ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

DEL SEMINARIO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

II

ISTIT. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 4792
STUDI CLASSICI

Napoli 1980

Comitato di redazione

Ida Baldassarre, Bruno d'Agostino, Augusto Fraschetti, Emanuele Greco,
Werner Iohannowsky, Domenico Musti, Enrica Pozzi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Il volume è in distribuzione presso:

HERDER EDITRICE E LIBRERIA s.r.l.
International Book Center
Piazza Montecitorio 120
00186 ROMA (Italia)
Tel. (06)-6794628

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

INDICE

PROTOSTORIA

P. Zancani Montuoro, Scodelle o lampade della ~~preistoria?~~ . . . . p. 1

C. Mossé, Ithaque ou la naissance de la cité . . . . . " 7

E. Greco, Frammento di cratere LG da Crotone . . . . . " 21

L. Cerchiai, La *máchaira* di Achille: alcune osservazioni a proposito della « tomba dei tori » . . . . . " 25

J. Scheid, A propos de certaines fêtes d'été — Réflexions en marge d'un livre de G. Dumézil . . . . . " 41

P. Schmitt-Pantel, Les repas au prytanée et à la tholos dans l'Athènes Classique. *Sitesis, trophè, misthos*: réflexions sur le mode de nourriture démocratique . . . . . " 55

A. Bottini, Osservazioni sulla topografia di Banzi preromana . . . " 69

E. Greco, Petelia, Vertinae e Calasarna . . . . . " 83

A. Greco Pontrandolfo, Un gruppo di tombe di un insediamento rurale del IV sec. a.C. da S. Angelo di Ogliara (Salerno) . . . . " 39

I. Rainini, Una « applique » antropomorfa dal Santuario di Mefite d'Ansanto . . . . . " 113

U. Bultrighini, I teori come istituzione politica . . . . . " 123

A. Fraschetti, I Ceriti e il « Castello Ceretano » in Diodoro (XIV 117,7 e XX 44,9) . . . . . " 147

S. Demougin, Eques: un surnom bien romain . . . . . " 157

LA *MÁCHAIRA* DI ACHILLE: ALCUNE OSSERVAZIONI A PROPOSITO DELLA « TOMBA DEI TORI »

Luca Cerchiai

Sulla scena dell'agguato di Achille a Troilo, dipinta nella camera d'ingresso della « tomba dei Tori » a Tarquinia, si è sviluppata fino ad oggi un'accurata indagine di tipo filologico, che ha rivelato le profonde affinità tra l'affresco e la produzione ceramica etrusca coeva, particolarmente quella « pontica » e che ha inoltre messo in evidenza le numerose incertezze e i pentimenti che ne caratterizzano la composizione, indizio della scarsa dimestichezza con la pittura parietale di un artigiano, probabilmente un pittore di vasi, più a suo agio nelle ridotte composizioni della pittura ceramica [1].

Attraverso un'analisi che ha tenuto conto delle tecniche impiegate nella realizzazione dell'affresco e delle capacità espressive del pittore, si è così formulato un giudizio critico sulla compiutezza formale dell'opera, di essa evidenziando una serie di squilibri e mancanze; non si è invece potuto sviluppare, con questo tipo di approccio, un approfondito esame sul contenuto della scena, sul messaggio

Abbreviazioni supplementari:

A. Andrén	=	A. Andrén, ' Osservazioni sulle terrecotte architettoniche etrusco-italiche ' in *OpusRom* VIII: 1. Lectiones Boethianae, I, Stockholm 1971.
G. Colonna, 1961	=	G. Colonna, ' Il ciclo etrusco-corinzio dei Rosoni ', in *StEtr* XXIX 1961.
A. Giuliano	=	A. Giuliano, ' Osservazioni sulle pitture della « tomba dei Tori » ', in *StEtr* XXXVII 1969.
La cuisine	=	AA. VV., *La cuisine du sacrifice en pays grecs*, Paris 1969.
A. Schnapp-Gourbeillon	=	A. Schnapp-Gourbeillon, ' Les funérailles de Patrocle ' in ' Atti del convegno internazionale sull'ideologia funeraria ', Ischia-Napoli 1977 (in corso di stampa).
P. Vidal-Naquet	=	P. Vidal-Naquet, ' Caccia e sacrificio nell'« Orestea » ', in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, ed. italiana Torino 1976.

[1] Metodologicamente esemplare è, a questo proposito, la messa a punto, preludio di una completa edizione critica della tomba, che si trova in A. Giuliano.

— le sua estensione e pertinenza sociale — emesso da essa mediante l'ambientazione, la posizione, l'atteggiamento, il costume e gli strumenti dei personaggi rappresentati, scaturendo questo tipo di informazioni, che inseriscono l'opera nel contesto sociale che l'ha prodotta e che per mezzo di essa trova espressione, piuttosto dal successivo momento dell'analisi iconologica [2].

Eppure, con un salto metodologico talora riscontrabile nello studio dell'arte etrusca, anche nel caso della « tomba dei Tori » il riconoscimento della qualità artigianale dell'opera si è in modo quasi automatico ampliato in quello della sua presunta illeggibilità, nel segno di una scontata opacità decorativa tipica di una espressione artistica provinciale come quella etrusca.

« La scena di Achille e Troilo sembra aver perso ogni significato mitico. Achille . . . salta con le gambe corte quasi a fuggire la doccia che ineluttabilmente si aprirà su di lui, come a rigor di logica vuole il leone ancora muto, posto a cannella di fontana . . . » [3].

Si vuole in queste pagine al contrario dimostrare, attraverso un approccio di tipo iconologico alla scena dell'agguato di Achille a Troilo, la rigorosa coerenza di quella rappresentazione e il suo significativo inserimento in una serie di monumenti figurati etruschi imperniati sul tema del sacrificio.

Achille nell'affresco tarquiniese è caratterizzato da un costume particolare: armato di elmo e schinieri, non è protetto dalla corazza, avendo i fianchi coperti soltanto da un perizoma, e oltre alla lancia impugna, nella mano alzata, una spada di forma particolare ed estremamente significativa, la cui importanza per la comprensione del significato dell'affresco non è stata finora messa in evidenza: non si tratta infatti dell'arma propria del combattimento oplitico con impugnatura diritta, corta lama a doppio taglio ed estremità a punta ma di una spada di grandi dimensioni, con impugnatura ricurva e lunga lama ad un unico taglio che con sicurezza può essere definita una *máchaira*, il coltello sacrificale impiegato dal *mágheiros* per sgozzare la vittima e poi tagliarla per il successivo momento della cottura [4]. Invece di offrire un'immagine sbiadita e svuotata di significato, l'affresco tarquiniese rivela così estrema coesione e forza espressiva inaspettata: essendo evocata con l'immagine dell'eroe greco in agguato la conclusione dell'episodio, la decapitazione di Troilo sull'altare di Apollo Timbreo, la storia di Achille e del giovinetto *hippiochármēs* acquista una luce particolare

[2] La differenza tra analisi iconografica e interpretazione iconologica è chiaramente espressa in E. Panofsky, ' Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento ', in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962³, pp. 31-44, in part. la tavola sinottica riprodotta a p. 44.

[3] A. Giuliano, p. 26.

