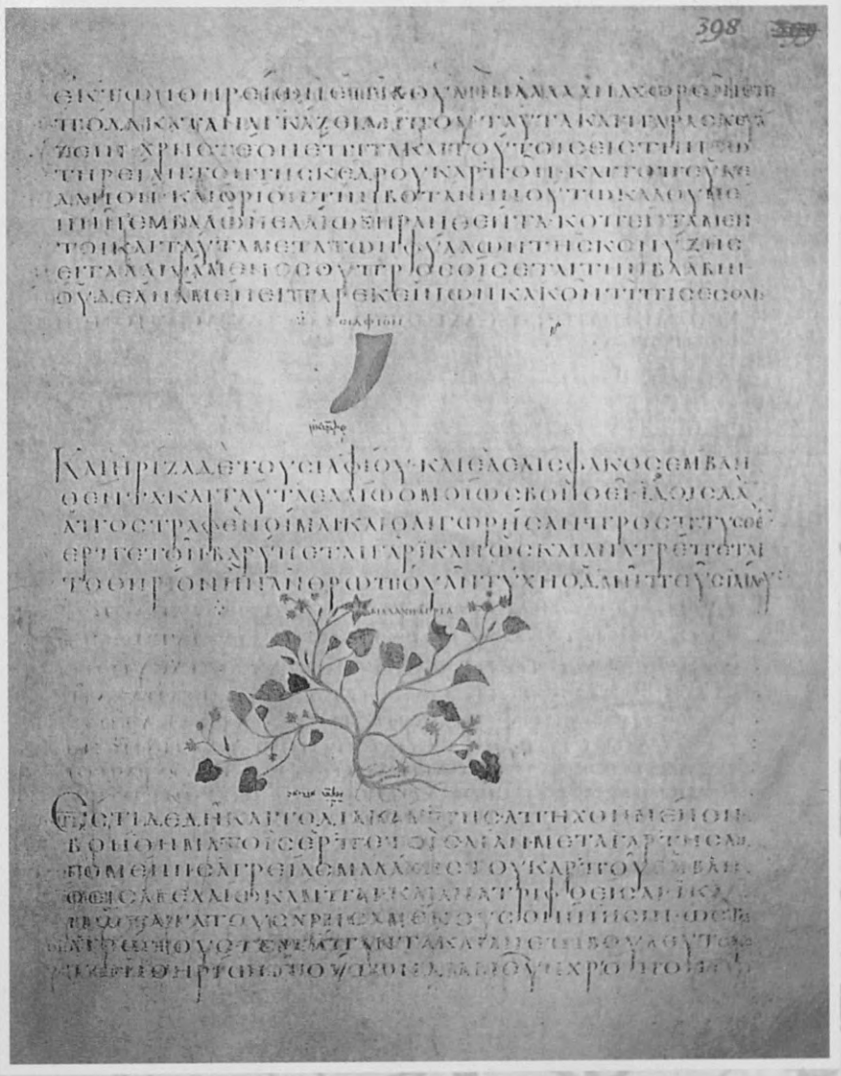
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 8



2001 Napoli

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 8

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 8

In copertina: Manoscritto *Vind. med. gr.* 1, VI sec.

2001 Napoli

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

ISSN 1127-7130

Finito di stampare nel mese di dicembre 2003
dalle **Edizioni Luì**
Via G. Galilei, 38 Chiusi (Siena)
nello stabilimento Petruzzi, Città di Castello

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 (Macintosch, 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'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan 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

GIORNATA DI STUDIO CON IDA BALDASSARRE

AMNERIS ROSELLI, Breve storia del silfio p. 11

DOMENICO SILVESTRI, Origine e fortuna del nome Africa » 21

EMANUELE GRECO, *Tripodes*. Appunti sullo sviluppo urbano di Atene » 25

BRUNO D'AGOSTINO, Lo statuto mitico dell'artigiano nel mondo greco » 39

CONTRIBUTI DEL VOLUME

MATTEO D'ACUNTO, Il *gorgoneion* in pietra da Axòs e la modificazione del tipo a Creta tra modelli orientali e greci » 47

LUDI CHAZALON, Un procédé graphique mésestimé: les personnages au regard *aphanès* sur la céramique attique » 65

FABRIZIO PESANDO, La Sagra a Locri. Iconografia di una divinità fluviale » 85

LUCA CERCHIAI, La tomba del Topolino » 99

PAOLO BRACONI, *Emplecton* » 105

MARCO GIGLIO, Picentia, fondazione romana? » 119

EPIGRAPHICA

GIOVANNI MARGINESU, ΑΕΣΧΕ in una iscrizione funeraria da Camiro (*DGEEP* 273) » 135

SIMONA MARCHESINI, Il coppo iscritto di Bovino » 139

GIUSEPPE CAMODECA, Iscrizioni pubbliche nuove o riedite e monumenti di Cumae - I. Foro e tempio di Apollo » 149

GIUSEPPE CAMODECA, Albi degli *Augustales* di Liternum della seconda metà del II secolo » 163

ANNALISA TORTORIELLO, Gli adlecti inter patricios di Claudio » 183

RASSEGNE E RECENSIONI

NICOLA LANERI, Why "Archaeological Theory Today"? rec. a Ian Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today*, Cambridge 2001, pp. 317; figs. 18; tables 2. rec. a Enrico Giannichedda, *Archeologia teorica*, Roma 2002, pp. 125 » 207

ANNA MARIA D'ONOFRIO, rec. a Maria Chiara Monaco, *Ergasteria: impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal Protogeometrico alle soglie dell'Ellenismo*, Roma 2000 (Studia archaeologica 110) » 214

CARLO DE SIMONE, rec. a V. Scarano Ussani - M. Torelli, *La* Tabula Cortonensis. *Un documento giuridico, storico e sociale,* Napoli 2003, pp. 115 » 222

IRENE BRAGANTINI, rec. a G. Bonifacio e A.M. Sodo (edd.), *Stabiae: Storia e Architettura. 250° Anniversario degli Scavi di Stabiae 1749-1999*, Convegno Internazionale Castellammare di Stabia 25-27 Marzo 2000, Studi della Soprintendeza Archeologica di Pompei 7, Roma 2002 » 244

Riassunti degli articoli » 246

GIORNATA DI STUDIO CON
IDA BALDASSARRE

Il 13 marzo del 2003, a conclusione della attività di docente di Ida Baldassarre, il Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico dell'"Orientale" ha inteso rinnovare il suo profondo rapporto con lei organizzando una giornata di studi.

