

BRUNO D'AGOSTINO

## LA TOMBA DELLA SCIMMIA

PER UNA LETTURA ICONOGRAFICA DELLE IMMAGINI ETRUSCHE

(Con le *tavv.* I-VI f.t.)

L'attenzione degli studiosi si è concentrata in anni recenti sul problema del significato nella *imagerie* etrusca arcaica. Secondo alcuni le deviazioni delle immagini etrusche dal repertorio iconografico greco, identificato con quello noto dalla ceramica attica, sono tendenzialmente da registrare come incomprensioni, o banalizzazioni dello schema originario. Eppure gli studi recenti hanno mostrato come non sia possibile considerare la ceramica attica né come un rispecchiamento della realtà contemporanea, né come l'unico paradigma della maniera greca di rappresentare il mondo. Secondo altri studiosi, le immagini etrusche, pur ispirandosi abitualmente alla tradizione iconografica o letteraria greca, sono dotate di una loro peculiare fisionomia: il gusto locale, incline a una più esplicita manifestazione del *pathos* e del dramma, induce in genere alla scelta di modelli meno usuali, o alla reinvenzione locale di tradizioni greche.<sup>1</sup> A questo dibattito, un riesame della tomba della Scimmia di Chiusi<sup>2</sup> può forse arrecare un contributo, non tanto per i suoi meriti, piuttosto modesti, quanto – in maniera indiretta – per il suo rapporto con la ben più valida tomba

---

<sup>1</sup> Sul problema del significato nella pittura etrusca hanno fatto il punto di recente, con angolature diverse K. SCHAUENBURG, *Zur griechischen Mythen in der etruskischen Kunst*, *JdI* 85, 1970, pp. 28 ed E. SIMON, *Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult*, in *JdI*, 88, 1973, pp. 27 sgg. (p. 27, n.2). La Simon e Hampe guardano alle manifestazioni dell'arte etrusca come a reinterpretazioni significative di eventuali modelli greci. Su questa stessa linea, cfr. anche I. KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz a.Rh. 1974, pp. 1 ss. La posizione di Schauenburg è più riduttiva. La tendenza a scorgere nella produzione etrusca una riproduzione scarsamente consapevole dei modelli, propria di L. Banti, è stata sostenuta da G. Camporeale. Un bilancio delle tendenze recenti nello studio della pittura etrusca è stato fatto da P.E. ARIAS, *La pittura etrusca: problemi e metodi della ricerca archeologica*, in *Secondo Congresso Internaz. Etrusco*, vol. II, Roma 1989, pp. 645 sgg.

<sup>2</sup> La tomba della Scimmia di Chiusi è stata pubblicata da R. BIANCHI BANDINELLI, *Clusium. Le pitture delle tombe arcaiche*, in *Monumenti della Pittura Etrusca, Clusium I*, Roma 1939; J.P. THULLIER, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome 1985, pp. 556, fig. 48, 621 sg.

tarquiniese dei Giocolieri.<sup>3</sup> In particolare ci si propone di mostrare che, soprattutto in Etruria, è rischioso presumere che le immagini siano trasparenti *tout court*; esse lo erano, certamente, per un pubblico limitato, immerso nella temperie locale e partecipe di una cultura fortemente ellenizzata; non lo sono certamente per noi, che cominciamo solo ora faticosamente ad intendere le immagini della ceramica attica.

Nel tentativo, non sempre fortunato, di giungere a una lettura iconografica, occorre percorrere a volte diverse strade, prendere in considerazioni ipotesi alternative; ma, prima ancora, occorre stabilire un testo sicuro, e chiarire il significato dei segni e dei gesti. A questo scopo, l'attenzione deve continuamente far la spola tra testo e contesto, intrecciando in maniera arbitraria i livelli di lettura dell'immagine.

Sulla tomba di Chiusi, condivido pienamente il parere severo di Bianchi Bandinelli: l'artigiano ha ricalcato i suoi schemi da cartoni, senza alcuno spunto di creatività personale, se non forse nella rappresentazione dell'alberello con la scimmia dalla quale la tomba ha tratto il nome. Solo lì il graffito preparatorio si fa incerto e ricco di pentimenti, come accade a chi tenti di improvvisare senza alcuna guida; altrove la mano procede pesantemente e senza pentimenti, e l'artigiano sembra non curarsi nemmeno della evidente disparità di modulo tra le diverse figure. Ma proprio questo carattere di pedissequa ripetizione di schemi dati rende interessante la tomba in relazione ai problemi che ci siamo posti.

La scena che richiama la mia attenzione è quella che, pur essendo stata concepita come una composizione unitaria, è stata suddivisa dall'artigiano etrusco tra la parete a destra dell'ingresso e la parete adiacente.<sup>4</sup> Lo schema è ben noto; da sinistra verso destra si susseguono: un *desultor* su un cavallo rosso affiancato ad un secondo cavallo nero (*tav. I*); un giovane coronato al quale si rivolge un secondo giovane: che cosa quegli tenesse in mano, era già incomprendibile per il Bianchi Bandinelli;<sup>5</sup> una danzatrice stante su di una bassa pedana, con un *thymiaterion* sul capo;<sup>6</sup> un giovane suonatore di doppio flauto con cappello conico a larghe falde, tra due canestri; una figura femminile *velato*

<sup>3</sup> Sulla tomba dei Giocolieri, cfr. M. MORETTI, *Pittura Etrusca di Tarquinia*, s.l., 1974, pp. 38 sgg; IDEM, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano 1966, pp. 17 sgg. La scena qui discussa e riprodotta alle pp. 22-23, il particolare della danzatrice con *thymiaterion* alla p. 29; S. STEINGRÄBER, *Catalogo ragionato della Pittura etrusca*, Milano, 1985, nr. 70, pp. 315; *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia*, Roma 1989, p. 139, con bibl. precedente. Per il tipo di vestito, caratteristico «delle suonatrici di crotali e delle saltimbanche», cfr. A. RALLO, in *Le donne in Etruria*, Roma 1989, p. 154 tav. LVII.2.

<sup>4</sup> BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*

<sup>5</sup> BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, p. 33.

<sup>6</sup> Sul tipo di *thymiaterion* a base tronco-piramidale raffigurato qui e nella tomba della Scimmia, cfr. da ultima A. TESTA, *Candelabri e thymiateria*, Monumenti Musei e Gallerie Ponteficie - Museo Gregoriano Etrusco Cat. 2, Roma 1989, n. 30, pp. 81 sg., 138 sg.

*capite*, seduta su uno sgabello e con i piedi su un suppedaneo, riparata da un parasole che ella regge con entrambe le mani. Il flautista e la donna velata si rivolgono verso il giovane coronato. Seguono alcune figure di atleti senza alcuna relazione con la scena precedente, legate piuttosto alla rappresentazione di atleti che si trova a sinistra dell'ingresso.<sup>7</sup>

Un primo problema s'incontra nello stabilire il testo, principalmente per quel che concerne la figura del giovane coronato: oggi è impossibile capire che cosa fanno e che cosa reggono le sue mani; bisogna perciò ricorrere alle descrizioni e alle copie fatte in un'epoca ancora abbastanza vicina alla scoperta (*tav. II a-b*). Nella descrizione, fatta al momento della scoperta, il Braun così si esprime:<sup>8</sup> «un giovane coronato di ramoscello verde, a cui uno di quei giovani, ritratti più piccoli, porge due corone, mentre egli tiene nelle mani due fiorelli indicati, come pur quelle, di colore rosso». Come rileva il Bianchi Bandinelli questa descrizione sembra trovare conferma nella foto Moscioni eseguita verso il 1900, e nella copia eseguita dal Gatti nel 1911.<sup>9</sup> Da questi documenti si discosta la copia eseguita dall'Angelelli nel 1846, subito dopo la scoperta, e pubblicata nei Monumenti dell'Istituto come illustrazione della descrizione del Braun.<sup>10</sup> Mentre nella copia del Gatti il giovane presenta entrambe le mani con le palme verso l'esterno, l'Angelelli disegna la mano sinistra chiusa, con la palma verso il volto del giovane (*tav. I*). In luogo dei «fiorelli» in ciascuna mano il giovane regge un oggetto di forma circolare; in questo modo il suo atteggiamento somiglia a quello del «giocoliere» nella scena simile alla nostra dalla omonima tomba tarquiniese. Tenuto conto che questa è stata scoperta oltre un secolo più tardi, e che l'Angelelli non poteva essere influenzato da alcuno schema analogo, occorre concludere che la convergenza con la tomba tarquiniese costituisce un formidabile elemento di conferma della versione data dall'Angelelli per la tomba di Chiusi.

Nella tomba dei Giocolieri, tuttavia, la disposizione delle figure è diversa da quella seguita nella tomba della Scimmia (*tav. IV a*). La scena<sup>11</sup> è scandita,

<sup>7</sup> Di opinione contraria è il BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, p. 34.

<sup>8</sup> E. BRAUN, in *Annali Ist. Corr. Archeol.* 7, 1850, p. 272, con le tavv. XIV-XVI dei *Monumenti dell'Istituto*, V, 1850 che riproducono i disegni dell'Angelelli, fatti eseguire dal Braun al momento della scoperta. La tavola che interessa è la n. XVI.

<sup>9</sup> BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, p. 33. La foto Moscioni ha il n. 10.533 e una copia è conservata all'Ist. Arch. Germ. di Roma (n. 60.1660). La copia del Gatti è riprodotta in BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, *tav. III Bg. 7*.

<sup>10</sup> V. *supra*, n. 8. Sull'Angelelli cfr. *Pittura Etrusca - Disegni e documenti del XIX sec. dall'Archivio dell'Istituto Archeologico Germanico*, Roma, 1986, pp. 26 sgg., *tav. XII*; H. BLANCK-C. WEBER LEHMANN, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mainz am Rhein, 1987, pp. 50 sgg.; H. BLANCK, *G. Angelelli und die Tomba della Scimmia*, pp. 198 sgg., fig. 191.

<sup>11</sup> Cfr., per la scena che qui interessa, *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia*, Roma 1989, *tav. XXX*; per i particolari cfr. M. MORETTI, *Nuovi Monumenti della Pittura Etrusca*, Milano 1966, pp. 17 sgg.

come in un trittico, da quattro alberelli; esiste tuttavia, a sinistra, una quarta «valva», comprendente due figurine maschili rese con il solo disegno di contorno: quella esterna è seduta, mentre l'altra è rappresentata gradiente, su di una piccola base, e presenta delle corone (*tav. IV b*). Se si prescinde da questa «valva» anomala, le due valve esterne sembrano in rapporto tra loro, nonostante siano separate dalla più ampia «valva» centrale. A destra vi è infatti un uomo barbato seduto su di un *diphros*, che regge con la destra un'asta, simbolo di dignità: si tratta con ogni probabilità del defunto; a lui sono indirizzati i gesti di duolo e di commiato del giovane ignudo che occupa la valva sinistra (*tav. IV c*). La scena centrale è composta di tre figure (*fig. 6*): al centro è una giovinetta<sup>12</sup> con alto tutulo, che sostiene col capo un altissimo *thymiaterion*. A lei si rivolge un giovanetto, situato alla sua destra, presso due canestri aperti. Egli protende la destra, mentre la sinistra è flessa lungo il fianco, e in ciascuna mano regge un dischetto (*tav. IV d*). Alle spalle della fanciulla è un auleta barbuto. A differenza della tomba chiusina, la scena è dipinta con maestria e con un inconsueto interesse per lo spazio, come dimostra il dettaglio dei due canestri con i coperchi poggiati su di un lato e rappresentati di profilo.

Esiste poi una terza replica del nostro schema nella tomba delle Bighe. L'affresco, lacunoso in questo punto, è documentato dalle copie del Ruspi e del Barone Stackelberg, e conserva la parte inferiore di una figura che era stata interpretata come un Hermes Enagonios perché si era ritenuto che avesse due alette ai piedi. Già nel 1926 il Piganiol<sup>13</sup> si era accorto che si trattava invece dell'orlo di una tunica trasparente, mossà, come quella di una danzatrice, ed aveva richiamato la scena della Tomba della Scimmia. Questa identificazione, ricordata nel 1985 dal Thuillier,<sup>14</sup> è stata riproposta di recente in una ricostruzione grafica da C. Weber Lehman (*tav. V a*): come nella tomba dei Giocolieri, la danzatrice doveva indossare una tunica trasparente, con le maniche che si arrestavano al gomito; questa era ricoperta fino alla vita da un farsetto senza maniche, in stoffa più consistente. Nella tomba delle Bighe il presunto giocoliere è un giovanetto, simile a quello della tomba omonima, e che tuttavia — come nella tomba della Scimmia — è situato a sinistra della danzatrice, che ha alla sua destra il suonatore di doppio flauto. Dunque nella disposizione delle figure la tomba delle Bighe e quella della Scimmia coincidono, salvo che per un

<sup>12</sup> Per la tracolla a dischetti incrociata sul petto e quindi girata intorno alla vita, è interessante l'analogia con una tracolla a dischetti (o vaghi?) di colore alterno su una figura barbata, forse di corridore, con cappello conico, su un frammento di ceramica chiotà da Naukratis al British Museum (*fig. 7*) esposto in un gruppo di frammenti con l'indicazione GR 1888-1, 482a, 501, 503, 507 (Foto B.M.: PS 183583).

<sup>13</sup> A. PIGANIOI, *Recherches sur les jeux romains*, Paris-Strasbourg 1923.

