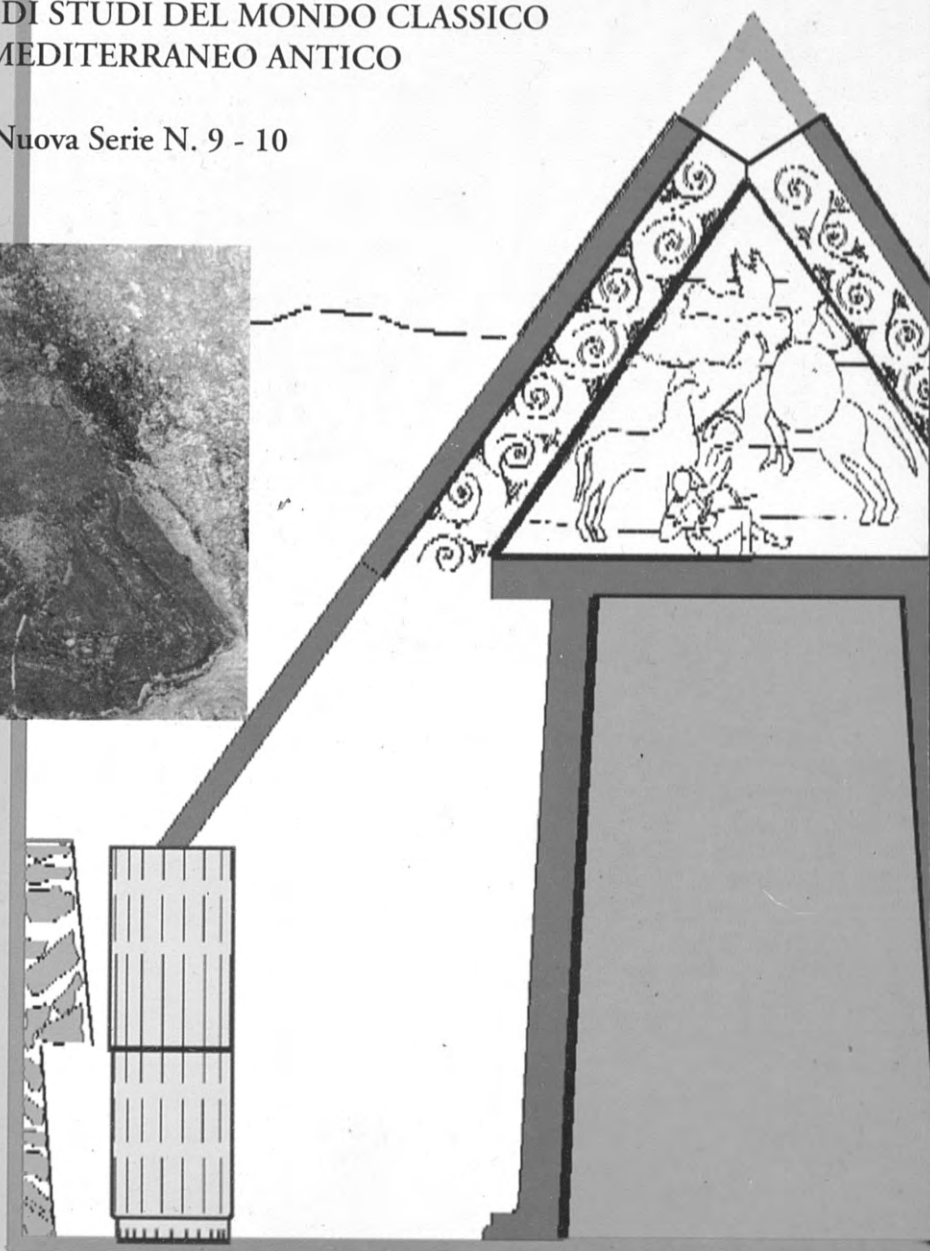


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10



2002-2003 Napoli

Questo volume è dedicato a Marina Mazzei,
prematuramente scomparsa (2 agosto 2004),
Ci mancheranno, di lei, l'intelligenza rigorosa,
la tenace combattività spesa per la tutela del
patrimonio archeologico, la discrezione,
la luminosa presenza.
Di lei questo volume accoglie due
lavori, che della sua amicizia per la rivista
sono un estremo pegno.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10

2002 - 2003 Napoli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI L'ORIENTALE
ANNAI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA
DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9-10

ISSN 1127-7130

Finito di stampare nel mese di marzo 2005
dalle **Edizioni Lui**
Via G. Galilei, 38 Chiusi (Siena)
nello stabilimento Friulstampa, Majano

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli,
Giuseppe Camodeca, Bruno d'Agostino, Anna Maria D'Onofrio, Luigi Gallo,
Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI AIONArchStAnt

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii*: *et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.

INDICE

MATTEO D'ACUNTO, Il tempio di Apollo a Dreros: il culto e la "cucina del Sacrificio"	p. 9
GILDA BARTOLONI, Una cappella funeraria al centro del pianoro di Piazza d'Armi - Veio	» 63
VINCENZO BELLELLI, Gli Argonauti all'imbarco	» 79
HELMUT RIX, Etrusco <i>kanna</i> "canapa"	» 95
RAFFAELLA BONAUDO, Trasmissioni iconografiche e costruzioni immaginarie: riformulazione di modelli attici su alcune stele felsinee	» 103
VIRGINIA IBELLI, Temi e programma figurativo della ceramica campana a figure nere	» 115
ELDA SCOPPETTA, Note preliminari sulla fase di età classica della porta nord delle fortificazioni di Cuma	» 141
MARINA MAZZEI, L'ipogeo della <i>Nike</i> di Arpi. Nota preliminare	» 153
LUCA CERCHIAI, Pitanatai Peripoloi	» 159
MARIA ELENA GORRINI, Eroi salutarì della Grecia continentale tra istanze politiche ed universali	» 163
ROSA DE BONIS, Un vecchio scavo nell'abitato di Paestum: problemi metodologici ed interpretativi	» 197
FABRIZIO PESANDO, Le "Terme Repubblicane" di Pompei: cronologia e funzione	» 221
LAËTTITIA CAVASSA, Lucius "outricide" sur une lampe de Cumes?	» 245
EPIGRAPHICA	
LAURA DEL VERME, GIULIA SACCO, Cuma: Frammenti ceramici iscritti dagli scavi dell' <i>Orientale</i>	» 251

TULLIA RITTI, Antonino Pio, "padrone della terra e del mare". Una nuova iscrizione onoraria da Hierapolis di Frigia	» 271
GIUSEPPE CAMODECA, Studi liternini. Le iscrizioni nel <i>CIL</i> e Liternum colonia imperiale	» 283
ANTONELLA DE CARLO, Dediche imperiali da Liternum: a Traiano, <i>restitutor Italiae</i> , del 113-116 e a Caracalla del 211-212	» 293
ANNALISA TORTORIELLO, Dedicata da Liternum al Cesare Salonino del 258-260	» 307

RASSEGNE E RECENSIONI

MARIA CHIARA MONACO in risposta alla recensione di A.M. D'Onofrio: <i>Ergasteria. Impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal Protogeometrico alle soglie dell'Ellenismo</i> , Roma 2000, in <i>AIONArchStAnt</i> , n.s. 8, 2001, pp. 214-223	» 315
NICOLA LANERI, rec. a Mike Pearson - Michael Shanks, <i>Theatre/Archaeology</i> , London 2001	» 319
ANNA MARIA D'ONOFRIO, rec. a I. Morris, <i>Archaeology as cultural history: words and things in Iron Age Greece</i> , Oxford 2000	» 323
BRUNO D'AGOSTINO, rec. a S. Huber, <i>Eretria XIV Fouilles et Recherches, l'Aire sacrificielle au nord du Sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros</i> , Lausanne 2003	» 330
BRUNO D'AGOSTINO, rec. a Eva Simantoni-Bournia, <i>La céramique grecque à reliefs - Ateliers insulaires du VIII^e au VI^e siècle avant J.-C.</i> , École Pratique des Hautes Études - III - Hautes Études du Monde Gréco-Romain 32, Genève 2004	» 333
MARINA MAZZEI, rec. a F. Colivicchi, <i>La necropoli di Ancona (IV-I sec. a.C.). Una comunità italica fra ellenismo e romanizzazione</i> , 'Quaderni di Ostraka', Napoli 2002	» 338
Riassunti degli articoli	» 340

IL TEMPIO DI APOLLO A DREROS: IL CULTO E LA "CUCINA DEL SACRIFICIO"

MATTEO D'ACUNTO

In epoca geometrica e protoarcaica il fenomeno della genesi del tempio poliadico, come monumento simbolo della *polis* che si va strutturando, è stato analizzato di recente dal punto di vista archeologico nel lavoro di A. Mazarakis Ainian¹. Egli, partendo dall'analisi dei singoli siti e pur riconoscendo le variabili del fenomeno, arriva alla formulazione di un modello interpretativo generale, ancorato al contesto storico-politico-sociale. Secondo tale modello, quale edificio più eminente e rappresentativo all'interno del singolo abitato il tempio poliadico si sostituisce alla residenza basileica nel contesto politico che vede la trasformazione dei regimi basileici del *Dark Age* nelle oligarchie delle *poleis* nascenti di epoca geometrica.

