018, 42-44 (“L’albero sacralizzato e il pilastro”). Per il dibattito estenuante sugli occupanti della tomba, cfr. D’Onofrio 2018, 35-38; D’Onofrio et al. c.d.s.

<sup>2</sup> Da ultimo, Miller 2014, 192-194. Saatsoglou Paliadeli 2004, 282-285.

<sup>3</sup> Ignatiadou 2010: la studiosa identifica sullo sfondo, da sinistra, il paesaggio delfico con le Fedriadi, le alture del monte Paiko a nord di Pella (*ibid.*, 120, fig. 2), l’osservatorio solare tracio di Buzovgrad, nei pressi della capitale odrisia Seuthopolis. Cfr. D’Onofrio 2018, 41 s.

<sup>4</sup> Saatsoglou-Paliadeli 2015, 283 s. Cfr. Ignatiadou 2010, 129-132. D’Onofrio 2018, 38.

<sup>5</sup> Andronikos 1984, 115; 123-132, identificava nel fregio i ritratti di Alessandro III e di Filippo II, riconoscendoli inoltre in due delle dieci teste del “*portrait group*” degli avori che decoravano la *kline* della Tomba II (*ibid.*). Sul problema si è aperto un dibattito ancora in atto, e le proposte di individuazione dei personaggi della casa reale si sono moltiplicate (cfr. la nota precedente).

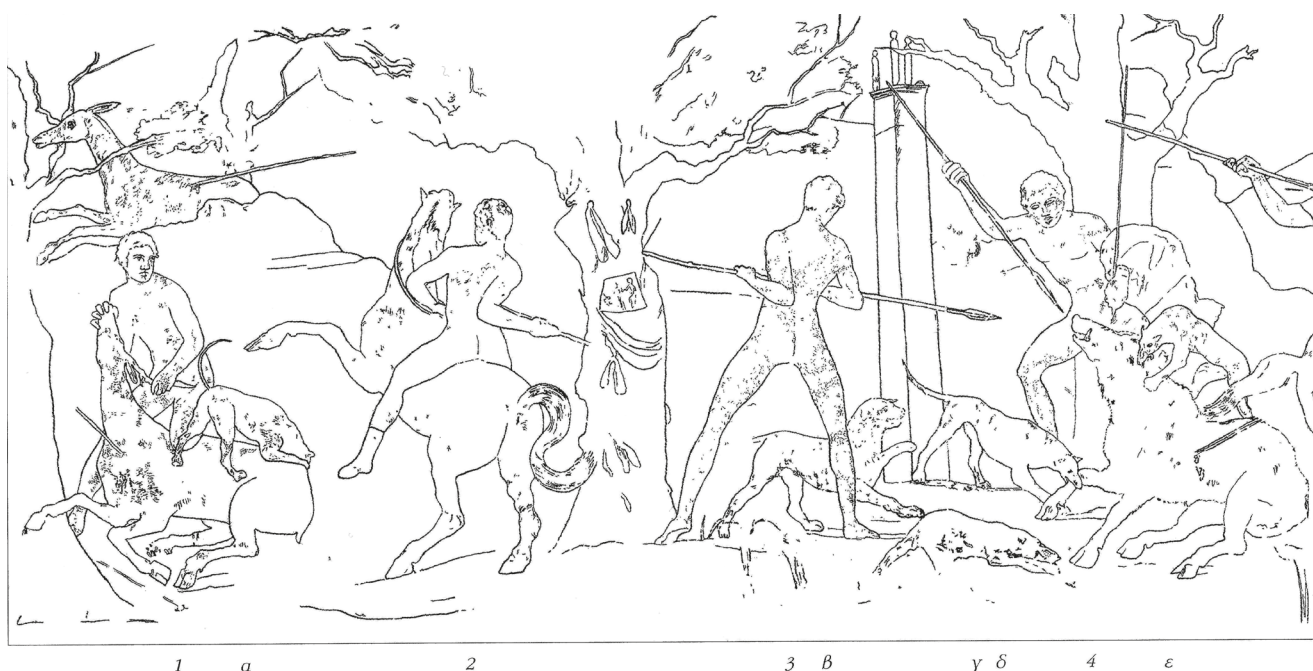


Fig. 1. Le scene di caccia della metà sin. del dipinto con albero sacralizzato e pilastro, resa grafica (da Saatsoglou-Paliadeli 2004).

dotti artistici. Nella prospettiva di una lettura semanticamente connotata anche in relazione al paesaggio ed in controtendenza quindi rispetto ad un filone di studi che nega alle rappresentazioni paesaggistiche greche – non solo arcaiche e classiche ma anche di questo momento tardo-classico o alto-ellenistico (e, nel caso specifico, nel programma figurativo di una tomba regale) – ogni proposito di verosimiglianza<sup>6</sup>, propongo di seguito alcune riflessioni sul sintagma albero sacralizzato-pilastro, con il suo simbolismo evidente ma per noi oscuro, volte alla definizione di un orizzonte interpretativo che ne recuperi l'importanza nel dipinto.

## Il “bosco sacro” e gli alberi spogli: tra *alsos* e *hyle*

Il quadro naturale in cui si muovono i cacciatori nel lato sinistro del dipinto è stato interpretato come un bo-

sco sacro, per la presenza della larga tenia, dei nastri e del *pinax* figurato che decorano il tronco del grande albero frondoso. Esso tuttavia è circondato da alberi spogli: non solo i due grandi tronchi senza vita alla destra del pilastro, ma anche l'albero di cui si intravede soltanto il lato destro del tronco all'estremità sinistra del dipinto, e quello che si intravede sullo sfondo<sup>7</sup>. Saatsoglou-Paliadeli definisce albero sacralizzato e pilastro come “simboli parlanti” che caratterizzano lo spazio in cui si svolgono le scene di caccia in quanto luogo in cui indirettamente si manifesta la presenza di qualche divinità in relazione col senso e il contenuto della rappresentazione<sup>8</sup>. Questa

<sup>6</sup> Cfr. Cohen, secondo la quale “Focused singlemindedly on the hunt, the hunters seem uninterested in religion and discourage us from taking the sacredness of the grounds too literally” e, proseguendo nell'analisi, asserisce che nell'arte greca come nell'arte delle culture “whose engagement with the genre is more consistent” anche le rese paesistiche più illusionistiche tendono ad essere costruzioni soggettive ed ideali (Cohen 2010, 254). Sulla stessa linea interpretativa Franks 2012.

<sup>7</sup> Una corretta “mappa” di rocce, alberi e pilastro in Carroll-Spillecke 1985, 153, fig. 1. Andronikos 1984, 103 (“Within a sacred grove, denoted by the broad garland which decorates the first tree from the left and the tall pillar with the “statues” on the top (between the two trees), three mounted men and seven men on foot hunt wild animals.”). Saatsoglou-Paliadeli 2004, 88-90. Brecolaki 2006, 111 parla di un albero fronzuto e due alberi spogli e fornisce bibliografia degli alberi spogli nell'arte greca (*ibid.*, nota 1). Due alberi morti (e due soltanto) menziona anche Palagia 2000, 193. Cohen si sofferma invece anche su questo mezzo tronco che conclude il dipinto a sinistra (Cohen 2010, 239) e inoltre si chiede se alle spalle del cacciatore in atto di finire il cinghiale “What appears at first to be a bare tree in the distance may actually be two tree trunks, one behind the other” (*ibid.* 250).

<sup>8</sup> Saatsoglou-Paliadeli 2004, 90; de Cazanove 1993. Entrambi si esprimono contro il culto dell'albero delineato da Bötticher. Secondo Pekridou-Gorecki, 1996, 93-99, la divinità vive nell'albero, come mostra la larga tenia che avvolge il tronco che definisce la proprietà o la

# Divinità a poppa: Eros protettore della navigazione di Paride nell'iconografia vascolare apula a figure rosse

Giuseppina Gadaleta

Il recente riesame della scena dipinta sull'*hydria* a figure rosse campana eponima del Pittore di Karlsruhe B 2400<sup>1</sup> ha rappresentato l'occasione per estendere l'indagine ad ulteriori simili attestazioni di poppe navali con divinità tutelari nella restante produzione vascolare figurata italiota.

La raffigurazione di navi, di antica tradizione, sembra obbedire, da poco prima della metà del V secolo a.C. e con maggiore frequenza dagli ultimi decenni dello stesso, ad una nuova codificazione. Una o più imbarcazioni intere occupano il campo figurato in scene di traversate o di episodi, mitologici<sup>2</sup> e non<sup>3</sup>, che si svolgono in mare aperto. Diversamente, forse sulla scorta di modelli introdotti nella grande pittura, solo una parte delle navi, la prua o più spesso la poppa, occupa uno dei margini laterali del campo figurato<sup>4</sup>, andando a costituire un elemento di specificità narrativa nel racconto di accadimenti, solitamente mitologici, che si svolgono a terra nell'immediatezza dell'imbarco e/o dello sbarco<sup>5</sup>.

Sporadiche attestazioni del motivo si riscontrano in scene messe in rapporto con lo sbarco di Danao e delle sue figlie in Argolide<sup>6</sup>, con l'ambasceria ad

Achille<sup>7</sup>, con la discesa di Teseo negli abissi marini<sup>8</sup>. Molto più frequente è invece la presenza della poppa/prua nella tradizione iconografica relativa ai seguenti soggetti: Teseo con Arianna in partenza da Creta oppure in arrivo a Delo e a Naxos; sbarco di Paride a Sparta oppure successivo imbarco del principe troiano con Elena da Sparta alla volta di Troia oppure ancora arrivo dei due amanti a Troia; sbarco e/o imbarco lungo le diverse tappe della navigazione argonautica. Al primo o al secondo tema è collegato, ad esempio, un *pinax* frammentario di tipo locrese dal santuario di Francavilla di Sicilia, che documenta la consuetudine in ambito occidentale già intorno al 470-460 a.C.<sup>9</sup>. Una nave rappresentata dalla sola poppa figura nella scena dipinta dal Pittore del Dinos (circa 420-410 a.C.) su un cratere a campana a figure rosse frammentario da Gela, per alcuni studiosi raffigurante lo sbarco degli Argonauti in Colchide, per altri la partenza di Teseo dopo l'impresa labirintica<sup>10</sup>. Più spesso, la parte posteriore della nave compare nella scena di imbarco di Teseo in fuga da Nasso, tanto nella più rara rappresentazione contestuale della partenza dell'eroe e dell'apparizione di Dioniso, probabilmente influenzata dalle pitture che decoravano il santuario di Dioniso Eleutereo ad Atene, attestata da un cratere a calice attico a figure rosse attribuito anch'esso al Pittore di Cadmo<sup>11</sup> e da un esemplare apulo a figure rosse della stessa forma attribuito a un ceramografo contemporaneo del Pittore della Nascita di Dioniso (circa 410-390 a.C.)<sup>12</sup>, quanto nella semplice raffigurazione dell'abbandono di Arianna dormiente, documentata dallo *stamnos*

<sup>1</sup> Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, B 2400 (W 350): Trendall 1967, 330, n. 765; Trendall 1970, 52; Todisco 2012, I, 437-438, III, tav. 337.4; Gadaleta 2019, con bibl. prec.

<sup>2</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, le rappresentazioni dell'episodio di Odisseo e le Sirene nella ceramica attica a figure rosse e in quella italiota: ad esempio sullo *stamnos* attico, da Vulci, attribuito al Pittore delle Sirene, circa 475-460 a.C., (Londra, British Museum, 1843, 1103.31, E440; Beazley 1963, 1963, 289, n. 1, 1642; BAPD no. 202628, con bibl. prec.) e sul cratere a campana pestano attribuito a *Python*, circa 360-330 (Berlino, Staatliche Museen, V.I.4532: Trendall 1987, 158, n. 272, tav. 100e; Maggialletti 2012a, 274; Todisco 2012, III, tav. 295.3).

<sup>3</sup> Natanti più semplici e leggeri caratterizzano scene diverse, come la gita in barca con personaggi del corteggio dionisiaco che ha dato il nome di Boating Painter ad un ceramografo campano attivo nel 350-340 a.C. circa (Melbourne, National Gallery of Victoria, D 27/1979: Trendall 1967, 246, n. 139, tav. 98).

<sup>4</sup> Per una ricognizione delle attestazioni cfr. già Shapiro 2003, 234-237.

<sup>5</sup> A queste scene vanno aggiunte le raffigurazioni di imbarcazioni o di parti di esse di carattere non narrativo ma simbolico. Cfr. ad esempio i vasi plastici configurati a prua di nave in ceramica argentata e a figure rosse (cfr. Ambrosini 2010, 73-115) o la rappresentazione di una parte della nave Argo, insieme con il Toro ed un astro (in riferimento alle costellazioni), su un vaso cantaroide in stile di Gnathia da Canosa (Berlino, Staatliche Museen, 4500: Schauenburg 1962, 60-61, tav. 21.4-5; Blatter 1984a, 595, n. 17; Karusu 1984, 924, n. 99, tav. 681).

<sup>6</sup> Cfr., in partic., due *hydriai* attiche, l'una attribuita al Pittore di Nausicaa, circa 450 a.C. (Berlino, Staatliche Museen, 30928; Beazley 1963, 1109, n. 38; Shapiro 2003, 234; BAPD n. 214678, con bibl. prec.), l'altra al Pittore della Centauromachia del Louvre, circa 440 a.C. (Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2429, J 338): Beazley 1963, 1094, n. 102, 1682; Shapiro 2003, 234; BAPD, n. 216044, con bibl. prec.).

<sup>7</sup> Cfr. una *kelebe* a figure nere di produzione locale del 460 circa a.C. conservata a Lecce (Museo Archeologico Provinciale S. Castro-mediano: Massei 1969, 164-165, fig. 5).

<sup>8</sup> Cfr. il cratere a campana attribuito al Pittore di Cadmo, circa 430-420 a.C. (Bologna, Museo Civico Archeologico, P 303: Beazley 1963, 1184-1185, n. 6; Shapiro 2003, 235-237, figg. 13-14; BAPD, n. 215694, con bibl. prec.).

<sup>9</sup> Siracusa, Museo Archeologico Regionale P. Orsi, 85661: Spigo 1987, 316-317, tav. XXXI.2; Spigo 1991, 74-78, figg. 2-3; Shapiro 2003, 234.

<sup>10</sup> Gela, Museo Archeologico Regionale: Trendall, Cambitoglou 1978, 37; Roscino 2007, 132, fig. 21; Shapiro 2003, 229-238, figg. 1-12, in partic. figg. 6, 12; BAPD, n. 9016250, con bibl. prec.

<sup>11</sup> Siracusa, Museo Archeologico Regionale P. Orsi, 17427: Beazley 1963, 1184, n. 4; Shapiro 2003, 232, 234, 237-238, figg. 13-14; Maggialletti 2012b, 306; BAPD, n. 215692, con bibl. prec.

