

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie 17 - 18

Le rotte di Odisseo Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino

a cura di Matteo D'Acunto e Marco Giglio



2010-2011 Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 17 - 18

Prima di copertina: Foto tratta da *Ithaca - Through the Eyes of Spyros Meletzis*, Odyssey Network / Municipality of Ithaca (da un'idea di Claudio Pensa e Mariella Estero)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie 17 - 18

Le rotte di Odisseo
Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino

a cura di Matteo D'Acunto e Marco Giglio



2010-2011 Napoli

Comitato di redazione

Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Matteo D'Acunto, Anna Maria D'Onofrio,
Luigi Gallo, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretario di redazione: Matteo D'Acunto

Direttore responsabile: Fabrizio Pesando

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

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

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

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

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

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

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

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

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

Abbreviazioni

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

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

INDICE

Ida Baldassarre, Luca Cerchiali, Emanuele Greco, Le rotte di Odisseo	pp.	III
Bibliografia di Bruno d'Agostino	»	IX

SEZIONE 1: POPOLI E CIVILTÀ DELL'ITALIA ANTICA

1 - Gli Etruschi	»	3
2 - Tombe della Prima Età del Ferro a San Marzano sul Sarno	»	27
3 - L'ideologia funeraria nell'Età del Ferro in Campania: Pontecagnano. Nascita di un potere di funzione stabile	»	63
4 - Popoli e Civiltà dell'Italia Antica: la Campania	»	73
5 - Riflessioni sulla cronologia dell'Età del Ferro in Italia	»	103

SEZIONE 2: I PRINCIPI E LA NON-CITTÀ DEGLI ETRUSCHI

6 - Dinamiche di sviluppo delle città in Etruria meridionale	»	111
7 - Grecs et indigènes sur la côte thyrrénienne au VIIe siècle. La transmission des idéologies entre élites sociales	»	117
8 - I principi dell'Italia centro-tirrenica in Epoca Orientalizzante	»	129
9 - La non- <i>polis</i> degli Etruschi		137
10 - Military Organization and social Structure in Archaic Etruria	»	143
11 - Delfi e l'Italia tirrenica: dalla protostoria alla fine del periodo arcaico	»	157
12 - La kotyle dei Tori della Tomba Barberini	»	165
13 - Bianchi Bandinelli e l'arte etrusca	»	175

SEZIONE 3: I GRECI E L'OCCIDENTE

14 - Dal Submiceneo alla cultura geometrica: problemi e centri di sviluppo	»	185
15 - La cultura orientalizzante in Grecia e nell'Egeo	»	211
16 - Pitecusa e Cuma tra Greci e Indigeni	»	223
17 - I primi Greci in Etruria	»	231

SEZIONE 4: IDEOLOGIA FUNERARIA

18 - Funerary Customs and Society on Rhodes in the Geometric Period. Some Observations	pp.	239
19 - Les morts entre l'object et l'image (con A.Schnapp)	»	249
20 - L'archeologia delle necropoli: la morte e il rituale funerario	»	255

SEZIONE 5: L'IMMAGINARIO: TRA GRECI ED ETRUSCHI

21 - Aube de la cité, aube des images?	»	269
22 - Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente	»	277
23 - Appunti in margine alla Tomba François di Vulci	»	285

SEZIONE 6: L'ARCHEOLOGIA COME METODO E COME POLITICA

24 - Tecniche dello scavo archeologico: introduzione al volume di Ph. Barker	»	297
25 - The Italian Perspective on theoretical Archaeology	»	307
26 - Le strutture antiche del territorio in Italia	»	315
27 - Per un progetto di archeologia urbana a Napoli	»	351
Abbreviazioni bibliografiche	»	363

LE ROTTE DI ODISSEO

Fare il ritratto di una persona è cercare le parole che ha scritto, le storie che ci ha raccontato, le idee che ci ha trasmesso, i percorsi che ha seguito, dove anche le sue illusioni sono entrate come fatti reali; per questo la scelta di scritti di Bruno d'Agostino che qui si presenta, pur nella frammentarietà che la scelta ha imposto, sembra possedere la vivida icasticità di un ritratto, con le sue luci e le sue ombre, più vero di quello che potrebbe scaturire da una classica biografia la quale infatti, bugiarda per vocazione e convenzionale per obbligo, raggiunge liberamente la sua verità più profonda solo proponendo la semplice lettura in sequenza dei testi qui raccolti: essi sono sufficienti a documentare la varietà e la specificità dei campi di interessi dell'autore, la sua volontà di leggere il mondo antico su molteplici livelli e in molteplici linguaggi, cogliendo nello sterminato deposito di segni che quel mondo ci ha lasciato, un nuovo modo di "fare storia"; essi sono anche una testimonianza di come la conoscenza scientifica, per chi sia animato da questa volontà di ricerca, non è mai assoluta ed ha sempre nuove frontiere per orizzonte: si fa il giro intorno al mondo per sciogliere l'enigma dell'inizio, senza garanzia che ci si arrivi, ma con la sicurezza che la strada diventi di per sé significativa.

In questa prospettiva, tutte le ricerche qui documentate, sia che esplorino le civiltà dei primi abitanti dell'Italia antica o approfondiscano la struttura e la organizzazione del mondo etrusco, o indaghino il rapporto dei Greci col mondo italico, spostano concretamente e sperimentalmente il discorso su diversi terreni, si aprono in molteplici direzioni, puntando sui tessuti culturali, sulla trasversalità delle possibili letture, sulla incidenza concreta delle aree geografiche e delle condizioni storiche, in un equilibrio acrobatico tra documentazione e interpretazione, dal momento che in ogni scienza lo strumento della conoscenza e l'oggetto della conoscenza si condizionano e si verificano a vicenda.

Alla ampiezza territoriale e cronologica degli interessi, corrisponde l'interessato

approfondimento di tutte le forme di espressione delle civiltà esaminate, la accanita esplorazione della struttura dei linguaggi, capace di illuminare dall'interno e in ogni frammento le ragioni profonde delle singole forme espressive.

Ogni forma culturale infatti, sia a livello individuale che a livello sociale, nelle dimensioni del rito e del mito, è manifestazione di particolari atteggiamenti mentali, rivelatori di realtà storiche non altrimenti recuperabili del mondo antico: l'approfondimento delle conoscenze in questo campo si trasforma in illuminanti pagine di storia della mentalità come hanno dimostrato le ricerche dell'autore nel campo della ideologia funeraria e in quello delle espressioni dell'immaginario.

Gli oggetti depositi nella tomba col morto, così come la struttura stessa della tomba nelle sue diverse parti, sono sistemi di segni funzionali ad un messaggio che è possibile decifrare attraverso uno studio sistematico delle regole che governano il sistema stesso: nonostante la absolutezza della morte e il silenzio muto imposto dal cadavere, anche la tomba diviene in tal modo il luogo di un discorso vivificante e per noi illuminante, come queste ricerche ci illustrano.

Se l'immaginario è un processo di metaforizzazione e visualizzazione del pensiero, è chiaro che le immagini, costruzione dell'immaginario sociale, sono un importantissimo campo da esplorare e interrogare: esse mettono in scena il sistema di valori delle società e ne possono esprimere le tensioni, anche se per noi è sempre difficile decifrare l'iconografia che ne raffigura la ritualità; negli studi specifici qui documentati la individuazione della articolata varietà delle strategie con cui il mondo etrusco rifunzionalizza l'immaginario greco apre uno sterminato scenario di conoscenze sul carattere selettivo dell'immaginario figurato, in quanto prodotto storicamente comprensibile solo se inserito nelle sue coordinate storiche.