In questo momento critico, nella specifica tradizione architettonica templare di Creta, si pone il tempio di Dreros, scavato da Spyridon Marinatos nel 1935, e da lui accuratamente pubblicato e già lucidamente analizzato². Il piccolo abitato di Dreros si sviluppava sulle pendici e sulla sella tra le due colline in località Hagios Antonios, nella Creta

centro-orientale, nel tratto settentrionale, a nord-est della moderna cittadina di Neapolis³. Il tempio è costruito attorno alla fine dell'VIII sec. a.C. in posizione adiacente alla sella, in associazione con un'*agorà* a gradini (fig. 1).

Il presente contributo⁴ propone un'analisi della funzione ancora "ibrida" del tempio: da una parte, già nella sua accezione "classica" di *nàos* delle "immagini di culto", da un'altra, ancora come "recinto" che ospita all'interno del vano di culto le diverse fasi della "cucina del sacrificio".

1. La struttura

La proposta di restituzione architettonica del tempio avanzata da Marinatos prevedeva una struttura ad *oikos* semplice con porta di accesso al centro della facciata, la quale è preceduta da un portico con una coppia di colonne su ciascun lato (figg. 3-4)⁵. Tale restituzione, concepita tenendo presente nel dettaglio i modellini dell'Heraion di Argos e di Perachora⁶, si fondava chiaramente sul presupposto che il tempio di Dreros andasse considerato all'interno

¹ Mazarakis Ainian 1997; cf. poi A. Mazarakis Ainian, *Ἱερός και αρχαιολογία*, Αθήνα 2000, pp. 63-118, con bibliografia relativa ad altri contributi dello stesso autore su siti e temi specifici.

² I principali contributi sul tempio sono: Marinatos 1936; Drerup 1969, pp. 5-7; Beyer 1976, pp. 13-20 e 39-42; Mazarakis Ainian 1997, pp. 216-218, dove è riportata un'ampia bibliografia. Per i dati di scavo ed il rinvenimento degli *sphyrilata* cfr. S. Marinatos, 'Ἀνασκαφαὶ ἐν Κρήτῃ', in *Prakt* 1935, pp. 196-220, spec. 203-212; *idem*, 'Le temple et les statuettes archaïques en bronze de Dréros (Crète)', in *CRAI* 1935, pp. 478-484; Ch. Picard, 'Note additionnelle à "Temple et statuettes archaïques de Dréros"', *ibidem*, pp. 484-489; *idem*, 'Le temple de Dréros (Crète orientale) et sa triade archaïque', in *RA* 7, 1936, 1, pp. 116-117; E. Pierce Blegen, 'News Items from Athens', in *AJA* 40, 1936, pp. 262-270, spec. 267-270.

³ Sul sito di Dreros v. spec. Xanthoudidis 1918; *ICI*, IX, p. 83; Marinatos 1936, pp. 214-219; Demargne-van Effenterre 1937a;

Kirsten 1940; van Effenterre 1948, pp. 15-66 (pubblicazione della necropoli alle pendici settentrionali della collina orientale); *GffC*, pp. 93-96; H. van Effenterre, 'Dreros', in J.W. Myers-E.E. Myers-G. Cadogan (a cura di), *The Aerial Atlas of Ancient Crete*, London 1992, pp. 86-90; Nowicki 2000, p. 73.

⁴ Esso è stato presentato, in forma preliminare, al convegno *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, organizzato dall'École française de Rome tra l'11 ed il 13 dicembre del 2003; una versione in francese abbreviata è in corso di pubblicazione per gli atti. Un ringraziamento particolare va ai proff. I. Baldassarre e B. d'Agostino per i preziosi consigli; ringrazio anche la prof.^{ssa} A. D'Onofrio, ed i dott. A. Carfora, M. Cultraro e F. Guizzi per le utili indicazioni.

⁵ Marinatos 1936, pp. 244-253, tav. 31 (con alcune modifiche rispetto a tav. 26).

⁶ Rispettivamente: Atene, Museo Nazionale 15131 (Schattner 1990, n. 1, pp. 22-26, figg. 1-2, tav. 1); Atene, Museo Nazionale 16684 (Schattner 1990, n. 6, pp. 33-35, fig. 6, tav. 4).

TRASMISSIONI ICONOGRAFICHE E COSTRUZIONI IMMAGINARIE:
RIFORMULAZIONE DI MODELLI ATTICI SU ALCUNE STELE FELSINEE*

RAFFAELLA BONAUDO

Questo studio si fonda sul presupposto metodologico che il *corpus* delle stele felsinee¹ costituisca un sistema strutturato che prevede un universo immaginario da decodificare attraverso gli strumenti propri dell'analisi iconologica.

L'ipotesi da cui si parte è che tale universo immaginario non esprima un contenuto direttamente funerario, ma metta in campo il sistema di valori attraverso il quale l'*élite* della città etrusca esibisce la propria immagine e il proprio rango².

In questa prospettiva, particolarmente rilevante appare la messa in scena nel sistema delle stele di un universo iconografico che trova coerenti confronti con la "città delle immagini" costruita nella ceramica attica nel V sec. a.C. Da questa gli

scalpellini felsinei mutuano, del resto, il repertorio dei motivi decorativi secondari, combinandoli variamente fra di loro fino a creare "un'autentica innovazione locale", come è stato recentemente dimostrato in uno studio sistematico delle cornici e dei listelli divisorii dei registri delle stele, condotto da G. Sassatelli ed E. Govi³.

Ci si può di conseguenza domandare se le coordinate culturali evocate nell'immaginario ateniese non possano, a loro volta, essere prese in carico per chiarire la pertinenza e la specificità del sistema bolognese. Si tratta di un esperimento di lettura già applicato al *corpus* delle stele, che ha suscitato l'avvio di uno stimolante dibattito critico⁴ e sulla cui scia intende collocarsi il presente contributo.

* Il presente contributo è stato presentato in via preliminare alle Giornate di studio "L'Immagine nell'Antichità", organizzate dall'Università degli Studi di Perugia nei giorni 4 e 5 febbraio 2000, con il titolo "Un esperimento di lettura delle stele felsinee". Al Prof. Giuseppe Sassatelli, che presiedeva la seduta nel giorno della relazione, vanno i miei più sentiti ringraziamenti per le acute osservazioni propositi in quella sede e in successive opportunità di confronto. Rispetto a quell'occasione, la ricerca ha potuto arricchirsi in seguito alla visione autptica dei monumenti, che ha permesso di precisare la lettura di alcuni particolari iconografici.

Un ringraziamento particolarmente caro va al Prof. Luca Cerchiai e al Prof. Bruno d'Agostino, che avendo avuto la pazienza di seguire la stesura del lavoro, mettendomi a disposizione tutta la loro competenza, mi hanno invitato a riflettere su alcuni aspetti della ricerca e ad affinare le metodologie di un serio approccio iconologico alle immagini etrusche.

L'elaborazione delle immagini è stata realizzata dalla sig. Rita Pinto del Laboratorio di Archeologia "M. Napoli" dell'Università di Salerno.

Le fotografie delle stele sono state pubblicate grazie alla cortese disponibilità della Dott.ssa C. Morigi Govi, direttrice del Museo Civico Archeologico di Bologna, cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

¹ Per la numerazione dei segnapoli si fa riferimento a quella adottata in Ducati 1911 e Id. 1943, con cui le stele sono solitamente identificate in bibliografia.

² Si tengano presenti a questo proposito le osservazioni di B. d'Agostino, "L'immagine e la società", in *AION ArchStAnt* 10, 1988, p. 219.

³ Govi, Sassatelli 2003.