[4] Sul ruolo del *mágheiros* e lo statuto ambiguo della *máchaira* cfr. M. Detienne, ' Pratiques culinaires et esprit de sacrifice ', in *La cuisine...*, cit., pp. 7-35 (apparso in italiano sotto il titolo di ' Il coltello di carne ', in *DialAr*, n.s. 1, 1979, pp. 6-16); J. L. Durand, ' Bêtes grecques ', *Ibidem*, pp. 133-157; J. Durand, ' Du rituel comme instrumental ', *Ibidem*, pp. 167-81 (una forma preliminare di esso è stata pubblicata in italiano sotto il titolo di ' Figurativo e processo rituale ', in *DialAr*, n.s. 1, 1979, pp. 16-31); M. Detienne - J. Svenbro, ' Les loups au festin ou la Cité impossible ', *Ibidem*, pp. 215-37.

ed ambigua: dal mondo della guerra si è verificato uno slittamento verso la sfera sacrificale; i due momenti, rigidamente separati nel sistema di valori elaborato dalla città, si confondono in questo episodio attraverso la trasgressione di tutte le regole che garantiscono il sistema sacrificale: il guerriero è diventato uno scannatore, il nemico una vittima umana, l'altare, perduto il valore di asilo, è una *trápeza* insanguinata [5].

Il senso sacrificale dell'episodio era del resto ben presente nella coscienza degli antichi: a questo proposito appare particolarmente interessante la tradizione su Troilo e sulla morte di Achille riferita nei *Posthomerica* di J. Tzetzes [6].

Troilo vi è descritto come un guerriero valoroso, non inferiore allo stesso Ettore; non più adolescente, di lui è al contrario sottolineato l'aspetto virile: grande, veloce, scuro di pelle, con barba irsuta e lunghi capelli [7].

Non cade vittima di un agguato ma muore in combattimento, ucciso da Achille presso lo Scamandro [8].

Come si vede, è stato operato nella fonte a proposito di Troilo un sistematico rovesciamento della caratterizzazione tradizionale: adulto invece di adolescente, aggressivo invece che indifeso, decisamente maschile e non più un efebo legato ad Achille da un rapporto erotico di cui alla fine è la vittima.

Nello stesso tempo, avendo assunto il figlio di Priamo un aspetto « achilleo », è proprio Achille ad essere definito come un altro Troilo: secondo la fonte infatti, invitato a recarsi nel santuario di Apollo Timbreo, egli cade nudo e senz'armi in un tranello tesogli da Deifobo e Paride e mentre il primo lo lega con le braccia, il secondo lo uccide con la *máchaira* [9].

Nudo e indifeso come un fanciullo, Achille cade come Troilo trafitto dal coltello sacrificale, confermando attraverso questo doppio rispecchiamento l'interpretazione proposta dell'affresco tarquiniese.

L'analisi può essere estesa anche al repertorio iconografico relativo all'episodio ed è sembrato a questo proposito opportuno soffermarsi soprattutto sull'evidenza ceramica per la maggiore documentazione disponibile.

L'atmosfera sacrificale della vicenda è in un solo caso affidata come nella « tomba dei Tori » all'associazione di Achille e la *máchaira*: si tratta di una nestorìs lucana da Anzi in cui l'eroe greco armato di scudo e coltello sta per attaccare Troilo che abbevera il cavallo in un paesaggio ricco di vegetazione [10].

[5] Detienne-Svenbro, in *La cuisine*, pp. 233-35.

[6] Si può inoltre ricordare — ma la ricerca dovrebbe essere ulteriormente sviluppata — Lyc., *Alex.*, vv. 307-13 e Schol. ad loc.; a questo si può forse aggiungere S., *Troilos*, Fr. 562 A. Nauck TGF in cui compare la forma verbale *amásetai* glossata da Esichio *sphácsei*, il termine tecnico usato per indicare lo sgozzamento della vittima da parte del *mágheiros*.

[7] Tz., *Posthom.*, vv. 382-83.

[8] Tz., *Posthom.*, v. 384.

[9] Tz., *Posthom.*, vv. 392-97, in part. vv. 395-97: *Dēiphobos d'ára chersì peribale hoīa te gambrón / Dýsparis aûte máchairan epēlase égkasi phōtós.*

[10] K. Schauenburg, ' Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei ', in *BonnJbb* 161, 1961,

Sebbene la scena rifletta ormai la decomposizione dello schema tradizionale — i momenti dell'agguato e dell'inseguimento sono infatti confusi, piombando Achille alle spalle di Troilo presso la fontana — la presenza della *máchaira* continua a suggerire l'atroce trasgressione del sacrificio umano.

Per quanto riguarda il repertorio ceramico d'età arcaica, se rispetto alla « tomba dei Tori » non offre un confronto così stretto, esso tuttavia presenta una maggiore coerenza nella scelta degli schemi compositivi impiegati per descrivere i diversi momenti in cui si articola l'episodio: agguato, inseguimento, cattura, uccisione ai quali si può aggiungere il combattimento tra Greci e Troiani sul cadavere di Troilo.

Ognuno di questi schemi — sintagmi — è costituito dall'associazione di un numero limitato e particolare di immagini — segni — che si potrebbe definire pertinenti: inutilizzati nella composizione degli altri schemi, essi sono così caricati del senso di quello formato attraverso la loro combinazione.

Scomponendo tutti i sintagmi nelle rispettive unità costitutive, è quindi possibile, in base al concorso di segni comuni nella loro definizione, stabilire tra essi eventuali correlazioni di senso; nello stesso tempo è possibile mettere in evidenza all'interno di ogni sintagma, vale a dire nella rappresentazione di ogni episodio, in base al numero e all'associazione dei segni costitutivi, le anomalie, la coerenza e infine il valore espressivo di ogni versione ceramica.

Si è per questo cercato di elaborare due tabelle [11] che formalizzino l'intera sequenza dell'episodio — dall'agguato al combattimento sul morto — attraverso le sue unità espressive: nella prima sono stati riportati nell'asse delle Y gli esemplari ceramici considerati, corinzi, attici, laconici ed etruschi e in quello delle X gli elementi che si sono ritenuti fondamentali per la descrizione di ogni sequenza (tabella n. 1) (fig. 3).

p. 18, pl. 43, 1. Per la raffigurazione dell'episodio di Achille e Troilo nella ceramica italiota cfr. A. Cambitoglou - J. Wade, ' A Campanian Bell-krater in the Nicholson M., Sydney, by the Libation Painter, representing Achilles and Troilos ', in *AntK* 15, 1972, heft 2, pp. 90-94.

[11] Per la costruzione delle tabelle sono stati utilizzati i seguenti esemplari:

Ceramica corinzia

1) Lagynos Atene CC 620: E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923 figg. 214 - 39) Cratere Louvre E 638 bis: E. Pottier, ' Vases peints à sujet homériques ', in *MonPiot* XVI 1909, tav. 14.

Ceramica attica a figure nere

2) Kylix New York 45.11.2: *ABV* p. 85 - 3) Anfora Londra 97.7-21.2: *ABV* p. 86 - 4) Deinos Louvre E 876: *ABV* p. 90 - 5) Anfora Philadelphia 2522: *ABV* p. 95 - 6) Anfora Monaco 1436: *ABV* p. 95 - 7) Hydria Vienna 3614: *ABV* p. 106 - 8) Hydria Londra B 324: *ABV* p. 361 - 9) Hydria Londra B 325: *ABV* p. 363 - 10) Lekythos Copenhagen 3629: *ABV* p. 379 - 11) Anfora Vaticano G 25: *ABV* p. 479 - 12) Lekythos Atene 12481: C. H. E. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi*, Paris 1923, tav. 41, 5a-c - 13) Lekythos Basilea privata: *Paralipomena* p. 261 - 14) Anfora Capua 7550: *ABV* p. 710 - 22) Kylix New York 01.8.6: *ABV* p. 51 - 23) Kylix Louvre CA 1684: *ABV* p. 64 - 24) Cratere Firenze 4209: *ABV* p. 69 - 25) Anfora Berlino 1685: *ABV* p. 109 - 26) Kylix, già Hope: *ABV* pp. 184-85 - 27 Hydria Copenhagen

Nella seconda gli stessi dati sono stati ordinati secondo una matrice « pondérée » (tabella n. 2) (fig. 4) [12].

