ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

La parola, l'immagine, la tomba

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

M. Taddei, Introduzione p. 13

A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero » 19

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques » 27

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote » 41

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires » 53

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire » 63

G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme » 73

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico » 83

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre » 97

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco » 107

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores » 117

D. C. Kurtz, Mistress and maid » 141

A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases » 151

C. Bérard, Le cadavre impossible » 163

J. Boardman, Sex differentiation in grave vases » 171

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota » 181

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia » 203

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica » 217

L. Cerchiai, Le stele villanoviane » 227

O. Murray, Death and the Symposion » 239

Miscellanea

C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259

I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986 » 285

Riassunti degli articoli » 291

A Claudio Barocas, per molti di noi
compagno nell'impegno civile
e nel modo di intendere la ricerca

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

Les morts sont fixés dans un au-delà que signalent divers éléments. Ainsi dans la *Tombe de l'Ogre I*, que l'on peut encore rattacher à l'atelier « atticisant », précédemment évoqué, les figures principales se trouvent-elles au fond de niches. Or, on constate le développement de ces niches dans les tombes, dès le Ve s. Et certains de ces monuments, ainsi la *Tombe de la Pucelle* [36], suggèrent que ces réceptacles constituent un espace réservé au mort. Derrière les personnages se profile un épais nuage noir. En outre, sur la niche du fond où se trouve, d'après l'hypothèse de M. Torelli [37], Velthur Spurinna, l'ancêtre fondateur, les arbustes, placés sur les parois latérales de la niche, décrivent, autour des images des morts, et non plus comme auparavant autour du périmètre interne de la tombe, un espace qui les isole en les héroïsant. Cet effet est redoublé et renforcé par les figures monstrueuses des Charuns qui se dressent de part et d'autre de la niche et qui matérialisent allégoriquement qu'avec le passage définitif dans l'au-delà, les destins se sont accomplis. Ajoutons qu'alors seulement les *elogia* inscrits à côté des morts commémorent le souvenir de leur nom, de leurs exploits et de leurs magistratures .C'est alors aussi — et encore de façon progressive et très partielle — que l'architecture de la tombe tend à se rapprocher de celle des maisons.

conception présente en Etrurie, au moins dans le contexte du mythe, d'une matérialisation possible du mort, sous l'enveloppe externe du vivant.

[36] Dans la *Tombe de la Pucelle* (Weege, 1921, p. 11 sq.) le *loculus* de la paroi du fond, vers lequel se tournent les convives du banquet qui se déroule sur les parois latérales, est aménagé comme un baldaquin. A l'extérieur, deux colonnettes supportent le toit orné d'acrotères, dans le petit fronton, se trouve une face de Gorgone, flanquée d'ailes et à l'intérieur du *loculus* deux génies ailés déploient un voile. On peut rassembler autour de la *Tombe de la Pucelle* (troisième quart du Ve s.) plusieurs monuments creusés de niches qui semblent se situer dans un arc temporel ou un peu plus ancien (t. 3697, Moretti, 1966, p. 236) ou un peu plus récent (tombes 2327, 1822, 3242, Moretti, 1966, pp. 252, 282, 294), d'après la chronologie proposée par S. Stopponi, 1983, p. 97.

[37] Torelli, 1975.

LE IMMAGINI E LA SOCIETÀ IN ETRURIA ARCAICA

Bruno d'Agostino

Nella *imagérie* etrusca, come in quella attica, non si trovano rappresentazioni della città: sotto questo aspetto il mondo etrusco è del resto particolarmente elusivo: perfino nelle iscrizioni i riferimenti alla struttura politica e sociale sono infatti scarsi e sommarî. Tuttavia, per quel che riguarda Atene, un'analisi delle immagini della ceramica attica considerate come un sistema unitario e strutturato, ha permesso di scoprire significati finora insospettati [1]. Se è vero che non vengono rappresentati i luoghi e le occasioni essenziali della vita sociale, istituzionale, politica o religiosa, tuttavia la città è messa in scena attraverso una sorta di descrizione antropologica nelle sue categorie sociali e nelle sue funzioni essenziali. È una messa in scena allusiva, che costruisce l'immagine attraverso una scarna selezione di segni iconici che evocano i luoghi e i momenti essenziali della vita sociale.

Abbreviazioni supplementari:

d'Agostino, 1983	=	B. d'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », in *Prospettiva* 32, 1983, pp. 2-12.
d'Agostino, *Military organisation*	=	B. d'Agostino, « Military organisation and social structure in archaic Etruria », in O. Murray ed., *The Greek City*, Oxford (in corso di stampa).
Jannot, 1984	=	J. R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984.
La mort, les morts	=	G. Gnoli - J. P. Vernant edd., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982.
Steingräber	=	S. Steingräber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.
Thuillier	=	J. P. Thuillier, *Les jeux athletiques dans la civilisation étrusque*, Rome 1985.
Weege	=	F. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle 1921.

[1] F. Lissarrague - A. Schnapp, « Imagérie des Grecs ou Grèce des imagiers », in *Les temps de la réflexion* 1981, pp. 275-297; AA.VV., *La cité des images. Religion et Société en Grèce antique*, Lausanne 1984 (utile anche l'ediz. italiana, Modena 1986).

Le immagini della ceramica attica non rappresentano il reale se non in una maniera mediata, ed anche in questo modo una parte del reale resta fuori dal campo delle rappresentazioni possibili. In ogni modo, se si riconoscono le regole del gioco, è possibile ricavare dalle immagini una vasta gamma di informazioni rispetto alla società che le ha prodotte.

Naturalmente, perché ciò possa accadere, è necessario disporre di un insieme di immagini ampio, omogeneo e strutturato: da questo punto di vista, il *corpus* della ceramica attica rappresenta un complesso unico, e certamente sarebbe arduo lo sforzo di lavorare allo stesso modo con la ceramica etrusca [2].

Non mancano tuttavia in Etruria *corpora* di immagini che possano — entro certi limiti — prestarsi a questo scopo: penso a complessi arcaici come la pittura tombale di Tarquinia, o come i rilievi funerarî chiusini [3]. Si tratta, in entrambi i casi, di complessi abbastanza ampli, omogenei sia dal punto di vista cronologico che da quello topografico; si tratta infine, in entrambi i casi, di immagini prodotte con una destinazione funeraria, e questa destinazione li carica di una particolare intensità semantica. È noto come nell'Occidente antico il momento della morte sia l'occasione in cui la comunità tende ad esplicitare il proprio sistema di valori: da un lato in quel momento l'immagine sociale del defunto viene fissata in maniera definitiva; dall'altro la società tende a ridefinire i proprî equilibri, messi in crisi dalla perdita di un suo membro [4]. E dunque è presumibile che complessi di immagini legate all'ambito funerario contengano una loro descrizione della società che le ha prodotte.

Le pitture tombali e i rilievi chiusini presentano una fondamentale analogia strutturale: in entrambi i casi si tratta non di immagini isolate, ma di piccoli cicli figurativi, composti di alcune immagini che necessariamente devono possedere un referente comune. È dunque legittimo proporsi di chiarire il senso della loro correlazione, e di riconoscere eventuali sistemi [5].

[2] Sul significato nella *imagérie* etrusca esiste un vivace dibattito, per il quale cfr. E. Simon, in *JdI* 88, 1973, p. 27 n. 2; I. Krauskopf, *Der Thebanische Sagenkreis und andere griechischische Sagen in der Etruskischen Kunst*, Mainz a. Rh. 1974. Anche in questo campo si sono sviluppate recentemente ricerche ispirate ad un approccio « antropologico »: cfr. da ultimo L Cerchiai, « Sulle tombe 'del Tuffatore' e 'della Caccia e della pesca'. Proposte di lettura iconologica », in *DialAr* 1987, pp. 113-123.