L'iniziativa, introdotta dal saluto del Rettore, Pasquale Ciriello, è stata aperta da un commosso saluto del Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Giovanni Cerri.

Sono quindi seguiti gli interventi raccolti in questa sezione, e quello di Paul Zanker, gia Direttore dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma sul tema "Dai miti ai simboli. Mutamenti iconografici nei sarcofagi romani del III secolo".

BREVE STORIA DEL SILFIO

Amneris Roselli

Le fonti iconografiche

Conosciamo il silfio cirenaico soprattutto attraverso due tipi di documenti che sono attestati in numerosissimi esemplari e con minime varianti. Prima sulle monete di Cirene (fig. 1), in cui per lo più appare come un arbusto con un fusto piuttosto grosso[1], poi attraverso le statuette femminili in terracotta provenienti da Cirene e Apollonia che tengono in mano un rametto di silfio (con lo stelo un po' più esile di quello rappresentato sulle monete)[2] (fig. 2).

Nei manoscritti di opere farmacologiche greche, invece, del silfio è rappresentata esclusivamente la radice: così nel ms. *Par. suppl. gr.* 247, X sec., f. 5r le cui illustrazioni, di probabile tradizione ellenistica[3], si riferiscono al testo di Nicandro (II a.C.) (fig. 3) e nel famosissimo ms. *Vind. med. gr.* 1, del VI sec., noto come Dioscoride di Vienna (ma in realtà il silfio è rappresentato in un fascicolo aggiunto, ff. 393 ss., che contiene la parafrasi di Eutecnio al testo di Nicandro) (fig. 4). Questo è tutto per la rappresentazione della pianta in natura.

Per il prodotto lavorato, o meglio per la lavorazione del prodotto, invece, il pezzo celeberrimo sembrerebbe essere la coppa di Arkesilas del Cabinet des Médailles di Parigi (fig. 5), datata intorno al 560[4], un pezzo tanto celebre quanto difficile da interpretare. Essa dovrebbe rappresentare la pesatura del silfio di fronte al sovrano e alla presenza di quanti sono impegnati alla sua lavorazione e conservazione. C'è accordo sull'identificazione di Arkesilas, il personaggio seduto sulla sinistra, col sovrano di Cirene, e ampio consenso sulla interpretazione del personaggio di destra, di più ampie dimensioni e in posizione speculare rispetto al re, a cui si riferisce il *paragramma* σλιφόμαχος interpretato come "colui che impasta il silfio"[5]; anzi è proprio questa parola che permette di identificare il materiale che viene pesato e conservato. (Anche gli altri 4 personaggi del registro superiore sarebbero designati da termini che alludono alle loro funzioni: c'è, partendo da destra: 1) colui che scava (la radice?) (ὀρυξό<ς>), 2) il facchino (φορμοφόρος), 3) colui che sovrintende alla pesatura (ἐπίσταθμος), 4) colui che dichiara al re che il peso

[1] La documentazione è ricchissima a partire dal VI secolo, mentre in età tolemaica e romana la pianta viene rappresentata sulle monete più raramente, cfr. E.S.G. Robinson, *Catalogue of the Greek Coins of Cyrenaica*, (rist. anast. Bologna 1965), specialmente pp. ccli-cclviii; tra la bibliografia più recente cfr. J.-P. Bocquet, 'Contribution de la numismatique à l'histoire des sciences médicales. Les monnaies de la Cyrénaïque et le silphium', in *Archéologie et Médecine,* VII[èmes] rencontres internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, octobre 1986, Éditions A.P.D.C.A., Juan-les-Pins 1987, pp. 443-457; A. Laronde, 'Le silphium sur les monnaies de Cyrène', in: *Scritti di antichità in memoria di S. Stucchi* (Studi Miscellanei 29), Roma 1996, I, pp. 157 ss.; Luni 2002, pp. 351 ss.

[2] Attestate a partire dal V secolo e in un arco cronologico molto ampio, fino all'età ellenistica. Cfr. M.E. Micheli - A. Santucci, *Il santuario delle Nymphai Chthoniai a Cirene. Il sito e le terrecotte*, Monografie di Archeologia libica XXV, Roma 2000, in part. cap. V (di M.E. Micheli), 'Le terrecotte: i soggetti femminili', pp. 43-80. Foglie di silfio si trovano anche in una stele di Sulcis, cfr. P. Bartoloni, *La stele di Sulcis. Catalogo*, Roma 1986, n. 980, tav. CXXIV.

[3] Cfr. Nicander, *The Poems and Poetical Fragments*, edited with a Translation and Notes by A.S.F. Gow - A.F. Scholfield, Cambridge 1953, Appendix III, pp. 222-223; e ora le osservazioni di J.-M. Jacques, nella sua recente edizione di Nicandro (Nicandre, Tome II, Les Belles Lettres, Paris 2002), p. CXL; Tertulliano, *Scorp.* 1, dice di aver posseduto un Nicandro illustrato.

[4] Cfr. M. und A. Hirmer, *Die griechischen Vasen,* München 1976, 38/XV e p. 60. Per l'interpretazione della scena il riferimento classico è a F. Chamoux, *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris 1953, in part. pp. 258-263 ("Sur le silphium"); si vedano poi Neumann 1979, pp. 85-92; Stucchi 1987, pp. 29-34; Luni 2002, pp. 359-362.

[5] Cfr. da ultimo Neumann 1979, pp. 89-90, con bibliografia.

indispensabile alla città di Platone, tuttavia il suo corpo è deformato dalla pratica delle arti e dei mestieri (fig. 7-8), e la sua stessa anima è mutilata e degradata dalla fatica. Lo statuto dell'artigiano è dunque inscritto, fin dal principio, in quello di Efesto.

D'altra parte possediamo una spia che ci permette di confermare la marginalità sociale dell'artigiano fin dall'età più antica, ed è una prova – per così dire – indiretta, *e contrario*: come è noto, fin verso la fine del VII sec. a.C. le firme degli artigiani sono quasi del tutto assenti anche sulla ceramica, dove – soprattutto dopo Solone –, saranno invece ricorrenti. Come ho cercato di dimostrare altrove[29], le poche eccezioni si distribuiscono in ambito greco coloniale, e soprattutto al margine di esso, negli avamposti verso l'Occidente, come Pithekoussai (fig. 9) ed Itaca, o nell'ambito occidentale che ruota intorno ai più antichi insediamenti euboici. Sono ambiti nei quali l'artigiano si libera della sanzione sociale che grava su di lui nella madre patria: può dunque porre in bella mostra la sua firma, spesso dipinta come parte integrante della decorazione del vaso.

