

MAURIZIO HARARI

DI NUOVO SUL CRATERE GUARNACCIANO
DEL PITTORE DI MONTEBRADONI:
QUESTIONI DI SINTASSI E DI SEMANTICA

χαλεπὸν δὲ τὰδε ζῶοισιν ὁρᾶσθαι
(Omero)

Fra i monumenti pittorici più significativi della scuola chiusino-volterrana e, in assoluto, dell'intera ceramografia etrusca, il cratere a calice entrato al Museo Guarnacci, col resto della collezione Viti, nel 1872, si propone ancora alla nostra attenzione, anche in virtù di un restauro recente, che ha permesso d'integrarvi, secondo indicazioni di M. Cristofani, alcuni frammenti recuperati nel 1976 (*tavv. I-III*).¹

Quantunque siano insolite, anzi uniche nell'ambito dei gruppi *Clusium* e *Volaterrae*, forma vascolare e organizzazione decorativa, la mano pittorica viene concordemente riferita al Maestro di Montebadoni (ovvero Pittore F), il più giovane ed evoluto nella bottega detta del Tondo, attivo a Volterra, piuttosto che a Chiusi, durante il penultimo decennio del IV secolo.²

Il dipinto ha suscitato una singolare disparità di giudizi estetici, da quelli

¹ Volterra, Museo «Guarnacci» inv. MG 4584 (già 89): M. HARARI, *Il «Gruppo Clusium» della ceramografia etrusca*, Roma 1980, pp. 93 sg., n. 2 (*ivi* bibl. prec.), 217-219, tav. 72 sg.; F.-H. PAIRAULT-MASSA, *Réflexions sur un cratère du Musée de Volterra*, in *RA* 1980, 1, pp. 63-96, figg. 1-11, 17; M. CRISTOFANI, *La ceramografia etrusca fra età tardo-classica ed ellenismo*, in *StEtr* 58, 1992 (1993), p. 108, n. 1, *tavv.* 40-43 (tutte fotografie eseguite dopo l'ultimo restauro). Sulle circostanze di rinvenimento, vd. in part.re PAIRAULT, *art. cit.*, pp. 63-65, che rinvia a M. CRISTOFANI, in *CUE* 2, 1, 1977, p. 19, nota 128. Per una bella riproduzione a colori, vd. ora EAA, *Il Suppl.*, 2 (1994), *tav. f.t.* a p. 561.

Ringrazio l'amico Gabriele Cateni, sempre ospite cordiale nel museo che dirige così brillantemente, per avermi consentito l'autopsia del cratere completato dalle recenti integrazioni – e segnalo inoltre, per inciso, che a un nuovo restauro sono state sottoposte anche due *kylikes* guarnacciane dipinte dal medesimo maestro, cioè quelle inv. 4578 (già 102) e 4579 (già 103): HARARI, *op. cit.*, p. 35 sg., nn. 23 e 25.

La presente ricerca è stata condotta nell'ambito di un programma su finanziamento M.U.R.S.T., Italia, 60%.

² Per la bottega del Tondo e il Pittore di Montebadoni, vd. da ultimo M. HARARI, s.v. *Clusium*, *Gruppo di*, in EAA, *Il Suppl.*, 2, 1994, pp. 181-183 – dove alla bibl. sono da aggiungere CRISTOFANI, *art. cit.*, pp. 100-109, ed E. MANGANI, *Le fabbriche a figure rosse di Chiusi e Volterra*, in *StEtr* 58, 1992 (1993), p. 115 *sgg.*, in part.re 125 *sg.*

largamente negativi di C. Albizzati e P. Ducati,³ al tentativo di rilancio promosso da sir J. D. Beazley,⁴ sino alla rivalutazione definitiva di F.-H. Pairault:⁵ quanto fra poco osserveremo potrà forse spiegare la ragione comune di pur così differenti opinioni.⁶ Non meno controversa l'esegesi del fregio principale, con percorso che va dalla generica connotazione eroica e bacchico-funeraria riconosciuta dai primi commentatori,⁷ agli esperimenti di lettura narrativa, a carattere epico-mitologico, condotti dalla Pairault e (più timidamente) da chi vi parla.⁸

Ma, per meglio intendersi, sarà bene cominciare da una descrizione sommaria, un elenco dei personaggi (*fig. 1*) che si succedono con sequenza ininterrotta nell'ampia fascia del collo, limitata in alto e in basso da viluppi floreali – mentre sulla spalla si svolge, pure orizzontalmente, una catena di fior di loto alternati a palmette. Indichiamo per convenzione col n. 1 il guerriero barbato che sembra in procinto di muovere a destra – ai suoi piedi, un cane e una roccia curiosamente involuta –; col n. 2 – leggendo da sinistra –, il demone femminile vestito di chitone; col n. 3, il giovane pileato in atteggiamento di riposo e di meditazione; col n. 4, l'altro demone femminile, seminudo, appoggiato a una colonnina – ai suoi piedi, un secondo cane –; col n. 5, la Menerva, in conversazione col guerriero glabro (n. 6); seguono poi un personaggio femminile riccamente panneggiato (n. 7); un giovane in nudità eroica, rappresentato di spalle (n. 8); e, dopo una seconda colonnina – su cui posa un uccello rapace –, un giovane che soppesa una lancia tra le mani (n. 9); e un altro personaggio femminile in chitone (n. 10), che sfiora infine il dorso del loricato più anziano. La ripulitura della superficie e soprattutto la

³ C. ALBIZZATI, *Due fabbriche etrusche di vasi a figure rosse (Clusium-Volterrae)*, in *RM* 30, 1915, p. 147 sg.; DUCATI, *AE*, p. 456.

⁴ BEAZLEY, *EVP*, p. 120, G.

⁵ PAIRAULT, *art. cit.*, in part.re p. 70 sgg.

⁶ Ciò che è parso motivo grave di debolezza sarebbe la scarsa o nulla consequenzialità sintattica di figure da ritenere tuttavia, se considerate ciascuna per se stessa, molto ben dipinte. Nel rapporto fra tema del fregio e sua sintassi dovremo dunque verificare le ragioni dell'asserita contraddizione, e cercare in alternativa gli argomenti di un diverso giudizio di qualità: così PAIRAULT, *art. cit.*, p. 70, cercava di opporre alle riserve di Albizzati la scoperta di tutta una serie di «étranges possibilités combinatoires».

⁷ ALBIZZATI e DUCATI, *loc. cit.*

⁸ PAIRAULT, *art. cit.*, pp. 91-93 – riconosce, con Minerva e Achille, i Dioscuri ed Elena; dei due demoni alati, uno sarebbe la Vittoria, l'altro Iris o una Parca; il guerriero anziano, Tindaro o un Atride; il personaggio femminile alle spalle di quest'ultimo, Aretè: «la mythologie n'est pas subordonnée à des fins narratives immédiates, mais utilisée dans une sorte de réflexion sur la nature ou le destin de l'héroïsme» –; EAD., *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.*, Milano 1992, p. 138 sg. – conferma nelle linee generali la lettura precedente, salvo che per il guerriero anziano, qui identificato con Aiace Telamonio: «la riflessione sui *fata Troiana* si risolve dunque in una disputa, di carattere sofisticato e di argomento morale, sulla natura degli eroi, con probabili riferimenti a dottrine orfico-pitagoriche». In *op. cit.* (a nota 1), p. 218, suggerivamo, senza troppa convinzione, l'ipotesi della *nekyia* di Odisseo, ancora ignorando il saggio della Pairault – poi segnalatoci, con vivo apprezzamento, dall'indimenticato A. Greifenhagen.

