

## VULCI, NOVILARA, ALIANO

Lo studio dell'iconografia comparata dell'arte preromana in Italia si trova ancora ai suoi inizi. Tuttavia oggi il materiale a nostra disposizione ci sembra abbastanza ampio da consentire almeno una definizione sempre più netta delle sue problematiche. In seguito compiremo un tentativo in questa direzione, trattando brevemente di due esempi correlati.

Della collezione del Museo Nazionale di Villa Giulia di Roma fa parte un'olpe etrusco-corinzia, pubblicata per la prima volta, più di sessanta anni fa, da Massimo Pallottino, che è stato, direttamente o indirettamente, maestro di tutti noi.<sup>1</sup> Il decoratore trae da questo vaso il suo nome: Pittore dei Caduti.<sup>2</sup> Sulla spalla dell'olpe, fabbricata a Vulci intorno al 580 a.C., troviamo, al posto dei consueti fregi animalistici, un episodio di battaglia, più precisamente delle scene che raffigurano eventi successivi alla battaglia. In primo luogo, la nostra attenzione viene attirata dalla scena sul lato sinistro. Una figura maschile barbata giace fra due guerrieri (*tav. I, a*). Di questi, quello sul lato sinistro, calpestando il caduto, lo trafigge con una lancia, l'altro invece lo afferra per i capelli e si appresta a decapitarlo con il coltello, o spada corta, che tiene nell'altra mano. L'uomo caduto è evidentemente già morto, a ciò allude l'avvoltoio che gli si avvicina volando da sinistra e, in modo ancora più determinante, la posa rigida del suo corpo, riverso bocconi a terra.<sup>3</sup> La presenza del guerriero con la lancia indica indubbiamente che la scena deve essere dissociata dai casi più volte descritti già da Omero, ma noti anche dalla tradizione storica romana, nei quali la *decapitatio* è il destino dell'avversario, caduto quasi sempre nella lotta a due.<sup>4</sup> Il carattere rituale dell'atto rappresentato sul vaso etrusco risulta evidente, nonostante la mancanza di iscrizioni renda impossibile stabilire quale tra i significati di questo rito, attestato in tutto il mondo da esempi etnografici paralleli,<sup>5</sup> sia da preferire: potrebbe trattarsi di una caccia al trofeo, effettuata al solo fine di manifestare la propria vittoria, oppure dell'appropriazione della forza del defunto, o forse di un'autodifesa dallo spirito maligno di questo, attuata tramite la distruzione della sua persona, o di un'iniziazione ottenuta con l'acquisizione della testa, esempio anche questo più volte registrato. Il motivo, peraltro, non è isolato nell'arte etrusca. Ne conosciamo varie rappresentazioni a partire dall'inizio del secolo V a.C., soprattutto nella glittica,<sup>6</sup> che però ci aiuta poco nell'interpretazione (in quest'ambito, basti rimandare solo alla più antica raffigurazione finora conosciuta, su uno scarabeo in corniola, sul quale la posizione del caduto e anche il piede del vincitore che calpesta il cadavere del primo ricordano la raffigurazione della pittura vascolare, che è più antica di un secolo).<sup>7</sup>

Tuttavia la scena che appare sull'olpe del Pittore dei Caduti non risulta isolata in Italia, neanche per l'epoca in cui venne dipinta, il periodo tardo-orientalizzante; essa però trova un parallelo non nell'arte etrusca, bensì sulla stele più completa di Novilara, oggi al Museo Pigorini di Roma (*tav. I, b*).<sup>8</sup> La lettura complessiva del lato ornato da disegni incisi è molto meno problematica di quella del testo iscritto sull'altro: la metà inferiore della stele rappresenta scene di caccia, quella superiore episodi di guerra. Le due metà sono separate da due file orizzontali di caduti. Nella fila superiore, al centro, troviamo la scena che ci è già nota dal vaso etrusco: un uomo con il corpo ed il viso rivolti a terra, quindi già morto, sta per essere decapitato con un'ascia da un guerriero che si trova sopra di lui. Il compagno con la lancia questa volta appare a destra della scena centrale di combattimento, ed è raffigurato nell'atto di trafiggere un altro defunto che giace a terra. L'ascia, il cui manico ricurvo viene reso con cura notevole nella altrimenti schematica rappresentazione di Novilara, era un'arma diffusa nei secoli VIII-VII a.C. in tutta l'Italia centrale, dal Mar Tirreno all'Adriatico.<sup>9</sup> Ciò viene attestato dagli esemplari trovati nei corredi tombali di