<sup>12</sup> Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 52230: Trendall, Cambitoglou 1978, 39-41, n. 25, tav. 12.2; Maggialletti 2007, 289-291; Maggialletti 2012b, 306; Todisco 2012, III, tav. 58.4; Prioux, Pouzadoux 2014, 19-20, fig. 1.a-c.



eponimo dell'apulo Pittore di Arianna (circa 425-400 a.C.)<sup>13</sup>. La mitica nave Argo, vera e propria protagonista, addirittura parlante, della spedizione capeggiata da Giasone, appare ripetutamente, con le stesse modalità, nella ceramografia a figure rosse attica, nelle scene della conquista del vello d'oro<sup>14</sup>, della morte di Talos<sup>15</sup> e, dubitativamente, dello sbarco in Colchide<sup>16</sup>. Seguendo la medesima convenzione iconografica, la sola parte anteriore o posteriore è sufficiente a richiamare la nave Argo anche nell'iconografia etrusca, ad esempio accanto alla figura isolata di Giasone o del mitico artefice Argo<sup>17</sup> e nella resa dell'episodio di Amykos sulla Cista Ficoroni<sup>18</sup>, la cui elegante poppa connota l'ambientazione ed il racconto, mostrando in questo, oltre che in numerosi altri dettagli, un profondo legame con la tradizione ceramografica, in particolar modo con la versione dipinta dal Pittore di Amykos (circa 425-400 a.C.). Quest'ultimo, oltre a collocare la poppa di Argo nella parte destra della scena dipinta sulla spalla dell'hydria eponima<sup>19</sup>, utilizza il medesimo espediente a sinistra di quella in cui raffigura il successivo episodio di Fineo<sup>20</sup>.

Ad un momento più raramente rappresentato della medesima saga, la permanenza degli Argonauti a Lemno all'inizio della spedizione, oppure, con maggio-

re attendibilità, all'arrivo di Paride a Sparta ovvero alla successiva partenza del Priamide e della sua amante alla volta di Troia è stata invece ricondotta la complessa scena figurata dipinta dal ceramografo protoapulo denominato Pittore di Gravina (circa 400 a.C.) su un lato di un noto cratere a volute al Museo di Gravina<sup>21</sup>. La suggestione in base alla quale si suole riconoscere nell'elemento ondulato che chiude a sinistra la scena una prua di nave sormontata da una Sfinge accovacciata si collega alla presenza, nella medesima zona del campo figurato, di una scala, lungo la quale un giovane uomo nudo ed una donna trasportano due sgabelli, verosimilmente ἡ ἀποβάθρα di una nave (fig. 1). La rappresentazione, forse volutamente sospesa tra arrivo e partenza<sup>22</sup>, dello sbarco o dell'imbarco di bagagli si può collegare altrettanto bene tanto all'episodio lemnio (nel quale si rimarcherebbe la centralità della nave Argo sin dall'inizio dell'impresa, nonché il necessario sbarco/imbarco dell'armamentario di viaggio per una permanenza abbastanza lunga come fu quella degli Argonauti presso Ipsipile) quanto, come più spesso si ritiene, all'arrivo di Paride a Sparta<sup>23</sup>, con conseguente enfasi sullo sbarco dei bagagli quale testimonianza dell'accoglienza riservatagli presso la corte laconica e probabilmente con una contestuale allusione alla successiva partenza del principe troiano con Elena, che portò con sé anche i tesori di Menelao<sup>24</sup>. La funzione non secondaria della nave nel racconto mitico dei prodromi della Guerra di Troia è rintracciabile difatti nelle fonti letterarie, che ricordano la costruzione della flotta al momento della partenza del Priamide per Sparta ed il naufragio nel non facile viaggio di ritorno ad Ilio<sup>25</sup>. In virtù di tale importanza,

<sup>13</sup> Boston, Museum of Fine Arts, inv. 00.349a: Trendall, *Cambitoglou* 1978, 24, n. 104; Trendall, *Cambitoglou* 1991, 4; Todisco 2003, 405, Ap 3, tav. XLIV; Todisco 2012, III, tav. 52.1.

<sup>14</sup> New York, Metropolitan Museum, inv. 34.11.7, cratere a colonnette attico a figure rosse attribuito al Pittore del Frutteto (circa 470-460 a.C.): Beazley 1963, 524, n. 28; BAPD, n. 205910, con bibl. prec. La presenza della testa a decorare la poppa (?) è stata interpretata in riferimento alla facoltà di parola della nave, motivo presente nel fr. 36 Mette pertinente alla tragedia intitolata *Argos* composta da Eschilo: cfr. Blatter 1984a, 595, n. 12, con bibl. prec.

<sup>15</sup> Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, 36933 (J 1501), cratere a volute eponimo del Pittore di Talos (circa 410-400 a.C.): Beazley 1963, 1338, n. 1; Blatter 1984a, 595, n. 15, tav. 432; Roscino 2007, 129-131, fig. 19, in partic., per la nave, fig. 19a; BAPD, n. 217518, con bibl. prec.

<sup>16</sup> Gela, Museo Archeologico Regionale, cratere a campana attico: cfr. nota 10.

<sup>17</sup> Cfr. cfr. Blatter 1984a, 593-594, nn. 3-4, tav. 430 (gemme) e Blatter 1984b, 600, nn. 1-12, tav. 433 (gemme).

<sup>18</sup> Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 24787: Blatter 1984a, 594, n. 10, tav. 430; Roscino 2007, 133-134, fig. 24.

<sup>19</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, 442: Trendall 1967, 36, n. 136, tav. 12.1-2; Blatter 1984a, 594, n. 9; Roscino 2007, 132-133, fig. 23; Maggialelli 2012a, 231-232; Todisco 2012, III, tav. 7.1-2.

<sup>20</sup> Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, 36820 (J 1095), cratere a volute: Trendall 1967, 47-48, n. 243, tav. 19; Blatter 1984a, 594-595, n. 11, tav. 431; Todisco 2003, 387, L 2, tav. XXVI; Roscino 2007, 134-135, figg. 25a-d; Maggialelli 2012a, 232-233; Todisco 2012, III, tav. 9.1-4, in partic. tav. 9.3.

<sup>21</sup> Gravina, Museo Archeologico Nazionale E. Pomarici Santomasi, inv. 177001: Trendall, *Cambitoglou* 1978, 32, n. 1, tav. 8.1-2 (accoglienza di Paride a Sparta); Schmidt 1980, 211-215 (Argonauti); Blatter 1984a, 597, n. 34 (Argonauti); Kahil, Icard 1988, 516, n. 76, tav. 304 (accoglienza di Paride a Sparta); Trendall, *Cambitoglou* 1991, 9; Ciancio 1997, 90-101, figg. 120-129, in partic. fig. 128 (accoglienza di Paride a Sparta); Todisco 2003, 408-409, Ap 13, tav. XLVIII; Maggialelli 2012a, 230 (Argonauti, con riferimento alle fonti letterarie sull'argomento nelle note 2783-2784), 242-243 (accoglienza di Paride a Sparta); Todisco 2012, III, tav. 54.3; Cassimatis 2014, 295-297 (Paride a Sparta e allusione al viaggio di ritorno verso Troia); Prioux, Pouzadoux 2014, 33 (accoglienza di Paride a Sparta).

<sup>22</sup> Sull'ambiguità delle scene di arrivo/partenza, anche nel caso di viaggi marittimi, cfr. Gadaleta 2019, 20, con bibl. prec.

<sup>23</sup> Per le differenti letture della scena, cfr. nota 21.

<sup>24</sup> Per questa interpretazione del trasporto dei bagagli lungo la scala: Trendall, *Cambitoglou* 1978, 30-31. Cfr., inoltre, Maggialelli 2012a, 243 e nota 3254, con riferimento alle fonti letterarie.

<sup>25</sup> Per l'analisi della tradizione letteraria relativa a queste vicende e, in partic., al controverso tragitto seguito durante il viaggio di

# Deux notes de lecture à propos de «peintures sur terre cuite»

Françoise-Hélène Massa-Pairault

La récupération sur le marché de l'art de multiples fragments appartenant à la série des plaques peintes en terre cuite de Cerveteri, leur restauration et leur reconstitution ont permis de notables progrès dans la connaissance, l'encadrement et la compréhension de ce type de documents. Une exposition, un catalogue, un congrès ont marqué une étape scientifique essentielle<sup>1</sup>.

Parmi le riche matériel présenté, deux scènes ou fragments de scènes retiennent notre attention aussi bien pour leur valeur symbolique que pour leur poids historique. Elles nous ont inspiré ces quelques notes en marge de l'exposition et du congrès du mois de Juin dernier.

## 1. Nekyia?

La scène (figg. 1-2), connue depuis un certain nombre d'années<sup>2</sup>, qui met en présence un « être catachthonien » et un jeune homme son « interlocuteur » a été interprétée comme scène de *nekyia* par B. D'Agostino<sup>3</sup>. En effet « l'être catachthonien », est définissable comme une ombre: il en a la couleur noire que l'art grec emploie pour les âmes des défunts ou les destins des hommes (*keres*)<sup>4</sup>. Son interlocuteur semble aussi se pencher en avant comme Ulysse au-dessus de la fosse d'où sortent les ombres qu'il repousse de son épée en attendant de parler avec l'ombre oraculaire de Tirésias<sup>5</sup>. Mais cette explication n'est pas pleinement appropriée: non seulement parce que l'être catachthonien présente des traits particuliers qui ne l'assimilent pas tout à fait à des *Keres* ou des *animulae*, mais parce qu'il est difficile de penser que le jeune garçon puisse être Ulysse ou son substitut (fig. 3). De sorte que Torelli, dans le récent catalogue *Pittura di terracotta* souligne justement les difficultés soulevées par une telle exégèse<sup>6</sup>. Aussi, plus prudemment, la fiche consacrée à ces fragments recomposés dans ce même catalogue souligne -t-elle que le jeune garçon semble avoir un pied posé sur une éminence du sol

(rocher ou pierre). Or cette attitude particulière confirmerait que le garçon est en train de recueillir une sorte d'oracle, ou mieux, de l'interroger, puisque sa bouche est entr'ouverte. Un certain nombre de scènes avec des haruspices ou des personnages de la mythologie offrent en effet des points de comparaison en ce qui concerne le rôle du rocher ou de la pierre comme borne du monde souterrain et oraculaire<sup>7</sup>.

Une explication alternative à celle de B. D'Agostino devrait donc prendre en compte le problème d'un oracle en liaison avec les morts, la mort ou un mort particulier<sup>8</sup>, mais d'un oracle beaucoup plus spécifique au monde étrusque et à la cité de Caere: ainsi Torelli suggère un oracle en rapport avec Śuri, l'Apollon chthonien des étrusques dont l'autel est connu au sanctuaire de Pyrgi et à Gravisca et dont la figure religieuse a été explorée dans plus d'une étude<sup>9</sup>.

Avons-nous atteint une limite qu'il serait téméraire d'essayer de franchir, en l'état actuel des connaissances? Il nous semble que l'on peut progresser en considérant encore les éléments à notre disposition.

D'abord le jeune garçon porte un « brassard » à *bullae* que l'on retrouve pour *Veltune* en tant que divinité souveraine des destins sur le miroir de Tuscania et d'autres do-

<sup>7</sup> Voir par exemple *Pava Tarchies* sur le miroir de Tuscania; Amphiaras dans la tombe François.

<sup>8</sup> Comme dans le cas du héros de Témésas: Lepore 1981; Dominguez Monedero 1992; La Torre 1996; la Torre 2017.

<sup>9</sup> Colonna 2007; Thuillier 2007; Colonna 2009; Thuillier 2009: la polémique entre G. Colonna et J.-P. Thuillier porte en réalité sur la possibilité de « l'incarnation » en une figure autonome, comme dans le panthéon grec, d'une divinité dont les aspects divinatoires s'expriment, entre autres, par l'utilisation de *sortes* (voir par exemple les *sortes Caeretanae* comparées aux *sortes Liciae* chez Sidoine Apollinaire *Carm.* IX 190-196 (Colonna, *loc. cit.*). Peut-être ne faut-il pas exclure, à l'origine de Śuri, l'anthropomorphisation d'un « substantif-action, impliquant le tirage au sort (sur ces aspects des divinités italiennes et la « théologie de l'acte »: Prosdocimi 1989, 484-488) et éventuellement aussi la considération du « mauvais sort » (la fève noire du tirage au sort). Mais la construction religieuse de la divinité (également à travers des emprunts à l'anthropomorphisme grec, également à travers une complexe histoire culturelle de rapports entre peuples différents), a permis l'enrichissement de tout le champ sémantique de départ qui, déjà, avait été raccordé au monde infernal local (celui des ancêtres- Lares- et de leur culte spécifique: voir *infra* pour Rome la dialectique Apollon/Lares/monde infernal). La négation, cependant, de la réalité apollinienne de Śuri ou d'un Apollon à Cerveteri ou Pyrgi, ne saurait cependant être poussée au point où le fait Thuillier. Les arguments de G. Colonna fondés sur la philologie (morphologie du nominatif Śuri) et l'épigraphie nous paraissent incontournables; pour Śuri et Véies, Torelli 2011; pour Śuri à Gravisca et le parcours labyrinthique du « soleil noir » à Gravisca et Pyrgi γ: Torelli 2016; pour un autre aspect d'Apollon et pour les aspects divinatoires de *Rath-* Apollon à Cerveteri: Colonna 2001.

<sup>1</sup> *Cat.* 2018; *Convegno Santa Severa* 2018. Pour l'étape précédente dans l'étude de ce type de matériel: *Guerriero di Ceri* 2006.

<sup>2</sup> Voir *Cat.* 2018, n. 103, 201 [D. Maras]; cf. Brøns, Buccarella, Rasmussen 2016, pl. XL, d.

<sup>3</sup> D'Agostino 1991, 232-233.

<sup>4</sup> Peifer 1989; LIMC VI (1992), *s.v.* *Ker*, 14-22 [Rainer Vollkommer].

<sup>5</sup> LIMC VII (1997), *s.v.* *Nekyia*, 871-878 [W. Felten, I. Krauskopf]; en dernier sur la *nekyia* du Peintre de Dolon, Bottini 2012.

<sup>6</sup> *Cat.* 2018, 122-123 (Torelli); et cf. aussi antérieurement Colonna 2007, pl. XXIIa.

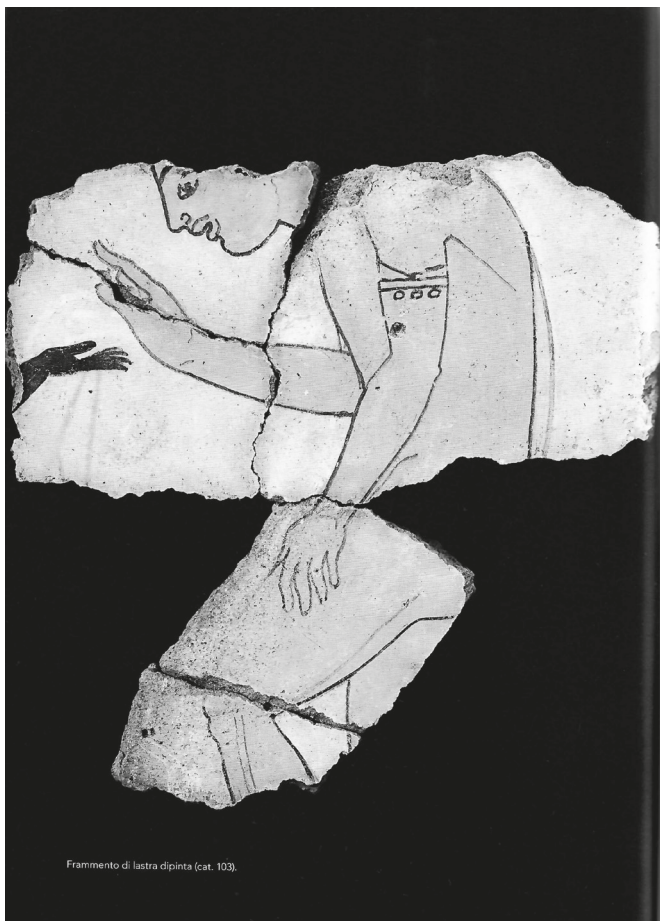


Fig. 1. Plaque peinte de Cerveteri fragmentaire restituée par la Ny Carlsberg Glyptothek (HIN 794) (cliché d'après Cat.2018, fig. p. 24).