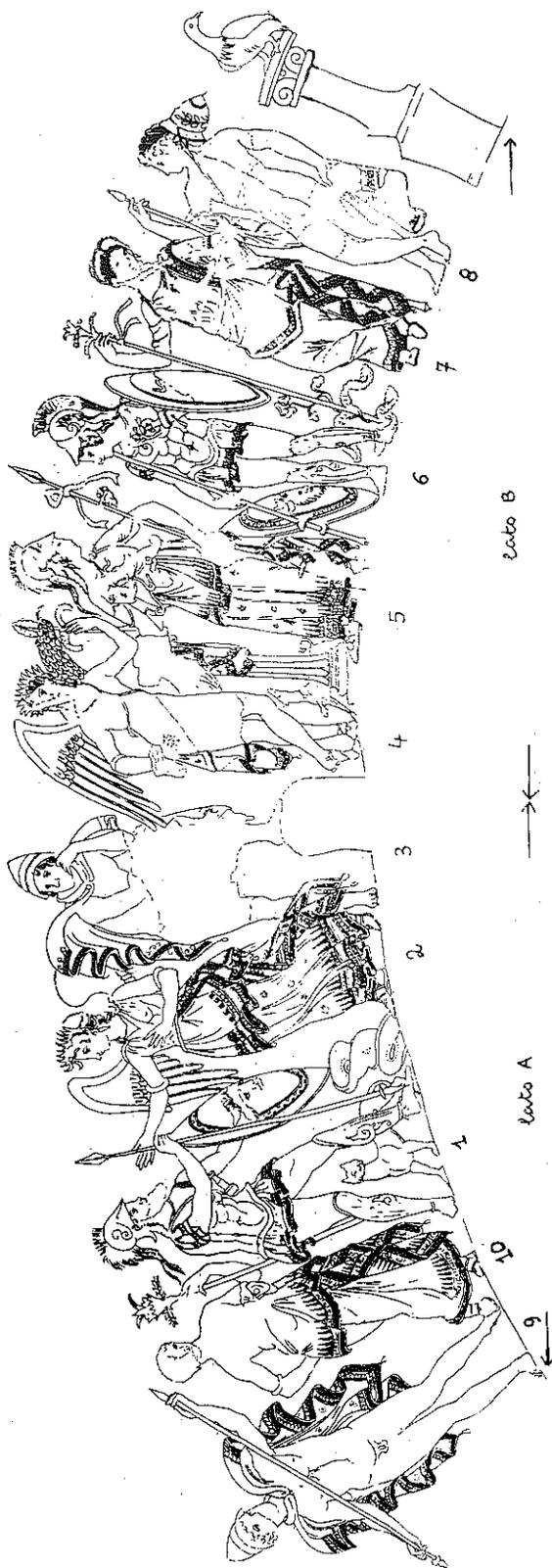


fig. 1 - Volterra, cratere del Pittore di Montebrottoni: sviluppo grafico del fregio principale (mosaico da RM 30, 1915, p. 149 sg., fig. 10 sg. [A. PELLIOTTI])

rimozione sistematica delle ridipinture moderne hanno frantumato l'apparente, del resto fasulla, integrità del fregio, consentendo un più corretto apprezzamento di dettagli quali, per esempio, le teste del demone n. 4, della Menerva, del giovane che bilancia l'asta; mentre l'inserimento dei frammenti Cristofani restituisce il lembo di clamide che ondeggia fra le gambe dell'eroe 'meditante', e la parte inferiore dello scudo del loricato più giovane⁹ (*tavv.* II-III). Le condizioni di leggibilità sono perciò nettamente progredite, sebbene non inducano a rettificare nella sostanza la descrizione del fregio, più volte proposta e discussa.

Ma un assunto metodologico s'impone prioritariamente: che l'analisi della composizione, la percezione delle sue regole, sia presupposto e fondamento dell'esegesi. Qualunque risposta voglia darsi alla domanda: «Che cosa vuol dire?», questa non potrà prescindere dalla risposta alla domanda: «Come funziona?». Tra sintassi e semantica è dunque teso il sentiero che cercheremo di percorrere in questa occasione.

La struttura del fregio, quale si può cogliere da una visione a scorrimento, che segua la teoria dei personaggi come un corridoio degli arazzi – per riprendere un'azzeccata similitudine di Beazley¹⁰ – o una galleria degli antenati, svela debolezze evidenti nei nessi di raccordo, singolarmente concentrate nel lato A del vaso (quello col guerriero barbato: *tav.* I). Mentre infatti l'incontro fra quest'ultimo e il demone panneggiato è descritto con una certa sapienza compositiva, molto faticoso appare invece l'inserimento, in corrispondenza dell'ansa, del giovane meditante, con la sua clamide svolazzante che nasconde e soffoca l'ala della dea (*tav.* Va); e davvero incongruo l'atteggiamento della donna in chitone (n. 10), che s'appoggia, addirittura s'abbandona all'alberello fiorito, in equilibrio tanto precario, da minacciar di travolgere il loricato, che d'altra parte sembra ignorarla del tutto. Un'impressione di estraneità totale suscita anche il giovane con lancia (n. 9), all'estremità sinistra, presso la colonnina eolica che introduce un elemento architettonico in apparenza contraddittorio nei confronti del paesaggio incolto suggerito dalla roccia (*tav.* IVa). Il lato B (*tav.* II) si organizza meglio, benché il demone ignudo pure risulti curiosamente estraniato dall'accadimento che si svolge alla sua sinistra, e la figura di Menerva tenda letteralmente a disarticolarsi, con quella infelice *variatio* fra testa (di profilo a destra), torso (praticamente di prospetto) e gamba destra (di profilo a sinistra).

Aggiungiamo l'incoerenza del canone anatomico, che costruisce tipi non particolarmente slanciati (come il n. 6), dalla testa arrotondata e quasi grossa (come il n. 7), accanto ad altri longilinei, con membra esili e testa rimpicciolita (si consideri soprattutto il n. 4), generando un effetto complessivamente disarmoni-

⁹ È così accertato che l'*episema* consiste proprio in un *gorgoneion*, identico a quello dell'egida di Menerva: al serpente già riconoscibile s'aggiungono infatti una porzioncina della chioma e l'orecchino a pendente.

¹⁰ *Loc. cit.*

co: 'anticlassico', a dispetto della grafia sontuosamente *flamboyante*. Tali sono le disequaglianze che motivano i pareri difformi cui si accennava all'esordio.