La resa grafica così ottenuta dimostra la corrispondenza a ciascun tempo dell'episodio di un preciso insieme figurativo, del quale si cercherà di mettere in evidenza il profondo valore espressivo.

Agguato

Le immagini fondamentali sono quelle di Achille in ginocchio armato di lancia, l'albero, la fontana, Polissena con l'hydria, Troilo indifeso.

Lo schema, che ricorre con grande regolarità, è sviluppato quasi esclusivamente nella ceramica attica a figure nere e in quella laconica ed è caratterizzato da una composizione ritmata e solenne, scandita in una serie di figure stanti, prive quasi di movimento.

Troilo è rappresentato nudo e indifeso sulla fiasca di *Timonídas*, negli esemplari più antichi della ceramica attica a figure nere e nei vasi laconici [13]; è invece provvisto di veste o semplicemente di un mantello negli esemplari attici più tardi: si tratta probabilmente di una banalizzazione del segno *nudità* che non viene più compreso [14] e che invece contribuisce probabilmente a definire il ruolo

111: *ABV* p. 324 - 28) Hydria Louvre B 307: *ABV* p. 361 - 29) Cratere Louvre C 11282: *Paralipomena* p. 296 - 30) Kylix Bibl. Nat. 330: *CVA*, Bibl. Nat. II (France Nr. 10), tav. 54,6-7 - 41) Anfora Monaco 1426: *ABV* p. 95 - 42) Anfora Firenze 70933: *ABV* p. 95 - 43) Hydria Londra B 326: *ABV* p. 362.

Ceramica attica a figure rosse

19) Hydria Leningrado 628: *ARV²* p. 210 - 20) Fr. Mikonos: *ARV²* p. 247 - 32, 40) Kylix Perugia 89: *ARV²* p. 320 - 33) Kylix Louvre G 154: *ARV²* p. 369 - 34) Pelike Louvre G 231: *ARV²* p. 581 - 35) Anfora Firenze 4020: *ARV²* p. 1193 - 36) Fr. Heidelberg: *ARV²* p. 450 - 38) Kylix Palermo V 659: *ARV²* p. 480.

Ceramica laconica

15) Kylix Cerveteri: P. Zancani Montuoro, ' L'agguato a Troilo nella ceramica laconica ' in *BdA* XXXIX 1954, fig. 1 - 16) Kylix Samo: Zancani, *ibidem*, fig. 4 - 17) Kylix Louvre E 669: Zancani, *ibidem*, fig. 5 - 18) Deinos Louvre E 662: Zancani, *ibidem*, fig. 6.

Ceramica etrusca

21) Anfora Villa Giulia 5200: G. Camporeale, ' Banalizzazioni etrusche di miti greci. III, Anfora a figure nere da Narce ' in *StEtr* XXXVII 1969, pp. 70-74, tav. XXVIII - 31) Anfora Reading University: P. N. Ure, ' A New Pontic Amphora ' in *JHS* LXXI 1951, pp. 198-202, pls. XLIII-XLIV - 37) Anfora Louvre E 703: Giuliano, fig. 17.

I numeri in parentesi attribuiti ai vasi corrispondono alla loro posizione nell'asse delle Y della tabella Nr. 1.

[12] Sulla costruzione di questo tipo di matrice: J. Bertin, *La graphique et le traitment graphique de l'information*, Paris 1977, pp. 60-69.

[13] Nr. 1-7 della n. 11. (Successivamente si citeranno solo i numeri).

[14] La decomposizione dello schema originario è evidente nell'esemplare Nr. 12 dove, sotto

di vittima proprio di Troilo che giunge alla fontana come, nella versione di Tzetzes, Achille giunge al santuario di Apollo: nudo e senz'armi.

Il valore sacrificale dell'immagine Troilo/*fanciullo nudo = vittima indifesa* può indurre a riconoscere lo stesso senso anche negli altri elementi costitutivi della vicenda, innanzitutto il segno *acqua* fortemente sottolineato e articolato nell'immagine della fontana e di Polissena portatrice dell'hydria e, sempre associato a questo, l'immagine dell'*albero*; si tratta infatti di segni dei quali è stata già riconosciuta la pertinenza per la descrizione di una topografia del sacrificio [15] e che in questo caso sono inseriti anche, come si è già notato, in una composizione solenne che sembra evocare una teoria processionale. Se l'interpretazione proposta è accettabile, il momento dell'agguato è stato allora concepito come il percorso della vittima verso il sacrificio, verso un nascosto sacrificatore che l'abbatterà ottenendo da essa un inconsapevole assenso.

Da questo schema si discosta radicalmente la figura di Troilo armato sull'anfora etrusca attribuibile al « Pittore di Micali » o alla sua cerchia [16]: si può supporre che, più che una banalizzazione [17], essa rifletta forse la versione che vedeva nel figlio di Priamo un guerriero valoroso, in qualche modo riscontrabile anche in una coppa di Oltos [18].

Inseguimento

Le immagini fondamentali sono quelle di Achille in corsa, armato prevalentemente di lancia, Troilo a cavallo, l'hydria, intera o spezzata a terra, sotto l'animale, Polissena che in fuga precede il fratello e verso di lui si rivolge.

La scena è riprodotta quasi esclusivamente nella ceramica attica a figure nere dove compare con poche varianti; non è testimoniata nella ceramica attica a figure rosse, mentre ancora una volta del tutto diversa appare la versione etrusca, raffigurata nell'anfora « Reading », con Achille a cavallo e Polissena sotto di lui nella posizione tipica dell'hydria [19].

Rispetto alle immagini dell'agguato manca nella scena ogni riferimento paesistico e Troilo appare sempre vestito, di solito con una corta tunica e talvolta anche armato di una lancia, forse il pungolo per i cavalli [20].

Particolarmente interessante perché fornisce forse una chiave per l'interpretazione del senso della scena è la figura della lepre posta sotto il cavallo di

Troilo a cavallo, compare l'immagine del tutto immotivata dell'hydria rovesciata, caratteristica invece dei successivi momenti dell'inseguimento e della cattura.

15 Durand, in *La cuisine*, pp. 172-78 (ed. italiana pp. 17-27).

16 Nr. 21.

17 G. Camporeale, in *StEtr* XXXVII 1969, pp. 72-73 n. 44.

18 Kylix Louvre G 18: *ARV*² p. 63.

19 Nr. 31.

20 Nello schema dell'agguato l'immagine di Troilo armato compare solo nell'esemplare Nr. 11.

Troilo nella kylix del « pittore C » [21], soprattutto per la connessione che attraverso essa può essere istituita con le kylikes laconiche con la rappresentazione dell'agguato.

In queste infatti l'animale è raffigurato due volte, sempre nell'esergo, in un caso sotto il cavallo di Troilo [22], in un altro addirittura da solo, inquadrato da due motivi floreali, sembrando così quasi sostituire la figura del giovane figlio di Priamo [23].

Notevole è anche nelle coppe la raffigurazione di Polissena: posta anch'essa nell'esergo, è rivolta verso Troilo a cui tende le braccia, in un atteggiamento più comprensibile nel momento dell'inseguimento che in quello dell'agguato [24]. È possibile quindi supporre che la struttura compositiva delle coppe laconiche evochi attraverso una distinzione dello spazio figurato contemporaneamente i due momenti dell'agguato e dell'inseguimento: mentre il primo occupa il campo della kylix con la grande figura di Achille dietro la fontana, il secondo è relegato nell'esergo e caratterizzato dalla presenza di Troilo/lepre e di Polissena.