[3] Sulla pittura tombale etrusca cfr. in genere il repertorio di Steingräber. Per un primo tentativo di lettura iconologica della pittura tarquiniese cfr. L. Cerchiai, « La màchaira di Achille: alcune osservazioni a proposito della 'tomba dei Tori' », in *AION ArchStAnt* II 1980, pp. 25-39; d'Agostino, 1983. Sui rilievi chiusini cfr. la monografia di Jannot.

[4] Cfr., su questi problemi, *La mort, les morts*; S. C. Humphreys - H. King edd., *Mortality and Immortality; the Anthropology and Archaeology of Death*, London-New York 1982; R. Garland, *The Greek way of Death*, Duckworth 1985.

[5] Utili indicazioni di metodo per una lettura « contestuale » delle immagini antiche, sono contenute in A. Pontrandolfo - A. Rouveret, « Ideologia e società a Poseidonia nel IV sec. a.C. », in *La mort, les morts*, pp. 299-317.

Prima ancora di poter procedere a questa indagine, di carattere semiologico, occorre domandarsi quale sia in questo caso il rapporto tra le immagini e la società che le ha prodotte.

Come è noto, sia per la pittura tombale che per i rilievi funerarî etruschi, sono stati proposti diversi modelli interpretativi. L'ipotesi più diffusa, che potremmo definire « realistica », è che le immagini descrivano in maniera puntuale il cerimoniale funebre. Un esempio di questo orientamento è dato dal contributo di A. Rouveret in questo stesso volume. In questa ottica i giochi, che sono rappresentati così di frequente, sono i *ludi* funebri documentati dalla tradizione letteraria, ed è naturale il richiamo ai giochi ordinati agli Etruschi dall'oracolo delfico per espiare l'uccisione dei prigionieri focesi dopo Alalia [6]. Questo modello è quello che trova maggiori difficoltà nell'analisi delle immagini. Per fermarsi alle osservazioni più ovvie, come spiegare in questo caso ad esempio la presenza del defunto come vivente nelle pitture delle tombe di Tarquinia? Si potrebbe suggerire che egli è stato « reintegrato » per assistere al simposio o ai ludi in suo onore. Ma come spiegare la presenza di immagini, come quelle della caccia, che con i ludi funebri non hanno niente a che fare?

Un'altra interpretazione, che potremmo definire magico-rituale, è quella secondo la quale le immagini si riferiscono alla vita futura del defunto nell'Aldilà: un Aldilà che si vuole simile a questo mondo. Le immagini, come sostituto del reale, servono ad assicurare al defunto il godimento di quegli stessi piaceri che gli erano così cari in vita. Ma una simile visione dell'Aldilà è estranea a tutto quello che sappiamo del mondo antico, e di quello etrusco in particolare.

Una terza interpretazione, che potremmo definire « sociale », è quella che a me sembra più convincente. Le immagini sono l'esibizione di situazioni emblematiche nella vita del *dominus*, intese a caratterizzarne lo *status*, la condizione sociale.

Quest'ultima è l'interpretazione da me adottata. Ma, come vedremo, non è possibile applicarla *tout court* all'intera evidenza: questa è molto complessa e rivela l'esistenza di orientamenti diversi, che a volte coesistono addirittura all'interno di uno stesso ciclo figurativo. Sarà dunque necessario un lungo cammino per riconoscere le regole del gioco, ma questo permetterà di capire in qualche misura come è strutturato il complesso delle immagini.

In una precedente occasione [7] il punto di partenza è stato offerto dalla pittura tombale tarquiniese di età arcaica. I risultati allora raggiunti saranno utilizzati alla fine di quest'articolo come termine di confronto. In questa occasione il centro dell'attenzione sarà costituito invece dal *corpus* dei rilievi chiusini arcaici, recentemente raccolto da R. Jannot [8]. Si tratta essenzialmente di quattro diverse classi di monumenti: molto rari sono i sarcofagi, mentre più frequenti sono le urne cine-

[6] Hdt. I 167. Quest'orientamento è stato sostenuto di recente da Thuillier, pp. 419 ss.

[7] Cfr. d'Agostino, 1983.

[8] Jannot, 1984.

rarie; ma la maggior parte dei 270 monumenti è costituita da basi e da cippi. Purtroppo si tratta in tutti i casi di vecchi rinvenimenti: non conosciamo quindi i relativi contesti né l'eventuale pertinenza di più monumenti ad un unico sepolcro. In particolare non conosciamo la funzione delle basi, che forse potevano servire da sostegno a statue-cinerario. Dal punto di vista delle immagini, si può dire che le urne e le basi formano un *corpus* omogeneo, e presentano gli stessi cicli di scene, che sono in genere diverse sui quattro lati del monumento. Diverso è il caso dei cippi, che presentano un repertorio di immagini semplificato, che spesso si riduce a scene di danza ripetute sui quattro lati in maniera quasi identica.

Nel condurre un'analisi strutturale di questo, come di ogni altro insieme di dati, occorre trovare un punto di equilibrio tra un modo di procedere « atemporale », che considera i dati come elementi di un sistema, e l'esigenza di considerare i dati nella loro dimensione diacronica, come elementi di un processo storico. In una precedente redazione di questo contributo [9] l'approccio sincronico ha prevalso, nel tentativo di individuare una chiave di lettura del sistema. Ora che un possibile modello è stato ipotizzato, è necessario reintrodurre la dimensione diacronica, nel tentativo di spingere più avanti il discorso.

Il gruppo più antico di rilievi, nella classificazione proposta da Jannot, comprende i frammenti di alcuni tamburi circolari decorati sulla faccia verticale e su di una fascia adiacente della faccia superiore [10]. La pertinenza di questi tamburi, diversi per diametro, a un altare circolare a gradoni, è poco probabile, dato il carattere funerario delle rappresentazioni, e il luogo di rinvenimento, contiguo al tumulo di Poggio Gaiella. L'immagine prevalente in questi fregi è quella di un corteo di opliti, ma un frammento dimostra che questo corteo ha luogo in prossimità di una *kline*, sulla quale è esposto il corpo di un defunto. La scena è mutila, e non permette di comprendere quale fosse il genere del defunto. Ma il suo carattere solenne e il repertorio rappresentato in questi rilievi, fanno pensare ad un contesto eroico, e al cerimoniale funebre per un guerriero di notevole rango: s'incontrano infatti immagini di giochi, e del duello di due guerrieri sul corpo di un caduto.

Temi analoghi ricorrono su alcune urne coeve: un'urna di Palermo [11] di fattura piuttosto modesta, presenta al disopra di una *kline* una figura maschile e, al disotto della *kline*, l'elmo e gli schinieri (fig. 50.1). Sui lati brevi vi sono due cavalieri, che partecipano al cordoglio espresso, sulla faccia principale, da alcune lamentatrici. In un'urna del British Museum [12], sulla faccia principale, è una *prothesis* femminile, ma sui due lati sono rappresentati duelli di opliti e, sulla faccia secondaria, la partenza dell'eroe sul carro salutato da una donna.

[9] ' Image and Society in Archaic Etruria ', in *JRS* 1989, in corso di stampa.
[10] Jannot, 1984, pp. 7 ss., figg. 62-75.
[11] Jannot, 1984, A' 2, p. 15, fig. 80.
[12] Jannot, 1984, A' 3, pp. 15 ss., figg. 84-87.

Come si vede, nelle basi di Poggio Gaiella e nelle urne più antiche è rappresentata la *prothesis* maschile, in un'atmosfera e in un contesto iconografico di carattere eroico; in questo clima, anche la *prothesis* femminile si circonda di immagini « eroiche », per una proprietà transitiva ben nota nelle società arcaiche. Tuttavia questa tematica sembra esaurirsi rapidamente. Nella seconda metà del VI sec. incomincia a strutturarsi un sistema completamente diverso, che troverà le sue formulazioni più esplicite soltanto nella prima metà del secolo seguente.

