

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO



AION

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie | 23-24



2016-2017 | Napoli



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 23-24

2016-2017 Napoli

Progetto grafico e impaginazione
Pandemos Srl

ISSN 1127-7130

Quarta di copertina: Interno di coppa attica con Apollo e il corvo (da Grimal 1992)
(rielaborazione grafica M. Cibelli)

Comitato di Redazione

Irene Bragantini, Matteo D'Acunto, Fabrizio Pesando

Segretario di Redazione: Marco Giglio

Direttore Responsabile: Matteo D'Acunto

Comitato Scientifico

Carminé Ampolo, Ida Baldassarre, Vincenzo Bellelli, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Mariassunta Cuzzo, Bruno d'Agostino, Cecilia D'Ercole, Stefano De Caro, Riccardo Di Cesare, Werner Eck, Arianna Esposito, Patrizia Gastaldi, Maurizio Giangiulio, Michel Gras, Emanuele Greco, Michael Kerschner, Valentin Kockel, Nota Kourou, Xavier Lafon, Maria Letizia Lazzarini, Irene Lemos, Alexandros Mazarakis Ainian, Dieter Mertens, Claudia Montepaone, Wolf-Dietrich Niemeier, Nicola Parise, Athanasios Rizakis, Agnès Rouveret, Giulia Sacco, José Uroz Sáez, Alain Schnapp, William Van Andringa

I contributi sono sottoposti, nella forma del doppio anonimato, a *peer review* di due esperti, esterni al Comitato Scientifico o alla Redazione

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

- Il testo del contributo deve essere redatto in caratteri Times New Roman 12 e inviato, assieme al relativo materiale iconografico, al Direttore e al Segretario della rivista.

Questi, di comune accordo con il Comitato di Redazione e il Comitato Scientifico, identificheranno due revisori anonimi, che avranno il compito di approvarne la pubblicazione, nonché di proporre eventuali suggerimenti o spunti critici.

- La parte testuale del contributo deve essere consegnata in quattro file distinti: 1) Testo vero e proprio; 2) Abbreviazioni bibliografiche, comprendenti lo scioglimento per esteso delle citazioni Autore Data, menzionate nel testo; 3) Didascalie delle figure; 4) *Abstract* in inglese (max. 2000 battute).

- Documentazione fotografica e grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. 17x23 cm; pertanto l'impaginato va organizzato con moduli che possano essere inseriti all'interno di questa "gabbia". Le fotografie e i disegni devono essere acquisiti in origine ad alta risoluzione, non inferiore a 300 dpi.

- È responsabilità dell'Autore ottenere l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie, delle piante e dell'apparato grafico in generale, e di coprire le eventuali spese per il loro acquisto dalle istituzioni di riferimento (musei, soprintendenze ecc.).

- L'Autore rinuncia ai diritti di autore per il proprio contributo 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).

I titoli delle opere, delle riviste e degli atti dei convegni vanno in corsivo e sono compresi tra virgole. I titoli degli articoli vanno indicati tra virgolette singole; seguirà quindi una virgola e la locuzione "in". Le voci di lessici, enciclopedie ecc. devono essere messi fra virgolette singole seguite da "s.v.". Se, oltre al titolo del volume, segue l'indicazione Atti del Convegno/Colloquio/Seminario ..., Catalogo della Mostra ..., questi devono essere messi fra virgolette singole.

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

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 che la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra virgole dopo quella del numero dell'annata. Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

- Per ogni citazione bibliografica che compare nel testo, una o più volte, si utilizza un'abbreviazione all'interno dello stesso testo costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera (sistema Autore Data), salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (ad es., per Pontecagnano: *Pontecagnano II.1*, *Pontecagnano II.2* ecc.; per il Trendall: *LCS*, *RVAP* ecc.).

- Le parole straniere e quelle in lingue antiche traslitterate, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo. I sostantivi in lingua inglese vanno citati con l'iniziale minuscola all'interno del testo e invece con quella maiuscola in bibliografia, mentre l'iniziale degli aggettivi è sempre minuscola.

- 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.

- Font greco: impiegare un *font unicode*.

Abbreviazioni

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

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa: *infra*; Nord, Sud, Est, Ovest (sempre in maiuscolo); nota/e: *non vidi*; *supra*.

INDICE

MAURO MENICHETTI, “The Flag Raising on Iwo Jima”. Motivi iconografici antichi e moderni per la celebre foto di Joe Rosenthal	p. 9
VINCENZO BELLELLI, L’arco e la faretra. Nuove ipotesi su una lastra dipinta da Cerveteri	» 21
LUCA CERCHIAI, Il <i>logos</i> delle origini orientali degli Etruschi: breve appunto sull’immaginario visuale	» 55
ANTONELLA MASSANOVA, Pontecagnano: lo scavo della strada in proprietà Negri (1966-1967). Nuove evidenze dell’abitato di età orientalizzante	» 65
MASSIMO CULTRARO – ALESSANDRO PACE, Un cratere scomparso, dei disegni ritrovati. Nuovi dati sull’autorappresentazione delle <i>élites</i> indigene della Sicilia centro-meridionale	» 109
LUCA BASILE, Osservazioni sul repertorio vascolare in argilla grezza da <i>Pithekoussai</i> e Cuma in età arcaica: tradizioni e modelli di riferimento a confronto	» 137
FRANCESCO MARCATTILI, Afroditi “Nere” e tombe di etère: per un’indagine su Volupia e Acca Larentia	» 163
GIUSEPPE LEPORE, Il defunto-eroe: riflessioni sulla privatizzazione del “rituale omerico” in età ellenistica	» 177
ENRICO ANGELO STANCO, Il teatro romano di <i>Allifae</i>	» 199
GIOVANNI BORRIELLO, Le ceramiche ingobbiate dall’abitato antico di Cuma	» 245
ROBERTA DE VITA, Peregrini e forestieri dall’Oriente greco: l’uso della lingua greca a Puteoli	» 261
GIUSEPPE CAMODECA – UMBERTO SOLDOVIERI, Un’inedita dedica puteolana in esametri a <i>Naeratius Scopus</i> , v. c., <i>consularis Campaniae</i> , e un anonimo poeta di tardo IV secolo	» 277
 <i>Rassegne e recensioni</i>	
CINZIA VISMARA, recensione di <i>Rirha: site antique et médiéval du Maroc</i> . I. <i>Cadre historique et géographique général</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016 ; II. <i>Période maurétanienne (Ve siècle av. J.-C. – 40 ap. J.C.)</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016, III. <i>Période romaine (40 ap. J.-C. fin du IIIe siècle ap. J.-C.)</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016 ; IV. <i>Période médiévale et islamique</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016	» 289
 <i>Abstracts degli articoli</i>	 » 297

L'ARCO E LA FARETRA. NUOVE IPOTESI SU UNA LASTRA DIPINTA DA CERVETERI*

Vincenzo Bellelli

Nel suo repertorio delle lastre fittili dipinte rinvenute a Cerveteri, Francesco Roncalli ha inserito la “serie della Gorgone” all’inizio della sequenza stilistica e cronologica¹. Si tratta di un gruppetto di lastre frammentarie di stile corinzio databili intorno al 560-550 a.C.², prima cioè che anche nella pittura etrusca su terracotta prendesse piede l’influenza greco-orientale caratteristica di tutta l’arte figurativa che, per questo, viene definita “etrusco-ionica”. Le lastre in questione, giustamente famose per il motivo appena ricordato, furono rinvenute nel 1940 a Cerveteri in un pozzo in località Campetti, insieme a una vasta congerie di materiali di scarico³. Le lunghe operazioni di restauro resero possibile solo nel 1957, per iniziativa di Mario Moretti⁴, una prima edizione di questi *pinakes leleukomenoi* – tre pannelli ricostruiti – da cui restò esclusa una quarta lastra, successivamente pubblicata da Roncalli⁵. Mentre i soggetti delle lastre n. 43, 46-47 del repertorio Roncalli sono state compiutamente identificate – Gorgoni in fuga e decapitazione di Medusa da parte di Perseo nelle lastre n. 46-47: Figg. 1-2;

giudizio di Paride nella lastra n. 43: Fig. 3), il soggetto della lastra n. 45 (Fig. 4) è stato identificato solo in maniera generica. Secondo Mario Moretti si tratterebbe di un personaggio seduto che offre del cibo a un volatile⁶; secondo Francesco Roncalli, la scena rappresentata avrebbe contenuto mitologico e il protagonista sarebbe un sacerdote⁷. Per entrambi si tratterebbe, in definitiva, di una scena di culto non meglio contestualizzabile.

L’oscurità del tema iconografico, che sfugge a una lettura immediata, giustifica lo scarso interesse per questo “quarto” pannello della serie della Gorgone da parte degli etruscologi che successivamente all’*editio princeps* si sono occupati della classe monumentale⁸. Le difficoltà dipendono dal precario stato di conservazione del supporto e della sua pellicola pittorica, nonché dalla perdita dei pannelli contigui. Tuttavia, a dispetto di queste difficoltà, esistono alcuni elementi di giudizio sfuggiti alla valutazione dei primi editori, che meritano di essere riversati nel vivo della discussione. Questi elementi, come ci cercherà di dimostrare in questo contributo, aprono la via a una nuova interpretazione del nostro dipinto e offrono nuovi spunti di riflessione sull’intera classe monumentale delle lastre dipinte⁹. Data la complessità della materia (il documento pittorico, dal punto di vista iconografico, è un *ha-*

* Ringrazio vivamente gli Amici e Colleghi che non mi hanno fatto mancare i loro consigli anche in questa occasione: Luca Cerchiai, Bruno d’Agostino, Andrea Ercolani e Dimitris Paleothodoros. La responsabilità di tutto quanto scritto, peraltro, è esclusivamente mia. Per l’invio della immagine dell’anfora di Bruxelles pubblicata a fig. 11, ringrazio Cécile Evers e Natacha Massar. Per la parte grafica – cruciale in questo lavoro – sono debitore a Laura Attisani, responsabile del laboratorio di grafica del CNR-ISMA per la pazienza e la professionalità con cui ha realizzato le figg. 4, 8 e 10.

¹ Roncalli 1965, pp. 61-69.

² Per l’inquadramento cronologico del gruppo si veda *ibidem*, pp. 67-69.

³ Moretti 1957, p. 18.

⁴ Moretti 1957. Le lastre furono restaurate dal sig. Angelo Del Vecchio.

⁵ Roncalli 1965, p. 43, n. 43, tav. XXIII, 1-2.

⁶ Moretti 1957, p. 19: “l’avambraccio sinistro si spinge in avanti, nell’atto di offrire ad un volatile che scende da sinistra un qualche cosa contenuto in alcune ciotole sistemate su di un vassoio”.

⁷ Roncalli 1965, p. 63: “è possibile che la scena, riferita ad un episodio di culto, si inserisse in un racconto mitico”.

⁸ La lastra, infatti, non figura in nessun contributo recente dedicato alla pittura ceretana su terracotta: v. bibl. e *post-scriptum*.

⁹ Recentissime messe a punto in Roncalli 2014 e 2016.

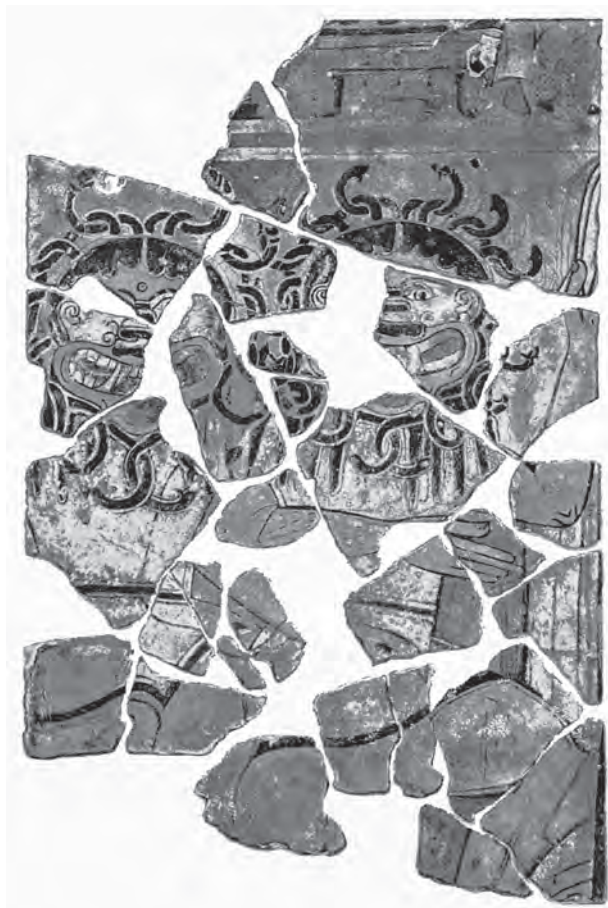


Fig. 1: Lastra dipinta da Cerveteri (Campetti) con gorgoni in fuga (da Roncalli 1965)

pax, per di più con difficoltà obiettive di lettura), in questo contributo si procederà per gradi e approssimazioni successive, cercando di distinguere i fatti (obiettivi) dalle interpretazioni (soggettive). Ciò non toglie che un certo coefficiente di opinabilità risulterà ineliminabile nella proposta che ci accingiamo ad argomentare e le nostre osservazioni, in alcuni passaggi, non potranno perciò superare il livello della semplice congettura¹⁰. Per questa ragione fondamentale, il nostro tentativo di lettura non è da considerarsi conclusivo, ma solo un contributo alla discussione.

Premesse per una nuova lettura: l'arco e la faretra

La rappresentazione pittorica che ci apprestiamo a sottoporre ad analisi serrata, pur essendo riconoscibile nei suoi elementi di base (un uomo adulto seduto solleva un piatto verso un volatile), non si presta ad una identificazione immediata. La scena richiama in maniera del tutto generica quella di un

¹⁰ L'auspicio è quello formulato da d'Agostino - Cerchiai 1999, p. XXVI, cioè che dal tentativo di delineare alcuni scenari possibili non scaturisca uno sterile esercizio di stile, bensì una scelta interpretativa coerente, che risulti supportata dalla tradizione antica.

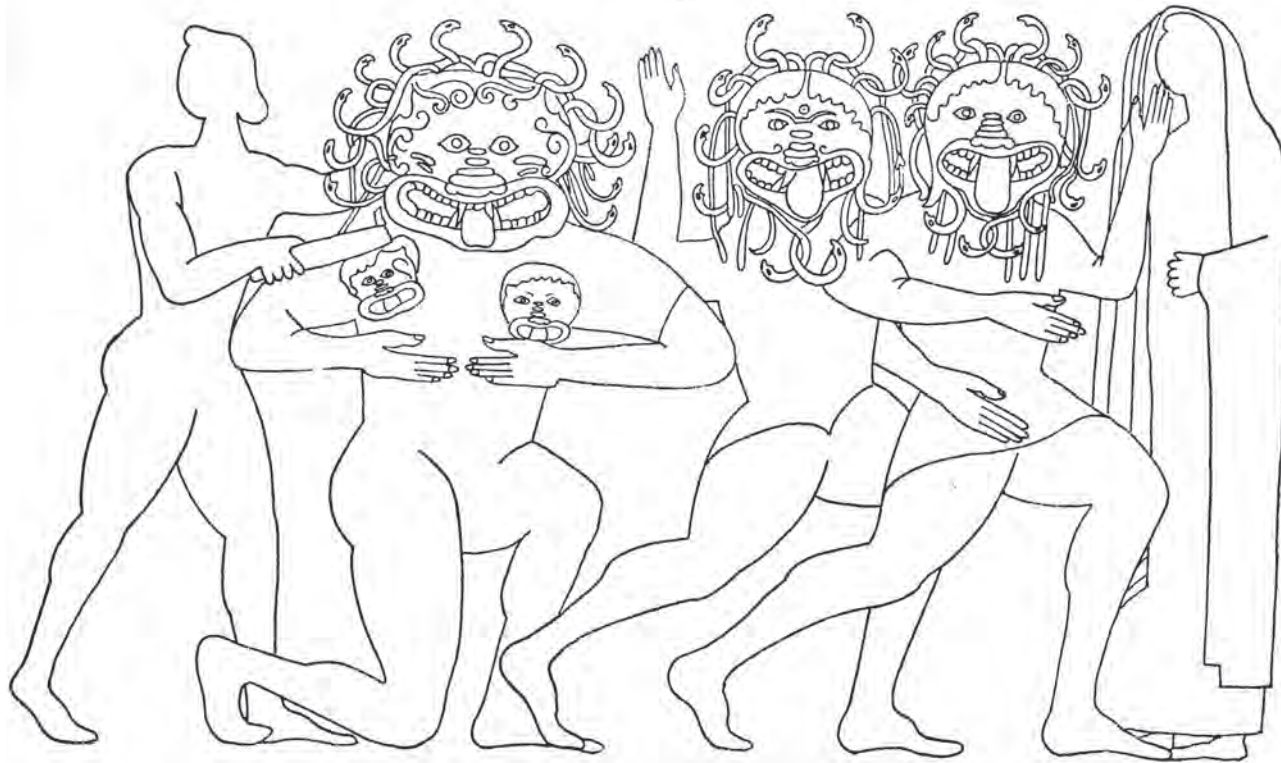


Fig. 2: Lastre dipinte da Cerveteri (Campetti) con Perseo che ferisce Medusa e gorgoni in fuga: restituzione grafica (da Moretti 1957)

gruppetto di coppe laconiche con figura seduta di Zeus accanto al quale volteggia un'aquila (Fig. 5)¹¹. Confronti di massima sono possibili anche per altre scene tratte dal mito greco in cui compaiono personaggi seduti e uccelli che volteggiano ad altezza del loro capo come presagio di successo (Fig. 6)¹², nonché per scene in cui compaiono volatili al cospetto di divinità libanti (Fig. 7)¹³. L'elemento-chiave della nostra scena è indubbiamente l'interazione fra l'uomo seduto e l'uccello, che avviene tramite il piatto sollevato verso il volatile. Confronti puntuali per questa combinazione di elementi iconografici non ci sono noti.

Nella nostra rivisitazione occorre ripartire dalle interpretazioni dei precedenti editori, in cui vi sono alcuni significativi punti in comune e una sola, importante divergenza. Sia per Moretti che per Roncalli il protagonista della scena rappresentata sulla nostra lastra è un personaggio maschile barbato – probabilmente un sacerdote – elegantemente vestito, seduto su un trono con spalliera decorata con volute¹⁴. Per Moretti l'uccello rappresentato nell'angolo superiore sinistro del pannello si dirige verso un vassoio sollevato dall'uomo seduto, su cui sono disposte alcune ciotole, per prendere cibo che gli viene offerto¹⁵. Per Roncalli, invece, la presenza dell'uccello ha solo funzione di riempitivo e tutt'al più di indicatore spaziale (suggerirebbe che il personaggio si trova all'aperto e non in un ambiente chiuso)¹⁶. A giudizio dei primi editori, infine, nulla sarebbe possibile dire del fregio minore che occupa la fascia sommitale del pannello, in cui effettiva-



Fig.3: Lastra dipinta con “giudizio di Paride” da Cerveteri (Campetti): restituzione grafica (disegno Laura Attisani, rileborato da Roncalli 1965)

mente sono rimaste poche tracce di pittura¹⁷.

Le questioni da approfondire sono quattro e intimamente collegate: 1) l'aspetto e l'atteggiamento del personaggio seduto; 2) l'aspetto del presunto trono su cui è seduto il personaggio barbato; 3) la

¹¹ Simon 1969, p. 30, fig. 19; Pipili 1987, pp. 46-49, figg. 69-71.

¹² Schefold 1992, pp. 92-93, fig. 104: Edipo e la sfinge.

¹³ Lambrinoudakis *et al.* 1984, n. 455: Apollo con la lira, libante al cospetto di un corvo appollaiato di fronte a lui. Un richiamo a questa rappresentazione di straordinario interesse è anche in Stopponi 2008, p. 574, fig. 16.

¹⁴ Poiché la descrizione di questo sedile è cruciale ai fini dell'interpretazione, si riportano di seguito le valutazioni dei primi editori: Moretti 1957, p. 19 (“sgabello munito di alto dorsale reso di prospetto con l'intento di porre in evidenza la sua ricca decorazione geometrica. La parte superiore del dorsale termina a mezzaluna con le estremità a forma di corna, probabile indizio del carattere sacro della scena o dell'autorità del personaggio seduto”); Roncalli 1965, p. 44 (“sedile ad alto schienale con decorazioni geometriche allargantesi in alto in due volute rivolte all'interno”).