Per fare ciò egli presceglie un vaso decorato con un soggetto impegnativo, legato ai temi mitici in un periodo in cui il mito è ancora al margine del repertorio iconografico, dimostrando così una consapevolezza dell'impegno che la sua firma comporta.

Abbreviazioni supplementari:

Coarelli 1980 = F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia*, Bari 1980.

Detienne-Vernant 1974 = M. Detienne-J.P. Vernant, 'Les pieds d'Hèphaistos', in *Les ruses de l'intelligence - La mètis des Grecs*, Paris 1974, pp. 242-258.

Jeanmaire 1956 = H. Jeanmaire, 'La naissance d'Athéna et la royauté magique de Zeus', in *RA* 48, 1956, pp. 12-39.

Loraux 1981 = N. Loraux, *Les enfants d'Athéna*, Paris 1981.

Vidal-Naquet 1979 = P. Vidal-Naquet, 'Etude d'une ambiguïté: les artisans dans la cité platonicienne', in B. Vincent (ed.), *Les marginaux et les exclus dans l'Histoire*, Cahiers Jussieu n. 5, Paris 1979, pp. 232-261, ora in J.P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Travail et esclavage en Grèce ancienne*, 1988 (2), pp. 147-176.

[29] B. d'Agostino, 'Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente', in S. Marchesini - P. Poccetti (a cura di), *Linguistica e Storia. Sprachwissenschaft ist Geschichte. Scritti in onore di Carlo De Simone*, Pisa 2003, pp. 75 ss.

CONTRIBUTI DEL VOLUME

LA TOMBA DEL TOPOLINO

Luca Cerchiai

Nel sistema iconografico delle tombe dipinte di Tarquinia l'immagine della porta chiusa assume un rilevante valore di metafora.

B. d'Agostino ne ha, a più riprese, delineato il significato simbolico, dimostrando come essa alluda alla presenza/assenza del defunto, "rappresentato *ex absentia*, integrato nella sua condizione di morto"; ha, al tempo stesso, messo in evidenza come il processo di evocazione simbolica focalizzato dall'immagine si attui secondo strategie e percorsi diversi che sottendono un'articolazione dei significati.

Evidente, in tal senso, è la distanza che separa la messa in scena della Tomba degli Auguri, dove i lamentatori ai lati della porta esprimono i gesti del duolo e del commiato, rispetto alle tombe in cui la marca della porta chiusa si inserisce nell'immaginario del vino e, in particolare, nella sfera del *komos*: intorno alla porta compaiono allora la coppia dei musici (Tomba Cardarelli, della Fustigazione, del Teschio), i danzatori (Tomba del Citaredo), i comasti e gli agoni (Tomba delle Iscrizioni), i gruppi dell'orgia (Tomba della Fustigazione)[1].

La porta, quindi, come simbolo di un "procedimento di metaforizzazione", di una rappresentazione allusiva che gioca su molteplici registri e a cui concorrono attori diversi: tra questi merita di essere annoverato anche l'animaletto che dà il nome alla Tomba del Topolino (520-10 a.C.), il topino in bilico su un ramoscello, accanto alla falsa porta dipinta nella parete di fondo[2] (fig.1).

Il sistema decorativo della tomba riflette un raffinato programma di evocazione simbolica.

Sulle pareti della camera, scandite dagli alberelli, è bandita la figura umana: il fuoco della scena è incentrato sulla porta al centro della parete di fondo, inquadrata da piante ornate di bende; oltre al topolino che si protende verso la sua cornice, l'unica presenza animata è rappresentata da un grande fallo alato che spicca il volo sulla parete sinistra (fig. 2).

Nei timpani è raffigurato il *komos*.

Sul timpano della parete di ingresso, ai lati della mensola del columen si trovano un ippocampo e un leopardo; accanto agli animali figurano, da un lato, un recumbente su *kline* assistito da un giovinetto, dall'altro, due comasti che danzano; alle estremità del campo, due figure maschili nude, sdraiate a terra, gesticolano vivacemente, colte in un'estasi vinosa (fig. 3).

Una figura maschile analoga è reduplicata nel semitimpano destro della parete di fondo; ad essa si associa un leone, dipinto nell'altro semitimpano.

I recumbenti nudi si denotano per la posa scomposta, contraddistinta dall'atto di sollevare la gamba: non si tratta della soluzione estemporanea dell'artigiano etrusco ma del gesto pregnante dell'*anaskelos*, connesso nell'iconografia greca a Dioniso *Orthos*, il dio "che fa balzare" (*pedan*) sotto la spinta dell'entusiasmo del vino[3].

Il gesto non resta isolato nel corpus delle tombe dipinte: come ha evidenziato C. Weber-Lehmann, ricorre ancora a denotare i recumbenti nel timpano

[1] d'Agostino-Cerchiai 1999, in part. pp. 11, 26-30 (B. d'Agostino). Sulla Tomba degli Auguri cfr. M. Torelli, *Il rito, il rango e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997, pp. 122-27. Sulla Tomba delle Iscrizioni cfr., da ultimo, Massa-Pairault 2001, pp. 65-66.

[2] Steingräber 1985, n. 19. Weber-Lehmann 1985, p. 26 tav. 5.3, 17, 18 ; per i resti del corredo funebre, cfr. G. Colonna, 'Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale', in *RM* 82, 1975, p. 185 nota 24.

[3] Detienne 1987, pp. 68 ss; Lissarrague 1989, pp. 81-94.

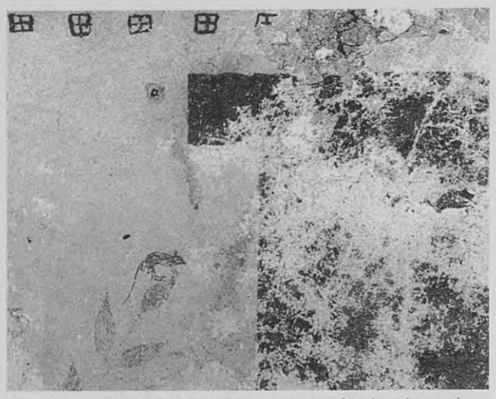


Fig. 1. Tomba del Topolino, parete di fondo: il topolino presso la porta chiusa (da Moretti 1966).

Fig. 2. Tomba del Topolino, parete sinista: il fallo alato (da Steingräber 1985).

della parete di fondo della Tomba delle Olimpiadi (fig. 4) e il liricine e il simposiaste a lui più prossimo nel timpano della parete di fondo della tomba 4870.

In una prospettiva ancora più significativa, esso caratterizza i satiri nei timpani delle pareti di ingresso della I camera della Tomba della Caccia e della Pesca e della Tomba delle Iscrizioni[4].

In quest'ultima i satiri esibiscono un enorme sesso eretto: allusione esplicita a Dioniso *Orthos*.

La serie evidenzia come il movimento dell'*anaskelos*, connesso ai satiri e ai comasti, sia recepito nel repertorio della pittura tombale etrusca nella pienezza della sua carica significativa, evocando senza ambiguità l'ebbrezza dionisiaca che solleva e fa vacillare.

Se si valorizza la pertinenza dei segni iconografici, nella Tomba del Topolino l'intera composizione dei timpani è posta sotto il segno dell'energia ispirata da Dioniso, reiterata nella moltiplicazione efficace delle azioni e dei gesti: la stessa frenesia che sprigiona dai recumbenti pervade la danza sfrenata dei comasti, contagia il simposiaste su *kline* ed il suo servitore che alzano il braccio, ed invade perfino gli animali: l'ippocampo e la *pardalis* nella parete di ingresso, il leone in quella di fondo, che sollevano le zampe contaminati dalla potenza di un impulso irresistibile.

La *dynamis* di Dioniso, che marca in modo non ambiguo le scene dei timpani, si propaga nella sottostante decorazione delle pareti, in cui è ricreato un paesaggio caratterizzato dai segni di eros.

Evidente è innanzitutto l'immagine del fallo alato, animale allusivo dotato di una forza autonoma, la stessa, secondo M. Detienne, che fa sgorgare lo sperma, "balzar su la menade e sprizzare il vino puro"[5].

Ma non meno pregnante appare la figura del topolino.

L'animale è noto nella tradizione antica per la sua lascivia: esso è letteralmente furioso (λυσσητικὸς) per la brama di accoppiarsi.

Ne fa fede la testimonianza di Eliano (XII, 10, 2) che cita passi eloquenti di Cratino, Epicrate e Filemone.

Secondo una non dissimile prospettiva, Cl. Calame ha valorizzato il significato specifico del soprannome Miisco (il "topolino") attribuito, nella metafora erotica, a ragazzi di cui è sottolineato il carattere tanto appassionato da divenire ἄγριος[6].

L'evocazione della natura del topolino riemerge nell'iconografia delle tombe dipinte: nell'immagine straordinaria del recumbente che occupa il semitimpano sinistro della parete di ingresso della Tomba delle Olimpiadi (fig. 5).

Secondo la ricostruzione proposta da C. Weber-Lehmann, un uomo nudo e barbato è disteso sul ventre nell'atto di sollevare una grande coppa[7].

Da questa si abbevera un uccello posato in equilibrio sul bordo, mentre due topolini si agitano intorno al suo stelo ed un terzo è montato sul dorso del recumbente.

Nella scena sono esplicite le marche di carattere erotico: dalla nudità del personaggio maschile di cui è mostrato il sesso, al topolino montato sul suo dorso che con la coda ne sottolinea le natiche.

Al tempo stesso, il richiamo ad eros si focalizza nel sistema del vino ed, in particolare, nell'atmosfera del *komos*, a delineare un sistema unitario con i gruppi dipinti nel timpano della parete di fondo, denotati – come si è visto – dalla vertigine dell'*anaskelos*: la perdita di equilibrio che travolge anche l'olpe rovesciata accanto al cratere all'estremità destra del campo decorativo (fig. 4).

In questa prospettiva, la decorazione dei timpani nella Tomba delle Olimpiadi esprime lo stesso programma messo in opera nella Tomba del Topolino: evoca l'adesione all'esperienza di Dioniso ed, in particolare, la carica della sua potenza vitale che travolge ma, al tempo stesso, fa balzare, crescere, zampillare.

Un'esperienza non mediata, che può attuarsi solo nel segno emotivo del vino e di eros: il vino che inebria, fa vacillare i comasti e danzare gli animali e l'eros folle e infuocato come quello del topolino frenetico.

Le immagini chiave delle due tombe – il *komos*, il fallo e il topolino – in quanto marche dell'alterità dionisiaca ricorrono, forse, significativamente associate in una breve testimonianza di Ateneo (X, 445 a-b).

L'erudito cita Philomnestos, autore di un trattato sulle "Feste Smintee di Rodi": l'attributo di Sminteo

[4] Weber-Lehmann 1985, pp. 32-33, tavv. 9, 11, 15, 20.1, 21.1. La studiosa associa efficacemente il gesto alla volontà di marcare la sfrenatezza del *komos*.

[5] Detienne 1987, p. 89 e nota 223. Per la relazione tra fallo alato e *komos* cfr. Lissarague 1989, p. 51 fig. 26.

[6] Cl. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, ed. it. Roma-Bari 1992, pp. 46, 80 ed, in part., nota 35.

[7] Weber-Lehmann 1985, p. 26 tav. 16 e p. 31 dove riconduce ad un'influenza greco-orientale la funzionalizzazione dell'immagine del topo nella sfera simpotica.

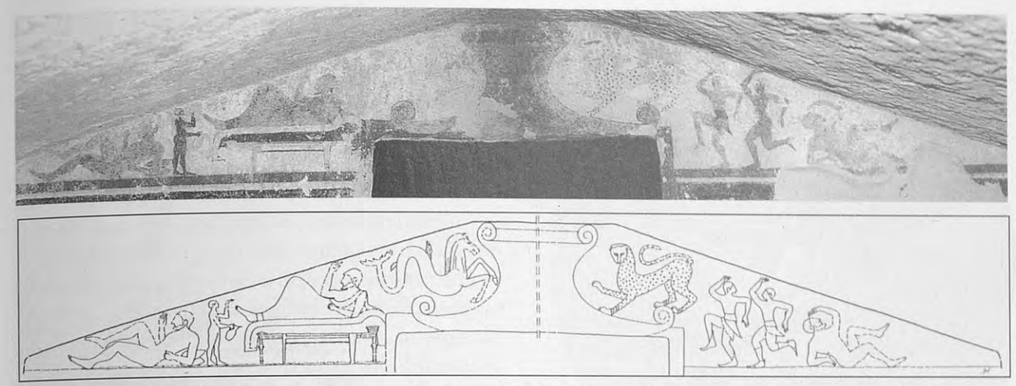


Fig. 3. Tomba del Topolino: timpano della parete di ingresso (da Steingräber 1985), con disegno ricostruttivo di Weber-Lehmann 1985.

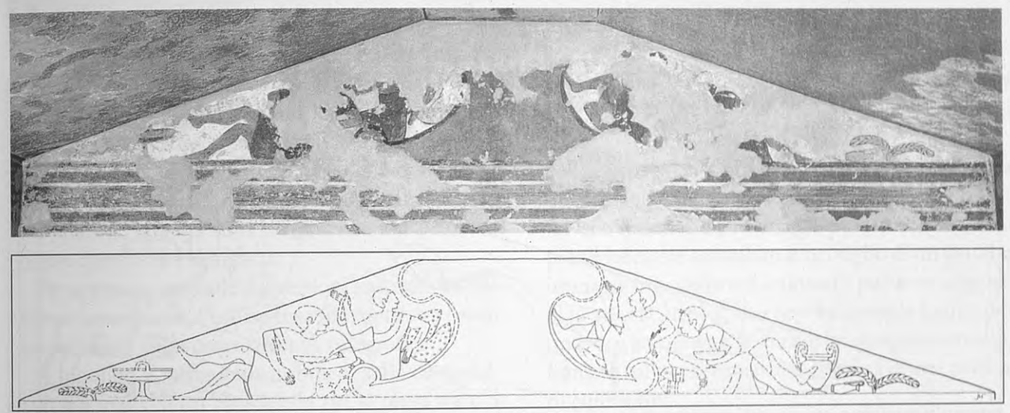


Fig. 4. Tomba delle Olimpiadi: timpano della parete di fondo (da Moretti 1966), con disegno ricostruttivo di Weber-Lehmann 1985.

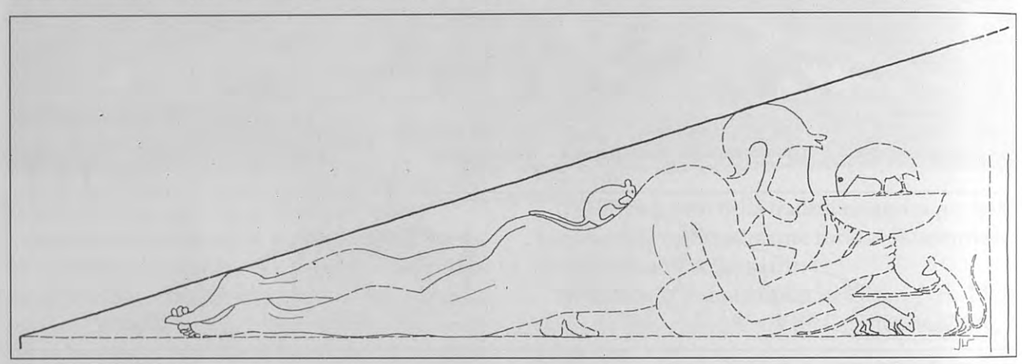


Fig. 5. Tomba delle Olimpiadi, timpano della parete di ingresso: il recumbente (da Moretti 1966), con disegno ricostruttivo di Weber-Lehmann 1985.

costituisce un'epiclesi di Apollo o Dioniso e riconduce alla natura del topo: in greco *sminthos*[8].

Il senso della citazione delle Feste Smintee, calata in una lunga discussione sugli eccessi dell'ubriachezza, può forse ulteriormente precisarsi se si nota che l'opera di Philomnestos è introdotta da Ateneo solo a proposito della menzione in essa del poeta Antheas di Lindo che:

«...tutta la vita celebrò le feste dionisiasche (ἐδιονυσιάζεν) e, indossata la veste dionisiaca, con numerosi adepti (συμβάκχους), sempre praticava il *komos* notte e giorno.

Per primo scoprì l'uso di versi fatti di parole composte...

In questo stile scrisse molte commedie e molte altre opere che istruiva insieme ai suoi portatori di fallo (ἃ ἐξῆρχε τοῖς μεθ'αὑτοῦ φαλλοφοροῦσι)».

[8] Cfr. *RE* III a.1, col. 726, s. v. *Sminthia* (Pfister).

Qual è il significato del programma pittorico della Tomba del Topolino?

A quale logica corrisponde il sistema simbolico così coerentemente selezionato per rappresentare l'accostamento all'esperienza dionisiaca?

Quale relazione può essere istituita tra l'immaginario dipinto ed il contesto funebre in cui è rappresentato?

Un tentativo di risposta può venire solo dalla contestualizzazione della tomba nel sistema delle pitture tarquiniesi, come parte di un universo strutturato e autonomo di immagini e significati, di cui è possibile descrivere la logica.

In questo senso è opportuno ritornare alla pertinenza significante dell'immagine della falsa porta, già ricordata all'inizio di questo studio, che consente di inserire la scena della Tomba del Topolino nella serie più ampia di pitture tombali denotate dal ricorso dello stesso motivo sempre in riferimento al tema del *komos*.

La rappresentazione del *komos* intorno alla porta chiusa mette in scena la proiezione verso una dimensione edonistica, segnata senza ambiguità dalla percezione dionisiaca, dove i temi del vino e della seduzione si intrecciano[9]; in questo spazio liminare di passaggi e trasformazioni, di mediazione rischiosa, intorno alla porta chiusa si attua "un'esaltazione delle funzioni vitalistiche", si "misura la distanza tra il mondo dei vivi e quello in cui il morto viene relegato"[10].

Ma all'interno di questo comune universo significativo la coppia *porta chiusa/topolino* designa una permutazione rispetto alla relazione *porta chiusa/musici-danzatori-agoni-orgia* documentata nelle tombe Cardarelli, del Teschio, della Fustigazione, delle Iscrizioni e del Citaredo.

Rispetto ai protagonisti umani del *komos*, l'animale svolge una funzione omologa ma, proprio per questo, innesca uno slittamento nel processo di evocazione dei significati.

Per approssimarsi alle suggestioni suscitate da tale riposizionamento, è indispensabile mettere a fuoco la specificità della costruzione iconografica.

Il topolino è raffigurato in bilico, sulla cima dell'ultima foglia di un ramoscello che si piega sotto il suo peso.

Lo schema compositivo sottolinea la sua condizione di instabile equilibrio, secondo una prospettiva che conferma il sistema evocativo messo in campo nella decorazione dei timpani.

Partendo da tale osservazione, è allora forse possibile individuare una connotazione simbolica

[9] L. Cerchiai, 'I pugilatori ai lati della porta', in *Pittura Etrusca. Problemi e prospettive* (Atti Convegno, Chiusi-Sarteano 2001), in corso di stampa.

[10] d'Agostino-Cerchiai 1999, p. 29 (B. d'Agostino).

[11] Sui valori simbolici del gioco del cottabo nella pittura tombale di età arcaica cfr. d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 45-49 (B. d'Agostino); 63-65 (L. Cerchiai). La relazione tra il cottabo e il topolino è attestata nella ceramica attica a figure rosse in una pisside del cd. Pittore del Topolino (E. Paribeni in *EAA* VII, p. 919 fig. 1031), su cui è messa in scena la caccia vivace e disordinata a due topini che si arrampicano sul fusto di candelabri o di cottabi. È particolarmente interessante notare come il pittore abbia raffigurato il momento in cui uno dei due animaletti sta facendo crollare sotto il suo peso un sostegno, inclinato e ormai in bilico su un solo peduccio (fig. 6).

[12] Cfr., ad es., Alceo, fr. 24 D: «volano le gocce dalle coppe di Teo» (trad. di B. Gentili).

Come nel caso del topolino, l'ipotesi della connotazione simbolica del fallo alato si fonda sul confronto con la ceramica attica dove il motivo iconografico è introdotto allo stesso livello cronologico della Tomba del Topolino (Boardman 1992, p. 237). Il fallo alato funge da bersaglio del cottabo in una scena di simposio con iscrizione *KOTABOS* dipinta su una coppa a figure rosse di Apollodoro (Lissarrague 1989, p. 98 fig. 68 = Boardman 1992, p. 233 n. 22); al tempo stesso, nell'iconografia vascolare è sottolineata la sua funzione sessualmente attiva in relazione a molteplici bersagli (Boardman 1992, pp. 237-39).

Fig. 6. Berlino, Antiquarium (F 2517): coperchio di pisside del Pittore del Topolino (da *CVA* Berlin 3, Deutschland 22).

dell'animale, coerente con la dimensione allusiva del paesaggio in cui è calato.

Nello specifico del messaggio pittorico, il topolino potrebbe essere assimilato al bersaglio di un cottabo immaginario: πλάστιγξ animata e pulsante, aggrappata ad una ῥάβδος che non ha perso le foglie, per un gioco connesso alla sfera della conquista erotica, fondato sulle conseguenze molteplici di una perdita di equilibrio[11].

Se si segue il filo di questa suggestione, il fallo alato potrebbe assumere il ruolo della λάταξ, il cui lancio nel cottabo è comparato dalla metafora antica al volo degli uccelli[12].

L'uccello-fallo e un topolino: cacciatore e preda naturale sul filo sottile di una ronda allusiva che si snoda intorno al segno della porta chiusa.

Di qui, forse, la via per intuire il senso profondo dell'immagine e la sua relazione con lo spazio tombale che la contiene.

La scena dipinta evoca il gioco della destrezza amorosa, dell'abilità necessaria per guadagnare la sorte[13]: nel paesaggio dell'illusione dionisiaca in cui sono proiettate, nella cornice del *komos* dove le identità si moltiplicano e le apparenze si svelano, le componenti del gioco si animano in una metamorfosi ludica che esplicita il loro carattere e il premio più ambito diviene un topolino pulsante d'amore.

Dietro alle immagini che introducono in una dimensione distante e gioiosa, riemerge, di fronte alla morte, l'esaltazione di un mondo edonistico in cui si risolve ogni trascendenza, nel segno dell'esperienza consapevole dell'alterità dionisiaca[14].

Non dissimili accenti riecheggiano nei versi dell'aristocratico Teognide:

«Fra gli uomini nessuno, poi che la terra lo avvolse
e discese tra le case di Persefone, giù fra le tenebre
si diletta ad ascoltare la cetra o l'auleta
o a levare in alto i doni di Dioniso.
A questo pensando, mi voglio godere la vita, finché avrò
agili le ginocchia e non mi barcollerà la testa».
(vv. 973-78, trad. Vetta)

Abbreviazioni supplementari:

Boardman 1992	= J. Boardman, 'The Phallos-bird in archaic and classical greek art', in *RA* 1992, 2, pp. 227-42.
d'Agostino-Cerchiai 1999	= B. d'Agostino - L. Cerchiai, *Il Mare, la morte, l'amore*, Roma 1999.
Detienne 1987	= M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, ed. it. Roma-Bari 1987.
Lissarrague 1989	= Fr. Lissarague, *L'immagine del simposio greco*, ed. it. Roma-Bari 1989.
Massa-Pairault 2001	= F.-H. Massa-Pairault, 'La tombe des lionnes à Tarquinia', in *StEtr* 64, 1998 (2001), pp. 43-70.
Moretti 1966	= M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano 1966.
Steingräber 1985	= S. Steingräber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, ed. it. Milano 1985.
Weber-Lehmann 1985	= C. Weber-Lehmann, 'Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia', in *RomMitt* 92, 1985, pp. 19-44.

[13] Lissarrague 1989, p. 101: «per certi versi (il cottabo) si avvicina alla divinazione, è un modo di controllare il futuro e di offrire una risposta – successo/fallimento – non ad una domanda rivolta ad un dio, bensì ad un'intenzione controllata. L'esito del gioco è un segno: la riuscita del tiro promette successo in amore».