Se si esamina sommariamente il nuovo repertorio colpisce in primo luogo la frequenza delle scene di *prothesis*. Queste sono organizzate in genere secondo uno schema stabile (fig. 50.2): il corpo è adagiato su una *kline*, con il capo verso destra; ed è probabile che — come osserva Jannot — questa direzione indichi l'interno della casa. A destra della *kline* è quasi sempre una donna, mentre per il resto partecipano alla scena personaggi sia maschili che femminili in atteggiamento di cordoglio, anche se le donne sono in genere più numerose né manca qualche bambino. La presenza promiscua di persone diverse per età, per sesso e forse anche per condizione sociale, sembra indicare la partecipazione complessiva del gruppo familiare e della comunità.

La *prothesis* è senza dubbio il soggetto più frequente in questo genere di rilievi, secondo solo al simposio. È vero che i monumenti chiusini sono spesso molto lacunosi, e che solo nel 50% delle scene di *prothesis* è possibile stabilire il genere del defunto; ciononostante, il numero delle scene ben conservate è pur sempre elevato [13]: sembra dunque significativo che il defunto sia sempre una donna.

Questi monumenti dove la scena di *prothesis* è ben conservata sono anche quelli che meglio consentono di conoscere il contesto delle immagini che accompagnavano questo genere di rappresentazione. Si tratta generalmente di scene che hanno con la *prothesis* una chiara affinità di significato, come la *comploratio*, che Jannot preferisce interpretare come una danza funebre (fig. 51.2), e le scene che potremmo definire di « conversazione » femminile o maschile (fig. 52.1-2). Queste ultime sono scene di significato incerto, ma sicuramente connesse con l'ambito funerario.

In genere alla *comploratio*, come del resto alla scena di cordoglio che fa da cornice alla *prothesis*, partecipano sia uomini che donne, anche se queste ultime — come si è detto — sono in genere più numerose. Sembra tuttavia di riconoscere una tendenza a garantire, nell'insieme del monumento, una partecipazione bilanciata dei due sessi. Se infatti alla *prothesis* o alla *comploratio* intervengono soprattutto o soltanto donne, la prevalenza femminile in queste scene è bilanciata dall'inserimento di scene maschili sugli altri lati del monumento. La manifestazione più chiara di questo orientamento si può osservare sulla base di Monaco [14]:

[13] I casi in cui è possibile individuare il genere, maschile o femminile, del defunto, secondo i dati di Jannot, sono 15 su 28 rappresentazioni complessive di *prothesis*. In 14 di questi il defunto è una donna. L'unica eccezione è costituita dalla già menzionata urna di Palermo A' 2.
[14] Jannot, 1984, D II 12, pp. 164 ss., figg. 561-563.

qui infatti sia la *prothesis* che la « conversazione » che l'accompagna hanno carattere esclusivamente femminile (figg. 52.2, 53.1). Ma l'equilibrio viene ristabilito con l'inserimento, sui due altri lati della base, di una « conversazione maschile » e di una rappresentazione di cavalieri (figg. 52.1, 53.2).

Se si prescinde dalle scene legate al rituale funerario, il repertorio delle immagini femminili si può dire inesistente: non esistono scene che si riferiscano al *mundus muliebris*, ed a questa carenza si sopperisce con immagini che saremmo portati a ritenere tipicamente maschili: in una base di Londra della prima metà del V secolo [15] la *prothesis* femminile è accompagnata da due rappresentazioni di simposio e da un ritorno dalla caccia. La versione maschile di questo ciclo si può forse riconoscere in un'altra base di Londra [16], dove una scena di ritorno dalla caccia è associata con il simposio, e con rappresentazioni di opliti e di cavalieri.

In particolare, tra queste immagini che siamo portati a ritenere *tout court* maschili, il simposio sembra rivelare implicazioni particolarmente complesse. Mentre nella pittura arcaica di Tarquinia gioca un ruolo essenziale la rappresentazione del simposio coniugale, nei rilievi chiusini la partecipazione al simposio è prevalentemente maschile. Che vi sia, tra Chiusi e Tarquinia, una differenza nel modo di intendere il simposio [17], lo si intuisce anche dalla diffidenza che a Chiusi esiste verso le scene di *komos*, che sono del tutto assenti anche nella pittura tombale e vengono sostituite — a quanto pare — da normali scene di danza. Questa tensione manca del tutto a Tarquinia, dove il simposio è perfettamente integrato nel costume sociale. Qui il consumo del vino ha, come vedremo, un ruolo centrale nella *imagérie* funeraria, e il *komos* è un soggetto accettato a tal punto, da poter essere a volte rappresentato anche in una versione di carattere familiare, così lontana dalla concezione greca [18].

Ma la connotazione maschile del simposio non basta ad escludere la sua rappresentazione nei monumenti femminili. Lo stesso discorso vale, come si è visto, per altri soggetti tipicamente maschili, come la caccia. Il fenomeno si spiega alla luce di quanto è stato già osservato in merito ad un altro *corpus* di immagini di poco più recente, quello delle pitture tombali del IV secolo da Poseidonia-Paestum [19]. In questo caso è stato dimostrato come all'inizio esista un sistema strutturato di immagini solo per il ciclo maschile, nel quale il defunto è in genere rappresentato come guerriero. Per comporre la decorazione di una tomba femminile, ci si limita a mutuare le immagini dal ciclo maschile, sostituendo quella del guerriero con un'altra di carattere generico. Solo in un secondo momento si definisce un ciclo femminile autonomo, che anche qui fa largo spazio alle scene del cerimoniale funerario. A Chiusi, anche se un ciclo femminile legato al cerimoniale funerario sembra emergere precocemente, il discorso è tuttavia analogo per quel che riguarda la mancanza di temi specifici legati al *mundus* muliebre e la sostanziale dipendenza del repertorio femminile da quello maschile.

Più difficile è stabilire i caratteri e la struttura del ciclo maschile. Dato lo stato frammentario dei monumenti, ciò sarebbe possibile solo se si individuassero immagini riservate in maniera esclusiva a questo ciclo, così come le scene legate al cerimoniale funerario sembrano proprie del ciclo femminile. Questo sembra essere in effetti il caso delle rappresentazioni di giochi atletici e di corse di carri. Anche se non dobbiamo dimenticare che queste scene sono spesso note solo da frammenti, e che quindi possiamo dire ben poco del loro contesto figurativo, tuttavia sembra significativo che soltanto una volta una scena del genere sia associata a una rappresentazione di *prothesis*. Si tratta di una base di Chiusi [20], che presenta una scena di *prothesis* molto lacunosa, in cui purtroppo non è possibile individuare il genere del defunto, una scena di danza e una di simposio. Sul quarto lato si vede un cavaliere in corsa, con un uomo caduto tra le zampe del cavallo. La sola presenza della scena di *prothesis*, anche se il genere del defunto resta indeterminato, rende probabile una destinazione femminile di questa base. E tuttavia il carattere eccezionale delle scene, evidenziato tra l'altro dalla cornice architettonica in cui si svolge la *prothesis*, induce ad isolare questo monumento; il suo fregio infatti, come suppone L. Cerchiai, potrebbe avere un contenuto mitico. Una interpretazione del genere è certa almeno per un'altra base chiusina [21]. Normalmente comunque le scene di giochi atletici e di carri non sembrano associarsi con immagini tratte dal cerimoniale funerario, tipiche del ciclo femminile, e questo sembra confermarne l'esclusiva pertinenza al ciclo maschile.