1. M. PALLOTTINO, in *BA* 31, 1937-1938, pp. 149-153, fig. 1 (a sinistra) e fig. 2.

2. J.G. SZILÁGYI, *Ceramica etrusco-corinzia figurata I*, Firenze 1992, p. 244, n. 5 e pp. 244-248, tavv. 107,a-b; 108,a; 109,b.

3. V. da ultimo M. HALM-TISSERANT, *Iconographie e statui du cadavre*, in *Ktema* 18, 1993, pp. 218-221.

4. CH. SEGAL, *The mutilation of the corpse in the Iliad*, Leiden 1971, p. 20-21; J.-L. VOISIN, *Les Romains, chasseurs de têtes*, in *AA.Vv., Du chatiment dans la cité*, Table ronde Rome 1982, Rome 1984, pp. 247-253.

5. Ad es. D.A. PROULX, *Headhunting in ancient Peru*, in *Archaeology* 24, 1971, pp. 20-21.

6. P. ZAZOV, *Etruskische Skarabäen*, Mainz 1968, p. 187, nn. 1108-1110; W. MARTINI, *Die etruskische Ringsteinglyptik*, Heidelberg 1971, pp. 59-60, tavv. 9,I; 14,3,6.

7. A. FURTWÄGLER, *Antike Gemmen III*, Leipzig-Berlin 1900, p. 204, fig. 130.

8. S. TUSA, in *Prima Italia. L'Arte italiana del I millennio a.C.*, Roma 1981, pp. 73-74; P.G. GUZZO - S. MOSCATI - G. SUSINI (a cura di), *Antiche genti d'Italia*, Catalogo della Mostra Rimini, Roma 1994, p. 183 e p. 239, n. 583; da ultima E. MANGANI, in *Piceni, popolo d'Europa*, Catalogo della Mostra, Roma 1999, pp. 244-245, n. 402 (con lett. prec.). Per il problema della provenienza v. L. AGOSTINIANI, pp. 115-126 in questi *Atti*.

9. G.L. CARANCINI, *Le asce nell'Italia continentale*, München 1984.

guerrieri, enumerati nella monografia di Peter Stary.<sup>10</sup> Nel secolo VI a.C., a causa dei mutati costumi di combattimento, il suo uso divenne molto più sporadico, e molti indizi dimostrano un suo impiego sempre maggiore quale oggetto rituale, ovvero indicatore di rango o prestigio, a volte della funzione sacerdotale del morto.<sup>11</sup> A ciò possono alludere eventualmente anche sue raffigurazioni comparse nella serie tarda delle statue-stele lunigianesi;<sup>12</sup> da ultimo, anche per gli esemplari rinvenuti nelle tombe "principesche" di Casal Marittimo ed esposte a Cecina, Adriano Maggiani ha ritenuto probabile un impiego «prevalentemente simbolico», almeno in una delle tombe.<sup>13</sup> Le asce hanno un ruolo indubbiamente sacrale nei ritrovamenti e nelle rappresentazioni posteriori al VI secolo a.C., come ad es. nel caso dell'esemplare bronzeo del IV secolo a.C., proveniente da I Fucoli e oggi nel museo di Chianciano Terme,<sup>14</sup> oppure in quello delle incisioni rupestri della Val Camonica, databili probabilmente a un'epoca ancora più recente.<sup>15</sup> Una statuetta votiva di bronzo rinvenuta a Ripatransone, grosso modo coeva della stele di Novilara, attesta non solo la conoscenza di questo tipo di asce nel Piceno, ma la sua comparsa nella mano sinistra del guerriero – la cui destra tiene un recipiente per le libagioni –, dimostra ugualmente che nel periodo tardo-orientalizzante essa poteva avere, anche se in modo non esclusivo, un ruolo cerimoniale.<sup>16</sup> Nella scena rappresentata sulla stele di Novilara, quindi, la decapitazione – qualunque fosse il suo significato concreto – costituiva un atto sacrificale. Ciò si coniuga bene con la destinazione della stele funeraria; d'altra parte, anche se solo in maniera indiretta ed ipotetica, la medesima interpretazione, per analogia con l'esemplare di Novilara, può essere proposta anche per la rappresentazione dell'olpe etrusca, quindi è ipotizzabile che lo stesso motivo iconografico attesti il medesimo atto di guerra e/o rituale, all'incirca nello stesso periodo, a Vulci e a Novilara. Ciò getta luce su di un nuovo aspetto della storia secolare e senza soluzione di continuità delle relazioni tra l'Etruria e il Piceno.<sup>17</sup>

Pertanto, conclusioni tratte unicamente in base alla similitudine dei motivi iconografici non superano quasi mai la possibilità o la probabilità, perché le formule visive prese in se stesse sono per lo più polivalenti e, in assenza di fonti scritte, sciogliere l'ambiguità è possibile al massimo nel caso di raffigurazioni provenienti da un contesto conosciuto. Nel caso dell'esempio sopra illustrato, tutto sta a dimostrare che i due motivi, comparsi più o meno contemporaneamente in due culture diverse, ma in contatto tra loro, possono essere interpretati sostanzialmente in modo identico. L'altro esempio, a completamento del precedente, illustra il caso opposto.

Sull'olpe del Pittore dei Caduti, a destra della scena sin qui trattata, e quasi a continuazione di questa, si vedono due guerrieri caduti, uno con il corpo ed il viso riversi a terra, e l'altro che giace supino (tav. II, a-b). Le gambe della figura giacente di destra sono raffigurate l'una sopra l'altra, come quelle del caduto di Novilara, e anche il braccio alzato indica che si tratta della sopravvivenza di uno schema figurativo dell'età geometrica, e non, come proposto da Arnold von Salis, che sulla stele di Novilara il morto sarebbe stato legato prima della decapitazione.<sup>18</sup> Sopra ambedue i defunti del vaso di Vulci appaiono degli avvoltoi, uno dei quali ha già iniziato il suo pasto funereo. Questa raffigurazione non è rara neanche nell'arte greca più antica, a mo' di esempio basti un frammento di un pithos a rilievo appena pubblicato, rinvenuto sull'isola di Tino, databile circa alla metà del secolo VII a.C.<sup>19</sup> È ben noto anche che la scena fa la sua comparsa in Mesopotamia ed Egitto già nell'arte del IV-III millennio a.C.<sup>20</sup> Nell'arte etrusca, alla

10. P. STARY, *Zur eisenzeitlichen Bewaffnung und Kampfeswesen in Mittelitalien*, Mainz 1981, pp. 39-40 con illustrazioni.

11. Si veda ad es. G. PAOLUCCI, in *AION ArchStAnt* n.s. 5, 1998, p. 15 con nota 16 e fig. 5,a; A. MINETTI, *ibidem*, pp. 37-38 con nota 45 e fig. 8,b; S. BRUNI, in M. TORELLI (a cura di), *Gli Etruschi*, Catalogo della Mostra Venezia, Milano 2000, p. 564, ad n. 76 (con bibl. prec.). Sull'impiego dell'ascia nella caccia fino all'Ellenismo v. da ultimo L.C. KOCH, in *ArchKorrBl* 32, 2002, pp. 67-70 (con bibl. prec.).