<sup>14</sup> J.P. THUILLIER, *Les jeux athlétiques...*, Rome 1985, pp. 462 ss., riprende l'ipotesi del Piganiol alla luce della scoperta della tomba dei Giocolieri. La ricostruzione grafica è pubblicata da C. WEBER LEHMAN in *Malerei der Etrusker*, cit., p. 110, figg. 68-69.

dettaglio importante: nelle due tombe tarquiniesi il «giocoliere» è in stretta relazione con i due canestri, mentre in quella chiusina tra i due canestri è il suonatore di doppio flauto.

Nelle due tombe tarquiniesi gli elementi iconografici sono gli stessi, ma rappresentati in uno schema inverso. È pertanto probabile che la scena della tomba della Scimmia dipenda da una versione simile a quella della tomba delle Bighe, con l'alterazione del rapporto tra «giocoliere» e canestri, dovuta a una incomprensione, vuoi di un intermediario, vuoi dell'artigiano chiusino.

La presenza di una stessa iconografia su tre monumenti diversi, la trasmissione dello schema, sia pur modificato, da Tarquinia a Chiusi, sono fenomeni di un certo interesse, specialmente se si tiene conto che non si tratta di una semplice rappresentazione di carattere decorativo, bensì di una scena ricercata e complessa; essa non sembra derivata, per quel che ne sappiamo, da un modello greco; sembra piuttosto elaborata, sulla base di contenuti etruschi, in Etruria, e tuttavia possiede una sua stabilità, una interna coerenza, che ne rende possibile la trasmissione e la rielaborazione. Non sono molte, nel pur ricco repertorio della pittura etrusca arcaica, le immagini che godono di un simile statuto, ed anzi una delle ragioni che rendono particolarmente ardua la ricerca iconografica in questo campo è certamente quella della scarsa stabilità degli schemi iconografici, quando dai singoli motivi si passa a considerare la costruzione delle scene.

Per quel che mi risulta, della scena tramandata dalle due tombe tarquiniesi e dalla tomba chiusina, non è stata fino ad oggi fornita una esegesi sistematica, se si prescinde dai brevi accenni del Thuillier e della Weber Lehman;<sup>15</sup> secondo quest'ultima A., la scena rappresenterebbe un gioco possibile in due varianti a seconda che venissero usate coroncine o dischetti. In entrambi i casi il gioco prevedeva una sorta di tiro al bersaglio, da parte del «giocoliere» verso la danzatrice. Nel caso delle coroncine, queste dovevano infilarsi nel *thymiaterion* senza essere danneggiate dalla fiamma; nel caso dei dischetti questi dovevano invece spegnere la fiamma. A mio giudizio non è possibile affidarsi a una pretesa «trasparenza» dell'immagine, che in questo caso è piena di punti oscuri anche ad un elementare livello descrittivo. Certo, in tutte e tre le tombe il contesto è quello dei giochi, anche se nella tomba delle Bighe si tratta di giochi pubblici e negli altri due casi di giochi privati,<sup>16</sup> e nell'ambito dei giochi si dovrà approfondire l'indagine. Nelle pagine che seguono, proporremo due diversi contesti nei quali la scena qui considerata potrebbe trovare una spiegazione, riconoscendo fin d'ora che nessuna delle due interpretazioni può considerarsi conclusiva.

<sup>15</sup> THUILLIER, *Les jeux athlétiques...*, pp. 464 sgg.; C. WEBER LEHMAN, *op. cit.*, p. 116.

<sup>16</sup> Su questi problemi, cfr. THUILLIER, *Les jeux athlétiques...*, 611 sgg., 622 sgg.

A - Il modello del «kottabos kataktos»

1 - Quali sono le altre rappresenazioni di danzatrici con *thymiaterion*?

L'attenzione si sofferma in primo luogo su un gruppo di specchi raffiguranti un giovane che danza reggendo sulla testa e nelle mani tre *thymiateria*.<sup>17</sup> Queste immagini indicano la reale esistenza di una danza che è, nello stesso tempo, un gioco di abilità e di equilibrio. Degli esemplari con questa rappresentazione, sui quali il Mansuelli costruì la figura del «Maestro dei Giocolieri», quello del Museo di Brooklyn è il più semplice; in quelli più complessi, di Villa Giulia e della Antikensammlung di Berlino, la danza si svolge su una base sagomata, che nell'esemplare di Berlino è adorna con due occhi apotropaiici. Il Mansuelli ha già visto il rapporto tra queste rappresentazioni e la scena dalla tomba della Scimmia, e interpreta le basi come altari, ipotizzando che in tutti questi casi l'azione si svolga in un contesto di santuario.

Queste rappresentazioni mettono in una nuova luce la vasta famiglia di *thymiateria*, candelabri, *kottaboi* in bronzo, che sono rappresentati come sorretti da una figura, maschile o femminile, lanciata spesso in una danza sfrenata.<sup>18</sup>

Di questo genere di danza si conserva traccia nella tradizione letteraria: nella sua ampia disamina dei diversi generi di danza, Ateneo<sup>19</sup> ricorda infatti la *kernophoros* (*orchesis*), che, come spiega Polluce<sup>20</sup> si danza «*likna e escharidas pherontes*». *Escharidion* è appunto il *thymiaterion*, e del resto Esichio chiarisce che *kernophoros* è «*ho tas thysias agon*».

2 - Occorre dunque spostare il discorso sulla natura del *thymiaterion*, e sul suo carattere ambiguo.

Si tratta<sup>21</sup> di un *escharion* o altarino portatile, che è bene avere con sé —

<sup>17</sup> Devo la conoscenza di questi specchi, in relazione alla tomba dei Giocolieri, alla cortesia di Ellen F. Macnamara. Cfr. G.A. MANSUELLI, *StEtr* 17, 1943, pp. 497 sgg., tav. XXXIII; *StEtr* 19, 1946-47, pp. 14 sgg.; 49 (Maestro dei Giocolieri); sullo specchio di Berlino cfr. MAYER PROKOP pp. 39 sgg., n. 54, 100 tav. 48,2; *Die Welt der Etrusker - Archaeologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder*, 1988, Berlin 1988, p. 352 FI (G. HERES).

<sup>18</sup> K. WIEGAND, *Thymiateria*, in *Bonner Jahrbücher*, 122, 1912, pp. 32 ss.: *Thymiateria* bei den Etruskern, che inizia proprio con la scena dalla tomba della Scimmia e con il suo *thymiate- rion*, ritenuto di derivazione assira. Sui candelabri, cfr. E. MACNAMARA, *The Construction of some Etruscan Incense-burners and Candelabra*, in J. SWADDLING ed., *Iron Age Artifacts in the British Museum*, London 1986, pp. 81-90; e da ultima A. TESTA, *Considerazioni sull'uso del candelabro in Etruria nel V e IV sec.*, in *MEFRA* 95, 1983, pp. 599-616; EADEM, *op. cit.* supra n. 6, dove è raccolta la bibliografia precedente. Sui *kottaboi* dall'Etruria cfr. A. VON GERKAN-F. MESSER-SCHMIDT, *Das Grab der Volumnier bei Perugia*, in *RömMitt* 57, 1942, pp. 169 ss. Una vasta esemplificazione dei tipi sostenuti da figure maschili o femminili si trova per esempio in: A.M. ADAM, *Bibliothèque Nationale - Bronzes étrusques et italiqnes*, Paris 1984, pp. 42 ss.; S. HAYNES, *Etruscan Bronzes*, London 1985, pp. 265 sgg., figg. 54-57, 168-170, 181-184; E. HOSTETTER, *Bronzes from Spina*, I, Mainz a.Rh 1986, passim.