Per lo studio dell'assetto sociale, tra i monumenti con scene di giochi, presenta un interesse particolare la base di Palermo [22], che tra l'altro è uno dei pochi monumenti ben conservati con questo genere di rappresentazioni. Essa mostra infatti diversi tipi di manifestazioni atletiche e giochi che si svolgono in un luogo pubblico; dalla tribuna seguono la gara due magistrati assistiti da uno scriba, intento a registrare i risultati, e queste presenze conferiscono una particolare solennità alla circostanza [23]. Questa base si data intorno al 480 a.C. e, negli stessi anni, la rappresentazione di giochi pubblici fa la sua comparsa anche nella pittura tombale tarquiniese, nel fregio piccolo della tomba delle Bighe [24]; com'è noto, in questo fregio è rappresentata in maniera vivace la partecipazione di un

15 Jannot, 1984, D II 10, pp. 162 ss., figg. 554-557.
16 Jannot, 1984, D I 7, pp. 146 ss., figg. 502-504.
17 Jannot, 1984, B I 5, pp. 23 ss., figg. 105-107.
18 Mi riferisco a scene come quella sulla parete sin. della tomba Cardarelli a Tarquinia, cfr. M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano 1970, fig. a pp. 96-97.
19 Cfr. nota 5; per gli sviluppi di queste ricerche cfr. A. Rouveret - Greco Pontrandolfo, « Pittura funeraria in Lucania e Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura », in *DialAr* 1983, pp. 91-130.
20 Jannot, 1984, D I 5, pp. 142 ss., figg. 492-496.
21 Si tratta della base Jannot B II 1, pp. 26 s., figg. 108-109.
22 Jannot, 1984, C I 8, pp. 49 s., figg. 171-173.
23 Su questi argomenti cfr. G. Colonna, ' Scriba cum rege sedens ', in *Mél. J. Heurgon II*, Roma 1976, pp. 187-192; Thuillier, pp. 440 ss.
24 Thuillier, pp. 622 ss., fig. 66; Steingräber, nr. 47, pp. 295 ss.

pubblico composto di gente comune, che assiste dalle tribune ai giochi, mentre alcuni spettatori più intemperanti si dedicano a giochi erotici sotto le tribune. Queste immagini mettono per la prima volta in scena un'occasione sociale che trascende l'ambito dell'*oikos* signorile e vede come protagonista la collettività.

Anche a prescindere da questi due importanti monumenti, le scene di giochi atletici e di corsa di carri dei rilievi chiusini (fig. 51.1), per le iconografie e per le convenzioni figurative adottate, ricordano da vicino tombe tarquiniesi dipinte, prima fra tutte quella delle Olimpiadi [25]. Questa considerazione mi sembra importante, se si vuol definire un quadro delle analogie e delle differenze tra il repertorio dei rilievi chiusini e quello della pittura tombale tarquiniese di età arcaica.

La prima impressione è quella di una notevole divergenza tra i due repertori: mentre a Chiusi le immagini legate al rituale funerario sono infatti frequenti, esse sono invece quasi del tutto assenti a Tarquinia, dove gli unici esempi sono quelli delle tombe del Morto, del Morente e del Letto Funebre [26]. Ma, quando l'attenzione si rivolge al repertorio maschile, questa prima impressione viene ridimensionata, e le analogie con il repertorio della pittura arcaica tarquiniese divengono evidenti. Ma, come si è visto, le rappresentazioni del cerimoniale funebre sono essenzialmente un appannaggio femminile, ed è proprio questa circostanza che spiega la loro marginalità nel repertorio tarquiniese. Per chiarire il problema occorre considerare il diverso carattere dei monumenti funebri di Chiusi e di Tarquinia. A Chiusi, le basi, le urne, i sarcofagi, erano dedicati al singolo individuo, così come accade a Poseidonia per le tombe dipinte monosome. Questa circostanza permette di cogliere i due versanti, maschile e femminile, dell'iconografia funeraria. A Tarquinia invece le tombe dipinte non sono individuali: esse sono destinate all'*oikos* e ne riflettono l'ideologia; per questo la loro è una *imagérie* decisamente maschile e, in quanto tale, taglia fuori quasi completamente il versante (femminile) del cerimoniale funebre. Una riprova di questa interpretazione si può vedere nel fatto che le tombe dipinte di Chiusi [27] mostrano una sostanziale convergenza di soggetti con il repertorio della pittura arcaica tarquiniese; si tratta delle stesse scene, e vale la medesima esclusione per le immagini relative al cerimoniale funebre.

Rispetto a quella femminile, l'*imagérie* che si riflette nelle tombe arcaiche dipinte, è qualcosa di profondamente diverso, e *pour cause*. Essa non ha il compito di rappresentare quanto avviene intorno al morto, o in occasione della morte; essa non ha in effetti nemmeno un vero rapporto con il singolo defunto; ha invece il compito di celebrare, attraverso il suo signore, l'*oikos*. Di un tipo sociale, come il signore dell'*oikos*, non si può mettere in scena la *prothesis*; egli è presente e assente allo stesso tempo: presente, in quanto è al centro del discorso celebrativo, che lo rievoca; assente, in quanto questo discorso viene esplicitato nella tomba,

[25] Steingräber, nr. 92, pp. 33 ss.
[26] Steingräber, nr. 82, pp. 325 ss.; nrr. 88-89, pp. 330 ss.
[27] Steingräber, nrr. 14-27, pp. 272 ss.

nel momento in cui la morte mette momentaneamente in crisi la continuità dell'*oikos* e impone prontamente l'esigenza di restaurarla.

Nonostante la loro apparente elusività, le immagini dei rilievi chiusini lasciano intuire le trasformazioni sociali avvenute nel corso del VI secolo. Ad una società gentilizia, dominata da modelli elitari di stampo eroico, subentra una società cittadina, e questo impone una profonda trasformazione del repertorio figurativo, e l'adesione ai nuovi ideali della vita signorile e della *tryphe* aristocratica.

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota.

In this paper about 1,500 images of funerary monuments are analyzed.

In the first period of South-Italian vase-painting, the representations of the burial relies on the stele, according to the patterns derived from Attic pottery. In the same time, Apulian ceramists create an original scheme representing the tomb: in many instances the inside of the tomb is visible, showing a male, heroic figure, thus displaying the close relations between the signs of the ritual and those defining the status of the dead.

About 380 B.C., representations of *Orestes* and *Elektra* at *Agamemnon's* tomb appear on South-Italian painted vases. The Sarpedon Painter creates a new scheme, which units real monument and ideal conceptions of the death through the superimposition of the stele on the signs of the heroized dead — real monument and ideal conception of death. About the first decades of the 4th cent. B.C., in Lucanian milieu, and particularly at Heraclea, vase — painters elaborate a new pattern, which aims to the representation of the external space — corresponding to the burial — through a vase covered by a light structure.

Starting from the second quarter of the century, in Apulian milieu, new schemes are borne out: high basement + stele on which a vase rests; plinth on high socie + huge vase; tumulus; shrine + vase inside. In the same time, we begin to find two funerary scenes on both sides of the same vase: on one side, the simple burial, on the other, metaphoric representations of death. Of those, the most complex and widespread expression in Apulian environment is the naiskos with human beings inside. In an area between Ruvo, Canosa and Arpi ceramists use to define funerary scenes in a metaphoric sense through the association with myths and underworld representations connected to eschatologic conceptions.

Finally rises the problem of the relationship with archaeological evidence: indeed, monumental semata are attested in South Italy just from the end of the 4th cent. B.C. — when figured pottery is going to disappear — and in sites as, for example, Taranto where no vase with such kind of representation has beend found.

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia.

Beside other recurrent motifs in the decorative patterns of Tarquinian archaic tomb-paintings such as the canopy, the door or the *columen* with confronted animals, the function of a fourth element is underlined: the small trees which mark the inner space of the tomb in a way which seems analogous to the delimitation of the *templum* in Roman religious traditions. After analysing the relations of complementarity or exclusion between the motif of the trees and the other ones, the connections between these structural elements and the motifs with human figures are considered. Progressively until the beginning of the 5th cent. B.C., these figurative elements, from now on recurrent in several tombs, become the fundamental structure in the general set up of the tomb-decoration. Only at the beginning of the 4th cent. B.C. does this pattern change with the introduction of genealogical representations set into the traditional banquet motif.

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica.