Concepire l'archeologia come ricerca storica e non come disciplina tecnico-professionale, aprirsi alle nuove metodologie, funzionali all'approfondimento delle conoscenze: è il futuro auspicato per la ricerca archeologica nella presentazione del primo numero della Rivista "Dialoghi di Archeologia". Bruno d'Agostino è certamente tra quelli della sua generazione il più aperto ad accogliere le innovazioni tecnologiche che hanno stravolto il nostro tempo.

Non è una novità se si considera che Bruno ha sempre guardato più ai giovani che non ai suoi coetanei, sempre motivato dal ferreo bisogno di essere aggiornato, di non sentirsi scavalcato dal tempo che avanza inesorabilmente, rottamando anche il presente, insieme al passato prossimo.

Ed ecco che un bel giorno Bruno attiva un suo indirizzo Skype, ci pensate? Vengono i brividi a pensare che Lucio Magri si rifiutava di apprendere l'uso del bancomat o del telefonino. E non per caso cito un uomo politico ed un pensatore che è stato a lungo un fondamentale punto di riferimento nel pensiero progressista del XX secolo, cui Bruno si è ispirato con ferma convinzione, direi senza soluzione di continuità.

E che cosa ha scelto come presentazione, come logo del suo indirizzo Skype?

Un proverbio latino, *ubi dubium ibi libertas*, che la dice lunga sullo stato attuale del suo modo di 'guardare al mondo' e ovviamente sullo studio di quel mondo antico cui dedica la sua intelligente attenzione da oltre mezzo secolo.

Se si tiene presente la biografia intellettuale di Bruno d'Agostino quel proverbio assume significati che, al di là di una generica fede nella ragione, esprimono anche lo sgomento di chi ha perso punti di riferimento, certezze, una fede politica tradita dai suoi impresentabili interpreti, un vuoto nel quale si insinuano l'incredulità ed il dubbio.

Ha un rapporto tutto questo con la sua attività scientifica che (fortunatamente per noi) continua anche dopo quello stupido limite che chiamiamo pensione o, peggio ancora, quiescenza?

Si può citare un episodio a tal riguardo. Nel corso di un recente convegno storico-antropologico, a Napoli, Bruno ha espresso, quasi con fastidio, la sua avversione nei confronti dell'uso, ormai definibile abuso, della storiografia contemporanea che si dedica alla definizione delle identità e della ormai ben nota, fritta e rifritta, almeno dal punto di vista archeologico, *ethnicity*.

Il dubbio apre la strada allo scetticismo: esistono sempre limiti *quos ultra citraque nequit consistere rectum*; insomma nella stagione attuale sembra prevalere la moderazione in un intellettuale che abbiamo sempre classificato come uno dei più tenaci manichei del nostro tempo.

È una storia antica ormai. Risale appunto al tempo dei Dialoghi di Archeologia, la Rivista fondata e diretta da Ranuccio Bianchi Bandinelli cui faceva riferimento un gruppo di Amici (detto semplicemente 'il gruppo') di cui Bruno era uno degli intellettuali di punta. Viene rabbia a pensare che, se si interroga un giovane al di sotto del 40 anni, nel 99% dei casi ti viene risposto che ignora l'esistenza di quella Rivista, che pure ha segnato una stagione fondamentale nel modo di concepire lo studio dell'antico ed il rapporto (e qui stava una delle grandi novità) tra intellettuali e società, tra ricerca e politica della ricerca, che non faceva sconti a nessuno, nemmeno alla sinistra cui apparteneva il maggior numero di adepti del gruppo. Anzi la sinistra fu oggetto (in un dibattito alla Fondazione Basso) di

critiche pesanti per il ritardo (che novità?) con cui guardava al mondo circostante.

Bruno era tra i Robespierre del gruppo in quella e tante altre occasioni; ci limitiamo a ricordare lo scontro durissimo con Bianchi Bandinelli ed il PCI favorevoli alla regionalizzazione della gestione dei BBCC ed il resto del mondo (e cioè noi... e si perché gli 'altri' erano inesistenti ed irrilevanti ed a quel tempo si nascondevano ... ma preparavano il rientro alla grande, come puntualmente non molto dopo è accaduto, anche grazie alle croniche divisioni che sono nel DNA della sinistra).

Tema che andava a fare coppia, per la contiguità dell'argomento, contro la dilagante tendenza ad elevare a sistema il dilettantismo dei cosiddetti gruppi spontanei, associazioni di volontariato degli archeologi della domenica che infestavano il Paese e contro i quali fu combattuta una battaglia senza sosta che, se non sortì tutti gli effetti sperati, per lo meno riuscì ad arginare il fenomeno, lasciandone la soluzione (anzi la non soluzione) alla confusione del tempo presente.

Piace ricordare, in quegli stessi anni '70, di Bruno d'Agostino, la titanica impresa che lo portò alla fondazione dell'archeologia classica all'Orientale nel Dipartimento di cui fu a lungo direttore ed alla creazione del dottorato 'Fra Oriente e Occidente' che nacque con l'apporto intellettuale di quel grande ed indimenticabile studioso ed uomo che fu Maurizio Taddei.

Ma qui dobbiamo parlare soprattutto degli 'Annali' la rivista del Dipartimento che Bruno ha fondato e diretto per 30 anni e che possiamo ritenere il prodotto di un intellettuale che fa ed organizza ricerca con un orizzonte amplissimo, tanto da aver favorito l'inserimento della Rivista tra i più prestigiosi periodici del panorama internazionale.

Qual era (e speriamo continui ad essere) il senso di quella operazione? Senza dubbio AION non è concepibile senza l'esperienza dei Dialoghi. Da lì bisogna partire per capire innanzitutto l'insoddisfazione profonda di tutta una generazione ('68 e seguenti) che non si riconosceva nell'accademia ingessata che sapeva di muffa come gli oggetti dei suoi interessi e che naturalmente esprimeva la cabina di comando nella quale si selezionavano i vincitori di concorso. Ma sul piano generalmente storiografico, si trattava di recuperare gli anni perduti a causa dell'oscurantismo del ventennio e preparare tutta una generazione nata dopo la guerra a farsi carico di assumere con responsabilità la gestione del patrimonio archeologico nazionale, ma anche nel saperlo valorizzare sul piano culturale confrontandosi con le più avanzate scuole di pensiero di altri Paesi.

Al momento del passaggio dai Dialoghi agli Annali (siamo ormai alla fine degli anni '70) Bruno sceglie il parigino *Centre de Recherches comparées* di Vernant, Vidal-Naquet,

Detienne e Loraux (con tanti altri) come interlocutore privilegiato. Nasce così il Centro Studi sull'ideologia funeraria che produce convegni, incontri, seminari e quella massa di contributi che a giusto titolo sono da considerare fondativi di un modo di studiare l'antico innestando nella *arida humus* di un'archeologia, tradizionalmente asettica, la linfa della storia antropologica e delle scienze sociali che andavano sempre più a confrontarsi (e viceversa) con gli studiosi più avveduti del mondo antico.