Ma proprio la disarmonia che oppone i due lati del fregio e, in ciascun lato, la metà di sinistra a quella di destra, e deriva da una paratassi allentata fino allo straniamento, lascia forse trapelare l'ordito dei modelli su cui operò l'artigiano. Nostra impressione è infatti che il gruppo composto dai personaggi dal n. 1 al n. 5 (guerriero barbato, demone panneggiato, giovane pensoso, altro demone, Menerva) costituisca una sorta d'inzeppatura all'interno di una sequenza assai più organica, che raccorderebbe i personaggi nn. 9 e 10 (giovane che bilancia l'asta, donna in chitone) ai nn. 6-8 (guerriero senza barba, altra donna in chitone, giovane di spalle) (*fig. 1*).

Se provassimo a ricompaginare questa ipotetica sequenza a cinque (nn. 9, 10, 6, 7, 8), ne risulterebbe una composizione coerente ed equilibrata, costruita con impiego insistito della figura chiasmica (*fig. 2*): le due dame disposte specularmente ai lati dell'eroe in armi; i due giovani con pileo e lancia, contrapposti alle estremità del fregio, uno in veduta frontale e l'altro da tergo. Il chiasmo, del resto, già governa dall'interno la ponderazione di ciascuna di queste figure, a partire dal loricato¹¹ – e non soltanto nella tradizione scolastica che, semplificando, diremo del Doriforo, ma pure in quella, testimoniata nel gesto di n. 9, del Diadumeno¹² (*tav. IVa, b*). La donna panneggiata (n. 10) porta la gamba sinistra, rilassata, sulla destra portante – e la funzione delle braccia è puntualmente invertita, col sinistro in tensione –, secondo uno schema che, nella scultura, incontriamo dapprima in esperienze di cerchia fidiaca: si pensi all'Afrodite 'appoggiata' attribuita ad Alcamene¹³ (*tav. IVa, c*). L'altra donna (n. 7) rovescia l'incrocio delle gambe (e, coerentemente, l'attitudine delle braccia), pur

¹¹ Che 'cita' un tipo di eroe guerriero stante, ben noto nella pittura vascolare attica del tardo V sec.: cfr. a es. CVA, *Italia* 17, tav. 20 sg. (cratere a campana del Pittore del *Dinos*, a Siracusa).

¹² Vd. ora H. VON STEUBEN, *Der Doryphoros*, e P. C. BOL, *Diadumenos*, in *Polyklet. Der Bildbauer der griechischen Klassik*, Frankfurt-Mainz 1990, risp. te pp. 185 sgg., 206 sgg. e *passim*; e per la tradizione copistica, D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet*, Berlin 1990, pp. 59 sgg. e 109 sgg. (con catalogo e molte ill.ni).

¹³ Il confronto vale sia con l'archetipo *en kepois*, precisamente alcamenico e quasi sicuramente creato per il santuario dell'Ilisso, sia con la sua derivazione, cronologicamente ravvicinatissima, nell'altro santuario attico di Daphni: A. DELIVORRIAS, *La statua di culto dell'Afrodite di Daphni*, in E. LA ROCCA ed., *L'esperienza della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, pp. 258-279 (trad. it. dell'art. già pubblicato in *Antike Plastik* 8, 1968, pp. 19-31); Id., s.v. *Alkamenes I*, in *EAA, II Suppl.*, 1, 1994, p. 175 e fig. 204. Questa particolare ponderazione (che verrebbe da dire a chiasmo 'sbilanciato') ebbe grande fortuna in età tardoclassica ed ellenistica – cfr. a es. *Hdb. d. Archäologie* 3,1, 1950 (G. LIPPOLD), tavv. 89, 1 (base di Sorrento), 132,2 (altare di Magnesia) – e naturalmente pure nel filone eclettico-classicizzante della copistica romana, ma ci sembra importante riconoscerne l'origine in esperienze della seconda metà del V sec. L'accentuarsi progressivo della flessione della gamba rilassata, e la tendenza a passare dal prospetto al profilo nella rappresentazione del torso, misureranno la distanza, anche temporale, dall' 'invenzione' alcamenica.



fig. 2 - Proposta di restituzione grafica del cartone 'prelispico' interpolato dal Pittore di Montebradoni (elaborazione dell'A., da RM, *loc. cit.*).

conservando l'effetto della massiccia caduta di pieghe lungo il medesimo fianco sinistro.

Siamo insomma di fronte a un cartone colto, elaborato in ambiente greco, che – ove si astragga dal segno manieristico della sua trascrizione ceramografica – appare legato a un *milieu* figurativo di matrice classica, sicuramente prelisippeo.¹⁴ Vien da pensare a una megalografia – già la Pairault evocava Parrasio¹⁵ –; neppure va escluso un insieme di sculture frontonali.

Ma potremmo anche congetturare l'*excerptum* di un monumento del genere dei donarii, non dissimile, per esempio, da quello spartano votato a Delfi – e descritto da Pausania (X, 9, 7 sgg.)¹⁶ –, che allineava una serie di figure di scuola policletea – tra le quali, i Dioscuri –, secondo una concezione compositiva – com'è stato scritto di recente – tipicamente pittorica.¹⁷ Proprio la contiguità di pittura e scultura caratterizzava, in effetti, la pratica dei seguaci del Canone nei primi decenni del IV secolo.¹⁸

Altri sono, invece, i referenti greci dei personaggi della 'zeppa': se per il demone appoggiato alla colonnina (*tav. IIIa*) si adotta un ritmo a S prettamente tardoclassico (fra Prassitele e Scopas),¹⁹ gli atteggiamenti variamente disassati del barbato, del demone in chitone e del 'pensoso', trovano contesto fin ovvio in età lisippea (*tav. V*).²⁰

È forse il caso di segnalare che il personaggio femminile del nostro fregio (n. 10; ma cfr. pure n. 7) si sostiene a un arbusto, proprio come accade nel tipo Daphni; e, sul piano iconologico, la referenza ctonia ed eroico-funeraria che Delivorrias ha ritenuto di percepire proprio nel «rilassato appoggiarsi della statua di culto» (*La statua etc.*, cit., p. 271).

¹⁴ In senso culturale, beninteso, e non strettamente cronologico.

¹⁵ PAIRAULT, *art. cit.*, p. 72 sg.

¹⁶ Per un commento cfr. P. E. ARIAS, *La Focide vista da Pausania*, 2, Torino 1946, p. 31 sg.; e ora soprattutto L. TODISCO, *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano 1993, pp. 46-49.

¹⁷ TODISCO, *op. cit.*, p. 49. Sui maestri 'policletei': D. ARNOLD, *Die Polykletnachfolge* (JdI 25. Ergänzt.), Berlin 1969, in part.re pp. 97-109 (per il donario di Lisandro).

¹⁸ TODISCO, *op. cit.*, p. 48 (cfr. fig. 11).

¹⁹ Buone osservazioni sullo «sviluppo ad S», dal cd. Narciso postpolicleteo a Prassitele fino all'esito estremo del *Pothos* scopadeo, in TODISCO, *op. cit.*, p. 86 – con progressiva radicalizzazione dello 'sbilanciamento' alcamenico.