¹⁵ Moretti 1957, p. 19.

¹⁶ Roncalli 1965, pp. 62-63 (“il volatile che scende sulla sinistra ad ali aperte ha probabilmente funzione di riempitivo indicante anche che la scena si svolge all'aria aperta”).

¹⁷ Moretti 1957, p. 18 (“la parte superiore era decorata con motivi figurati ora non ricostruibili per il pessimo stato di conservazione della pittura”); Roncalli 1965, p. 44 (“lo stato di conservazione è mediocre e pessimo per la parte comprendente il fregio superiore”).

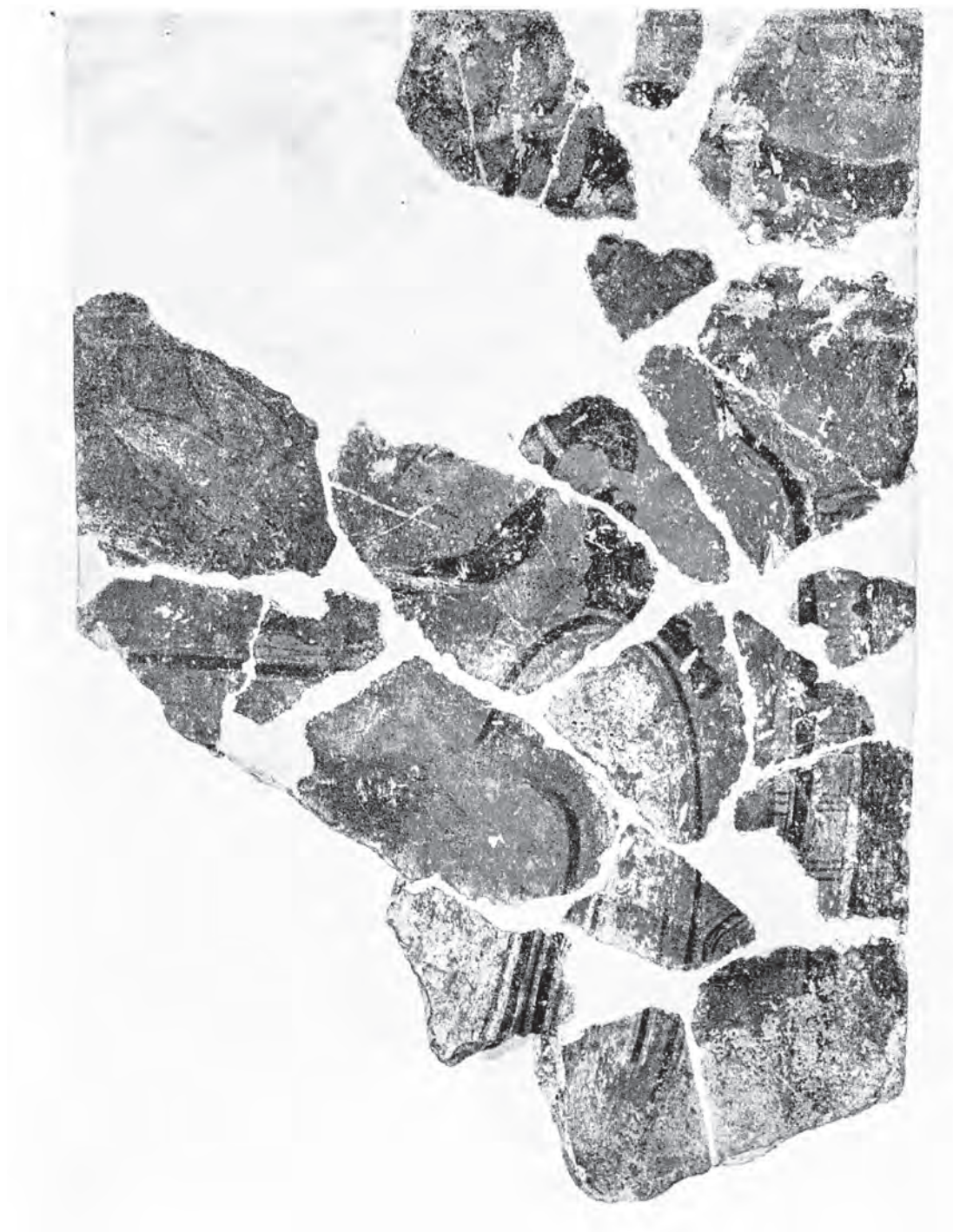


Fig. 4: Lastra dipinta con personaggio seduto e volatile da Cerveteri (Campetti) (da Moretti 1957) (a colori)

presenza dell'uccello in volo; 4) il soggetto del fregio minore.

Per quanto riguarda il primo punto, non vi sono dubbi che si tratti di un personaggio con barba, baffi sottili e capelli lunghi, che indossa una lunga veste bianca con bordi colorati. A integrazione di quanto già rilevato da Moretti e Roncalli a questo

proposito¹⁸, si può aggiungere che i capelli non sono sciolti, ma raccolti all'estremità inferiore con un nastro bianco, che fa il paio con quello che trattiene la capigliatura sulla fronte.

Secondo i primi editori, il nostro personaggio – come si è anticipato – è seduto su un trono con alta

¹⁸ Moretti 1957, p. 19; Roncalli 1965, p. 44.



Fig. 5: Interno di coppa laconica con Zeus e l'aquila (da Pipili 1987)



Fig. 6: Anfora attica a figure nere con Edipo seduto e la sfinge (da Schefold 1992)

spalliera¹⁹, di cui però, a causa delle lacune nella parte inferiore del pannello, non si può apprezzare la struttura. A prescindere da questo dettaglio, su cui torneremo, la posizione seduta è molto probabile, perché il busto del personaggio è lievemente inclinato all'indietro. A meno di non pensare a una resa pittorica goffa e imprecisa, invece, è del tutto improbabile che il personaggio sia rappresentato disteso su una *kline*, con busto ruotato di profilo, perché nelle posture specifiche dei banchettanti, il busto solitamente è raffigurato di prospetto²⁰. L'altezza presunta del pannello²¹, in ogni caso, esclude che il nostro personaggio sia in piedi.

Per quanto riguarda la presunta "spalliera" del "trono", nulla si vede: l'esistenza di un alto schienale recante una decorazione di tipo geometrico per questo seggio "invisibile", infatti, non è sostenuta da nessun elemento concreto. Quello che è rimasto della decorazione dipinta è sufficientemente chiaro da escluderlo nella maniera più assoluta: a fuorviare l'interpretazione del primo editore sono state le volute cui fa riferimento anche Roncalli, che si distinguono alle spalle del personaggio seduto. Queste volute effettivamente ci sono: esse



Fig. 7: Interno di coppa attica con Apollo e il corvo (da Grimal 1992)

sono leggermente distanti dalla schiena del personaggio, sono allineate lungo un asse longitudinale e sono perfettamente simmetriche. Questi elementi rappresentano le estremità ricurve e contrapposte di un elemento a sua volta ricurvo, che corre come una lunga parentesi parallelamente alla schiena – e fino alla nuca – del personaggio seduto. Tale elemento curvo è inoltre solidale a una sagoma rettangolare (in realtà cilindrica o parallelepipedica, se si ragiona in termini tri-dimensionali), attraversata da gruppi di linee orizzontali distanziati a intervalli regolari. Benché a fatica, si possono forse intravedere qui e là, attortigliati agli ele-

¹⁹ Cfr. *supra*: nota 14.

²⁰ Per questo e ogni altro aspetto relativo all'iconografia del banchettante semi-sdraiato: Dentzer 1982.

²¹ Il pannello, ricomposto da 21 frammenti, misura attualmente 80 x 55 cm; l'altezza del fregio minore è di 22 cm. La lastra, integra, doveva raggiungere l'altezza complessiva di 120/130 cm, in linea con l'altezza media delle lastre dipinte ceretane conservate integralmente (Bellelli 2006, p. 63).

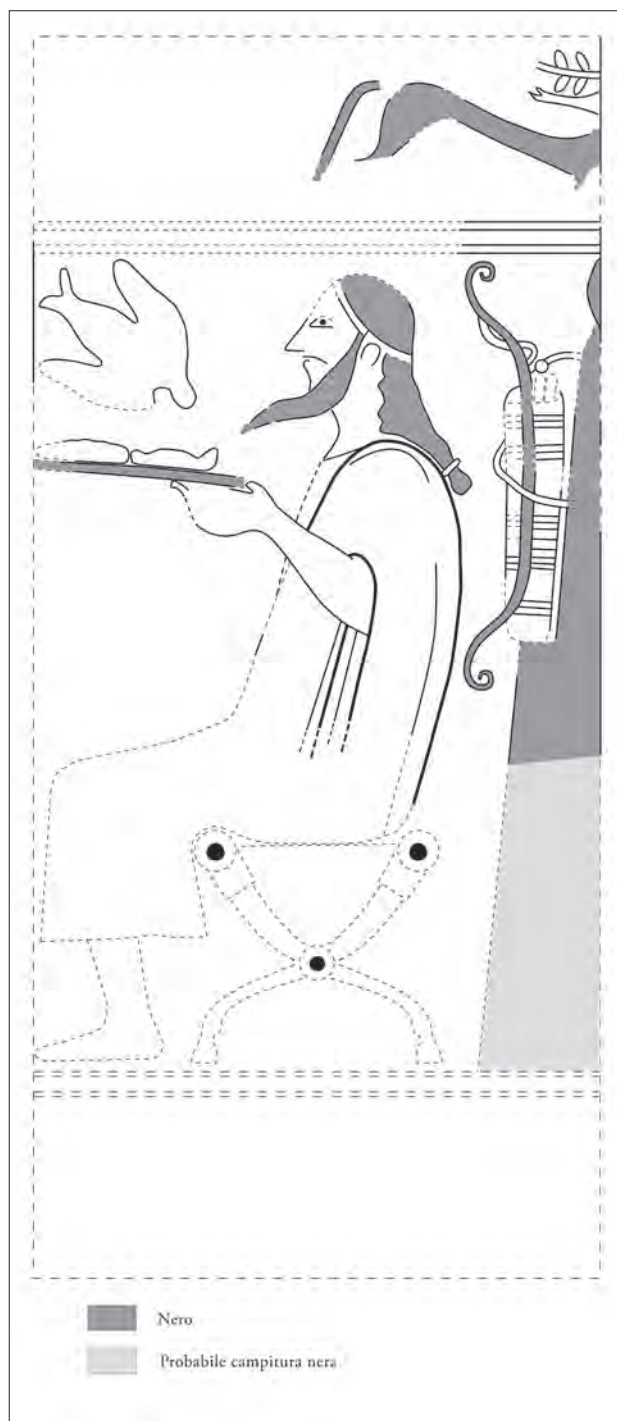


Fig. 8: Lastra dipinta con personaggio seduto e volatile da Cerveteri (Campetti): restituzione grafica (disegno Laura Attisani)

menti descritti, anche altri elementi curveggianti, su cui tuttavia conviene non fare troppo affidamento dato lo stato di elevato deterioramento della pellicola pittorica. Infine, sulla sommità dell'insieme descritto, si nota un cerchiello da cui si diparte verso destra un elemento a nastro.

Il risultato, visibile nel disegno qui pubblicato



Fig. 9: Tondo di *kylix* attica a figure rosse con Eracle e Dioniso a banchetto (da Bloesch 1982)

(Fig. 8), non lascia dubbi: si tratta di un arco²² e una faretra assemblati a mo' di fagotto, posti verticalmente alle spalle del personaggio seduto, sospesi a qualcosa che era dipinto nella lastra contigua, ora perduta, su cui si tornerà fra un istante. I confronti iconografici nella pittura vascolare greca ed etrusca sono numerosi ed univoci. Arco e faretra così vengono rappresentati (assemblati in fagotto) nelle raffigurazioni di arcieri, quando essi sono inattivi, ma recano lo stesso con sé, a tracolla, arco e faretra con le frecce.

Così accade soprattutto nel caso di Eracle, anche quando l'eroe è impegnato in imprese in cui fa uso della clava o della spada, oppure agisce a mani nude: l'eroe indossa sempre arco e faretra, che altrimenti sono inseriti in alto nel campo figurativo. Si tratta di qualcosa di più di una semplice marca di

²² L'arco è qui rappresentato nella variante a curva singola e non a doppia curva.

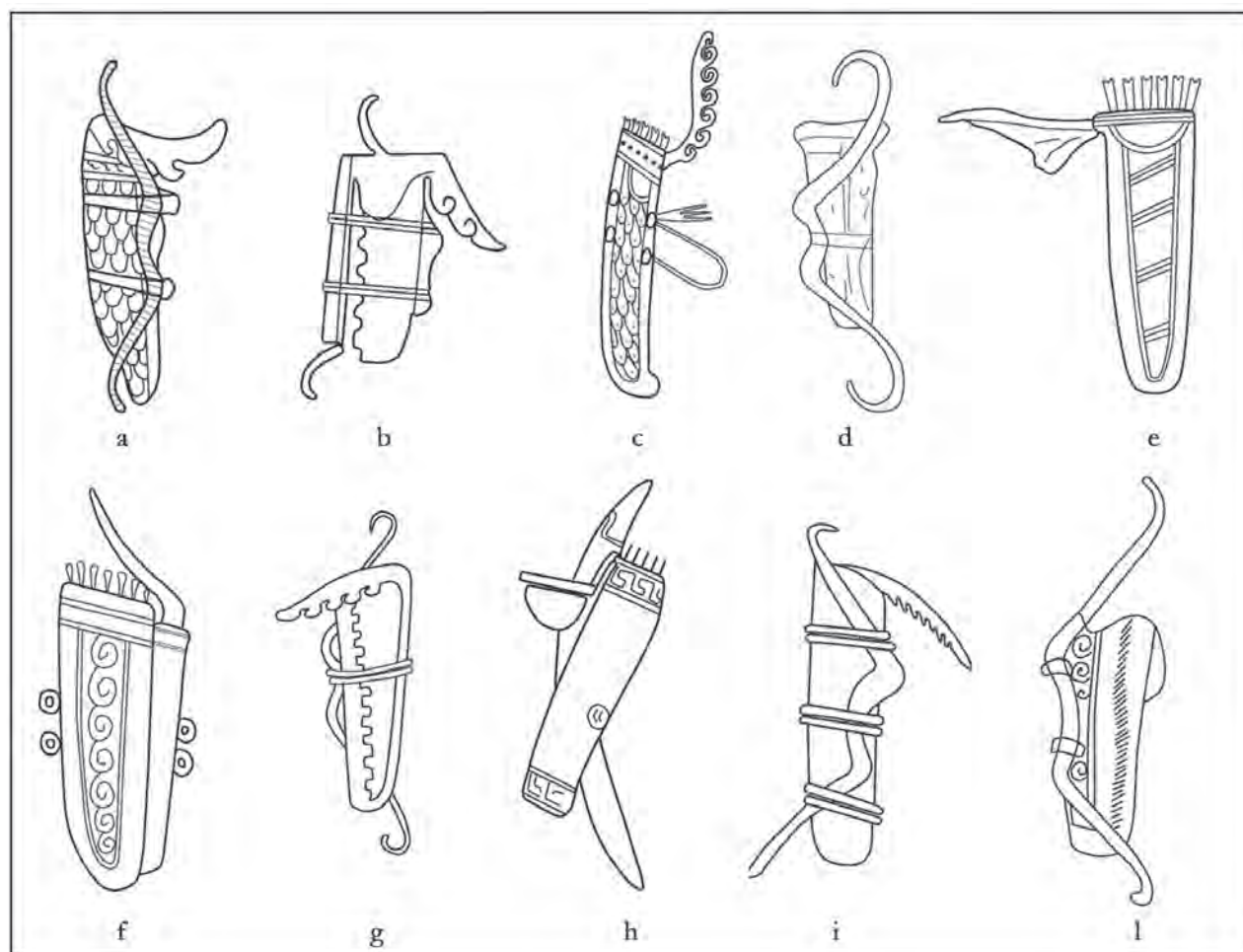


Fig. 10: Esempi di arco di Eracle assemblato alla faretra (disegno Laura Attisani, con spunti dal LIMC, s.v. Herakles)

riconoscimento: si tratta di un elemento fisso del *cliché* iconografico di Eracle, con il valore connotativo di arma eroica. Secondo la felice definizione di Gudrun Ahlberg-Cornell, si tratta di un vero e proprio “ideogramma” di Eracle²³. Ai fini della nostra argomentazione è importante ricordare che l’arco e la faretra piena di frecce sono sempre rappresentati in questa maniera, generalmente sospesi sopra il capo dell’eroe, anche nelle numerose scene di Eracle banchettante (Fig. 9)²⁴. In questo caso, ovviamente, la *leonté* e le armi (clava ed arco) non hanno

un ruolo attivo nel contesto della narrazione visiva, ma sono semplici attributi per identificare l’eroe.

Nella tabella qui pubblicata (Fig. 10) sono illustrate alcune soluzioni grafiche adottate nella pittura vascolare greca per indicare l’arco e la faretra con riferimento ad Eracle, sia nell’accezione “semantica” più piena (arma eroica), che in quella semplicemente identificativa di “attributo parlante”. Come confronto iconografico stringente, per il nostro “ideogramma”, possiamo proporre l’assemblaggio di arco e faretra nell’anfora attica a figure nere di Bruxelles attribuita al Gruppo di Würzburg 199 (Fig. 11)²⁵ con Eracle che conduce Cerbero al guinzaglio, in cui anche la resa dei dettagli è identica (si veda per es. la presenza dei trattini orizzontali che scandiscono a gruppi equidistanti la sagoma della faretra, per suggerire la presenza dei lacci di cuoio

²³ Ahlberg-Cornell 1992, p. 103.

²⁴ Ampia documentazione in Boardman-Palagia-Woodard 1988, pp. 817-821. Il soggetto iconografico è esplorato esaustivamente da Wolf 1993. Per le implicazioni relative al culto di Eracle: Verbanck-Piérard 1992. Per il dettaglio delle armi sospese, non fa eccezione la scena rappresentata sul cratere a figure rosse del Pittore di Tiskiewicz trovato a Pyrgi, in cui accanto alla figura di Eracle a banchetto si trova l’immancabile faretra con l’arco: Baglione 1997, p. 85, fig. 51.

²⁵ *Lens-Roma* 2013-2014, n. 271 (N. Massar).

che assicuravano l'arco alla custodia delle frecce).

Abbiamo così guadagnato un importante elemento di valutazione: alle spalle del personaggio seduto sono sospesi un arco e una faretra "impacchettati" fra loro, nella stessa maniera in cui sono rappresentate queste armi con riferimento ad Eracle. Per stabilire a cosa siano sospese queste armi, nella singolare rappresentazione che stiamo esaminando, occorre soffermarsi sulla parte destra (per chi guarda) del pannello, ovvero quella che doveva essere accostata per il lato lungo a un altro elemento del supporto fittile, ora perduto, in cui si dilatava il dipinto. Ebbene, nell'area in questione, si nota soltanto una ampia macchia di colore nero, che si estende in maniera omogenea lungo il bordo della lastra, a quanto pare anche in basso, dove forse si arrestava in corrispondenza dello zoccolo di base (Fig. 8).

Questa macchia di colore può corrispondere, in astratto, soltanto a tre cose: al corpo vestito di una figura umana stante, a un manufatto di natura indeterminata oppure a un elemento naturale. Nel primo caso il nostro fagotto con arco e faretra sarebbe indossato a tracolla da un personaggio volto a destra, rappresentato in piedi sulla lastra, ora perduta, che doveva combaciare con la nostra: la estesa campitura di colore scuro dovrebbe corrispondere in questo caso alla lunga veste del presunto arciere perduto. Una possibilità immediata di verifica per questa ipotesi è offerta dalla lastra n. 43 della serie della Gorgone (Fig. 3), rinvenuta contestualmente alla nostra, che presenta a sinistra (rispetto a chi osserva) una figura maschile stante. Nell'interpretazione di Roncalli²⁶, come si è ricordato all'inizio, si tratterebbe di un "giudizio di Paride" in cui si dovrebbero distinguere, da destra a sinistra, le figure di Afrodite, Era e Hermes. Quest'ultima figura (che regge il caduceo), effettivamente, è conservata solo per metà e doveva dunque essere completata a sinistra, su una lastra adiacente, con il resto dell'abito.

Se accostiamo virtualmente le due lastre frammentarie per il lato lungo otteniamo la seguente scena: da sinistra a destra, avremmo il nostro personaggio seduto che volge le spalle a un arciere stante vestito di nero (il quale però reggerebbe in mano il caduceo!), verso cui si dirigono due (forse tre) personaggi femminili. Questa ricostruzione è plausi-

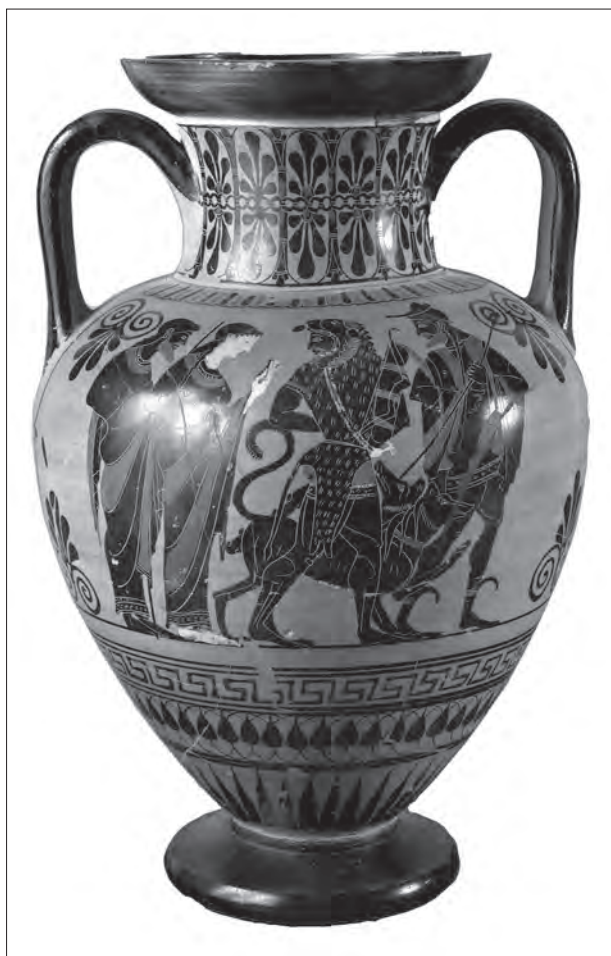


Fig. 11: Anfora attica a figure nere con Eracle che porta dietro la schiena arco e faretra impacchettati fra loro (Bruxelles, Musées royaux d' Art et Histoire, Inv. Ravestein R 300: foto Museo)

bile dal punto di vista figurativo, ma risulta del tutto incongrua dal punto di vista narrativo: a prescindere dall'attributo del caduceo, nella parte destra della scena avremmo infatti un "giudizio di Paride" con le tre dee fronteggiate da un arciere, che – per diverse ragioni – non può essere Paride. In tutte le rappresentazioni figurate note del "giudizio di Paride"²⁷, infatti, il figlio di Priamo non è mai connotato iconograficamente come arciere²⁸ e non fronteggia

²⁷ La ricchissima documentazione iconografica relativa al "giudizio di Paride" è raccolta in Kossatz - Deissman 1994. Ancora utili gli studi di Clairmont 1951 e Raab 1972, in particolare per la descrizione dell'aspetto di Paride e dei suoi attributi. Più in generale, per una messa a punto degli aspetti iconografici: Sparkes 1996, pp. 125-130. Per la caratterizzazione del personaggio di Paride nell'epica greca: Vidal-Naquet 2006, pp. 69 ss.

²⁸ Una delle rare rappresentazioni arcaiche di Paride come arciere "inattivo" ricorre su un noto cratere calcidese, ora a Würzburg, ma non si tratta di un "giudizio di Paride": Carpenter 1991, p. 20, fig. 30.

²⁶ Roncalli 1965, pp. 61-62.

mai direttamente le tre dee²⁹. La figura di Hermes, infatti, funge sempre da cerniera fra il terzetto delle aspiranti dee e la figura di Paride/Alessandro, che, in piedi o seduto, attende il piccolo drappello di ospiti divini, a meno che non si allontani dalla scena per lo spavento e la sorpresa, come accade nella celebre pisside tripodata del Louvre e in altri vasi a figure nere altrettanto conosciuti³⁰. Ciò significa che Paride, nelle scene con il proverbiale “giudizio”, non fronteggia mai direttamente le tre dee, perché la presenza dell’intermediario divino – Hermes – è necessaria³¹. Così è anche nelle più antiche rappresentazioni iconografiche del mito – per esempio nell’*olpe* Chigi³².

Occorre, inoltre, considerare le differenze di “scala” fra il personaggio seduto di fig. 8 e quello in piedi di fig. 3: le dimensioni sono incompatibili con una rappresentazione unica.

Ne consegue che se il nostro fagotto con arco e faretra dipinto nella lastra ceretana n. 45 era indossato da una figura stante ora perduta, questa non può essere la figura maschile della lastra n. 43 (Fig. 3), che è sicuramente da identificare con Hermes (per la posizione e perché regge il caduceo), come ha proposto Roncalli³³.

C’è, infine, un piccolo, ma importante dettaglio compositivo, che scoraggia ulteriormente di riferire arco e faretra a un personaggio posto alle spalle di quello seduto, raffigurato su una lastra adiacente: le volute in cui termina l’arco, che i primi editori hanno scambiato per decorazioni del trono, sono “aperte” verso destra, come accade generalmente quando l’arma è riferita a un personaggio volto in direzione opposta. Se ne riceva un ulteriore indizio

che il fagotto con arco e faretra che abbiamo individuato alle spalle del personaggio seduto sia da riferire proprio a quest’ultimo (e non ad altra figura) e fosse sospeso a qualcosa che era parzialmente dipinto sulla lastra adiacente.

Considerato che ci troviamo all’aperto, poiché compare un uccello in volo, più che di un manufatto, come può essere un elemento di mobilio, potrebbe trattarsi di un elemento naturale, forse una parete di roccia o il tronco di un albero. Tale ipotesi è favorita anche dal colore scuro della campitura. La frammentarietà del ciclo pittorico non consente per ora di essere più precisi su questo punto, ma abbiamo collocato un triplice tassello nel nostro *puzzle*: lo svolgimento della scena all’aperto, la presenza di un arco non utilizzato appeso a un elemento naturale, la sua probabile pertinenza al personaggio seduto.

Gli altri elementi della rappresentazione: l’uccello, la carne sul vassoio e i centauri

Procedendo nell’analisi degli aspetti iconografici da disambiguare, bisogna a questo punto affrontare il problema della presenza dell’uccello. Benché nelle lastre ceretane non si tratti di un *hapax* vero e proprio – un uccello in volo, per esempio, è dipinto sulla lastra berlinese TC 6681.22³⁴ – si tratta nondimeno di un elemento problematico della rappresentazione. Come hanno già osservato Moretti e Roncalli, il volatile scende dall’alto, da sinistra verso destra, ad ali spiegate, dirigendosi verso il piatto sollevato dall’uomo seduto. Purtroppo, le condizioni del dipinto non consentono di stabilire di quale specie di uccello si tratti (non sono chiare le caratteristiche di testa, zampe e piumaggio), né cosa ci sia sul vassoio. È però certo un fatto: l’uccello è attirato dal gesto dell’uomo e non si trova lì per caso. A dimostrarlo in maniera inconfutabile, c’è un dettaglio che non è sfuggito al Roncalli³⁵: il “ripensamento” che ha indotto il pittore a disegnare il braccio che regge il vassoio più in alto di quanto prevedesse il disegno preparatorio inciso – segno che la posizione del braccio doveva essere proprio quella. Resta invece indeterminata la natura del cibo posto sul vassoio: di cosa si tratta? Moretti e Roncalli indivi-

²⁹ L’unica eccezione a questo “schema di posizione” è rappresentata, a nostra conoscenza, dal pettine di avorio di Sparta: Simon 1969, p. 244, fig. 230; Carpenter 1991, pp. 197-198, fig. 291. La scena (discussa recentemente da E. Mugione, in Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, p. 112, fig. 21a), rimane in questo senso una anomalia assoluta: in questo importante cimelio iconografico, Hermes è assente e Paride è raffigurato seduto su un trono, senza arco, in atto di accogliere le tre dee che arrivano da destra con dei doni.

³⁰ Kossatz – Deissmann 1994, nn. 5-12.

³¹ Sul ruolo di Hermes come cerniera visiva e narrativa nelle scene del “giudizio di Paride”: Kaempf – Dimitriadou 1983, pp. 249-250.

³² Da ultimo: D’Acunto 2012, pp. 113-127 e Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, entrambi con discussione che prende spunto dalla scena rappresentata sull’*olpe* Chigi per allargarsi a tutti i temi inerenti il “*Paridis iudicium*”.

³³ Roncalli 1965, p. 61.

³⁴ Berlin 1988, p. 159, B 6.1.11 (V. Kästner).

³⁵ Roncalli 1965, p. 44.

duano nelle macchie di colore superstiti delle ciotole, ma in realtà non si scorgono superfici colorate regolari che facciano pensare a piccoli recipienti convessi all'esterno. La nostra impressione è un'altra, ovvero che il cibo rappresentato non abbia una forma definita e possa coincidere con delle focacce oppure, più verosimilmente, con dei pezzi informi di carne, paragonabili agli *splanchna* infilzati sugli spiedi raffigurati in alcune rappresentazioni vascolari, in cui compare l'elemento del fuoco sacrificale³⁶. Il pensiero corre, per esempio, alla straordinaria scena di arrostitimento della carne da parte di Eracle nella *lekythos* del Pittore di Saffo (Fig. 12), in cui il ceramografo greco utilizza il sintagma dell'animale domestico (un cane?) che "fa la posta" all'offerta di carne in un ambiente rupestre (una grotta?)³⁷. Benché non tutti gli elementi della rappresentazione siano perspicui, la forma della carne ridotta in pezzi è resa riconoscibile dal contesto e richiama da vicino quella del cibo posto sul vassoio retto dal nostro personaggio.

A conclusione di questa analisi preliminare, occorre stabilire se il fregio minore del pannello sia effettivamente illeggibile oppure no (Fig. 8, in alto). Pur mancando, in questo caso, elementi certi di valutazione, ci sembra possibile scorgere in quanto resta di questa decorazione accessoria, la sagoma di un quadrupede che muove verso destra e, al di sopra della groppa di questo, un braccio umano disteso e un elemento lineare con tanti piccoli elementi lanceolati disposti sopra e sotto di esso. Il tutto fa pensare a un centauro in movimento verso destra, che brandisce un lungo ramo d'albero.

Abbiamo dunque guadagnato, ai fini dell'interpretazione, alcuni nuovi elementi di giudizio, relativamente sicuri, che possono così essere riepilogati. Nella lastra n. 45 del repertorio di Roncalli è raffigurato un personaggio barbato e con i capelli lunghi, elegantemente vestito, seduto su uno sgabello privo di spalliera, che a titolo di semplice ipotesi abbiamo ricostruito graficamente come un *diphros*



Fig. 12: *Lekythos* a figure nere con Eracle che arrostitisce gli *splanchna* (da Lissarrague 2001)

*ochladias*³⁸: l'uomo solleva verso un uccello ad ali spiegate un vassoio su cui è posto del cibo (probabilmente carne) che interessa al volatile. Alle sue

³⁶ Cfr. e.g. Detienne - Vernant 1982, figg. 7-8.

³⁷ Cfr. il tentativo di lettura di Jubier - Galinier 1998, pp. 81-83. Si veda anche Lissarrague 2001, p. 168. Comunque si interpreti la scena, siamo in un contesto di "*cuisine du sacrifice*", in cui la cottura delle carni riveste un significato specifico, che si può ritrovare anche sul versante etrusco in documenti come l'*hydria* Ricci: L. Cerchiai, in d'Agostino - Cerchiai 1999, pp. 130-132.

³⁸ La nostra ricostruzione è da intendersi come puramente orientativa, ma è opportuno ricordare a questo proposito che seggi del tipo ipotizzato sono frequentemente utilizzati nelle arti visive etrusche, sia in rappresentazioni di contesti all'aperto che di ambienti interni. Su questo elemento di mobilio cfr. Naso 2006, pp. 402-406, nn. 1-22. Viceversa, se così non fosse, bisognerebbe pensare a uno spuntone di roccia usato come sedile o ad altro tipo di seggio.

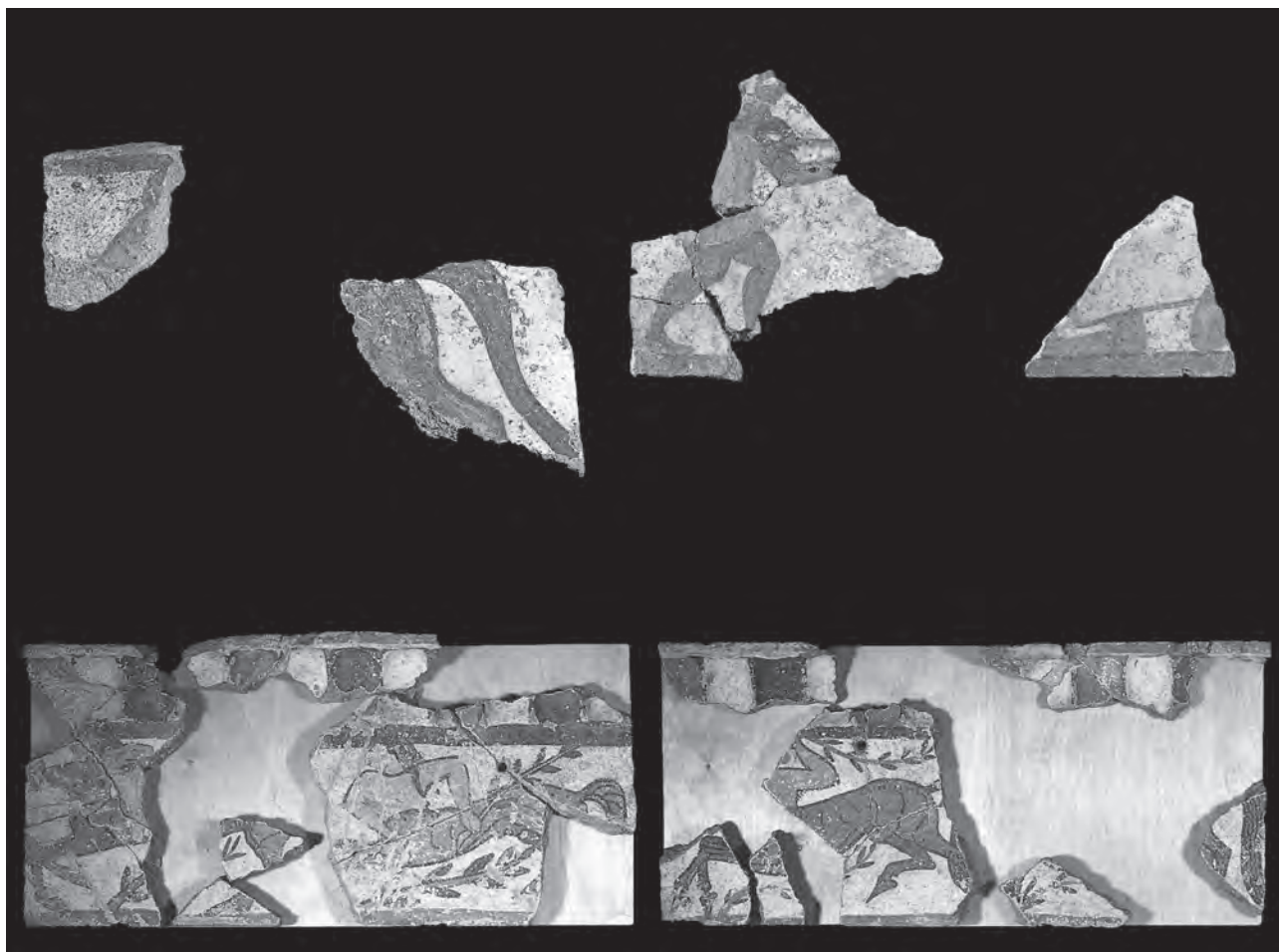


Fig. 13: Lastre di rivestimento dipinte dall'area urbana di Cerveteri, con arcieri (in alto) e centauri (in basso) (da Cristofani 1992) (a colori)

spalle (*scil.* del personaggio seduto) è sospeso, forse a un tronco d'albero o una parete di roccia, un arco assemblato con fettucce a una faretra piena di frecce. Nel piccolo fregio posto in alto, quel che resta della decorazione pittorica fa pensare a un tema compatibile con quello utilizzato, con analoga funzione sussidiaria, nella lastra n. 43 (Fig. 3)³⁹: potrebbe trattarsi di una scena ambientata in un contesto boschivo, in cui potrebbero operare personaggi di varia natura, come eroi e cacciatori armati d'arco in associazione con centauri. Tale ipotesi converge con quanto è noto del repertorio delle terrecotte architettoniche ceretane, in cui si può distinguere una serie di lastre di rivestimento con prevalente decorazione dipinta, caratterizzata proprio dalla presenza di centauri e arcieri (Fig. 13)⁴⁰.

³⁹ Ricordiamo, a questo proposito, che per F. Roncalli (1965, p. 61), si tratterebbe di una "scena di caccia" o, meno probabilmente, di una "lotta mitica".

⁴⁰ Cristofani 1992, pp. 48-49, tav. IV, B 37.1 e 38. 1-2 e fig. non

Secondo la convincente proposta di Francesco Roncalli⁴¹, queste lastre architettoniche non erano montate sui tetti, ma erano messe in opera in ambienti posti al chiuso, proprio a completare fregi monumentali realizzati con lastre fittili dipinte come quelle in discussione.

Ma forse c'è di più: in altra sede abbiamo cautamente proposto che anche sulla lastra dipinta recentemente rinvenuta nell'abitato di Pyrgi, di soggetto controverso (sono conservati solo due zoccoli equini e degli arbusti), sia raffigurato un centauro⁴²: si tratterebbe di una conferma importante che il tema era presente nel repertorio delle lastre dipinte e poteva anche essere "promosso" a motivo decorativo principale.

num. in basso nella medesima tavola; Roncalli 2009, pp. 172-175, figg. 14-15; Winter 2009, pp. 458-459, fig. 6.27; Christiansen - Winter 2010, pp. 134-135.

⁴¹ Roncalli 2009.

⁴² V. Bellelli, in Bellelli - Enei - Trojsi 2017, pp. 49-51.

Verso una nuova proposta: l'identità dell'arciere

A dispetto dell'enigmaticità della nostra rappresentazione, gli elementi a disposizione per una nuova proposta interpretativa dunque non mancano, a cominciare da quelli in grado di svelare l'identità del personaggio seduto. L'ambientazione mitologica della scena, già riconosciuta dai precedenti editori e resa certa dalla presenza contestuale, sulle altre lastre della serie della Gorgone, di scene tratte dal mito greco (giudizio di Paride e episodio della saga di Perseo), consente come primo passo di riconoscere nel nostro personaggio un eroe (oppure un dio) del mito greco⁴³.

La presenza dell'arco connota questo personaggio come arciera⁴⁴. Prima di sviluppare questo punto bisogna però chiarire quale è la specifica relazione iconografica, e dunque, "narrativa", fra il nostro personaggio e l'arco appeso, insieme alla faretra, alle sue spalle. Noteremo, a questo proposito, che la posizione delle armi non è di per sé priva di ambiguità: nell'arte antica, le armi sospese o deposte orizzontalmente presso guerrieri seduti o semi-sdraiati, infatti, possono essere tanto dei trofei di guerra, quanto dei neutri indicatori ambientali. Nel primo caso (arco e frecce esibiti come trofeo di guerra), si può richiamare come esemplificativa la posizione delle armi (un arco e una faretra, appunto, oltre a una spada) nel celeberrimo rilievo di Ninive, in cui troviamo esibite su uno sgabello alle spalle del sovrano (Assurbanipal), le armi strappate al re nemico sconfitto⁴⁵. Sul versante greco possiamo ricordare le armi che compaiono nelle scene del riscatto del corpo di Ettore, in cui esse sono raffigurate ai piedi e al di sopra della *kline* su cui è sdraiato Achille⁴⁶. Per quanto riguarda le armi utilizzate come indicatori ambientali, si possono richiamare i

numerosi casi di spazi conviviali, evocati figurativamente attraverso l'introduzione, in alto, di armi – archi, spade, faretre con frecce – e altri oggetti d'uso, come gli strumenti musicali, che sono immaginati come appesi alle pareti tramite chiodi⁴⁷. Un caso-limite, con soli archi e faretre appesi alle pareti è costituito dal cratere corinzio Louvre E 634⁴⁸.

Nessuna di queste due situazioni-tipo corrisponde perfettamente, a prima vista, a quella che ci interessa. Osserviamo, infatti, che difficilmente nel nostro caso abbiamo un neutro indicatore ambientale, perché, come indica la presenza del volatile, non ci troviamo in uno spazio chiuso come può essere una sala tricliniare, bensì all'aperto. Né, d'altra parte, il nostro arco legato alla faretra ha le caratteristiche di un trofeo di guerra, perché nessun elemento della rappresentazione induce a pensarlo.

Esiste però una terza "situazione tipica", nell'arte classica, in cui l'arco e la faretra sono assemblati in fagotto come nel nostro caso e posti a breve distanza dal suo proprietario, ed è quello evocato sopra al principio della nostra "dimostrazione": così si presenta l'arco di Eracle, a mo' di ideogramma, quando esso ha valore di insegna eroica e di attributo parlante⁴⁹. Nello sterminato *corpus* di immagini relative all'eroe, come abbiamo visto in precedenza, è questo un tratto saliente della figura di Eracle a livello iconografico: indossato o meno, l'arco, assemblato alla faretra piena di frecce, è onnipresente.

Se ne ricava un duplice punto fermo, molto utile ai fini della nostra analisi: il nostro protagonista è connotato come arciera, in maniera allusiva ma pregnante, e il modo in cui sono presentati il suo arco e la sua faretra rinviano ad Eracle.

Il dato collima perfettamente con l'aspetto del nostro personaggio seduto, che è caratterizzato da baffi sottili, barba e capelli lunghi. Nel ristretto novero delle possibilità di eroi (e divinità) greci qualificati dalla abilità nell'uso dell'arco (Eracle, Apollo, Odisseo, Filottete, Paride, Teucro e poche altre)⁵⁰, infatti, soltanto una può ricevere una convalida stringente sul versante iconografico etrusco: Eracle. L'eroe, infatti, così viene rappresentato – arma-

⁴³ Si ricordi, a questo proposito, che la nostra lastra è inserita da F. Roncalli (Roncalli 1965, p. 63, nota 2) nel ristretto gruppo di lastre a soggetto mitico, di destinazione "non funeraria", bensì templare. Torneremo su questo punto in sede di conclusioni.

⁴⁴ La figura dell'arciere nell'antichità classica è esplorata da prospettive diverse (rispettivamente fonti iconografiche e fonti letterarie) da Lissarrague 1990 e da Casadio 2010, quest'ultimo da integrare con le rilevanti puntualizzazioni di Spina 2010. Per l'epica omerica, in particolare, si ricorda l'importante contributo di T. Krischer (1998).

⁴⁵ Dentzer 1982, pp. 62-63, figg. 89-91; Edgeworth Reade 1995, pp. 49-55, fig. 23.

⁴⁶ Löwenstam 2008, pp. 51-63, figg. 23-31; Giuliani 2013, pp. 168-186.

⁴⁷ Boardman 1990b.

⁴⁸ Schmitt - Pantel 1990, pp. 17-18, tav. Ib.

⁴⁹ V. *supra*, nota 23.

⁵⁰ Cfr. Grimal 1992, *ad indices*, s.v. "arco"; Gantz 1993, *ad indices*, s.v. "bow".



Fig. 14: Lastra "Campana" con figura di arciere
(da Gaultier-Haumesser-Chatzifremidou 2013)



Fig. 15: Lastra "Campana" con arciere in corsa
(da Gaultier-Haumesser-Chatzifremidou 2013)

to di arco, con capelli lunghi e barba – su due celeberrime lastre dipinte della collezione Campana (Figg. 14-15)⁵¹ di straordinario interesse ai fini della nostra analisi⁵². Alle lastre Campana testé citate, si aggiungono altre testimonianze contemporanee dell'arte etrusca, in grado di confermare questa connotazione preferenziale di Eracle come eroe-

arciere: le celebri lastre di rivestimento di Acquarossa (Fig. 16)⁵³ e la altrettanto celebre lastra di Velletri con presentazione di Eracle all'assemblea divina (Fig. 17)⁵⁴. In questi preziosi documenti iconografici, significativamente, l'eroe ha barba e capelli lunghi e la sua marca distintiva - cioè l'arma eroica che lo contraddistingue per fugare ogni dubbio - è sempre l'arco, che in un caso viene impugnato con le frecce (lastra di Velletri), nell'altro è legato alla

⁵¹ L. Haumesser, in Chatzifremidou - Gaultier - Haumesser 2013, pp. 76-78, n. 34.

⁵² L'interpretazione in senso erculeo è sostenuta, con argomenti in parte diversi, da Massa-Pairault 1992 (pp. 55-57) e Rebuffat - Emmanuel 1997. Di diverso avviso: Krauskopf 1984, p. 353 e Simon 1998, p. 120, che identificano invece il personaggio in questione come Apollo sulla base di un confronto iconografico con la ceramica etrusca a figure nere (vaso pontico attribuito al Pittore di Tityos: Hannestad 1976, p. 60, n. 41, tavv. 22b-23).

⁵³ Strandberg - Olofsson 1984, 2006. Per l'interpretazione, seguiamo Menichetti 1994, pp. 93-102 e Torelli 1997, pp. 87-121.

⁵⁴ Fortunati 1993. L'interpretazione del personaggio di sinistra come Eracle è stata di recente ribadita: Sommella Mura 2011 (p. 195, fig. 14). Sulle lastre di Acquarossa, v. anche la messa a punto di Lubchansky 2010.



Fig. 16. Lastre di rivestimento da Acquarossa con fatiche di Eracle (da Torelli 1997)

faretra, che è scoperciata, per lasciare intravedere le saette deposte al suo interno (lastre di Acquarossa: Fig. 18). In definitiva, in queste rappresentazioni figurate etrusche risalenti al secondo e al terzo quarto del VI sec. Eracle/Hercle è raffigurato come un arciere e con i capelli lunghi, come avviene in ambiente laconico, e non con i capelli corti e ricci, secondo la convenzione iconografica corinzia prima ed attica poi⁵⁵. Come ha proposto Bruno d'Agostino⁵⁶, tale veste iconografica arcaizzante per la figura di Eracle (arciere) è riscontrabile forse anche in alcune antiche testimonianze di arte figurata siceliota, a confermare un quadro di coerenza iconografica inter-culturale di grande interesse⁵⁷.

⁵⁵ Sull'acconciatura di Eracle nella ceramica greca: Mackay 2002. Per l'ambito laconico, v. anche Pipili 1987, pp. 1-13.

⁵⁶ B. d'Agostino, in d'Agostino - Cerchiai 1999, p. 151.

⁵⁷ Sulla base delle osservazioni di Ahlberg-Cornell 1992, p.

Acquisito che sulla nostra lastra è raffigurato un Eracle inattivo, connotato però come arciere, si pone, a questo punto, un problema di peso non trascurabile: se, da un lato, la presenza dell'arco indirizza in senso erculeo l'interpretazione, tutt'altro che scontati, dall'altro lato, paiono l'abbigliamento (ricercato) e l'atteggiamento (di quiete passiva) del nostro presunto Eracle etrusco qualificato dalla presenza di arco e faretra. Questi elementi indubbiamente cozzano con il cliché iconografico dell'eroe dotato di una forza fisica sovrumana, sempre in

103, ci chiediamo a questo punto – per rilanciare l'idea di Bruno d'Agostino – se non sia possibile estendere questa ipotesi - Eracle arciere, barbato e con i capelli lunghi - anche ad altre testimonianze di pittura vascolare orientalizzante di area occidentale, per esempio allo stamnos policromo di Megara Hyblaea: De Miro - Rizza 1989, p. 152, fig. 124. L'argomento richiederebbe un riesame del ciclo delle metope arcaiche dell'Heraion del Sele, qui impossibile, che ci ripromettiamo di sviluppare in altra sede.

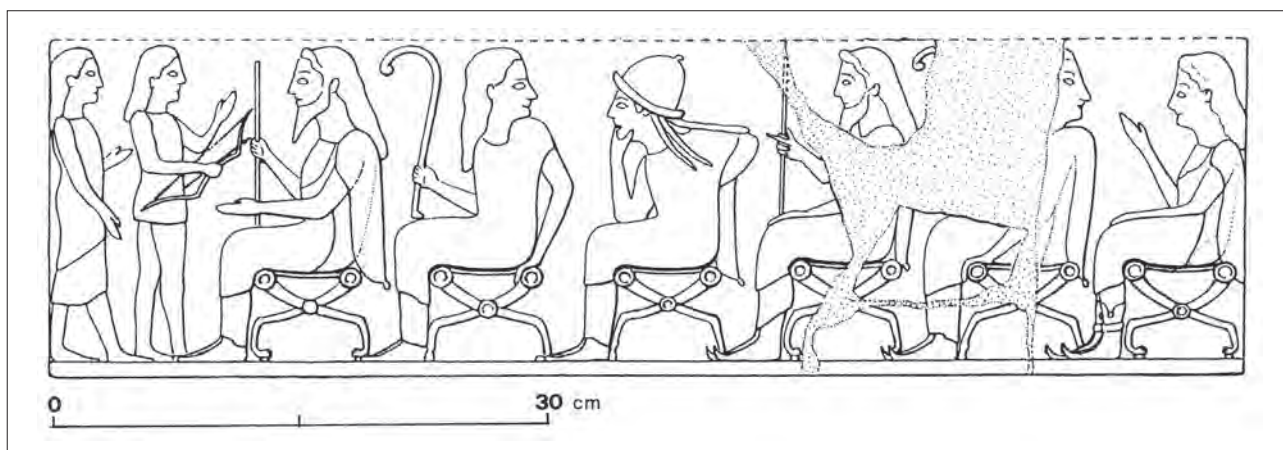


Fig. 17: Lastra di rivestimento da Velletri con arcieri al cospetto di assemblea divina: restituzione grafica del fregio (da Fortunati 1993)

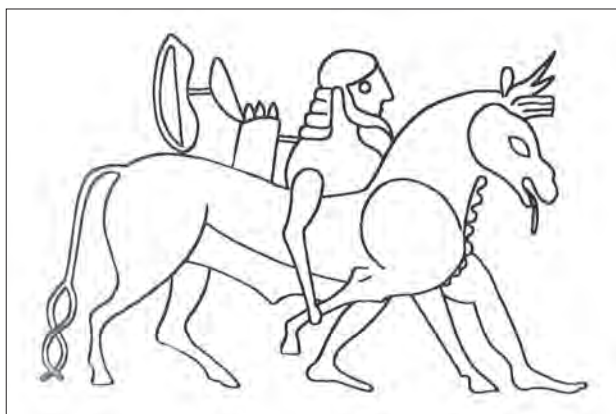


Fig. 18: Lastra di rivestimento da Acquarossa: particolare della figura di Eracle che cattura il toro di Creta (rielaborata da Winter 2009)

lotta con mostri e animali selvatici⁵⁸: nella nostra rappresentazione avremmo, in altri termini, un osimoro sostanziale, come avviene, a nostra conoscenza, molto raramente nell'arte etrusca, per esempio nelle lamine di Bomarzo, dove l'eroe (identificato dalla clava) indossa un *himation* drappeggiato ed è seduto su un *diphros*⁵⁹. È questo il nodo da sciogliere per far procedere l'analisi e avviarla verso una soluzione positiva: ammesso e non concesso che di questo effettivamente si tratti, cioè di un "capitolo" della storia di Eracle, arciere per antonomasia, quale episodio di questa leggenda è qui rappresentato? Esiste nell'immaginario e nella mitologia classici una situazione compatibile, a li-

vello iconografico, con quella descritta sin qui, cioè di un Eracle inattivo, con arco a portata di mano, che interagisce con un uccello, rimanendo seduto?

Tre possibilità per l'arciere (Eracle) seduto

Tralasciando, per adesso, il dettaglio della presenza del volatile – che di per sé può indirizzare la ricerca in varie direzioni⁶⁰ –, a questo quesito si può rispondere affermativamente. Nella biografia dell'eroe greco per antonomasia, così come ce l'hanno consegnata poeti e mitografi⁶¹, e nel vastissimo immaginario visivo ad essa legato⁶², esistono infatti almeno tre situazioni potenzialmente riferibili alla scena rappresentata sulla lastra di Caere: 1) episodio di Eracle alla corte di Eurito; 2) situazione cosiddetta dell'Eracle simposiasta; 3) episodio dell'incontro pacifico fra Eracle e il centauro Folo.

⁶⁰ Le molteplici possibilità sono prospettate ed esplorate – con riferimento al mondo greco – da Pollard 1977. Pur straripanti di notizie, non sono purtroppo molto utili ai fini della nostra indagine i recenti contributi di Maras 2016 e Capdeville 2017 sulla divinazione avente per oggetto il volo degli uccelli. In generale, sulla presenza e il significato degli animali – compresi gli uccelli – nell'arte e nella vita quotidiana degli Etruschi cfr. Harrison 2012.

⁶¹ Si ricorda a questo proposito che le "biografie" di Eracle più ricche di dettagli sono contenute nelle opere di Apollodoro e di Diodoro Sicilo: Said 1994, pp. 78-80. Per l'ottima raccolta delle fonti letterarie si veda anche Uhlenbrock 1986. Recentemente, le notizie biografiche relative alla vita straordinaria di Eracle contenute nelle opere di Diodoro ed Apollodoro sono state utilizzate nella rivisitazione di Alberti-Paterna-Piccardi 2017, di impostazione neo-nilssoniana.

⁶² Boardman - Palagia - Woodard 1988; Boardman et al. 1990; Brommer 1986. Per la ricca documentazione iconografica si vedano anche Rouen 1982 e München 1993.

⁵⁸ Nella efficace definizione di Lissarrague 2001 (pp. 155-178) Eracle è "a hero for all dangers".

⁵⁹ Baglione 1976, pp. 105-113, tavv. LXII-LXVII. Intendiamo tornare in altra sede su questo straordinario documento figurato.

Come sappiamo dalle versioni letterarie ed iconografiche di queste leggende, in questi casi, Eracle non è impegnato in una impresa specifica, ma ha già concluso il *dodekathlon* (Eurito) oppure si accinge a compiere una fatica (incontro con Folo, prima della caccia al cinghiale di Erimanto), oppure, ancora, non è attivamente impegnato in alcuna impresa, ma siede a banchetto, da solo o con altri personaggi (umani e divini), in un contesto temporale indefinito. In tutte e tre le situazioni-tipo appena descritte, come confermano le trasposizioni in immagini, esiste una sequenza della narrazione ben precisa in cui Eracle non impugna l'arco, ma, per così dire, lo tiene a portata di mano mentre è impegnato a bere e/o mangiare.

Con queste premesse, molto pregnante, ai fini della nostra analisi, risulterebbe soprattutto un riferimento alla storia di Eracle alla corte di Eurito⁶³. Infatti, anche se nelle più antiche versioni in immagine di questa storia l'arco non compare⁶⁴, dalle narrazioni letterarie e dalle trasposizioni iconografiche seriori di questo mito sappiamo che l'arco è l'elemento narrativo centrale⁶⁵. La prima e più significativa rappresentazione figurata di questo mito, dipendente forse da un'opera epica perduta, si trova sul celeberrimo cratere corinzio di Eurytios⁶⁶, rinvenuto proprio a Caere. Qui, com'è noto, è raffigurato il banchetto che si tenne alla corte del sovra-

no di Ecalia, cui l'eroe prese parte, prima di partecipare alla gara di tiro con l'arco in cui il vincitore avrebbe ottenuto in premio la mano della principessa Iole⁶⁷.

A cavallo fra la fine del VI e gli inizi del V sec. a.C., la storia ebbe un sussulto di popolarità nella ceramografia attica a figure nere e rosse⁶⁸, con un'eco diretta a dir poco sorprendente proprio in Etruria⁶⁹, da cui si deduce che gli Etruschi conoscevano bene anche questo singolare *parergon* della biografia mitica di Eracle in cui l'arco giocava un ruolo centrale⁷⁰. In questi casi, però, non è più la scena del banchetto a essere selezionata dai ceramografi, bensì l'epilogo tragico della vicenda, in cui l'arco ha, ancora una volta, un ruolo centrale: la strage degli euritidi da parte del furibondo Eracle cui era stato negato il premio pattuito (il matrimonio con Iole)⁷¹.

In un caso, nella storia in immagini di Eracle alla corte di Eurito, risulta rappresentata anche la gara di tiro con l'arco vera e propria: si tratta del cratere attico a figure rosse da Camarina attribuito al Pittore di Orfeo, in cui compare anche una rarissima rappresentazione realistica del bersaglio⁷².

Pur presentando innegabili punti di contatto con la nostra rappresentazione (Eracle in atteggiamento conviviale, ma connotato come arciere), tuttavia, nessuna di queste rappresentazioni relative alla storia di Eurito, così come ce la raccontano i vasi figurati giunti fino a noi, sembra rappresentata nel nostro dipinto. La posizione seduta e non sdraiata di Eracle, nel nostro caso, rappresenta una difficoltà

⁶³ Brommer 1973, pp. 55-56; Brommer 1984, pp. 21-27; Gimal 1992, pp. 272-273, s.v. "Eurito"; Gantz 1993, vol. I, pp. 434-436.

⁶⁴ Ahlberg-Cornell 1992, p. 109; Alexandridou 2010.

⁶⁵ Apoll., *Bibl.* II 6.

⁶⁶ Il celebre dipinto vascolare corinzio è stato sottoposto negli ultimi anni a una lunga serie di analisi di vario tipo, che hanno puntato per lo più sulla peculiarità del racconto figurato e sulla sua rifunzionalizzazione in ambiente culturale etrusco. Questo straordinario documento di pittura vascolare, in particolare, consente di verificare in concreto il rapporto fra versioni letterarie del mito e trasposizioni iconografiche: si vedano in questo senso soprattutto le analisi di Vetta 2001 e Menichetti 2002. Il primo individua in ambiente peloponnesiaco la culla del mito, che sarebbe stato trasmesso in Occidente perdendo in parte l'efficacia del suo messaggio comunicativo; il secondo propende per una ricezione attiva e consapevole da parte dell'aristocrazia ellenizzata di Caere del capolavoro corinzio e del suo sofisticato messaggio in immagine. Il vaso compare, ovviamente, nello studio di Arvanitaki 2006, pp. 179-188, cui si rimanda per tutta la bibl. prec.; per gli aspetti stilistici: Coulié 2013, pp. 124-125, figg. 105-106. Dal punto di vista stilistico-iconografico si ricorda, a margine di questa nota, che per Benson 1953 (p. 95) il Pittore del cratere di Eurytios aveva elaborato lo schema iconografico poi adottato nella ceramica corinzia, mentre secondo Dentzer 1982 (p. 82) lo schema iconografico preesisteva e il Pittore del cratere di Eurytios, dotato di particolare inventiva, lo aveva semplicemente variato.

⁶⁷ Della gara di tiro con l'arco parlano Sofocle nelle *Trachinie* (vv. 265-268) e lo scoliaste all'*Ippolito* di Euripide (vv. 245-251), il quale dice che quando ad Eracle fu negato il premio (Iole), l'eroe trucidò i figli del re di Ecalia. Sulla "prova dell'arco" come "prova di regalità" cfr. Seppilli 1962, p. 397, con riferimento agli studi di Germain 1954. Sull'argomento, si veda ora l'ampio riesame di Cucuzza-Mari 2017.

⁶⁸ Olmos 1977; id. 1988.

⁶⁹ Cerchiai in corso di stampa.

⁷⁰ Si rinvia a questo proposito all'analisi di L. Cerchiai, art. cit. a nota prec..

⁷¹ Olmos 1977; Isler-Kerényi 1977. Seguendo una interpretazione di F. Brommer (Brommer 1984, *loc. cit.* supra a nota 63), in una coppa attica a fondo bianco ora al Louvre attribuita alla cerchia di Onesimos avremmo una ulteriore variante dell'epilogo della storia, con Eracle impegnato a sgozzare presso una *kline*, con il coltello, un membro della famiglia reale di Ecalia. Di diverso avviso Waiblinger 1972 e Robertson 1992, p. 56, fig. 44, che pensano invece alla storia dell'assassinio di Ismene da parte di Tideo.

⁷² Salibra - Caruso 2005.



Fig. 19: *Kylix* attica a figure rosse con Eracle e Folo che bevono il vino (da Agrigento 1988)

insormontabile per interpretare la scena in questo senso.

Pare, più in generale, doversi scartare la possibilità che si tratti di una scena di *banquet couché*: sebbene nell'arte classica siano noti casi di banchetto all'aperto con volatili volteggianti intorno ai simposiasti, come accade nella celebra *kylix* laconica di Lavinio⁷³, nel nostro caso manca infatti l'elemento essenziale, a livello iconografico, del banchetto semi-sdraiato: il presunto banchettante è seduto e non semirecumbente. Per questo stesso motivo, non si notano affinità significative nemmeno con le numerose versioni dell'Herakles "*beim Gelage*" (Fig. 9), che presentano varianti nella postura dell'eroe sostanzialmente difforni da quella del nostro personaggio⁷⁴.

Siamo così giunti, quasi per esclusione, all'ultimo caso in cui compare il binomio "arco-Eracle inattivo". Si tratta di un altro *parergon* di Eracle in cui l'eroe è protagonista, suo malgrado, di uno scontro mortale con il personaggio di cui è ospite: il centauro Folo⁷⁵. In alcune versioni iconografiche di questo mito⁷⁶ vediamo Eracle raffigurato prima di

sterminare gli accoliti di Folo trafiggendoli di frecce, mentre beve il vino accanto al centauro "buono" (Fig. 19), oppure, subito dopo averlo fatto, mentre si appresta ad affrontare gli altri centauri che accorrono minacciosi attratti dal profumo del vino⁷⁷. In questi racconti per immagini, l'arco di Eracle è utilizzato come marca iconografica ambigua: da un lato, l'arma inutilizzata è indizio di convivialità pacifica⁷⁸, dall'altro è presagio dell'epilogo drammatico dell'azione. L'arco e la faretra sono infatti posti alle spalle o sopra la testa di Eracle, apparentemente afunzionali e innocui, ma in realtà pronti – per così dire – per essere utilizzati in un eccidio. Di lì a poco, infatti, come sappiamo dalle versioni letterarie del mito e dalle corrispondenti trasposizioni in immagini, Eracle avrebbe fatto strage con l'arco dei centauri del monte Foloe, uccidendo involontariamente anche Folo⁷⁹. Come documentano vasi istoriati di grande qualità appartenenti alla classe delle *hydriai*

nianze più antiche: Ahlberg-Cornell 1992, pp. 102-105.

⁷⁷ Lissarrague 2001.

⁷⁸ In questo senso: Payne 1931, p. 129.

⁷⁹ Ahlberg-Cornell 1992, p. 103; Leventopoulou 1997. In Grecia il tema è selezionato per la sua pregnanza per decorare monumenti pubblici e privati di grande importanza ed è attestato in Asia Minore anche nella pittura su terracotta (Åkerström 1966, pp. 123-124, fig. 37, tavv. 64-65), mentre risulta assente nella pittura vascolare (Tempesta 1998).

⁷³ Paribeni 1975, pp. 362-368, G 1, figg. 433-436.

⁷⁴ Wolf 1993.

⁷⁵ Grimal 1992, p. 293, s.v. "Folo"; Gantz 1993, vol. I, pp. 390-392.

⁷⁶ Per gli aspetti iconografici: Schefold 1992. Per le testimo-



Fig. 20: *Hydria* ceretana con Eracle che affronta con l'arco i centauri (da Bloesch 1982)

ceretane (Fig. 20)⁸⁰ e al Gruppo Pontico⁸¹, il tema faceva parte ormai integrante anche dell'immaginario etrusco di Eracle almeno dalla metà/terzo quarto del VI sec. a.C.⁸², senza considerare il discusso precedente del cratere dei Gobbi⁸³, che consentirebbe di anticipare il *terminus ante quem* per l'introduzione del mito in Etruria almeno al 590/570 a.C.

La scena raffigurata sulla nostra lastra presenta dunque un importante elemento narrativo in comune con la storia dell'incontro con il centauro Folo: protagonista ne è un Eracle non impegnato in alcuna "fatica", inizialmente inattivo, che tiene però l'arco a portata di mano mentre è seduto "a banchetto". A differenza della storia di Eracle ed Eurito, il contesto della narrazione (un insolito banchetto "a casa" di un centauro, se di questo realmente si tratta) potrebbe anche permettere di superare le difficoltà iconografiche legate alla ambientazione e alla posizione seduta e non semi-sdraiata di Eracle sulla nostra lastra, nonché quelle legate alle caratteristiche

del seggio e al vestito raffinato indossato dall'eroe⁸⁴.

Sebbene manchino le prove conclusive della presenza di Folo nel nostro dipinto, la presenza dei centauri nel fregio minore della lastra, ci sembrerebbe infatti motivo sufficiente per azzardare l'ipotesi che quella raccontata dal pittore etrusco sia proprio una storia di centauri o meglio, una delle più note leggende dell'antichità classica che avevano per protagonisti i centauri, ovvero quella di Eracle ospitato da Folo. Ancor più fondata risulta l'ipotesi se si pone mente al fatto che in presenza di più centauri – come sembrerebbe il caso del nostro fregio minore – il riferimento alla centauromachia del Folo sarebbe praticamente certo⁸⁵.

L'uccello e la carne cruda

A questo punto, però, prima di proseguire nell'analisi, non è più possibile rimandare una domanda: cosa c'entra l'uccello? Una volta identificato con

⁸⁰ Bonaudo 2004, pp. 152-155.

⁸¹ Hannestad 1976, p. 25.

⁸² Il tema è attestato anche nella classe dei bracieri ceretani di impasto rosso decorati a cilindretto: Pieraccini 2003, pp. 104-105, fig. 62.

⁸³ Krauskopf 1974, pp. 26-29, tav. 16; Martelli 1987, pp. 289-191, n. 85; Szilágyi 1998, pp. 387, n. 1, tavv. CLVII-CLVIII, fig. 65a-c; 388-391, con ulteriore bibl.

⁸⁴ Si deve notare, a questo proposito, che in alcune rappresentazioni figurate dell'incontro fra Eracle e Folo, anche quest'ultimo è vestito, contrariamente alla natura semi-ferina del centauro: cfr. Schiffler 1976, pp. 37-41.

⁸⁵ Preziosa risulta in questo senso una puntuale osservazione di alcuni studiosi (Amyx 1988, vol. II, p. 630; Ahlberg-Cornell 1992, p. 103): quando si ha una scena con centauri che agiscono in gruppo, probabilmente si tratta della storia di Eracle e Folo e non di una generica centauromachia.

Eracle il personaggio seduto del nostro dipinto, e la scena in cui è impegnato l'eroe in una storia compatibile con quella dell'incontro con il centauro Folo, il quesito diventa ancora più urgente: come spiegare la presenza del volatile?

La prima possibilità da verificare è se si tratti o meno di un segno ominoso⁸⁶, come nell'arte etrusca avviene – per esempio – per Achille, in casi trasparenti come quello del pannello del carro di Monteleone⁸⁷. Se così fosse, il riferimento più ovvio sarebbe alla storia eziologica del nome di Aiace, secondo cui ad Eracle si presentò in volo l'aquila di Zeus⁸⁸, in risposta al voto dell'eroe che il suo amico Telamone generasse un figlio coraggioso⁸⁹. Tuttavia, a questo tipo di interpretazione fa da ostacolo un particolare della rappresentazione difficilmente aggirabile: l'uccello non sta semplicemente volando, ma si dirige ad ali spiegate verso un piatto pieno di cibo sollevato da Eracle!

Questo dettaglio esclude che la presenza del volatile svolga la funzione di segno ominoso e implica un coinvolgimento narrativo del volatile nella nostra storia, che resta da determinare.

Se l'uccello fosse un avvoltoio, si potrebbe pensare alla curiosa storia raccontata da Erodoro di Eraclea Pontica, autore di un intero romanzo dedicato ad Eracle, in cui il rapace – divoratore solo di carcasse e non di animali vivi – era oggetto di una sorprendente riabilitazione ornitologica⁹⁰. Purtroppo, però, sappiamo pochissimo di questa opera perduta di Erodoro⁹¹, e tanto meno sappiamo se vi fossero confluite schegge di storie precedenti, riguardanti la saga di Eracle, che potessero influenzare di riflesso anche il nostro pittore etrusco. Di certo, non esistono a nostra conoscenza riferimenti iconografici espliciti all'opera di Erodoro che possano consen-

re di battere utilmente la via comparativa.

Per trovare una soluzione adeguata per il nostro quesito non resta allora che scandagliare nelle pieghe della saga rutilante di Eracle alla ricerca di altri episodi in cui siano coinvolti dei volatili, che ci consentano di ancorare l'analisi a punti di riferimento più saldi⁹².

Poiché nell'impresa degli uccelli stinfalidi i volatili compaiono solo nel momento culminante dell'azione⁹³, cioè quando Eracle uccide le perniciose bestie dopo averle fatte levare in volo, la ricerca deve essere rivolta in altra direzione. Quale debba essere questa direzione lo indica forse proprio il nostro "testo" pittorico: l'uccello (un rapace, date le dimensioni?) interagisce con Eracle in maniera singolare, apparentemente non minacciosa, puntando verso il cibo posto sul piatto sollevato dall'eroe. La chiave interpretativa che può consentirci di penetrare il significato della scena, può/deve essere, pertanto, proprio il cibo contenuto nel vassoio, che abbiamo identificato ipoteticamente con dei pezzi di carne.

Se torniamo a questo punto alle versioni letterarie del mito, ne troviamo una che si adatta al nostro caso: si tratta, ancora una volta, della storia di Eracle ospite del centauro Folo. Dal racconto di Apollodoro⁹⁴, apprendiamo che Eracle in occasione di quell'incontro consumò carne cotta, mentre il centauro mangiò carne cruda. Il dettaglio è troppo puntuale per poter essere liquidato come un'aggiunta estemporanea del mitografo (autoschediasma frutto di razionalizzazione, per esempio) ed più verosimile pensare che facesse parte integrante della narrazione originale dell'episodio. A conferma di questa ipotesi, soccorre la più compiuta rappresentazione iconografica dell'episodio, la scena riprodotta sulla *kytyle* corinzia Louvre L 173 (Fig. 21)⁹⁵, dove operano effettivamente tutti i segni iconici necessa-

⁸⁶ Su questo tema: Pollard 1977, pp. 116-129. Sugli uccelli infausti in contesti narrativi, utili spunti in Halm-Tisserant 1996.

⁸⁷ Löwenstam 2008, pp. 128-136. Una recente analisi complessiva del programma figurativo del carro di Monteleone è offerta da Emiliozzi 2011, in part. pp. 41-50.

⁸⁸ Sui significati del volo dell'aquila nell'arte greca: Schmidt 1983.

⁸⁹ L'aneddoto è noto: Eracle, grande amico di Telamone, mentre si intratteneva a banchetto con lui, esprime il desiderio che egli generasse un figlio coraggioso ed essendogli stata inviata da Zeus, come segno propizio, l'aquila, l'eroe suggerì a Telamone di assegnare al proprio figlio il nome parlante di Aiace (da αἰετός): Pollard 1977, p. 123, con rimando alle fonti classiche.

⁹⁰ L'opera è oggetto di acuta analisi in Detienne 2009, p. 134.

⁹¹ *Fragmente der griechischen Historiker* (Jacoby), 31F, 22a e b.

⁹² A dispetto dell'interesse e della qualità della pubblicazione, non siamo riusciti a recuperare elementi utili ai fini della nostra indagine nel lavoro collettivo sul bestiario di Eracle coordinato da Bonnet – Jourdain – Annequin – Pirenne – Delforge 1998, al quale si rimanda comunque per una ricognizione generale del tema. Su alcune rare rappresentazioni in cui sono coinvolti volatili (civette) si veda Schauenburg 1985.

⁹³ Boardman *et al.* 1990, pp. 54-57.

⁹⁴ Apoll., *Bibl.*, II 5,4

⁹⁵ Schefold 1964, p. 69, tav. 62; Ahlberg-Cornell 1992, p. 104, fig. 183. Il vaso è attribuito al Pholoë Painter: Amyx 1988, pp. 184-185, tav. 70.



Fig. 21: *Kotyle* corinzia a figure nere con Eracle e Folo, rispettivamente fuori e dentro la casa-grotta del centauro (da Schefold 1964)

ri a contestualizzare l'aneddoto: l'arco e la faretra appesi alla parete del riparo di roccia, il *pithos* scopperchiato e gli spiedini di carne prelevati dal fuoco acceso nella grotta⁹⁶.

È pertanto certo che il pasto di carne facesse parte integrante della narrazione dell'incontro fra Eracle e Folo: questo pasto era composto da carne, cruda da un lato, come ne mangiavano i centauri, cotta dall'altro, come si conviene al mondo civilizzato⁹⁷.

A ulteriore conferma di questa chiave di lettura costruita sul riconoscimento di antitesi, si può osservare che in alcune scene in cui è raffigurato l'incontro pacifico fra Eracle e Folo⁹⁸, quest'ultimo è ritratto mentre porta a spalla della selvaggina di piccola taglia appena catturata (lepri e volpi) (Fig. 22), da cui – è ovvio pensare – sarebbe stato ricavato il pasto di carne fresca da offrire all'eroe in visita⁹⁹.

A questo punto, se il ragionamento seguito fin qui non è ingannevole, la presenza del volatile sulla nostra lastra può essere tutt'altro che occasionale: la sua presenza potrebbe essere l'espedito iconografico utilizzato dal pittore-narratore per indicare che la carne era cruda, perché gli uccelli – com'è

noto – mangiano *solo* carne cruda e nella mentalità degli antichi erano animali allelofagi¹⁰⁰.

Ci chiediamo, in altre parole, se la scena che abbiamo di fronte non faccia riferimento alla storia del pasto di carne offerto da Folo ad Eracle, una storia da considerare ben nota fin nei dettagli anche alla committenza locale.

La nostra congettura, se cogliesse nel segno, consentirebbe anche di superare l'interpretazione banalizzante che viene data degli uccelli (appollaiati o in volo) che compaiono in alcune scene dell'incontro fra Eracle e Folo, documentate sia nell'arte greca che in quella etrusca¹⁰¹: non si tratta forse di riempitivi privi di significato¹⁰², bensì di elementi iconici significanti¹⁰³, finalizzati a contestualizzare narrativamente la scena, suggerendo che gli uccelli volteggianti o appollaiati nei dintorni erano interessati alla carne fresca.

In uno dei documenti iconografici più espliciti sul versante etrusco – il fregio a cilindretto di un braciare da Veio (Fig. 23) – vediamo un grosso volatile ad ali spiegate interposto fra il centauro seduto (Folo) ed Eracle già scattato in piedi, con l'arco in

⁹⁶ Rimando a questo proposito alla insuperata analisi della scena da parte di H. Payne (Payne 1931, p. 129).

⁹⁷ L'aspetto fondamentale della questione è sottolineato da Scarpi 1998.

⁹⁸ Schiffles 1976, pp. 136-139.

⁹⁹ Giova qui ricordare che per la mentalità religiosa dei Greci la carne degli animali selvatici - e dunque quella della selvaggina come quella catturata da Folo - aveva uno "statuto" diverso rispetto a quello degli animali domestici, ed era esclusa dalla prassi sacrificale: Detienne 2009.

¹⁰⁰ Vernant 1982, pp. 76-77; Detienne 2009, p. 201.

¹⁰¹ Il tema iconografico, per esempio, è ben attestato nel repertorio dei fregi a cilindretto dei bracieri ceretani: Pieraccini 2003, pp. 104-105, fig. 62. I centauri compaiono anche nel bucchero (Martelli 2015).

¹⁰² Era questa, in fondo, l'ipotesi sostenuta da L. Banti (Banti 1966).

¹⁰³ Un opportuno suggerimento in questo senso, per le testimonianze più antiche, si trova in Ahlberg-Cornell 1992, p. 104, che così conclude sulla presenza di uccelli nella storia di Eracle e Folo: "the birds may well belong to the substantial and pictorial tradition of the motif".



Fig. 22: Anfora attica a fig. nere con incontro pacifico fra Eracle e Folo (da Schefold 1992)

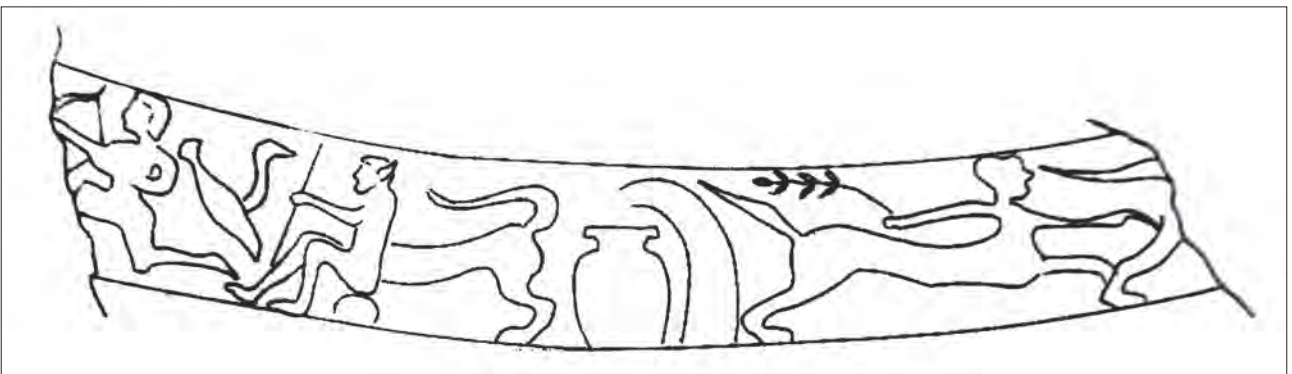


Fig. 23: Fregio a cilindretto di braciere in impasto rosso da Veio con figura di grosso volatile interposta fra Eracle-arciere e Folo: restituzione grafica (da Colonna 2002)

pugno, pronto a respingere l'assalto degli altri centauri¹⁰⁴. Data l'essenzialità della rappresentazione e l'esiguo spazio di cui disponeva il decoratore, in cui tutto doveva essere calcolato, difficilmente si

sarà trattato di un dettaglio senza significato.

Come e perché questi dettagli della carne cruda/cotta e degli uccelli volteggianti o appollaiati siano diventati centrali nella storia di Eracle e Folo sia in Grecia che in Etruria è spiegabile, a nostro avviso, alla luce della *paideia* di Eracle e dei risvolti, per così dire, "gastronomici" attinenti alla perfetta

¹⁰⁴ V. Martelli Antonioni - L. Martelli Antonioni, in Colonna 2002, p. 192, n. 492, tav. L, fig. 21.

“dieta” eroica che gli antichi scrittori riferivano al più amato fra gli eroi greci: Eracle doveva mangiare solo carne arrosto!¹⁰⁵

Non ci risulta che, al di là del *parergon* di Eracle e Folo, esistano molte trasposizioni in immagini di questo importante dettaglio della biografia mitica di Eracle, e in particolare della sua “dieta” e del suo modo di preparare e consumare la carne¹⁰⁶, fatte salve ovviamente le scene – generalmente più tarde – che puntano sullo stereotipo narrativo del “ghiotto”. Di certo, nella storia di Eracle e Folo, il dettaglio era tutt’altro che secondario nell’economia della narrazione.

Riteniamo pertanto possibile, a conclusione di questa lunga e accidentata dimostrazione, che nella lastra ceretana qui riesaminata, l’insolita presenza dell’uccello al cospetto di un Eracle connotato come arciere inattivo, risponda alla necessità iconografica di suggerire a chi osservava la scena (ed ascoltava un canto?) che all’eroe, ospite del centauro Folo, era stata offerta della carne cruda che aveva attirato l’attenzione di un rapace.

Conclusioni

Possiamo a questo punto provare a tirare le somme del ragionamento fin qui svolto e trarne qualche conseguenza a livello storico-culturale.

La più cospicua serie di lastre ceretane dipinte di provenienza urbana accertata è quella nota in letteratura come serie della Gorgone. Non sappiamo se e come i pannelli di questa serie si componessero in racconto unitario, fisicamente accostati sulle pareti interne di uno o più ambienti di edifici privati o pubblici che, di certo, dovevano essere di grande importanza. I soggetti rappresentati su queste lastre rinviano a storie del mito greco molto popolari in tutta l’arte antica, medievale e moderna¹⁰⁷: le storie di Perseo e quella del giudizio di Paride, il figlio

minore di Priamo¹⁰⁸. Restava indeterminato il significato della scena raffigurata sulla quarta lastra rinvenuta nel 1940.

Nel corso della nostra rilettura di questa lastra dipinta, abbiamo acquisito alcuni nuovi elementi di valutazione che riteniamo relativamente certi (presenza di un arco nella scena principale e di figure di centauri nel fregio secondario del dipinto) o quanto meno probabili (presenza di pezzi di carne sul piatto); altri elementi – come l’aspetto del seggio – sono congetturali.

Il principale risultato della nostra ricerca è che su questa lastra potrebbe essere ritratto Eracle/Heracle, rappresentato come arciere inattivo. Ciò comporta come prima immediata conseguenza che, nella serie della Gorgone, si può individuare un comune denominatore proprio nella figura di Eracle, che, in quanto discendente diretto di Perseo, è il protagonista diretto e indiretto di parte rilevante del ciclo pittorico in questione¹⁰⁹, ammesso che di un ciclo coerente possa trattarsi. Più arduo è il passo successivo: individuare un eventuale legame narrativo con il tema rappresentato sull’ultima lastra – il “giudizio di Paride” –, una storia che fa riferimento a tutt’altro patrimonio di leggende (ciclo troiano). L’unico legame che si possa intravedere a questo proposito ci sembra l’appartenenza dei protagonisti di queste narrazioni alla categoria, fortunatissima nell’immaginario antico, che potremmo definire neologicamente dei “super-eroi” (nel caso specifico: Perseo, Paride, Eracle), ovvero quegli eroi del racconto popolare che, in un modo o nell’altro, superavano la frontiera fra umanità e mondo divino, entrando in contatto con gli dèi e con quello dei mostri della fantasia¹¹⁰.

Per quanto riguarda la decodificazione puntuale della scena in cui è impegnato il nostro Eracle nella lastra n. 45 del repertorio di Roncalli, riteniamo che

¹⁰⁵ Una tarda eco letteraria di questo convincimento si trova anche in Teocr., XXIV, 137 ss..

¹⁰⁶ Una delle più interessanti è la scena del cratere di Eurytios, in cui abbiamo una inconsueta figura di Eracle-*magheiros*: si vedano, a questo proposito, le annotazioni di L. Cerchiai, in d’Agostino-Cerchiai 1999, pp. 140-141.

¹⁰⁷ Una ricca esemplificazione di queste storie popolari che sfidano il passare dei secoli si trova in Baurain - Rebillard 2016. Sulla storia di Perseo e sui suoi significati, in particolare, si rinvia all’analisi semio-narrativa di Pellizer 1991, pp. 75-93.

¹⁰⁸ Cogliamo l’occasione per ricordare che il giudizio di Paride è, in assoluto, il soggetto più frequente sulle lastre dipinte di Cerveteri, anche se non mancano differenze di valutazione sulle singole testimonianze: Haynes 1976; Christiansen 1988; Roncalli 2006, pp. 41-43.

¹⁰⁹ Nella pittura vascolare l’associazione fra Eracle con i centauri e Perseo con le Gorgoni è precoce: cfr. per es. Boardman 1990a, p. 16, fig. 5 (anfora del Pittore di Nesso).

¹¹⁰ Scheffold - Jung 1988. Per Eracle si può fare riferimento, rispettivamente, alla interpretazione di Brelich 1978 e a quella di Burkert 1998, nonché all’analisi ancora attuale di Van Gennepe (1991, pp. 94-104).



Fig. 24: Psykter a figure rosse con Eracle sulla pira del monte Eta che consegna arco e faretra a Filottete (da Carpenter 1991)

si tratti di una storia in cui l'eroe è alle prese con un pasto di carne e degli uccelli. Pur mancando la possibilità di riscontri conclusivi a causa della lacunosità dell'opera pittorica e della perdita dei pannelli contigui, riteniamo possibile che, in questo enigmatico dipinto ceretano arcaico (e nelle lastre contigue ora perdute), fosse rappresentata una celebre storia greca di "ospitalità violata", quella di Eracle e Folo. La coerenza di sviluppo della narrazione visiva, purtroppo, è destinata in gran parte a sfuggirci, ma il nucleo essenziale della storia raccontata in immagine, secondo noi, può recuperarsi ricucendo scena principale (Eracle inattivo, connotato però come arciere) e fregio minore (centauri). L'una e l'altro indicano che protagonista possono esserne stati Eracle e i centauri del monte Foloe.

La popolarità di questa storia nell'arte greca ed etrusca, non per caso, raggiunge il suo picco proprio nei decenni centrali del VI sec. a.C.¹¹¹, ovvero nel periodo a cui può essere riferita anche la nostra lastra. Come abbiamo visto, in questo periodo crucia-

le, la presenza dell'arco in associazione con Eracle, appare in Etruria semanticamente pregnante: l'arco è l'arma eroica che qualifica l'eroe mentre fa ritorno dall'Oltretomba (lastra Campana), compie due *athla* in cui – paradossalmente – agisce a mani nude (!) (lastre di Acquarossa), e viene introdotto all'Olimpo per essere accolto fra gli dèi (lastra di Velletri).

Questa enfattizzazione dell'arco come arma-attributo per eccellenza di Eracle trova riscontro sul versante greco: basti pensare che quando Euripide imbastisce una delle più famose dispute retoriche dell'antichità – quella fra Anfitrione e Lico sulla virtù eroica di Eracle – il parametro di giudizio è ancora una volta l'arco¹¹². La stessa conclusione è suggerita dalle testimonianze iconografiche, anche di età tarda: quando viene rappresentata la morte di Eracle sul rogo del monte Eta, l'eredità preziosa consegnata a Filottete, in alternativa alla corazza anatomica, è l'arco con la faretra e non certamente la clava o la spada (Fig. 24)¹¹³.

¹¹² Ieranò 2016.

¹¹³ Carpenter 1991, p. 133, fig. 229. L'episodio della morte di Eracle, sul rogo del monte Eta, è indagato sul versante iconografico da Shapiro 1983 e Laurens - Lissarrague 1989. Più in generale, sullo statuto eroico delle armi nelle scene tratte dall'epica greca: Lissarrague 2008.

¹¹¹ Per l'ambito etrusco cfr. Schwarz 1988, nn. 277-279; Weber-Lehmann 1997, n. 44. Per le hydriai ceretane, in part., si veda Bonaudo 2004, pp. 152-155. Per l'ambito greco: Leventopoulou 2007, pp. 706-710; per la documentazione laconica: Faustoferri 2006. Per l'Attica: Schiffler 1976, pp. 152-155.

Modificando lessicalmente, ma non nella sostanza, la felice definizione di Pierre Vidal-Naquet (in traduzione italiana: “arco-più”)¹¹⁴, potremmo dire pertanto che quello di Eracle, in Grecia come in Etruria, sia un “super-arco”.

Spostando l'analisi su un piano più generale, gli elementi salienti, sul piano visuale e narrativo, della storia raccontata dal pittore etrusco (l'arco e la carne cruda) rimandano a una caratterizzazione di Eracle come eroe civilizzatore¹¹⁵, contrapposto al mondo selvaggio, qui rappresentato emblematicamente dai centauri¹¹⁶. La polarizzazione semantica avviene su due piani complementari, quello dell'uso delle armi e quello della “dieta”, di cui le fonti letterarie certificano l'importanza all'interno della *paideia* di Eracle¹¹⁷. Nella storia raccontata dal pittore ceretano, infatti, da un lato (scena principale) abbiamo l'arco di Eracle, arma eroica, con *pedigree*, il cui uso richiedeva una perizia speciale¹¹⁸, oggetto di insegnamento per via iniziatica; dall'altro (fregio superiore), abbiamo, evocate per contrasto, le armi rudimentali dei centauri: i rami frondosi¹¹⁹. Tale polarizzazione è esplicitata dai mitografi antichi, i quali specificavano che la fine cruenta dei centauri del Foloe era avvenuta proprio tramite le frecce scagliate dall'arco di Eracle e che uno dei “limiti” dei centauri era quello di non sapere usare l'arco¹²⁰.

¹¹⁴ Vidal-Naquet 1988, p. 150, nota 46. L'argomentazione di P. Vidal-Naquet è ripresa e sviluppata da Sergent 1991. Alcune annotazioni interessanti sullo statuto eroico dell'arco, a proposito di Odisseo, si trovano anche in Scarpi 1992, pp. 216-218.

¹¹⁵ Consonante con questa caratterizzazione del personaggio è l'abbigliamento ricercato dell'eroe, insolito per Eracle, nonché la sua acconciatura, che in questa circostanza richiama quella di svariati dèi ed eroi greci, come testimoniano le scene raffigurate sul cratere François: Perissinotto 1983, figg. 63, 64, 73, 85.

¹¹⁶ Si rinvia a questo proposito all'analisi efficace di Kirk 1977, pp. 215-218. Si veda anche Seagal 1983, pp. 183-186.

¹¹⁷ Brillante 1992, pp. 208-209, con note 30-33 (arco); 221-223, con nota 74 (dieta).

¹¹⁸ Gli antichi mitografi (Igyn., *De Astron.* II 27; Diod. Sic., *Bibl. St.* IV 12, 3; Apoll., *Bibl.* II, 83-87) raccontavano che Anfitrone affidò Eracle al pastore scita Teutaros perché apprendesse l'uso dell'arco. Maestri dell'eroe nel tiro con l'arco furono anche Eurytios e Rhadamantys.

¹¹⁹ La “classica” eccezione che conferma la regola è il raro alabastron attribuito al gruppo delle hydriai ceretane – non a caso considerato da Hemelrijk opera di un discepolo etrusco (“*helpmate in the workshop... young man with true talent*”) – in cui Eracle affronta i centauri con le loro stesse armi (un ramo d'albero): Hemelrijk 1989; Bonaudo 2004, p. 155, fig. 90. Il vaso comunque resta problematico, stando alle recenti valutazioni di J. Hemelrijk (Hemelrijk 2009, pp. 49-50, tav. 38).

¹²⁰ Sulle armi dei centauri: Camassa 1986. Per alcune rare rappresentazioni di centauri armati di spada si veda Di Fazio 2013.

Non meno significativa e, se possibile, ancora più qualificante sul piano antropologico, appare la contrapposizione crudo-cotto¹²¹, evocata nel nostro dipinto della insolita scena della carne cruda “offerta” da Eracle all'uccello che plana dall'alto: l'eroe culturale mangia solo carne arrostita, gli uccelli – e i centauri – solo carne cruda.

Anche se formalmente assente nel nostro dipinto, la figura di Folo – com'è noto – evoca anche un'altra antinomia, quella del corretto/scorretto consumo del vino, lì dove, ancora una volta, il *côté* selvaggio è rappresentato dal mondo dei centauri, dove non c'è posto per il consumo civilizzato della bevanda (cioè in maniera collettiva, secondo un codice che prevede il mescolamento con l'acqua)¹²².

Quattro, in definitiva, sono le antitesi fra “natura” e “cultura” – così importanti nella visione greca (ed etrusca) del mondo – che troviamo riflesse nella storia esemplare dell'incontro/scontro fra Eracle e Folo: esse si esplicano nell'uso delle armi, nella preparazione del cibo, nel consumo del vino e nelle regole dell'ospitalità.

Che ci siano i centauri al centro di questo sofisticato messaggio culturale nell'Etruria del pieno VI secolo non sorprende: come ha suggerito Mario Torelli ormai molti anni fa¹²³, l'immaginario visivo legato ai centauri era prepotentemente penetrato nell'Italia centrale almeno da un secolo¹²⁴, eserci-

¹²¹ La bibliografia sul rapporto oppositivo, nelle culture antiche, fra crudo e cotto è troppo estesa e ramificata per poter essere qui compendiata. Ai fini del nostro discorso ci basta rinviare al contributo pionieristico di Lévi-Strauss 1964 e a tutti gli studi che ne sono seguiti, soprattutto sul versante francese. Per quanto riguarda il mondo greco, in particolare, il tema è stato affrontato soprattutto nel contesto di analisi dedicate all'istituto religioso del sacrificio cruento e alle interdizioni rituali imposte agli adepti di alcune ideologie religiose (vegetarianismo orfico): AA.VV. 1979; Vernant 1981, p. 140; Seagal 1983, p. 173; Detienne - Vernant 1982; Grottanelli-Parise 1988; Vidal-Naquet 1988, pp. 14-44; Sabbatucci 2006; Detienne 2009.

¹²² Lissarrague 2001, p. 38. Per gli stessi motivi, anche la saga di Ulisse e Polifemo è destinata ad esercitare un profondo e duraturo *appeal* sulla domanda greca ed etrusca di produzione artistica, perché anche il messaggio culturale soggiacente alla narrazione – ovvero quello relativo alle regole dell'ospitalità e al corretto consumo del vino – è considerato degno di un qualche interesse dalle élites committenti. Si veda, in questo senso, la recente rivisitazione del cratere di Aristonothos da parte di Harari 2014 e la lettura del pithos Fleischmann di Micozzi 2006.

¹²³ Torelli 1987, pp. 17-20.

¹²⁴ Weber - Lehmann 1997. Negli ultimi tempi si è verificato un vero e proprio *revival* degli studi sui centauri in Etruria: Di Fazio 2013, con bibl. prec.

tando sulle còlte *élites* locali il fascino profondo di questo mondo liminare, antitetico alla civiltà urbana e perciò perfetto per rappresentare il concetto di alterità selvaggia¹²⁵. E, pur tuttavia – come è stato autorevolmente osservato¹²⁶ – si tratta in questo caso di una alterità selvaggia non del tutto remota rispetto a quel peculiare eroe civilizzatore che è Eracle, lui stesso sempre in biblico fra bestialità e comportamenti culturali¹²⁷, rispetto al quale i centauri giocano il ruolo ambiguo di amici-nemici.

Abbiamo così, riassunti nel nostro dipinto, gli elementi essenziali della storia esemplare di Eracle – eroe civilizzatore, anche in Etruria¹²⁸.

Il fatto rilevante a livello storico-culturale e storico-artistico è che questi elementi, nel caso di specie, siano esplicitati attraverso la selezione di immagini rare, caratterizzate da assenza di azione. Infatti, paradossalmente, l'eroe più intraprendente dell'epica classica è impegnato in una scena narrativa non dinamica, che non ha nulla a che fare con le dodici imprese imposte da Euristeo. Non si tratta evidentemente di un *unicum*: alla stessa logica narrativa, incentrata su dettagli complessi e non sulla logica semplice dell'azione, risponde tutto un filone iconografico di testimonianze “erculee”, ben attestate anche in Etruria, che inizia con il cratere di Eurytios e finisce con le rappresentazioni dell'eroe a banchetto¹²⁹.

Il richiamo al capolavoro della ceramografia corinzia e ai vasi attici con il tema del *feasting Heracles* non è casuale. Esso ci consente, per quanto è possibile, di “chiudere il cerchio” della nostra argomentazione, affrontando il tema che ci sta più a cuo-

re, ovvero quello della contestualizzazione di questi cicli pittorici¹³⁰.

Dobbiamo essere grati a Francesco Roncalli per aver a più riprese, lucidamente, affrontato il problema spinoso della provenienza di tutto questo materiale, che è stato rinvenuto o in tombe esplorate nell'epoca pre-scientifica dell'archeologia, oppure nel corso di esplorazioni occasionali di depositi urbani interpretabili come “scarichi” antichi. L'alternativa monumento “pubblico”/“dimora privata”, “tempio”/“palazzo”, “tomba”/“casa” aleggia in tutta la riflessione sulle lastre dipinte di Caere, alimentata in misura notevole proprio dai contributi di Roncalli¹³¹. Secondo lo studioso, le lastre esaminate in questo studio, benché di fatto decontestualizzate a causa delle condizioni di giacitura, si dovrebbero ricondurre alla decorazione degli ambienti interni di un tempio (la cella). L'ipotesi, formulata per la prima volta negli anni '60, era in linea con quanto allora si credeva in generale delle terrecotte architettoniche di prima fase Della Seta, che sulla scorta dello studio di Andrén erano interpretate *tout-court* come residui dell'apparato decorativo di templi¹³². Gli studi successivi, tuttavia, hanno permesso di mettere meglio a fuoco – soprattutto attraverso la lettura dei fregi figurati del tipo “Veio-Roma-Velletri” – la logica che presiedeva alla commissione di questi apparati decorativi complessi, rivelandone la pertinenza almeno parziale a residenze aristocratiche di prestigio.

Riteniamo che nel *milieu* ceretano le nostre lastre dipinte facessero parte integrante dei programmi decorativi complessi di queste residenze signorili, almeno per gran parte dell'epoca arcaica; non per caso, se oggi ritroviamo questi peculiari pannelli dipinti o all'interno di tombe oppure all'interno di scarichi urbani è proprio perché esse in origine avevano fatto parte dell'arredo pittorico di ricche dimore private da cui erano state prelevate o per essere consacrate nelle tombe di famiglia oppure per essere distrutte. Questo non vuol dire, ovviamente, che tutte le lastre dipinte di Cerveteri fossero in origine decorazioni di palazzi aristocratici,

¹²⁵ Non dissimile è il caso dei Ciclopi e di Polifemo: v. *supra* nota 122.

¹²⁶ È stato notato a questo proposito che non pochi elementi di contraddizione, intrinseci alla narrazione mitica, caratterizzano il rapporto fra Eracle e i centauri, incluso Folo, il centauro “buono”: Kirk 1977a e b.

¹²⁷ In questo senso Eracle è una sorta di “eroe-bestia”: così Segal 1983, p. 172. Svelano questa contraddizione semantica proprio gli “attributi” di Eracle, l'arco da un lato, sigillo di civiltà, e la clava e la spoglia leonina dall'altro, indizi di bestialità: per la *leonté*, si rinvia alla bella analisi antropologica di Longo 2000, pp. 109-110 e a quella iconografica di Cohen 1998. Le armi sono utilizzate anche da Baurain 1992 (p. 78) per sottolineare la trasformazione dei miti eroici relativi ad Eracle da arciere a “*guerrier à la massue protégé par une peau de lion*”.

¹²⁸ B. d'Agostino, in Cerchiai - d'Agostino 1999, pp. 151-162.

¹²⁹ Sull'importanza di questo filone iconografico in Etruria aveva già attirato l'attenzione Mingazzini 1925, pp. 467-470.

¹³⁰ Rimandiamo, per le premesse, a quanto scritto in Bellelli 2011, p. 145.

¹³¹ Roncalli 1965, 2006, 2009, 2013, 2014, 2016.

¹³² Andrén 1940, in part. p. 23; sulla stessa linea interpretativa si pone lo studio di Nancy Winter (Winter 2009).

perché sappiamo per certo che con la stessa tecnica erano decorate anche le pareti interne delle celle dei templi¹³³. Come ha suggerito Giovanni Colonna in un penetrante lavoro sui riflessi etruschi dell'epica greca¹³⁴, soprattutto quando ad essere interessata era la mitologia eroica, fu l'evoluzione della società locale a determinare una riconversione, dal privato al pubblico, del target di questa tipologia decorativa, che spesso e volentieri attingeva al repertorio inesauribile del mito greco¹³⁵.

Per l'epoca arcaica, alla quale risalgono le lastre della serie della Gorgone, dobbiamo dunque immaginare che facessero parte della decorazione di una residenza aristocratica distrutta in epoca imprecisabile. Quale parte del presunto palazzo fosse interessata da queste megalografie sviluppate in forma di pannelli dipinti è facilmente immaginabile: la sala da banchetto. Gli studi recenti sull'arte etrusca arcaica più attenti ai risvolti storico-sociali hanno infatti evidenziato che una parte cospicua dei racconti mitici veicolati dalla produzione artistica di quell'epoca era fruita, in una maniera che potremmo definire polisensoriale, proprio nel contesto del banchetto aristocratico¹³⁶. Di certo, infatti, tutto ciò doveva avvenire con la partecipazione attiva di cantori e aedi professionisti che illustravano con parole e musica quel che le immagini suggerivano attraverso le suppellettili e le decorazioni parietali. Ciò vale tanto più per megalografie che potevano trattare, come faceva la pittura vascolare, i temi più vari, incluso proprio quello del banchetto, consentendo che si venisse così a creare una interessante immersione nel tema del banchetto all'interno della cornice sociale del banchetto stesso¹³⁷.

Post-scriptum

La scrittura di questo contributo era stata ultimata già da tempo quando sono state organizzate due importanti iniziative scientifiche dedicate al tema delle lastre dipinte da Cerveteri. Non potendocene occupare in dettaglio, ne facciamo qui solo un rapido cenno: si tratta di una mostra monografica e di un convegno internazionale (*Santa Severa* 2018; *Atti Santa Severa* in corso di stampa) originate da una straordinaria acquisizione, a seguito di sequestro giudiziario, di centinaia di nuovi frammenti. Nel catalogo della mostra, la serie della Gorgone è presa in considerazione (pp. 206-207, nn. 119-121), ma della nostra lastra non è fatta menzione. In compenso, nella mostra e nel relativo catalogo, ampio spazio è dedicato allo straordinario nuovo ciclo di lastre con fatiche di Eracle (schede di L. Bochichio, D.F. Maras, G. Serio, pp. 172-181; per il commento: M. Torelli, pp. 123-126), che confermano, come meglio non si potrebbe, la popolarità dell'eroe greco in questo campo dell'arte etrusca.

¹³³ Roncalli 2006, pp. 11-15. Sul problema interpretativo da ultimo si veda Torelli 2011, che si sofferma soprattutto sul caso-studio di Veio - Portonaccio.

¹³⁴ Colonna 1980. Si vedano anche i cenni di Colonna 1989, p. 21.

¹³⁵ Sull'introduzione e la diffusione del mito greco in Etruria e sui suoi riflessi in campo artistico: Hampe - Simon 1964; Krauskopf 1974; Bellelli 2010. Da ultima, Rouveret 2017.

¹³⁶ Rathje 1990; Menichetti 2002. Si vedano a questo proposito le osservazioni di L. Cerchiai, in d'Agostino - Cerchiai 1999, pp. 138-142, sulle lastre di Acquarossa.

¹³⁷ Da questo punto di vista, si avverte particolarmente la mancanza sul versante etrusco di una indagine iconologica sistematica sul banchetto come quella sviluppata sul versante greco da Lissarague 1987.

Abbreviazioni bibliografiche

- Agrigento 1988 = *Veder greco. Le necropoli di Agrigento*. Catalogo della Mostra (Agrigento, 2 maggio – 31 luglio 1988), Roma 1988.
- Åkerström 1966 = A. Åkerström, *Die Architektonischen Terrakotten Kleinasiens*, Lund 1966.
- Ahlberg-Cornell 1992 = G. Ahlberg-Cornell, *Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation*, Jonsered 1992.
- Alberti – Paterna – Piccardi 2017 = L. Alberti - C. Paterna - L. Piccardi, *Eracle e le sue fatiche. L'età del bronzo greca raccontata da uno dei suoi protagonisti*, Roma 2017.
- Alexandridou 2010 = A. Alexandridou, *The Early Black-Figured Pottery of Attika in Context (c. 630-570 BCE)*, Brill 2010.
- Amyx 1988 = D.A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, I-III, Berkeley – Los Angeles – London 1988.
- Andrén 1940 = A. Andrén, *Architectural terracottas from Etrusco-italic Temples*, Lund-Leipzig 1940.
- Arias-Hirmer 1960 = E.P. Arias-M. Hirmer, *Mille anni di ceramica greca*, Roma 1960.
- Arvanitaki 2006 = A. Arvanitaki, *Ηρώας και πόλη το παράδειγμα του Ηρακλήσ την αρφαϊκή είκονογραφία της Κορίνθου*, Thessaloniki 2006.
- Atti Santa Severa in corso di stampa = *Le lastre dipinte di Cerveteri e la pittura etrusca. Nuovi dati e nuove prospettive di ricerca*. Atti del Convegno internazionale (Santa Severa 2018), in corso di stampa.
- AA.VV. 1979 = M. Detienne - J.-L. Durand - S. Georgiuidi, *Sacrificio carneo e società in Grecia*, in *Dialoghi di Archeologia* n.s. 1, 1979, pp. 6-35.
- Baglione 1976 = M.P. Baglione, *Il territorio di Bomarzo*, Roma 1976.
- Baglione 1997 = M.P. Baglione, 'Cratere a colonnette a figure rosse con Herakles simposiasta', in A. Maggiani, *Vasi attici figurati con dediche a divinità etrusche*, Roma 1997, pp. 85-93.
- Baurain 1992 = C. Baurain, « Héraclès dans l'épopée homérique », in Bonnet-Jourdain-Annequin 1992, pp. 67-105.
- Baurain-Rebillard 2016 = L. Baurain-Rebillard (éd), *Héros grecs à travers le temps. Autour de Persée, Thésée, Cadmos et Bellérophon*. Actes du Colloque (Metz 2015), Metz 2016.
- Banti 1966 = L. Banti, 'Eracle e Pholos in Etruria', in *StEtr* XXXIV, 1966, pp. 371-379.
- Bellelli 2006 = V. Bellelli, 'Il Guerriero di Ceri', in Guidi, Bellelli, Trojsi 2006, pp. 59-99.
- Bellelli 2010 = V. Bellelli, 'L'impatto del mito greco nell'Etruria orientalizzante: la documentazione ceramica', in *Bollettino di Archeologia online*, vol. I, 2010, pp. 27-40.
- Bellelli 2011 = V. Bellelli, 'La lastra dipinta del Quartaccio di Ceri. Testo figurato e contesti di lettura', in F. Roncalli (a cura di), *Munuscula. Omaggio degli allievi napoletani a Mauro Cristofani*, Pozzuoli 2011, pp. 131-150.
- Bellelli, Enei, Trojsi 2017 = V. Bellelli-F. Enei-G. Trojsi, 'Nella bottega di un artigiano etrusco. Nuove acquisizioni sulle lastre dipinte da Cerveteri', in *Scienza e archeologia: un efficace connubio per la diffusione della cultura scientifica*. Atti del Workshop (Palermo 2017), Pisa 2017, pp. 45-55.
- Benson 1953 = J.L. Benson, *Die Geschichte der korinthischen Vasen*, Basel 1953.
- Berlin 1988 = *Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder*, Berlin 1988.
- Bloesch 1982 = H. Bloesch (Hrsg.), *Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann*, Zürich 1982.
- Boardman 1990a = J. Boardman, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano 1990.

- Boardman 1990b = J. Boardman, 'Symposion Furniture', in Murray 1990, pp. 122-131.
- Boardman 1998 = J. Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998,
- Boardman 2001 = J. Boardman, *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*, London 2001.
- Boardman-Palagia-Woodford 1988 = J. Boardman-O. Palagia-S. Woodford, in *LIMC IV*, s.v. Herakles, Zürich-München 1988, pp. 728-838.
- Boardman et al. 1990 = J. Boardman et alii, 'Herakles', in *LIMC V*, Zürich-München 1990, pp. 1-192
- Bologna 2000 = *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*. Catalogo della Mostra (Bologna 2000), a cura di G. Bartoloni, F. Delpino, C. Morigi Govi, G. Sassatelli, Milano 2000.
- Bonaudo 2004 = R. Bonaudo, *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Roma 2004.
- Bonnet-Jourdain-Annequin 1992 = C. Bonnet-C. Jourdain-Annequin (éd), *Héraclès – D'une rive à l'autre de la Méditerranée – Bilan et Perspectives*. Actes de la Table Ronde (Rome 1989), Bruxelles – Roma 1992.
- Bonnet-Jourdain-Annequin-Pirenne-Delforge 1998 = C. Bonnet-C. Jourdain-Annequin-V. Pirenne-Delforge (éd), *Le bestiaire d'Héraclès. III^e rencontre héracléenne*. Actes du Colloque (Namur 1996) (*Kernos*, suppl.), Liège 2008.
- Brelich 1978 = A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1978 (rist. dell'ed. 1958).
- Brillante 1992 = C. Brillante, 'La paideia di Eracle', in Bonnet-Jourdain-Annequin 1992, pp. 199-222.
- Brommer 1973 = F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 3, Marburg 1973
- Brommer 1984 = F. Brommer, *Herakles II: die unkanonischen Taten des Helden*, Darmstadt 1984.
- Brommer 1986 = F. Brommer, *Heracles. The Twelve Labors of the Hero in ancient Art and Literature*, New Rochelle 1986.
- Buitron-Oliver 1991 = D. Buitron-Oliver, 'A Cup for a Hero', in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 5* (Malibu, 1991), pp. 65-74.
- Burkert 1991 = W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia*, Roma-Bari 1991 (trad. it.)
- Burkert 1992 = W. Burkert, 'Eracle e gli altri eroi culturali del Vicino Oriente', in Bonnet – Jourdain-Annequin 1992, pp. 111-127.
- Calame 1983 = C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1983.
- Calame 1998 = *Héraclès, animal et victime sacrificielle dans les Trachiniennes de Sophocle ?* in Bonnet-Jourdain-Annequin-Pirenne-Delforge 1998, pp. 197-215.
- Camassa 1986 = G. Camassa, 'Le armi dei centauri', in *Synkrisis*, e, 1986, pp. 7-22.
- Capdeville 2016 = G. Capdeville, 'L'uccello nella divinazione in Italia centrale', in A. Ancillotti-A. Calderini-R. Massarelli (a cura di), *Forme e strutture della religione nell'Italia mediana arcaica*. Atti del Convegno (Perugia – Gubbio 2011), Roma 2016, pp. 79-153.
- Carpenter 1991 = T. H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece*, London 1991.
- Casadio 2010 = V. Casadio, *L'arciere nell'antichità greca e romana: mito, letteratura, storia*, Teramo 2010.
- Cerchiai cs = L. Cerchiai, 'Arco di Odisseo, arco di Eracle: cultura visuale a Cerveteri tra immaginario attico e committenza locale', in *Mediterranea XV*, 2018, in corso di stampa.
- Cerchiai-Menichetti-Mugione 2012 = L. Cerchiai-M. Menichetti-E. Mugione, 'Attorno al giudizio di Paride', in Mugione 2012, pp. 111-122.
- Christiansen 1988 = J. Christiansen, *Ein Etruskisk Afrodite*, in *MedGlypt* 44, 1988, pp. 46-68.
- Christiansen-Winter 2010 = J. Christiansen- N. A. Winter, *Catalogue Etruria I: Architectural Terracottas and Painted Wall Plaques, Pinakes c. 625-200 BC*, Copenhagen 2010.

- Clairmont 1951 = C. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zürich 1951.
- Cohen 1998 = B. Cohen, 'The Nemean Lion's Skin in Athenian Art', in Bonnet-Jourdain-Annequin-Pirenne-Delforge 1998, pp. 127-138.
- Colonna 1980 = G. Colonna, 'Riflessi dell'epos greco nell'arte degli Etruschi', in *L'epos greco in Occidente*. Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1979), Taranto 1980, pp. 303-320.
- Colonna 1989 = G. Colonna, 'Gli Etruschi e l'invenzione della pittura', in M.A. Rizzo (a cura di), *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*. Catalogo della Mostra, Roma 1989, pp. 19-25.
- Colonna 2002 = G. Colonna (a cura di), *Il santuario di Portonaccio a Veio, I. Gli scavi di Massimo Pallottino nella zona dell'altare (1939-1940)*, Roma 2002.
- Coulié 2013 = A. Coulié, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XIe-VIe siècle av. J.-C.). La céramique grecque, I*. Paris 2013.
- Cristofani 1992 = M. Cristofani, 'Terrecotte architettoniche', in Idem (a cura di), *Caere 3.1. Lo scarico arcaico della Vigna Parrocchiale*, Roma 1992, pp. 29-57.
- Cristofani et al. 1983 = M. Cristofani et alii, *Materiali per servire alla storia del vaso François*, Roma 1983 (Bollettino d'Arte, serie speciale LXII).
- Cucuzza-Mari 2017 = N. Cucuzza-F. Mari, 'L'arco di Ulisse: osservazioni sul riconoscimento dell'eroe', in *L'antiquité classique* 86, 2017, pp. 11-38.
- D'Acunto 2012 = M. D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.*, Berlin-New-York 2013.
- D'Agostino-Cerchiai 1999 = B. d'Agostino-L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- De Miro - Rizza 1989 = E. De Miro - G. Rizza, 'Le arti figurative dalle origini al V sec. a.C.', in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1989, pp. 125-242.
- Dentzer 1982 = J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome 1982.
- Detienne 2007 = M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari 2007 (trad. it.).
- Detienne 2009 = M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Paris 1972 (trad. italiana *I Giardini di Adone*, Milano 2009, da cui si cita).
- Detienne-Vernant 1982 = M. Detienne-J.-P. Vernant (éd.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979 (trad. it. *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino 1982, da cui si cita).
- Di Fazio 2013 = M. Di Fazio, 'Il problema dei centauri', in M.B. Biella-E. Giovannelli-L. Perego (a cura di), *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana (= Aristonothos, Quad. n. 1)*, Trento 2013, pp. 315-332.
- Edgeworth Reade 1995 = J. Edgeworth Reade, 'The Symposium in Ancient Mesopotamia. Archaeological Evidence', in O. Murray-M. Tecusan (eds), *In vino veritas*, London 1995, pp. 35-56.
- Emiliozzi 2011 = A. Emiliozzi, 'The Etruscan Chariot from Monteleone', in *Metropolitan Museum Journal* 46, 2011, pp. 9-132.
- Emmanuel-Rebuffat 1997 = D. Emmanuel-Rebuffat, 'Hercle aux Enfers', in F. D. Briquel-F. Gaultier (éd.), *Les Étrusques, les plus religieux des hommes*, Paris 1997, pp. 55-67.
- Faustoferri 2006 = A. Faustoferri, 'Iconografia e iconologia a Sparta in età arcaica', in F.-H. Massa Paurault (éd.), *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, pp. 75-88.
- Flacelière-Devambez 1966 = R. Flacelière-P. Devambez, *Héraklès. Images et Récits*, Paris 1966.
- Fortunati 1993 = F.R. Fortunati, 'Il tempio delle Stimmate di Velletri: il rivestimento arcaico e considerazioni sul sistema decorativo', in *Deliciae Fictiles. Proceedings of the Conference* (Rome 1990), Stockholm 1993, pp. 255-265.
- Gantz 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore and London 1993.

- Gaultier-Haumesser-Chatzifremidou 2013 = F. Gaultier-L. Haumesser-K. Chatzifremidou, *L'art étrusque. 100 chefs-d'œuvre du Musée du Louvre*, Paris 2013.
- Germain 1954 = G. Germain, *Genèse de l'Odyssée*, Paris 1954.
- Giuliani 2013 = L. Giuliani, *Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art*, Chicago 2013.
- Grimal 1992 = P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1979 (trad. It. : *Enciclopedia dei miti*, Milano 1992, da cui si cita).
- Grottanelli-Parise 1988 = C. Grottanelli-N.F. Parise (a cura di), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Roma-Bari 1988.
- Guidi-Bellelli-Trojsi 2006 = G.F. Guidi-V. Bellelli-G. Trojsi (a cura di), *Il guerriero di Ceri. Tecnologia per far rivivere e interpretare un capolavoro della pittura etrusca su terracotta*, Roma 2006.
- Halm-Tisserant 1996 = M. Halm-Tisserant, 'L'«aigle du casque»: Réflexions sur un tesson archaïque de Mégara Hyblaea', in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, I. Atti del Convegno internazionale (Catania-Camarina-Gela-Vittoria 1990 [= *Cronache di Archeologia* 29, 1990]), Roma 1996, pp. 171-189.
- Hampe-Simon 1964 = R. Hampe-E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz 1964.
- Hannestad 1974 = L. Hannestad, *The Paris Painter. An Etruscan Vase-Painter*, København 1974.
- Hannestad 1976 = L. Hannestad, *The Followers of the Paris Painter*, København 1976.
- Harari 2014 = M. Harari, « Les stratégies d'Aristonothos. Boire à la grecque en Étrurie : nouvelles considérations », in L. Ambrosini-V. Jolivet (dir), *Les potiers d'Étrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. Del Chiaro*, Paris 2014, pp. 35-50.
- Harrison 2013 = A. P. Harrison, 'Animals in the Etruscan Household and Environment', in J. Macintosh Turfa (ed.), *The Etruscan World*, London – New York 2013, pp. 1086-1114.
- Haynes 1976 = S. Haynes, 'Ein etruskisches Parisurteil', in *RM* 83, 1976, pp. 227-231.
- Hemelrijk 1984 = J.M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae*, Amsterdam 1984.
- Hemelrijk 1989 = J.M. Hemelrijk, 'An Alabastron produced by the Workshop of the Caeretan Hydriae', in *Secondo Congresso internazionale etrusco*. Atti, Roma 1989, vol. II, pp. 729-732.
- Hemelrijk 2009 = J.M. Hemelrijk, *More about Caeretan Hydriae*, Amsterdam 2009.
- Ieranò 2016 = G. Ieranò, 'Euripide e l'arco di Eracle', in *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I*, Coimbra 2016, pp. 103-120.
- Isler-Kerényi 1977 = C. Isler-Kerényi, *Stamnoi*, Lugano 1977.
- Jubier-Galinier 1998 = C. Jubier-Galinier, « Héraclès entre bêtes et dieux dans l'atelier des peintres de Sappho et de Diosphos », in Bonnet-Jourdain-Annequin-Pirenne-Delforge 1998, pp. 75-85.
- Kaempf-Dimitriadou 1983 = S. Kaempf-Dimitriadou, 'Gli amori degli dèi nella pittura vascolare', in *Calame* 1983, pp. 247-255.
- Kirk 1977a = G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, Roma-Bari 1977 (trad. it.).
- Kirk 1977b = G.S. Kirk, 'Methodological reflexions on the Myths of Heracles', in B. Gentili-G. Pajon (a cura di), *Il mito greco*. Atti del Convegno (Urbino 1973), Roma 1977, pp. 285-297.
- Kossatz-Deissmann 1994 = A. Kossatz-Deissman, in *LIMC* VII, s.v. Paridis Iudicium, Zürich-München 1994, pp. 176-188.
- Krauskopf 1974 = I. Krauskopf, *Die thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der Etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein 1974.
- Krauskopf 1984 = I. Krauskopf, in *LIMC* II, s.v. 'Apollon/Aplu', Zürich-München 1984, pp. 335-363.
- Krauskopf 1987 = I. Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel*, Firenze 1987.

- Krischer 1998 = T. Krischer, 'Arcieri nell'epica omerica. Armi, comportamenti, valori', in F. Montanari (a cura di), *Omero. Gli aedi, i poemi, gli interpreti*. Atti del Congresso (Genova 1993), Firenze 1998, pp. 79-100.
- Lambrinudakis *et al.* 1984 = W. Lambrinudakis et alii, in *LIMC* II, s.v. Apollon, Zürich-München 1984, pp. 183-327.
- Laurens-Lissarrague 1989 = A.-F. Laurens-F. Lissarrague, « Le bûcher d'Héraclès : l'empreinte du dieu », in A.-F. Laurens (dir.), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*, Paris 1989, pp. 81-98.
- Lens-Roma 2013-2014 = *Les Étrusques et la Méditerranée : la cité de Cerveteri*. Catalogo della Mostra (Louvre/Lens – Roma 2013-2014), a cura di F. Gaultier, L. Haumesser, P. Santoro, V. Bellelli, A. Russo Tagliente, R. Cosentino, ed. francese Paris 2013, ed. it. Paris 2014.
- Leventopoulou 2007 = 'Anhang: Der Kentaur Pholos', in *LIMC*, pp. 706-710.
- Lévi-Strauss 1964 = C. Lévi-Strauss, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris 1964.
- Lissarrague 1987 = F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris 1987.
- Lissarrague 1990 = F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome 1990.
- Lissarrague 2001 = F. Lissarrague, *Greek Vases. The Athenians and their Images*, Vicenza 2001.
- Lissarrague 2008 = F. Lissarrague, « Corps et armes : figures grecques du guerrier », in V. Dasen-G. Wilgoux (sous la direction de), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes 2008, pp. 15-27.
- Longo 2000 = O. Longo, *L'universo dei Greci. Attualità e distanza*, Venezia 2000.
- Löwenstam 2008 = S. Löwenstam, *As witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore 2008.
- Lubchansky 2010 = N. Lubchansky, 'Les petits chevaux de Pometia : le signification du programme iconographique des frises de Caprifico', in D. Palombi (a cura di), *Il tempio arcaico di Caprifico di Torrecchia (Cisterna di Latina). I materiali e il contesto*, Roma 2010, pp. 133-171.
- Mackay 2002 = E.A. Mackay, 'The Hairstyle of Herakles', in A.J. Clark-J. Gaunt-B. Gilman (eds), *Essays in Honor of D. von Bothmer*, Amsterdam 2002, pp. 203-210.
- Maras 2016 = D.F. Maras, 'Numero avium regnum trahebant: birds, divination and power amongst Romans and Etruscans', in P.A. Johnston-A. Mastrocinque-S. Papaioannou (eds), *Animals in Greek and Roman Religion and Myth*. Proceedings of the Symposium (Grumentum 2013), Newcastle Upon Tyne 2016, pp. 85-114.
- Martelli 1987 = M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara 1987.
- Martelli 2015 = A. Martelli, 'Il bestiario fantastico dei bucceri a cilindretto chiusini: i centauri', in M.C. Biella-E. Giovannelli (a cura di), *Nuovi studi sul bestiario fantastico e l'età orientalizzante nella penisola italiana (= Aristonothos, Quad. n. 5)*, Trento 2015, pp. 155-162.
- Massa-Pairault 1992 = F.-H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.*, Milano 1992.
- Menichetti 1994 = M. Menichetti, *Archeologia del potere*, Milano 1994.
- Menichetti 2002 = M. Menichetti, 'Il vino dei principes nel mondo etrusco-laziale: note iconografiche', in *Ostraka* XI.1, 2002, pp. 75-99.
- Micozzi 2006 = M. Micozzi, 'White-on-red: miti greci nell'Orientalizzante etrusco', in B. Adembri (a cura di), Aei. Mnestos. *Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, t. I. Firenze 2006, 256-266.
- Mingazzini 1925 = P. Mingazzini, 'Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles', *MemLinc* 1925, pp. 417-490.
- Moretti 1957 = M. Moretti, 'Lastre dipinte inedite da Caere', in *Archeologia Classica*, IX, 1, 1957, pp. 18-25.

- Mugione 2012 = E. Mugione (a cura di), *L'olpe Chigi. Storia di un agalma*. Atti del Convegno (Salerno), Paestum 2012.
- München 1993 = R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles – Hercules*. Catalogo della Mostra (München 1993), München 1993.
- Murray 1990 = O. Murray (ed), *Symptotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990.
- Naso 2006 = A. Naso, 'Anathemata etruschi nel Mediterraneo orientale', in *AnnFaina* XIII, 2006, pp. 351-409.
- Olmos 1977 = R. Olmos, 'Die Einnahme von Oichalia. Zur Interpretation der Bauchamphora des Sappho-Malers im Museo Arqueológico Nacional Madrid', in *MM* 18, 1977, pp. 130-147.
- Olmos 1988 = R. Olmos, in *LIMC* IV,1, s.v. Eurytos I, pp.117-119.
- Paribeni 1975 = E. Paribeni, 'Ceramica di importazione', in F. Castagnoli *et al.* (a cura di), *Lavinium II. Le tredici Are*, Roma 1975, pp. 361-394.
- Payne 1931 = H. Payne, *Necrocorinthia, a study of Corinthian art in the Archaic Period*, Oxford 1931.
- Pellizer 1991 = E. Pellizer, *La peripezia dell'eleto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo.
- Perissinotto 1983 = A. Perissinotto, *Materiali. Corpus photographicum*, in Cristofani *et al.* 1983, pp. 117-174.
- Pieraccini 2003 = L. Pieraccini, *Around the Hearth. Caeretan Cylinder-stamped Braziers*, Roma 2003.
- Pipili 1987 = M. Pipili, *Laconian Iconography of the Sixth Century BC*, Oxford 1987.
- Pollard 1977 = J. Pollard, *Birds in Greek Life and Myth*, London 1977.
- Raab 1972 = J. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteil in der griechischen Kunst*, Frankfurt/Bern 1972.
- Rathje 1990 = A. Rathje, 'The Adoption of the Homeric Banquet in Central Italy in the Orientalizing Period', in Murray 1990, pp. 279-288.
- Robertson 1991 = M. Robertson, 'A Fragmentary Phiale by Douris', in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5 (Malibu, 1991), pp. 75-98.
- Robertson 1996 = M. Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge 1996 (rist. dell'ed. 1991).
- Roncalli 1965 = F. Roncalli, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze 1965.
- Roncalli 2006 = F. Roncalli, 'La pittura su lastre fittili a Caere', in Guidi, Bellelli, Trojsi 2006, pp. 11-43.
- Roncalli 2009 = F. Roncalli, 'Fra coroplastica templare e pittura d'interni: testimonianze da Vigna Parrocchiale', in Munera caeretana. *In ricordo di Mauro Cristofani*. Atti dell'Incontro di Studio (Roma 2008), Pisa-Roma 2009 (*Mediterranea* V), pp. 167-186.
- Roncalli 2014 = F. Roncalli, 'Le lastre dipinte', in *Lens-Roma* 2013-2014, pp. 242-249.
- Roncalli 2016 = F. Roncalli, 'Painted Plaques', in N. Thomson de Grummond-L. Pieraccini (eds.), *Cerveteri*, Austin 2016, pp. 231-239.
- Rouen 1982 = *Hommes, dieux, héros de la Grèce*. Catalogue de l'exposition, Rouen 1982.
- Rouveret 2017 = A. Rouveret, « Héros voyageurs et circulation des images entre Grande Grèce et Étrurie : interprétations et innovations », in *Ibridazione e integrazione in Magna Grecia. Forme, modelli, dinamiche*. Atti del Convegno (Taranto 2014), Taranto 2017, pp. 169-187.
- Sabbatucci 2006 = D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma 1965 (ed. ampliata da cui si cita: Torino 2006).
- Said 1994 = S. Said, *Approaches de la mythologie grecque*, Paris 1994 (trad. it.: *Introduzione alla mitologia greca*, Roma 1998).
- Salibra-Caruso 2005 = R. Salibra-F. Caruso, 'Eracle, Eurito e gli archi di Apollo. Un cratere a figure rosse da Camarina', in *Bollettino d'Arte*, luglio-dicembre 2005, pp. 41-56.

- Santa Severa 2018 = *Pittura di terracotta. Mito e immagine nelle lastre dipinte di Cerveteri*. Catalogo della Mostra (Santa Severa 2018), a cura di A. Russo-R. Cosentino-R. Zaccagnini, con la collaborazione di L. Bochicchio, Roma 2018.
- Scarpi 1992 = P. Scarpi, *La fuga e il ritorno. Storia e mitologia del viaggio*, Venezia 1992.
- Scarpi 1998 = P. Scarpi, « Héraclès entre animaux et monstres chez Apollodore », in Bonnet-Jourdain-Annequin-Pirenne-Delforge 1998, pp. 231-240.
- Schauenburg 1985 = K. Schauenburg, 'Herakles und Eulen', in *RM* 92, 1985, pp. 45-64.
- Schefold 1964 = K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964.
- Schefold 1992 = K. Schefold, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge 1992.
- Schefold-Jung 1988 = K. Schefold-F. Jung, *Die Urkönige. Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.
- Schiffler 1976 = B. Schiffler, *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst vom 10. Bis zum Ende des 4. Jhs. V. Ch.*, Frankfurt am Main-Bern 1976.
- Schmidt 1983 = M. Schmidt, 'Adler und Schlange. Ein griechische Bildzeichen für die Dimension der Zukunft', in *Boreas* 6, 1983, pp. 61-71.
- Schmidt 1995 = M. Schmidt, 'Linos, Eracle ed altri ragazzi. Problemi di lettura', in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca italiota ed etrusca*. Atti del Convegno (Raito di Vietri sul Mare 1994), Salerno 1995, pp. 13-28.
- Schwarz 1990 = S. J. Schwarz, in *LIMC* V, s.v. 'Hercle', Zürich-München 1990, pp. 196-253.
- Schmitt-Pantel 1990 = P. Schmitt-Pantel, 'Sacrificial Meal and Symposium: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?' in Murray 1990, pp. 14-26.
- Seagal 1983 = C. Seagal, 'Matrimonio e sacrificio nelle "Trachinie" di Sofocle', in *Calame* 1983, pp. 171-192.
- Seppilli 1962 = A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino 1962.
- Sergent 1991 = B. Sergent, 'Arc', in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 6, 1-2, 1991, pp. 223-252.
- Shapiro 1983 = A. Shapiro, 'Heros theos. The Death and Apotheosis of Heracles', in *Classical World* 77, 1983, pp. 7-18.
- Simon 1969 = E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1969.
- Simon 1998 = E. Simon, 'Apollo in Etruria', in *AnnFaina* V, 1998, pp. 119-128.
- Sommella Mura 2011 = A. Sommella Mura, 'Roma. Le lastre di rivestimento con sfilate di guerrieri e di divinità nel tempio arcaico del Foro Boario' in *Tetti di terracotta. La decorazione architettonica fittile tra Etruria e Lazio in età arcaica*, Roma 2011, pp. 187-201.
- Sparkes 1996 = B. A. Sparkes, *The Red and the Black. Studies in Greek Pottery*, London-New York 1996.
- Spina 2010 = L. Spina, recensione a Casadio 2010, in *Annali Online di Lettere – Ferrara*, vol. 2 (2010), pp. 225-227.
- Stopponi 2008 = S. Stopponi, 'Un luogo per gli dèi nello spazio per i defunti', in S. Ribichini-S. Verger-X. Dupré Raventós (a cura di), *Saturnia Tellus. Definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-punico, iberico e celtico*. Atti del Convegno internazionale (Roma 2004), Roma 2008 pp. 559-588.
- Strandberg-Olofsson 1984 = M. Strandberg-Olofsson, *Acquarossa V:1. The Head Antefixes and Relief Plaques. Part I. A Reconstruction of a Terracotta Decoration and its Architectural Setting*, Stockholm 1984.
- Strandberg-Olofsson 2006 = M. Strandberg-Olofsson, 'Kerakles revisited. On the interpretation of the mould-made architectural terracottas from Acquarossa', in I. Edlund-Berry-G. Greco-J. Kenfield (eds), *Deliciae Fictiles III*, Oxford 2006, pp. 122-129.
- Szilágyi 1998 = J. Gy. Szilágyi, *Ceramica etrusco-corinzia figurata*, II, Firenze 1998.

- Tempesta 1998 = A. Tempesta, *Le raffigurazioni mitologiche sulla ceramica greco-orientale arcaica*, Roma 1998.
- Torelli 1987 = M. Torelli, *La società etrusca: l'età arcaica, l'età classica*, Roma 1987.
- Torelli 1997 = M. Torelli, *Il rango, il rito, l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Venezia 1997.
- Torelli 2011 = M. Torelli, 'Le Amazzoni di Efeso e l'ittiomanzia di Sura. Appunti sulla decorazione pittorica del tempio di Portonaccio a Veio', in D.F. Maras (a cura di), *Corollari. Scritti di antichità etrusche e italiche in omaggio all'opera di Giovanni Colonna*, Pisa-Roma 2011, pp. 163-173.
- Uhlenbrock 1986 = J.P. Uhlenbrock, *Herakles. Passage of the Hero through 1000 Years of Classical Art*, 1986.
- Van Gennep 2010 = A. Van Gennep, *La formations des légendes*, Paris 1910 (trad. it. *Le origini delle leggende. Una ricerca sulle leggi dell'immaginario*, Milano 1991, da cui si cita).
- Verbanck-Piérard 1992 = A. Verbanck-Piérard, 'Herakles at Feast in Attic Art: a Mythical or Cultic Iconography?' in R. Hägg (dir.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Liège 1992, pp. 85-106.
- Vernant 1981 = J.-P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino 1981 (trad. it.).
- Vernant 1982 = J.-P. Vernant, 'Alla tavola degli uomini. Mito di fondazione del sacrificio in Esiodo', in Detienne-Vernant 1982, pp. 27-89.
- Vernant 2003 = J.-P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica*, Roma 2003.
- Vetta 2001 = M. Vetta, 'Immagini e poesia', in Id. (a cura di), *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Roma 2001, pp. 185-223.
- Vidal-Naquet 1988 = P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1982 (trad. it. *Il cavaliere nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Roma 1988, da cui si cita).
- Vidal-Naquet 2006 = P. Vidal-Naquet, *Il mondo di Omero*, trad. a cura di R. Di Donato, Roma 2006.
- Volkommer 1988 = R. Volkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford 1988.
- Weber-Lehmann 1997 = C. Weber-Lehmann, in *LIMC* VIII, s.v. 'Kentauroi (in Etruria)', Zürich-München 1997, pp. 721-727.
- Weiblinger 1972 = A. Waiblinger, 'Remarques sur une coupe à fond blanc du Musée du Louvre', in *RA* 2, 1972, pp. 233-242.
- Winter 2009 = N.A. Winter, *Symbols of Wealth and Power. Architectural Terracotta Decoration in Etruria and Central Italy, 640-510 B.C.*, Ann Arbor 2009 (Memoirs of the American Academy in Rome, suppl. IX).
- Wolf 1993 = S.R. Wolf, *Herakles beim Gelage*, Köln 1993.

LUCA BASILE, *Osservazioni sul repertorio vascolare in argilla grezza da Pithekoussai e Cuma in età arcaica: tradizioni e modelli di riferimento a confronto*

Some observations about coarse ware vase repertoire from *Pithekoussai* and *Cumae* during the Archaic period: comparing traditions and reference models

This contribution focuses on some specific aspects of production in coarse ware from the two main Greek centres of the Gulf of Naples. Through the analysis of data from the two establishments we tried to underline the distinctive characteristics of this production. The data taken into consideration have shown that *Pithekoussai* and *Cumae* share the same vase repertoire consisting in some specific forms developed during the Archaic period. The starting point is the analysis of the necropolis of San Montano at *Pithekoussai* where we noticed the evidence of a strong process of constitution of coarse ware repertory beginning probably with the arrival of the Greek colonists in the first half of the 8th century B.C. Furthermore, both establishments seem to refer to the Italic context, especially to southern Etruria and to Etruscan centres of the Campania, such as Capua. The latter was briefly analysed to provide some points of comparison with the production from *Pithekoussai* and *Cumae* in order to highlight similarities and differences. The results showed how the components that form the vase repertoire in coarse ware are drawn within a very local tradition in which certain forms perform primary functions related to the preparation, cooking and consumption of meals. The research confirms and underlines the highly composite nature of the material culture of the Greek colonies of Campania, permeated by multiple and contemporary cultural influences in an articulated and deeply mixed structure.

VINCENZO BELLELLI, *L'arco e la faretra. Nuove ipotesi su una lastra dipinta da Cerveteri*

Focus of the present article is an Etruscan painted plaque found out at Cerveteri (Campetti) in the 1940s by Mario Moretti, who published it in 1957 together with other panels that afterwards Francesco Roncalli labelled the “Gorgon series” in his monographic essay.

The best preserved of these archaic paintings from Campetti depict the greek myths of Perseus attacking the Gorgons and the Paris’ judgment (Roncalli’s corpus: nr. 43, 46-47). Due to the uncommon subject of the panel nr. 45 of Roncalli’s corpus (a bearded seated man holding a plate toward which a big bird is flying from top left), this plaque of the Campetti’ series has been neglected by etruscologists. The Author re-examines this document from an iconographical point of view on the basis of the identification of three new elements passed unnoticed until now: 1) a bow and a quiver behind the seated man; 2) some pieces of meat laying on the plate; 3) a scene with galloping centaurs armed with tree branches in the upper frieze. At the end of a long demonstration, the character is tentatively identified by the present Author as Heracles and the story as the meeting of the hero with the centaur Pholos. As a matter of fact, this is the only episode of Heracles’ biography in which we can find all together these elements: Heracles represented as an archer, a meat meal, flying birds, centaurs.

The article’s last part deals with the contextualisation of the discovery in the framework of the caeretan society of the archaic period.

GIOVANNI BORRIELLO, *Le ceramiche comuni ingobiate (colour coated) dall’abitato antico di Cuma: dati preliminari e problemi aperti*

The Colour Coated Ware identified in the Greek-Roman inhabited extent of *Cumae*, give us the important information to understanding the local commercial network which has characterized the area during the Roman Imperial period. The presence of different morphological types, and different fabrics – maybe a small amount of a possible



Fig. 1: Lastra dipinta da Cerveteri (Campetti) con gorgoni in fuga (da Roncalli 1965)



Fig. 20: *Hydria* ceretana con Eracle che affronta con l'arco i centauri (da Bloesch 1982)



Fig. 4: Lastra dipinta con personaggio seduto e volatile da Cerveteri (Campetti) (da Moretti 1957)



Fig. 14: Lastra "Campana" con figura di arciere
(da Gaultier-Haumesser-Chatzifremidou 2013)

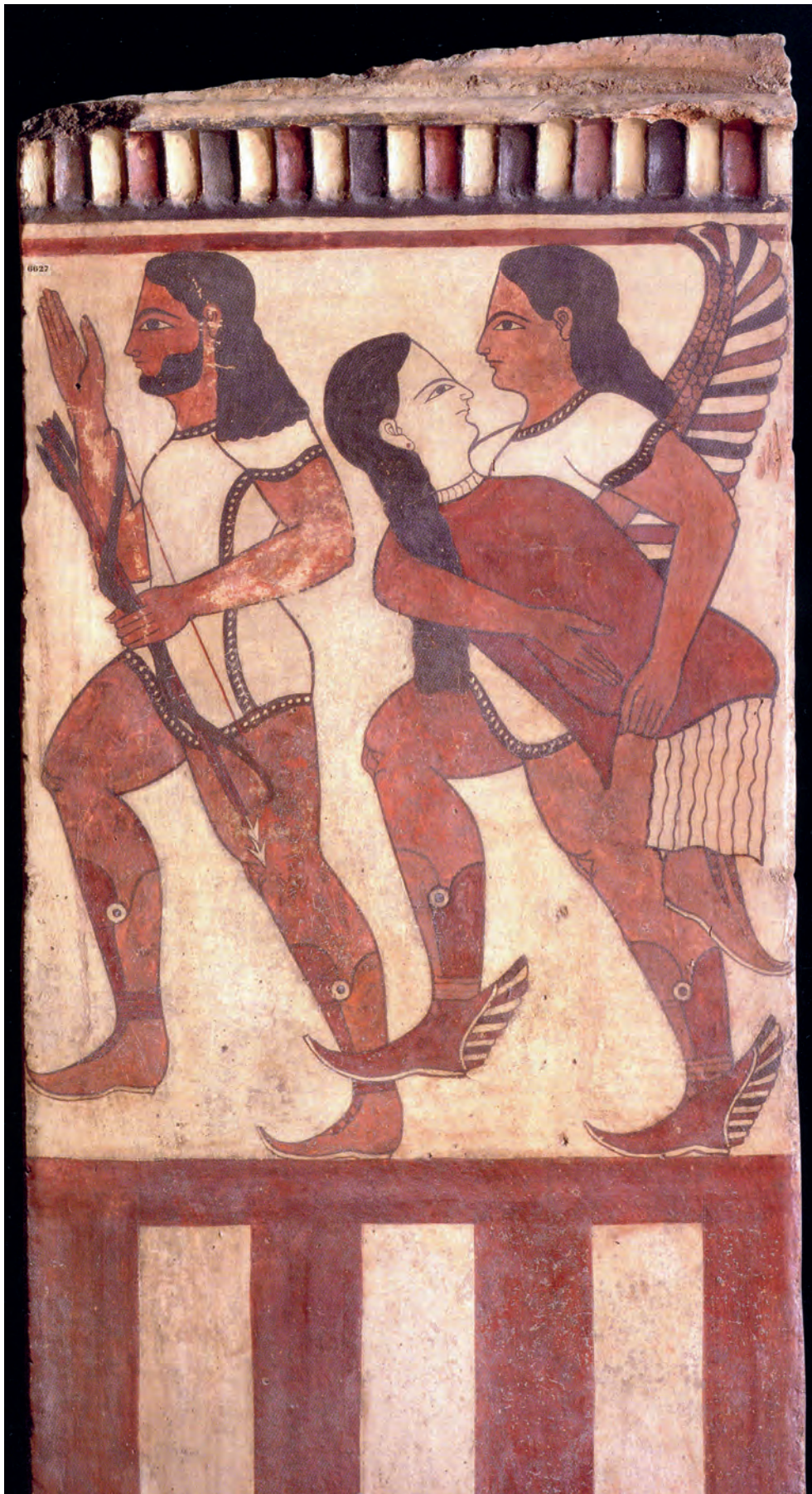


Fig. 15: Lastra "Campana" con arciere in corsa (da Gaultier-Haumesser-Chatzifremidou 2013)

*Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
presso l'Industria Grafica Letizia, Capaccio (SA)
per conto della Casa Editrice Pandemos, Paestum*