Ma Bruno d'Agostino non ha mai dimenticato di essere stato ispettore e soprintendente e mantiene a lungo in vita il bisogno di tornare alla terra, allo scavo. Questa volta il punto di riferimento è il mondo anglosassone che ha inventato il matrix di cui Bruno si fa convinto assertore. E non solo. Poco dopo (ma con un decennio di ritardo) da Londra arriva l'archeologia urbana; e Napoli, la città natale, quella nella quale Bruno lavora ora come professore ordinario di Etruscologia, offre una irripetibile occasione di sperimentarne l'approccio negli anni tumultuosi degli interventi straordinari dopo il terremoto dell'80. Bruno esplora con acribia e minuzia (financo esasperante) l'acropoli di Neapolis a S. Aniello. Esperienza, modo di concepire l'organizzazione del cantiere, la raccolta e l'archiviazione e la gestione di una massa enorme di dati (*toute information...*) che trasferisce, da maestro, ai suoi allievi a Pontecagnano e finalmente a Cuma, *palaiotaton ktisma*, uno dei siti più sospirati e agognati di tutta l'archeologia dell'Occidente greco alla cui esplorazione ed alla pubblicazione dei dati si dedica ancora oggi.

La scelta dei suoi contributi (una parte significativa, ma pur sempre una parte, che deve incoraggiare alla lettura del resto) riflette la molteplicità non tanto e solo degli interessi quanto del lavoro intellettuale che normalmente ad un certo punto della biografia intellettuale della maggior parte degli studiosi (Bianchi Bandinelli raccontava la barzelletta dell'archeologo che comprava libri ed avanzava nella carriera, finché, diventato ordinario, vendeva la biblioteca!) si 'fossilizza' nel solo lavoro organizzativo (la gestione del 'potere' di quelli che noi, quando avevamo 20 anni, chiamavamo mandarini). Bruno d'Agostino, da par suo, ha saputo e sa mantenere vivo ed inestinguibile il piacere dello studio e della ricerca che le sue pagine continuano a trasmettere fornendo un esempio elevato dell'uso rigoroso della ragione, che, in fondo, al di là della inevitabile caducità delle interpretazioni, più di ogni altro apporto, è ciò che contraddistingue uno scienziato vero. Proporre una raccolta dei suoi scritti ha il significato di un investimento sul futuro. Significa offrire ai lettori, e soprattutto ai più giovani, l'opportunità di confrontarsi, attraverso un'edizione selezionata dei suoi studi, con la produzione di uno dei protagonisti della ricerca archeologica

italiana e internazionale: con un pensiero del tutto attuale per rigore scientifico e tensione metodologica.

Proprio in funzione del lettore si è scelto di organizzare la raccolta in sezioni tematiche: è sembrato opportuno associare sintesi di alta divulgazione (ad es., **1.1** e **6.24**), saggi che precorrono filoni di ricerca poi molto in voga (e non sempre con risultati convincenti) nel dibattito nazionale e internazionale come quelli dedicati all'interazione culturale, alla nozione attiva di ideologia e alla formazione dell'identità etnica (ad es., **1.2-4**, **2.7**), e, infine, articoli pubblicati in sedi non facilmente accessibili per renderli disponibili ad un pubblico di non soli specialisti.

Ne scaturisce il *fil rouge* di un percorso scientifico in cui si avverte la responsabilità dell'esercizio della conoscenza e della costruzione del sapere, a partire dall'obbligo intellettuale di una chiarezza rigorosa perché le domande non sono mai banali, i contenuti mai neutrali e l'archeologia, che ha l'ambizione di ricostruire le strutture del mondo antico, può costituire una delle lenti con cui l'uomo contemporaneo riflette sulla propria condizione, nella responsabilità concreta delle pratiche culturali e politiche.

Nella varietà degli argomenti trattati emergono alcune linee guida che strutturano la ricerca: la conoscenza approfondita della produzione materiale nelle sue coordinate cronotipologiche indispensabili per descrivere i tempi e le modalità dei ritmi di sviluppo delle produzioni antiche; la capacità di integrare fonti storiche e archeologiche, rispettandone l'autonomia attraverso la decodificazione di logiche e codici di pertinenza; l'apertura verso l'antropologia culturale filtrata dalla mediazione critica del marxismo, con la centralità attribuita alla nozione di cultura come strategia di identità sociale, la valorizzazione del ruolo strutturale dell'ideologia, l'insistenza sul tema della relazione culturale tra i diversi come processo interattivo contro ogni meccanica acculturazione e, infine, ma non ultima, l'idea dell'archeologia come pratica politica e civile che non deve sottrarsi alle responsabilità di servizio nei confronti di una comunità democratica.

Su queste linee guida il lettore, se vorrà, potrà a sua volta organizzare il proprio percorso, moltiplicando la rete delle relazioni istituibili tra le diverse sezioni tematiche, magari proprio a partire dalla sequenza non puramente cronologica degli articoli proposta dall'edizione accuratissima di Matteo D'Acunto e di Marco Giglio: nel seguirla emerge la logica di un percorso intellettuale coerente perché pronto a rimettersi in gioco, a cercare ancora altre domande che poi non saranno le ultime.

SEZIONE 5: L'IMMAGINARIO: TRA GRECI ED ETRUSCHI

23. APPUNTI IN MARGINE ALLA TOMBA FRANÇOIS DI VULCI*

[p. 100] Chi voglia accostarsi allo studio della tomba François non può non prendere le mosse dal geniale articolo di F. Coarelli apparso nel 1983 in *Dialoghi di Archeologia*¹. Partendo da un rigoroso approccio iconografico egli stabiliva due punti fermi nella lettura del programma. Il punto di vista in funzione del quale il ciclo è stato concepito è quello di chi, oltrepassata la porta d'ingresso, si trovi sull'asse centrale che partendo dall'atrio prosegue nel tablino (fig. 1). Il punto focale è rappresentato dalla porta di fondo del tablino (fig. 2b), incorniciata dalle due metà di uno scudo. Queste, accompagnate ciascuna da una figura di prigioniero, suggeriscono un rapporto di specularità tra le due metà della tomba, puntualmente confermata dalla osservazione delle scene. Queste osservazioni indicano che la lettura, partendo dalla porta di fondo del tablino, troverà piuttosto nell'atrio la sua conclusione². Queste ragioni interne trovano oggi una motivazione fattuale: il fondatore della tomba, Vel Saties, era sepolto nella camera funeraria di fondo (VII), alle spalle del tablino³, mentre la

camera (V), murata al momento della fondazione della [p. 101] nuova tomba, conteneva i resti degli antenati deposti nel sepolcro più antico. L'aspetto più coinvolgente della proposta di Coarelli stava nella valorizzazione del rapporto tra la scena epica della parete sinistra del tablino, con il sacrificio dei prigionieri troiani, e la scena storica ad essa contrapposta, che prosegue sulla parete destra di fondo dell'atrio. Come è noto, il rapporto tra le due scene era già stato valorizzato dall'Alföldi⁴, il quale aveva ritenuto che i Vulcenti si riconoscessero nei Troiani, identificando nei loro nemici i romani. Il senso dell'accostamento andava cercato in una vittoria succeduta ad una antica sconfitta.