In tal senso, se è vero che i personaggi nn. 4 e 8 del nostro fregio si richiamano e nel gesto delle gambe incrociate e nel motivo del drappeggio diagonale (PAIRAULT, *art. cit.*, p. 70), proprio il ritmo a S rivela una certa recenziarietà stilistica del primo, rispetto al secondo – questo, in sostanza, assimilabile a una variante del Doriforo, vista da gesto.

²⁰ Per l'opera di Lisippo è ormai d'obbligo la consultazione del catalogo della bellissima mostra curata da P. MORENO, *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Milano 1995. Decisamente 'lisippee' ci appaiono le braccia portate imperiosamente in avanti, la gamba flessa col piede poggiato su un forte rialzo: elementi che scompaginano il sistema chiastico di ascendenza classica; senza tuttavia trascurare quanto lo stesso MORENO ha rilevato in altra sede, che la grande pittura – e quindi, di riflesso, la pittura vascolare – può precedere, nell'innovazione compositiva, la scultura (*Motivi lisippeei nell'arte etrusca*, in *Atti Firenze IV*, p. 991 sg.).

La disarmonia che ci impressionava deriva dunque dalla manipolazione che un maestro etrusco della seconda metà del IV secolo fa di un modello greco di almeno cinquant'anni più vecchio, tradendo la sua cultura esemplarmente *fin-de-siècle* proprio là dove spezza e completa il cartone prelisippeo. Ma è pure chiaro che tale manipolazione dovette rispondere a una ben precisa e consapevole esigenza narrativa, o meglio comunicativa, tanto più se si considera l'impegno eccezionale profuso in questo vaso fuori-serie.

Converrà muovere dalla più recente proposta esegetica della Pairault, che identifica il loricato biondo e senza barba con un Achille rappresentato nel ruolo *post mortem* di sovrano dell'isola degli Eroi (secondo il luogo di Paus. III, 19, 11-13); e ritiene «probabile [...] anche la presenza di Elena e dei Dioscuri».²¹ Ci sembra che tale lettura tragga coerenza e credibilità proprio dal cartone 'ridotto', quello classicheggiante che abbiamo supposto interpolato dal Pittore di Montebadoni (*fig. 2*): il chiasmo che oppone e collega i due giovani con lancia e pileo, alle estremità del fregio, connoterebbe la speciale relazione dei Gemelli;²² Elena potrebbe essere una delle due dame ai lati di Achille (n. 7, alla sua sinistra; ovvero n. 10, alla sua destra nell'archetipo, congetturato).²³

Ma come intendere la sequenza che procede dal loricato più anziano (nn. 1-4)? Un elemento a nostro parere fondamentale è costituito dalla roccia, accuratamente dipinta proprio dinanzi al guerriero (*tav. Va*). F. Roncalli²⁴ ha saputo

Il personaggio che, con categoria psicologica forse arbitraria, abbiamo definito 'pensoso' (n. 3), ci suggerisce qualche ulteriore spunto di riflessione. La sua 'modernità' non deriva tanto dallo schema iconografico adottato – in effetti di «lunga tradizione (...), connessa inizialmente con la raffigurazione del guerriero che si arma» (C. PARIS PRÉSICCE, in MORENO ed., *op. cit.*, p. 405) –, ma dall'audace punto di vista dell'immagine: quasi di prospetto e illusoriamente proiettata verso l'osservatore, letteralmente appoggiandosi alla banda verticale risparmiata dal pittore sotto l'ansa del cratere. 'Lisippea' è per l'appunto questa specie di aggressione dello spazio – seppure soltanto apparente, com'è concesso alla pittura (*tav. V*).

²¹ *Locc. citt. supra*, nota 8. Il tema della regalità oltremontana di Achille è stato esplorato dalla medesima PAIRAULT anche in *Crotone* (Atti del XXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia), Taranto 1984, pp. 357-366; e negli *Aspetti e problemi della società prenestina tra IV e III sec. a.C.*, in *La necropoli di Praeneste: periodi orientalizzante e medio repubblicano*, Palestrina 1992, pp. 130-135; cfr. M. HARARI, *Les gardiens du Paradis*, in *QuadTic* 17, 1988, p. 180 sg. M. CRISTOFANI (*Itinerari iconografici della ceramografia volterrana a figure rosse*, in atti di questo stesso convegno: *supra*) condivide nella sostanza l'esegesi Pairault.

Al passo cit. di PAUS., vd. si il commento di D. MUSTI-(M. TORELLI), in *Guida della Grecia*, 3, Milano 1991, p. 252 sg.

²² Sull'iconografia dei Gemelli è ora fondamentale il catalogo della mostra *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma 1994 (con la relativa *Guida*, ivi 1995); per i Dioscuri in Etruria, vd. naturalmente LIMC 3, 1986, s.v. *Dioskouroi/Tinas Cliniar*, pp. 597-608 (R. D. DE PUMA).

²³ N.7 porta un diadema vistoso; ma anche n. 10 doveva essere incoronata, come sembra d'arguire dall'esame autoptico del dettaglio, pur molto guasto. Si noti la significativa diversità di questi diademi a fascia, da quelli invece raggiati, che portano i personaggi con le ali (*infra*, nota 30). Un celebre affresco ad Ambracia, che associava Elena ai Dioscuri, è ricordato da AMP., *Lib. mem.* 8, 2, senza precisare l'identità dell'autore (un copista locale di Zeusi?).

²⁴ F. RONCALLI, *Cultura religiosa, strumenti e pratiche culturali nel santuario di Cannicella a*

cogliere, sulla base di considerazioni non solo iconografiche, ma – ciò che conta – avvalorate da riscontri archeologici nell'arredo culturale del santuario di Cannicella, la pregnanza di tale *marker* semantico – specie se, come nel nostro caso, la roccia è traversata da fenditure –: altare naturale per libagioni catactonie; e anche indicatore topografico d'ingresso al mondo infero, primo limite di una soglia, qui demarcata (poco più a destra) dall'altra roccia, su cui posa il piede il personaggio meditando: cosicché il demone pannelgiato viene giusto a iscriversi all'interno di tale spazio liminare, confermando una regola iconica e concettuale pure riconosciuta dal medesimo Roncalli.²⁵

È poi suggestivo il confronto coi dipinti della *kelebe* Faina,²⁶ dove l'altare 'a clessidra' sostituisce ritualmente proprio la roccia, sorreggendo un cratere a calice del tutto simile, nel profilo, a quello di cui stiamo discorrendo; e il simulacro di canide sembra pure richiamare la bestia viva, che nel fregio volterrano s'inarca tra le gambe divaricate del guerriero.²⁷

La connotazione infera viene ribadita dal secondo cagnolino²⁸ e dall'uccello

Orvieto, in M. MARTELLI ed., *Tyrrhenoi philotechnoi*, Roma 1994, spec.te pp. 109-117 (con preciso rif. al nostro cratere, a p. 110).