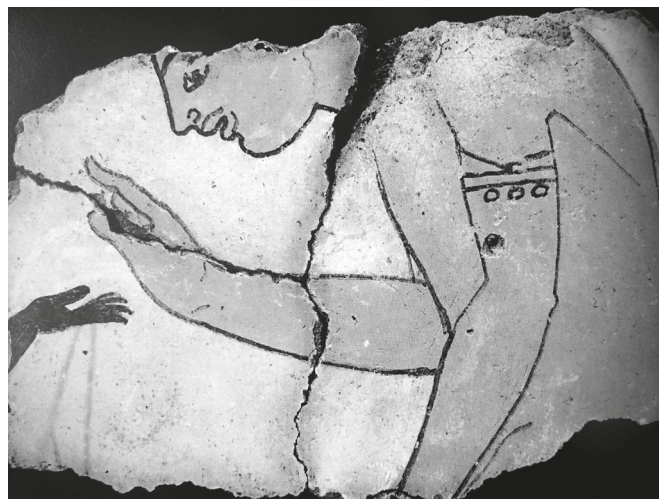


Fig. 2. Id. détail de la confrontation entre le garçon et l'être ténébreux (cliché d'après Cat. 2018, fig. p. 24).



Fig. 3. Scarabée étrusque : Ulysse (uthuz[...]) sacrifie une brebis au-dessus de la fosse (nekyia) (cliché d'après Zazoff 1968, 119 pl.26).

cuments surtout dans le contexte de Volsinii<sup>10</sup>. Dans notre cas, les *bullae* du garçon seraient plutôt en rapport avec sa classe d'âge, qui le désigne comme imberbe, *immaturus* et *puer*. Ce statut n'exclurait d'ailleurs nullement une extraction de type royal: ainsi *Tinia* imberbe et *immaturus* sur un miroirs de fabrication volsinienne qui laissent présager son imminent triomphe (et maturité): ce n'est pas un hasard si Aplū, le dieu oraculaire est ici présent<sup>11</sup>. Ainsi le *Juppiter puer* dans les bras de la Fortuna de Praeneste qui allaite l'enfant (image qui ne s'explique ni par un banal statut filial, ni par un banal statut maternel) mais comme participation royale à la connaissance primordiale des destins de la « Fortune » (voir l'enfant Horus et Isis).

<sup>10</sup> Voir par exemple le fronton de Via San Leonardo: Massa-Pairault 1992, 144-145 et figg. 133-135.

<sup>11</sup> Voir Massa-Pairault 1998, 425-428, fig. 3.

De même à Cerveteri l'image d'un garçon interrogeant des puissances en liaison avec la mort et sûrement en contact avec les ancêtres pourrait suggérer, encore que non exclusivement, un rang social élevé.

Mais quel est l'être catachthonien interrogé?

Ce qui reste de sa forme est seulement l'extrémité du bras droit (absence de chair, de muscles, etc.), essentiellement la main (également traitée en silhouette) qui retient au bout des quatre doigts opposés au pouce un fil ou une cordelette à laquelle était suspendu un objet aujourd'hui disparu. L'échelle de cette main par rapport à celle du garçon suggérerait un corps d'environ la moitié de celui du garçon. Un corps dont il est d'ailleurs difficile de proclamer l'aspect entièrement humain, même si la main a un caractère anthropomorphe peut-être mitigé (volontairement ou maladroitement?) par une vague



# The Royal Donations of Ptolemy IX Soter II Lathyros in Athens: the «Gymnasium of Ptolemy» and the *Horologium* of Andronicus Cyrrhestes

Theodoros V. Mavrogiannis

alla memoria di Enzo Lippolis

## A) The excursus of Pausanias on Ptolemy IX Soter II Lathyros in Athens

In spite of the scanty evidence, we possess a remarkable literary portrait of Ptolemy IX Soter II Lathyros based on the narration of Pausanias. Among all the other Ptolemies, Ptolemy Lathyros deserved, in the eyes of Pausanias, the merit for a detailed *excursus* of his political behaviour in Alexandria and towards the Athenians. And still, Pausanias does not justify the reasons, the deeds or the *euergesiai* through which Ptolemy Lathyros succeeded in preserving his memory for a such long time among the Athenians. What we can stress is a series of inscriptions deriving by the Ptolemaion in Athens. Yet, this exceptional building is still unidentified. However, on the grounds of the literary and epigraphical evidence I am going to add in respect to the exuberant personality of Ptolemy IX Lathyros, the suggestion twice expressed by E. Lippolis in 1995 and 2006 on the location of the Gymnasium within the northern limits of the Plaka may be taken again into consideration (Fig. 1a, 1b). Inasmuch as this opinion was shared by S. G. Miller in 1995, the first who assumed the extension of a *xystos* eastwards for 200 m. Some new results produced on the field since then by M. Korres and D. Sourlas make it necessary (Fig. 2, 20)<sup>1</sup>. All these studies constitute a preparatory stage in order to settle not only the topographical question but also to reconstruct the historical framework. Before getting involved with the text of Pausanias on the *Ptolemaion* at Athens, I con-

sider it necessary to review the inscriptions referred to it<sup>2</sup>: 1) IG II<sup>2</sup> 1009, a. 116/115, ll. 6-9: ----- ας τιθέντων αὐτοῖς ἄθλα τῶν γυμ[να]σιάρχων· ἀνέθη- | καν δὲ καὶ τὴν φιάλην τεῖ τε] Δήμητρι καὶ τεῖ Κόρει καὶ τεῖ Μητρὶ τ[ῶν] Θεῶν κα[ὶ] βυβλία ἑκα- | [τὸν εἰς τὴν βυβλιοθήκη] ν? πρῶτος κατὰ τὸ ψήφισμα ὁ Θεοδωρίδης[ς] Πειραι[εὺς] εἶπεν κα- | [τέθηκαν?]; 2) IG II<sup>2</sup> 1029, a. 94/93, ll. 24-26 (from Panaghia Pyrgiotissa): κατὰ τὸ ψήφισμα ὁ Δι- | [σκουρίδης Διοσκουρίδου Φηγαίεὺς εἶπεν· ἀνέθηκαν δὲ] καὶ βυβλία εἰς τὴν ἐν Πτολεμαίῳ βυβλιοθήκην ἑκατὸν κατὰ | τὸ ψήφισμα; 3) IG II<sup>2</sup> 1030, post a. 94/93, ll. 36-37: [Διο]σκουρίδου Φηγαίεὺς [εἶπεν· ἀνέθηκαν δὲ] καὶ βυβλία | ἑκατὸν κατὰ τὸ ψήφισμα ὁ Θεοδωρίδης Πειραιεὺς εἶπεν; 4) IG II<sup>2</sup> 1041, inter 47/46 – 43/42, ll. 23-24 (from the wall near Hagios Dimitrios Katiforis): [ - - - βυβλία ἀνέθηκαν - - - εἰς τὴν ἐν Πτολεμαίῳ βυβλιοθήκην κατὰ τὸ ψήφισμα ὁ Μητροφάνης | [ - - - εἶπεν - - -]; 5) IG II<sup>2</sup> 1042, c.a. 41/40, l. 1: [ - - - - - τ[ῆ]ν τ[ῶν] βυβλίων ἀνάθεσιν ἐποιή[σαντο]; 6) IG II<sup>2</sup> 1943, a. 38/37, l. 50 (from the wall near Hagios Demetrios Katiforis): [ - - βυβλία ἀνέθηκαν - - - εἰς τὴν ἐν Πτ]ολεμαίῳ βυβλιοθήκην κατὰ τὸ ψήφισμα ὁ Μητροφάνης[ς] εἶπεν]. The inscription IG II<sup>2</sup> 1029 ascertains all the rest of the restorations, for it implies a yearly duty of the *epheboi*, to grant after their graduation «100 books to the Library of the Ptolemaieion». The Gymnasium of the *Ptolemaion* existed at Athens before 116 B.C. The available evidence suggests a foundation of the Gymnasium at the time of Ptolemy III Evergetes I, soon before 229 B.C., probably in 224/3 B.C. as Chr. Habicht has convincingly proposed, when the *Ptolemaia* were founded and a thirteenth tribe, the *Ptolemais*, was formed in Athens<sup>3</sup>. SEG XXI, 397 = IG II<sup>2</sup> 836 and SEG XXXII 121, a decree in honour of Thrasesas, son of Aetos from the *demos* of Phlya (attributed to the new *Ptolemais phyle*), dated to 219 B.C., proves that the Gymnasium goes back at least at the years of Ptolemy III Evergetes: [ - - - - - σίτου] | τοῦ διαμε[τρο]μένου

<sup>1</sup> Lippolis 1995, 43-67 and the reconstruction's design 65; Lippolis 2006, 50-56 and Figg. 7, 10, n° 4: *Ptolemaion*; n° 5: area del *Diogeneion*; n° 6: area sacra terrazzata (*Theseion*?); Miller 1995, 201-244, spec. 203-207: a *xystos* going parallel to Odos Kyrrhistou; Di Cesare 2014c, 762-765; cfr. Saladino 2012 (*stoa come parte dello Ptolemaion*), against the proposal of reconstruction put forward by Travlos 1973 and Korres 2009, 75, fig. 4.1; Korres 2009, 75, 85-88; cfr. on the so-called Propylon before the construction of the Agoranomion, Sourlas 2008, 110 and notes 40-41-42; cfr. Kienast 2014, 22: 'erwähnt M. Korres ein Fundament zwischen Turm und Latrine, in dem er die Reste eines tetrastylen Propylons ionischer Ordnung erkennt. . . S. M. nach führte dieses Tor zum Gymnasium des Ptolemaios und wurde vielleicht für die Errichtung des Turms abgetragen'; cfr. *ibid.* n. 123: 'Noch weiter geht E. Lippolis . . . , der die Reste des sog. Pantheon (s. Anm. 104) ausweitet zu einem riesigen Komplex, der bis zur Flucht der Arkadenwand reicht und das Ptolemaion darstellen soll – eine interessante These, die aber mit dem Befund kaum zu vereibaren ist'; for the Byzantine strata of the Eastern side of the Roman Agora, Tsioniotis 2014, 323; cfr. Di Cesare 2014b, 749-751. Cfr. Sourlas 2014.

<sup>2</sup> Wycherley 1957, 142-144, n°s 456-463 and n°s 460-461 on library.

<sup>3</sup> Habicht 1982, 112-117: 'Der Stifter des Gymnasions Ptolemaion'; Habicht 1995 = 1998, 290-291 and nn. 2-3; on the location, recently, Lefebvre 2016, 66: «Il convient de le chercher non loin de l'église Saint-Démétrios Katéphoris (et près de la Tour des Vents)»; on the liberation of Athens in 229 B.C. and the decree of Eurykleides and Mikion (IG II<sup>2</sup>, 834, ll. 10-11 = Syll<sup>3</sup> 497; cfr. Polyb. V 106, 6-8), Habicht 1982, 118-127; on the Games *Diogeneia*, IG II<sup>2</sup>, 1011; Will 1982; on a possible help of Ptolemy III, Ferguson 1911, 207; Lefebvre 2016, 68-71; on the institution of the tribus *Ptolemais*, *ibid.*, 69-70 and note 38; IG II<sup>2</sup>, 1706 where the *Ptolemais* is absent until 225/224 B.C.; on the foundation of the *Ptolemaia* in Alexandria on the decree in honor of Callias, Leslie Shear Jr. 1978, 25-47; Habicht 1992, 70 (ll. 55-64), apparently in 282 B.C. (ll. 64-70)

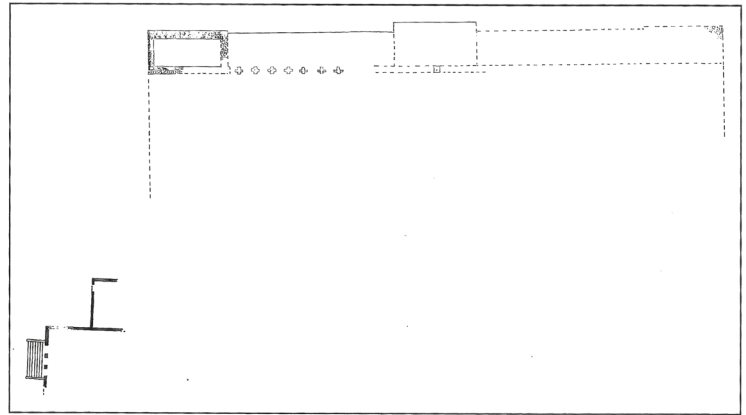


Fig. 1a. The «Gymnasium of Ptolemy» according to E. Lippolis, who first identified it in the shaded area at the East of the «Tower of the Winds», including the Hadrianic building in the plots of Odos Adrianou 72-86 (caption: Di Cesare 2014b, p. 751, Fig. 417).

Fig. 1b. First theoretical design-attempt for the location and reconstruction of the «Gymnasium of Ptolemy» proposed by E. Lippolis in Ostraka 1995 (Fig. 5).

τοῖς πολίταις εἰς τὴν σ]- ἢ τοῶν τὴν ἐν [τεῖ παλαιστραῖ τοῦ γυμνασίου τοῦ] ἢ βασιλέως Π[τολεμαίου]<sup>4</sup>. Ptolemy VI Philometor (180-146 B.C.) may have continued the tradition of donations of the Ptolemies created in the 3<sup>rd</sup> c. B.C., despite the fact that from 268 to 229 B.C. Athens was under the military occupation of the Antigonids. It would seem strange if Ptolemy VI would not have intervened in what Pausanias calls «Gymnasion of Ptolemy» as he won the Games of the *Panathenaia* in 158 B.C.<sup>5</sup> After

149/8 B.C. there follows a period of silence of evidence that led W. S. Ferguson to admit that the *Ptolemaia* in Athens ceased to be displayed under the rule of Ptolemy VIII Physkon (145-116 B.C.).<sup>6</sup> In any case, a new inscription found in 1991 testifies the celebration of the *Ptolemaia* in 117/116 B.C.<sup>7</sup> It is quite tempting to recognize in it a new *cursus* in respect to this particular Gymnasium of Athens which seems to start at the moment of the accession to the throne of Alexandria of Ptolemy IX Lathyros. The commitment of the *epheboi* was strictly

<sup>4</sup> This is the restitution suggested firstly by Oikonomides 1964, 52 nr. 2, for SEG XXI, 397 = IG II<sup>2</sup> 836, accepted and perfected by Habicht 1982, 115-117: "Es ist leicht zu sehen, daß diese Ergänzung dem vorhandenen Wort [σ]τοῶν besser gerecht wird, denn sie erlaubt, einen natürlichen Zusammenhang herzustellen. Stoa und Palaistra sind Standardbestandteile aller griechischen Gymnasien"; on the first line Oikonomides could read ΟΣ . . . ΔΙΚ; cfr. Delorme 1960, 267-269; cfr. SEG XXXII, 121, SEG XXXIX 134 = IG II<sup>3</sup> 1185 = Ameling – Bringman – von Steuben 1995, 226-227; 17 E; Tracy 1990, 46; Clay 1977, 259-267 assigns to the Ptolemaion the Catalogue of a Gymnasium, including statues of Centauri, Kouretes, Komodia, Tragoedia, Muses etc., which were placed in the *Exedra* and the valvis of the *Xystos*; cfr. Delos XXVIII, *Le Gymnase* (1970), 95-98.

<sup>5</sup> Habicht 1992: IG II<sup>2</sup> 2313-2316, complete list of Panathenaic victors for the years 202, 198, 182, 178, 170, 166, 162, 158 B.C.; 1) 202 B.C.: three daughters of Polycrates of Argos, then *strategos* of Cyprus; 2) 198 Polycrates himself along with his wife, Zeuxo of Cyrene; 3) 182, King Ptolemy V Epiphanes and his elder son, Ptolemy VI Philometor; 3) 170: Eirene of Alexandria, daughter of Ptolemaios *strategos* of Cyprus; 4) 162: Queen Cleopatra II, King Ptolemy Philometor and Agathocleia, daughter of Numenius, governor of Thebais; 5) 158: King Ptolemy VI, victorious in the Panathenaic Games; cfr. IG II<sup>2</sup>, 983; Ferguson 1911, 55, Kirchner and M. Thompson attributed the decree bearing the inscription [ὁ δ]ῆμος ἢ [Π]τολεμαίων ἢ [Π]τολεμαίου dedicated on the Acropolis next to the temple of Athena Polias to Ptolemy VI Philometor.

<sup>6</sup> A different opinion, Habicht 1995 = 1998, 366; cfr. Habicht 1992, 74-75: After the city was freed from the rule of Macedon, reestablished the ties with Alexandria; Ptolemy III supported Macedonian's enemies, the Aetolians and the Achaeans. Even when changed side, by supporting King Cleomenes of Sparta in 226/5 B.C., who was an adversary of the Achaeans, he preferred the stronger foe against Antigonos, by founding the new *Ptolemaia*, in accordance to the introduction of the Ptolemais *phyle* (Chester Johnson 1913, 381-417) and the Berenikedaï *demos*, what turned out the criticism of Polybios V 106, 6-8; Habicht 1982, 93-97, 105-117; for the period from Ptolemy VI Philometor on, Ferguson 1908, 338-345; Ferguson 1911, 369: 'The Ptolemaea disappears from our record for about fifty years. It was omitted altogether, as seems most probable, a rupture of diplomatic relations between Athens and Alexandria was doubtless involved'; criticism by Habicht 1992, 83 and n. 96. But only IG II<sup>2</sup> 1938, archon Lysiades (149/8 B.C.), IG II<sup>2</sup> 963, l. 3 (140 B.C. ca) and Hesperia XXIV (1955), l. 37 (127/6 B.C.) ascertain the celebration of the *Ptolemaia* after 150 B.C. Discontinuity is at hand; cfr. Thompson 1949, 323 and note 15.

<sup>7</sup> Habicht 1995 = 1998, 291 and note 6 = *Archaeologikon Ergon* 1991, 5. The *strategos* Elpias Elpiou from the *demos* of Konthyle dedicates basements of lampades of bronze to honor the victory during the lampadephoria of Demetrios of Antioch in the *Ptolemaia* which took place in 117/116 B.C.

# Un ritratto di tipo tardo-repubblicano e l'Ottaviano «Béziers-Spoleto»: considerazioni sulla decorazione scultorea del teatro di Spoleto nella prima età imperiale

Giulia Rocco

I materiali architettonici, epigrafici e scultorei pertinenti al teatro romano di Spoleto evidenziano l'esistenza di diverse fasi del monumento, realtà che del resto si accorda con il lungo arco di tempo in cui rimase in uso, che comprende anche il IV secolo d.C.

Tra le sculture rinvenute negli scavi condotti tra il 1952 e il 1958 è possibile enucleare un gruppo che si presta ad alcune considerazioni preliminari sul programma decorativo e sull'allestimento della scena tra i decenni finali del I secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C.; ne fanno parte un ritratto di tipo tardo-repubblicano (figg. 1-5) e quello di Ottaviano eponimo del tipo Béziers-Spoleto (figg. 1, 14-17).

## Il ritratto di tipo tardo-repubblicano

Un ritratto maschile, caratterizzato da un attento realismo descrittivo e da una efficace resa della fisionomia, pubblicato preliminarmente insieme ad altri esemplari di provenienza spoletina<sup>1</sup>, è stato oggetto di un interesse minore rispetto a quello di Ottaviano. Dai diari di scavo risulta rinvenuto, come molti dei frammenti scultorei, nel cortile interno dell'ex carcere femminile edificato sul teatro, in corrispondenza di uno sperone in muratura che occupava parte del piano dell'orchestra<sup>2</sup>. È lavorato in marmo insulare, a cristalli grandi e luminosi<sup>3</sup>, che conferiscono alla superficie, accuratamente levigata, trasparenza e nitore. Presenta alcune scheggiature sulla fronte e sul busto, il padiglione dell'orecchio sinistro è spezzato in alto e

un'ampia lacuna interessa posteriormente la metà sinistra della calotta cranica; una macchia rettangolare di colore ferruginoso è visibile sul lato destro, mentre una patina rossastra si estende sulla superficie posteriore.

Di dimensioni pari al vero, il ritratto comprende la testa e il collo con l'attaccatura delle spalle ed una piccola porzione del petto, tagliato in forma ovale e leggermente asimmetrico nella parte anteriore, come si trattasse di un busto; in basso, invece, forma un cuneo, con margini sbozzati grossolanamente a subbia, seguendo sul lato posteriore un piano obliquo e terminando in forma convessa. Il tipo di taglio evidenzia chiaramente che la testa era destinata ad essere inserita in una statua, forse di marmo di qualità inferiore<sup>4</sup>, con l'impiego della tecnica definita pseudo-acrolitica. Sull'occipite, leggermente a destra rispetto all'asse mediano in corrispondenza della lacuna, era stato praticato un profondo incasso quadrangolare dai margini smussati, per l'inserzione di una grappa metallica; un intervento simile, interpretato come sistema di aggancio per assicurare la scultura ad una parete, si osserva sui ritratti di Augusto e Livia dal teatro di Volterra<sup>5</sup>.

La capigliatura è lavorata sommariamente intorno all'incasso, sulla nuca e sui lati, come in altri ritratti caratterizzati dalla presenza di un tenone nella regione occipitale, ad esempio quelli di tipo tardo-repubblicano, ma di cronologia augustea, da Luni<sup>6</sup> e *Urbs Salvia* (fig. 6-7), quest'ultimo coevo alla ristrutturazione del teatro di quel centro nel 2 a.C.<sup>7</sup> Accorgimenti simili sono stati interpretati, in altri casi, come funzionali al fissaggio di un lembo di toga, restituendo quindi una iconografia *capite velato*, come ha suggerito L. Sensi a proposito della testa da Spoleto<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> La notizia della scoperta è riportata in U. Ciotti, *Il teatro romano di Spoleto*, in *Spoletium VII*, 1-2, 1960, 26 fig. a p. 22; una edizione sintetica, con datazione nella prima età augustea, si deve a L. Sensi, *I ritratti romani di Spoleto*, in *AFLPer(class)* XXII, 1984-1985, 237-238, tavv. 3, 21; citato in relazione all'arredo del teatro da Fuchs 1987, 76, 183 tav. 28 (con cronologia in epoca tardo-repubblicana o primo-imperiale) e da Tosi 2003, 383. Per la storia del monumento v. anche G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma 1960, 135; L. Di Marco, *Spoletium. Topografia e urbanistica*, Spoleto 1975, 63-55; Morigi 2003, 93-103, con bibl. prec. Per le fasi post-antiche, G. Curti, S. Di Sante Coaccioli, S. Gubbiotti, *Il teatro romano e l'ex convento di S. Agata*, Spoleto 2011.

<sup>2</sup> Nell'elenco inventariale, alla data del 26-11-1957, si legge: "testa in marmo appartenente a statua virile rinvenuta nello scavo adiacente al cortile interno ex carcere femminile vicino allo sperone che fu eretto tempo addietro, prof. 0,70 da piano d'orchestra"; è probabile che si tratti della testa in questione, la cui immagine è riprodotta da U. Ciotti insieme al ritratto di Ottaviano-Augusto, v. Ciotti, *art. cit.* a nota 1.

<sup>3</sup> H 37 cm; largh 21 cm; spess 23; H vertice-mento 22 cm. Incasso sul lato posteriore di forma quadrangolare 4 x 3 cm.

<sup>4</sup> Su questa tecnica A. Claridge, *Ancient Techniques of Making Joins in Marble Statuary*, in *Marble, Art, Historical and Perspectives on Ancient Sculpture*, Papers Delivered at a Symposium Organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and Held at the J. Paul Getty Museum April 28-30 1988, Malibu 1990, 142-145, fig. 11 d-e, in particolare per il tipo di taglio adottato, tra le numerose varianti che caratterizzano l'uso di questa tecnica in età tardo-ellenistica e romana; J. Pollini, *A New Head of Augustus from Herculaneum*, in *MDAI(R)* CX, 2003, 303-310, con altra bibl.

<sup>5</sup> Fuchs 1987, 76 nota 4, 100, C I, 2, ritratto di Augusto; C I, 4, ritratto di Livia. Boschung 1993, 192-193, n. 205, tav. 126.

<sup>6</sup> A. Frova, *Un ritratto romano a Luni*, in G. Capecchi (ed), *In memoria di Enrico Paribeni*, Roma 1998, 181-182.

<sup>7</sup> G. Capodaglio, *Statue e ritratti di età romana da Urbs Salvia*, Ancona 1994, 79-81, A 11, figg. 23-25.

<sup>8</sup> Sensi, *art. cit.* a nota 1.





Fig. 1. Spoleto, Museo Archeologico. Ritratto maschile e di Ottaviano –Augusto.

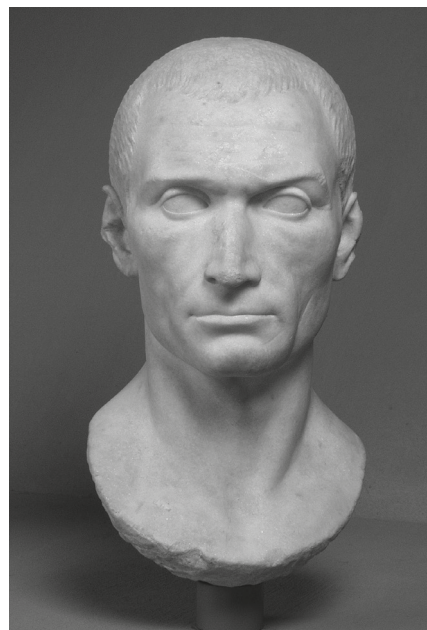


Fig. 2. Spoleto, Museo Archeologico, inv. 305725. Ritratto maschile.



Fig. 3. Spoleto, Museo Archeologico, inv. 305725. Ritratto maschile.

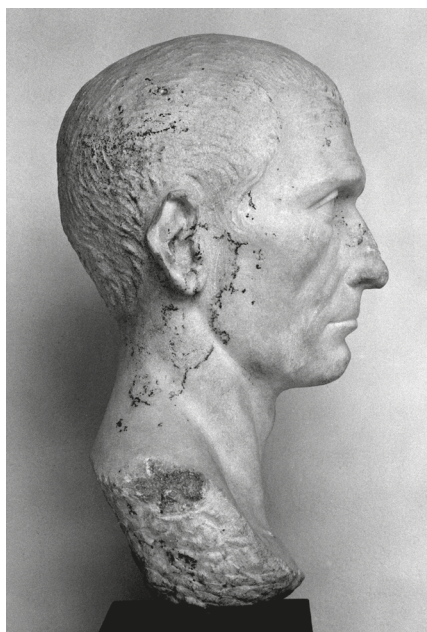


Fig. 4. Spoleto, Museo Archeologico, inv. 305725. Ritratto maschile.



Fig. 5. Spoleto, Museo Archeologico, inv. 305725. Ritratto maschile

Il personaggio ritratto, di circa quarant'anni, è volto leggermente a destra e la torsione del collo, magro e allungato, è messa in rilievo dalla tensione delle fasce muscolari e dal pomo di Adamo sporgente. La testa, di

forma quadrangolare allungata, ha l'impalcatura ossea ben evidenziata, tempie leggermente incavate, bozze frontali e arcata sopracciliare prominente, zigomi robusti e sporgenti, mascelle larghe e pronunciate, mento

# Il gesto di Egisto e l'eisangelia: ancora sul vaso apulo dei Choregoi

Carmela Roscino

Non pochi sono gli elementi di interesse iconografico che contraddistinguono la nota scena di commedia raffigurata sul lato principale del cratere eponimo del Pittore del Choregos (fig. 1)<sup>1</sup>, ceramografo tarantino del primo ventennio del IV secolo a.C. specialista in pitture di ispirazione comica e satiresca<sup>2</sup>. Tra questi, il personaggio di Egisto (fig. 2) riveste senz'altro un ruolo chiave per l'interpretazione della scena, come segnala immediatamente, agli occhi dell'osservatore, la resa in forma ideale della figura, del tutto sorprendente nel contesto della rappresentazione e in netto contrasto con l'aspetto grottesco degli altri attori in costume comico attivi sul palcoscenico. Si tratta probabilmente del più antico esempio conservato di inserimento di figure non comiche in scene di commedia nella ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia<sup>3</sup>. Nel caso specifico di Egisto, la pratica è stata concordemente motivata dagli studiosi con l'esigenza di esplicitare la derivazione tragica del personaggio, cosa che ha dato luogo, con sfumature diverse, ad ipotesi interpretative di orientamento 'metateatrale' sul soggetto raffigurato, che si è ritenuto imperniato sulla contrapposizione metaforica tra i generi della Tragedia e della Commedia<sup>4</sup> oppure sulla presentazione in forma parodistica di riconoscibili *topoi* tragici<sup>5</sup> o delle fasi di selezione delle *pièces* teatrali proposte per i festival drammatici<sup>6</sup>. Esistono tuttavia ancora margini di approfondimento del tema, riguardo ad esempio alle specifiche modalità – iconografiche e gestuali – seguite dal Pittore del Choregos nella costruzione della figura di Egisto: un'analisi in questo senso



Fig. 1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 248778: lato A.



Fig. 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 248778: Egisto.

<sup>1</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 248778 (già Malibu, J. Paul Getty Museum, 96.AE.29; già New York, Collezione Fleischman, F 93), per cui si segnala la principale bibliografia aggiornata di riferimento: Trendall 1991, 164, fig. 67; Trendall, Cambitoglou 1991, 7, n. 1/124, tav. I.3-4; Taplin 1993, 55-66, 111, tav. 9.1; Taplin 1994, 23-25; Trendall 1994, 125-128, n. 56; Schmidt 1998, 28-31, tav. 7.1-2; Green 2002, 96-97, 111-112, 122, n. 9, fig. 14; Todisco 2002, 90, tav. XXII.2; Godart, De Caro 2007, 170-171, n. 45 ("da scavi clandestini in Italia meridionale"); Green 2012, 299, 301, 333, n. 25; Roscino 2012b, 288-289, tav. 54.1; Giuliani 2013, 11-39, 74-79, figg. 1-2; Todisco 2016 (con esaustiva bibl.prec.).