The aim of this paper is to investigate the relations between archaic Etruscan imagery and society. To that purpose, two particular groups of monuments may be examined: archaic tomb paintings from Tarquinia and funerary reliefs from Chiusi. In both series each monument is decorated by what may be considered a short cycle composed by four or more images.

Though they have the same funerary destination, the two series of monuments act in different ways: in the reliefs from Chiusi we are able to distinguish a male from a female repertory, the former composed by *symposion*, athletic games, warriors; the latter, on the contrary, composed only by funerary scenes such as *prothesis*, ritual mourning and similar. In the painted tombs from Tarquinia, funerary scenes are almost completely lacking and an explanation may be suggested: Tarquinia tombs are family monuments, where the dominant ideology is that of the head of the *oikos*; the gravestones from Chiusi are individual monuments: therefore they are allowed to reflect both male and female personalities. But, while for the *dominus* there exists a repertory of images reflecting seignorial activities, for the *domina* there are no other scenes than the funerary ones or, in a few cases, images borrowed from the male repertory.

L. Cerchiai, Le stelè villanoviane.

" Villanovian gravestones " is a conventional term to indicate a series of funeral monuments — *stelai* with rectangular shaft and discus finial, with engraved decoration — found in Bologna and environs and dating from the first half of the 7th cent. B.C. onwards. They are characterized by a sub-geometrical decoration and by the iconographic subjects of the goat and tree and the chariot with the charioteer.

We are dealing here with a coherent figurative program of the Orientalizing Age, elaborated in the villanovian milieu for a specifically funerary purpose: the analysis of the gifts from the related tombs, reveals the social pertinence of the phaenomenon — related with the ideological pattern of the " prince " — and a differentiation of the iconographic repertoire connected with the sex of the dead.

Finally, the interpretation of this repertoire is clarified by the study of its diffusion in our context, linked to the exchanges established — through the coastal Etrury — with the oriental (syrian and phoenician) as well as the cycladic world.

The identification of the iconographic sources helps us to investigate, on the side of iconology, the meaning of the sacred tree and of the chariot, even with the comparative utilization of the literary and iconographic greek and roman evidence.

O. Murray, Death and the Symposion.

Greek society and Greek culture in the archaic and early classical periods was organised around the *symposion* or ritual drinking group, and the pleasures associated with the *symposion* are in Greek thought the highest pleasures in life. In this respect there exists a polarity between the *symposion* and death, which is portrayed as the absence of life and of those bodily sensations which are exercised in the activities of the *symposion* — eating, drinking, singing and music,

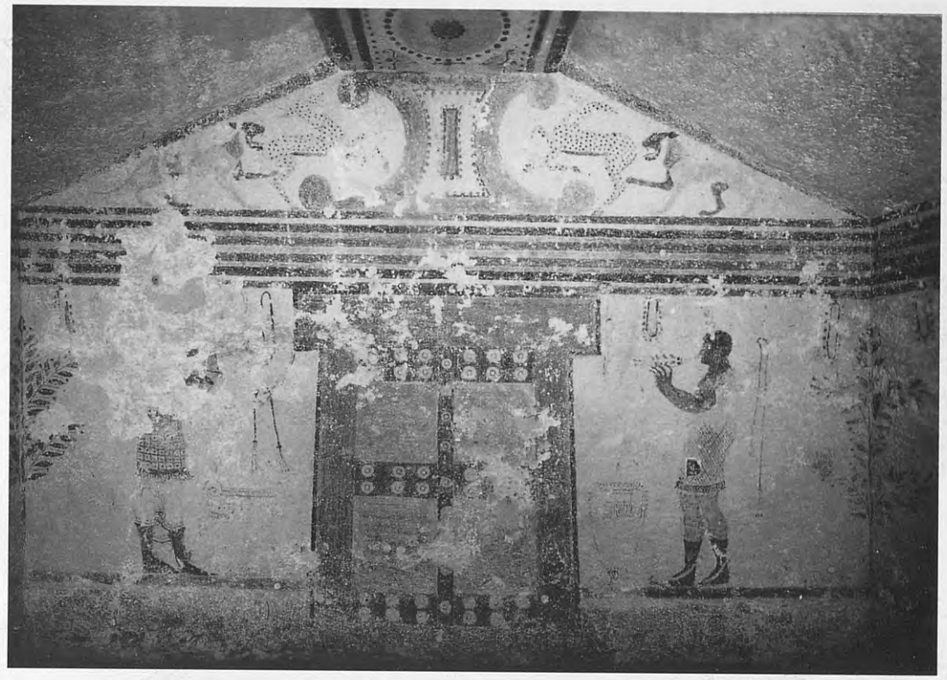
1

2

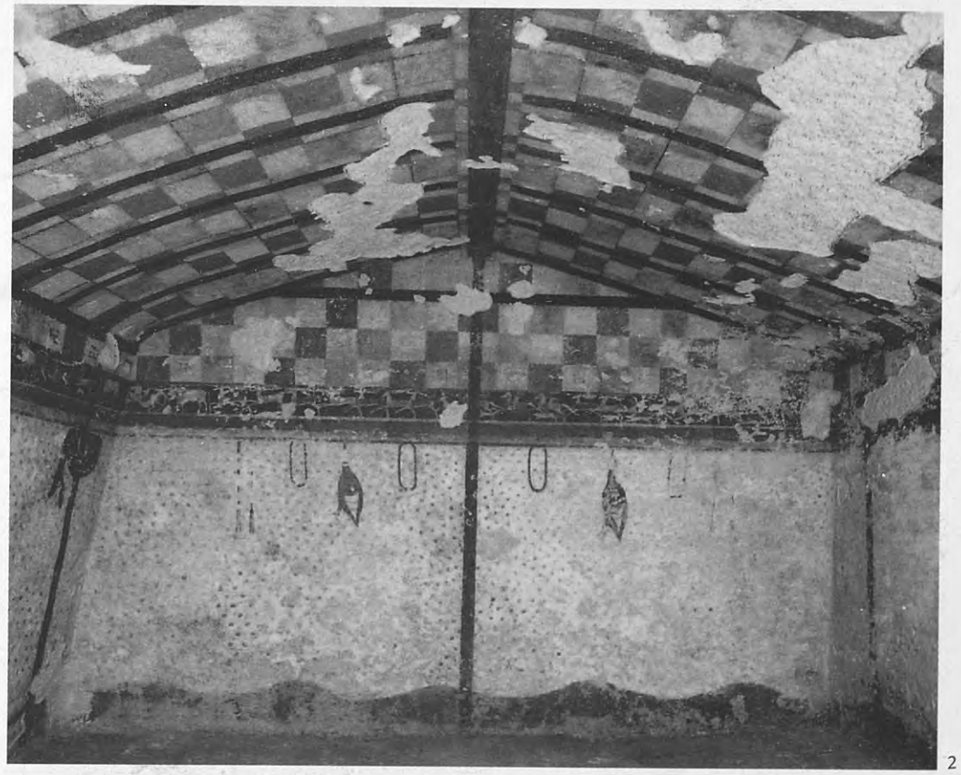
3

4

1-2. Bonn, Universität Akademisches Kunstmuseum. Inv. 99, anfora apula. 3. Milano, coll. H.A., Inv. 275, cratere a volute apulo. 4. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Inv. AA 4, anfora apula.



1



2

1. Tarquinia - Tomba Cardarelli (*Foto Sop. Etruria meridionale*). 2. Tarquinia - Tomba del Cacciatore (*Foto Sopr. Etruria meridionale*).