[14] In questa prospettiva, l'adesione al dionisismo costituisce la marca che contraddistingue lo "stile di vita" di un ristretto ceto aristocratico, esprime la condivisione di un'esperienza e di un sapere separati che legittimano la relazione tra *hetaireaiai* secondo la prospettiva indicata da Massa-Pairault 2001, p. 67. Tale adesione conosce un momento privilegiato di rappresentazione in occasione del rituale funebre ma è più arduo procedere oltre e riconoscere nella specifica logica delle immagini l'allusione ad una prospettiva di salvezza ultraterrena. Sulla recezione della "religione" dionisiaca in Etruria cfr. G. Colonna, 'Riflessioni sul dionisismo in Etruria', in *Dionysos. Mito e mistero* (Atti convegno, Comacchio 1989), Ferrara, pp. 117-55; *Idem*, 'Il *dokanon*, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti nell'Etruria tardo-arcaica', in *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi. Studi Miscellanei* 29, 1996, pp. 181-82.

EMPLECTON

Paolo Braconi

nomina nuda tenemus

Con il termine *emplecton*[1] si indica, nella letteratura archeologica, un tipo di struttura muraria composta da un riempimento contenuto da due pareti costruite con materiale lapideo[2] (fig. 1).

1. Vitruvio e Plinio

Il termine ci è stato tramandato da Vitruvio nel celebre brano in cui si tratta anche della maniera greca di costruire i muri. Per comodità, e per tener conto del contesto, si riporta qui l'intero passo in questione, estratto dalla raccolta di testi del PHI[3].

2.8.1
Structurarum genera sunt haec: reticulatum, quo nunc omnes utuntur, et antiquum, quod incertum dicitur. ex his venustius est reticulatum, sed ad rimas faciendas ideo paratum, quod in omnes partes dissoluta habet cubilia et coagmenta. incerta vero caementa alia super alia sedentia inter seque imbricata non speciosam sed firmiorem quam
2.8.2
reticulata praestant structuram. utraque autem ex minutissimis sunt instruenda, uti materia ex calce et harena crebriter parietes satiati diutius contineantur. molli enim et rara potestate cum sint, exsiccant sugendo e materia sucum; cum autem superarit et abundarit copia calcis et harenae, paries plus habens umoris non cito fiet evanidus, sed ab his continetur. simul autem umida potestas e materia per caementorum raritatem fuerit exsucta calxque ab harena discedat et dissolvatur, item caementa non possunt cum his cohaerere, sed in vetustatem parietes efficiunt ruinosos.
2.8.3
id autem licet animadvertere etiam de nonnullis monumentis, quae circa urbem facta sunt e marmore seu la pidibus quadratis intrinsecusque medio calcata: structuris vetustate evanida facta materia caementorumque exsucta raritate, proruunt et coagmentorum ab ruina dissolutis
2.8.4
iuncturis dissipantur. quodsi qui noluerit in id vitium incidere, medio cavo servato secundum orthostatas intrinsecus ex rubro saxo quadrato aut ex testa aut ex silicibus ordinariis struat bipedales parietes, et cum his ansis ferreis et plumbo frontes vinctae sint. ita enim non acervatim, sed ordine structum opus poterit esse sine vitio sempiternum, quod cubilia et coagmenta eorum inter se sedentia et iuncturis alligata non protrudent opus neque orthostatas inter se religatos labi patiuntur.
2.8.5
Itaque non est contemnenda Graecorum structura; non enim utuntur e molli caemento structura polita, sed cum discesserunt a quadrato, ponunt de silice seu lapide duro ordinaria, et ita uti latericia struentes alligant eorum alternis coriis coagmenta, et sic maxime ad aeternitatem firmas perficiunt virtutes. haec autem duobus generibus struuntur; ex his unum isodomum, alterum pseudisodo-
2.8.6
mum appellatur. isodomum dicitur, cum omnia coria aequa crassitudine fuerint structa; pseudisodomum, cum inpares et inaequales ordines coriorum diriguntur. ea utra-

[1] Ringrazio amici e maestri "perugini" per l'amabilità con la quale hanno ascoltato e incoraggiato queste riflessioni.

[2] Adam 1988, pp. 80-81; R. Ginouvès, R. Martin, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. I. Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor*, Athènes-Rome 1985, p. 52.

[3] The Packard Humanities Institute, CD ROM #5.3, compilation 1991. Anche il successivo passo di Plinio è estratto da questa preziosa raccolta di testi. In ambedue i casi si tratta dell'edizione teubneriana (1912 e 1897).

A. Roselli, *Breve storia del silfio*

After a brief review of iconographic documents and botanic literature concerning silphium, the author turns to the study of the plant in medical literature. The *Corpus Hippocraticum* (fifth-fourth century BC) documents the use of silphium for both alimentary and pharmaceutical purposes. In the first case, moderate consumption is suggested, and it is not recommended for the sick, or for healthy subjects with a specific physical constitution. A similar caution is found in pharmaceutical recipes, which always prescribe reduced dosages, in consideration of the high effectiveness attributed to the product. One ate the root and stem of the plant. For medical purposes, its juice was used, mixed with flours, dried up, and rolled into balls as large as a broad bean. Later medical literature, until late antiquity, mentions the replacement of Cyrenian silphium with surrogates such as the less effective but cheaper Syrian silphium.

D. Silvestri, *Origine e fortuna del nome Africa*

The author examines the morphological evolution of *Āfrica*, a very successful toponym, from *Āfer (*āfer)* and *Āfrī (*āfri)*. The phonetics and morphology of *āfer* suggest that it derives from an Italic term referring to color ("the dark one"), while the ethnonym *Āfricus, -a, -um* has at least three features suggesting derivation from a non-Latin linguistic tradition, in the framework of a conspicuous ethnolinguistic opposition in ancient Italy: that between "ethnonyms of belonging" and "ethnonyms of provenance".

E. Greco, Tripodes. *Appunti sullo sviluppo urbano di Atene*

In the immense bibliography on Athens one rarely finds studies of the urban development of this great city. After Travolos' work published in 1960, a reconstruction of the city's street network by M. Korres (2002) provides new food for discussion. Starting from the recent debate on the location of the *agora archaia* and a tradition going back to Thucydides, the author of the present article proposes to regard the Street of the Tripods as the central axis of the town's urban development, and tentatively identifies the *chorion* called *Eretria* mentioned by Strabo (X, 1, 10) with the metic quarter at the periphery of the older city, in the area of the future Roman Agora.