La lepre, come si è detto, è profondamente connessa a Troilo, quasi una sua metafora; essa può essere considerata un riferimento alla condizione efebica del giovane troiano o, intesa come dono amoroso, del suo legame erotico con Achille, ma soprattutto, visto il contesto in cui è calata, essa può forse ancora una volta evocare la condizione di vittima del figlio di Priamo, che attraverso la lepre è omologato ad una preda di caccia e più precisamente di quella pratica venatoria rivolta contro la piccola preda, caratterizzata dal ricorso all'agguato e all'uso di trappole e reti [25].

Per comprendere fino in fondo questo riferimento alla caccia e la sua connessione con la sfera sacrificale, i due piani in cui sembra articolarsi l'episodio, occorre riferirsi ancora all'importante passaggio dei *Posthomerica* di Tzeztes: prima di venire ucciso da Paride con la *máchaira*, Achille, come si è visto, viene catturato da Deifobo che lo immobilizza legandolo con le braccia [26].

21 Nr. 21.

22 Nr. 15.

23 Nr. 17.

24 Zancani, in *BdA* XXXIX 1954, p. 293. Molto interessante è la raffigurazione di Polissena anche nella ceramica attica a figure nere: mentre negli esemplari più antichi — Nr. 2-7 — è infatti raffigurata in atto di riempire l'hydria che tiene con una o due mani, in quelli più recenti essa, deposto il recipiente a terra presso la fontana, agita le braccia — Nr. 8-10, 12-14 —, si rivolge verso Troilo — Nr. 8 — o tenta di fuggire da Achille appostato in agguato — Nr. 13-14 —, sembrando, come nella ceramica laconica, suggerire in queso modo il successivo inseguimento.

Trae quindi conferma l'ipotesi di una contaminazione, nell'ultima produzione a figure nere, dello schema dell'agguato con alcuni elementi tipici dei tempi successivi dell'episodio, già peraltro suggerita dalle immagini di Troilo vestito e armato e dell'hydria rovesciata (cfr. Nr. 14, 20).

25 A. Schnapp, ' Pratiche e immagini della caccia in Grecia antica ' in *DialAr* n.s. 1, 1979, pp. 36-59 e in part. pp. 51-55.

26 Tz., *Posthom.*, v. 395: *Dēíphobos ... chersì períbale*,

Soffocato in quella presa, l'eroe greco evoca l'immagine dell'animale impigliato nella rete: inerme Achille viene allora catturato come una bestia indifesa che, per salvarsi, può ricorrere solo alla velocità; parimenti Troilo, nella scena ricca di movimento dell'inseguimento, per avere scampo deve scappare come il « prototipo dell'animale cacciato » [27], la lepre incalzata dai cani, inseguito da Achille che, dopo essersi appostato in agguato come nella caccia, ricca d'astuzia, alla piccola selvaggina, lo incalza come uno di quei « numerosi cacciatori equipaggiati da opliti o recanti per lo meno lo scudo che i vasi attici rappresentano e che contrappongono ai cacciatori efebici nudi [28].

Cattura

L'elemento fondamentale che distingue questo momento dal precedente è il gesto della presa con cui Achille blocca Troilo che tende ad essere armato di una coppia di giavellotti ed è inoltre quasi sempre dotato di un costume di tipo frigio, talvolta evocato dal solo mantello [29].

Lo schema ricorre solo nella ceramica attica a figure rosse e nell'anfora del « Pittore di Paride » [30] e presenta l'associazione di immagini caratteristiche dell'agguato e dell'inseguimento oltre al ricorso isolato di segni tipici dei momenti successivi come la spada e l'altare.

Entro questa struttura compositiva complessivamente meno rigorosa, l'evocazione dell'atmosfera ambigua dell'episodio è affidata all'immagine del lupo che in due casi [31] orna come *episēma* lo scudo di Achille e che nella tradizione greca è considerato « animale feroce e astuto, insidioso e intraprendente » [32], cacciatore che attraverso un comportamento collettivo organizzato isola e sorprende le vittime indifese per poi sgozzarle, servendosi delle zanne come di una *máchaira* [32].

Cacciatore « comme s'il chassait avec des filets et a la course . . . » [33] e *mágheiros*, il lupo appare allora corrispondere pienamente alla figura di Achille come la lepre a quella di Troilo; la sua presenza, che sottolinea l'insidia e evoca la feroce conclusione, può inoltre chiarire quella, dotata di eguale senso, del

[27] P. Vidal-Naquet, pp. 121-144, in part. pp. 127-29 per quanto riguarda la lepre e p. 133, n. 69 per quanto riguarda le « immagini della rete e della trappola da caccia ».

[28] P. Vidal-Naquet, p. 131.

[29] Questo tipo di costume definisce la diversità di chi l'indossa rispetto allo spazio greco; si può ricordare a questo proposito nella ceramica attica a figure nere, contrapposta e complementare a quella dell'oplita, la figura dell'arciere scita, che del resto compare anche accanto a Troilo nell'esemplare nr. 38.

[30] Nr. 37.

[31] Nr. 33, 35.

[32] P. Vidal-Naquet, p. 134 e n. 70; Detienne-Svenbro, in *La cuisine*, in part. pp. 216-18, 222-225.

[33] Detienne-Svenbro, in *La cuisine*, p. 218.

serpente, ricorrente nelle kylikes laconiche, animale al lupo accomunato nella tradizione greca come cacciatore astuto e crudele [34].

Nell'esemplare etrusco sembra sottolineato soprattutto l'aspetto sacrificale dell'episodio mediante l'uso di segni caratteristici del momento dell'agguato e di quelli successivi mentre, rispetto alla produzione attica a figure rosse, sono assenti le immagini caratteristiche dell'inseguimento.

In questo senso occorre soffermarsi sulla forma dell'arma con cui Achille abbatte Troilo sull'anfora del « Pittore di Paride »: per quanto complessivamente poco leggibile, essa è sicuramente di corte dimensioni e dotata di un'impugnatura ricurva che, escludendo la possibilità di una lancia o una spada di tipo oplitico, ricorda piuttosto una *máchaira*; si tratterebbe allora di uno schema simile a quello della « tomba dei Tori » che potrebbe confermare la stretta relazione dell'affresco tarquiniese con la produzione « pontica » e, d'altra parte, fornire un'utile indicazione sull'ambiente in cui si è sviluppata una simile tradizione espressiva.

Occorre adesso esaminare i momenti dell'uccisione, del sacrificio e del combattimento sul morto, molto meno diffusi dei precedenti nella tradizione figurativa.

Uccisione

In essa è raffigurato il momento in cui Achille trafigge Troilo; si tratta di un tempo dell'episodio raramente rappresentato e che non riflette uno schema consolidato: in un caso infatti è riprodotta una scena di combattimento nella quale solo la presenza dell'iscrizione permette di riconoscere Troilo colpito dalla lancia [35]; nell'altro, più vicino alla tradizione più diffusa, Troilo caduto a terra con il cavallo viene ucciso da Achille con la spada [36].

Degna di nota in questa scena è la presenza dell'albero.

Sacrificio

Come nel caso precedente, si tratta di una rappresentazione non molto frequente, della quale non esiste una tradizione espressiva canonica.

I due esemplari considerati [37], sebbene molto diversi per schema e cronologia, hanno in comune l'associazione dell'altare con la spada che appare così l'arma

[34] P. Vidal-Naquet, pp. 125, 140-41.