1

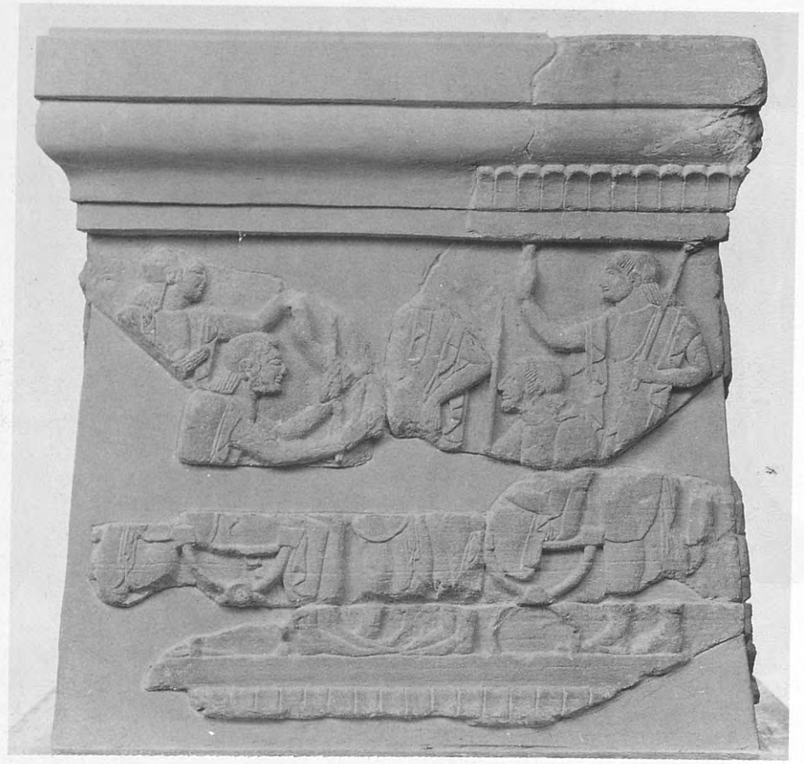
2

1. Urna di Palermo, Jannot A[1] 2b (*Foto Sopr. Reg. Archeologica Palermo*). 2. Base di Copenhagen, Jannot CII 35 (*Foto Ny Carlsberg Glyptotek*).

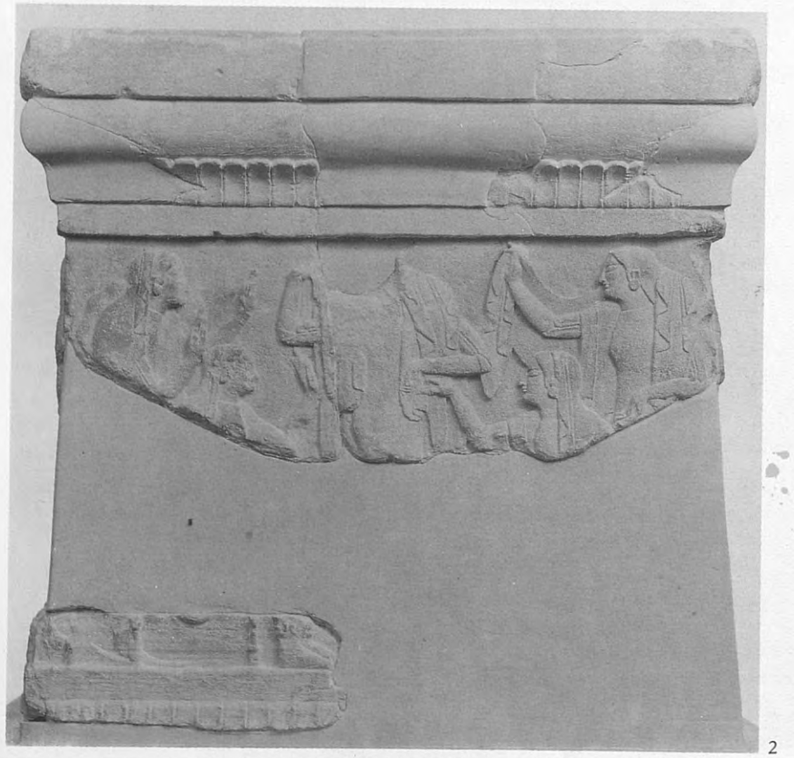
1

2

1. Base di Palermo, Jannot C I 8 (*Foto Sopr. Reg. Archeologica Palermo*). 2. Base di Copenhagen, Jannot C II 35 (*Foto Ny Carlsberg Glyptotek*).



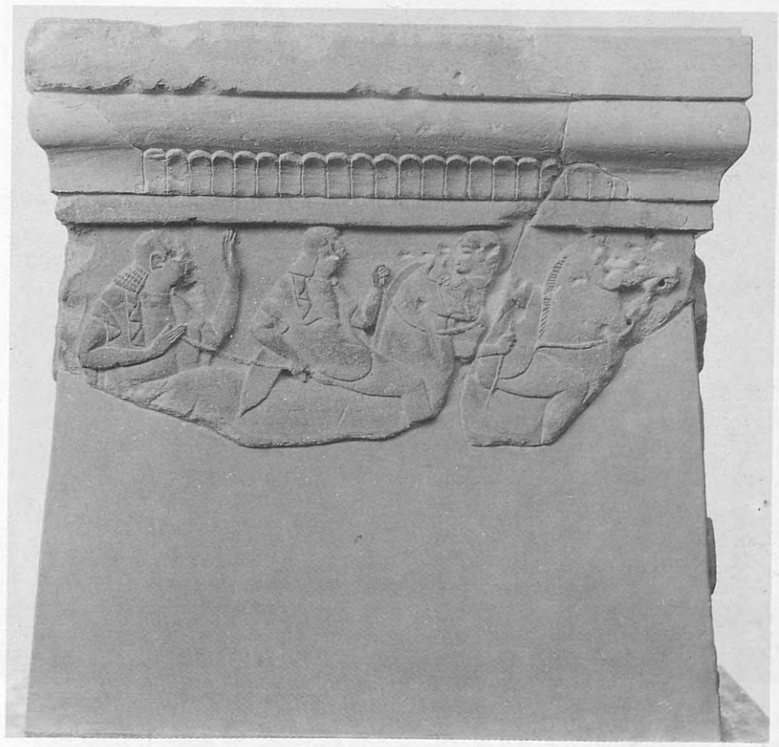
1



2

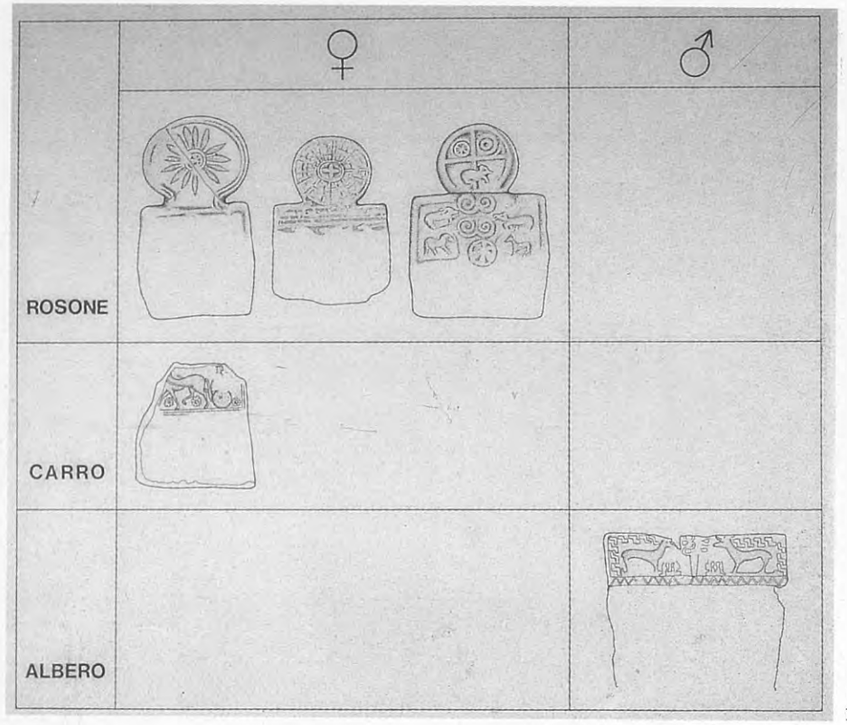
1-2. Cippo di Monaco, Jannot. D II 12 (*Foto Antikensamml. u. Glyptotek München*).