⁴ La possibilità di decodificare il messaggio trasmesso attraverso la selezione delle iconografie operata dagli scultori dei segnapoli felsinei ricorrendo ad un universo culturale condiviso con la ceramica attica a figure rosse è stata recentemente suggerita in alcuni lavori di L. Cerchiai (L. Cerchiai, "Daimones e Caronte sulle stele felsinee", in *Caronte. Un obolo per l'Aldilà*, Atti Convegno Salerno, *ParPass*, 50, 1995, pp. 376-394; Id. 1999; Id. 2002) e, in maniera più cauta, di A. Maggiani (Maggiani 1997; Id. 1999). Tale impostazione metodologica non trova, però, unanime riscontro: un punto particolarmente problematico è costituito dalla valutazione se l'adozione di alcuni schemi iconografici, riconducibile ad un sistema più ampio di circolazione di iconografie veicolato dalla ceramica attica, comporti anche la ricezione dei valori connessi all'adozione di quelle iconografie, implicando dunque, nello specifico del sistema bolognese, un processo di rifunzionalizzazione dei messaggi. Su queste problematiche di particolare interesse la discussione seguita all'intervento di L. Cerchiai al convegno *Le mythe grec dans l'Italie. Fonction et image* (Actes Colloque International, Rome 14-16 nov. 1996), Paris-Rome 1999, pp. 370-378. Il problema investe una riflessione più ampia sul concetto di influenza e su una definizione di cultura "intesa come strategia attiva di relazioni sociali attuate attraverso la manipolazione



Fig. 1. Bologna, Museo Civico Archeologico: stele n. 138 (foto museo).

Saranno, pertanto, esaminate alcune stele che si segnalano all'interno del *corpus* per la presenza di peculiari schemi iconografici.

Il primo documento preso in esame è la stele n. 138 (fig. 1), rinvenuta nel sepolcreto De Lucca, in associazione alla tomba 100⁵: il monumento, databile in base alle relazioni con il corredo intorno alla metà del V sec. a.C.⁶, ricomposto da numerosi frammenti e in molti punti lacunoso, è decorato su un solo lato su tre registri. Nella lunetta superiore sono accovacciate due sfingi affrontate⁷. Nel

di oggetti e di attività", per cui B. d'Agostino-L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999, pp. XIX-XX e, in altro contesto, M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino 2000 (edizione originale 1985), pp. 88-92.

⁵ Stele di forma tondeggianti: altezza totale m. 1.70; larghezza massima m. 1.70. Ducati 1911, coll. 427-428; 537-538; 693. La stele, riferita da Morigi Govi 1970, p. 86, alla tomba 82, è stata poi riconosciuta come il segnacolo della tomba 100 da

gliando l'ipotesi interpretativa di P. Ducati, ha opportunamente sottolineato come la scena raffigurata sulla stele presenti una evidente difformità rispetto all'iconografia canonica del viaggio sul carro, che deriverebbe dall'arcaicità sia cronologica sia stilistica del monumento⁸.

Proprio la valorizzazione di tale scarto iconografico può rivelarsi decisiva per l'identificazione del soggetto della stele.

Un primo elemento significativo è costituito dalla presenza dell'auriga, attestato solo nella serie fem-

Sassatelli 1989, p. 935, sulla base dei giornali di scavo di A. Zannoni per gli anni 1875-1876.

⁶ Sassatelli 1989, pp. 935-936.

⁷ Secondo Morigi Govi 1970, pp. 86 s., la composizione araldica delle sfingi rivelerebbe l'attaccamento ad un motivo orientalizzante, pur essendo stilisticamente collocabile in piena età classica.

⁸ Ducati 1911, coll. 427-428; 694.

⁹ Sassatelli 1993, pp. 50-51.

registro principale è, invece, raffigurata una triga diretta a destra: sul carro è visibile l'auriga in piedi, coperto solo dalla clamide, che impugna con la sinistra le redini e con la destra un frustino o un pungolo; dietro al carro è un'altra figura maschile, quasi completamente perduta, armata di lancia, rappresentata con un piede ancora a terra e l'altro appoggiato sulla cassa del carro.

L'ambientazione della scena è stata chiarita nelle sue linee essenziali da P. Ducati: essa raffigura una corsa di carri, interpretata come un agone funebre in onore del defunto; il personaggio con la lancia raffigurato dietro il veicolo sarebbe "il fanciullo che, prima della corsa, doveva trattenere i cavalli", indicando il punto di partenza della gara⁹.

G. Sassatelli ha recentemente riconsiderato il monumento, valorizzandone la specificità iconografica: in particolare, pur non acco-



Fig. 2. Bologna, Museo Civico Archeologico: stele n. 142 (foto museo).

minile delle stele con carro¹⁰. Nelle stele maschili, infatti, il destinatario del *sema* è sempre raffigurato già montato sul carro, con in pugno le redini e privo di armi, mai in atto di salirvi come sulla stele n. 138 (fig. 2).

Inoltre, mentre nella serie maschile del carro il guidatore presenta una lunga veste ed un mantello, entrambe le figure rappresentate nella stele n. 138 indossano una clamide sopra il corpo nudo, un particolare che sembra proiettare la scena piuttosto in una dimensione atletica.

¹⁰ Il carro, che costituisce il soggetto maggiormente rappresentato sui segnacoli felsinei sia in relazione al mondo maschile sia per le stele femminili, è di pertinenza maschile almeno su 18 esemplari all'interno del *corpus*.

¹¹ R.C. Bronson, 'Chariot racing in Etruria', in *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma 1965, pp. 101-104; J.P. Thuiller, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Roma 1985, p. 94. Sull'uso della triga nelle corse di carri svolte all'interno del Campo Marzio, almeno in occasione dell'*October Equus* e degli *Equirria* e sul sistema costituito da *Trigarium* e *Terentum*, F.



Fig. 3. Cratere attico a figure rosse con scena di *apobasis* (da Manakidou 1994).

Concorre, forse, ad evocare un contesto agonale anche l'uso della triga: benché non manchino altre attestazioni di questo tipo di carro all'interno del *corpus* in relazione sia a stele maschili sia a stele femminili, a differenza della Grecia, in Etruria la triga sembra essere spesso adoperata come carro da corsa¹¹.

Gli scarti iconografici segnalati consentono, pertanto, di precisare il contenuto dell'immagine, il suo "significato convenzionale": se, infatti, l'iconografia proietta l'immagine nella cornice dei giochi, l'armato che sta per salire sul carro identifica la scena come una rappresentazione di *apobasis*, tema diffuso nella ceramica attica sia a figure nere, dove ricorre in particolare sulle anfore panatenaiche, sia a figure rosse. Nel repertorio vascolare gli *apobatai* sono raffigurati in tutti i momenti nei quali si svolge la prova: mentre corrono dietro al carro¹², nell'atto di salirvi¹³, già montati sulla cassa o mentre vi discendono per percorrere di corsa l'ultimo tratto del *dromos*. Talvolta l'auriga è sostituito da una *nike* (fig. 3)¹⁴.

La rappresentazione dell'*apobasis* potrebbe non

Coarelli, *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della repubblica*, Roma 1997, pp. 68 ss.

¹² Tra gli altri, Louvre E 867, CVA 2, III He, tav. 9, 12; Louvre F 314, CVA 4, III He, tav. 39, 1, 3; Roma, Villa Giulia 20749.

¹³ Solo come esempio, tra gli altri, Basilea, Antikenmuseum BS460, CVA 1, 33, 5-6; Oxford Ashmolean Museum M 231 (G 244), Boardman 1974, fig. 114; Monaco, Antikensammlungen 9435, CVA 11, tav. 9, 6.

¹⁴ Manakidou 1994, ar. 16, 17, 20.

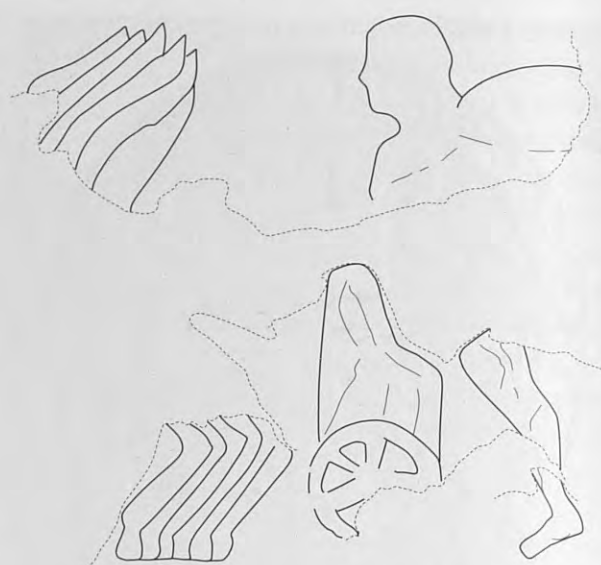


Fig. 4. Bologna, Museo Civico Archeologico: stele n. 61 (foto museo) e disegno ricostruttivo del registro centrale (dis. R. Bonaudo).

una triga con cavalli alati dotata di una cassa bassa e stretta¹⁷.