<sup>19</sup> ATH., XIV. 629d.

<sup>20</sup> POLL., *Onom.* IV. 103.

<sup>21</sup> POLL., *Onom.* X.63.

ad esempio — se dopo la palestra ci si accinge ad andare al simposio: infatti prima di bere occorre libare, usando appunto il *thymiaterion*. Nonostante questa sua pertinenza sacra, il *thymiaterion* possiede un versante lubrico; per convincersene basta osservare il frammento di *thymiaterion* ionico<sup>22</sup> da Focea, con l'approccio amoroso tra un vecchio e una fanciulla, e forse anche il frammento di vaso clazomenio<sup>23</sup> raffigurante un auriga che offre un *thymiate- rion* a una coppia (tav. V b). Il *thymiaterion* è il compagno inseparabile del *kottabos*<sup>24</sup> nel momento in cui si passa dal banchetto al simposio; essi servono a due aspetti di una stessa funzione:<sup>25</sup> il libare (*spendein*) infatti è riservato agli dei, mentre il fiotto di vino gettato sul *kottabos* è riservato agli amati. Da questa contiguità nasce una ambiguità profonda, che spiega come mai il *kernophoron orchema* sia un tipo di danza sfrenato e frenetico.<sup>26</sup>

3 - Che tipo di relazione esiste tra il giocoliere e la danzatrice?

Prima di porre questo problema, occorrerebbe chiarire qual è l'atteggia- mento del giocoliere, e che cosa tiene nelle mani (fig. 8); ma purtroppo non è possibile giungere a una soluzione in base alla semplice osservazione degli affreschi poiché il gesto e gli oggetti non sono, ai nostri occhi, sufficientemente caratterizzati. Sembra perciò opportuno interrogarsi preliminarmente sulla relazione tra le due figure, prospettando due diverse ipotesi:

a) La danzatrice costituisce, per il giocoliere, un bersaglio: il compito del giocoliere consiste cioè nel colpire con ciò che ha in mano la cima del *thymiate- rion*. È questa l'interpretazione corrente, ed è merito della Weber Lehman averla formulata in maniera esplicita.

A favore di questa interpretazione sta la collocazione della danzatrice su di una bassa pedana, che serve a definire lo spazio entro cui deve svolgersi il suo volteggiare, o piuttosto che la identifica con una sorta di statua vivente. La pedana è rappresentata negli specchi e nella tomba della Scimmia, e manca nelle altre due tombe; non bisogna tuttavia dimenticare che, nella tomba dei Giocolieri è presente una figura su una bassa pedana (fig. 5), in tutto simile a quella su cui posa la danzatrice di Chiusi: è la figurina stante che, insieme a un'altra seduta, è raffigurata a semplice contorno all'estremità sinistra della scena eponima. Un'altra figurina di flautista, resa anch'essa con la sola linea di contorno, compare — nella tomba delle Leonesse — ai piedi di uno dei

<sup>22</sup> E. LANGLOTZ, *Studien zur nordostgriechischen Kunst*, 1975, tav. 68.

<sup>23</sup> Cfr. PHILIPPAKI, *Atene s.d.* (1973?) p. 50, tav. 19.

<sup>24</sup> ATH., XV, 665.

<sup>25</sup> ATH., X, 427.

<sup>26</sup> ATH., XIV, 629d: *maniodeis d'eisin orcheseis kernophoros*. L'idea di una danza orgiastica simile, ballata con le *phialai* invece che con i *kernoi*, si può ottenere dal cratere di Leningrado, cfr. PERADOLSKAYA, *Vases a figures rouges de Leningrad*, tav. XXII.1, segnalatomi da F. Lissarrague.

simposiasti (*tav. V e*).<sup>27</sup> Anche in questo caso la figura poggia su di un supporto, nel quale lo Åkerström vuole riconoscere uno sgabello poggiapiedi. La particolare convenzione grafica adottata pone queste figurette in una dimensione diversa da tutte le altre, quasi che fossero simulacri piuttosto che figure reali. La collocazione su una bassa padana equipara la danzatrice (vivente) ai simulacri, quasi che entrambi potessero assolvere alla medesima funzione.

Viene in mente, a questo proposito, la tradizione relativa ad un particolare tipo di gioco del *kottabos*, il *kottabos kataktos*.<sup>28</sup> L'illustrazione più esauriente di questa particolare variante del gioco è fornita da Ateneo nella lunga disquisizione riservata, all'inizio del XV libro, al gioco del *kottabos*: essa prevede l'impiego di un alto candelabro (*lyknon*) sostenuto da un «Manes»; al colpo la *plastinx* doveva cadere sul *Manes* per essere quindi raccolta nella *lekane* sottostante. Lo Hayley, nel suo studio del 1894 riservato al *kottabos kataktos*,<sup>29</sup> riprende l'indicazione già implicita nel testo di Antifane citato da Ateneo secondo la quale *Manes* era sentito come un nome personale, il nome di uno schiavo.<sup>30</sup> Ad esso si fa riferimento come a un *chalkeion kara* o a un *prosopon*, ed infine come a un *andrias*,<sup>31</sup> ma sembra che in luogo dell'effigie (o, come crede Hayley, prima dell'effigie) poteva essere utilizzato un bersaglio umano.<sup>32</sup> La prossimità formale e concettuale tra *kottabos* e *thymiaterion* sembra rafforzata dalla indicazione, data da Ateneo, che il *kottabos* impiegato nel *kottabos kataktos* è un *lyknon*,<sup>33</sup> ciò sta a dimostrare, a mio avviso, che poteva essere chiamato *kottabos* tutto ciò che veniva usato come un *kottabos*, che veniva cioè impiegato come bersaglio in un gioco che originariamente altro non era se non una variante profana della libazione. È impressionante vedere come il gesto del giocoliere della tomba omonima ricordi il gesto tipico di chi liba.<sup>34</sup>

<sup>27</sup> Å. ÅKERSTRÖM, *Etruscan Tomb Painting - An art of many faces*, in *Opuscola Romana* XIII.I. 1981, pp. 13 ss. L: a base su cui poggia il flautista viene qui identificata con un *plain «foot-stool»*, ricostruito graficamente alla n. 16.