1



2

1-2. Cippo di Monaco, Jannot D II 12 (*Foto Antikensamml. u. Glyptotek München*).



1

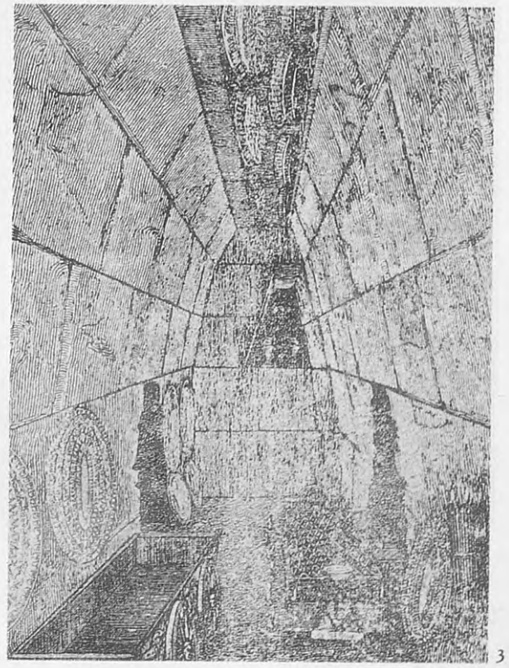
2

3

1. Specializzazione delle stele secondo il sesso. 2-3. S. Giovanni in Persiceto: 2: cippo, 3: stele (*Foto Museo Civico di Bologna*).

1

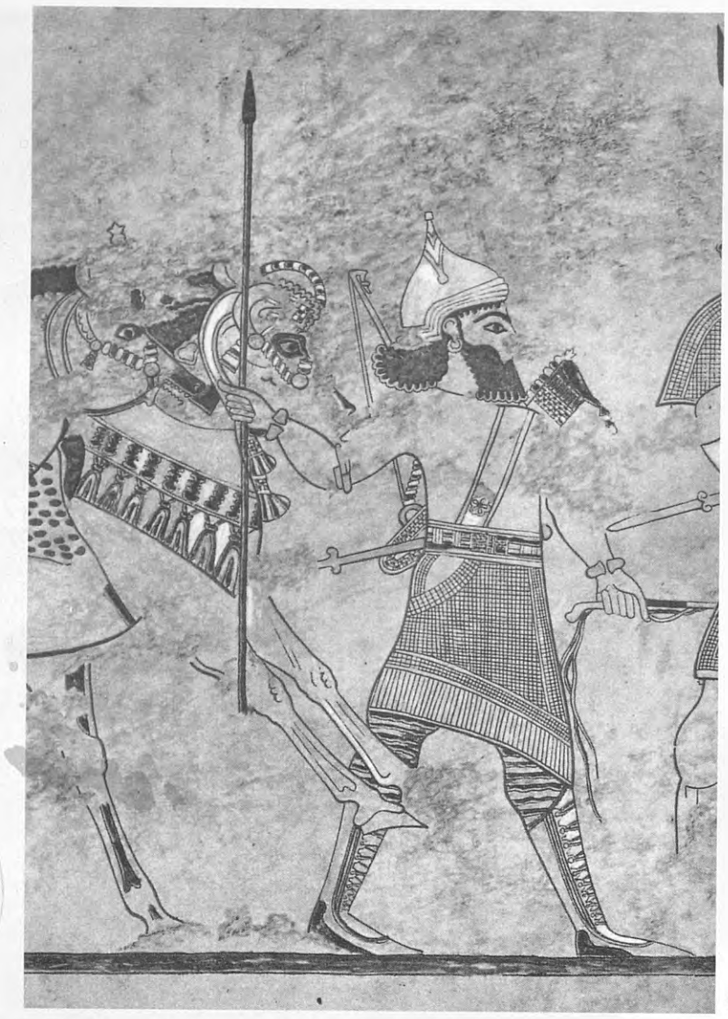
2



3

1. Stele di Kumisala (da Andronikos 1961-2). 2. Stele Arnoaldi (Foto Museo Civico di Bologna). 3. Dromos della tomba Regolini Galassi (da Pareti).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico



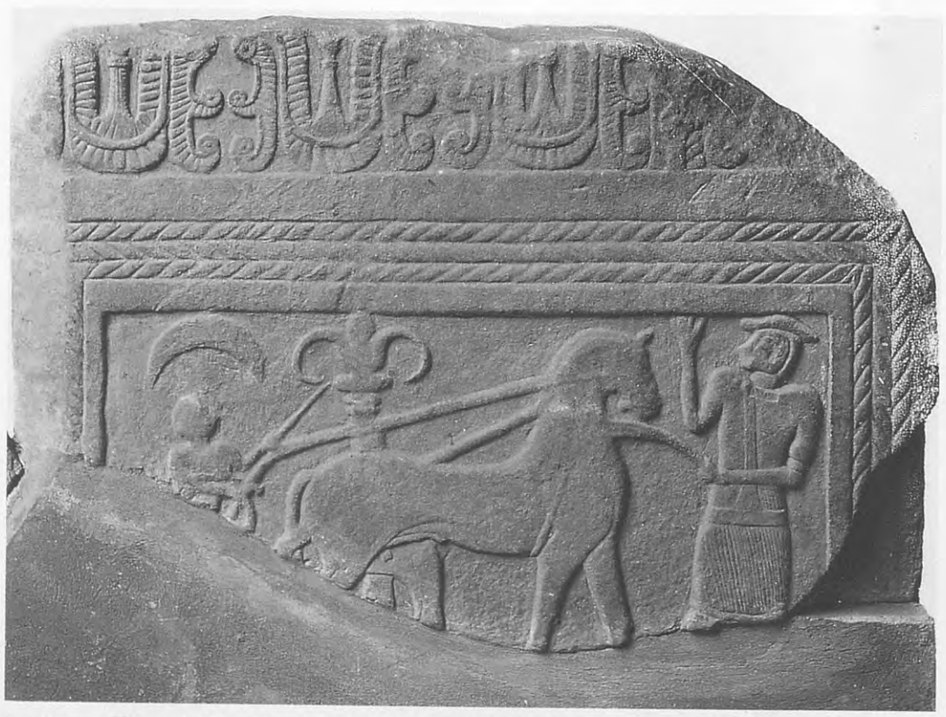
1

2

FIG. 56

B. D'AGOSTINO

1. Tel Ahmar: dipinto murale del Palazzo (da Parrot, 1963). 2. Stele Malvasia Tortorelli (*Foto Museo Civico di Bologna*).