<sup>2</sup> Sul ceramografo: Trendall, Cambitoglou 1991, 7-8; Trendall, Cambitoglou 1992, 481, 483, 495, 540; Todisco 2012, 44, n. Ap.I.11.

<sup>3</sup> Riguardo al vaso dei *Choregoi*, la questione è stata parzialmente affrontata di recente da Giuliani 2013. Uno studio più ampio sull'attestazione del fenomeno nella ceramica italiota è in via di svolgimento da parte di chi scrive. Cfr. inoltre nota 155.

<sup>4</sup> È questa la linea che ha goduto di maggior seguito: cfr. Taplin 1993, 62-63, 66; Trendall 1994, 125, 128; Revermann 2006, 155-156; Giuliani 2013, 30; Biles, Thorn 2014, 295-297; Sells 2018, 83-85. Ho seguito un'analoga via interpretativa in Roscino 2012b, 288-289.

<sup>5</sup> Schmidt 1998, 28-31.

<sup>6</sup> Todisco 2016, 206-207; cfr. Green 2003, 121.

non può che apportare ulteriori elementi utili alla definizione tipologica del personaggio, così come del ruolo, letterale e figurato, ad esso assegnato nel contesto della scena rappresentata, aprendo la strada a possibili per-



corsi interpretativi dell'immagine alternativi a quelli sinora esplorati.

La composizione si incentra su un palcoscenico rialzato, sostenuto da pilastri laterali e accessibile da una breve scala centrale, che occupa in lunghezza l'intero campo figurato e sul quale agiscono quattro personaggi, distinti in due gruppi separati dall'asse della scaletta. A destra sono visibili tre attori in costume e maschere della Commedia attica. Di essi, quelli disposti lateralmente, ciascuno dei quali qualificato dall'iscrizione nel ruolo di *choregos* (ΧΟΡΗΓΟΣ), si differenziano tra loro per età, essendo rappresentati rispettivamente nel tipo del vecchio (E) e dell'uomo adulto (H)<sup>7</sup>. I due personaggi si appoggiano ad un bastone contorto e vestono sul *somation*<sup>8</sup> un corto *himation* orlato di nero che nasconde fianchi e braccio sinistro, lasciando scoperti, oltre al busto, anche spalla e braccio destri. Solo il vecchio indossa calzari, a suola bassa e tomaia impunturata, aperti sul davanti. Tipo fisiognomico, abbigliamento e accessori, come il bastone, indicano per entrambi la condizione di cittadini di pieno diritto<sup>9</sup>. Il corego più giovane, rivolto di tre quarti verso l'esterno del palco, gira la testa indietro, scrutando attentamente il personaggio designato come ΠΥΡΡΙΑ[Σ]. Costui, a piedi nudi, si erge su una cesta capovolta ponendosi di prospetto verso l'osservatore e, poggiando la mano sinistra sul fianco, solleva il braccio destro, puntando l'indice verso il lato opposto della scena. Si tratta di un individuo di condizione servile, come si evince non tanto dal fatto che egli indossi l'*exomis*<sup>10</sup> – veste propria, in realtà, anche di individui liberi, ma spesso di bassa condizione sociale e impegnati in lavori manuali<sup>11</sup> – quanto soprattutto dall'associazione del particolare indumento indossato con una maschera da schiavo, di solito riconosciuta nel tipo P (fig. 3)<sup>12</sup>. Quest'ultimo è il tipo che lo stesso Pittore del Choregos attribuisce, sul cratere al Museo Archeologico di Milano con il 'furto dei dolci'<sup>13</sup>, al personaggio, anch'esso



Fig. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 248778: Pirria (particolare).

in *exomis* e a piedi nudi, indicato come "Xanthias" (il 'biondo'), nome ben diffuso tra gli schiavi dell'Archaia, al contrario di "Pyrrhias", attestato nella tradizione non prima della Commedia Nuova<sup>14</sup>, dove esso designa per antonomasia lo schiavo rosso, di capelli e di carnagione<sup>15</sup>. Nella canonica classificazione di Webster e Green, la maschera P, caratterizzata da un'ampia stempiatura sulla fronte e da ciuffi laterali di capelli, corrisponde al tipo del Maison (il numero 25 della tassonomia di Polluce), impiegato secondo Festo per cuochi e marinai e contraddistinto, in alcune sue rappresentazioni, dal colore rossiccio dei capelli<sup>16</sup>. Il volto di Pirria, tuttavia, si differenzia dal tipo P per la forma triangolare della barba, propria invece del tipo più comune di schiavo (N), di cui riprende anche la fronte aggrottata e le sopracciglia fortemente ondulate<sup>17</sup>. Tracce di coloritura rossiccia possono invece essere colte, più che nella chioma, molto più ondulata rispetto a quella di Xanthias, nelle lievi ombreggiature sul volto che ne rendono l'incarnato. Pirria sembra inoltre caratterizzato da un certo strabismo, reso particolarmente evidente dalla visione di prospetto della figura, e che appare più accentuato rispetto a quanto può rilevarsi di solito nelle rare attestazioni di volti fron-

<sup>7</sup> Per questi tipi, cfr. Todisco 2016, 196. Trendall 1994, 125 riconosce invece nel corego più anziano il tipo L e nel più giovane il tipo P.

<sup>8</sup> Il termine (Polluce, *Onomastico*, IV, 115) designa il tipico costume simulante il corpo nudo, composto da tuta integrale di maglia, corpetto con imbottiture su mammelle, ventre e natiche e fallo posticcio pendulo: Roscino 2012b, 288; Compton-Engle 2015, 16-28; cfr. inoltre Hughes 2006, 41-42.

<sup>9</sup> Green 2001, 42-43; Hughes 2006, 46; Giuliani 2013, 17, 19; Todisco 2016, 196.

<sup>10</sup> Cfr. Green 1994, 46 e Todisco 2016, 199-200.

<sup>11</sup> In questo senso Hughes 2006, 54; Roscino 2012b, 292.

<sup>12</sup> Green 2003, 120-121, 123-124; Boshier 2013, 200-201; Todisco 2016, 198-199.

<sup>13</sup> Milano, Museo Civico Archeologico, AO.9.284, cratere a cam-

pana apulo, da Ruvo di Puglia: Trendall, Webster 1971, 132, 134, n. IV.18; Webster, Green 1978, 65, n. Ph 45; Trendall, Cambitoglou 1991, 7, n. 1/123; Green 2003, 120-122; Roscino 2012b, 289.

<sup>14</sup> Cfr. Gilula 1995, 8.

<sup>15</sup> Di Marco 1997, 40 e nota 26.

<sup>16</sup> Webster, Green 1978, 20. Fonti letterarie: Polluce, *Onomastico*, IV, 150; Festo, *Il significato delle parole*, 12, s.v. *Maeson*, 118-119 Lindsay.

<sup>17</sup> Per il tipo N: Webster, Green 1978, 19. Trendall 1994, 125, associa il tipo N al volto di Pirria.



# Il confine orientale dell'antico territorio volsiniese

Pietro Tamburini

La storia di ogni terra di confine è in genere piuttosto complessa in quanto soggetta a infinite variabili che, nel corso dei secoli, sono state in grado di mutare radicalmente la dimensione e la qualità dei rapporti tra comunità diverse e, di conseguenza, anche le relazioni e lo sviluppo dei rispettivi territori. Il confine orientale dell'antico territorio volsiniese separava l'Etruria dalla terra degli Umbri e in ogni precedente studio sull'argomento si è sempre ritenuto che, anche in epoca preromana, abbia coinciso con il corso del Tevere<sup>1</sup>, forse ispirandosi (piuttosto acriticamente, è bene dirlo) ai criteri della divisione amministrativa augustea, retrodatandone gli effetti (che, in origine, furono impalpabili) e dando per scontato che la sua riva destra fosse sotto il controllo etrusco e la sinistra sotto quello umbro, pur ammettendo comunque che anche «...nel caso del Tevere il confine fu da sempre molto permeabile»<sup>2</sup>. Una permeabilità del medio corso del Tevere documentata fin dall'età arcaica dalla massiccia presenza di cultura materiale etrusca nei grandi centri umbri di Todi e di Amelia, oltre che nella sabina Otricoli<sup>3</sup>, e successivamente, tra IV e III sec.

<sup>1</sup> Questo assunto è stato anche alla base dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Gli Umbri del Tevere") tenutosi a Orvieto tra l'8 e il 10 dicembre 2000 a cura della Fondazione per il Museo "Claudio Faina". Ad esempio, Giovanni Colonna ha parlato del «comprensorio di cui fanno parte, movendo da nord a sud, Montecchio-Baschi, Amelia e Otricoli, che sono gli unici centri umbri fortemente etruschizzati già in piena età arcaica» (Colonna 2001, 14). Luciana Aigner Foresti: «Come altri fiumi e come monti e valli, deserti e paludi, tutti punti di riferimento naturali, il Tevere fu una linea di ripartizione territoriale tra una popolazione e l'altra, linea che in origine si ispirò a semplici criteri di praticità» («...via di grande comunicazione, quella del Tevere appunto che divide il suo territorio [di Orvieto etrusca] da quello umbro» (Aigner Foresti 2001, 79, 82). Gabriele Cifani: «Sul finire del VII secolo a.C. si colloca la nascita di una nuova comunità in area umbra, testimoniata dalle più antiche sepolture della necropoli del Fosso di S. Lorenzo, tra i comuni di Baschi e Montecchio» (Cifani 2001, 115); Anna Eugenia Feruglio e Marina Garofoli: «Per quanto ci è noto, la necropoli è composta di tombe a camera; finora non sono documentate tombe a fossa se non di bambini. Il rito è sempre l'inumazione, come è naturale in ambiente umbro» (Feruglio-Garofoli 2001, 195). Più recentemente Chiara Berichillo: «Sul Tevere dunque viaggiano le merci, ma d'altra parte è il Tevere stesso a segnare il confine tra il territorio degli Umbri e quello etrusco» (Berichillo 2009, 66). Paolo Bruschetti: «L'altro importante percorso era quello che si snodava intorno al Tevere, il fiume che lambiva il territorio orvietano e che formava la linea di confine fra gli "stati" etrusco e umbro-italico» (Bruschetti 2013, 68).

<sup>2</sup> Amann 2001, 91. Anche Simonetta Stopponi in un suo fondamentale contributo sui rapporti tra Etruschi e Umbri nella media valle del Tevere, ha ribadito «...l'assoluta permeabilità del *border line* tiberino» (Stopponi 2009, 18-21).

<sup>3</sup> Per cui cfr. Colonna 2001; Amann 2001. Oltre alle produzioni materiali di sicura matrice etrusca ampiamente presenti nei contesti umbri e alle importazioni greche, comunque mediate dall'Etruria, è

a.C., dalle molteplici occasioni in cui Etruschi e Umbri si allearono per contrastare l'espansionismo romano<sup>4</sup> e che si amplierà ulteriormente (e, direi, ovviamente) nel corso dell'Impero, se ancora in età costantiniana gli Ispellati (rappresentanti del *nomen* umbro) partecipavano ai *ludi* etruschi che annualmente si celebravano *apud Volsinios*<sup>5</sup>.

Ma la complessità storica e geografica di questa zona è stata complicata ulteriormente da eventi di storia contemporanea. Osservando il confine odierno tra l'estremo limite settentrionale del Lazio e la corrispondente porzione dell'Umbria, notiamo una strana, quanto pronunciata, rientranza (che potremmo definire "il golfo orvietano") (fig. 1) provocata da una radicale ridefinizione dell'antica linea di confine tra le *regiones* augustee VI e VII che prese le mosse agli albori degli anni Trenta del XIX secolo, quando papa Gregorio XVI volle procedere al riassetto amministrativo del *Patrimonium sancti Petri*: in quell'occasione l'intero territorio orvietano, "promosso" e costituito in delegazione autonoma, fu separato dalla Delegazione di Viterbo, sede del governo distrettuale<sup>6</sup>. Una ridefinizione dell'antica linea di confine che, riguardando una divisione amministrativa interna allo Stato Pontificio, non comportò allora conseguenze significative<sup>7</sup>, contrariamente a quanto si sarebbe, invece, verificato una trentina d'anni dopo, nel 1860, quando la nuova demarcazione tra le delegazioni di Orvieto e Viterbo fu adottata anche per marcare la separazione tra lo Stato Pontificio e il Regno Sabauda e, di conseguenza, tra il Lazio settentrionale (la Tuscia) e l'Umbria, per consentire a Orvieto e all'Orvietano di affrancarsi precocemente dai domini della Santa Sede<sup>8</sup>. Una linea di

significativa la totale assenza di iscrizioni umbre e di toponimi di origine italica sulla riva destra del Tevere, cioè oltre «...quella linea che in età augustea sarà il confine tra la *regio VII Etruria* e la *regio VI Umbria*» (Aigner Foresti 1997, 13).

<sup>4</sup> Aigner Foresti 1997, 16-23.

<sup>5</sup> Per cui cfr. Sisani 2002, 483-509.

<sup>6</sup> Scacchi 1996, 106-107.

<sup>7</sup> Come, del resto, nemmeno la scelta augustea di attribuire al medio corso del Tevere la funzione di confine tra *regio VI* e *VII* comportò alcunché, trattandosi di un mero confine amministrativo all'interno dello stesso organismo statale.

<sup>8</sup> Nel 1860 i Cacciatori del Tevere erano riusciti a liberare dal controllo pontificio sia la Delegazione di Orvieto sia quella di Viterbo. Ma a quel punto Napoleone III, prendendo le difese di Pio IX, impose al Cavour la restituzione alla Santa Sede di tutti i territori appartenenti all'originario assetto del Patrimonio di San Pietro in Tuscia. Quindi l'intera Val di Lago bolsenese e il Viterbese dovettero rientrare sotto il controllo pontificio e attendere il 1870 per potersene affrancare, mentre Orvieto e l'Orvietano poterono evitare questa riannessione grazie a un documento prodotto dal marchese Filippo



Fig. 1. La Provincia di Viterbo tra Umbria e Toscana: in evidenza il "golfo orvietano" (rielab. da <http://www.meteomarta.altervista.org/portale/la-tuscia-e-lalta-tuscia>).

demarcazione che in seguito – allorché nel 1948 le cosiddette “Circoscrizioni di decentramento statistico-amministrativo” del Regno Sabauda assunsero ufficialmente il titolo di “Regioni” nell’ordinamento giuridico italiano in base agli articoli 114 e 115 della Costituzione<sup>9</sup> – avrebbe segnato in via definitiva la separazione tra l’Umbria e il Lazio.