[35] Cfr. n. 18.

[36] Cfr. n. 29.

[37] Nr. 39-40.

legata nella tradizione antica al sacrificio di Troilo mentre la lancia è piuttosto connessa ai momenti dell'agguato e dell'inseguimento.

Combattimento sul corpo di troilo

Riprodotto tre volte [38], riflette una struttura compositiva piuttosto coerente caratterizzata dalle immagini di Troilo nudo e decapitato sul o ai piedi dell'altare e Achille che ne scaglia la testa, talora infilzata sulla punta della lancia, contro la schiera di eroi troiani accorsi per evitare lo sconcio del cadavere.

La composizione riflette il motivo tipicamente epico del combattimento sul morto, a cui si è aggiunto il segno estraneo e ferocemente espressivo dell'altare: questo, strettamente associato al corpo nudo e mutilato di Troilo, insieme al quale costituisce il perno della composizione, caratterizza il morto come vittima umana e attribuisce alla scena, attraverso l'identificazione dei momenti della guerra e del sacrificio, il senso di un violento sconvolgimento dei valori tradizionali.

In base all'esame condotto, la vicenda di Achille e Troilo sembra dunque connotarsi come un'operazione di sistematica trasgressione, il cui senso consiste nell'evidenziare un modello di comportamento irriducibile rispetto alle regole che organizzano lo spazio civile e che anzi in questa deliberata opposizione, nella definizione di un modo di essere quasi inumano sembra concretarsi.

L'eccesso, la crudeltà, il deliberato pervertimento dei contesti caricati del valore sociale più alto in seguito al quale un uomo è cacciato e ucciso come una vittima animale, sono tratti che appartengono alla natura eroica di Achille e che significativamente ricorrono nella descrizione tradizionale della figura del tiranno [39], evocando così una condizione al di là di quella umana.

Il disprezzo delle regole deve essere allora inteso come *exploit* con cui si sottolinea la distanza, l'insuperabile barriera rispetto ai comuni mortali.

Il personaggio di Achille è del resto profondamente legato alla pratica del sacrificio umano che costituisce la nota dominante della cerimonia funebre sulla tomba-altare dell'« altro se stesso » Patroclo [40].

Come nell'episodio di Troilo, ritornano nella descrizione della sorte dei giovani troiani immolati sulla tomba di Patroclo immagini tratte dal mondo della caccia e del sacrificio: indifesi al momento della cattura, rannicchiati presso le rive dello Xanto come la lepre che cerca di rintanarsi sotto l'attacco dell'aquila [41], essi sono trascinati via come prede « istupiditi come cerbiatti », legati con le

[38] Nr. 41-43.

[39] Detienne-Svenbro, in *La cuisine*, pp. 232-33.

[40] Uno studio particolarmente importante sul rituale espresso durante i funerali di Patroclo è quello di A. Schnapp-Gourbeillon.

[41] *Il.* XXI, vv. 25-26: *Trôes* ... PTÔSSON; XXII, vv. 307-10: PTÔKA *lagōón*. Cfr. P. Vidal-Naquet, p. 128, che ricorda, a proposito del sacrificio di Ifigenia, il verso 136 dell'*Agamennone* di Eschilo: *autotókon prò lóchou mogheràn* PTÁKA *thuoménoisin*.

loro stesse cinghie [42] e poi, nella cerimonia funebre, sacrificati — sgozzati o decapitati [43] — e bruciati come vittime animali [44].

« Tentativo di pervenire ad un impossibile statuto di perfezione eroica » [45], il sacrificio umano caratterizza anche il personaggio di Neottolemo che, legato nella tradizione antica alla morte di Polissena, Astianatte e Priamo, sembra costituire un raddoppiamento della figura di Achille: del padre riprende infatti il ruolo durante la presa di Troia e sulla sua tomba ripete con Polissena e Priamo lo stesso tipo di offerta sacrificale avvenuta per Patroclo [46].

Per quanto riguarda la tradizione iconografica ad esso relativa, oltre a ricordare la rappresentazione del sacrificio di Polissena sulla spalla di un'anfora tirrenica [47], occorre soprattutto soffermarsi sulla scena di Ilioupersis riprodotta sull'hydria Vivenzio, un'opera di *Kleophrádes* databile nel 500 circa a.C. [48]: mentre ai lati si dipanano episodi famosi dell'ultima notte di Troia, al centro della composizione, su un altare macchiato di sangue Priamo sta per essere abbattuto, accanto al corpo di Astianatte già morto, da Neottolemo che leva in alto la *máchaira*.

Ancora una volta l'uccisione è rappresentata sotto forma di un sacrificio umano; la presenza dell'albero, il gesto di Neottolemo, la spada sacrificale, l'altare, la nudità di Astianatte sono comuni all'iconografia di Troilo, mentre la sottolineata presenza del sangue ricorda la rappresentazione del sacrificio di Polissena. La guerra di Troia sembra in questo senso essere scandita in una serie di momenti critici di disordine e paralisi che solo l'offerta straordinaria di una vittima umana può sottolineare e risolvere.

Così è degli episodi carichi di tensione della partenza e del ritorno, per superare i quali sono immolate Iphigenia e Polissena, per Troilo la cui morte permette la conquista della città [49], ma soprattutto questo vale per il momento finale della caduta di Troia in cui il doppio sacrificio di Priamo e Astianatte, del vecchio re e del suo erede dal nome parlante, sottolinea in modo definitivo la radicale conclusione di un ciclo.

Resta nel quadro così delineato la necessità di chiarire la scelta dell'immagine di Achille contro Troilo per la decorazione della « tomba dei Tori », approfondendo della scena sia il messaggio specifico che il rapporto con il resto della

[42] *Il.* XXI, vv. 29-32.

[43] *Il.* XVIII, vv. 336-37; XXIII, vv. 22-23.

[44] *Il.* XXIII, vv. 175-82.

[45] A. Schnapp-Gourbeillon, p. 10 del testo provvisorio.

[46] K. Ziegler, s.v. Neoptolemos in *RE* XVI 2, 1935, coll. 2445-48.

[47] Anfora Londra 97.7.292: *ABV* p. 97. Cfr. Durand, in *La cuisine*, p. 138.

[48] Hydria Napoli 2422: *ARV*² p. 189.

[49] Mayer, s.v. Troilos in W. H. Roscher, *Lexicon der Griechischen und Römischen Mytologie*, V, Leipzig 1916-21, col. 1217 s.

decorazione dipinta, in particolare con i due gruppi erotici disposti al di sopra di essa.

Per lo stato iniziale di questo tipo di studio e la peculiarità della tomba, si tratta in entrambi i casi di avviare ipotesi di lavoro che, sebbene proponibili soltanto a livello di suggestioni, partano comunque dal presupposto di un'organizzazione non casuale ma socialmente significativa del patrimonio figurativo dei monumenti figurati etruschi, dalle tombe dipinte alle stele e ai cippi.

Così per quanto riguarda Achille che impugna il coltello sacrificale, la coerenza della scena, la sua originalità rispetto al repertorio iconografico greco dove la *máchaira* non compare mai nel momento dell'agguato, lascia supporre che il pittore abbia deliberatamente centrato la sua composizione sul problema del sacrificio umano, che, del resto, sembra complessivamente presentare in ambiente etrusco un notevole rilievo: basti ricordare la grande fortuna in esso della scena del sacrificio dei prigionieri troiani [50] o, secondo una suggestione che occorre però verificare con precisione, l'episodio dell'uccisione dei prigionieri focesi da parte dei Ceriti dopo la battaglia di Alalia [51].