1

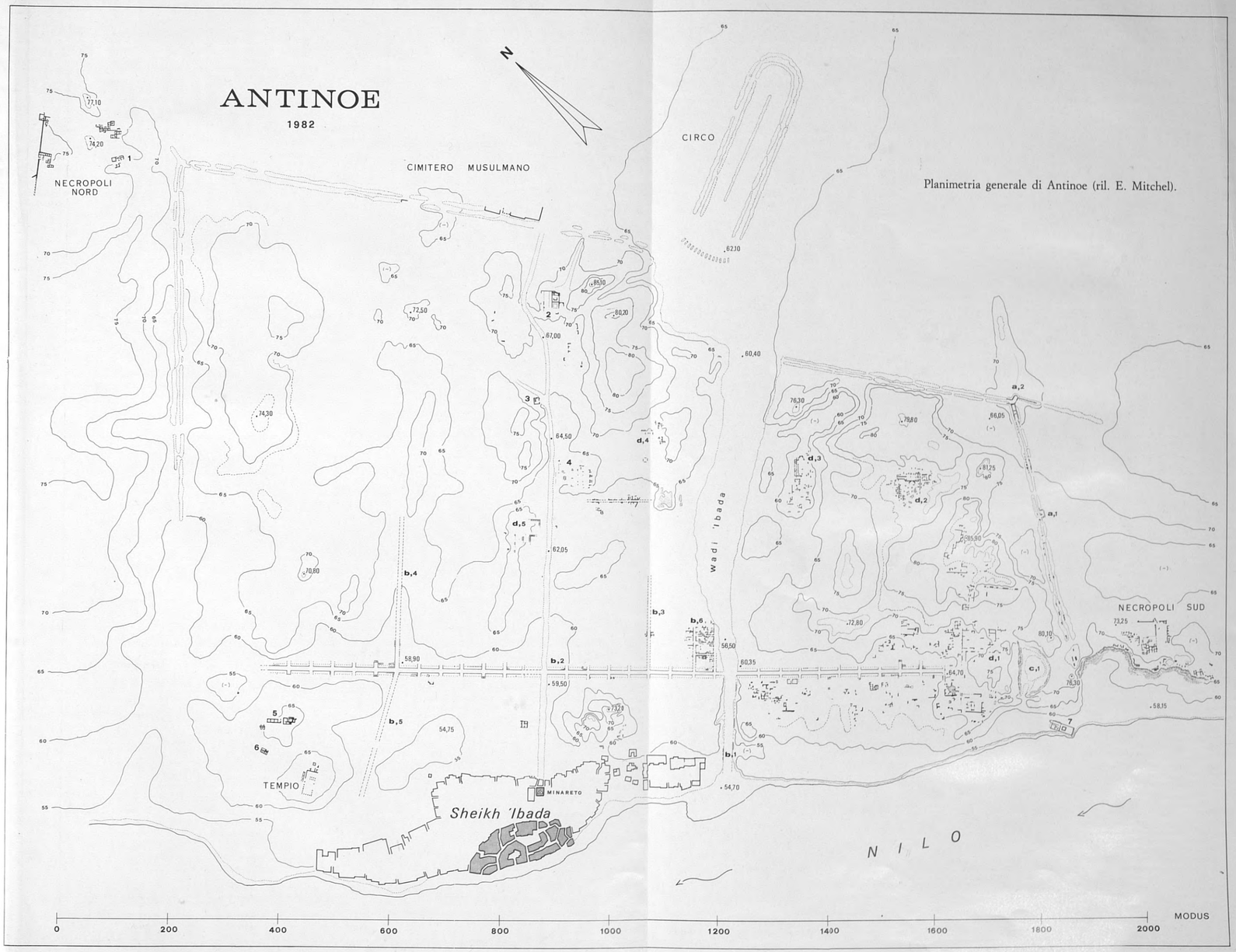
2

3

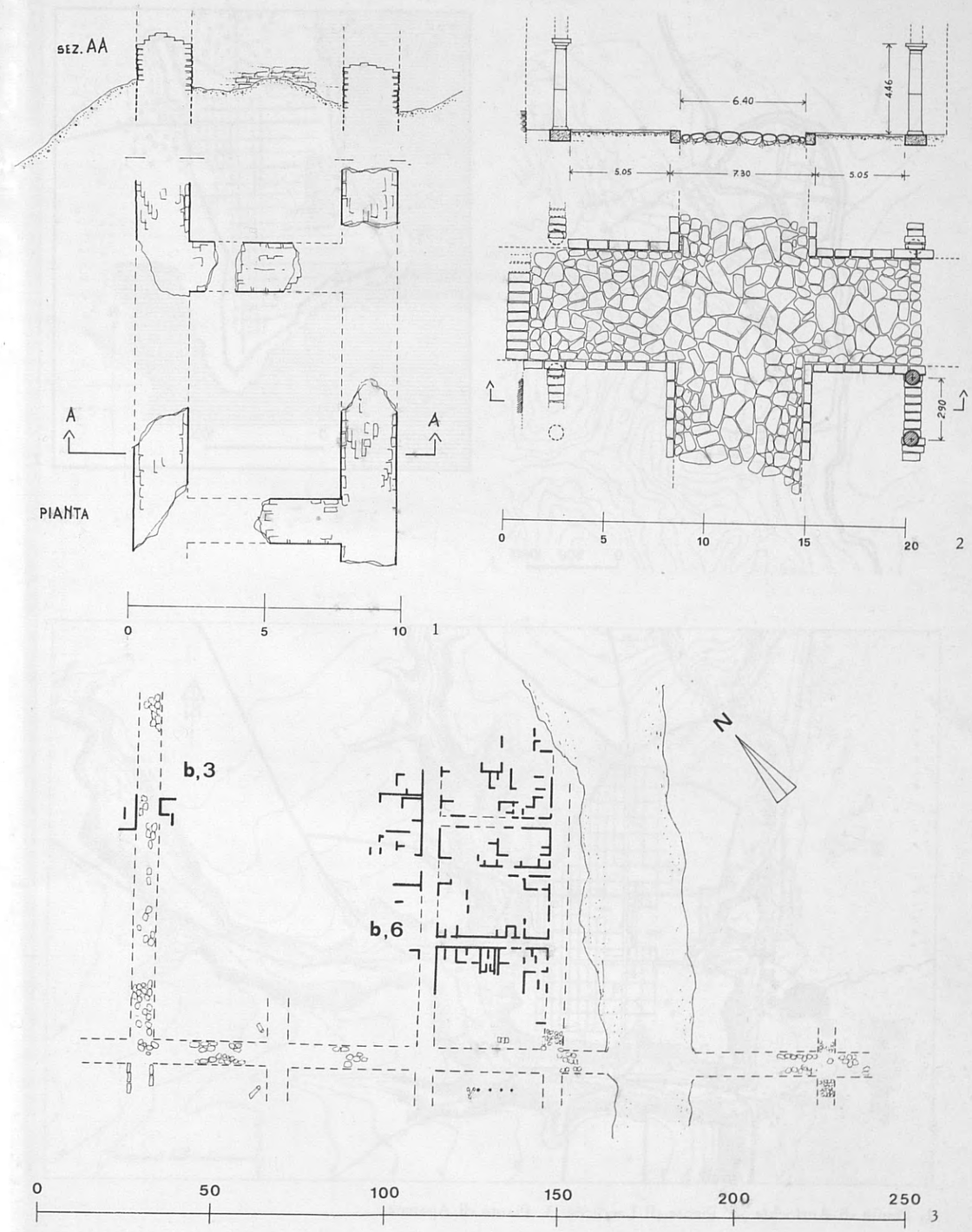
B. D'AGOSTINO

FIG. 57

1. «Pietra» Zannoni (*Foto Museo Civico di Bologna*). 2. Kylix attica da Catania (da *BdA* 45, 1960). 3. Brocca tardo-geometrica ad Atene (da *BCH* 70, 1946).

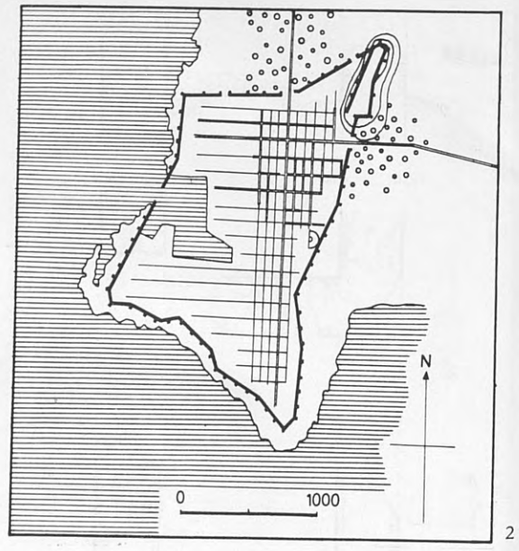


Planimetria generale di Antinoe (ril. E. Mitchel).



1. Pianta e sezione di un tratto della cinta muraria. 2. Schema ricostruttivo del tracciato stradale con colonnati e diverticoli. 3. Pianta dell'isolato B 6 e del tracciato stradale a Nord dello wâdi (ril. E. Mitchell).

1



2

3

1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI