

MAURO CRISTOFANI

ITINERARI ICONOGRAFICI NELLA CERAMOGRAFIA VOLTERRANA

*In ricordo di Jacques Heurgon*¹

Lo straordinario cratere marmoreo di San Pietro a Grado, recentemente riabilitato dalla letteratura al suo alto contesto cronologico e alla sua funzione, è divenuto emblematica espressione monumentale di un rito che diverse tombe etrusche del tardo VI e del V secolo già mettevano in evidenza: quello dell'utilizzazione di questa forma vascolare come cinerario.² Tale costume funerario sembra ben attestato a Pisa e, in particolare, nella zona del Bientina, dove si conoscono tombe del V e IV secolo a.C. con una kelebe attica del Pig Painter, con un cratere a campana della cerchia del Pittore di Melagro (*tav. Ia-b*) o con crateri a colonnette acromi (*tav. Ic*), di produzione locale.³ È possibile, d'altra parte, che il raro cratere a calice attico a figure rosse⁴ databile attorno al 470 a.C., vicino al Pittore di Altamura, rinvenuto nella necropoli volterrana di Montebradoni, svolgesse analoga funzione, anche se mancano i dati relativi. È possibile, poi, che due crateri di Volterra attribuiti da Gilotta alla bottega dello stamnos di Bologna 824, ambedue della prima fase della ceramografia etrusca 'settentrionale', siano da inserire in questo novero.⁵

¹ Mentre completavo il testo di questa relazione (la cui parte centrale riprende quanto ho scritto nell'articolo *Mystai kai bakchoi. Riti di passaggio nei crateri volterrani*, in *Prospettiva*, 80, 1995, pp. 2-14) mi è giunta, inattesa, la notizia della scomparsa di Jacques Heurgon, maestro dell'Etruscologia francese, della cui stima e amicizia ho potuto usufruire sino all'ultimo, grazie anche ai miei recenti interessi capuani.

² A. MAGGIANI, *Cinerari arcaici di marmo da Pisa*, in *RdA*, 17, 1993, pp. 34 sgg. Sull'utilizzazione dei crateri attici come cinerari in Etruria, più recentemente CH. REUSSER, *Una tomba visentina nel Museo Archeologico di Chiusi*, in *Prospettiva*, 70, 1993, p. 79, con lett.

³ Per la tomba con la kelebe del Pig Painter, più di recente M. CRISTOFANI, in M. CRISTOFANI, M. MARTELLI (edd.), *L'oro degli Etruschi*, Novara 1983, p. 290 sg.; per le altre tombe B. PACE, in *StEtr*, IV, 1930, pp. 143 sgg., *tav. XVIII*.

⁴ Per le illustrazioni E. FUMI, *Volterra etrusca e romana*, Pisa 1976, fig. 104 (lato A); A. MAGGIANI, *La situazione archeologica dell'Etruria settentrionale*, in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au V^e siècle av. J.-C.*, Rome 1990, *tav. III*, 1 (lato B). Per la provenienza FUMI, *op. cit.*, p. 61. Per la cronologia S. FRANKE, *Attische Kelchkratere*, Frankfurt am Main 1990, p. 212, n. 98; cfr. anche pp. 207, 221, dove viene datato attorno al 470 a.C. (non attribuito).

⁵ F. GILOTTA, *Appunti sulla più antica ceramica etrusca a figure rosse*, in *Prospettiva*, 46, 1986, p. 7, figg. 16-21.

Il richiamo più immediato per questo *burial custom* ci proviene dalla necropoli preromana di Genova, dove la pressoché esclusiva presenza di crateri attici del V e degli inizi del IV secolo a.C. (elementi di servizio simposiaco, ma talvolta ossuari) individua un tipo di sepoltura analogo, importato dalla componente etrusca, come conferma la tomba 108 della necropoli arcaica di Sant'Andrea, il cui corredo includeva anche una fuseruola iscritta.⁶

Questa breve premessa è utile a inquadrare una classe vascolare molto nota, quella dei crateri a colonnette e degli stamnoi a figure rosse prodotti nelle officine dell'Etruria settentrionale a partire dal terzo venticinquennio del IV secolo a.C., distribuiti nelle necropoli dell'agro volterrano, utilizzati in prevalenza come contenitori di ossa combuste, classe per la quale è mancato finora un collegamento con queste più antiche evidenze, di cui costituisce invece una chiara forma di continuità. Sostituiti in seguito da esemplari acromi (*tav. Id*) o parcamente decorati a rilievo, i crateri sono anche realizzati in alabastro e tufo, in età contemporanea alla produzione delle urne.⁷

In questa classe si cristallizza, dunque, un uso assai più antico. Se per crateri e stamnoi attici figurati il problema della funzione all'interno della tomba è stato risolto in chiave simbolica come allusione al convivio, quello della lettura delle loro immagini in relazione alla funzione secondaria per la quale vengono selezionati sta divenendo un tema di ricerca assai promettente.⁸ Quanto ai cinerari vol-

⁶ Per la necropoli di Genova cfr. G. E. RIZZO, in *NS* 1910, pp. 157 sgg.; R. PARIBENI, *Necropoli arcaica rinvenuta nella città di Genova*, in *Ausonia*, 5, 1910, pp. 13 sgg.; P. MINGAZZINI, *Due tombe della necropoli preromana di Genova*, in *Studi Genuensi*, 3, 1960-61, pp. 35 sgg.; L. BERNABÒ BREA, G. CHIAPPELLA, *Scoperte nella necropoli preromana di Genova*, in *RSL*, 17, 1951, pp. 163 sgg., nonché le revisioni di P. MELLI, *Genova. Necropoli preromana di Via Giulia*, in *Restauri in Liguria*, Genova 1978, pp. 43 sgg.; EAD., *Alcune note sui materiali della necropoli preromana di Genova*, in *Quaderni Centro Studi Lunensi*, 4-5, 1979-80, pp. 113 sgg.; EAD., *La tomba 84 della necropoli preromana di Genova*, in *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, V, 13/14, 1983, pp. 21 sgg. Per l'iscrizione su fuseruola si veda l'Appendice, n. 1.

⁷ Per la funzione di kelebai e stamnoi a figure rosse come cinerari cfr. M. MONTAGNA PASQUINUCCI, *Le kelebai volterrane*, Firenze 1968, (poi citato PASQUINUCCI), pp. 17-20, 26; P. BOCCI, *Crateri volterrani inediti del Museo di Arezzo*, in *StEtr.*, XXXII, 1964, p. 89 (Foiano della Chiana); E. FIUMI, in *NS* 1972, pp. 65, n. 1, 77, n. 1, 97, nn. 1-2, 103, n. 1, 114, n. 1 (esemplari non decorati), 118, n. 1 (kelebe figurata del Pittore di Asciano); E. MANGANI, *Asciano, La necropoli di Poggio Pinci*, Firenze 1983, pp. 68 sgg.; A. MAGGIANI, in *Artigianato artistico in Etruria*, Milano 1985, pp. 178 sgg. Si ricordino poi le deposizioni della tomba dei Calisna Sepu di Monteriggioni (R. BIANCHI BANDINELLI, in *StEtr.*, II, 1928, pp. 149 sgg.; M. MARTELLI, in *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica*, I, *Urne volterrane*, I, *I complessi tombali*, Firenze 1975, pp. 162 sgg.).

Sugli esemplari lapidei L. VENUTI, *Una classe di cinerari in pietra da Volterra*, in *Prospettiva*, 64, 1991, pp. 38-42.

⁸ Si veda: N. VALENZA MELE, *La necropoli cumana di VI e V secolo a.C. o la crisi di un'aristocrazia*, in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes*, Naples 1981, pp. 118 sgg.; J. DE LA GENIÈRE, *Rituali funebri e produzione di vasi*, in *Tarquinius: ricerche, scavi e scoperte*, Atti del Convegno, Milano 1986, Milano 1987, pp. 203 sgg.; EAD., *Images attiques et re-*

terrani, tale problema di un doppio livello di lettura, 'profano' e funerario, non sembra sussistere: mancano almeno per ora, a quanto sembra, loro rinvenimenti negli abitati e solo per la produzione di 'contorno', formata da vasi di uso potorio come kylikes e skyphoi o da oinochoai e askoi, si può ipotizzare un'utilizzazione a fini 'profani', per lo meno in prima istanza.

Ci serviremo, in questo esame, di due griglie: l'una fornita dalla cronologia relativa della produzione, da me proposta in un articolo di qualche anno fa,⁹ che ci consente di collocare l'ingresso di determinati schemi iconografici nel *corpus* delle immagini e di seguirne la durata; l'altra relativa alle forme vascolari scelte dai decoratori. Da quest'ultima discende che a un inizio con prevalente frequenza di vasi potori, soprattutto kylikes, segue una dominanza di crateri e stamnoi (circa il 64% della produzione), cui si accompagnano vasi quali skyphoi, glaukes, coppe e kantharoi, askoi ad anatra, da riferire forse a una committenza selezionata (fig. 1).