²⁵ *Art. cit.*, p. 115 sg.: «il valore della roccia, in contesti funerari, quale segno di quel fatidico varco aperto sull'Oltrètomba, che è mutamento di stato e di luogo: valore dal quale, in particolare, il nesso demone/roccia deriva la qualità di un attributo specifico pressoché stabile». Cfr. anche J. R. JANNOT, *Cbarun, Tuchulcha et les autres*, in *RM* 100, 1993, p. 70 sg.

Spingendo ancor oltre siffatta proposta di lettura simbolica del paesaggio, affacciamo l'eventualità di una certa pregnanza semantica per gli stessi intrecci floreali, così vistosi, che demarcano, di sopra e di sotto, il fregio principale del cratere: questi potrebbero esplicitare l'attività generativa, incessante, del sottosuolo, conforme alla metafora vitalistica che W. DOBROWOLSKI riconosce nell'immaginario tardoetrusco (*I demoni pisciformi sulle urne volterrane*, qui, *infra*); messaggio non dissimile doveva trasmettere il motivo del vaso (*sema* funerario), emergente fra grasse foglie d'acanto, che conosciamo nei rilievi delle urnette volterrane (a es. *CUE* 2, 2, 1986, nn. 4, 5, 41, 88). Né si trascurino le considerazioni sul simbolismo floreale in Magna Grecia, proposte ultimamente da H. LOHMANN, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin 1979, pp. 115-130. In tal senso, perfino la decorazione accessoria enfatizzerebbe il tema dei *limina* catactonii e del loro scavalamento.

²⁶ HARARI, *op. cit.*, pp. 88, n. 8, 205 sg., tav. 67; F. RONCALLI, *I santuari dei duodecim populi e i santuari orvietani*, in *AnnMuseoFaina* 2, 1985, p. 67, fig. 4; *Id.*, *art. cit.* (a nota 24), p. 109 sg., tav. 10,30.

²⁷ Sul forte rapporto che lega l'immagine del cane al mondo infernale, eccellente la trattazione di C. MAINOLDI, *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris 1984, pp. 37-51: il cane è segnacolo funerario, con valore apotropaico, che facilita il passaggio al padrone defunto; divenuto mostruoso, abita l'aldilà e ne dà forma all'orrore; della sua pelle è fatto il berretto d'Ade; nel suo aspetto si rendono visibili i fantasmi al seguito di Ecate. E all'oltraggio dei cani sono esposti i cadaveri abbandonati (*ibid.*, pp. 104-109 e 176-179).

Nel contesto etrusco, si rammenti il ben noto bronsetto di cane, proveniente da Cortona, con dedica a Calu (!), «il dio che porta la morte»: E. SIMON, in *Gli Etruschi: una nuova immagine*, ed. M. CRISTOFANI, Firenze 1984, p. 155. Per la ceramografia: M. MONTAGNA PASQUINUCCI, *Le kelebai volterrane*, Firenze 1968, p. 15.

²⁸ I due cani, si badi, non sono identici: quello presso il guerriero ha un aspetto decisamente

rapace – che nel contesto non può avere attinenza alcuna con Zeus (Tinia): cani e avvoltoi straziano, conforme al *topos* omerico, le spoglie dei caduti insepolti²⁹ – e, con messaggio inequivoco per il pubblico etrusco, dal demone con bretelle incrociate sul torso, certamente identificabile in Vanth.³⁰ Le due colonnine, che nella redazione etrusca inquadrano il lato B del vaso, vogliono caratterizzare in senso architettonico lo spazio della regalità achillea,³¹ disgiungendolo dall'inquietante suo 'vestibolo' roccioso: non uno spazio d'interni, tuttavia; uno spazio verde, per così dire, a giardino, scandito da alti arboscelli fioriti, che non sono 'baccichi', ma riassumono allusivamente la flora elisia.³²

E qui osserviamo un'ulteriore discrepanza, quella che oppone il paesaggio delle rocce e delle fenditure al *paradeisos* degli eroi; e non per caso l'infiorescenza messa in mano alla Vanth (tav. IIIa), quasi per omologarla alle dame panneggiate, è tanto goffa e fuori posto, non si capisce bene se recisa intenzionalmente, o interrotta per trascuratezza del pittore: quella stonatura ci conferma come il demone non fosse parte del modello originario.

'selvatico', da minuscola pantera (con connotato quanto consapevolmente dionisiaco?); l'altro, accanto al demone alato, pare assai più domestico e rassicurante e – certo non a caso – indossa un collare con campanella. Ci si chiede se tale netta differenziazione iconografica volesse in qualche modo esprimere l'opposizione del sentimento angoscioso, che precede l'ingresso catactonio, al suo 'addomesticamento' successivo, nella pienezza della dimensione oltremondana.

²⁹ A es. Il. 1, 4 sg. Per un documento iconografico assai indicativo cfr. *Artigianato Artistico*, p. 208, C (*stamnos* falisco a figg. rosse: due avvoltoi incombono sui prigionieri troiani).

³⁰ Cfr. I. KRAUSKOPF, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel*, Firenze 1987, pp. 78-85; G. SPINOLA, *Vanth, osservazioni iconografiche*, in *RivArch* 11, 1987, pp. 56-67; E. PASCHINGER, *Die etruskische Todesgöttin Vanth*, Wien 1992 (con ampio repertorio di ill.ni) – che ascrive il nostro es. alla categoria *Vanth-Turan*: p. 166, tav. 73, n. 283. È in stampa la voce relativa del LIMC, per le cure di C. WEBER-LEHMANN. Come anticipato *supra*, a nota 23, è forse il caso di rimarcare la peculiarità del diadema a raggi che porta Vanth, eguale a quelli dell'altro demone in chitone (n. 2) e della protome femminile dipinta nel centro del fregio floreale, sotto il labbro (dalla parte di B): nella serie delle tazze 'del Tondo', lo ritroviamo in capo ai Fufluns maestosi del Pittore D, e proprio il medesimo Maestro di Montebadoni l'adotta per una sua menade a Volterra (HARARI, *op. cit.*, tavv. 10,1; 12,1; 15,2). Verrebbe da sospettarne l'attinenza specifica a personaggi 'superumani' e della cerchia dionisiaca.

³¹ Un confronto possibile: la colonna ionica con la targa *leces*, nel fregio della cista Morgan (PAIRAULT, *Aspetti e problemi*, cit., p. 131, fig. 11 – se davvero la didascalìa deve intendersi greca-mente [*stele*] *Leukēs*: *ibid.*, p. 132).

³² Contrariamente all'esegesi abituale (ribadita anche da CRISTOFANI, in questa stessa sede: *Itinerari iconografici*, cit.), escluderemmo la presenza di veri e propri 'tirsi': sebbene resti ambigua la natura dell'asta fiorita cui s'appoggia l'ammantata (n. 10) – il pittore non ne ha rappresentato l'estremità inferiore, celata dalla gamba destra del guerriero –, non possono sussistere dubbi sull'effettiva vitalità vegetale di quella afferrata dalla dama n. 7; anzi, le frasche acantiformi che si dischiudono là dov'essa erompe diritta dal suolo, richiamano in modo manifesto il viluppo immediatamente sottostante del fregio accessorio, come traendo da questo fecondità ed energia.