<sup>28</sup> Sul gioco del *kottabos*, oltre al libro XV, 665-669 dei Deipnosofisti di Ateneo, sono importanti gli scholia al v. 1244 della Pace di Aristofane (D. HOLWERDA ed., *Scholia in Aristophanem* II, Groningen 1982, pp. 175 sg., 1244 a-b). Sul gioco cfr. la voce di K. SCHNEIDER in *RE* XI 1528-1541; B. SPARKES, *Kottabos: an Athenian after-dinner game*, in *Archaeology*, 1960, pp. 202-207; sull'origine siciliana del gioco, cfr. S. MAZZARINO, in *RendLincei* VI.15, 1939, pp. 357 ss. Cfr. inoltre P. MINGAZZINI, *Sulla pretesa funzione oracolare del kottabos*, in *AA* LXV-LXVI, 1950-1951, pp. 35-47.

<sup>29</sup> H.W. HAYLEY, *The kottabos kataktos in the light of recent investigations*, in *Harvard Studies in Classical Philology*, V, 1894, pp. 73-82.

<sup>30</sup> ANTIPH., *Nascita di Afrodite*, Kock ii, 33 ss., ap. Ath., XV, 666. *Manes* ricorre, come nome di schiavo frigio, in diversi luoghi di Aristofane, cfr. LIDDEL-SCOTT-JONES, s.v.

<sup>31</sup> *Chalkeion kara*: SOPH., *Salmoneus*, 494 Nauck; *prosopon*: Schol. in Ar., Pax, 1244 b; Schol. in Lucianum, Lex., 3; *andrias*: Schol. in Ar. Pax, 343 Ma *Manes* è in Aves 523, Ra. 965...

<sup>32</sup> Cfr. HAYLEY, *op. cit.*, p. 81, che cita E., Oen. fr. 562 Nauck; A., Ostol. fr. 179 Nauck.

<sup>33</sup> Athen., XV, 666.

<sup>34</sup> Tra i tanti documenti possibili si cita, per la somiglianza del gesto, la cista prenestina

Non occorre pensare che la dinamica del gioco nelle scene delle tre tombe etrusche risponda in tutto e per tutto a quella del *katakto*, né che effettivamente questo fosse il nome del gioco ivi rappresentato. Quello che importa è aver delineato uno scenario nel quale potrebbe collocarsi la rappresentazione.

In questo scenario, che cosa regge nelle mani il giocoliere? In via preliminare occorre osservare che non possiamo essere certi che, a Chiusi e a Tarquinia, l'oggetto fosse il medesimo, anche se quest'ipotesi è verisimile. In ogni modo la tomba dei Giocolieri è l'unica per la quale è ancora possibile una verifica diretta di questo particolare. Ad osservare attentamente ciò che il giocoliere tarquiniese regge, si ha l'impressione che si tratti di un oggetto discoidale, incurvato al centro in una sorte di *omphalos*.<sup>35</sup> Il giocoliere preleva i dischetti dai due grandi canestri che gli sono collocati accanto, e che pertanto hanno con lui una precisa relazione funzionale.<sup>36</sup>

#### B - Il modello del premio per la danzatrice

Nonostante tutto quello che si è detto finora, è lecito osservare che nulla ci rende certi del fatto che il giocoliere lanci veramente qualcosa verso il suo mobile bersaglio. Dobbiamo quindi anche considerare l'ipotesi che egli stia invece porgendo alla danzatrice qualcosa, nel momento in cui ella termina i suoi volteggi. Occorre dunque riproporsi il problema:

1 - In questo secondo scenario, che cosa regge nelle mani il giocoliere?

Anche in questo caso occorre partire dalla possibile forma mesonfamica degli oggetti. Nello *Ethimologicum Magnum*, sotto la voce *kottabizo*, si dice che «coloro che vincevano le gare ricevevano delle piccole focacce... che venivano chiamate *kottabia*»; queste particolari focacce, che dovevano essere anche chiamate *popana*, come chiarisce Polluce<sup>37</sup> erano *mesomphaloi*; esse erano anche offerte comunemente nei sacrifici e, per la loro forma, Polibio le dice simili a uno scudo.<sup>38</sup> Da Aristofane<sup>39</sup> sappiamo che erano conservate all'interno di un canestro (*kiste*), da cui le si estraeva per sacrificare agli dei. Ateneo<sup>40</sup> indica un

---

conservata a Charlottenburg, inv. misc. 6238: G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Le Ciste Prenestine*, I.1, Firenze 1979, pp. 56 ss., tavv. LVIII-LXX, datata non oltre il III sec. a.C.

<sup>35</sup> Vien fatto di pensare alle tipiche coppelle per il *thymiaterion*, così comuni in Etruria in età ellenistica e spesso accompagnate dalla iscrizione *suthina*, ricorrente anche su altre forme di vasi (cfr. p. es. ADAM, *op. cit.*, pp. 49 s., con figura). È probabile tuttavia che queste coppelle servissero per l'altro tipo di *kottabos*, «*en lekanen*» (ATHEN. XV. 667), basato sull'affondamento di coppette, denominate *oxybapha*.

<sup>36</sup> Perciò lo spostamento dei canestri accanto al flautista, nella tomba della Scimmia, è da imputare a una incomprensione della dinamica della scena da parte dell'artigiano, o della sua fonte.

<sup>37</sup> POLL., *Onom.*, II, 169.

<sup>38</sup> POLYB., VI...