L'inizio della produzione, gravitante attorno alle tre personalità dei Pittori di Sarteano, di Montediano e di Montebradoni, mostra una netta maggioranza di kylikes, all'interno delle quali prevalgono scene erotiche (Pittore di Sarteano 3, 4, 8), che si estendono anche a uno stamnos (Sarteano 1), e del *mundus muliebris* (Sarteano 2, ma si veda anche Montebradoni 3). Tali scene hanno una loro proiezione nel mondo mitico ed epico: nel *symplegma* fra Zeus e Semele da cui nascerà Dioniso (Montebradoni 4), nella storia di Leda e il cigno (Montediano 2, cui si aggiunge l'offerta dell'uovo nella kylix di Monte San Savino¹⁰), in quella di Menelao ed Elena (Spina 5; probabilmente al ciclo epico si rifà anche la scena sulla kylix Montebradoni 5); perfino l'apotesi di Herakles si risolve in toni quasi erotici se Hebe, dai connotati afroditici, lo accompagna, al posto di Athena, al cospetto della coppia Zeus-Hera (Montebradoni 2).¹¹

ligiosité étrusque, in *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 1988, pp. 161 sgg.; EAD., *Des usages du cratère*, in *Grecs et Ibères au IV^e siècle av. J. Ch. Commerce et iconographie*, Actes de la table ronde, Bordeaux 1986, Paris 1989, pp. 271 sgg.; M. MARTELLI, *La ceramica greca in Etruria: problemi e prospettive di ricerca*, in *Atti II Congresso Internazionale Etrusco*, Firenze 1985, Roma 1989, pp. 792 sgg.; F. LISSARRAGUE, *Around the Krater*, in O. MURRAY (ed.), *Sympotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990, pp. 196 sgg.; M. RENDELLI, *Rituali e immagini: gli stamnoi da Capua*, in *Prospettiva*, 72, 1993, pp. 2 sgg.

⁹ M. CRISTOFANI, *La ceramografia etrusca fra età tardo-classica ed ellenismo*, in *StEtr*, LVIII, 1992 [1993], pp. 100-110 (in seguito i vasi saranno citati con il nome del pittore e il numero relativo della lista). Sullo stesso tema, E. MANGANI, *Le fabbriche a figure rosse di Chiusi e Volterra*, *ibid.*, pp. 115-143, con varie divergenze nelle attribuzioni, ma con una cronologia relativa sostanzialmente affine.

¹⁰ Su di essa cfr. M. HARARI, *Il «Gruppo Clusium» della ceramografia etrusca*, Roma 1980, p. 37, n. 28, tav. XVIII, 1; *LIMC*, VI, 1992, p. 247, n. 2. Non ne ho proposto l'attribuzione poiché opera di una personalità isolata, anche nella tecnica utilizzata (che non può essere elemento sufficiente per l'attribuzione alla cerchia del Pittore di Hesione: MANGANI, *art. cit.*, p. 131).

¹¹ Sul repertorio iconografico delle kylikes, con lett. prec., HARARI, *op. cit.*, pp. 104-105. Si

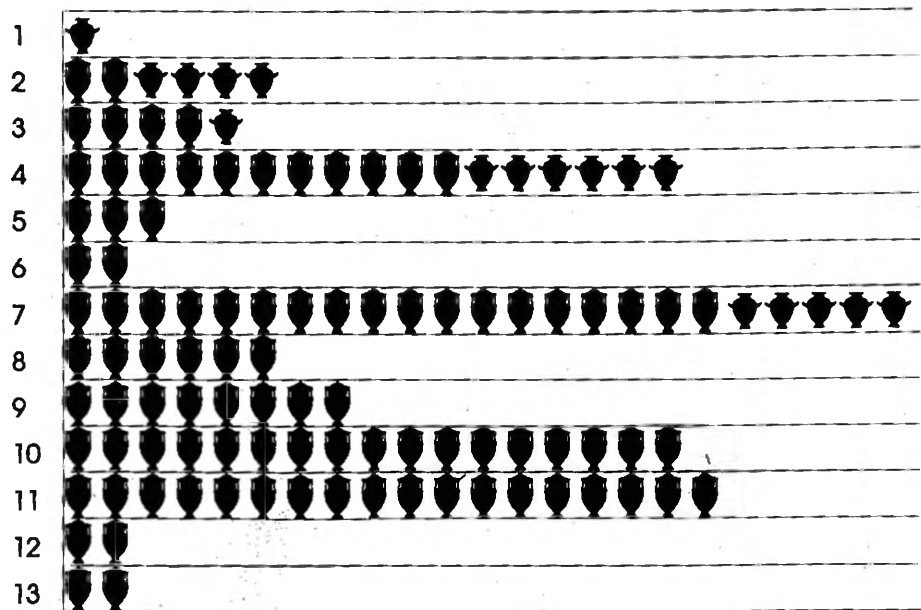
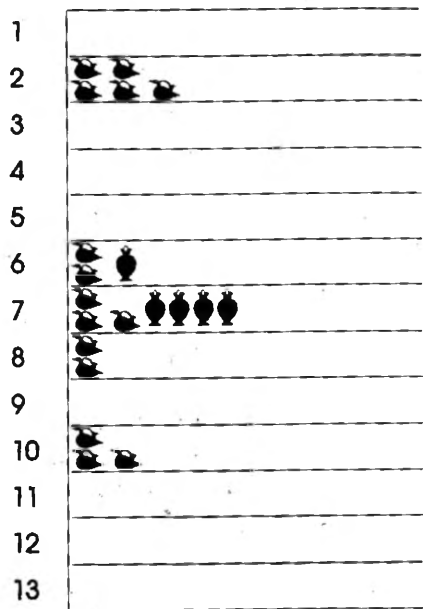
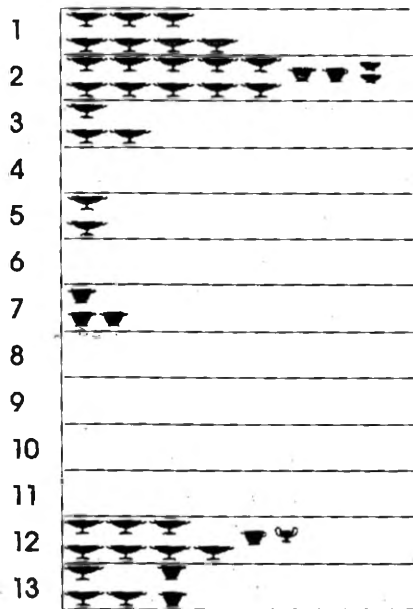


fig. 1 - Media indicativa della produzione di forme vascolari suddivisa per pittori.

1. Pittore di Sarteano 2. Pittore di Montediano 3. Pittore Senese 4. Pittore di Milano 5. Pittore di Monzuno
 6. Pittore di Aleria 7. Pittore di Hesione 8. Pittore di Monteriggioni 9. Pittore di Asciano 10. Pittore della
 Colonna Tuscanica 11. Pittore della Monaca 12. Pittore di Montebradoni 13. Pittore di Spina.

Accanto alla sfera erotica si sviluppa anche quella dionisiaca: la coppia Dioniso-Arianna è rappresentata in *symplegma* alla presenza di personaggi del corteo (Pittori di Sarteano 8, Montebradoni 7), ma il solo Dioniso partecipa al simposio assieme a Satiri e Menadi (Montediano 17, 19). L'atmosfera amorosa si trasferisce anche fra i componenti del *thiasos*: la coppia Satiro-Menade danza (Montediano 10,11), incede (Montediano 24, Montebradoni 6), spesso davanti a un *louterion* (Montediano 6, 7, 15), fino ad unirsi in *symplegma* (Sarteano 1B). Danza ed ebbrezza coinvolgono in genere i personaggi consueti del corteo (Montediano 12, 13). A questo tipo di tematiche si affida pure il più tardo Pittore di Spina, la cui esperienza, anche da un punto di vista stilistico, sembra del tutto sganciata dalla classe, per lo meno nel suo *côté* volterrano.

Del tutto autonome da questi universi sono le raffigurazioni che troviamo in un cratere a colonnette e in uno stamnos dipinti dal Pittore di Montediano (nn. 18, 23) e nel cratere a calice del Pittore di Montebradoni (n. 1). A parte la scena della lotta fra Herakles e il leone di Nemea¹² (n. 18; *tav. IIa*), il cratere eponimo del Pittore di Montediano (n. 23) – rinvenuto fornito di coperchio e ricoperto da una tegola e da un elmo bronzeo che potrebbero attribuirgli la funzione di cinerario¹³ (*tav. IIb-c*) – e quello eponimo di Montebradoni – scoperto in due tempi, a un secolo di distanza, in una tomba a camera dell'omonima necropoli volterrana senza che se ne conosca la funzione¹⁴ – costituiscono, per la loro erudita complessità decorativa, una *crux interpretum*.¹⁵ Su uno dei due lati si assiste a una scena di pesatura che *Talmithe* (Palamede) compie davanti a Hermes: non necessariamente una psicostasia delle anime di Achille e Memnon, come si è supposto, che prevede Hermes attore della pesatura e sui due piatti l'immagine delle *psychai*¹⁶ (in effetti qui due pesi), quanto piuttosto una scena in cui Hermes contem-

aggiungano LIMC, VI, cit., p. 247, n. 1 (Leda); IV, 1988, p. 566, n. 25 (Helene); V, 1990, p. 237, n. 394 (Heracle).

¹² Lo schema iconografico è quello noto sugli specchi, ma rovesciato: si veda J. G. SZILÁGYI, *Corpus Speculorum Etruscorum, Hongrie-Tchécoslovaquie*, Roma 1992, p. 25.

¹³ NS 1879, p. 135. Parte del corredo tombale è riprodotta da F. MESSERSCHMIDT, *Inedita Etruriae*, in *StEtr*, VI, 1921, p. 521 sg., *tav. XXIX*, V. 1 e V. 2 (l'elmo è del tipo *Jockeyklappe*).

¹⁴ CRISTOFANI, *art. cit.*, p. 108, nota 11.

¹⁵ J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947, p. 127; A. GREIFENHAGEN, *Zeichnungen nach etruskischen Vasen in Deutschen Archaeologischen Institut, Rom*, in *RM*, 85, 1978, pp. 63 sgg., n. 4; M. MARTELLI, in *StEtr*, XLVII, 1979, p. 338; F.-H. PAIRAULT-MASSA, *Réflexions sur un cratère du Musée de Volterra* in *RA*, 1980, pp. 63-96; M. SPANNAGEL, *Die Waage des Palamedes*, in *RM*, 88, 1981, pp. 191-200; F.-H. PAIRAULT-MASSA, *Ideologia e politica nell'Italia antica*, Roma 1992, pp. 138-139; LIMC, VII, 1994, s.v. *Palamedes*, p. 417, n. 13 (I. KRAUSKOPF).

¹⁶ J. HEURGON, *De la balance aux foudres (à propos du miroir étrusque Gerhard, E.S., IV, 136)*, in *Mélanges P. Wuilleumier*, Paris 1978, pp. 286 sgg.; sulle scene di psicostasia cfr. anche LIMC, I, 1982, s.v. *Achilleus*, pp. 172-173, nn. 797-806 (A. KOSSATZ-DEISSMANN); IV, 1986, s.v. *Hermes*, p. 338, nn. 622-629. L'immagine, in Etruria, è rara: si veda lo specchio *ES*, II, 235 = J. M. BLAZQUEZ,

pla Palamede di fronte a una delle sue probabili invenzioni, di cui il dio si servirà successivamente.¹⁷ L'esegesi della rappresentazione sul lato B è tutta giocata sull'identificazione del giovane con bastone cui Apollo sembra fornire suggerimenti davanti a una fontana: si tratti dell'educazione del giovane Giacinto, di cui non si hanno altre attestazioni iconografiche, o di Troilo, che una tradizione tarda vorrebbe suo figlio (Lykophr., 313; Apoll., III, 12, 5), la relazione con la scena del lato opposto non è evidente, e l'evocata atmosfera sulla riflessione dei comuni destini degli eroi della saga troiana è forse troppo generica.¹⁸ Quanto alla lettura delle figurazioni sul cratere di Montebradoni, vi torneremo in seguito (v. p. 182 sg.).

I primi due primi artigiani specializzati nella realizzazione di crateri a colonnette, il Pittore di Milano e il Pittore Senese, sembrano impegnati a seguire quelle tematiche dionisiache che caratterizzavano una parte della precedente produzione di kylikes. Ai personaggi che essi mettono in scena sembra tuttavia adattarsi la definizione di 'affiliati' al *thiasos*: sia quelli maschili (Pittori di Milano 3, 4B, 5, 7A, 9, 13A, 15B, Hesione 26A, Monteriggioni 3A, Colonna Tuscanica 1A; inoltre i due crateri non attribuiti Perugia 795, 797A¹⁹), sia quelli femminili (Milano 4A, 8, 11, 13B); a volte in coppia dello stesso sesso (maschile: Milano 5; femminile: Milano 1, 2, 12A), si presentano nudi, con tenie e corno pоторio, talora con tirso (Milano 7, Colonna Tuscanica 1B), una volta davanti a un *louterion* (Milano 14). È nota anche la coppia di personaggi di sesso opposto (Senese 5A, Milano 15B; inoltre i due crateri non attribuiti Vaticano Z 131 e Deruta²⁰), così come quella di Satiro-Menade danzanti (Senese 1, sempre con *louterion*, e 5). Uno stamnos di Aleria del Pittore Senese (n. 5) conferma l'assimilazione di questi 'affiliati' al corteo dionisiaco se alla danza della coppia maschile-femminile di un lato è associata, sull'altro, quella del Satiro e della Menade. Nella produzione di poco successiva, gravitante attorno al Pittore di Hesione, essi sono rappresentati vestiti e spesso brandiscono un tirso (Asciano 3, 5, 7, 8B, Monteriggioni 2A). Nudi sono invece quelli che definiremo per ora 'putti' (Monzuno 2A, Hesione 10, 11, 13, 15, 18A, Asciano 4A, 6B, Monteriggioni 1 e un cratere non attribuito, Firenze 4121B²¹), provvisti come gli adulti di bende, ma anche di tirso (Asciano 6A, Monteriggioni 2B).

in *AEA*, XXXIII, 1960, pp. 153 sgg., n. VII, figg. 2-4, appartenente alla *Kranzspiegelgruppe*. È sempre Hermes-Mercurio l'attore di una psicostasia su una cista prenestina: G. BORDENACHE, A. EMILIOZZI, *Le ciste prenestine*, I, 2, Roma 1990, p. 319, n. 101.

¹⁷ SPANNAGEL, *art. cit.*, p. 197.

¹⁸ L'identificazione con Giacinto, che sostituiva quella precedente di Herakles, proposta da Beazley e Greifenhagen, è stata avanzata da PAIRAULT-MASSA, *art. cit.*, che l'ha poi abbandonata preferendole quella di Troilo: tutte sembrano a dir poco problematiche.

¹⁹ PASQUINUCCI, nn. XCVIII, C.

²⁰ PASQUINUCCI, n. LXVI; M. SCARPIGNATO, *Nota su una kelebe volterrana inedita*, in *Annali Facoltà di Lettere e Filosofia Università degli Studi Perugia*, XXVII, n.s. XIII, 1989-90, pp. 279 sgg. (l'attribuzione al Pittore di Monzuno è da respingere: l'esemplare è molto ridipinto).

²¹ PASQUINUCCI, n. LXXVII.

Fra gli attributi che questo popolo di 'affiliati' reca sembra più significativo proprio il tirso, segno iconico che li designa come appartenenti alla sfera di Dioniso e che ritroviamo impugnato dalla defunta sul famoso coperchio di sarcofago tarquiniese del British Museum.²² L'opposizione che riscontriamo fra personaggi vestiti e personaggi nudi, rappresentati spesso in corsa, diviene metaforica di una condizione specifica, che indica due momenti diversi di un evento esplicitamente rappresentato nel noto cratere da Carmignano del Pittore di Montediano (n. 16): nel lato A una donna tirsofora fra Satiri risulta vestita, mentre nel lato B si è denudata. Si tratta del caso più trasparente di arrivo nel mondo di Dioniso di una 'affiliata' e della sua successiva *anakalypsis*²³: è il momento culminante di un rito iniziatico compiuto da persone di sesso sia maschile sia femminile che viene poi spesso rappresentato dal Pittore di Hesione e dai suoi diretti seguaci. Ha poco interesse, a questo punto, se la donna velata che sul lato di un altro cratere del Pittore di Hesione (n. 14A) si accosta a un Dioniso giovanile con tirso sia Arianna o una *mystes* (tav. III).

Mystai sembrano certamente i giovani tirsofori in cammino seguiti da una donna (Asciano 1, 2) o che giungono, accompagnati da una cerva (Hesione 17 A-B); (tav. IVa-b), animale proprio del mondo dionisiaco, in un luogo dove sono ricevuti da personaggi che appartengono direttamente al corteo dionisiaco come una Menade nuda (Hesione 17B), o che, con maggior trasparenza, fanno parte dell'Oltretomba, come geni alati femminili (Hesione 8B; tav. IVc) o maschili muniti di un'oinochoe (Hesione 17A).²⁴ A questo evento si rifanno anche le immagini contrapposte su due altre kelebai, dove ai *mystai* nudi rispondono, sull'altro lato, esseri femminili alati provvisti di alabastron e corno potorio (Monteriggioni 4B, non attr. Perugia 797²⁵).

Il sistema semantico può dunque essere ricostruito nei diversi momenti del 'viaggio', dell' 'arrivo' e della successiva integrazione nel mondo di Dioniso. Il viaggio iniziatico diviene una metafora dell'ultimo rito di passaggio e delle aspettative nei confronti dell'Aldilà: il *mystes* giunge assetato all'ingresso di Ade, dove è accolto da *phylakes* che gli consentono di bere; spogliato delle vesti, potrà raggiungere il luogo ove si trovano gli altri *mystai kai bakchoi*. La situazione che

²² Da ultimi J.-M. PAILLER, *Bacchanalia*, Roma 1988, p. 495; G. COLONNA, in *Dionysos, Mito e mistero*, Atti del Convegno Internazionale, Comacchio, 3-5 novembre 1989, Comacchio 1991, p. 122.

²³ Cenno in PASQUINUCCI, p. 18.

²⁴ Una prima, non sempre convincente (soprattutto per l'accenno alla identificazione della cerva come cerinite) analisi dei due skyphoi da Spina (Pittore di Hesione nn. 8 e 17), si deve a M. HARARI, *Les gardiens du paradis*, in *Numismatica e antichità classiche*, XVII, 1988, pp. 175 sgg.: la cerva si ritrova, ad esempio, nel citato sarcofago da Tarquinia al British Museum con 'baccante' sul coperchio (v. *supra*, nota 22).

²⁵ PASQUINUCCI, n. C.

questa classe di vasi rappresenta ha molti punti di contatto con quella descritta in alcune delle laminette orfiche, quella di Hipponion o quelle, più recenti, di Pelinna²⁶: si direbbe quasi che gli iniziati appartengano a un gruppo entro il quale si è elaborata l'esperienza misterica della morte, riprodotta partendo da un unico nucleo narrativo che includeva uomini, donne e 'putti', ma frammentata poi nelle scene dei vasi. Il 'viaggio' finale, come quello iniziatico, trova il suo evento nodale nella liberazione dalle vesti – allegoria di quanto, nella concezione misterica, rappresenta l'opposizione *soma-psyche* – e quindi nella successiva partecipazione alla vita dionisiaca: le immagini di uomini e donne isolati o in coppia, stanti o danzanti e forniti di tenie, corni potori o tirsi, escono dunque dalla loro genericità per divenire invece rappresentazioni di *bakchoi*.

La frequenza di quest'ultimo tipo di immagini rispetto a quelle narrative è legata proprio alla condizione che ci si attende per ogni individuo, i cui resti sono conservati nel vaso.

Le teste maschili o femminili velate che ricorrono sul ventre di molti crateri (maschili: Pittori di Monzuno 1, Hesione 1, 26B, 27B; femminili: Monzuno 2A, Aleria 1-2, Hesione 15B, 16) si presentano coronate e con il tirso, di cui è rappresentata la sommità. Si tratta di espedienti metonimici che in alcuni casi trovano il loro referente nel lato contrapposto del vaso (come nel cratere del Pittore di Hesione 26, dove troviamo un *mystes* nudo con tirso; *tav.* V). Le teste si contestualizzano con il tipo di immagini scelto per decorare askoi e coppe già dal Pittore di Montediano (maschili: 8A; femminili: 8B, 20; di Satiro: 14), che avranno fortuna anche nella bottega del Pittore di Hesione (Monzuno 4-6, Aleria 7, 9, Asciano 10-11), dove giungeranno anche ad affiancarsi a teste di Satiri e ad altri segni dionisiaci, in specie nelle oinochoai (ad es., Aleria 5, Monzuno 4). Ne deriva così che i volti di Dioniso e Arianna, protagonisti a figura intera di una scena di incontro rappresentata dal Pittore di Hesione su un cratere (n. 14; *tav.* III), decorino i due lati di uno stamnos dello stesso Pittore oggi in una collezione newyorkese (Hesione 3).

In una diversa ottica possiamo considerare, a questo punto, le figurazioni del cratere a calice di Montebradoni, che avevamo menzionato precedentemente. La sequenza che può essere ricostruita parte dal lato sul quale un guerriero dalle forme massicce, accompagnato da un giovane che fa vibrare l'asta e da una tirsosofora, sembra porgere le armi ad un essere femminile alato, deponendo lo scudo

²⁶ Sul testo della laminetta di Hipponion cfr. G. PUGLIESE CARRATELLI, *Le lamine d'oro 'orfiche'*, Milano 1993, p. 201, A1 (si veda ora anche M. GIANGIULIO, in *Storia della Calabria antica*, II, Reggio Calabria 1994, pp. 11 sgg.); su quelle di Pelinna (PUGLIESE CARRATELLI, pp. 62-63, IIB 3-4) cfr. il recente intervento di M. TORTORELLI GHIDINI, *Dioniso e Persefone nelle lamine d'oro di Pelinna*, in *Mathesis e Philia, Studi in onore di M. Gigante*, Napoli 1995, pp. 79 sgg.; per l'ambientazione archeologica delle laminette 'orfiche' si veda anche A. BOTTINI, *Archeologia della salvezza*, Milano 1992, pp. 51 sgg.

su una roccia, avendo dietro un piccolo felino; seguono un guerriero pileato, in atteggiamento di meditazione, che rivolge lo sguardo all'indietro, quindi un altro essere femminile alato pure retrospiciente, Athena e un altro guerriero, centrali nella composizione di uno dei lati del vaso, un'altra tirsofora e un giovane armato visto di spalle, dietro il quale si erge una colonnetta sormontata da un rapace. Le tirsofore vanno intese come accompagnatrici dei due eroi, uno che sta giungendo, l'altro già integrato nell'ambiente, verosimilmente Aiace (o un guerriero che si vuole glorificare) e Achille, che già si trova negli Elisi. Le donne alate svolgono la funzione di *phylakes*, mentre i due giovani pileati che segnano con la loro presenza l'inizio e la fine dello spazio infero sono verosimilmente i Dioscuri, il cui coinvolgimento in una scena oltremondana appare ben comprensibile.²⁷ Le immagini del cratere esprimono, in tal modo, il livello più alto di un evento che omologa gli eroi dell'epos ai più comuni *mystai*, e la ricca e fiammeggiante vena figurativa del ceramografo ben ne commenta l'aulica atmosfera.

La presenza di 'putti' (tav. VIa-b) fra i *mystai* crea qualche imbarazzo, anche se i fanciulli potevano entrare nel processo di iniziazione.²⁸ Raramente rappresentati mentre giocano (come nel caso di un ragazzo con asta e cerchietto in Colonna Tuscanica 14A), le loro immagini, con l'accentuazione dei genitali, si confondono con quelle di nani o dei pigmei nel ciclo della lotta con le gru, ciclo derivato anch'esso da un album, come abbiamo già ipotizzato per le scene di iniziazione dionisiaca, copiate sempre per vignette staccate. È possibile, infatti, ricostruire l'intera sequenza, nota a partire dal Pittore di Hesione e continuata dai suoi seguaci: questi esseri partono armati per lo scontro (Hesione 18B, 19: tav. VIc, 23 A, 28, Monteriggioni 1A, Colonna Tuscanica 5, Firenze 4136 e Volterra 41²⁹), combattono direttamente con i volatili avversari (Hesione 20A-B, 21A-B, Firenze 4084³⁰), ritornano vincitori avendo come trofeo il collo della gru infisso in una lancia (Monteriggioni 6A-B) o pendente dal tirso (Colonna Tuscanica 5;

²⁷ PAIRAULT-MASSA, ll. cit. a nota 15 (seguita da M. J. STRAZZULLA, in *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma 1994, p. 46), individua nelle due scene, che si svolgerebbero nell'isola dei Beati, gli *iudicia* sulla *virtus* di Achille e Aiace alla presenza dei Dioscuri e della loro sorella Elena. L'esegesi è basata sulle rappresentazioni di Victoria e di Virtus nelle ciste prenestine (quella di Virtus, per la verità, manca) e non spiega la presenza delle tirsofore (una delle quali sarebbe Elena); l'equivalente etrusco di Victoria, Mean, presenta poi l'ovvio attributo della corona (cfr. M. CRISTOFANI, in *Miscellanea etrusco-italica* I, *QAEI*, 22, 1993, p. 14 e nota 27, con lista delle rappresentazioni).

²⁸ Sulla questione delle iniziazioni infantili, che dovrebbe emergere anche dalla informazione di Livio a proposito dei Bacchanali, cfr. la trattazione di Pailler, *op. cit.*, pp. 538 sgg. In un contesto italico avremmo inoltre alcune prove archeologiche (ad es., A. BOTTINI, in *Dionysos. Mito e mistero*, cit., p. 163 sg.).

²⁹ PASQUINUCCI, n. LXXXIII e *LIMC*, VII, 1994, p. 599, n. 61, tav. 484 (per un'attribuzione MANGANI, *art. cit.*, p. 129, n. 1); PASQUINUCCI, n. XIV (per un'attribuzione MANGANI, *art. cit.*, p. 142, n. 26).

³⁰ PASQUINUCCI, n. LXXXI (per un'attribuzione MANGANI, *art. cit.*, p. 136, n. 3).

tav. VI d).³¹ Le loro armi da difesa includono elmi di tipi diversi (a pileo Hesione 21A, a petaso Hesione 20A, a *Jockeyklappe* Monteriggioni 5) e scudi rotondi, a volte con *episema* (Hesione 19A: tav. VI c, 21A, 28B), ovali (Hesione 19B, 20, 21B, 24, 28A, Monteriggioni 5A, 6, Firenze 4136), rettangolari (Hesione 18, 19B, 20, 23, Monteriggioni 5, 6, Firenze 4084); quelle da offesa sono la lancia (Hesione 19-21, Firenze 4136), la spada (Hesione 28, Monteriggioni 5, Firenze 4084), l'*harpe* (Hesione 18) o la clava (Hesione 21B, 24). Essi sono provvisti anche di strumenti musicali bellici come il lituo (Colonna Tuscanica 1B, 6B) o la tuba (Monteriggioni 1B). Il repertorio, sul quale non ci dilungheremo, è quello che appare nella classe, dove le figure di guerrieri sono rare (ad es., Hesione 2, 9), ma che ritroviamo, ad esempio, negli stucchi della Tomba dei Rilievi di Cerveteri.³² Si tratta cioè, tranne alcuni casi, di armi che rinviano, piuttosto che a un ambiente esotico o 'barbarico', a quelle reali di uso militare, 'urbano'.

L'attenzione andrà posta su alcuni crateri che presentano alcune corrispondenze, certo non casuali, fra il lato A e il B: al 'putto' in atto di suonare la tuba in A si oppone la sua immagine con bende in B (Hesione 18, Monteriggioni 1); al 'putto' con lituo in A corrisponde lo stesso personaggio con tirso in B (Colonna Tuscanica 1); è un tirso l' 'arma' dalla quale pende il collo della gru uccisa, in un cratere del Pittore della Colonna Tuscanica (n. 5; tav. VI d). Facendo precedere, nella nostra scelta di lettura, l'episodio militare a quello dionisiaco, sembra quasi che il raggiungimento della condizione di *mystes* sia ottenuto grazie a un rito di passaggio che permette ai 'putti' di entrare nell'età adulta. Seguendo questa interpretazione, quel carattere grottesco che per solito viene percepito in queste rappresentazioni e che si coglie anche nelle raffigurazioni di nani nella ceramica attica a figure rosse³³ viene a cadere: gli infanti divengono adulti per le dimensioni dei loro genitali e per attributi come le armi, utilizzate in un'impresa di carattere 'eroico', data la vittoria finale sugli uccelli nemici e che viene assunta nell'immaginario da un nucleo narrativo come quello della lotta dei pigmei con le gru.³⁴ Il motivo, d'altro canto, ha una sua riconosciuta valenza funeraria: la scena

³¹ Nella recente voce *Pygmaioi* del LIMC (VII, 1994, pp. 594-601, di V. DASEN), incompleta quanto a raccolta, viene del tutto ignorato il momento del ritorno dalla battaglia (ai nn. 35-39 sono elencati vasi plastici ellenistici di pigmei con l'intero corpo della gru sulle spalle).

³² Su questo ripo di armamento nella classe M. HARARI, in *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V secolo a.C. alla romanizzazione*, Atti del Colloquio internazionale, Bologna 1985, Imola 1987, p. 168 sg. Sul complesso decorativo ceretano, da ultimi H. BLANCK, G. PROIETTI, *La Tomba dei Rilievi di Cerveteri*, Roma 1986, pp. 43 sgg.

³³ V. DASEN, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993, p. 168. Per le rappresentazioni di nani sulla ceramica etrusca a figure rosse si veda, ad es., lo stamnos a Bologna: GILOTTA, *art. cit.* p. 5, figg. 11-12.

³⁴ La caratterizzazione in senso 'etnico' dei pigmei è particolarmente evidente solo in alcuni casi (ad es., Monteriggioni 6). Sul problema di queste rappresentazioni M. HARARI, in *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Berlin 1988, Mainz am Rhein 1990,

del viaggio a cavallo che impegna alcuni personaggi della Tomba dei Pigmei di Tarquinia termina di fronte a un loculo sulla cui cornice superiore è rappresentata la lotta fra pigmei e gru accanto a un cratere.³⁵ Il luogo dello scontro, che nella tomba tarquiniese è evocato dal paesaggio, è un non meglio precisato mondo liminare, che l'epica situa ai bordi dell'Oceano, alle soglie del quale si compie un'impresa che consentirà anche ai fanciulli l'integrazione nell'oltremondo dionisiaco.

Nella fase più tarda della produzione, quella che fa capo ai Pittori della Monaca e della Colonna Tuscanica, ritroviamo effigiati sui due lati del vaso personaggi a figura intera, semplicemente ammantati.³⁶ Assai più frequente è la loro rappresentazione 'metonimica', limitata alle teste di profilo. Collocate sui due lati, oppongono di solito un volto maschile rivolto a sinistra a uno femminile rivolto a destra (Pittore della Monaca 1, 3, 5-7, 11, 13, 17) (*tav. VIIa-b*), o, in minor misura, solo profili maschili (Colonna Tuscanica 9, 11, 13) (*tav. VIIc*); il volto maschile può risultare a volte caratterizzato da un'incipiente calvizie (Colonna Tuscanica 15-16, Monaca 17-18), ma su tutto domina, nonostante quanto fu scritto in un periodo di dominante rivalutazione del 'ritratto' italico,³⁷ una generale anonimità di tratti. L'assenza di elementi che possano far identificare questi personaggi come *mystai* e la mancanza di tutto quell'apparato che troviamo nelle teste della produzione precedente, di mantelli in tessuti preziosi, corone, orecchini e così via, indica che la committenza non solo non si riconosce fra gli iniziati, ma tende ad autorappresentarsi in forme disadorne: ci troviamo di fronte a un

pp. 371-372, che ipotizza un'improbabile origine alessandrina del motivo, peraltro non analizzato e non contestualizzato con le altre rappresentazioni dei crateri volterrani, e riportato ad Antiphilos, ideatore dei *grylloi*. Si terrà conto, al riguardo, che, se si eccettua una caratterizzazione in senso 'barbarico' dell'abbigliamento e delle armi, i pigmei appaiono in tale aspetto già nella ceramica attica del V secolo a.C. (cfr. LIMC, voce *Pygmaioi*, cit., p. 595, nn. 8, 11, 13, tavv. 469-470). Andrà pertanto escluso, come sostiene la Dasen (*ibid.*, p. 601), che «Le caractère tragique (*sic*) du destin des P. semble également avoir été particulièrement valorisé dans le contexte funéraire étrusque».

³⁵ Per la raffigurazione della tomba, ancora inedita, S. STOPPONI, in *DialArch*, s. III, 1, 1983, pp. 85-86; S. STEINGRÄBER (ed.), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985, p. 338, tavv. 135-136.

Come motivo funerario, contrapposto a una scena di animali in lotta, lo scontro fra un pigmeo e una gru ricorre anche in una tomba dipinta di Paestum: A. PONTRALDOLFO, A. ROUVERET, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992, pp. 66, 276.

³⁶ Si vedano alcune *kelebai* attribuite dalla Mangani al Pittore della Monaca: Museo Civico di S. Gimignano 97, PASQUINUCCI, n. CIII (attr. MANGANI, *art. cit.*, p. 142, n. 29); Volterra, già Collezione Terrosi, s. inv., PASQUINUCCI, n. XXV (attr. MANGANI, p. 142, n. 27); Firenze 4214, PASQUINUCCI, n. LXXIX, (attr. MANGANI, p. 142, n. 28). Si vedano inoltre, non attribuiti: Firenze 4124, PASQUINUCCI, n. LXXXIX; Firenze 4121, PASQUINUCCI, n. LXXVII; Venezia 56, PASQUINUCCI, n. CXIII.

³⁷ A iniziare da T. DOHRN, *Zur Geschichte der italisch-etruskischen Porträts*, in *RM*, LII, 1937, pp. 119-139; v. anche PASQUINUCCI, p. 12 sg.

momento di passaggio che coinvolge contemporaneamente, ad esempio, la plastica votiva.³⁸ Alla rappresentazione degli scenari dionisiaci, poi, si sostituisce quella, tutta terrena, del segnacolo funerario: su tre crateri a un profilo maschile è contrapposta, sull'altro lato, una colonna (Colonna Tuscanica 5, 7 [tav. VIIIa-b], Volterra 35³⁹), segno metaforico della tomba che torna spesso isolato su entrambi i lati del vaso,⁴⁰ come quello del cratere che si autorappresenta (Colonna Tuscanica 2B). Un segno che rinvia direttamente al paesaggio costruito della necropoli, per il quale abbiamo documenti monumentali proprio a Volterra,⁴¹ appare chiaramente nella scena in cui una donna ammantata è rappresentata davanti alla colonna (Monteriggioni 3: tav. VIIId).

Il problema delle protomi umane non si esaurisce tuttavia nelle rappresentazioni che occupano i lati del vaso. Poiché, pur se limitato, il motivo è presente anche sul collo dei crateri, si apre la questione di un doppio livello di lettura che investe le raffigurazioni distribuite sulle due parti del corpo del vaso. Il procedimento ha inizio addirittura con il Pittore di Milano (n. 5), dove la testa maschile di prospetto, di tipo giovanile, ha un'indubbia relazione con quella sottostante del *mystes* provvisto di bende (tav. VIIIc-d), ma diviene più frequente con il Pittore di Hesione e i suoi seguaci. Uno dei migliori crateri del Pittore di Asciano (n. 1) presenta sui due lati del collo la protome dell'Aurora con la quadriga, nello schema frequente negli eserghi superiori degli specchi,⁴² e la protome di una divinità maschile con copricapo a spoglia di animale marino, verosimilmente su un carro trainato da un cavallo marino e da un *ketos*.⁴³ La scena con il tirsoforo in cammino sui due lati del ventre induce a ritenere che nel collo del vaso si accenni allegoricamente al momento iniziale e finale dell'esistenza, che si conclude con

³⁸ Si vedano, ad esempio, le osservazioni di M. R. HOFER, *Untersuchungen zu Stil und Chronologie der mittelitalischen Terrakotta-Votivköpfe*, Bonn 1985, pp. 65 sgg. Il processo si avverte nettamente nelle terrecotte votive di Lavinio (a partire dagli inizi del III sec. a.C.: cfr. *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Roma 1981, pp. 256 sgg., dal n. D 242).

³⁹ PASQUINUCCI, n. VIII, non attribuito.

⁴⁰ Su questo tipo di rappresentazione cfr. già PASQUINUCCI, p. 11. Si vedano, senza pretesa di completezza, i crateri Colonna Tuscanica 7B, nonché PASQUINUCCI, nn. VIIIB, XIII A (colonna scanalata con capitello a tre abachi e in B uno scudo ovale), XCVI A-B (colonna tuscanica), Arezzo 14466 (BOCCI, *art. cit.*, tav. XXV, 1-2: in A colonna tuscanica, in B colonna ionica), Asciano (*ibid.*, tav. XXV, 3; M. MARTELLI (ed.), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara 1987, n. 179.3: colonna con capitello ionico in A-B; *ibid.*, n. 179.5: colonna tuscanica in outline).

⁴¹ M. CRISTOFANI, in *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica*, 1, *Urne volterrane* 1, cit., p. 23. Il pilastro appare successivamente nella rappresentazione di alcune urne volterrane con incontro tra due coniugi (cfr., ad es., *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica*, 2, *Urne volterrane* 2, Firenze 1977, nn. 102-105, 112-113, 119, 122).

⁴² Si veda l'elenco, parziale, in LIMC, III, 1986, pp. 792 sgg., nn. 13-18, s.v. *Eos-Thesan* (R. BLOCH).

⁴³ LIMC, VII, 1994, p. 482, n. 19, s.v. *Poseidon/Nethuns* (I. KRAUSKOPF).

un 'viaggio' marino, verso l'isola dei Beati, cui possono far riferimento alcune rappresentazioni meno frequenti di esseri alati su animali marini (Hesione 1A, 4), che includono anche due 'putti' su delfini (Hesione 5). Al 'viaggio' alludono, d'altro canto, tutte le teste di giovani di 3/4, spesso coronati, rappresentati fra due protomi di cavallo (Hesione 17, Asciano 2, kelebe di Deruta⁴⁴), talora legate a una colonna (Hesione 21), la quale, in un caso, diviene elemento centrale del pannello.⁴⁵ Le scene dipinte sul ventre di tali crateri, riferite in genere a figure di *mystai* in movimento o in arrivo, indicano una precedenza di questo livello di lettura, evocante, ancora una volta, l'auriga e il mezzo di trasporto terrestre con il quale si compie il viaggio, ormai giunto al termine se i cavalli sono legati alla colonna. Un livello ancora più complesso è rappresentato su una kelebe da Perugia,⁴⁶ non attribuita, dove alla testa dell'auriga è contrapposta quella di un demone femminile alato, che in altre scene svolge, come si è visto, la funzione di *phylax* dell'Oltretomba.⁴⁷ Due di questi demoni, forniti di torques, analogamente alle due 'Furie' rappresentate ai lati di una porta nell'urna di Arnth Velimna a Perugia,⁴⁸ tornano nel cratere eponimo del Pittore di Hesione (n. 25), pure rinvenuto a Perugia, sovrastando le scene – uniche nel repertorio etrusco e di alta qualità formale – di Herakles con la clava abbracciato alla fanciulla e dell'eroe con la spada che sembra entrare nella bocca del ketos.⁴⁹ Se si accetta il sistema a due livelli di lettura che abbiamo proposto, la referenza iniziale alle 'Furie' e la successiva *katabasis* nella bocca del gigantesco serpente marino, unita all'abbraccio e all'*anakalypsis* della giovane, possono ancora una volta rivelarsi una metafora 'dotta' della morte, reinterpretata attraverso un'impresa eroica.

In definitiva, nel corso della produzione dei crateri dipinti a figure rosse, si individuano due distinte concezioni che possono indicare diverse forme di cultura relative all'estremo rito di passaggio, se non una stratificazione sociale della

⁴⁴ Sulla quale SCARPIGNATO, *art. cit.*, l. cit.

⁴⁵ Firenze 4084: PASQUINUCCI, n. LXXI (attr. MANGANI, *art. cit.*, p. 136, n. 3).

⁴⁶ Firenze 88160: PASQUINUCCI, n. LXXXV.

⁴⁷ Probabilmente alla stessa sfera appartengono le due teste con berretto frigio, appaiate ad armature vuote, presenti sul collo delle kelebe n. 28 del Pittore di Hesione, se a tali personaggi va attribuita la funzione di *phylaxes* dell'Oltretomba, come sostiene HARARI, *art. cit.* a nota 24: non è casuale, allora, la rappresentazione 'bellica' della lotta dei pigmei con le gru sul ventre del vaso.

⁴⁸ Per l'urna della tomba dei Volumni cfr. J. THIMME, in *StEtr*, XXIII, 1954, pp. 132 sgg. Anche Charun, inteso come essere che guida i defunti nel 'viaggio' verso l'Oltretomba, è rappresentato una sola volta nelle kelebai, barbato, con naso adunco, provvisto di maglio, nudo e in cammino (Colonna Tuscanica 3A), caratteristiche queste ultime che non ne giustificano l'esclusione dalla relativa voce del LIMC (III, 1986: I. KRAUSKOPF).

⁴⁹ Cfr. LIMC, V, 1990, p. 226, n. 266, s.v. *Herakles/Hercle*. Sulla diffusione del tema di Herakles e del ketos cfr. J. BOARDMAN, 'Very Like a Whale' - *Classical Sea Monsters*, in *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds, Papers presented in Honor of Edith Porada*, Mainz on Rhine 1988, pp. 77 sgg.

committenza: la prima fortemente caratterizzata dalla religione bacchica, con le aspettative che essa creava nei confronti del problema della morte e con le simbologie figurate connesse, che ci hanno consentito di inserire la gran parte delle immagini in un sistema di lettura coerente; la seconda centrata sulla specificità dell'evento della morte nella sua dimensione 'terrena'. Mentre la prima concezione è destinata ad esaurirsi, sul piano delle evidenze archeologiche, con i crateri e gli stamnoi a figure rosse, la seconda avrà qualche forma di continuità nel repertorio figurato delle urne, facendo parte del bagaglio di credenze proprio di una classe 'media' che distinsi ormai vent'anni fa.⁵⁰ La successiva adozione di un monumento funerario sempre di carattere individuale come l'urna cineraria consentirà di perpetuare, nei coperchi, quella volontà di autorappresentazione che i molti crateri con profili umani indicano già vigente nel IV secolo a.C. Quanto ai rilievi, a livello di committenza 'colta', la religione bacchica mostra di aver perduto quella connotazione aristocratica che l'aveva caratterizzata nel IV secolo a.C., avendo forse trovato, come avverrà a Roma, altri canali sociali di diffusione.⁵¹ I ceti magnatizi si indirizzeranno verso altre tematiche, come la celebrazione delle loro funzioni politiche o di genealogie favolose, che costituiranno i nuovi modelli mentali, propri di un'ideologia del potere ormai affrancata dal modello superindividuale bacchico. In tal modo un microcosmo come quello volterrano si inserisce in scenari ben più ampi, quelli dell'Italia tirrenica e di Roma in particolare.

⁵⁰ CRISTOFANI, *op. cit.* a nota 41, p. 13 sg.

⁵¹ Un rinvio d'obbligo, nonostante la letteratura successiva, è quello alle pagine di C. GALLINI, *Protesta e integrazione nella Roma antica*, Bari 1970, pp. 97 sgg.

APPENDICE

1. La tomba 108 della necropoli arcaica di Sant'Andrea a Genova

Nel 1914, durante i lavori di sistemazione di Porta Soprana, fu rinvenuta presso la fondazione del muro di cinta che prospetta verso il palazzo della Banca d'Italia una tomba, poi designata come n. 108, allestita con due vani a cassetta, separati da due lastre di pietra, di cui quello inferiore contenente il corredo.⁵² Dalle notizie fornite all'atto della scoperta risulta che nella tomba erano compresi un cratere a calice attico frammentario, con scene dionisiache, «due piedi di kylikes, alcuni frammenti di vaso di bronzo, di uno strigile, di un bottone di vetro, di un frammento di specchio, di una fuseruola di terra con iscrizione etrusca». Successivamente furono consegnati altri oggetti che L. Bernabò Brea asserì appartenenti allo stesso corredo, una kylix con decorazione suddipinta, un alabastron di alabastro, un'altra pedina di pasta vitrea e un bottone di bronzo, i quali furono sistemati assieme nella vetrina del Museo di Pegli.

La kylix suddipinta, frammentaria e lacunosa (*tav. IX*), presenta nel medaglione interno, circondato da un meandro e croci di S. Andrea, due figure, probabilmente maschili, l'una nuda che si sorregge a un bastone, l'altra ammantata, che poggiano su un esergo con motivo a onde sovrapposto a palmetta fra volute. All'esterno, sui due lati, tre figure maschili nude di atleti. Si tratta di un prodotto del Sokra Group, finora inedito,⁵³ databile al secondo quarto del IV secolo a.C.

La fuseruola (inv. 56883), di forma tronco-conica (*tav. Xa*), presenta sulla base un'iscrizione incisa prima della cottura, ben leggibile, nonostante qualche controversia,⁵⁴ *la : plaisas :* (*fig. 2*). Il secondo elemento della formula onomastica è il genitivo di un antroponimo maschile prestato dal latino *Blaesus* o dal sabino *Blaisihs* (cfr. l'osco *Blasiis*), alla base di un noto gentilizio volsiniese conosciuto come *plaisena*, *plaisina* e, in età recente, *plesna*,⁵⁵ nel quale è ancora conservato il dittongo, ma realizzato come nome in *-a*, anziché in *-e* (*plaise**), come ci si sarebbe dovuti attendere. Le due lettere iniziali dell'iscrizione, a questo punto, sembrano quelle di un nome individuale femminile abbreviato, con ogni probabilità *la(rði)*, vista la pertinenza femminile dell'oggetto così co-

⁵² Le notizie sono ricavate da O. G. ROSSO, in *Pagine d'arte*, II, n. 12, 30 giugno 1914, p. 169, cortesemente fornitomi in fotocopia da Piera Melli, assieme alla documentazione che presento.

⁵³ Per un elenco di kylikes G. PIANU, *Due fabbriche etrusche di vasi suddipinti*, in *MEFRA* 90, 1978, pp. 162 sgg. Quelle con tre figure all'esterno sono rare (3 su 105 prese in considerazione).

⁵⁴ M. BUFFA, *Nuova raccolta di iscrizioni etrusche*, Firenze 1935, n. 9; L. BANTI, in *StEtr*, VIII, 1934, pp. 437 sgg.; G. BONFANTE, *ibid.*, XXII, 1952, pp. 27 sgg.; RIX, *ET*, Li 2.6; L. AIGNER FORESTI, *Zeugnisse etruskischer Kultur im Nordwesten Italiens und in Südfrankreich*, Wien 1988, p. 125 sg., n. 22.

⁵⁵ Cfr. C. DE SIMONE, *Die griechischen Entlehnungen im Etruskischen*, II, Wiesbaden 1970, p. 51; M. CRISTOFANI, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna*, Atti dell'VIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Orvieto 1972, Firenze 1974, p. 313. Sul nome sabino cfr. A. MARINETTI, in *StEtr*, L, 1982, pp. 364 sgg.

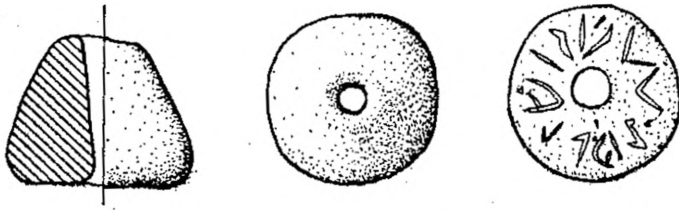


fig. 2 - Fac-simile dell'iscrizione su fuseruola da Genova, necropoli di S. Andrea.

me di altri componenti del corredo (lo specchio, ad esempio). Il secondo elemento onomastico, che designa un individuo di sesso maschile, piuttosto che un gentilizio è il nome di un personaggio nei confronti del quale la donna è in condizione di dipendenza (il padre o il marito): il che ci autorizza a ritenere che, anche in questa zona 'coloniale', il contingente etrusco fosse privo di nome-gentilizio, come indica pure l'iscrizione più completa del comparto genuate, *mi nemeties* (ET Li 1.2).

2. Una kelebe al Museo di Lipsia

Nel novembre 1994, in occasione della riapertura dell'Antikenmuseum dell'Università di Lipsia, nel nuovo edificio vicino alla Nikolaikirche, ho avuto la ventura di imbartermi in una piccola kelebe volterrana, alta non più di 20 cm, esposta nella sala dedicata alle antichità etrusche, che reca il numero d'inventario T 715. Con squisita cortesia il collega Eberhard Paul me ne ha inviato la bella foto che presento, eseguita dopo un recente restauro (tav. XI).

Le dimensioni costituiscono, anzitutto, un'eccezione: un calcolo approssimativo effettuato su un buon campione di monumenti (fig. 3) dimostra che lo standard dei crateri-cinerario si colloca fra i 31 e i 34 cm, quindi fra i 38 e i 43 cm. Mentre non mancano dimensioni monumentali, per solito fra i crateri rinvenuti a Perugia, sono assenti proprio esemplari accostabili a questo di Lipsia. Poiché l'ampiezza e l'altezza del contenitore era in qualche modo commisurata alla sua funzione si può ammettere che la kelebe, già all'origine, non fosse destinata a contenere ceneri, ma piuttosto a fungere da piccolo vaso di accompagnamento.

La decorazione, tuttavia, non si discosta da quella tipica dei crateri tradizionali. Sulla superficie piatta dell'orlo fasci di linee, sulle placchette delle anse palmetta, sullo spessore dell'orlo gocce; sotto l'orlo fascia con spina di pesce, quindi una doppia linea che separa il collo, decorato da un motivo a losanghe concentriche con punto centrale suddipinto in bianco. Sul corpo, entro le tradizionali grandi palmette, è dipinta una protome femminile, con uno stile a contorno, privo di zone campite in nero. La testa è di tre quarti; la capigliatura, quasi disordinata, con scriminatura centrale e frangia ondulata sulla fronte, è trattenuta da un diadema a fascia decorato da tratti curvi, mentre un gran ciuffo, nella parte posteriore, è rialzato e trattenuto da un'opisthosphendone decorata da una rosetta a punti. La donna reca orecchini con pendente a crescente lunare e ghian-

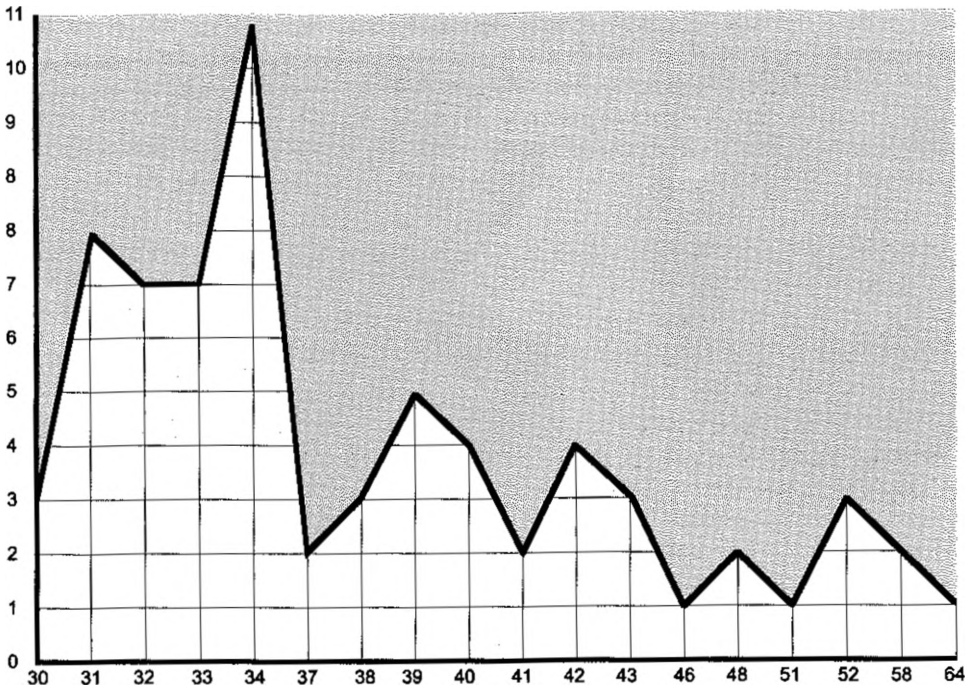


fig. 3 - Media indicativa delle altezze dei crateri volterrani.

da, riempita di bianco suddipinto, e una collana a punti e pampini eseguita solo in bianco suddipinto. Sotto il collo si scorge l'orlo del mantello, decorato da puntini neri. Il volto, pieno, rappresenta una donna in età matronale.

Il cratere si inserisce nel 'genere' con rappresentazione metonimica su cui ci siamo dinanzi soffermati. Se l'acconciatura è quella che ritroviamo in molti esemplari con teste femminili di profilo (Pittore di Aleria 1, 5, 7; Pittore di Monzuno 4, 8), stilisticamente il ceramografo appare libero dalla tradizione dei due predetti pittori, come da quella, pur versatile, del Pittore di Hesione. Questi costruisce volti di tre quarti più sfinati, con un segno unico che unisce sopracciglio destro e naso, un segno semicurvo che sottolinea il mento, ciglia evidenziate (nn. 14, 15, 16, 21), particolari che tornano anche nel Pittore di Asciano (nn. 1A, 2); si libera tuttavia da queste convenzioni nella produzione più tarda, quando adotta espressioni patetiche, come nelle 'Furie' del cratere eponimo o nella testa giovanile contrapposta a quella di un Satiro del cratere n. 27.

Il pittore della kelebe di Lipsia si muove nello stesso ambito, ma il suo linguaggio è decisamente peculiare: se ne possono verificare gli effetti nella testa di auriga dipinta sulla kelebe monumentale rinvenuta nei dintorni di Deruta ⁵⁶ (tav. Xb), che si attiene ai mo-

⁵⁶ SCARPIGNATO, *art. cit.*

delli del Pittore di Hesione, ma sviluppa in senso naturalistico il rendimento dei capelli, degli occhi e del volto in genere. Opera decisamente periferica, non priva di squilibri nelle scene rappresentate sul ventre, che si rifanno a iconografie della generazione precedente, la kelebe di Deruta potrebbe far parte di una produzione localizzabile nel Perugino, di cui abbiamo alcuni segnali non ancora enucleati. In questo terreno tuttora insondato si colloca anche la piccola ma preziosa kelebe di Lipsia, realizzata attorno al 300 a.C.



a

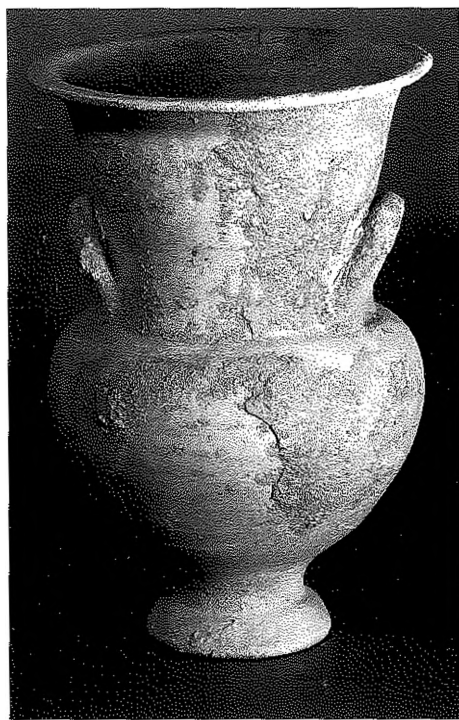


c) Cratere acromo da Bientina.



b

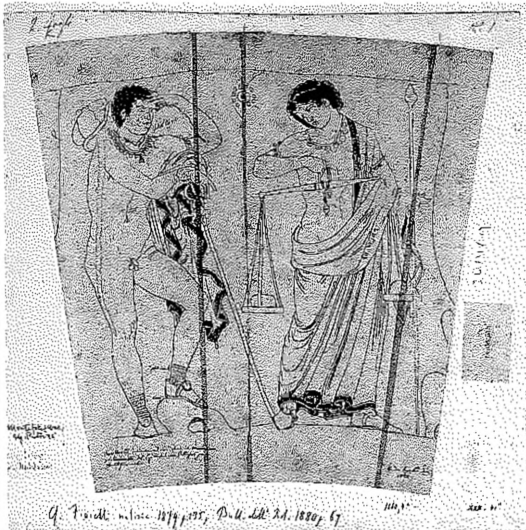
a-b) Cratere attico del Pittore di Meleagro da Bientina.



d) Cratere acromo da Volterra, necropoli di Badia. Volterra, Museo Guarnacci.



a) Pittore di Montediano, cratere da Tarquinia con Herakles e il leone nemeo. Tarquinia, Museo Archeologico.



b-c) Pittore di Montediano, cratere eponimo, perduto, con Apollo e Giacinto (?) e Hermes e Palamede (disegno, Istituto Archeologico Germanico).



Pittore di Hesione, cratere da Perugia con Dioniso e Arianna (?). Perugia, Museo Archeologico.

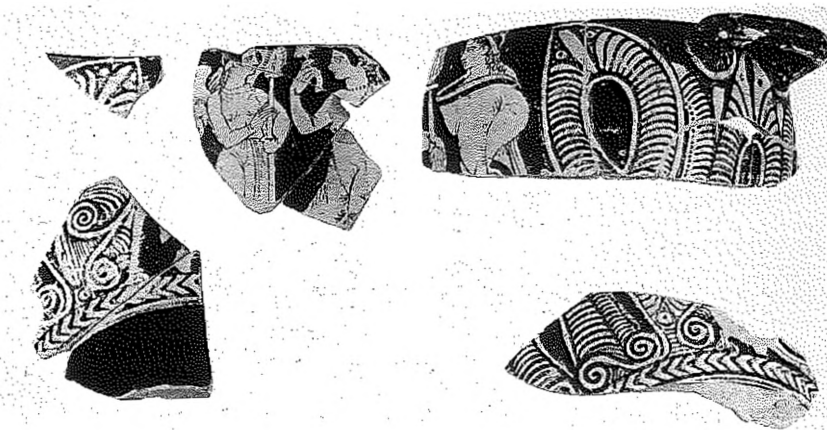


a



b

a-b) Pittore di Hesione. Skyphos da Spina con scene di 'arrivo'. Ferrara, Museo Archeologico.



c) Pittore di Hesione. Frammenti di skyphos da Spina con scena di 'arrivo'. Ferrara, Museo Archeologico.

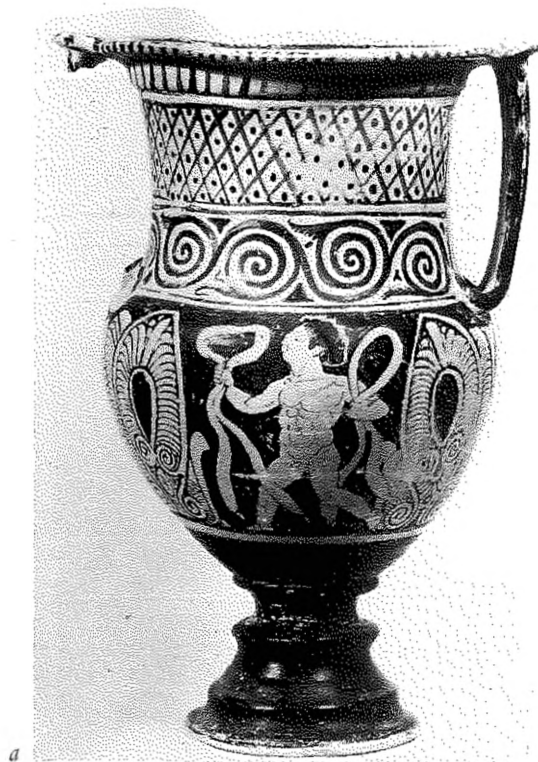


a



b

a-b) Pittore di Hesione. Cratere da Volterra con figura intera e testa di *mystes*. Volterra, Museo Guarnacci.



a-b) Pittore di Asciano. Cratere con 'putti'. London, British Museum.



c) Pittore di Hesione. Cratere con 'pigmeo' armato. Asciano, Museo.



d) Pittore della Colonna Toscana. 'Pigmeo' con trofeo di guerra. Colle Val d'Elsa, Museo Bianchi Bandinelli.



a



b

a-b) Pittore della Monaca. Cratere con profili maschile e femminile. Firenze, Museo Archeologico.



c) Pittore della Colonna Tuscanica. Cratere con profilo maschile. Firenze, Museo Archeologico.



d) Pittore di Monteriggioni. Cratere con donna di fronte a un pilastro. Siena, Museo Archeologico.



a-b) Pittore della Monaca. Cratere con testa di anodos (?) e pilastro. Würzburg, Martin von Wagner Museum.



c-d) Pittore di Milano. Cratere con teste e mystai con bende. Okayama, Raccolta Kurashiki Ninagawa.



a



b

a-b) Kylix del Gruppo Sokra dalla tomba 108 di Genova. Genova, Museo di Pegli.



a) Fuseruola iscritta dalla tomba 108 di Genova. Genova, Museo di Pegli.



b) Cratere volterrano non attribuito. Particolare del collo. Deruta, Museo.



Cratere volterrano non attribuito con testa femminile. Lipsia, Antikenmuseum.