Un confine, quindi, tracciato artificialmente a prescindere del tutto dai precedenti storici ed etnici

Antonio Gualterio (senatore del Regno Sabauda e Ministro della Real Casa) da cui risultava un loro ingresso tardivo nei domini del Patrimonio. Per cui nel settembre 1860 Orvieto e l'Orvietano si affrancarono dalla Santa Sede e, due mesi dopo, furono inseriti nei confini della Circoscrizione di decentramento statistico-amministrativo dell'Umbria che, assieme a quella delle Marche, era già stata annessa allo Stato Sabauda (Tamburini 1992, 7-8; Ugolini 1999, 74-75; Monsagrati 2012, 54-57).

<sup>9</sup> Si dovrà comunque attendere il 1968 per assistere all'avvio della costituzione delle Regioni a statuto ordinario e il 1970 per il completamento dell'Ordinamento regionale italiano (per cui v. Ambrosi 2010).

dell'area, risoltosi spesso in un ostacolo o in un depistaggio per gli studi finalizzati alla ricostruzione dell'assetto dell'antico territorio volsiniese precedente alla conquista romana, già devastato e disarticolato nel 264 a.C. e attualmente diviso tra due regioni diverse e, quindi, tra due diversi organi periferici ministeriali, con un evidente squilibrio e un mancato coordinamento nelle azioni volte alla tutela, alla fruizione e alla valorizzazione del più antico patrimonio storico e monumentale dell'area.

Esaminando i dati archeologici espressi in età preromana dai principali centri (Todi e Amelia) e dai centri minori (documentati presso Montecchio, Baschi, Guardia, Alviano, Porchiano del Monte e Giove) posti sulla riva sinistra del Tevere e "confinanti" con il territorio volsiniese (fig. 2), emerge una chiara discriminante in rapporto all'ambito funerario: un ambito che, come è dato di rilevare anche nei confronti degli stessi distretti etruschi, si esprime sempre attraverso scelte, rituali, strutture e reperti del tutto peculiari, tali da consentire agevolmente, sulla base della loro distribuzione, la defi-

# Tra Taranto e Sparta: nuove osservazioni sul cratere apulo di New York, MMA, 50. 11. 4

Luigi Todisco

Risale al 1990 un mio contributo in cui analizzavo la scena dipinta sul lato principale del cratere apulo a colonnette conservato nel Metropolitan Museum di New York con n. d'inv. 50. 11. 4, assegnato da A. D. Trendall e A. Gambitoglou ad un ceramografo vicino al Pittore di Boston 00. 348, la cui attività a Taranto è databile intorno al 370-360 a.C.<sup>1</sup> Il tentativo esegetico dell'immagine seguiva ad altri avanzati in precedenza né, dopo il mio, sono mancati ulteriori interventi volti all'interpretazione della composizione pittorica<sup>2</sup>. L'analisi da me intrapresa in quell'occasione non si estese alla scena del lato secondario (o così normalmente considerato) del vaso, e mi risulta che essa non sia stata ancora affrontata in maniera approfondita, in modo da sviluppare le cursorie proposte di lettura avanzate da D. von Bothmer, K. Hamma, K. Schefold e F. Jung, M. De Cesare<sup>3</sup>. In questa nota cercherò, dunque, di fornire una spiegazione dell'immagine, partendo dall'ipotesi che più condivido tra quelle finora suggerite.

L'episodio, cui partecipano Atena, uno dei Dioscuri, Pan ed Hermes, Eros, fu ambientato in un luogo aperto, cui rimandano l'albero al limite destro del campo figurato e il cespuglio sottostante<sup>4</sup>, i quali trovano un corrispettivo nella colonna e nella patera riprodotte sull'altro lato del vaso a indicare il contesto santuarioale della scena (figg. 1-2)<sup>5</sup>.

Al centro della composizione è Atena seduta e rivolta a destra rispetto a chi guarda. La divinità, con l'elmo calzato sulla testa, veste un chitone stretto in vita da una cintura, coperto dall'egida sul busto e da un mantello sulle gambe. Con la mano sinistra stringe la lunga lancia puntata al suolo e tiene il braccio destro piegato sullo scudo, anch'esso poggiato al suolo. La dea è scalza e indossa orecchini, collana e bracciali (suddipinti in

bianco-giallo), il chitone è fittamente pieghettato, l'egida ampia con gorgoneion e serpentelli in evidenza, la cintura è impreziosita da borchie (suddipinte in bianco-giallo), il mantello liscio e pesante, l'elmo è di tipo corinzio con alto lophos (suddipinto in bianco-giallo), lo scudo rotondo con un umbone nero al centro e borchie lungo il bordo. Un ulivo, con foglie e frutti (suddipinti in bianco-giallo), è individuabile nel cespuglio reso in basso, davanti alla divinità<sup>6</sup>.

Di fronte ad Atena, che lo guarda, è uno dei Dioscuri, riconoscibile dalla stella (suddipinta in bianco-giallo) che gli è accanto, in atto di parlare alla dea<sup>7</sup>. È riprodotto in piedi e di tre quarti, con la testa dai corti capelli reclinata e rivolta ad Atena, il piede destro interamente poggiato al suolo e il sinistro soltanto con la punta, a indicare l'arrivo del personaggio dall'esterno della scena. Il Dioscuro è coperto dal solo mantello bordato da una fascia nera, con il petaso (suddipinto in bianco-giallo) sulla testa e alti calzari ai piedi, la mano sinistra regge due lance in posizione verticale, la destra è avanzata verso Atena nel gesto dell'eloquio. L'albero accanto alla figura è di grandi dimensioni ed ha foglie palmato-lobate (suddipinte in bianco e in giallo) su due lunghi rami (platano?).

Alle spalle di Atena, sono Pan ed Hermes in alto, Eros in basso.

Pan presenta le sembianze e le proporzioni di un fanciullo, caratterizzato nella sua alterità da orecchie, corna e coda caprine. Cinto da una corona di foglie (suddipinte in bianco-giallo), il personaggio ha capelli corti ed è in piedi, in posizione di riposo, piegato di profilo in avanti verso Hermes, con la gamba destra distesa e la sinistra sollevata e flessa al ginocchio. Il braccio destro è piegato con la mano avanzata che stringe la siringa<sup>8</sup>, il sinistro è piegato e poggiato sulla gamba.

Pan guarda suo padre, evidentemente dopo aver smesso di suonare, ed Hermes ruota nettamente indietro la testa in direzione di Atena e del Dioscuro. Il dio, dai corti capelli, è seduto a gambe incrociate su un mantello bordato da una fascia nera, ha il corpo completamente nudo rivolto a Pan, il petaso (suddipinto in bianco-giallo) sulle spalle, le mani a reggere il caduceo (suddipinto in bianco).

<sup>1</sup> Todisco 1990, 901-957, con bibl. prec. Per l'attribuzione del vaso cfr. Trendall, Gambitoglou 1978, 266-267, n. 47, tav. 89. 1.

<sup>2</sup> La discussione più recente della scena vascolare è quella di Marconi 2011, 145-167, cui si rimanda per la bibliografia aggiornata sul vaso. Da aggiungere Biscotto 2010, 531-532, Todisco 2012, I, 79, Roscino 2012 a, 326, nota 2012.

<sup>3</sup> Von Bothmer 1951, 160 (Dioscuro in procinto di partire o in atto di riferire di un suo viaggio), Hamma 1982, 99, Schefold, Jung 1988, 32, De Cesare 1994, 247-258; Ead. 1997, 175-176 (collegamento tematico tra i due lati del vaso, su cui sarebbero stati rappresentati l'apoteosi di Eracle sull'Olimpo e Iolao o uno dei Dioscuri in atto di informare Atena dell'istituzione di un culto dell'eroe in un santuario). Marconi 2011, 153, nota 37, sembra propendere per quest'ultima ipotesi.

<sup>4</sup> Cfr. già De Cesare 1994, 250-251, note 14, 19: «funzione topografica svolta dall'albero», «Al di là di un inquadramento paesaggistico (santuario), l'albero in connessione con Eracle (scil. del lato A) ricorda l'impresa dei pomi delle Esperidi».

<sup>5</sup> Cfr. Todisco 1990, 901-957.

<sup>6</sup> Su questo particolare cfr. già De Cesare 1994, 251.

<sup>7</sup> Già von Bothmer 1951, 160: «one of the Dioskouroi». Invece Schauenburg 1958, 60, nota 59, Id. 1962, 35, n. 117, Id. 1974, 111, nota 53: «Dioskuren». La De Cesare 1994, 253, sembrava invece orientata a riconoscere nel personaggio Iolao.

<sup>8</sup> Sulla siringa di Pan cfr. Reinach 1911, 1599, Herbig 1949, 25-27, in generale Haas 1985.





Fig. 1. Lato secondario del cratere apulo a colonnette New York, MMA, 50. 11. 4.

Se Pan interrompe di suonare il suo strumento ed Eros, che lo stava ascoltando, viene attratto dall'ambasciatrice ad Atena da parte del Dioscuco appena giunto, Eros sembra invece disinteressarsi di ciò che sta accadendo, preso com'è dall'inseguimento di un'oca o, meno probabilmente, di un cigno<sup>9</sup>. Il dio, rappresentato come un

fanciullo nudo e alato (sovraddipinture in bianco sul dorso delle ali), volge le spalle ad Atena e, procedendo velocemente di profilo, si curva e cala entrambe le mani nel

<sup>9</sup> Per l'oca propende, insieme a von Bothmer 1951, 160, anche

la De Cesare 1994, 252, che nella nota 21, con bibl. prec., rimanda a un precedente vascolare attico costituito dall'immagine di un cratere della fine del V secolo a.C. con Eros che insegue il volatile: Kokkorou Alewras 1990, 106, n. 2737.

# Programmi figurativi della pittura arcaica e classica di Caere

## Il contributo della nuova evidenza\*

Mario Torelli

L'archeologia talora conosce scoperte, che possono cambiare radicalmente la valutazione corrente di fenomeni di piccola o di grande portata, anche soltanto con la massa della nuova evidenza. Anche se purtroppo è frutto non di uno scavo regolare, ma di un sensazionale recupero del Nucleo Tutela del Patrimonio Artistico, la scoperta ci ha consegnato un'inaspettata valanga di nuovi dati su Caere arcaica, che dovranno attentamente essere elaborati dalla ricerca per giungere a un consenso diffuso nella comunità scientifica. In questo mio intervento, partendo dalle considerazioni da me presentate nel catalogo della mostra aperta nelle sale del Castello di Santa Severa, nel quale il tema dei programmi figurativi ha un ruolo non secondario<sup>1</sup>, proverò a porre, con ancor maggior vigore di quello speso in quella sede, l'accento su alcune conseguenze, che discendono dai nuovi materiali, in rapporto con alcuni processi generali di carattere storico da lungo tempo rilevati dagli storici e, in minor misura dagli archeologi e dagli storici dell'arte antica, per la ricostruzione dei cruciali decenni di passaggio dal VI al V secolo a.C. sul versante tanto della vicenda politica quanto della storia della mentalità.

La prima grande novità è la certezza che una parte cospicua, per non dire la quasi totalità dei frammenti del recupero ginevrino, che spaziano dall'inizio della produzione, in genere collocata poco prima della metà del VI secolo a.C. fino agli inizi del V secolo a.C., era destinata a decorare edifici privati, come aveva divinato F. Roncalli in un suo articolo di dieci anni or sono<sup>2</sup>. Con i nuovi dati possiamo ben dire che la quantità fa la qualità: indistintamente tutte queste lastre arcaiche fino al 500-490 a.C. circa erano destinate ad ornare residenze opulente della città, cosa questa che ora ci è garantita, oltre che dall'elevato numero di frammenti incompatibile con decorazioni templari, dalla impressionante quantità

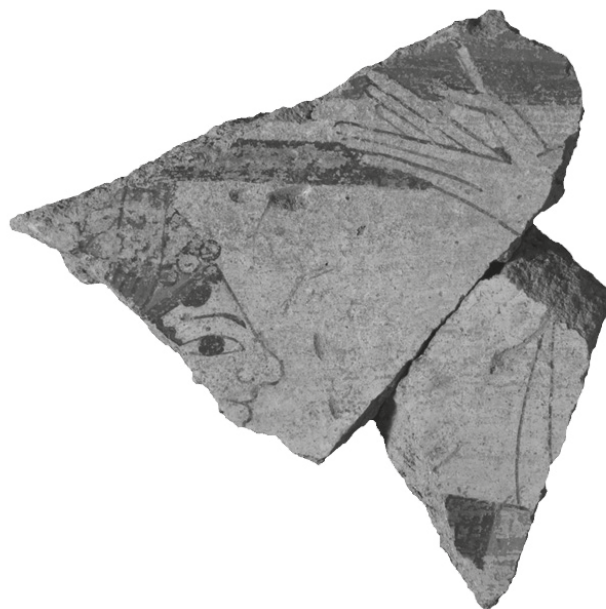


Fig. 1. Frammento con figura di danzatrice.

di frammenti con scene recanti il tema della danza o del canto, soggetti che la documentazione pittorica tarquiniese, già da sola, ci consente facilmente di immaginare fossero in primo luogo destinati alla sfera privata.

Non si può resistere al fascino che ai nostri occhi possiedono non pochi frammenti ora recuperati, dipinti con questi gioiosi soggetti, i cui protagonisti, danzatori e suonatori di ambo i sessi<sup>3</sup>, ci restituiscono autentici piccoli capolavori della pittura ceretana di scuola ionica, come questa figura di danzatrice<sup>4</sup> (fig. 1), la cui pertinenza a scene che potremmo chiamare di "evasione" di natura privata e profana è in genere sicura, fatta eccezione per un numero non grande di documenti, sui quali si tornerà per deciderne, se possibile, la natura del programma decorativo. Un caso affine alle lastre con scene di danza è costituito da quelle con gare sportive, il cui spettacolo di certo deliziava le feste dell'opulenta aristocrazia ceretana. Il caso più chiaro di fregio con rappresentazione di soggetto atletico, che possiamo presentare con la virtuale certezza della sua appartenenza a una casa, è quello che oggi siamo in grado di ricostruire, sia pur parzialmente grazie al recupero ginevrino: l'identità di stile e di decorazione accessoria ci consente infatti

\* Questa nota, scritta nei giorni in cui mi è giunta la notizia della drammatica, prematura scomparsa di Enzo Lippolis, è dedicata alla cara memoria di questo straordinario archeologo, cui il Dipartimento di antichistica dell'Università della Sapienza deve il primato mondiale conseguito nel 2018 sotto la Sua direzione. Questa dedica è formulata in ricordo dei giorni lontani del Suo discepolato perugino e delle appassionante discussioni intercorse con Lui nell'arco di quarant'anni, da quelle avute nel corso della visita da Lui guidata nel 1988 alla rivoluzionaria mostra sugli "Ori di Taranto", all'illustrazione delle Sue ancora inedite ricerche sul *Capitolium* della colonia pompeiana, che egli con la disponibilità e l'affetto di sempre mi ha riservato a Pompei del 2017, in occasione dell'ultimo personale incontro di natura scientifica. Enzo caro, *sit tibi terra levis*.

<sup>1</sup> Torelli 2018.

<sup>2</sup> Roncalli 2008.

<sup>3</sup> *Pittura di terracotta* 2018, 182-190, nn. 51-82.

<sup>4</sup> *Pittura di terracotta* 2018, 187, n. 71.