In modo molto più coerente con la tradizione, Coarelli - come è noto - identifica i Romani con i Troiani e gli Etruschi vincitori con i Greci: l'accostamento valorizza dunque la vittoria degli eroi vulcenti sui Romani e i loro alleati. La nudità, nei due dipinti, ha un significato diverso: quella dei Vulcenti è eroica, quella dei Troiani è determinata dalla loro condizione di prigionieri. Questa chiave di lettura, pur entusiasmante, non sembra tuttavia sostenere un confronto ravvicinato con il testo pittorico. Tra i protagonisti dei duelli che animano la scena storica, come è ben noto, mentre i soccombenti, in *toga praetexta*, hanno il nome seguito

* 'Appunti in margine alla Tomba François di Vulci', in *Pittura etrusca. Problemi e prospettive*, 'Atti del convegno, Sarteano 2001', Siena 2003, pp. 100-117.

¹ Coarelli 1983, pp. 43-69.

² *Ibidem*, pp. 46 ss.

³ Maggiani 1983, pp. 71-73; P. Tamburini, 'I rituali funerari della tomba François e il sepolcro di Vel Saties', in Buranelli 1987, pp. 147-162.

⁴ A. Alföldi, *Early Rome and the Latins*, Ann Arbor 1965, pp. 224, 278-287, cfr. Coarelli 1983, pp. 55 nota 47

dal poleonimo (Velznach, Sveamach, Rumacih⁵), «aggiunto alla formula bimembre quasi come un *cognomen*»⁶, i vincitori ne sono privi: in questo si è visto un chiaro segno della loro origine vulcente, ma la cosa non può essere considerata evidente. Anche se, come ritiene Colonna, Marce Camitlnas non va identificato con l'eroe tiburtino, Macstrna-Servio Tullio è un latino, e in particolare un tiburtino⁷. Larth Ulthes è probabilmente chiusino. Quanto a Rasce, manca perfino del gentilizio e può darsi che si tratti di un servo. Gli unici che, in base alle averse testimonianze delle fonti, devono considerarsi vulcenti sono i fratelli Vibenna. Lo afferma Arnobio, *adv. nat.* VI, 7, a proposito del famoso [p. 102] Caput Oli; forse lo ribadiva Verrio Flacco⁸, se nella sua testimonianza - giunta lacunosa nell'epitome di Festo - il poleonimo viene integrato come [Volci]entes: ma - come osserva Pallottino⁹ - sarebbe altrettanto possibile l'integrazione [Vei]entes, tenendo conto del fatto che l'unica attestazione epigrafica di un Aulo Vibenna, contemporanea agli eventi, proviene - come è noto - dai santuari di Portonaccio¹⁰. L'osservazione di Pallottino lascia intuire che il rapporto tra i Vibenna e Vulci non gli sembrava un aspetto essenziale della pur complessa tradizione che li riguarda. Non serve qui tentare un inquadramento storico delle vicende che il dipinto mostra, e della catena di eventi nei quali si inseriva¹¹: vale solo la pena di ribadire che certamente Celio Vibenna è rappresentato nell'atto di liberare Macstrna, dal momento che egli è armato di due spade, una per sé

e l'altra per l'amico¹², e che - nonostante la diversa opinione di alcuni studiosi¹³, lo scontro tra Marce Camitlnas e Cneve Tarchunie è parte integrante del fregio storico, sia sulla base della testimonianza delle fonti¹⁴, sia per la logica interna al programma figurativo e alla sua messa in scena nella tomba. Ma su questo torneremo in seguito.

Quanto al senso della scena, così come è suggerito dalla sua realizzazione (figg. 3-4), non si può non condividere le parole di Pallottino¹⁵: «si ha l'impressione che sottolineando l'importanza, nel costume e nel nome, degli alleati sconfitti si sia inteso far risaltare il merito dei vincitori assai meno qualificati. I quali in verità non soltanto sono privi dell'etnico, ma in due casi (Macstrna, Rasce) perfino della formula onomastica bimembre... un gruppo di persone di non chiara origine e estrazione, socialmente piuttosto eterogeneo, diremmo quasi irregolare e improvvisato»: una banda di *sodales*, capeggiata dai fratelli Vibenna che, per quanto ne sappiamo, sono piuttosto «eroi della *metis*», come dimostra fra l'altro la probabile ambientazione notturna della scena, e il loro atteggiamento nell'unico altro episodio in cui appaiono rappresentati: l'agguato all'indovino Cacuc, nel celebre specchio di Bolsena¹⁶. Ma c'è un'osservazione ancor più rilevante: nel [p. 103] fregio storico, non compare alcun elemento di attualizzazione della origine vulcente dei protagonisti; nessun legame particolare è stabilito con Vel Saties o con altre *gentes* vulcenti. Non vi è alcuna traccia di quella temperie nostalgica, di rivendicazione delle passate glorie, che traspare evidente dagli affreschi della tarquiniese tomba dell'Orco¹⁷.

La vicenda storica a noi ignota, alla quale la pittura fa riferimento, certamente aveva a che fare con

⁵ Mentre il riferimento a Volsinii del primo poleonimo è generalmente condiviso, il riferimento a Sovana del secondo è ritenuto «tutt'altro che certo» dal Pallottino, che non condivide nemmeno l'identificazione dell'avversario di Aulo Vibenna con un personaggio di rango inferiore, di origine veneta, proposta da Coarelli (Pallottino 1987, p. 226).

⁶ Pallottino 1987, p. 226

⁷ Come sottolinea Coarelli 1983, p. 64 note 96-97.

⁸ Fest. p. 486 L, cfr. Thomsen 1980, p. 81 nota 103.

⁹ Pallottino 1987, p. 227.

¹⁰ Buranelli 1987, p. 234 n. 93 (con foto).

¹¹ Sulla cornice storica, oltre ai già menzionati lavori di A. Alföldi. R. Thomsen, F. Coarelli e M. Pallottino, occorre sempre ricordare le geniali pagine di S. Mazzarino. *Dalla Monarchia allo Stato Repubblicano*, Catania 1945 (Roma 1992), pp. 175 ss.

¹² Coarelli 1983, p. 56 nota 52.

¹³ Coarelli 1983, p. 48 nota 20; l'ipotesi è stata riproposta di recente da Roncalli 1987, p. 91.

¹⁴ V. *supra* nota 6.

¹⁵ Pallottino 1987, p. 227.

¹⁶ Cristofani 1985, p. 354 n. 15. 1. 3. Per gli aspetti mitologici cfr. Coarelli 1983, p. 51 nota 39.

¹⁷ Anche a prescindere dall'esegesi del Torelli (1983) e dalla connessione da lui istituita tra questa tomba con gli *Elogia Tarquiniensia*, messe in crisi dalla evidenza epigrafica: cfr. M. Morandi - G. Colonna, 'La *gens* titolare della tomba tarquiniese dell'Orco', in *StEtr* 61, 1996, pp. 95-102.

la costituzione della regalità a Roma: lo dimostra non soltanto la presenza di Macstrna e di Cneve Tarchunie, ma anche quella di Aulo Vibenna, che - secondo il dibattuto passo di Arnobio - sarebbe stato anch'egli re¹⁸. Ma ciò che sembra stare più a cuore all'ideatore del programma iconografico, sembra essere lo scontro che questo episodio determina tra esponenti di diverse città dell'Etruria: ciò che rappresenta la pittura sulla parete destra del tablino, secondo l'efficace sintesi di Roncalli¹⁹, è l'assalto notturno, condotto dal vulcente Aulo Vibenna e da tre suoi seguaci tra i quali vi è Mastarna, ad un luogo, presidiato da una guardia, nel quale due personaggi etruschi dormivano, avvolti nei loro mantelli, e tenevano prigioniero Celio Vibenna. Sul piano dell'attualità, l'episodio viene a configurarsi come lo scontro tra l'alleanza vulcente-chiusina di Aulo Vibenna e Larth Ulthes, e lo schieramento volsiniese degli altri due. Quanto a Tarquinio, secondo una finissima osservazione del Colonna²⁰, egli è re di Roma, ma è re etrusco: la minaccia di morte inflittagli ad opera del gruppo vulcente è dunque pur sempre leggibile come contrasto interno al mondo etrusco.