È difficile dare di questa evidenza una spiegazione precisa e esauriente: trapela forse soltanto, attraverso il tema del sacrificio umano con il peso di tutte le sue implicazioni, la volontà da parte dell'ambiente etrusco di sottolineare la propria diversità, di essa esprimendo nello stesso tempo l'imbarazzo, l'aspetto cruciale.

Per quanto riguarda i due *symplegmata* si può forse supporre che in essi sia ripresa, non senza un probabile scarto, la valenza erotica contenuta nel rapporto Achille/Troilo. Questa è documentata nelle fonti scritte ma è soprattutto chiaramente evocata nel repertorio iconografico dove le due figure eroiche traggono il loro significato aderendo a comportamenti tipici e nello stesso tempo sessualmente antitetici, caratteristici di contesti particolarmente significativi e ricchi di molteplici implicazioni come ad esempio quello venatorio.

Rispettivamente cacciatore e preda, Achille e Troilo sono infatti impegnati in un tipo di caccia particolare, quella astuta e ricca di implicazioni erotiche propria degli efebi; l'ambigua risonanza di questa precisa i ruoli dei due personaggi, nei quali la sottolineata importanza della classe d'età si unisce alla funzione svolta nell'episodio.

In questo senso Achille caccia, da adulto, come un efebo una preda efebica alla quale è duplicemente legato perché doppio è l'oggetto della sua caccia: da un lato una preda omologata alla lepre che egli cattura in modo antieroico comportandosi come un efebo, dall'altro un giovinetto del quale è evidenziato l'aspetto

[50] G. Foerst, *Die Gravierung der Pränistischen Cisten*, Roma 1978, p. 51. Il tema del sacrificio umano è altresì evocato nell'hydria ceretana Vienna Kunsthistorisches Museum 3576 con la raffigurazione dell'episodio di Eracle contro Busiride.

[51] Hdt. I 167.

quasi femmineo, ancora una volta omologabile alla lepre, noto pegno amoroso a cui egli tende da adulto.

In Etruria la presenza della *máchaira* sembra caratterizzare altri monumenti figurati d'età arcaica.

Ci si riferisce in particolare ad un gruppo di lastre architettoniche provenienti da Murlo, raffiguranti una scena di assemblea e databili alla metà del VI sec. a.C. [52] e alle stele volterrane di Aule Tite e Larth Tharnies per le quali la datazione preferibile sembra quella del 530 circa a.C. [53].

Nei due casi la spada è posta in particolare risalto e sembra costituire un elemento importante per la definizione del ruolo sociale del suo possessore.

Per comprendere il contesto a cui questi monumenti rinviano, particolarmente utili appaiono le lastre di Murlo, soprattutto alla luce dell'interpretazione laica di esse proposta dal Cristofani secondo il quale, come è noto, il complesso monumentale di Piano del Tesoro più che un santuario doveva costituire un palazzo civile di residenza e rappresentanza di una classe aristocratica che, al vertice di una società di tipo agricolo, basava il suo potere sul controllo della terra.

Le terrecotte architettoniche, che decoravano il tetto del palazzo, costituirebbero allora, attraverso il riferimento ad attività privilegiate come i giochi e il banchetto, la manifestazione dell'apparato ideologico del gruppo dominante, del suo prestigio e ricchezza; in particolare la scena di assemblea invece della triade divina avrebbe rappresentato « il signore . . . seguito dalla moglie e dal resto della famiglia », caratterizzato dagli attributi della lancia e della *máchaira* impugnati come insegne dall'inserviente disposto alle sue spalle.

Se si accetta questo punto di vista, del dinasta di Murlo è stata data la stessa caratterizzazione successivamente occorsa per la figura di Aule Tite, ma più che riferirsi alla funzione di capo militare del gruppo, come sembra supporre il Cristofani quando parla di « signore-guerriero », essa attraverso l'immagine della *máchaira* legata agli aspetti cultuale e alimentare del sacrificio, sembra definire piuttosto l'eminente ruolo sociale del signore che, fondatore del gruppo e garante della sua continuità, nel momento del sacrificio lo rappresenta e ne verifica la coesione e d'altra parte ne controlla e organizza le risorse alimentari, che sono alla pratica sacrificale strettamente legate.

Si tratta dunque dello stesso modello ideologico [54] operante, ad un altro livello

[52] T. Gantz, 'Divine triads on an archaic etruscan frieze plaque from Poggio Civitate (Murlo)', in *StEtr* XXXIX 1971, pp. 3-24; J. Mac Intosh, 'Representations of furniture on the frieze plaques from Poggio Civitate (Murlo)' in *RomMitt* 81, 1974, pp. 26-27; M. Cristofani, 'Considerazioni su Poggio Civitate (Murlo, Siena)', in *Prospettiva* 1, 1975, pp. 9-17, in part. p. 13; *Idem, L'arte degli etruschi. Produzione e consumo*, Torino 1978, pp. 131-38.

[53] A. Minto, 'Le stele arcaiche volterrane', in *Studi in onore di B. Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 305-15, tav. XLII, 1 e 3.

[54] Per un'analisi di questo cfr. B. d'Agostino, 'Tombe principesche dell'Orientalizzante antico da Pontecagnano', in *MonAnt*, Serie Miscellanea, vol. II, 1, Roma 1977, pp. 54-57.

dell'ideologia funeraria, nei corredi di tipo principesco o comunque eminente diffusi dalla fine dell'VIII sec. a.C. dalla Campania in Etruria e che, del resto, hanno talvolta restituito spade di grandi dimensioni avvicinate per la forma a una *máchaira*. Occorre a questo proposito ricordare i numerosi esemplari di Populonia e Vetulonia già dalla Talocchini connessi alla sfera sacrificale [55], e in particolare la spada rinvenuta nella « tomba del Duce », per l'impugnatura a uncino avvicinata dal Camporeale a quella di Aule Tite [56]; a questi si può inoltre aggiungere, sempre per il periodo orientalizzante, due esemplari provenienti rispettivamente da Palestrina [57] e da Pontecagnano [58] e, per un momento successivo, il grande coltello di una tomba a ziro del territorio chiusino, associato tra l'altro a una coppia di alari legati all'idea del focolare domestico, centro alimentare e sacrificale della vita della comunità [59].

Dall'esame della documentazione archeologica emerge così il lungo funzionamento del patrimonio ideologico connesso, nella definizione di uno *status* sociale privilegiato, alla figura del capo che, espressione di tutte le funzioni del gruppo, ne costituisce l'unico elemento di proiezione all'esterno.

Tale funzione appare legata ad una società di tipo arcaico, in cui non si sono ancora verificati quei processi di distinzione e laicizzazione del potere tipici invece di un'organizzazione urbana, e per questo non a caso essa sembra, con il tempo, passare a caratterizzare soprattutto l'ambiente dell'Etruria interna centro-settentrionale, riflettendo rispetto ai grandi centri dell'Etruria meridionale e costiera dove pure è inizialmente comparsa, forme di organizzazione sociale meno evolute [60]. Uno slittamento rispetto a questo modello ideologico presentano alcune lastre architettoniche da Acquarossa [61] e Tarquinia [62] nelle quali, secondo uno schema già noto nella ceramica attica a figure rosse, sono raffigurati gruppi di banchettanti su *klínai* che, rispetto all'iconografia consueta, al posto della kylix sollevano un coltello.

Si tratta in questo caso di una rappresentazione abbreviata del sistema sacri-

[55] A. Talocchini, ' Le armi di Vetulonia e Populonia ' in *StEtr* XVI 1942, p. 61 n. 221.