Fig. 2 a. Lastra di fregio con rappresentazione di scene sportive: personaggio stante con bastone nodoso, forse arbitro o lanista (Los Angeles, J.-P. Getty Museum).

di attribuire a uno stesso fregio (figg. 2 a-b) due lastre<sup>5</sup>, una quasi completa conservata al Getty Museum di Los Angeles e una, in parte ricomposta da molti frammenti, ritornata appunto in questa occasione in Italia, accompagnata da due frammenti con motivo decorativo di coronamento a catena di fiori di loto e boccioli<sup>6</sup>. La lastra americana (fig. 2 a) raffigura un personaggio vestito e munito di lungo ramo d'albero nodoso a terminazione a forcella, che la parallela iconografia della tarquiniese Tomba degli Auguri consentirebbe di interpretare come un arbitro o un lanista; i frammenti dell'altra lastra

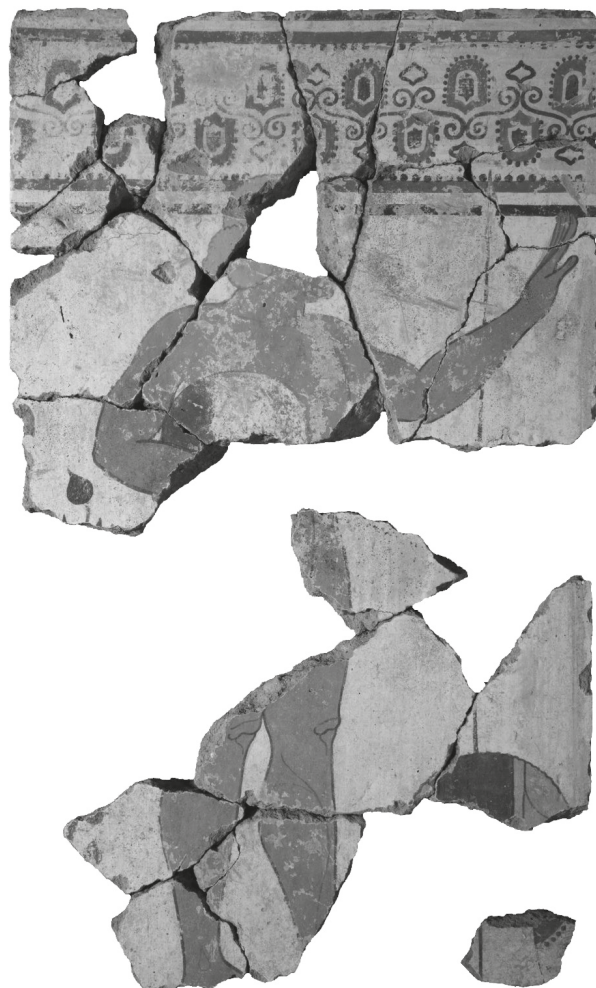


Fig. 2 b. Lastra di fregio con rappresentazione di scene sportive: discobolo stante con disco sotto il braccio presso un misuratore del lancio (?).

(fig. 2 b) mostrano un discobolo nudo, che, recando sotto il braccio destro il disco, si erge ritto accanto a un monticello sormontato da un'asta, probabile misuratore del lancio del disco. Anche se teoricamente la scena potrebbe riferirsi a un agone mitico, dobbiamo ricordare che un altro importante documento ancora, costituito da una lastra molto frammentaria con due lottatori (fig. 3), origina assai verosimilmente da un contesto di natura domestica<sup>7</sup>. A proposito dell'eventuale appartenenza a case o a templi di queste lastre con scene di soggetto sportivo, va ricordato che, sempre sul piano puramente teorico, è ipotizzabile che tali rappresentazioni possano

<sup>5</sup> *Pittura di terracotta* 2018, 192, n. 86.

<sup>6</sup> *Pittura di terracotta* 2018, 191, n. 83 (lastra con lanciatore di disco); 191, nn. 84-85 (fr. con decorazione accessoria).

<sup>7</sup> *Pittura di terracotta* 2018, 183, n. 53 (lastra con lottatori).



# Il complesso delle decorazioni degli edifici templari in Italia nella tarda età repubblicana (II-I secolo a.C.)

Stefano Tortorella

In questo contributo s'intende analizzare l'apparato decorativo restituito dagli edifici templari documentati in Italia dalla tarda età repubblicana (II-I sec. a.C.) fino all'età augustea, tenendo conto della pittura, dei diversi tipi di pavimento, ivi compresi i mosaici, e della decorazione fittile architettonica. Lo scopo è anche quello di intrecciare le testimonianze archeologiche con quelle delle fonti letterarie; in particolare per quanto concerne i templi costruiti *ex manubiis* dai *virii triumphales*, esse offrono informazioni per quegli elementi della decorazione templare che non si sono conservati, come ad esempio le pitture "trionfali", le *tabulae pictae* le iscrizioni, dipinte o incise.

Gli studiosi si sono per lo più indirizzati allo studio della decorazione scultorea oppure hanno rivolto il proprio interesse a singoli aspetti, come le pitture<sup>1</sup> o le terrecotte architettoniche; manca dunque un quadro del complesso delle decorazioni (in particolare parietali e pavimentali)<sup>2</sup>. Indubbiamente un limite all'analisi è posto dal numero limitato di edifici che abbiano conservato, almeno in buona misura, i propri apparati decorativi. Verranno analizzati quei contesti templari che presentano più di un'evidenza.

## 1. Roma, le notizie delle fonti e i dati archeologici

Un caso particolare è rappresentato da Roma, la cui documentazione archeologica appare scarsa, mentre più che numerose sono le notizie delle fonti. Certamente doveva essere largamente diffuso a Roma l'uso di decorare gli interni dei templi, o i portici ad essi relativi, con *tabulae pictae*, o meno frequentemente con pitture parietali. La menzione più antica concerne i dipinti realizzati da C. Fabius Pictor nel tempio di Salus sul Quirinale dedicato nel 302 a.C., ma è incerto se raffigurassero *res gestae*, cioè le imprese belliche magari di quel C. Iunius Bubulcus che aveva prima votato il tempio, durante la seconda guerra punica nel 311, e poi lo aveva dedicato nel 302 a.C., oppure rappresentazioni di *status*, vale a

dire immagini del console in abito trionfale<sup>3</sup>. Nei secoli successivi abbiamo testimonianze della dedica di pitture e di *tabulae pictae* in diversi luoghi pubblici, fra cui edifici templari<sup>4</sup>. Una *tabula* viene offerta nel 175 da Ti. Sempronio Gracco nel tempio di Mater Matuta nel Foro Boario per celebrare il suo trionfo sui Sardi<sup>5</sup>. La *tabula* aveva l'aspetto di una carta geografica della Sardinia<sup>6</sup> ed era anche dipinta un'iscrizione, che, come un *index rerum prospere gestarum*, rendeva conto delle raffigurazioni della tavola, offrendo un compendio delle operazioni belliche. La *tabula* era dedicata a Giove, ma non si può escludere che un duplicato dell'iscrizione fosse affisso nel tempio di Giove Capitolino. L'uso di dedicare in Capitolio *tabulae* corredate di *tituli* in versi saturni è più volte documentato da alcuni *Grammatici Latini*: nel 190 M. Acilio Glabrione dedica in Capitolio una *tabula triumphalis* a seguito del suo trionfo sugli Etoli e su Antioco<sup>7</sup>. Nello stesso anno L. Emilio Regillo in una battaglia navale aveva fatto voto del tempio dei Lari Permarini dedicato poi nel 179 nel Campo Marzio, più precisamente nella *Porticus Minucia*, edificio riconosciuto nel tempio D dell'area sacra di Largo Argentina<sup>8</sup>. Sulla porta del tempio era affissa una *tabula* a ricordo delle fortunate imprese di Emilio Regillo trionfatore nel 189 sull'Asia e su Antioco III<sup>9</sup>. Un'altra *tabula* corredata della stessa iscrizione o apprestata a ricordo della stessa impresa (*eo-*

<sup>3</sup> Val. Max. 8, 14, 6. Plin. N.H. 35, 19. Dio Hal. 16,, 3, 2.

<sup>4</sup> Diverse testimonianze risalgono al III secolo a.C.: L. Papirius Cursor, a seguito del suo trionfo su Sanniti e Tarentini, dedica nel 272 un tempio s *Consus* sull'Aventino, al cui interno era un'immagine del console in abito trionfale con la *toga purpurea* (Festus, p. 228, 18-23 L., s.v. *picta*); un analogo tipo di raffigurazione pittorica concerne M. Fulvius Flaccus nel tempio di Vertumnus ancora sull'Aventino (264 a.C.) dopo il suo trionfo su Volsinii (Festus, *ibid.*); nel 215 a.C. il console Ti. Sempronius Gracchus, dopo che schiavi liberati e arruolati nelle legioni (*i volones*) furono determinanti nella vittoriosa battaglia contro Annone presso Benevento, permise che essi fossero liberati e partecipassero ad un banchetto pubblico di festeggiamento e dedicò la raffigurazione del *convivium* nel tempio aventino di Iuppiter Libertas eretto dal padre console nel 238 con i soldi delle multe (Liv. 24, 16, 16-19; vedi anche Koortbojian 2002); nel tempio di Esculapio sull'Isola Tiberina erano dipinti cavalieri che portavano un giavellotto sulle spalle (*i ferentarii*), corredate di apposite didascalie e tali pitture potevano riferirsi ad un episodio della seconda guerra punica (210 a.C.) narrato da Livio (20, 4), o della terza guerra sannitica (293-290 a.C.) (Varro *de lingua lat.* 7, 57; vedi anche Rouveret 1987-89, 120-121, nota 47). La documentazione di II e I secolo a.C. verrà esaminata nel testo.

<sup>5</sup> Liv. 41, 28, 8-10.

<sup>6</sup> Sulla dimensione geografica delle pitture a carattere trionfale, vedi Tortorella 2008.

<sup>7</sup> Caes, Bass. *De metris* in Keil. *Gramm. Lat.* 6, 265. At. Fortunat. *De Saturnio* in Keil. *Gramm. Lat.* 6, 293. Pietilä-Castrén 1987, 86-87.

<sup>8</sup> Liv. 40, 52, 4-7. Pietilä-Castrén 1987, 86-87. 92-93, Zevi 1997.

<sup>9</sup> Il testo dell'iscrizione è corrotto in Livio; l'inizio è ricostruito grazie alla testimonianza di Cesio Basso.

<sup>1</sup> In particolare sul I Stile come espressione della *luxuria* asiatica, vedi Torelli 2011 e Marcattili 2011, in particolare 416-419; sulla decorazione di I Stile nel Lazio, Caputo 1990-91; sui santuari greci e romani, Moormann 2011; sui programmi decorativi in edifici sacri, Donati 2016 b.

<sup>2</sup> Sui programmi decorativi degli edifici religiosi di età romana in Italia settentrionale, vedi Murgia 2016. Per le testimonianze epigrafiche sulle dotazioni funzionali e sugli arredi dei santuari, vedi Nonnis 2003.

*dem exemplo*) fu appesa alla porta del tempio di Giove sul Campidoglio. Un altro caso ancora è costituito dalla *tabula* esposta in *Capitolio* nel 189 dopo il trionfo su Antio-co di L. Cornelio Scipione Asiatico<sup>10</sup>. È probabile che si tratti di tavole trionfali iscritte, ma è anche possibile che *tabulae* dedicate in edifici templari fossero replicate, almeno per la registrazione scritta, nel tempio capitolino. Altri quadri sono dedicati ed esposti in edifici templari, ancora nel II secolo, come quello, dal probabile carattere trionfale e celebrativo, commissionato dopo la presa di Cartagine da Scipione l'Emiliano a Pacuvio, drammaturgo, poeta e pittore<sup>11</sup>. Il quadro fu esibito nel tempio di Ercole al Foro Boario inaugurato da Scipione nel 142 a.C. Nel corso del I secolo a.C. Pompeo dedicò nel tempio di Minerva nel Campo Marzio una *tabula*<sup>12</sup>, corredata da un'iscrizione che richiama come dice Diodoro<sup>13</sup> le sue *praxeis* ovvero *res gestae* in Oriente. A L. Mummius si deve la dedica ad *Hercules Victor* di un tempio, probabilmente situato sul Celio, e di un *signum* come *opus triumphale*<sup>14</sup>. D. Giunio Bruto Callaico (console nel 138 a.C.) commissionò vari componimenti, o comunque parecchi versi in metro saturnio all'amico Accio<sup>15</sup> in occasione del proprio trionfo lusitanico e della dedica del nuovo tempio di Marte in *circo Flaminius*; tali versi furono incisi sulle pareti del vestibolo del tempio eretto dal celebre architetto Ermodoro di Salamina. Del resto l'usanza dei trionfatori di ricordare i propri successi in epigrafi, di contenuto narrativo, collocate negli edifici templari, supera i confini di Roma: ne costituisce una testimonianza il cosiddetto *elogium* di C. Sempronio Tuditano, del tutto assimilabile ad una *tabula triumphalis* munita di iscrizione. Il console, a seguito del suo trionfo sui Giapidi del 129 a.C., eresse un tempio al dio fluviale Timavo ai limiti del territorio di Aquileia; ipoteticamente potrebbero essere attribuite a tale edificio le terrecotte architettoniche frontonali, note sotto il nome di Monastero e una serie di lastre fittili di rivestimento databili nella seconda metà del II secolo a.C.<sup>16</sup>. Una grande carta dipinta con la rappresentazione dell'Italia romana con le sue città, le strade e gli abbondanti prodotti agricoli fu esposta nel tempio della *Tellus*<sup>17</sup>, a suo tempo dedicato nel III seco-

lo<sup>18</sup>, probabilmente in occasione dei lavori di restauro realizzati da Cicerone<sup>19</sup>. A queste fonti va aggiunto il riferimento di Properzio ad un eventuale dipinto della battaglia di Azio nel tempio di Apollo Palatino<sup>20</sup>. Fuori Roma, Plinio ricorda il caso di *Marcus Plautius*, pittore di origine asiana, che intorno alla metà del II secolo a.C. dipinse le pareti del tempio di Giunone ad Ardea, ottenendo per quest'opera la cittadinanza romana. Plinio riporta l'epigramma in esametri e in lettere arcaiche che il pittore aveva composto e aggiunto come firma alla sua opera<sup>21</sup>. Un'altra pittura "storica", ma non trionfale, è costituita dal quadro che un ignoto Beleo fece dipingere raffigurando la partenza di Mario da Minturno: la *tabula* fu consacrata come dono votivo nel santuario della dea Marica da cui Mario era salpato con venti favorevoli<sup>22</sup>.

Le fonti documentano anche la dedica, all'interno di edifici templari, di quadri di pittori greci frutto di bottini, o acquistati o riscattati per il loro valore. Plinio rileva che L. Mummius fu il primo a conferire pubblicamente in Roma prestigio a quadri stranieri dedicando, in occasione del suo trionfo sull'Acaia del 145 a.C., un quadro di Aristide, pittore della Scuola Tebana, frutto del bottino conseguito a seguito della presa di Corinto dell'anno precedente<sup>23</sup>. La *tabula* raffigurante Dioniso e Arianna era il primo documento di pittura straniera a Roma e fu esposta nel tempio, legato alla triade plebea, di Cerere, Libero e Libera a ribadire il forte legame esistente tra Dioniso e il trionfo. Plinio attribuisce allo stesso Aristide un quadro raffigurante un vecchio con la lira che ammaestra un fanciullo nel tempio della Fede sul Campidoglio e una *tabula* con un attore tragico e un fanciullo conservata nel tempio di Apollo Sosiano<sup>24</sup> e anco-

<sup>10</sup> Plin. *N.H.* 35, 22-23. Zinserling 407. Pape 1975, 11 "Siegesgemälde".