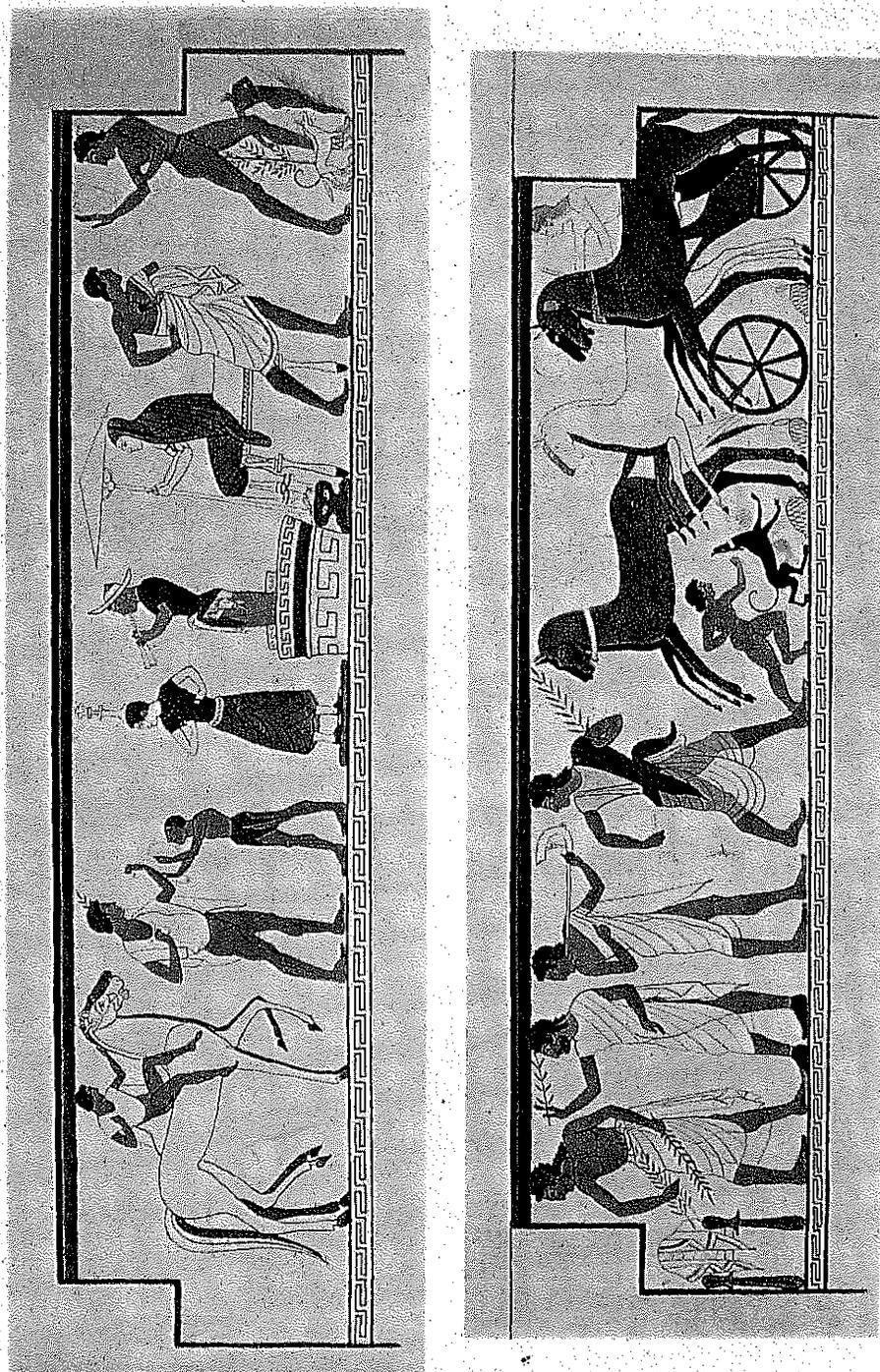
<sup>39</sup> AR., *Th.* vv. 284 sg.

<sup>40</sup> ATHEN., XV, 668c.

possibile nesso tra chi danza fino al limite della propria resistenza e questo genere di focacce: «Ma vi è anche un altro genere di premi chiamati *kottabia*, che vengono presentati nelle *pannykides*; di essi parla Callimaco nelle *Pannykides* così: Chi rimane sveglio fino alla fine riceverà la focaccia (*pyramous*) e i *kottabeia* e, dei presenti, bacerà quella o quello che preferisce. Vi erano infatti anche alcune focacce (*pemmatia*) in occasione delle *pannykides*, durante le quali rimanevano svegli il più a lungo possibile danzando; e questi *pemmatia* erano denominati anche *charisioi* per la gioia che provocavano a chi li riceveva.»

Esistono alcuni elementi significativi in questo racconto, che si ritrovano anche nella nostra scena: l'esibizione di una danzatrice impegnata in una danza di destrezza; la forma degli oggetti tenuti dal «giocoliere», che bene si potrebbero chiamare *kottabia*; il loro essere conservati in una o più *kistai*.

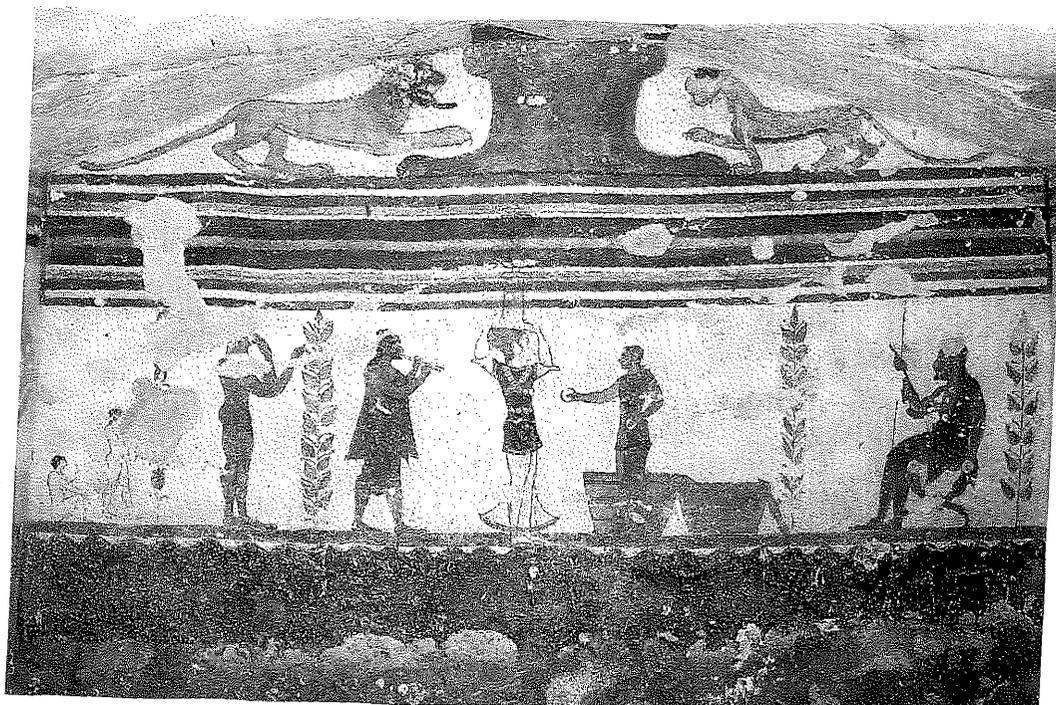
È difficile, anche per chi scrive, scegliere tra le due interpretazioni proposte, e forse queste non sono le uniche possibili. Ma, più ancora di questo, interessava qui mostrare quanto sia illusorio presumere di poter leggere una pittura etrusca arcaica (e qualunque altro monumento) immediatamente, affidandosi al senso comune. Certo, quelle immagini dovevano essere trasparenti per la committenza, o questa le avrebbe rifiutate. ma per comprenderle occorre tentare di ricostruire la temperie nella quale sono state concepite e, nell'Etruria meridionale costiera della fine del VI sec., questa temperie, permeata di cultura greca rivissuta alla luce della sensibilità locale, è complessa e sfuggente.