Che poi le sommità di due arbusti siano adorne, l'una di una ghirlanda, l'altra di un nastro, non deve stupire, al ricordo di un bosco sacro famoso nella pittura parietale: quello della Tomba della Caccia e della Pesca, che ci segnala cortesemente M. Bonamici (per cui cfr. E. SIMON, *Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult*, in *Jdl* 88, 1973 [1974], p. 32 e figg. 2,6).

Abbiamo dunque una specie di premessa alla rivelazione dell'Achille sovranos dei morti: questa pone accento sull'arrivo di un guerriero più anziano, un compagno d'arme, che raggiunge l'oltretomba per la via selvatica e petrosa d'una *kathodos*. Un compagno ancora vivente, diremmo, che non porta ferite né bendaggi cruenti,³³ un visitatore venuto dall'aldiquà e forse destinato a ritornarvi.

La Pairault suggerisce l'*exemplum* di Aiace Telamonio, in ultimo restituito alla giustizia e 'assunto' tra i beati (quasi un'apoteosi), con confronti rintracciabili nelle figurazioni delle ciste prenestine.³⁴ D'altro canto, l'esplicita referenza ctonia dell'ambiente in cui agisce l'enigmatico visitatore, rende possibile una seconda congettura interpretativa, quella di una *nekyia* – se non addirittura di un letterale *descensus Averno* –, secondo l'archetipo odissiaco, che pure culmina, significativamente, in un incontro perturbante con Achille, *kat'asphodelon leimona*.³⁵

Ma difficoltà iconografiche evidenti impediscono il riconoscimento di Odisseo – come di altri illustri visitatori d'oltretomba: da Eracle a Teseo a Orfeo... –, lasciando socchiuso uno spiraglio per la sola ipotesi di Agamennone,³⁶ fra i pro-

³³ Su tale motivo iconografico e sulla sua storia invero straordinaria, vd. si l'art. elegante di L. BONFANTE e N. THOMSON DE GRUMMOND, *Wounded Souls: Etruscan Ghosts and Michelangelo's «Slaves»*, in *AnalRoma* 17-18, 1989, pp. 99-116.

Già nella *Nekyia* odissiaca, si rammenti, gli spettri dei guerrieri caduti esibivano le loro piaghe: HOM., *Od.* 11, 40 sg.

³⁴ PAIRAULT, *op. cit.* (a nota 8), p. 138 sg.; per le ciste, EAD., *loc. cit. supra*, a nota 21. Secondo CRISTOFANI (in questi atti), Aiace si spoglierebbe delle armi, consegnandole al demone, con gesto omologo all'*anakalypsis* degli iniziati bacchici.

³⁵ HOM., *Od.* 11, 539 (e cfr. *ibid.*, 573). Nella *nekyia* odissiaca, il giardino asfodelio non ha peraltro collocazione precisamente topografica, né suo ingresso materiale, ma fa parte della visione che accompagna la sete di sangue dei morti, come un loro attributo (di Achille, di Orione). Ciò si rileva, a verifica del connotato essenzialmente epifanico dell'esperienza soprannaturale, secondo il modello omerico.

È per contro suggestivo constatare che la topografia degli Inferi virgiliani include, con itinerario davvero paradossale, anche l'Elisio, che ci figuremmo celeste, piuttosto, o se mai insulare, transmarino – *status quaestionis* in *Enciclopedia Virgiliana* 2, 1985; s.v. *Inferi, loci*, pp. 953-963, specie 961 (A. SETAIOLI) –, come il ceramografo etrusco, Virgilio non sembra poter concepire l'esplorazione del mondo ultraterreno (di tutto il mondo ultraterreno, compresa la sede dei Beati), per via diversa da quella di una catabasi.

Se poi la roccia fessurata presso l'eroe 'visitatore' allude a un rituale di libazione sotterranea – come si può desumere dagli argomenti di RONCALLI, *loc. cit.* (a nota 24) –, dovremo ricordare anche l'altro passo: HOM., *Od.*, 11, 25 sgg.

³⁶ Un dettaglio pochissimo visibile nelle fotografie – salvo PAIRAULT, *op. cit.*, p. 140, fig. 127 – consiste in due stretti lembi di tenia, desinanti a nappe, che fuoriescono di sotto l'elmo dell'eroe, uno davanti alla fronte e l'altro dietro la nuca (il bianco aggiunto è pressoché svanito): la connotazione, sacerdotale e principesca insieme, testimonia l'alto rango del personaggio e la sacralità della cerimonia d'ingresso. [Per la probabile compresenza di tenia ed elmo nel bronzo A di Riace, vd. M. HARARI, *A proposito dei bronzi di Riace*, in *Athenaeum* 66, 1988, p. 419].

L'iconografia di Agamennone non è, d'altro canto, specificamente caratterizzata: cfr. LIMC 1, 1981, s.v. *Agamemnon* e *Achmemnon*, pp. 256-277 (O. TOUCHEFEU, I. KRAUSKOPF); ma può destar interesse una cert'aria di famiglia' dell'altro Atride, Menelao, come lo rappresenta, nel tondo

tagonisti di quell'epopea dei *Nostoi* che, con la sua rappresentazione dettagliata del mondo dei morti, avrebbe fornito a Pausania una delle chiavi esegetiche per la lettura della *Nekyia* di Polignoto (X, 28, 7; 29, 6; 30, 5).³⁷ Disgraziatamente, il sommario di Proclo (*Chrest.* 277 Severyns) non è utile a situare l'evento oltremondano nel tessuto narrativo del poema; dove, per contro, è chiaramente attestata la centralità dell'episodio in cui l'*eidolon* di Achille profetizzava, ad Agamennone e a quelli del suo seguito, le sventure che sarebbero venute. Secondo una tradizione relativamente omogenea, da Simonide ai tragici fino a Quinto Smirneo, l'apparizione di Achille ebbe luogo in Troade o sull'opposta sponda tracia, mentre comunque i Greci ancora si apprestavano alla partenza definitiva, in un contesto che, nonostante l'attraente parallelo omerico, non è quello di una *nekylia* collettiva.³⁸

Ma ci domandiamo se il pittore etrusco non abbia inteso, in certo modo, sincronizzare due momenti cruciali del poema, *katabasis eis Hadou* e profezia di Achille, accostando la riflessione, di ordine morale, sulla vicenda di Agamennone (e sul destino degli Atridi), al tema mantico così importante per la cultura

di una *kylix* a Cortona, un maestro alquanto vicino al Pittore di Montegradoni, il Pittore di Spina (ovvero E): HARARI, *op. cit.*, tav. 13,1.