<sup>11</sup> Plin. *N.H.* 35, 19. Pietilä-Castrén 1987, 137-138. Nosarti 2016.

<sup>12</sup> Plin. *N.H.* 7, 97-98.

<sup>13</sup> Diodorus Siculus, 40.4.

<sup>14</sup> *CIL* I<sup>2</sup> 626 = *ILLRP* 122.

<sup>15</sup> Cic. *Pro Archia* 11, 27.

<sup>16</sup> Strazzulla 1987, 75-94. Strazzulla 1990 b, 296-299. Murgia 2013, 267-272.

<sup>17</sup> Varro *rer. rust.* 1, 2, 1.

<sup>18</sup> Il tempio era stato votato nel 268 a.C. e poi dedicato da P. Sempronius Sophus, probabilmente *ex manubiis* dopo il suo trionfo sui Piceni. Vedi Flor. I, 19, 2. Vedi anche Tortorella 2010, 119-120.

<sup>19</sup> Guilhembet 2005: vi si ricostruisce un'iniziativa diretta da parte di Cicerone nel 54 a.C. nella decorazione del tempio di *Tellus*. Vedi anche Le Bris 2007.

<sup>20</sup> Propert. 4.6, 15-68. Fedeli 2005. Barbet 2012, 484. Zanker 2014. F. Cairns ritiene che il brano di Properzio sia la *ekphrasis* della battaglia di Azio dipinta su tavola o su affresco nel tempio di Apollo Palatino: Cairns 1984, 153-154. Vedi anche Rothaus Caston 2003, che mette a confronto Properzio con la descrizione dello scudo di Vulcano (*Aen.* 8, 671-713). Di recente alcuni frammenti di rilievi con navi del Palatino sono stati messi in relazione con un monumento celebrativo di Azio costituito da un basamento decorato con navi e sormontato dalla statua di Apollo Aziaco, come raffigurato sulle monete del 16 a.C. di C. *Antistius Vetus*: Tomei 2017.

<sup>21</sup> Plin. *N.H.* 35, 115.

<sup>22</sup> Plut. *Mar.* 40,1.

<sup>23</sup> Plin. *N.H.* 35, 24; vedi anche 35, 99.

<sup>24</sup> Plin. *N.H.* 35, 99-100

# Il linguaggio dell'arte etrusca in contesto: ancora sul *kantharos* di via d'Avack, Veio e il mare

Alessio De Cristofaro

1. In un articolo pubblicato sullo scorso numero di questa rivista<sup>1</sup>, Marina Martelli, commentando l'edizione delle ormai celebri tombe principesche di San Paolo a Cerveteri<sup>2</sup>, ritorna incidentalmente su alcune proposte di lettura avanzate in relazione a un *kantharos* in impasto inciso con scene figurate (figg. 1-2), proveniente da una tomba di una piccola necropoli aristocratica scavata nell'agro veiente<sup>3</sup>.

Le figurazioni in questione presentano, su ciascuno lato del *kantharos*, una complessa scena di navigazione marittima, la cui analisi, di concerto con lo studio del contesto di cui il fittile è parte, ha indotto gli editori a riferirla a vicende biografiche del titolare della tomba, e segnatamente a un suo coinvolgimento nella *prexis* aristocratica<sup>4</sup>, nel quadro più ampio di un impegno di Veio in traffici trasmarini di età orientalizzante. A realizzare questo oggetto e la sua eccezionale figurazione sarebbe stato un ceramografo locale, nel cui linguaggio confluiscono notevoli elementi di matrice ellenica, presumibilmente assimilati in parte grazie alla mediazione della ceramografia ceretana, in parte dal contatto diretto con prodotti e artisti greci, in particolare protocorinzi.

L'illustre studiosa ritiene invece il *kantharos* solo un corrente prodotto di un figulo modesto, le cui rappresentazioni sarebbero da riferire a un impegno del proprie-

tario nella navigazione tiberina, stante una sostanziale estraneità di Veio a qualsiasi coinvolgimento in traffici e commerci trasmarini<sup>5</sup>: l'eccesso di esegesi di cui avrebbero dato prova gli editori, andrebbe visto quale esito di un impeto promozionale malcelato, finalizzato, in sostanza, all'autopromozione professionale degli stessi autori della ricerca<sup>6</sup>.

Le sapide osservazioni della collega, per quanto apodittiche e deliberatamente ignorare di quanto affermato con dovizia di apparati nell'edizione critica del *kantharos*, offrono allora l'occasione per tornare a discutere alcuni problemi che, ben oltre il merito delle polemiche occasionali, investono temi metodologici e disciplinari più ampi: occasione di cui sono grato a Marina Martelli, maestra indiscussa di un genere di polemica culturale quasi prossimo all'estinzione, quello della critica acuminata, in cui osservazioni fulminanti, invettive e geniali neologismi<sup>7</sup>, concorrono a smuovere le acque chete e limacciose del conformismo accademico, in cui tutti, ormai da troppo tempo, ci dibattiamo senza posa.

2. L'ipotesi che le scene di navigazione rappresentate sul *kantharos* possano alludere ad attività commerciali condotte lungo il Tevere dal titolare della tomba, è già contraddetta dall'evidenza iconografica; la raffigurazione dei natanti sui due lati del fittile, la più ricca e analitica tra quelle finora documentate nell'arte etrusca di età orientalizzante<sup>8</sup>, mostra infatti come si tratti di

<sup>1</sup> M. Martelli, *In visita alle tombe principesche di San Paolo*, in Ostraka XXVII, 2018, 57-76. Ringrazio la prof.ssa M. Martelli per avermi stimolato a tornare a riflettere su argomenti così interessanti, quali quelli affrontati di seguito; la bibliografia a sostegno di quanto affermato si limita in questa sede all'essenziale: mi riprometto, tuttavia, di tornare a breve, in modo più sistematico, su alcuni dei temi sollevati nella discussione. Ringrazio la prof.ssa G. Bartoloni e gli amici Alessandra Piergrosi e Vincenzo Bellelli per aver letto in anteprima il testo: a loro, a tutte le "vittime" di Marina Martelli, e alla studiosa stessa, che da sempre ammiro quale maestra di filologia archeologica, mi piace ricordare il motto apocrifo dell'anarchico Bakunin, che da sempre mi accompagna, rivisitato a mio modo: "una risata (c) i seppellirà!".

<sup>2</sup> M.A. Rizzo, *Principi etruschi. Le tombe orientalizzanti di San Paolo a Cerveteri*, Roma 2015.

<sup>3</sup> L'edizione del *kantharos* è in M. Arizza, A. De Cristofaro, A. Piergrosi, D. Rossi, *La tomba di un aristocratico naukleros dall'agro veientano. Il kantharos con scena di navigazione di via A d'Avack*, in ArchClass LXIV (n.s. II, 3), 2013, 51-131. Lo studio critico del vaso si deve a chi scrive assieme, per la sola parte morfologica e iconografica, a Daniela Rossi; le considerazioni storico-topografiche sul tema Veio e il mare sono mia responsabilità, come chiaramente espresso *ibidem*, 115, nota n. 240.

<sup>4</sup> Da intendersi nel senso degli studi ormai classici di A. Mele, *Il commercio greco arcaico: prexis ed emporie*, Napoli 1979; M. Cristofari, *Gli Etruschi del mare*, Milano 1983; M. Gras, *Trafics tyrrhéniens archaïques*, Rome 1985 (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 258). Un aggiornamento a più mani in *Gli Etruschi e il Mediterraneo. Commerci e politica*, AnnFaina XIII, Roma 2006.

<sup>5</sup> Martelli, *art. cit.*, 64-65.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 64, nota n. 26.

<sup>7</sup> Tra quelli conati nell'articolo qui in discorso, segnalo il "cretolatra" (*ibidem*, 60) attribuito a Matteo D'Acunto, reo di aver individuato in Etruria una "Creta connection" (copyright stavolta di chi scrive), e "orussologia" (*ibidem*, 70), grecismo forgiato allo scopo di indicare in senso dispregiativo gli archeologi da campo, ovvero coloro che dirigono lo scavo stando fisicamente in cantiere (orrore!); la studiosa sembra invece preferire una direzione *d'antan*, fatta magari da "remoto" e con periodiche visite allo scavo: quel genere di direzione, così tipico di una lunga genia di professori universitari e funzionari di soprintendenza (per fortuna non tutti), che in sede di pubblicazione si appropria dei dati e delle osservazioni di scavo raccolte dagli "orussologi", per trasformarle magicamente in farina del proprio sacco, non di rado semplificando, fraintendendo o mistificando quanto scrupolosamente raccolto dai terribili stratigrafi.

<sup>8</sup> In questo senso, si può utilmente consultare la lista di documenti stilata in Martelli, *art. cit.*, 71-76: in questa lista sorprende constatare come, al n. 2, compaia un'anfora con raffigurazioni di navi con poppa e prua rivolte e desinenti a testa di cavallo proveniente da sequestro, che la studiosa assegna a fabbrica ceretana per motivi stilistici e qualitativi, ma dagli editori inizialmente attribuita a Veio: F. Boitani, F. Biagi, S. Neri, *Amphores de table étrusco-geometriques d'époque orientalisante à Véies*, in L. Ambrosini, V. Jolivet (edd.), *Les po-*



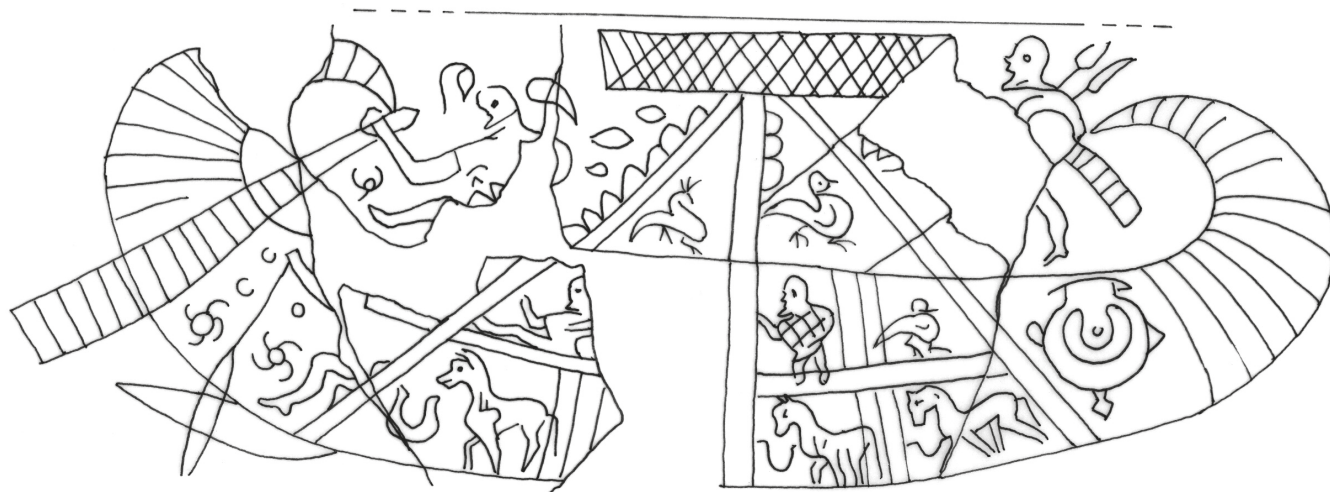


Fig. 1. Necropoli di via A. D'Avack, Tomba 3, kantharos in impasto, figurazione del lato A (dis. di D. Rossi).



Fig. 2. Necropoli di via A. D'Avack, Tomba 3, kantharos in impasto, figurazione del lato B (dis. di D. Rossi).

tiers d'Étrurie et leur mond. Contact, échanges, transferts. Hommages à Mario A. Del Chiaro, Paris 2014, 69-80, in part. 76 ss. e Tav. Ib; ora, anche a voler prescindere dall'identificazione del centro di produzione del pezzo, l'affermazione di Martelli riguardo il luogo del suo rinvenimento, che per gli editori sarebbe Veio, risulta quanto meno viziata da pregiudizio: il fatto che l'anfora venga da un sequestro effettuato al proprietario dei terreni dove insiste la necropoli di Picazzano (*ibidem*, 74: particolare stranamente omissa dalla studiosa) difficilmente può essere considerato un "indizio assai fragile e discutibile"; vale poi la pena ricordare come, proprio da Picazzano, provenga la rappresentazione di nave attaccata da un gigantesco pesce su vaso ad impasto edita per la prima volta in R. Vighi, *La più antica rappresentazione di nave etrusco-italica su un vaso della necropoli veiente*, in *RendAccLinc VIII*, 1932, 367-375. Ma sui pregiudizi veienti di Marina Martelli vd. *infra*.

imbarcazioni che, per dimensioni e caratteristiche costruttive e tipologiche<sup>9</sup>, erano destinate alla navigazione marittima: dotate di ponte di coperta, ponte di levaggio e stiva, cassero<sup>10</sup>, timone, potente velatura, sperone tagliamare, ampia ciurma e notevole tonnellaggio, le navi di via d'Avack sono chiaramente imbarcazioni destinate a viaggiare sul mare. Col conforto delle fonti romane, sappiamo che simili natanti potessero anche risalire il Tevere, raggiungendo approdi fluviali adeguatamente attrezzati<sup>11</sup>; ma che potessero essere realizzati solo ed esclusivamente per la navigazione fluviale, in luogo di più ovvie e funzionali barche o zattere, sembra veramente difficile da sostenere<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Rimando qui a quanto partitamente esposto in M. Arizza, A. De Cristofaro, A. Piergrosi, D. Rossi, *art. cit.*, 93-103.

<sup>10</sup> Documentato solo sulla nave rappresentata sul lato B del kantharos: *ibidem*, 87.

<sup>11</sup> La risalita avveniva però col concorso della tecnica dell'alaggio: basti in questo senso rileggere le testimonianze di Dion. Hal. III, 44 e, soprattutto, Procopio, I, 26. Sui *Navalia* in Campo Marzio, la cosiddetta Nave di Enea e le infrastrutture portuali tiberine romane più antiche si vedano almeno: F. Coarelli, *I santuari, il fiume, gli empori*, in A. Momigliano, A. Schiavone (edd.), *Storia di Roma*, vol. I, 127-151, Torino 1988; P. Gianfrotta, *Navi mitologiche a Roma*, in *Quarta Rassegna di archeologia subacquea*, Messina, 85-91; M. Arizza, A. De Cristofaro, A. Piergrosi, D. Rossi, *art. cit.*, 116-117.

<sup>12</sup> Per una rassegna dei diversi tipi di imbarcazioni antiche cfr. M. Bonino, *Navi mercantili e barche di età romana*, Roma 2015; per le tecniche costruttive e l'architettura navale: Id., *Argomenti di architettura navale antica*, Ghezzeno 2005; per lo specifico del mondo etrusco di età arcaica: P. Pomey, *Les navires étrusques: mythe ou réalité?*, in S. Gori, M.C. Bettini (ed.), *Gli Etruschi da Genova ad Ampurias (Atti Convegno*