B. d'Agostino, *Lo statuto mitico dell'artigiano nel mondo greco*

The Greek conception of the craftsman is contradictory. On the one hand, he is a demiurge and plays a fundamental role in the life of the city; on the other, he is a *banausos* doing degrading jobs, and hence not fit to exercise the duties of a citizen. P. Vidal Naquet has provided an exemplary illustration of this contradiction, which is epitomized by the status of Hephaestus, god of craftsmen: his deformed body, like that of a craftsman, evokes laughter; still, it is the consequence of his extraordinary activity. The son of Hera, but conceived without Zeus' intervention, he lacks the essential prerequisites for being a citizen. However, it is from his unfulfilled love for Athena that Erichthonius, the progenitor of all Athenians, is born. This myth was depicted on the base of the group showing Hephaestus beside Athena in the cella of the Hephaistieion.

M. D'Acunto, *Il* gorgoneion *in pietra da Axòs e la modificazione del tipo a Creta tra modelli orientali e greci*

The author discusses a stone gorgoneion worked in relief from Axòs. The object, whose provenance is unknown, was certainly reworked to be placed elsewhere. It is datable between 625 and 590 BC, and belongs to a small series of Cretan gorgoneia occupying a stylistic middle ground between Gortynan pinakes, with their Oriental features, and the fully Corinthian bronze specimen from the temple of Dreros. Its formal essentiality and anomalous appearance reflect the dominance of the Corinthian type, albeit reinterpreted in an original shape and fused with elements from other iconic traditions. The Axòs gorgoneion presumably comes from a sacred building, but the reworking of the block makes it impossible to trace it to its original location.

L. Chazalon, *Un procédé graphique mésestimé: les personnages au regard* aphanès *sur la céramique attique*

Saying that "*phanein*", "appearing", is an indispensable element of images is apparently a tautology. However, especially in the second half of the sixth century BC, Attic painters produced a quite numerous series of images (about 200 have survived) where the gaze of one of the characters is not visible by the beholder. This graphical process, which we shall call the "*aphanès* gaze", is even more remarkable in the light of the importance, stressed in studies on Greek mentality, of returning the other's gaze. The situations where the gaze of one of the characters is concealed are not very numerous; they include, notably, the "carrying of the deceased warrior", "Cassandra chased by Ajax", and the "departure of the warrior". This graphical formula can be interpreted as the visual manifestation of a *passage* to which the spectator is not invited and that he cannot be a witness to. To show something that is not visible: this could be the ultimate allusion, the unsaid (i.e., "unseen") of an image. The contradiction apparently did not find much appreciation among Greek spectators: this device which excluded them was dropped in the fifth century.

Fabrizio Pesando, *La Sagra a Locri. Iconografia di una divinità fluviale*

In recent years, the reconstruction of the west pediment of the Ionic Temple of Locri Epizephyirii has stimulated scholars to propose various identifications for the central female figure placed between the Dioscuri. The only thing that is certain about this image is that it is somehow connected with the world of water. The group was commissioned just after the end of the Athenian incursions in the *chora* of Locri during the first phase of the Peloponnesian war. The author re-examines it, recognizing it as an allegory of the "deed of the Sagra", not just because of the presence of the twins, but also because of the symbolic evocation of the place where the deed was done.

L. Cerchiai, *La tomba del Topolino*

The study reconstructs the pictorial program of the Tomba del Topolino at Tarquinia, recognizing it as a consistent symbolical system celebrating participation in the Dionysian experience of the *komos*.

P. Braconi, Emplecton

A careful rereading of a passage by Vitruvius about emplekton shows that the modern meaning of this term for masonry does not coincide with the ancient one. After examining several attempts to match the term with actual Greek and Roman masonry types, the author discusses the handed down form ἔμπλεκτον, from ἐμπλέκω, and suggests that it actually was originally ἔμπληκτον, from ἐμπλήσσω. Finally, a comparative analysis of Vitruvius' passage and Pliny's remarks seems to indicate that Roman emplekton is identifiable as the so-called opera listata (opus vittatum). Vitruvius' well-known mistrust of opus caementicium brings further support to this interpretation.

M. Giglio, *Picentia, fondazione romana?*

The main purpose of this article is to analyze systematically the few surviving literary sources about the town of Picentia, the modern Pontecagnano (SA). Many years of archaeological research have revealed a settlement with several building phases from the end of the fifth century BC until late antiquity. A study of relevant sources, notably Strabo, has led the author to reconsider the genesis of the paleonym "Picentia", usually believed to reflect Rome's resettling of people from Picenum in the area of the Bay of Salerno. Actually, the name might be as early as the fourth century BC. The author has also striven to glean from the sources as much information as possible about the history of the area and the administration of the *Ager Picentinus*.

G. Marginesu, *ΑΕΣΧΕ in una iscrizione funeraria da Camiro (*DGEEP *273)*

The article deals with an inscription from Cameiros (IG XII, 1, 709), an epitaph illustrating the deceased's genealogy. The man's final resting place is designated by the unusual term lesche, which scholars have taken to mean "tomb". The author believes, instead, that it could refer to a place of passage, or a place for chatting, on the basis of epigrammatic references to the tomb placed at the roadside to draw the attention of passers-by. Furthermore, the genealogical theme seems to fit well with that of the lesche, whose close connection with the world of the ghene is reflected in a statement by Proclus about the numerical correspondence of ghene and leschai on Attic soil. Through the lesche, the tomb as the center of a family memory structured around genealogies took on a public dimension.

S. Marchesini, *Il coppo iscritto di Bovino*

The article deals with an inscribed pottery sherd from the territory of ancient *Vibinum* (Bovino, near Foggia). This is an epigraphic *unicum*, as it carries, within a grid scratched after firing, a series of alphabetical and non-alphabetical signs belonging to at least two different writing systems: the Daunian one, and the Punic/Neo-Punic one. After reviewing possible connections with textual genres with similar characteristics (*phylakteria* and *charakteria*, "Schulbretten" and *tabulae lusoriae*), the author stresses the historical importance of the object, regardless of its practical function. Its letters from two different cultures bear witness to the simultaneous presence of, and the interaction between, Carthaginians and Daunii at the time of Hannibal's presence in the region. A small *corpus* of Messapic magical epigraphs helps to complete the picture, and brings some evidence that our text may have had a magical purpose.

G. Camodeca, *Iscrizioni pubbliche nuove o riedite e monumenti di Cumae I. - Foro e tempio di Apollo*

This article, divided in two parts, is the author's first contribution on several inscriptions, some published, others not, referable to public monuments of Roman