³⁷ Cfr. F. DÜMLER, *Die Quellen zu Polygnotos Nekyia I. Die Nekyia der Nosten*, in *Kleine Schriften*, 2, Leipzig 1901, pp. 379-404; e le note di commento di H. HITZIG-H. BLUEMNER (edd.), in *Pausaniae Graeciae descriptio*, 3,2, Lipsiae 1910, p. 777 sg., e di ARIAS, *op. cit.* (a nota 16), p. 91. Un'eco polignotea (tematico-iconografica, s'intende, e non stilistica) potrà forse indicarsi nel fregio volterrano: l'attitudine del 'pensoso' (n. 3) ricorda quella di Antilocho (PAUS. 10, 30, 3) che, nella 'gerarchia' topografica della Lesche, aveva posto accanto ad Agamennone e ad Achille - cfr. anche HOM., *Od.* 11, 467 sg. (e 24, 15 sg.).

Per l'interpretazione del grandioso programma pittorico, Pausania (o la sua fonte) utilizza tre testi: col libro XI dell'*Od.* (com'è ovvio), le descrizioni dell'Ade e dei «suoi terrori» contenute in altri due poemi epici, la *Miniade* e i *Ritorni (Nostoi)*. I fr. dei *Nostoi* sono pubblicati in G. KINKEL ed., *Epicorum Graecorum fragmenta*, Lipsiae 1877, pp. 52-56; più recentemente in A. BERNABÉ ed., *Poëtarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, 1, Leipzig 1987, pp. 93-99 (con utile *appendix iconographica*, a cura di R. OLMOS, p. 218); e M. DAVIES ed., *Epicorum Graecorum fragmenta*, Göttingen 1988, pp. 66-71. Sulla problematica generale dei *Nostoi*, vd. *RE* 11, 1921-22, s.v. *Kyklos*, coll. 2422-2426 (RZACH): il poema, composito in quanto risultante dall'assemblaggio di più canti 'del ritorno', doveva iniziarsi con la lite dei due Atridi - ricalcando puntualmente l'avvio dell'*Il.* - e proseguire con la vicenda di Menelao e le peregrinazioni di Calcante e di altri eroi in Asia Minore; la rovina di Ajace Oilide alle rocce Caferidi, l'incontro di Odisseo e Neottolemo in Tracia. Più ampio spazio sembra fosse riservato proprio al *nostos* di Agamennone, fino all'epilogo tragicissimo in Argolide, con l'episodio delittuoso e la vendetta di Oreste. Non è chiaro peraltro il contesto della *nekylia*, che gli esegeti per solito riferiscono al 'ritorno' di Agamennone e concepiscono come viaggio infero *post mortem*, nell'occasione dei fatti di sangue accaduti a Micene.

³⁸ Cfr. F. VIAN ed., *Quintus de Smyrne. La suite d'Homère*, 3, Paris 1969, pp. 159-162 (con tutte le citazioni a p. 160, nota 4). Si osservi tuttavia che, mentre negli Autori greci il fantasma (e la sua voce) si manifestano di regola 'sopra' la tomba dell'eroe, Ov., *Met.* 13, 441 sg., ne immagina l'emersione da una voragine - *exit humo late rupta* -; e SEN., *Troad.*, 171 sg., 178-180, 197-199, evoca addirittura un impressionante terremoto - *caeco terra mugitu fremens / concussa (...) scissa vallis aperit immensos specus (...) tellure fracta etc.* - . Vien da pensare che gli Autori latini avvertissero molto più intensamente la dimensione ctonia del prodigio.

etrusca, secondo il modello ideologico che ci è noto dalla Tomba dell'Orco di Tarquinia.³⁹ Come una dea oracolare, allora, potrebbe vedersi la Menerva messa accanto ad Achille,⁴⁰ altro inserto da attribuire al ceramografo.

Non si danno risposte sicure. L'esplorazione dei significati ha limiti che abbiamo il dovere di rispettare.

Ma – per ritornare alle questioni di sintassi, da cui siamo partiti – il caso del cratere Guarnacci (già) 89 permette un'osservazione conclusiva, che riterremo non trascurabile: comunque esattamente funzionasse il meccanismo del racconto soprannaturale esposto dal pittore al suo pubblico, il momento, diciamo, 'epifanico' – quello dell'apparizione di Achille: quello ricalcato sul modello greco – sarebbe risultato quasi inconcepibile, senza la necessaria condizione comunicativa stabilita dall'ingresso dell'eroe visitatore.⁴¹ È proprio l'arrivo del visitatore, con quei riferimenti puntuali a forme di religiosità etrusca ben documentate nell'Etruria interna, a dischiudere la visione oltremondana. Ciò che abbiamo definito una zeppa introdotta dall'artigiano etrusco, risponde alla finalità di rendere pienamente intelligibile e fruibile al pubblico locale la visione greca.

Viene in mente la pagina luminosa di O. J. Brendel⁴² che, per spiegare il sostanziale fraintendimento, da parte etrusca, della ponderazione policletea, percepiva appunto nel carattere epifanico dell'*uno crure insistere* – gesto equivoco, né completamente statico né completamente dinamico; perciò non comunicabile, non comunicativo, almeno in senso etrusco – la ragione più profonda della sua incomprendimento.⁴³

³⁹ PAIRAULT, *op. cit.*, p. 115; M. HARARI, *A Tarquinia, tra pittura vascolare e pittura parietale: due studi di decorazione accessoria (e no)*, in *QuadTic* 23, 1994, p. 167 – entrambi rifacendosi alla nota lettura iconologica di M. Torelli. Aggiungiamo, senza poterlo ancora meditare adeguatamente, il saggio recentissimo di C. WEBER-LEHMANN (appena pervenuto in biblioteca), *Polyphem in der Unterwelt? Zur Tomba dell'Orco II in Tarquinia*, in *RM* 102, 1995, pp. 71-100.

⁴⁰ Cfr. *LIMC* 2, 1984, s.v. *Athena/Menerva*, p. 1051 (G. COLONNA). Per altri aspetti della relazione che intercorre tra Menerva e Achille, HARARI, *art. cit.* (a nota 21), pp. 182 e 187.

Sul piano iconografico, la solidarietà della dea e del giovane guerriero è chiaramente enfatizzata dal comune attributo gorgonico (*supra*, nota 9); similmente, l'identità dell'*episema* a testa di Acheloo, raffigurato sui due scudi, può forse visualizzare una relazione parallela, nei confronti del guerriero più anziano.

⁴¹ Anche nel rilievo storico romano categoria essenziale alla comunicazione sarà quella dell'*'arrivo'* (col suo rovescio: la *'partenza'*): vd. da ultimo il brillante contributo di S. MAGGI, *La figura di Victoria nelle rappresentazioni di profectio e di adventus di età imperiale*, in *Ostraka* 2, 1993, pp. 81-91.

⁴² O. J. BRENDDEL, *Etruscan Art*, ed. E. RICHARDSON, Harmondsworth 1978, p. 315 sg. (cfr. p. 308).

⁴³ «The hesitation of the Etruscan artists (...) may therefore be interpreted as an implicit objection which practical sense raised against an ingeniously invented, if highly abstracted, image-type» (*op. cit.*, p. 316). Nello stesso modo, l'ingresso catactonio fa credibile l'epifania, le dà concretezza 'storica' e rappresentabilità figurativa.



Volterra, Museo «Guarnacci» inv. (già) 89: cratere a calice a figure rosse, dipinto dal Pittore di Montebradoni, lato A (dopo l'ultimo restauro: da *StEtr* 58, 1992, tav. 42).



Lo stesso, lato B (*ibid.*, tav. 40).



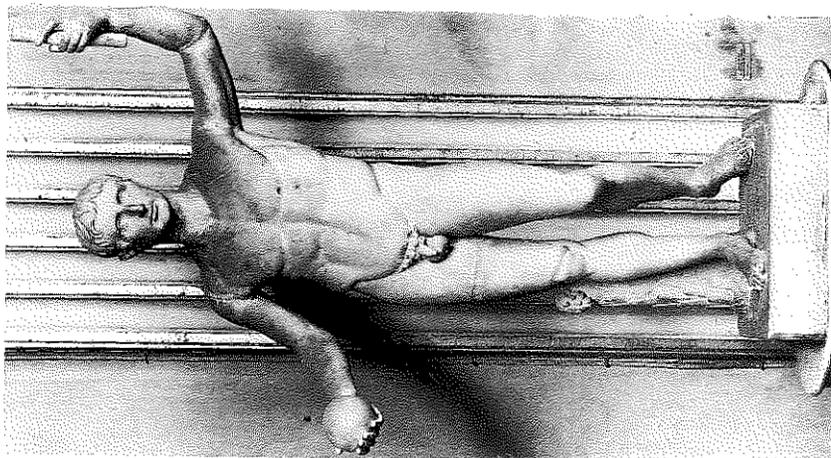
b) Lo stesso, dettaglio presso l'ansa sn. (*ibid.*, tav. 41).



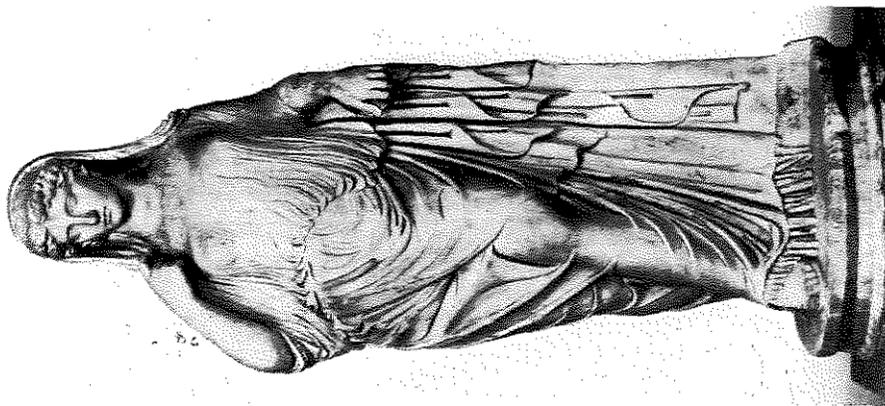
a) Lo stesso, dettaglio presso l'ansa ds. (*ibid.*, tav. 43).



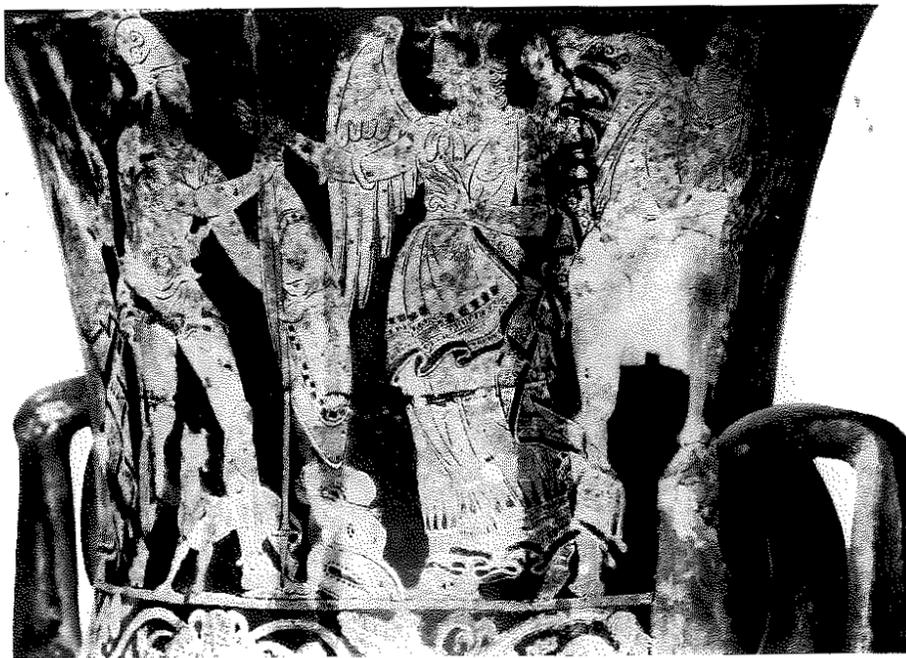
a) Lo stesso, dettaglio del lato A (prima del restauro: Soprint. Toscana neg. 468).



b) Roma, Musei Capitolini, replica del torso del Diadumeno policleteo, integrata come statua-ritratto di Augusto (da KREKENBOM, *op. cit.*, V7, tav. 265).



c) Napoli, Museo Nazionale, copia dell'Afrodite 'appoggiata' (tipo Daphni: da W. FUCHS, *Scultura greca*, Milano 1982, fig. 226).



a) Volterra, cratere del Pittore di Montebradoni: altro dettaglio del lato A (prima del restauro: Soprint. Toscana neg. 469).



b) Roma, Musei Capitolini, statua giovanile derivata da un tipo lisippeo di Ermete (da MORENO ed., *Lisippo*, cit., p. 406, fig. 4).

Addenda

A nota 13: per l'archetipo alcamenico, ora anche I. ROMEO, in *Xenia Antiqua* 2, 1993, pp. 31-44; per i tipi femminili 'appoggiati', un confronto molto puntuale (e vicino, nello spazio e nel tempo) ci è offerto da una scultura 'frontonale' del tempio di Celle, a Falerii: A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1939-1940, tav. 26:93.

A nota 39: C. WEBER-LEHMANN (*art. cit.*; cfr. anche *Ulisse nella Tomba dell'Orco II a Tarquinia*, in B. ANDREAE-C. PARISI PRESICCE edd., *Ulisse: il mito e la memoria*, Roma 1996, pp. 160-173) difende la tesi d'una coerente ispirazione odissiaca dell'intera *nekyia* tarquiniese. Ma, vorremmo comunque aggiungere, il racconto per immagini proposto dal frescante etrusco ne ha sicuramente accentuato i connotati 'topografici', facendone un itinerario catactonio. Il concetto della liminarità fra mondo dei vivi e mondo dei morti è assolutamente centrale, nell'escatologia degli Etruschi, e pretende d'esser tradotto visivamente in forma di soglia, d'ingresso naturale ovvero architettonico: si veda prossimamente M. TORELLI, *Limina Averni*. *Realtà e rappresentazione nella pittura arcaica a Tarquinia*, in corso di stampa.