[56] G. Camporeale, *La tomba del Duce*, Firenze 1967, pp. 96-97 n. 56 tav. XIX c. La spada appartiene al IV gruppo, datato dallo studioso alla fine del VII secolo a.C.

[57] O. Montelius, *La Civilisation primitive en Italie*, Stockholm 1895-1910, V, tav. 364,4.

[58] B. d'Agostino, in *MonAnt*, Serie Miscellanea, II, 1, Roma 1977, t. 928, fig. 14 R4.

[59] A. Minto, ' Chiusi. Tomba a ziro rinvenuta in località « Montebello » nella proprietà del conte Claudio Paolozzi ' in *NSc* 1938, pp. 115-20, fig. 6.

[60] Tale tipo di struttura sociale è caratterizzata nella pratica degli scambi dal modello del dono: questo, direttamente legato alla funzione di rappresentante del gruppo esercitata dal capo, compare significativamente nel formulario presente nelle iscrizioni delle stele volterrane di Aule Tite e Larth Tharnies. Sull'argomento cfr. M. Cristofani, ' Il dono nell'Etruria arcaica ' in *ParPass* XXX 1975, pp. 132-52, in part. p. 144. Obiezioni a questa impostazione si trovano in G. Colonna, ' Nome gentilizio e società ', in *StEtr* XLV 1977, p. 187 n. 49.

[61] A. Andrén, p. 6, tav. XXIV, fig. 53.

[62] A. Andrén, fig. 18.

ficale-alimentare espresso in forma completa nel cratere corinzio di *Eurýthios* [63] o sulla spalla dell'hydria ceretana Ricci [64], ma in essa rispetto alle lastre di Murlo o alle stele volterrane si è verificato un deciso mutamento del referente ideologico: sebbene l'aspetto sacrificale sia ancora presente, la definizione di una figura sociale privilegiata è stata affidata soprattutto al modello del banchetto secondo un sistema di riferimento proprio della *pólis* greca, dove il maschio adulto e libero si riconosce parte di un gruppo di uguali attraverso la partecipazione a spazi e attività comuni di ampio rilievo sociale come la palestra e il banchetto. Resta infine un'ultima suggestione che induce a riflettere sui complessi rapporti che possono intercorrere tra i contesti della caccia e del sacrificio: su un cratere attribuito al « Pittore dei Rosoni » [65] sono raffigurati due uomini che, armati di un grande coltello inseguono un toro e che dal Colonna sono stati identificati in Eracle e Iolao contro il toro cretese [66].

L'arma che essi impugnano è molto simile a quella di Larth Tharnies e, del resto, notevoli riferimenti al mondo della caccia possono essere riconosciuti anche nelle altre immagini di Aule Tite e Larth Ninies, dal tipo di costume alla presenza della lancia e di un'arma come l'ascia che, sebbene impiegata nella caccia, è anche lo strumento impiegato per abbattere la vittima sacrificale [67].

In questo senso si può ancora approfondire il confronto, mettendo in evidenza alcuni elementi ambigui che sembrano caratterizzare la scena di caccia rappresentata sul cratere etrusco-corinzio: questa infatti è eseguita con strumenti insoliti come i coltelli ed è rivolta contro l'animale più vicino all'uomo, legato alla pratica dell'agricoltura e del sacrificio [68], che però, inserito in un contesto selvaggio, acquista per opposizione il carattere di una belva feroce e distruttrice. Particolare è poi il cacciatore: Eracle, il « ghiottone divino » dalla fame insaziabile, che ha divorato crudo il bue da lavoro [69].

Caricata di questi segni contraddittori si delinea così un'immagine ricca di tensione, in delicato equilibrio tra gli spazi della caccia e del sacrificio; essa conferma l'instabile prossimità, i confini incerti e facilmente intersecabili dei due contesti che, per quanto giustapposti, sono entrambi connessi attraverso il sangue dell'animale ucciso alla pratica alimentare umana.

[63] Louvre E 635.

[64] Durand, in *La Cuisine*, p. 135 ss., tavv. I-IV.

[65] Louvre E 631: G. Colonna, 1961, p. 51 Nr. 20, tav. XIV a-b.

[66] G. Colonna 1961, pp. 55-56.

[67] Cfr. l'analisi dell'hydria ceretana Copenhagen 13567 in Durand, in *La Cuisine*, pp. 177-178, fig. 15 (ed. italiana pp. 26-27, fig. 8).

[68] M. Detienne, *I giardini di Adone*, ed. italiana Torino 1975, pp. 63-70.

[69] Durand, in *La Cuisine*, p. 146; *Idem*, in *La Cuisine*, p. 180 (ed. italiana pp. 29-30); Detienne-Svenbro, in *La cuisine*, pag. 235, n. 3.

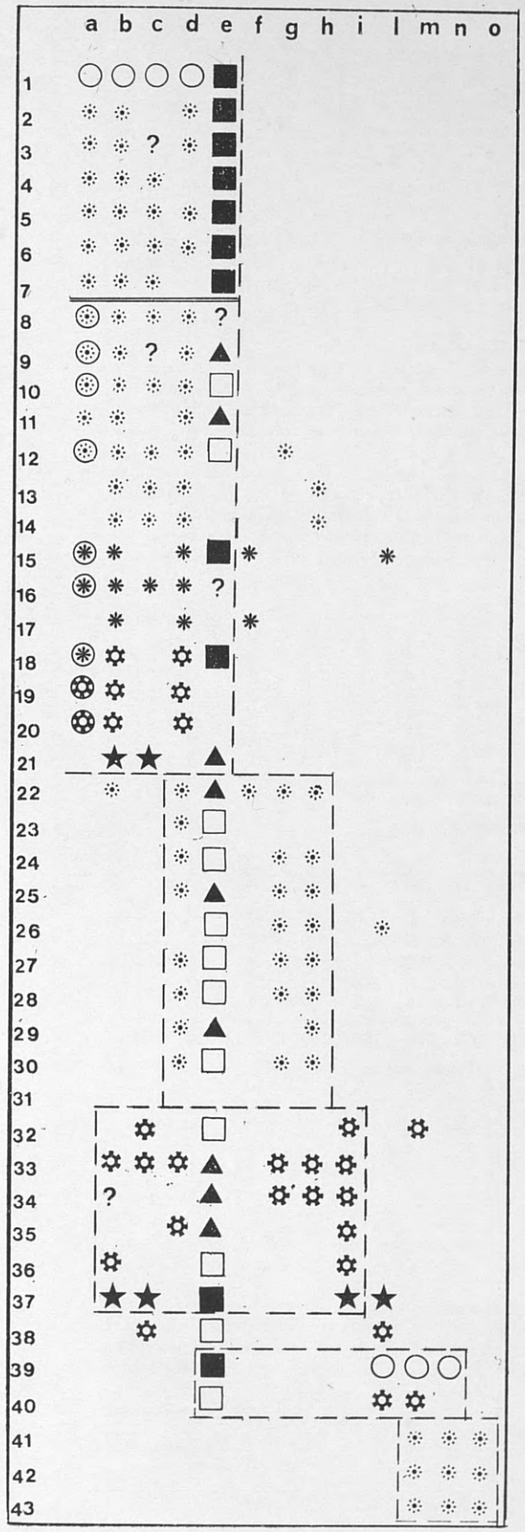


Tabella 1

Leggenda :

nr. 1–21 = agguato
nr. 22–31 = inseguimento
nr. 32–37 = cattura
nr. 38 = uccisione
nr. 39–40 = sacrificio
nr. 41–43 = combattimento sul morto

○ = ceramica corinzia
⁘ = cer. attica a figure n.
✳ = cer. laconica
✡ = cer. attica a figure r.
★ = cer. etrusca
◎ ❋ = Polissena in atto di fuggire; hydria a terra, presso la fontana
■ = Troilo nudo
□ = Troilo vestito
▲ = Troilo armato
a = Polissena
b = fontana
c = albero
d = arma di Achille: lancia
e = Troilo
f = lepre
g = hydria a terra
h = Polissena in fuga
i = presa di Troilo da parte di Achille
l = spada
m = altare
n = combattimento su Troilo morto
o = mutilazione di Troilo.