Nella retorica sottesa alla disposizione delle pitture, due forti indicazioni legano il dipinto storico con gli altri elementi del ciclo. Il primo è stato già ricordato: esso consiste nelle due metà di uno scudo e nelle figure di prigioniero disposte ai due lati della porta di fondo del tablino. Esso istituisce una specularità tra il ciclo epico e quello storico, e una corrispondenza tra il prigioniero troiano, destinato a cadere sotto la lama di Achille [p. 104], e Celio Vibenna, sottratto al suo destino di prigioniero ad opera di Macstrna-Servio Tullio. Per cercare di comprendere il senso dell'accostamento tra la scena epica e quella storica occorre stabilire preliminarmente quale fosse il messaggio che quest'ultima doveva veicolare. A questo proposito, ha un valore essenziale la posizione assegnata alla aggressione contro Cneve Tarchunie da parte di Marce Camitlnas: come ha osservato Roncalli, il dipinto sulla parete destra del tablino appare come conchiuso

tra le due immagini dei fratelli Vibenna²¹; ciò ha permesso al pittore di isolare la scena di Tarquinio (fig. 2c), collocandola in posizione enfatica a destra sulla parete di fondo dell'atrio. Qui essa fa da *pendant* alla scena con Eteocle e Polinice (fig. 2a), che le corrisponde a sinistra sulla medesima parete e in rapporto di continuità visiva con i due prigionieri sulla parete di fondo del tablino. Il valore di questo accostamento, che fornisce la chiave di lettura dell'intero ciclo, già rilevato da altri studiosi, viene evidenziato dal Coarelli, che tuttavia poi non lo valorizza fino in fondo²². Il Roncalli lo pone al centro della sua lettura del programma decorativo, e tuttavia separa l'episodio di Tarquinio dalla scena storica²³. Ciò non inficia tuttavia la validità della sua interpretazione etico-politica dell'intero ciclo, rilanciata di recente con nuovi e importanti argomenti dal Musti²⁴. Come Roncalli ha sottolineato, nella tomba François la scena dei fratelli tebani non segue lo schema di *routine*: come si conviene al tono elevato e colto dell'intero ciclo, essa «aderisce con sorprendente fedeltà all'andamento dello scontro quale ci è trasmesso dalle fonti letterarie, in particolare da Euripide in poi»²⁵. L'immagine mostra Eteocle che colpisce «per primo, mortalmente Polinice con una finta all'indietro all'uso tessalico [p. 105], e poi avanzando di scatto, Polinice cade a terra, stringendo ancora la spada e, mentre il fratello si china per spogliarlo delle armi, con le ultime forze lo colpisce al cuore». Nella drammatizzazione estrema del duello fratricida, questa scena fornisce il modello ispiratore ai duelli del dipinto storico, e soprattutto a quello di Tarquinio, che ne ripete specularmente lo schema. Quest'aspetto formale rende ancor più stretto il contrappunto tra le due scene.

Se l'accostamento tra queste due scene è la chiave di lettura della decorazione del tablino, si deve

²¹ Roncalli 1987, p. 91. Lo studioso ne ricava la conclusione, a mio avviso non condivisibile, che l'episodio relativo a Tarquinio non rientrasse nella stessa scena.

²² Coarelli 1983, p. 57.

²³ Roncalli 1987, p. 91.

²⁴ Nella splendida relazione su «Temi etici e politici nella decorazione pittorica della Tomba François», svolta il 5 ottobre 2001 a Montalto di Castro, nell'ambito del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici promosso dall'omonimo Istituto.

²⁵ Eur., *Ph.*, 1407 ss.; Roncalli 1987, p. 93.

¹⁸ Thomsen 1980, pp. 93 ss.; Pallottino 1987, pp. 227 s.

¹⁹ Roncalli 1987, pp. 89 ss.

²⁰ Avanzata in margine a questa relazione durante il Convegno di Sarteano.

concludere che lo scontro che oppone il vulcente Aulo Vibenna e i suoi *sodales* a Tarquinio e ai Volsiniesi viene posto in una luce critica, equiparandolo a una vana lotta fratricida. Se questo è il messaggio veicolato dal programma figurativo della tomba, non è facile comprendere il senso del rapporto che lega la rappresentazione storica a quella epica. Si schiudono due possibilità, tra le quali non è facile scegliere.

L'accostamento può nascere da ragioni di analogia: ciò vuol dire che la valutazione critica riservata alla scena storica investe anche il quadro tratto dall'epica. Se Aulo Vibenna è messo sullo stesso piano del prigioniero troiano, che gli fa da *pendant* sulla parete di fondo del tablino, Achille, che si accinge a sacrificare il prigioniero, non è visto in una luce positiva: infatti, anche se il dipinto prende le distanze da entrambe le fazioni implicate nello scontro, non si può immaginare che esso non "tenga" per la parte vulcente. L'intervento di Macstrna e degli altri *sodales* si porrebbe dunque come la reazione - sia pur sanguinosa - a un torto subito.

In questa prospettiva, bisogna supporre che Achille venga rappresentato come l'eroe trasgressivo per eccellenza²⁶: il suo torto, beninteso, non è quello di uccidere i prigionieri, bensì di sacrificarli, facendo - attraverso la scelta di vittime umane - un uso perverso del sacrificio²⁷. La polemica sulla liceità del sacrificio umano sembra ispirare, fin dall'inizio del VI sec., la scelta delle immagini rappresentate sul Cratere dei Gobbi²⁸. Sul complesso atteggiamento del mondo etrusco nei confronti di questo problema è emblematica la vicenda dei prigionieri focei dopo la battaglia del mare Sardo²⁹: solo l'Apollo delfico permette ai Ceriti di liberarsi degli effetti della colpa derivante dal loro sacrificio, con l'istituzione dei giochi [p. 106] funebri

²⁶ Per la Grecia, cfr. A. Schnapp - Gourbeillon, 'Les funérailles de Patrocle', in Gnoli - Vernant 1982, pp. 77-88; per il mondo etrusco: L. Cerchiali, 'La *machaira* di Achille. Alcune osservazioni a proposito della Tomba dei Tori', in d'Agostino - Cerchiali 1999, pp. 91-106 *et passim*.

²⁷ Cfr. M. Torelli, 'Delitto religioso. Qualche indizio sulla situazione in Etruria', in *Le délit religieux dans la cité antique*, Roma 1981, pp. 1-7.

²⁸ B. d'Agostino, in d'Agostino - Cerchiali 1999, pp. 160 s.

²⁹ Cfr. da ultimo sul tema L. Cerchiali, in d'Agostino - Cerchiali 1999, pp. 133 ss.

in onore degli uccisi (Hdt. I, 167). Se ci si domanda quale fosse, nel corso del IV sec., la percezione della scena del sacrificio dei prigionieri Troiani da parte del pubblico tirrenico, un tenue indizio può provenire da un altro celebre monumento che la rappresenta: la cista Revil al British Museum³⁰ (fig. 5). Come è noto, all'interno delle ciste prenestine è spesso collocato uno specchio. Il caso della Cista Ficoroni permette di riconoscere che la scelta è ispirata a ragioni di coerenza tematica: nello specchio ritrovato al suo interno era infatti rappresentato Polinice. All'interno della Cista Revil vi era invece uno specchio, purtroppo perduto, con Aiace e Cassandra³¹, dove Aiace, con la spada in pugno, cerca di strappare la vergine dal Palladio³²: la stessa scena rappresentata nell'atrio della tomba François, sulla parete a sinistra dell'ingresso (fig. 2a), di fronte al dipinto con Eteocle e Polinice. Esisteva dunque, fra i due episodi, una analogia profonda, che forse giustifica anche l'introduzione di questo tema nel programma decorativo della tomba.

Ma l'accostamento tra la scena epica e quella storica potrebbe significare un contrasto tra i rispettivi messaggi. È questa la prospettiva nella quale si muovono le interpretazioni di Roncalli e di Musti.

H. Blank aveva già osservato come nella scena del sacrificio della tomba François la presenza di Agamennone costituisse una innovazione³³, dubitando che potesse trattarsi di una autonoma iniziativa del pittore. Roncalli aveva attribuito l'inserimento alla fedeltà del dipinto verso il testo omerico, richiamando *Il. XXIII*, 156-160, dove Achille invita l'Atride ad allontanare tutti gli altri e a restare insieme a lui per piangere quel morto che a entram-

³⁰ Cfr. Bordenache Battaglia, *Le ciste prenestine I*, Roma 1979, pp. 112 ss., tavv. 135-140; A. Maggiani (a cura di), *Artigianato artistico. L'Etruria settentrionale interna in età ellenistica*, 'Catalogo delle mostre' di Volterra-Chiusi', Milano 1988, pp. 209 s. Qui, alle pp. 208 ss., sono raccolti gli altri monumenti con lo stesso schema.

³¹ Dohrn 1973, p. 3 nota 13: sullo specchio della cista Ficoroni: Poloces, Luna e Amuces.

³² Lo specchio è riprodotto in E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, II, tav. 236. cfr. Dohrn 1973, p. 3 nota 14.

³³ H. Blanck, 'Die Malereien des sogenannten Priester Sarkophages in Tarquinia', in *Miscellanea Th. Dohrn*, Roma 1982, pp. 11-28 (p. 25).

bi “era più vicino e caro”³⁴. Acutamente il Musti riconosce, nell’inserimento dell’Atride, l’esaltazione della ritrovata *omonoia*: la morte di Patroclo fa intendere ai due eroi che solo uniti potranno aver ragione dei Troiani. Il dipinto veicola dunque un forte richiamo alla concordia, che assume maggior forza di fronte alla condanna delle lotte fratricide tra le città etrusche, esplicitata dal raffronto con l’uccisione reciproca dei fratelli tebani.

Ma ha ragione Blanck: l’introduzione di Agamennone non è l’invenzione del pittore vulcente; dietro c’è l’apporto della cultura greca, mediata attraverso il mondo tarantino. L’innovazione è stata suggerita da una diversa rappresentazione dei funerali di Patroclo, riprodotta sul celebre cratere a volute tarantino rinvenuto insieme al Cratere dei Persiani e opera dello stesso Pittore di Dario³⁵ (fig. 6). La scena è articolata su tre piani secondo uno schema che vien fatto risalire ad Apelle: il fulcro è rappresentato dalla pira con le armi di Patroclo, inquadrata tra Achille in atto di sacrificare il prigioniero e Agamennone, in atto di libare. Nel registro inferiore Automedonte ha finalmente arrestato il carro dietro il quale trascina il corpo straziato di Ettore. Sormontano l’intero edificio scenico Nestore e Fenice, a colloquio, seduti su una *kline* al disotto di una tenda. Questa composizione doveva essere nota al pittore della tomba François o all’autore del programma decorativo, che non si limitava a conoscere l’*Urbild* che ispira le rappresentazioni etrusche di questo tema: quello, per intendersi³⁶, rappresentato [p. 107] anche sul Sarcofago del Sacerdote di Tarquinia. Da questa composizione egli trae spunto per inserire nella scena del sacrificio all’Ombra di Patroclo la figura di Agamennone, e per evocare nell’atrio la presenza di Nestore³⁷ e Fe-

nice. Non si tratta del puro adeguarsi a uno schema iconografico, ma di una scelta forte, operata a livello iconologico.

I due saggi, che nella tomba François campeggiano ai due lati dell’ingresso alla cella che si apre sul lato sinistro dell’atrio, sono accomunati in due episodi cruciali dell’Iliade³⁸: Nestore designa per primo Fenice come membro dell’ambasceria che deve placare l’ira di Achille nei confronti di Agamennone (*Il. IX*, 162-168): egli infatti è legato ad Achille da un rapporto da padre a figlio (*Il. IX*, 485-495), e in virtù di questo legame lo ha seguito a Troia (*Il. IX*, 438-443). Nestore e Fenice fanno parte del piccolo gruppo di eroi che, insieme agli Atridi, sono ammessi ad assistere Achille in occasione della veglia funebre per Patroclo (*Il. XIX*, 311).

Il secondo di questi due episodi giustifica la loro presenza sul cratere apulo, e questa composizione sta senza dubbio all’origine della loro introduzione nel ciclo pittorico della tomba François. Ma è ben probabile che all’autore del programma iconografico concepito per questa tomba fossero presenti entrambi gli episodi sopra ricordati. È infatti soprattutto il primo che li vede artefici della ritrovata *omonoia* tra Agamennone e Achille. Per questo motivo la loro presenza, nata all’interno della scena epica, viene proiettata nell’atrio, il luogo nel quale il senso dell’intero ciclo viene esplicitato. Si spiega così anche la presenza della palma, sulla quale le figure dei due saggi si stagliano.

L’albero è immediatamente evocato dal nome stesso di Fenice, ma - come Fenice - esso è profondamente radicato nella vita di Achille. Esso è l’emblema dei Letoidi, e di Apollo in particolare: nel santuario di Apollo Timbreo Achille ha compiuto un altro sacrificio umano, quello del giovine Troilo, che prefigura la morte del suo stesso figlio Neottolemo-Pirro, nel santuario delfico³⁹. Apollo,

richiesti dal programma è dimostrata tra l’altro - come ha visto Coarelli - dall’adozione, per la figura di Nestore, di un raro schema rappresentato su un kantharos attico a figure rosse del 440-30 a.C.: Coarelli 1983, p. 58 nota 65, fig. 11; Buranelli 1987, pp. 88 s. con fig..

³⁴ Roncalli 1987, p. 88.

³⁵ A. Furtwangler, in *FR 2* (1909), p. 157, tav. 89; M. Schmidt, *Der Dareios Maler und sein Umkreis*, Münster 1960, tavv. 10-12; AA.VV., *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, Napoli 1996, pp. 153 s. (11.16), tav. a p. 133 (R. Cassano). Heroon di Patroclo: A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, ‘Semata e naiskoi nella ceramica italiota’, in *AnnArchStAnt* 10, 1988, pp. 181-202, spec. fig. 43.2.

³⁶ Sullo *Urbild*, ripreso da Roncalli, cfr. Dohrn 1973, pp. 1-11.

³⁷ La capacità di trovare autonomamente spunti e schemi

³⁸ Roncalli 1987, p. 101

³⁹ W. Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino 1981 (ed. orig. Berlin - New York 1972), pp. 98 ss., nota 173 a p. 244. Viene sep-

insieme a Paride, ucciderà il Pelide presso la porta Scea di Troia⁴⁰, e infine – secondo [p. 108] una tradizione antica⁴¹ – lo accoglierà nel tempio Delfico dove riposerà accanto al dio. Sotto il segno di Apollo si pone, agli occhi degli Etruschi, la condanna del sacrificio umano, quello consumato da Achille nel santuario del dio, e quello dei prigionieri Focei consumato dai Ceriti (Hdt. 1, 167). Il tema era di attualità al momento della esecuzione degli affreschi, se si pensa che – come è stato rilevato da vari studiosi – i Romani furono sottoposti in varie circostanze alla stessa sorte dei prigionieri focei, nel corso della sanguinosa guerra del 358-351 a.C. tra Roma e l'Etruria⁴².

Come hanno ben visto il Roncalli e il Musti, il senso dell'intero ciclo viene esplicitato dalla rispondenza tra i dipinti sulle pareti laterali dell'atrio. A Nestore (fig. 7) e Fenice, portatori di saggezza, corrispondono, sulla parete di fronte, il committente e i personaggi della sua famiglia. A sinistra della porta di accesso alla camera V, Vel Saties (fig. 8), con corona di alloro e *toga picta*, preceduto dal piccolo Arnth che si accinge a liberare il *picus martius*, per trarre gli auspici; a destra, secondo la ricostruzione del Maggiani⁴³, forse un altro membro della stessa *gens*, preceduto anch'egli dal piccolo Arnth⁴⁴; al centro, sulla porta della camera funeraria murata al momento della esecuzione dei dipinti, un ascendente di Vel Saties, anch'egli in *toga picta*: forse lo stesso che era in origine sepolto nella tomba più antica, dalla quale provengono gli oggetti più antichi del corredo, e che fu traslato nella camera V quando la nuova tomba venne costruita. Grazie a questo contrappunto, come hanno già riconosciuto Roncalli e Musti, Vel Saties prende le distanze da quanto dicono i dipinti del *tablinum*, ponendo sullo stesso piano quanto è narrato nella scena sto-

pellito nel santuario dove abita come «tutore del diritto sulle processioni degli eroi, in cui cadono molte vittime».

⁴⁰ Il. XXII, 359-60.

⁴¹ Serv., *Ad Aen.* III, 332; cfr. J. J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, nella trad. it. *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli 1989, p. 669 nota 17, pp. 665 ss.

⁴² Coarelli 1983, p. 56, note 50-51

⁴³ Maggiani 1983, pp. 71-78

⁴⁴ Mi domando se non possa trattarsi di un nome proprio assunto a nome di funzione, nome tecnico del fanciullo che assiste l'aruspice.

rica con lo scontro fratricida tra Eteocle e Polinice. L'evocazione dei due saggi, portatori di pace, è rafforzata dalla presenza della palma: in essa è un richiamo alla saggezza delfica. L'allusione al comportamento trasgressivo di Achille, e al triste destino riservatogli da Apollo – implicano un incitamento al senso della misura, che deve essere guida nell'azione politica come nella guerra. Di queste virtù si fa paladino Vel Saties, in un momento in cui le vicende evocate dai dipinti del *tablinum* dovevano essere ridiventate di tragica attualità a causa dello scontro [p. 109] con Roma. Certo – come è stato suggerito – sarebbe possibile interpretare la palma come segno della vittoria⁴⁵: questo si accorderebbe con la lettura della scena di Vel Saties come «azione augurale prima dell'impresa militare ... “proiettata” sul trionfo conseguito»⁴⁶: in fin dei conti non è enorme la distanza cronologica che separa il ciclo pittorico della tomba dalla decorazione dell'ambiente ipogeo fatto costruire da C. Genucio Clusino a Caere, riportato alla luce da M. Cristofani⁴⁷, ma questo finirebbe per introdurre un accento “trionfalistico”, che sembra estraneo all'insieme del ciclo pittorico della tomba. Resta – fra gli altri – il problema di spiegare la presenza delle altre pitture che adornano l'atrio. Circa l'aggressione di Aiace e Cassandra (fig. 2a), ho già accennato a una possibile relazione con il sacrificio dei prigionieri troiani. Più complessa è l'interpretazione dell'altra scena, a destra del medesimo ingresso. Vi sono rappresentati, come è noto, Sisifo ed Anfiarao (fig. 2c), ai quali – secondo Roncalli⁴⁸ – forse si aggiungeva anche Tantalo. Nella sua ricerca sulla articolazione simbolica dello spazio tombale, Roncalli ha suggerito di riconoscere, alle pareti che fiancheggiano l'ingresso della tomba e alle rappresentazioni che vi si dispiegano, un carattere liminare, simile a quello delle porte dell'Ade. Esso pertanto si presta alla rappresentazione di personaggi liminari come

⁴⁵ Intervento di G. Colonna nella discussione seguita alla relazione.

⁴⁶ Roncalli 1987, p. 100.

⁴⁷ C. Genucio Clusino, pretore di Roma, fu console nel 276 e nel 270 a.C. a Caere: M. Cristofani - G. L. Gregori, 'Di un complesso sotterraneo scoperto nell'area urbana di Caere', in *Prospettiva* 49, 1987, pp. 2-14.

⁴⁸ Roncalli 1997, p. 46.

Aiace Oileo e Sisifo, «che pretesero di vanificare con l'astuzia la fatalità della morte»⁴⁹. A loro si oppongono Anfiarao e Cassandra, due veggenti incapaci di modificare - pur conoscendolo - il corso degli eventi. In particolare - come osserva Musti - Anfiarao è l'eroe positivo nell'ambito del ciclo tebano: il suo comportamento è quello di chi, pur rifiutando la guerra fratricida, si sottomette al proprio destino.

Queste proposte, molto stimolanti, hanno il pregio fra l'altro di fare giustizia delle ipotesi genealogiche avanzate a proposito di Sisifo e Anfiarao. Il primo sarebbe rappresentato come antenato mitico di Cneve Tarchunie, che gli fa da *pendant* sulla parete opposta⁵⁰. Quanto ad Anfiarao⁵¹, la sua presenza si spiegherebbe come progenitore mitico di Tibur. In entrambi i casi si tratta di suggestioni "extra-testuali", tra l'altro difficilmente [p. 110]

conciliabili con il senso complessivo del ciclo pittorico nella stessa interpretazione proposta dal Coarelli⁵². Non è il caso di ricordare che Sisifo è un frequentatore dell'Ade etrusco di IV sec.: lo ritroviamo nella tomba dell'Orco II: anche in questo caso, si è voluto ricondurre la sua presenza a un motivo genealogico: secondo una tradizione antica egli è padre naturale di Odisseo per aver violato Antikleia⁵³.

Io credo che, alle spalle di queste rappresentazioni, vi sia una *nekyia* etrusca, popolata di eroi, solo parzialmente rispecchiata di volta in volta nei due più complessi cicli pittorici del IV sec. in Etruria⁵⁴. Di questa *nekyia* fanno parte anche gli Aiaci, ma la particolare evidenza riservata all'impresa di Aiace Oileo è stata suggerita al pittore dalla logica interna del ciclo. Dopo le osservazioni del Roncalli, la collocazione della *nekyia* ai lati dell'ingresso trova probabilmente la sua spiegazione.

(2003)

⁴⁹ Roncalli 1987, pp. 105 s.

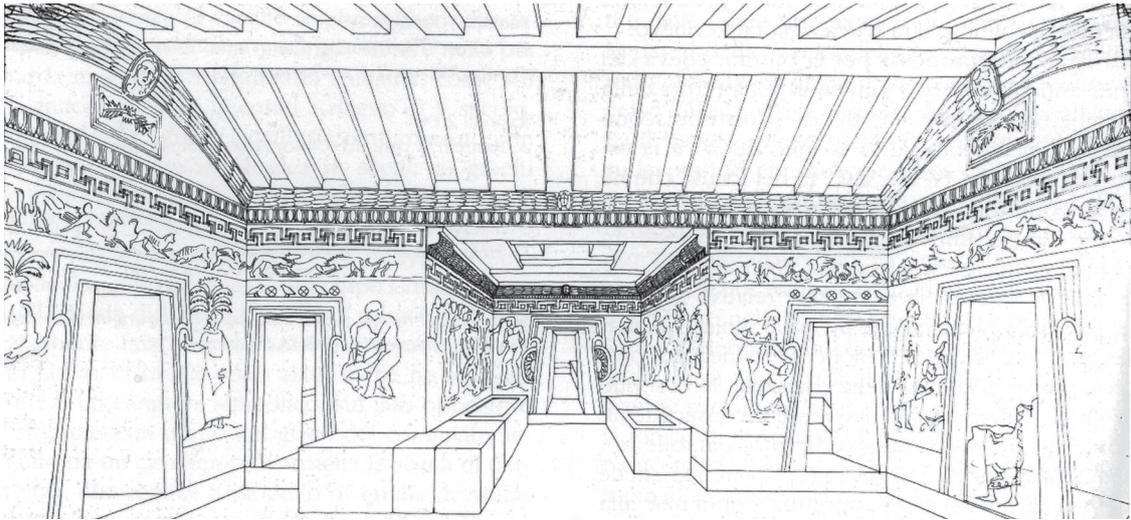
⁵⁰ Coarelli 1983, p. 62, ripreso da A. Mele, 'Pirateria, commercio e aristocrazia. Replica a Benedetto Bravo', in *Dialogues d'Histoire Ancienne* 1986, p. 87.

⁵¹ Coarelli 1983, p. 62 nota 76.

⁵² Non si capisce infatti perché il pittore avrebbe dovuto valorizzare l'origine corinzia di Tarquinio, in un contesto in cui gli Etruschi si identificano con i Greci, e Tarquinio è un loro nemico.

⁵³ Torelli 1983, p. 17; I. Malkin, *The Returns of Odysseus*, Berkeley - Los Angeles - London 1998, pp. 133 s. nota 75. Per una diversa lettura della tomba, cfr. ora Roncalli 1997, pp. 44 ss..

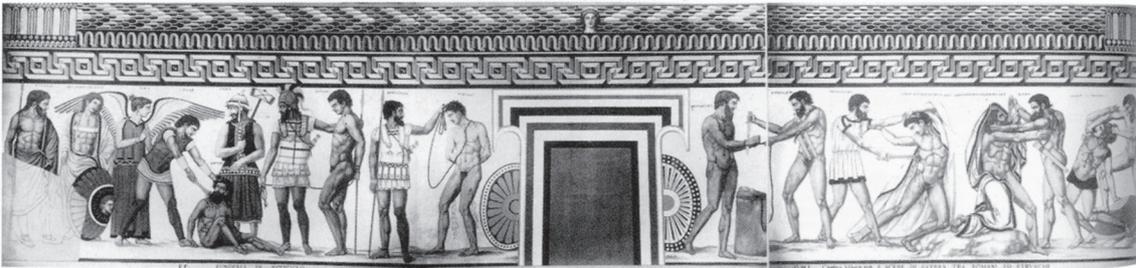
⁵⁴ È perfino banale ricordare come Tiresia, Teseo, Agamennone, Achille, Patroclo, gli Alaci, Sisifo e Tantalo erano tutti rappresentati nella *nekyia* di Polignoto, cfr. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (introd. A. Rouveret), Paris 1985, pp. 106 ss.



1



2a



2b



2c

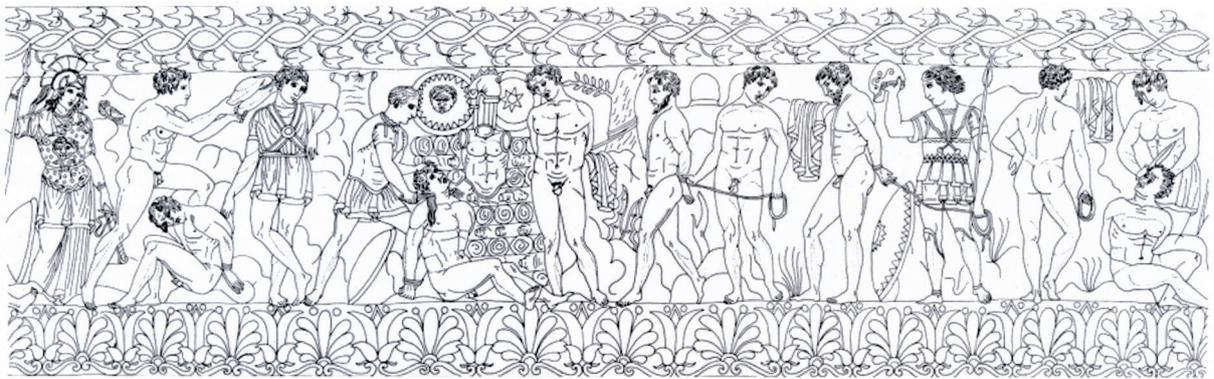
Fig. 1. La messa in scena delle immagini nella tomba François (da *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia*, Roma 1989, p. 176 fig. 133). Fig. 2a. Le copie del Ruspi nel Museo Gregoriano Etrusco, (da *La Tomba François*, p. 180). Fig. 2b. Le copie del Ruspi nel Museo Gregoriano Etrusco, (da *La Tomba François*, p. 180). Fig. 2c. Le copie del Ruspi nel Museo Gregoriano Etrusco, (da *La Tomba François*, p. 180).



3



4



5



6



7



8

Figg. 3-4. Il fregio storico, (da *Gli Etruschi*, catalogo della mostra, Venezia). Fig. 5. La Cista Revil al British Museum, (da *Bordenache I.1* tav.CXXXIX). Fig. 6. Il vaso del Pittore di Dario, (da *Greci in Occidente*, Napoli 1996, tav. a p. 136). Fig 7. Nestore, da *La Tomba François*, p.100 fig.14. Fig 8. Vel Saties, da *La Tomba François*, p. 100, fig.11.

Impaginazione per conto di PANDEMOS srl.:
S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, Padova.
Finito di stampare nel mese di giugno 2012
da Tipolitografia Incisivo, Salerno.

ISSN 1127-7130