Il personaggio è caratterizzato da un attributo ricurvo in corrispondenza della spalla sinistra, sulla cui interpretazione sussistono dubbi per il pessimo stato di conservazione della pietra. P. Ducati vi ha riconosciuto l'attacco delle ali di un demone, interpretando la scena come un viaggio agli Inferi di tipo particolare, giacché il defunto sarebbe sostituito da un demone alato¹⁸.

Ci si può chiedere, invece, se l'attributo non possa essere letto come uno scudo sollevato sulla spalla dalla figura maschile, secondo uno schema ancora una volta ricorrente nell'iconografia vascolare (fig. 3).

rinviano al mondo della palestra, e di una stele funeraria sul cui registro principale è scolpito un uomo in procinto di salire su un carro invita a riflettere sulla problematicità dell'associazione: in particolare, se questa deve considerarsi valida, sembra difficile adoperare un dispositivo di lettura "realistico" per le immagini rappresentate sul monumento funerario, ovvero individuarvi un'allusione al destino che attende il defunto dopo la morte.

¹⁷ Su questo stesso lato, la stele era decorata da altri due registri, sul superiore un ippocampo e un serpente, sull'inferiore due sfingi affrontate. Il monumento era inoltre decorato anche sullo spessore da un tralcio d'edera e sull'altro lato da una figura di Tifone e da due sfingi affrontate. Sul motivo delle sfingi affrontate relativamente a questa stele, Morigi Govi 1970, pp. 81-83. Sulla possibilità di riconoscere Tifone invece che Scilla per questa classe di materiali, Maggiani 1999, p. 153, nota 20.

¹⁸ Morigi Govi 1970, p. 81 parla genericamente del viaggio agli Inferi su carro; mantiene, invece, l'opzione interpretativa di P. Ducati, Macellari 2002, p. 367 ss., ma senza presupporre l'identificazione del demone con il defunto ("apoteosi del defunto su un carro trainato da tre cavalli alati diretto verso sinistra. Un demone alato si accinge a salire sul carro").

essere isolata nel repertorio felsineo, essendo forse possibile riconoscere un *apobates* anche sulla stele n. 61, rinvenuta nel sepolcreto Arnoaldi, oggi meglio noto grazie all'esauritiva edizione di R. Macellari¹⁵ (fig. 4).

Il *sema*, associato alla tomba 152 e datato al terzo quarto del V sec. a.C.¹⁶, mostra nel registro principale una figura maschile che sta per salire su

¹⁵ Stele di forma centinata con leggera rastremazione verso il fondo: altezza massima m. 1.19; larghezza massima m. 0.85; spessore m. 0.09. Ducati 1911, coll. 394-396, 536, fig. 26; Morigi Govi 1970, pp. 80-83, tav. V, c-d; Macellari 2002, pp. 367-370.

¹⁶ Macellari 2002, pp. 367 ss.: l'associazione è stata proposta in base ai diari di scavo Gozzadini del 10-15 maggio 1886. Sussistono alcune difficoltà sulla pertinenza dei singoli oggetti del corredo, dal momento che la stele risulta recuperata nella trincea V insieme ai frammenti della stele n. 68, associata da Macellari 2002, pp. 370 ss. ad un'altra tomba ad inumazione depredata (tomba 151). Solo come suggestione si può ricordare come all'interno del corredo, che per la presenza di alcune fusaiole e di elementi e pendagli di collana può attribuirsi ad una donna "di alto rango sociale", ricorrano alcuni elementi che proiettano nella sfera della palestra: in particolare si segnalano uno *skyphos* attico su cui è dipinto un efebo denotato dallo strigile, un frammento in cui si conserva traccia di una palla appesa ad una tenia sullo sfondo, e una cimasa di candelabro con un giovane nudo. La presenza di un corredo riferibile ad un individuo di sesso femminile, seppure caratterizzato da alcuni elementi che



Fig. 5. Atene, fregio del Partenone: scena di *apobasis* (da Manakidou 1994).

Si tratterebbe, quindi, anche in questo caso di una scena di *apobasis*, di cui si marca la proiezione verso una dimensione "trionfale" attraverso la presenza di cavalli alati.

Fin qui può giungere l'analisi iconografica; resta, poi, da chiedersi quali siano le valenze connesse alla ricezione del tema in ambito felsineo. Considerato il livello cronologico e l'esplicito ricorso a schemi iconografici diffusi dalla ceramica attica, ci si può domandare, come spunto di ricerca, se non si possano recuperare le specifiche valenze che assume ad Atene il tema dell'*apobasis*.

Ancora nel IV sec. a.C. Demostene ricorda come il gioco sia riservato esclusivamente ai cittadini e, in particolare, ai migliori fra questi¹⁹. Risalendo nel tempo ad un contesto cronologicamente più vicino ai nostri monumenti, è significativo notare come il riferimento all'*apobasis* occupi un posto di rilievo all'interno del programma decorativo del Partenone, secondo quanto evidenziato da L. Beschi (fig. 5): l'agone, istituito da Erittonio, è l'*athlon* più importante dei giochi panatenaici e costituisce un richiamo al passato mitico e alla regalità autoctona²⁰.

Ci si può allora chiedere se nel caso delle stele felsinee la rappresentazione del tema non sia finaliz-

¹⁹ *Erot.* 23. Sugli *apobatai* e sull'importanza della gara anche Eratosth. *Katast.* 13. Per il commento al passo di Demostene, N.B. Crowther, 'The Apobates reconsidered (Demosthenes LXI 23-9)', in *JHS*, 111, 1991, pp. 174-176, in particolare p. 175, nota 15, dove si sottolinea come l'*apobasis* non appaia nel programma dei giochi panellenici più importanti, ma costituisca una peculiarità ateniese.

²⁰ L. Beschi, 'Il fregio del Partenone: una proposta di lettura', in E. La Rocca (a cura di), *L'esperienza della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, pp. 234-257.



Fig. 6. Bologna, Museo Civico Archeologico: stele n. 159, lato A (foto museo).

zata alla valorizzazione di un non dissimile modello ideologico, se, cioè, l'immagine non intenda evocare una identità politica mediante la celebrazione di un agone connesso ai valori di una aristocrazia che esalta la propria autoctonia²¹.

Se questa proposta di lettura è accettabile, le stele con *apobasis* possono rinviare ad un sistema immaginario analogo a quello delineato per altre due serie di monumenti.

L. Cerchiai ha, infatti, suggerito di riconoscere all'interno del *corpus* felsineo una serie di immagini in cui il ricorso alle imprese di Teseo è rifunzionalizzato all'affermazione di un'aristocrazia che esalta i valori di un'autoctonia primigenia, selezionando tra le imprese dell'eroe quelle finalizzate al recupero della regalità, la lotta contro i briganti del Golfo (stele n. 175 e 43) e, forse, con il Minotauro (stele n. 160) e, soprattutto, la prova del mare (stele n. 10), attraverso la quale Teseo reclama la propria filiazione divina e assume lo statuto di eroe poliadico²².

²¹ Lo stesso processo di esaltazione dell'autoctonia in una prospettiva attica rifunzionalizzata ad esprimere i valori propri di un'aristocrazia indigena si può riconoscere, per esempio, se si considera la selezione dei vasi della Tomba Brygos, come dimostrato in L. Cerchiai, 'Capua: il caso della tomba detta di Brygos', in *Ostraka*, 6, 1, pp. 129 ss. e in S. Batino, 'La tomba di Brygos: ancora qualche considerazione', in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti Convegno Padova 2001, Roma 2002, pp. 79-90.

²² Cerchiai 1999. Recentemente, correggendo l'interpretazione in relazione alla tomba tarquiniese della Nave, Colonna 2003.



Fig. 7. Bologna, Museo Civico Archeologico: stele n. 159, lato B (foto museo).