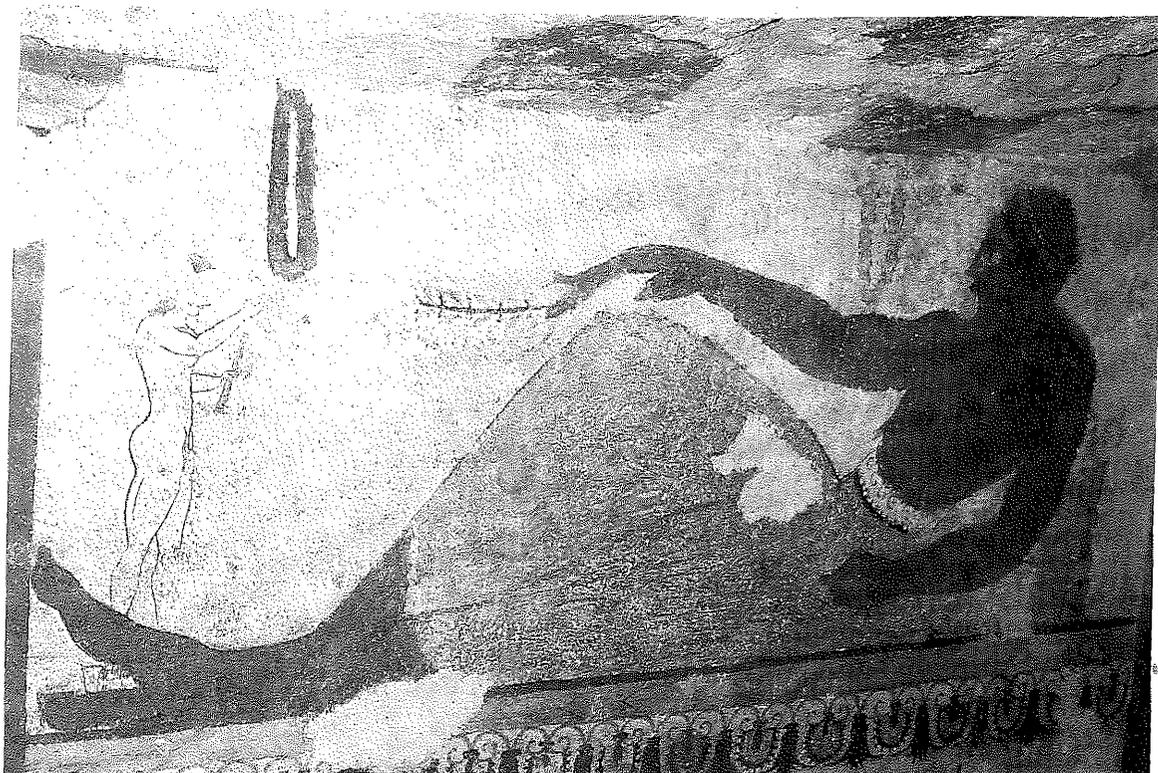
Chiusi. Tomba della Scimmia, disegno dell'Angelielli.



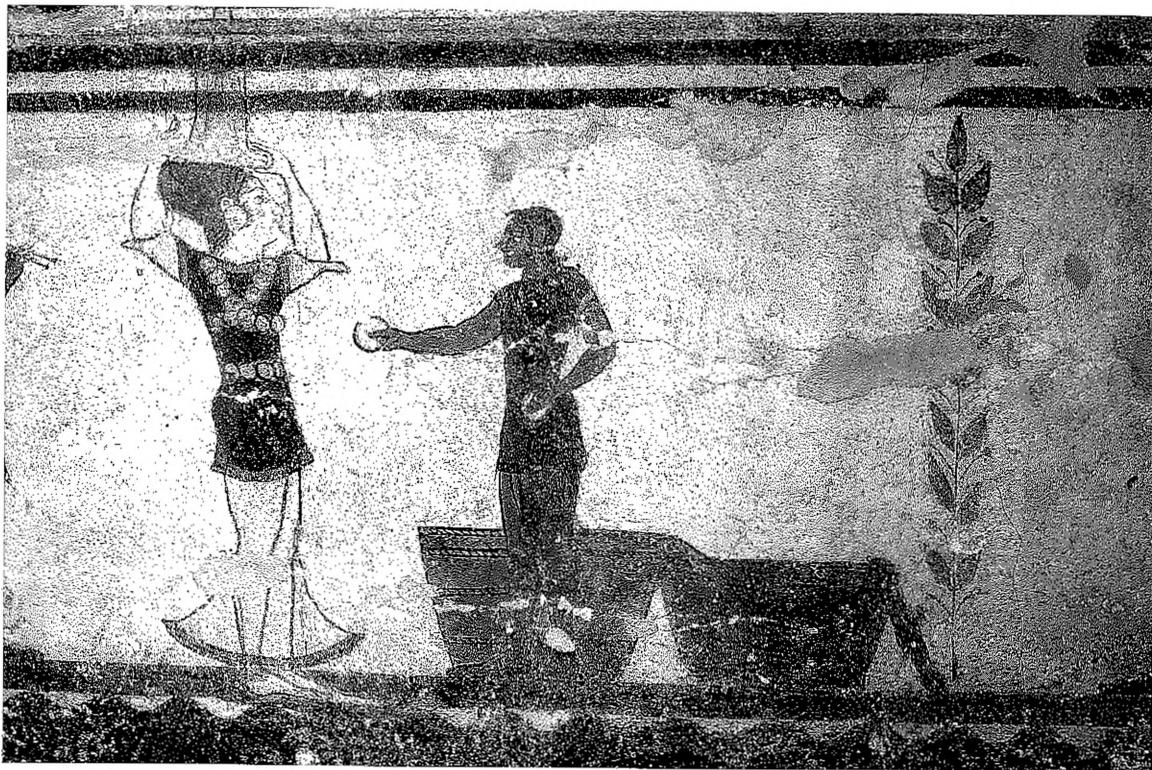
Chiusi. Tomba della Scimmia: il giocoliere (stato attuale, Dia d'Agostino).



Tarquinia. Tomba dei Giocolieri: parete di fondo (Dia d'Agostino).



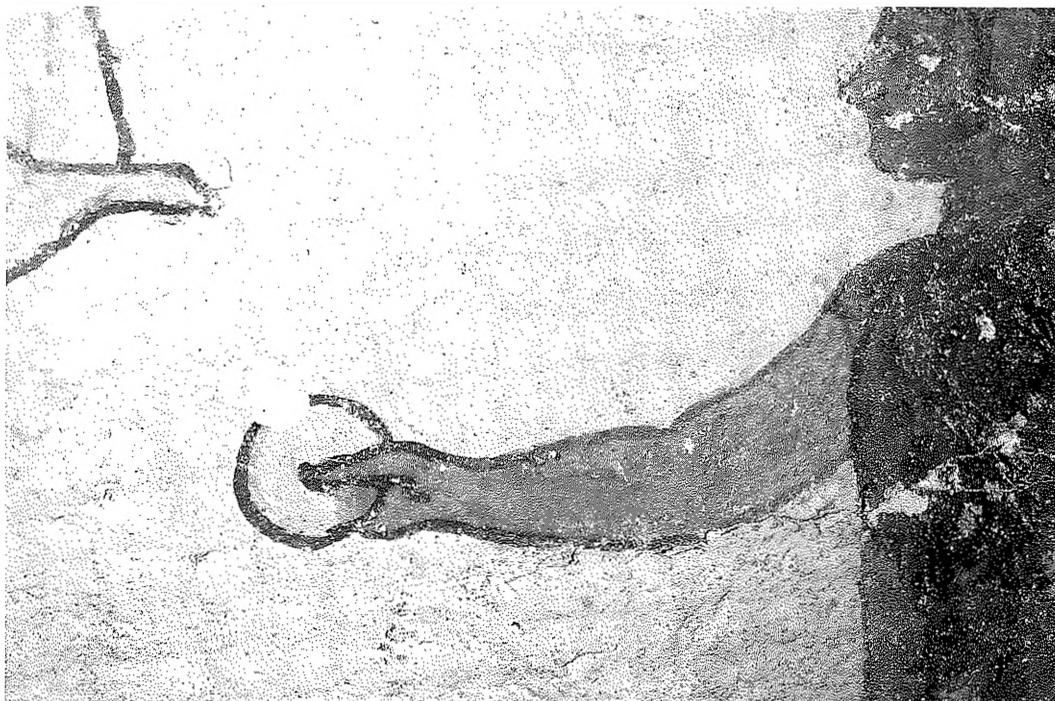
Tarquinia. Tomba dei Giocolieri: parete di fondo, part. delle figurette a semplice contorno (Dia d'Agostino).



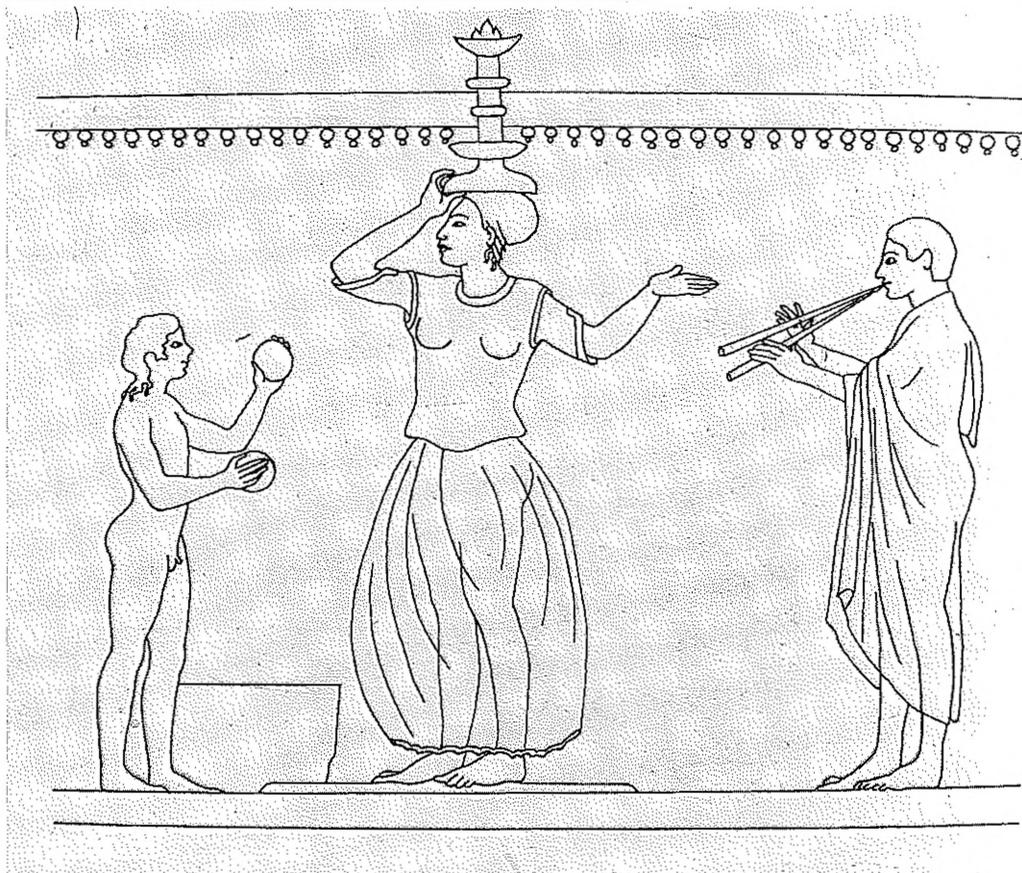
Tarquinia. Tomba dei Giocolieri: gruppo centrale (Dia d'Agostino).



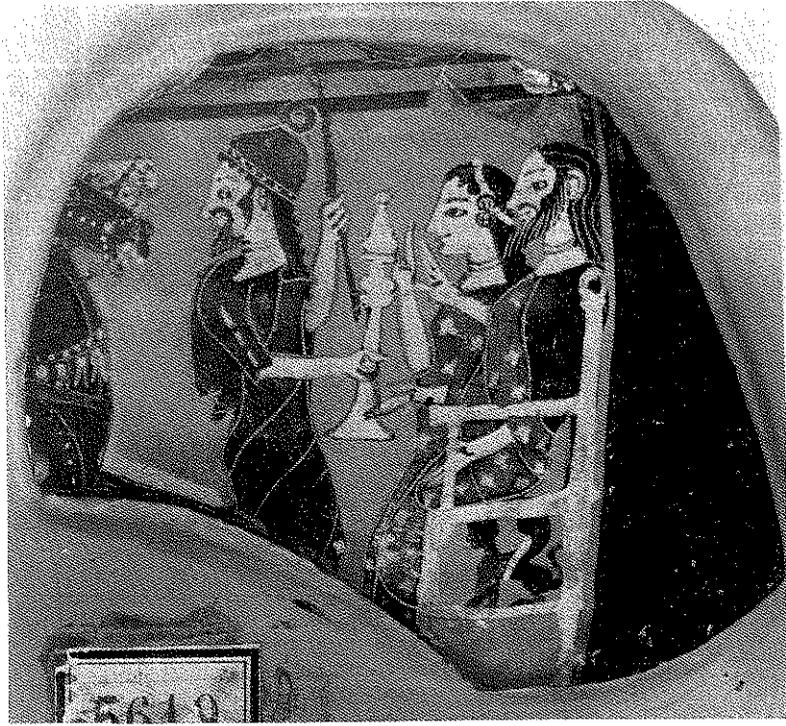
Londra, British Museum. Frammento chiota da Naukratis (foto Museo).



Tarquinia. Tomba dei Giocolieri: parete di fondo, part. della mano destra del giocoliere (Dia d'Agostino).



Tarquinia. Tomba delle Bighe: disegno ricostruttivo dello Aulmann.



Frammento di vaso clazomenio (foto Cook).



Tarquinia. Tomba delle Leonesse: figura recumbente e figurina a semplice contorno (Dia d'Agostino).