Tabella nr. 2

Per realizzare tale matrice è stato necessario:

I) costruire una tavola indicatrice della presenza di ogni immagine (A...O, escludendo l'immagine E=Troilo che avrebbe richiesto una costruzione grafica più complessa), calcolando i totali delle colonne verticali (17, 25, ... 3) e orizzontali (73, 26, ... 9), che sono tra loro raccordati dal totale delle immagini impiegate complessivamente nella tabella (133).

II) calcolare le percentuali delle colonne verticali.

III) cacolare i rapporti percentuali dei totali delle colonne verticali.

Si è potuta così disegnare una matrice articolata in 5 grafici corrispondenti ognuno a un tempo dell'episodio; in questi l'altezza di ogni colonna corrisponde al valore percentuale del numero di immagini impiegato in ogni schema rispetto a quello totale (II), mentre la larghezza, naturalmente invariata nei 5 grafici in cui si articola la matrice, esprime la relazione percentuale che esiste tra i totali verticali delle colonne.

Evidenziando in ogni grafico il valore percentuale del totale di ogni linea orizzontale e annerendo la parte delle colonne che oltrepassa tale valore, è così possibile esprimere graficamente, dopo aver riordinato le colonne, per mezzo dell'altezza gli elementi caratterizzanti ogni schema e, per mezzo della larghezza, il « peso » di ogni immagine, la sua incidenza complessiva nella sequenza di tutto l'episodio.

I)

	A	B	C	D	F	G	H	I	L	M	N	O	
1	17	21	12	18	2	1	2	0	0	0	0	0	73
2	0	1	0	8	1	7	8	0	1	0	0	0	26
3	0	3	3	2	0	2	2	6	1	1	0	0	20
4	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	1	0	5
5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	3	9
	17	25	15	28	3	10	12	6	4	6	4	3	133

II)

	A	B	C	D	F	G	H	I	L	M	N	O	
1	100	84	79,9	64,28	66,6	10	16,6	0	0	0	0	0	54,86
2	0	4	0	28,57	33,3	70	66,6	0	25	0	0	0	19,56
3	0	12	12,8	7,15	0	20	16,6	100	25	16,3	0	0	15,06
4	0	0	0	0	0	0	0	0	50	33,3	25	0	3,76
5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	49,8	75	100	6,76
	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

III)

A	B	C	D	F	G	H	I	L	M	N	O
12,7	18,7	11,2	21	2,2	7,5	9	4,5	3	4,5	3	2,2

Leggenda:

A...O come in tabella nr. 1.

1 = agguato; 2 = inseguimento; 3 = cattura; 4 = sacrificio; 5 = combattimento sul morto.

È opportuno notare alcune approssimazioni ininfluenti dal punto di vista grafico: ad es. i totali delle colonne *II*/C, F, H, tendono all'infinito a 100, essendo gli addendi costituiti da numeri periodici mentre il totale *III* è uguale a 99,5 e non 100, avendo considerato solo i decimali.

Per costruire i grafici sono state inoltre utilizzate due scale diverse: l'altezza delle colonne è infatti espressa in scala 1 : 20, la loro larghezza in scala 1 : 10.

Fig. 4

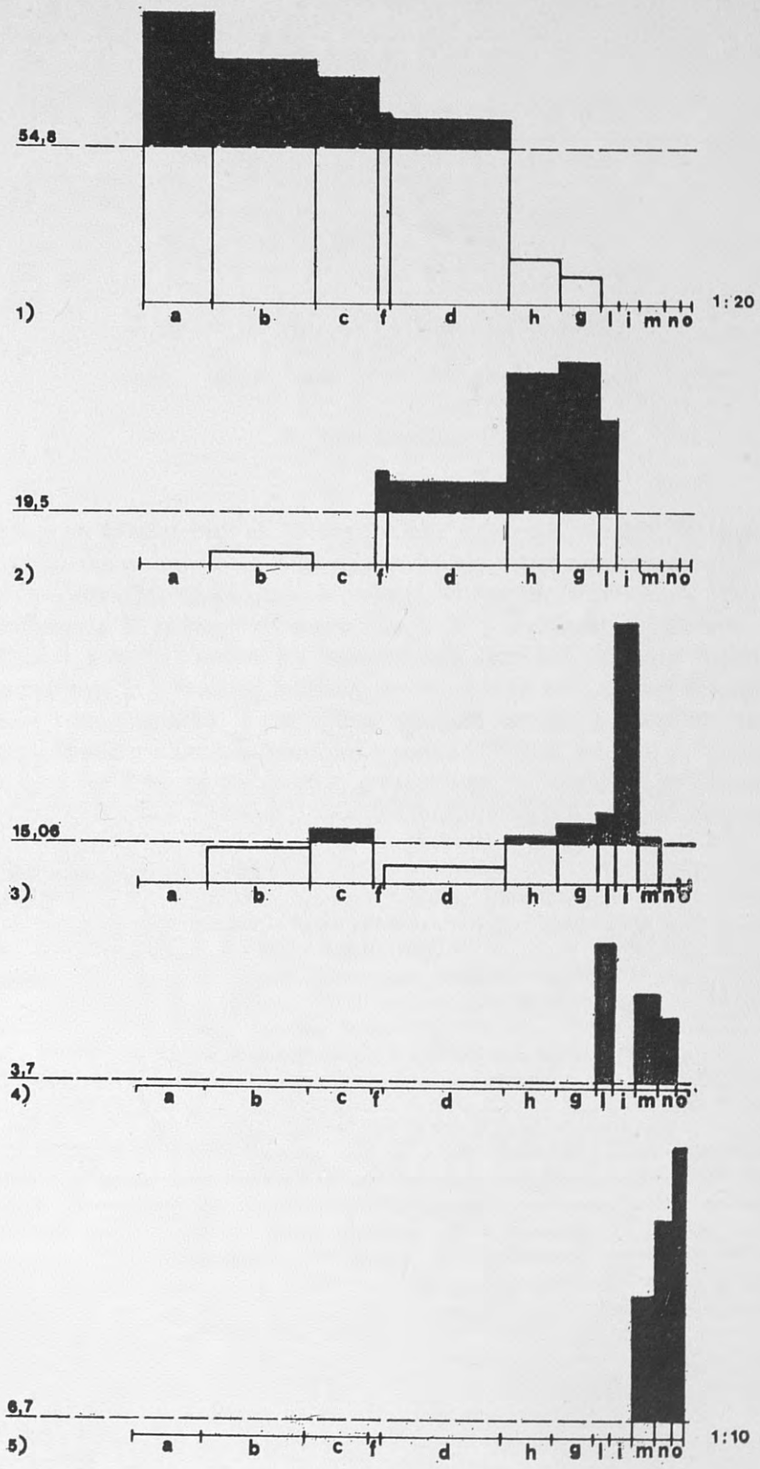


Tabella 2

FINITO DI STAMPARE NEL GIUGNO DEL MCMLXXXI
NELLO STABILIMENTO « ARTE TIPOGRAFICA » DI A. R.
VIA S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

ISTIT. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 4792
STUDI CLASSICI



ISTITUTO