In questa stessa direzione va, forse, letta anche la rappresentazione di Aiace Telamonio (stele n. 12 e C del Polisportivo)²³; l'eroe, infatti, come ha dimostrato in modo magistrale P. Vidal-Naquet²⁴, riveste il ruolo di eroe poliadico di Atene, essendo uno dei dieci scelti dalla Pizia quali eponimi delle tribù clisteniche, in quanto *symmachos kai astugheitos*²⁵.

Che questo tipo di lettura assuma una specificità di messaggio adottando un punto di vista veicolato dalla propaganda ateniese può essere confermato nel caso dell'*apobasis*, se si considera il programma iconografico complessivo della stele n. 138: il registro inferiore (fig. 1) presenta, infatti, due cavalieri diretti a destra, nello stesso senso del carro, che impugnano con la mano destra un pungolo; in corrispondenza delle spalle, in un punto della stele in cui lo stato di conservazione del monumento non consente una lettura chiara, si riconosce un attributo, dal quale dipende l'esegesi degli studiosi

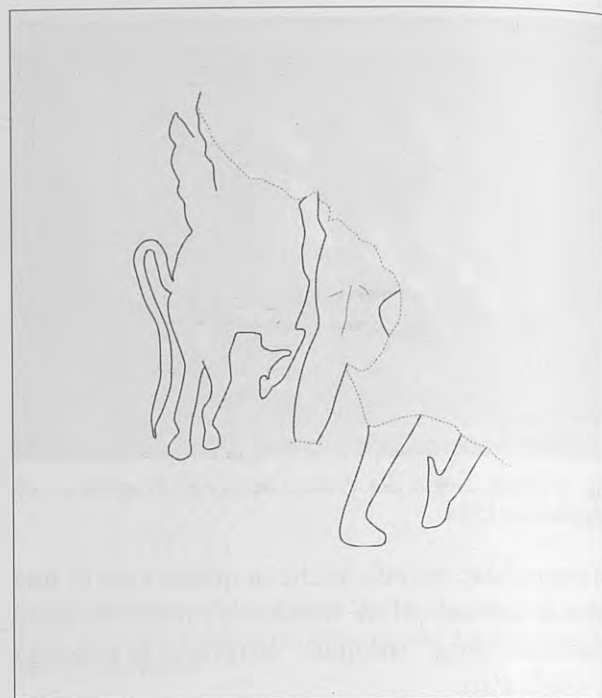


Fig. 8. Stele 159, lato B: disegno ricostruttivo del registro principale (dis. R. Bonaudo).

che si sono occupati dell'immagine.

P. Ducati, interpretando l'attributo come delle ali, ha individuato nella scena una corsa di cavalieri che procedono su cavalli alati, ad indicare la furia del galoppo²⁶; G. Sassatelli, accogliendo la proposta, pensa, piuttosto, che siano i due cavalieri ad essere alati e che, dunque, in qualità di divinità psicopompe, forse rappresentino i Dioscuri²⁷. Leggendo l'immagine in sistema con la triga rappresentata sul registro superiore e valorizzando l'attributo delle ali dei due cavalieri, anche G. Colonna propone di riconoscere i Dioscuri che scortano il carro verso l'Aldilà²⁸.

Il dettaglio iconografico, tuttavia, non identifica necessariamente delle ali e, anzi, sembra piuttosto riproporre l'iconografia del mantello indossato dall'auriga nel registro superiore, con i lembi sollevati verso l'alto forse ad indicare la velocità della corsa²⁹.

Se, dunque, è possibile ipotizzare la rappresen-

²³ Maggiani 1999; Cerchiai 2002, in particolare pp. 34-35.

²⁴ P. Vidal-Naquet, 'Ajax ou la mort du héros', in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne 3. Rites de passage et de transgression*, Paris 1992, pp. 93-118, in particolare pp. 110-118.

²⁵ Hdt. V, 66.

²⁶ Ducati 1911, coll. 427-428; 693.

²⁷ Sassatelli 1993, p. 51.

²⁸ G. Colonna, 'Il *dokanon*, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti nell'Etruria tardo-archaica', in *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi*, 'Studi miscellanei', 29, pp. 180 ss.

²⁹ Il primo cavaliere, del quale si conserva meglio il busto, sembra essere vestito anche da un corsetto dello stesso tipo di quello indossato per esempio dalla figura che precede il carro sul registro superiore della stele n. 182 (fig. 11).



Fig. 9. Berlino, Staatliche Mus.: coppa attica a figure rosse da Vulci con scena di Gigantomachia (da Boardman 1989).

tazione di due cavalieri in corsa e se si connette l'immagine alla scena rappresentata sul registro superiore, sulla stele potrebbe figurare la stessa relazione *apobasis*/sfilata di cavalieri che ricorre nel fregio del Partenone, specificandone il messaggio ideologico³⁰.

Una seconda serie di *semata* consente di esplorare un altro filone tematico che, pur nella sua specificità, può integrarsi e concorrere a chiarire quello precedentemente discusso.

Il percorso può cominciare considerando la stele n. 159 (figg. 6-7), rinvenuta nel sepolcreto della Certosa³¹: il segnacolo fa parte di un gruppo di monumenti databili tra il 440 e il 420, che si caratterizza sia per le dimensioni monumentali sia per il complesso programma decorativo organizzato su più registri e su entrambi i lati e talvolta, come nel caso di questa stele, anche nello spessore³².

Sul registro centrale di uno dei lati ricorre una scena altrimenti priva di confronti nel *corpus* delle stele: si riconosce una belva alata che assalta un uomo nudo a destra (fig. 8); segue un elemento che P. Ducati interpreta come una spira relativa alla parte superiore di un delfino.

Occorre, innanzitutto, sottolineare come la figura umana sia denotata dalle grandi dimensioni:

³⁰ Sulla possibilità di ricostruire un programma iconografico all'interno del quale l'allusione ai giochi, qui il pugilato, passi attraverso l'adozione di elementi iconografici che proiettano l'immagine in una prospettiva ateniese, Maggiani 1997, in particolare p. 131.

³¹ Stele di forma ovoidale molto frammentata: altezza m. 2.00; larghezza massima m. 1.41; spessore m. 0.20. Ducati 1911, coll. 433-434, fig. 64; Sassatelli 1988, pp. 252-253, fig. 29; Id. 1990, pp. 81-82, tav. VI.

³² Su questo gruppo di segnacoli G. Sassatelli, 'Bologna etrusca: nuovi dati e recenti acquisizioni', in *Atti Deputazione Storia Patria*



Fig. 10. Berlino, Staatliche Mus.: Lekythos a figure rosse con scena di Gigantomachia (da LIMC IV).

rappresentata in ginocchio, nell'atto di difendersi dall'assalto della fiera, essa reca il busto di prospetto, il braccio destro sollevato al di sopra del capo, forse ad impugnare lo scudo ovvero un'arma. Uno schema iconografico analogo ricorre sulla ceramica attica a figure rosse nelle scene di Gigantomachia per denotare i Giganti in lotta contro gli dei olimpici (fig. 9)³³.

Se si accoglie l'ipotesi di un'adozione consapevole dello schema iconografico in funzione della rappresentazione di una Gigantomachia, assume un valore specifico anche l'inserzione della belva alata in assalto. La fiera appare denotata dagli attributi degli zoccoli e di una lunga coda felina e potrebbe, quindi, essere identificata con un grifo.

La partecipazione degli animali sacri agli dei alla lotta con i Giganti è attestata già dall'età arcaica, per esempio sul fregio del *Thesaurus* dei Sifni, e sembra diffondersi nell'*imagerie* vascolare dagli inizi del IV sec. a.C.: solo come esempio si può ricordare come su una lekythos, apula per Vian o attica secondo E. Simon, sia in particolare rappresentato proprio l'assalto ad un gigante da parte dei due grifi che

Romagna, 36, 1986, pp. 43 ss.; Id. 1988, pp. 246 ss.; Id. 1989, pp. 946-947; Id. 1990, pp. 80 ss.

³³ Lo schema iconografico è lo stesso adoperato, con l'inversione della gamba d'appoggio, dal Pittore di Suessula su una *neck-amphora* a figure rosse, per rappresentare il gigante che affronta Artemide, Boardman 1989, fig. 329, 2-3, ma, poco dissimile, si incontra anche su altri vasi, per esempio, coppa a figure rosse da Vulci, Berlino, Staatliche Mus. F 2531, *ARV*² 1318, 1, 1690; *LIMC* IV, *Gigantes* 318; hydria attica a figure rosse da Vulci, Londra, BM E 165, *ARV*² 294, 62; *LIMC* IV, *Gigantes* 329.



Fig. 11. Bologna, Museo Civico Archeologico: stele n. 182 (foto museo).

trainano il carro di Dioniso (fig. 10)³⁴ e, su una più tarda cista prenestina, lo stesso dio, vestito di *chitoniskos* e di elmo frigio e armato di tirso, attacca un gigante caduto, montando su un grifo eretto sulle zampe posteriori³⁵.

Un più avanzato processo di rielaborazione si può, forse, riconoscere sulla stele n. 182, anch'essa rinvenuta nei sepolcreti della Certosa³⁶, un monumento particolarmente impegnativo, che già nel secondo quarto del V sec. a.C. risulta decorato su entrambi i lati da tre registri³⁷ e che, purtroppo, presenta gravi fratture e lacune che ne pregiudicano un'agevole lettura.

Nel registro centrale di uno dei lati (fig. 11) P. Ducati riconosce la figura di un uomo barbato, alato e avvolto nel mantello, con corpo di prospetto e volto di profilo, forse connotato da orecchie equine,



Fig. 12. Stele 182: disegno ricostruttivo del registro centrale (dis. R. Bonaudo).

che impugna un serpente in ciascuna delle mani; a sinistra di questo si riconoscono la testa e il collo di un cavallo, mentre a destra lo studioso individua un quadrupede ritto sulle zampe posteriori³⁸.

Ad un esame autoptico della stele, sembra di poter riconoscere, sotto la testa equina, un personaggio maschile davanti alla figura maschile alata (fig. 12): esso appare raffigurato con il corpo inclinato, il busto di prospetto e le gambe lievemente flesse, rivolte a sinistra, sollevando, in un'attitudine di difesa, un oggetto ovoidale verso il personaggio alato. Uno schema non dissimile è attestato ancora una volta in scene di Gigantomachia, dove ricorre per rappresentare uno dei Giganti in atto di difendersi con uno scudo (fig. 13)³⁹.

Se il confronto è accettabile, come può essere identificato il personaggio alato che occupa il centro della scena?

Gli attributi delle ali e dei serpenti potrebbero evocare un demone: basti ricordare, alla quota cronologica della stele, il celeberrimo esempio della tomba tarquiniese dei Demoni Azzurri ovvero, per quanto riguarda solo il ricorso delle serpi, l'immagine di Erinni (*acharum*) raffigurata su uno specchio con l'uccisione di Clitemnestra da parte di Oreste⁴⁰.

fig. 5; Morigi Govi 1970, pp. 84-86; Sassatelli 1989, p. 935.

³⁷ Per l'associazione con il corredo Sassatelli 1989, p. 935.

³⁸ Ducati 1911, coll. 450-452.

³⁹ Generalmente la posizione è invertita rispetto a quella qui rappresentata: coppa da Vulci della fine del V sec. a.C., Berlin, Staatliche Mus. F 2531, ARV² 1318, 1, 1690; LIMC IV, Gigantes 318; pelike vicina al Pittore di Pronomos, Boardman 1989, fig. 326, o, ancora, la *neck-amphora* del Pittore di Suessula precedentemente citata, cfr. nota 33.

⁴⁰ F. De Angelis, 'Specchi e miti. Sulla ricezione della mitologia greca in Etruria', in *Ostraka*, 11, 1, 2002, p. 61, fig. 20.



Fig. 13. Pelike attica a figure rosse con scena di Gigantomachia (da Boardman 1989).

Ma una simile proposta interpretativa non appare del tutto soddisfacente, viste le sensibili differenze iconografiche e di costume che distinguono queste figure dal personaggio della stele; senza contare, poi, che l'ipotesi di identificare quest'ultimo come un demone precluderebbe la possibilità di approfondire ulteriormente il soggetto della scena, il cui significato sarebbe destinato a restare inesorabilmente opaco.

Si può allora ricordare come in Etruria l'attributo delle ali possa concorrere a denotare una figura divina o eroica, evocandone una dimensione soprannaturale: è quanto avviene per esempio per l'Herakles alato impegnato contro Kyknos in uno stamnos del Gruppo Vagnonville⁴¹ e, soprattutto, nel caso emblematico – anche se ad un livello molto superiore di committenza – dell'altorilievo del tempio A di Pyrgi, dove Atena alata, impugnando l'oinochos con il farmaco dell'immortalità, si sottrae sgomenta di fronte all'atroce scontro che si sta consumando davanti ai suoi occhi⁴².

In questa prospettiva non è impossibile supporre

⁴¹ S. Bruni, 'Ceramiche sovradipinte del V sec. a.C. dal territorio chiusino: il Gruppo Vagnonville. Una proposta di definizione', in *La civiltà di Chiusi e il suo territorio*, 'Atti XVII Convegno di Studi etruschi e italici, Chianciano Terme, 1989', Firenze 1993, figg. 3-5, tavv. V-VI; Id., 'Nugae de Etruscorum fabulis', in *Iconografia etrusca*, 'Giornata di studio, Istituto Archeologico Germanico, Roma 2000', *Ostraka* 11.1, 2002, p. 10, fig. 2.

⁴² G. Colonna (a cura di), *L'altorilievo di Pyrgi. Dei ed eroi greci in Etruria*, 'Catalogo della mostra', Roma 1996, pp. 25-26. La stessa dea alata ricorre anche tra i personaggi del più recente frontone del Tempio di Belvedere a Orvieto, per cui M.J. Straz-



Fig. 14. Skyphos attico a figure rosse con Gigantomachia di Dioniso (da CVA Deutschland 1).

che nella figura rappresentata sulla stele possa riconoscersi un personaggio dallo statuto eroico o divino.

Il segno che più lo caratterizza è senza dubbio costituito dai serpenti avvolti ai polsi, un attributo caratteristico delle menadi, ma anche una delle armi di cui Dioniso si serve nelle scene di Gigantomachia (fig. 14)⁴³.

Su più di 300 vasi attici in cui è attestato lo scontro tra Dei e Giganti, Dioniso figura una quarantina di volte, come risulta dal dossier raccolto da F. Lissarrague⁴⁴. Durante il combattimento il dio si serve dei suoi attributi come di armi: combatte brandendo il tirso o il kantharos ovvero servendosi appunto dei serpenti allacciati ai polsi, che lancia ad avvolgere o a mordere il gigante caduto⁴⁵.

Più complicato sembra risalire al modello iconografico che prevede la presenza del cavallo tra i due antagonisti⁴⁶: colpisce soprattutto la resa abbreviata dell'animale, del quale lo spazio della stele non sembra sufficiente a contenere l'intero corpo. Nel repertorio vascolare non esistono schemi iconografici analoghi: si può solo ricordare come in una coppa di Olto da Cerveteri, ai lati di una Gigantomachia di Dioniso, siano raffigurati due cavalli alati⁴⁷. L'animale potrebbe, forse, essere adoperato in funzione di "quinta" scenica, per introdurre una parte di una composizione originariamente più ampia.

zulla, 'La decorazione frontonale del tempio del Belvedere a Orvieto', in 'Atti del II Congresso Internazionale Etrusco, 1985', *Suppl. StEtr*, Firenze 1989, pp. 971-982.

⁴³ Per esempio LIMC III, Dionysos 618, 620, 621, 640, 656; Lissarrague 1987, fig. 3. Il Gigante assume in questi casi la stessa attitudine della figura rappresentata sulla stele n. 159.

⁴⁴ Lissarrague 1987.

⁴⁵ Valgano come confronto i vasi citati alla nota 43.

⁴⁶ Una simile difficoltà iconografica è segnalata anche in Cerchiai 1999, p. 355, a proposito della stele n. 175, in cui alle spalle di Teseo e Procuste è raffigurato un cavallo.

⁴⁷ LIMC III, Dionysos 615.

³⁴ Berlin, Staatliche Mus. V.I. 3375, LIMC IV, Gigantes 389.

³⁵ LIMC III, Dionysos/Fufluns 83. Non precisamente identificabile, a causa dello stato di conservazione, resta il frammento di "spira" conservato all'estremità destra della parte superstite della stele. Se si accoglie l'ipotesi proposta, in esso si potrebbe riconoscere il resto del corpo di un serpente, un animale che attacca il gigante ovvero la terminazione anguipede del gigante stesso o, ancora, uno scudo caduto visto di profilo.

³⁶ Stele di forma ovoidale ricomposta da molti frammenti e priva della parte inferiore: altezza m. 1.53 (altezza originaria m. 1.97); larghezza massima m. 1.47. Ducati 1911, coll. 450-452, 472,

La possibilità di riconoscere una raffigurazione della guerra mitica può trovare una conferma indiretta se si considerano le attestazioni della Gigantomachia in area padana.

Nelle necropoli felsinee la Gigantomachia ricorre su almeno tre vasi databili intorno alla metà del V sec. a.C.: in due casi è raffigurata Atena⁴⁸, mentre su un cratere a figure rosse del sepolcreto De Lucca è, invece, Dioniso che, coronato d'edera, con corto chitone coperto dalla nebride e alti calzari, affronta con l'aiuto di una menade un gigante caduto, impugnando un tralcio d'edera e armato di tirso⁴⁹. Allo stesso episodio mitico va, inoltre, riferita probabilmente anche l'immagine di Dioniso in procinto di armarsi, raffigurata su una oinochoe a figure rosse proveniente dallo stesso fondo De Lucca⁵⁰.

Se da Bologna ci si sposta a Spina, si può notare come le scene di Gigantomachia databili negli stessi anni, benché non numerose, si segnalino per la complessità degli schemi iconografici e per la qualità dei Pittori che le dipingono, ispirati, come sottolineato da P.E. Arias, dalle "grandi Gigantomachie fidiache"⁵¹.

A Spina il mito è rappresentato almeno tre volte⁵²: in tutti i casi, comunque, Dioniso occupa una posizione rilevante, forse da connettere ad una tradizione in cui il dio assume un ruolo determinante per la riuscita dell'impresa, vincolata alla partecipazione di un semi-dio: in quanto figlio di Zeus e della mortale Semele, infatti, Dioniso, al pari di Herakles, avrebbe contribuito in maniera decisiva al successo finale degli dei⁵³.

È merito di F. Rausa aver valorizzato i programmi iconografici secondo i quali le Gigantomachie raffigurate sui vasi rinvenuti a Spina sarebbero state organizzate, sottolineando, in particolare, come Dioniso condivida "con le maggiori divinità greche, e tra queste la massima divinità poliade, il prestigio di una dignità urbana"⁵⁴. Il messaggio veicolato dalle immagini si chiarisce, infatti, nel sistema di associazioni nel quale si inseriscono le Gigantomachie di Dioniso. L'impresa mitica è connessa sul cratere dalla tomba 300 alle Panatenee attraverso la rappresentazione della corsa di carri, mentre, sul cratere del

Pittore dei Niobidi dalla tomba 313 di Valle Pega, le monomachie di Dioniso da una parte e di Hekate dall'altra assumono un'enfasi particolare, fungendo da cerniera alle due immagini rappresentate sul fregio inferiore, un corteo dionisiaco e la partenza di Trittolemo sul carro⁵⁵.

L'evocazione di un universo culturale greco, e, ancor più, ateniese attraverso questo sistema di associazioni chiarisce la portata della rifunzionalizzazione del tema della Gigantomachia: l'impresa non solo rappresenta il tema di uno dei cicli di metope del Partenone, ma ricorre anche tra i motivi che decorano lo scudo della statua dell'Atena Parthenos⁵⁶ e sono intessuti sul peplo portato nel corso della processione panatenaica.

Se si accolgono le proposte di lettura avanzate, sembra, dunque, possibile ricostruire un sistema non casuale di relazioni tra le immagini scolpite sulle stele bolognesi e diffuse in Etruria padana e i temi che si collocano ai più alti livelli di committenza attici: in questo senso, attraverso l'adozione di iconografie complesse, gli scultori felsinei sembrano recuperare temi ideologici propri della propaganda dell'Atene periclea, rifunzionalizzandoli in prospettiva funeraria a marcare lo *status* del defunto proiettato in una dimensione mitica ed eroica. Lo scontro con i Giganti, infatti, come ha sottolineato J.P. Vernant, costituisce l'impresa in cui gli Olimpici legittimano se stessi e impongono il *kosmos* del mondo: l'esperienza eroica si colloca in questa impresa al massimo livello, al rango degli dei.

L'adozione dei grandi temi di propaganda diffusi dal mondo ateniese all'interno di programmi che interessano stele che si distinguono nel *corpus* per dimensioni monumentali e complessità della composizione non costituisce l'esito di un processo meccanico di acculturazione e invita a riflettere sulla coerenza dei programmi: sebbene si segnalino gli scarti e le incertezze dovute ad un livello artigianale non elevato, è, infatti, necessario valorizzare la capacità di produrre un autonomo livello di rifunzionalizzazione, ad esprimere le esigenze di rappresentazione proprie dell'aristocrazia di una grande *metropolis* etrusca.

⁴⁸ Anfora a f.n. dai Giardini Margherita, Pellegrini 1912, n. 43; kylix a f.r. dai sepolcreti della Certosa, Pellegrini 1912, n. 106 (in questo caso su entrambi i lati del vaso).

⁴⁹ Pellegrini 1912, n. 286.

⁵⁰ Pellegrini 1912, n. 338.

⁵¹ Arias 1993, pp. 573-574.

⁵² Rausa 1991; Arias 1993, pp. 583-585.

⁵³ Apollod. 1, 6, 1; D.S. 4, 5, 1; *schol.* Pi. N. I, 101.

⁵⁴ Rausa 1991, pp. 61-62.

⁵⁵ Rausa 1991, pp. 56-61.

⁵⁶ Sulla statua crisoelefantina, K.W. Arafat, 'A note on the Athena Parthenos', in *BSA* 81, 1986, pp. 1-6.

Abbreviazioni supplementari:

- | | |
|-----------------------|---|
| Arias 1993 | = P.E. Arias, 'L'immaginario della ceramica greca di Spina', in <i>Magna Grecia, Etruschi, Fenici</i> , Atti XXXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1993 (Taranto 1994), pp. 561-609. |
| Boardman 1974 | = J. Boardman, <i>Athenian Black Figure Vases</i> , Oxford 1974. |
| Boardman 1989 | = J. Boardman, <i>Athenian Red Figure Vases. The Classical Period</i> , Singapore 1989. |
| Cerchiai 1999 | = L. Cerchiai, 'La rappresentazione di Teseo sulle stele felsinee', in <i>Le mythe grec dans l'Italie. Fonction et image</i> , Actes Colloque International, Rome 14-16 nov. 1996, Paris-Rome 1999, pp. 353-365. |
| Cerchiai 2002 | = L. Cerchiai, 'Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Lauretina e i pericoli del mare', in <i>Iconografia etrusca</i> , Giornata di studio, Istituto Archeologico Germanico, Roma 2000, <i>Ostraka</i> 11,1, 2002, pp. 29-36. |
| Ducati 1911 | = P. Ducati, 'Le pietre funerarie felsinee', in <i>MonAnt</i> 20, 1911, coll. 358-728. |
| Ducati 1943 | = P. Ducati, 'Nuove stele funerarie felsinee', in <i>MonAnt</i> 39, 1943, coll. 373-446. |
| Govi, Sassatelli 2003 | = E. Govi, G. Sassatelli, 'Ceramica attica e stele felsinee', in L. Braccisi, M. Luni, <i>I Greci in Adriatico</i> , 2, <i>Hesperia</i> 18, 2003, pp. 227-265. |
| Lissarrague 1987 | = F. Lissarrague, 'Dionysos s'en va-t-en guerre', in <i>Image et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse</i> , Actes Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984, Lausanne 1987, pp. 111-120. |
| Macellari 2002 | = R. Macellari, <i>Il sepolcreto etrusco nel terreno Arnaldi di Bologna</i> , Bologna 2002. |
| Maggiani 1997 | = A. Maggiani, 'Agoni funebri <helle- |

Maggiani 1999

Manakidou 1994

Morigi Govi 1970

Pellegrini 1912

Rausa 1991

Sassatelli 1988

Sassatelli 1989

Sassatelli 1990

Sassatelli 1993

nikois nomois> per *Vel Kaiknas*', in *Oenus* 5, 1997, pp. 123-135.

= A. Maggiani, 'Modello etico o antenato eroico? Sul motivo di Aiace suicida nelle stele felsinee', in *StEtr* 63, 1999, pp. 149-165.

= E.P. Manakidou, *Parastaseis me armata* (8 os.-5 os. Ai p. Ch.), Thessaloniki 1994.

= C. Morigi Govi, 'Persistenze orientalizzanti nelle stele felsinee', in *StEtr* 38, 1970, pp. 67-89.

= G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, Bologna 1912.

= F. Rausa, 'Dionysos nella Gigantomachia: raffigurazioni del mito su alcuni vasi da Spina', in *Dionysos. Mito e mistero*, Atti Convegno Internazionale, Comacchio 1989, Ferrara 1991, pp. 55-70.

= G. Sassatelli, 'Topografia e sistemazione monumentale delle necropoli felsinee', in *La formazione della città in Emilia Romagna*, Atti Convegno Bologna-Marzabotto, 7-8 dicembre 1985, Bologna 1988, pp. 197-255.

= G. Sassatelli, 'Problemi cronologici delle stele felsinee alla luce dei rispettivi corredi tombali', in *Atti del II Congresso Internazionale Etrusco*, 1985, *Suppl. StEtr*, Firenze 1989, pp. 927-949.

= G. Sassatelli, 'La situazione in Etruria Padana', in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au V siècle av. J.-C.*, Actes Colloque International, Roma, 19-21 novembre 1987, Roma 1990, pp. 51-100.

= G. Sassatelli, 'Rappresentazioni di giochi atletici in monumenti funerari di area padana', in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Atti Convegno, Roma 1991, Roma 1993, pp. 45-67.

M. D'ACUNTO, *Il tempio di Apollo a Dreros: il culto e la "cucina del sacrificio"*.

The author proposes his own interpretation of the functions of the temple of Apollo Delphinios at Dreros, excavated by S. Marinatos in 1935. The temple with its cult images – the famous *sphyrrelata* – was established at the end of the eighth century BC. Its "hybrid" character is due, on the one hand, to its dating from a time when the canons of Greek temple architecture were yet to be defined, on the other, to the influence of a specifically Cretan tradition. Thus, while it already has the "classical" function of a naos for cult images, it is also an enclosure for the performing of civic sacrifices around the altar-*eschara*.

Apollo – with Artemis and Leto in an ancillary role – is already shown here according to his canonical iconography, as the young god par excellence of the Greek pantheon, and under his epiclesis of Delphinios, the guarantor of the laws and institutions of the polis.

In the temple there are still conspicuous archaeological remains of the god's share of the sacrifice – the horns preserved in the temple repository – whereas the other part of the ritual, viz., the consumption of meat by the human participants in the ritual and the symposium, has left very scarce traces due to the perishable nature of the evidence.

In late eighth/early-seventh-century-BC Dreros, we witness the rise, in a central location, of a structured topographic, cultural and juridical system – the temple of Apollo Delphinios / civil laws on the temple walls / agora / cult of Zeus Agoraios – which guaranteed the functioning of this rigidly aristocratic polis.

G. BARTOLONI, *Una cappella funeraria al centro del pianoro di Piazza d'Armi - Veio*.

During recent excavations of an archaic settlement in Piazza d'Armi at Veii, in the central area of the plateau, the tomb of an adult male was brought to light. It is delimited by a series of pole holes which presumably supported a roof. A fireplace was identified in the northwest part of the area delimited by the poles. Thus, both the tomb and the fireplace appear to have been enclosed in an oval hut. Radiocarbon analyses of the bones

of the deceased and a few pottery sherds date the structure to the mid ninth century BC, the time of the earliest settling of the plateau.

The structure, clearly ceremonial in character, was replaced in the early seventh century by a rectangular wooden "house", later incorporated into a pillared masonry building. Both the tomb and the hut are perfectly aligned with the early-seventh-century-BC street grid of the town on the Piazza d'Armi plateau.

It is hard to say whether the deceased was an eminent personage or an individual who was sacralized after his death.

V. BELLELLI, *Gli Argonauti all'imbarco*.

M.A. Rizzo and M. Martelli's accurate publication of an Etruscan bucchero olpe carrying figured scenes from the Greek epos of the Argonauts has had a dramatic impact on the current debate on the relationship between Etruscans and the world of Greek myths. The importance of the discovery is borne out by the number of essays, by archaeologists as well as ancient historians, that have dealt with the matter adopting different positions. The aim of the present article is to reopen the debate by bringing forth some new clues to the meaning of the first scene depicted on the olpe, so far interpreted as the Argonauts' procession carrying the precious garment which the heroes, as myth has it (Pindar), had won in the Lemnos games. On the evidence of Apollonius Rhodius' account (Book I) and an interesting Greek Orientalizing vase found at Megara Hyblaea, the author comes to a different conclusion: The scene shows the transporting of the Argo's sail by the sailors/Argonauts before the launch of the mythical boat. The author also reconsiders the other scenes in the frieze in the light of this new perspective. Notably, he interprets the image of Daedalus in flight at the end of the figural narration as a pendant to Jason's maritime adventure. A western-Greek intermediation has to be assumed to explain the transmission of this peculiar body of Greek stories to Etruria. This rare Etruscan jug brings evidence that such vases with complex figured decoration, were made not only to pour out drink, but also to be looked at while someone, possibly a bard, told a story. The natural context of our bucchero

olpe must therefore have been the aristocratic banquet. Thus, the vase offers an extraordinary testimony of a typical aspect of Etruscan culture in the Orientalizing and Archaic periods. In the last section of the article, the author briefly discusses the Etruscan caption 'kanna' incised from right to left on the object carried by the Argonauts, suggesting that the word, borrowed from the corresponding Greek term 'kannabis', could mean "hemp", a material probably used, like flax, to make sails. This hypothesis raises some linguistic issues which Helmut Rix deals with extensively in his contribution in the present volume.

H. RIX, *Etrusco kanna "canapa"*.

Identifying the inscription *kanna* on an archaic olpe from Caere as the well-known Etruscan word *cana* poses serious semantic problems. In all its certain occurrences, *cana* denotes a statue or other representation of a human being, whereas on our vase the word *kanna* is inscribed on the image of an enormous roll of cloth. V. Bellelli's hypothesis that *kanna* could be a loanword from Greek *κάνναβις*, "hemp", used on the olpe to designate a sail made of hemp cloth, not only solves the semantic problem and accounts for the geminated /n/, but is also morphologically impeccable: the last syllable of the form **kannapi* (from the Greek accusative *κάνναβιν*) must have been interpreted as the postposition *-pi* "for" and therefore dropped. Other examples of the dropping of final syllables beginning with /p/ are known, notably *Evrū* from **Evrū-pa* (Greek *Εὐρώπα*), and *Fersu* from *prusu-pa* (Greek *πρόσωπα*).

R. BONAUDO, *Stele felsinee*.

The presents paper deals with a series of 5th century-BC funerary stelae from *Felsina*. The author moves from the assumption that the repertoire of images sculpted on these funerary stones is a structured *corpus* which can be deciphered through iconological analysis, and is directly comparable with the repertoire of the "city of images" on Attic ceramics. By analyzing two iconographic series rarely attested at Felsina (one showing the *apobasis* contest, the other a Gigantomachy) the author at-

tempts to prove that these iconographic schemes reflect a consistent cultural universe where Attic themes are adapted to the specific representational requirements of the aristocracy of this great Etruscan *metropolis*.

V. IBELLI, *Ceramica Campana*.

The author has conducted a study of the iconographic repertoire of Capuan black-figured pottery using an iconological approach to identify the system underlying its selection of images. She has thereby recognized two symmetrical and complementary cycles, one male, the other female. Both refer to mythological paradigms and are centered on the celebration of rites of passage to adulthood.

The female cycle features a sequence of stages of initiation whereby *parthenoi* achieve sexual maturity, which culminates in marriage and is placed under the tutelage of deities such as Kore and Artemis.

The male cycle shows images of the instruction of youths – *athla*, hunting, *eros paidikos* – until their reaching of adulthood through access to the world of war, whose function is symmetrical to that of marriage for females.

The *neoi*'s favorite model was Heracles, the paragon of athletic prowess. The association of the god and the *neoi*, already present in the decoration of the so-called "Barone Lebes", bears witness to the far-reaching cultural integration of Capua and Cumae in the late Archaic period, a consequence of the former city's reception of Aristodemus' propaganda.

E. SCOPPETTA, *Note preliminari sulla fase di età classica della porta nord delle fortificazioni di Cuma*.

The article examines the western avant-corps of the north gate of the ramparts of Cumae. Like the similar avant-corps on the east side of the gate, it was erected in the last decades of the fifth century to reinforce the fortifications by creating an *aule* in front of the pre-existing entrance. The author devotes special attention to the formal and typological features of the black-paint pottery found here, which allows precise dating of the