12. Da ultimo A.C. AMBROSI, *Statue stele Lunigianesi. Il Museo nel Castello del Piagnaro*, Genova 1997, figg. 27, 60, 61.

13. A. MAGGIANI, in A.M. ESPOSITO (a cura di), *Principi guerrieri. La necropoli etrusca di Casale Marittimo*, Catalogo della Mostra Cccina, Milano 1999, pp. 60-61; v. ora A.M. ESPOSITO, in *Principi etruschi tra Mediterraneo e Europa*, Catalogo della Mostra Bologna, Venezia 2000, p. 238, ai nn. 269-271.

14. G. PAOLUCCI, in M. TORELLI (a cura di), *Gli Etruschi*, cit. (nota 11), 620, n. 265 (con bibl. prec.), datata al II sec. Un altro esemplare di ferro, proveniente da Sirolo, è stato esposto alla mostra di Ascoli Piceno.

15. Ad es. A. FOSSATI, in *AA.VV.*, *Immagini di una aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre camuna*, Milano 1991, pp. 46-47, figg. 75, 78.

16. H. HENCKEN, *The Earliest European Helmets*, Cambridge Mass. 1971, p. 112, fig. 82; A.-M. ADAM, *Bronzes étrusques et italiques. Bibliothèque Nationale*, Paris 1984, p. 171, n. 253 (con bibl.); G. COLONNA, *Il santuario di Cupra fra Etruschi, Greci, Umbri e Piceni*, in *Cupra Marittima e il suo territorio in età antica*, Atti del Convegno Cupra Marittima 1992, Tivoli 1993, p. 10, nota 28, fig. 2; G. BALDELLI, in *Piceni*, cit. (nota 8), p. 232, n. 360.

17. P. MARCONI, *La cultura orientalizzante nel Piceno*, in *MonAntLinc* 35, 1935, pp. 350-363, 433-436; da ultimi B.B. SHEFTON e G. COLONNA, in *Piceni*, cit. (nota 8), pp. 150-158 e G. CAMPOREALE, pp. 221-238 in questi *Atti*.

18. A.V. SALIS, *Neue Darstellungen griechischer Sagen II. Picenum (Sitz.-Ber. Heidelberg, Phil.-hist. Kl., Jg. 1936-1937)*, Heidelberg 1937, pp. 51-54.

19. E. SIMANTONI - BOURNIA, in N.C. STAMPOLIDES (a cura di), *Phos Kykladikon. Timetikos tomos ste mneme tou N. Zapheirpoulou*, Athen 1999, p. 175, tav. 6,b, v. anche tavv. 7-8.

20. Da ultimo D. LENZ, *Vogelardstellungen in der ägäischen und zypriischen Vasenmalerei des 12-9. Jh. v. Chr.*, Espelkamp 1995, p. 114; per ulteriori riferimenti v. SZILÁGYI, loc. cit. (nota 2).

quale pervenne probabilmente per mediazione greca, essa ha pochi paralleli;<sup>21</sup> tuttavia la scena del vaso di Vulci non è isolata nell'Italia dell'età arcaica. In una delle necropoli enotrie situate nel retroterra delle colonie greche della costa della Basilicata meridionale, quella di Aliano, è stata rinvenuta una coppa su alto piede (tav. II, c).<sup>22</sup> Nella prima pubblicazione, la figura umana circondata da uccelli, rappresentata al suo interno, è stata ipoteticamente interpretata come una versione indigena di Ercole in lotta con gli uccelli stinfalidi,<sup>23</sup> ma l'immagine deve essere letta ruotandola di 90°, come suggerito anche dalla posizione dei due fori sull'orlo,<sup>24</sup> e in questo modo si palesa la lettura corretta. Nella ceramica indigena dell'Italia Meridionale, le rappresentazioni di figure umane sono rare, e per esempio le scene con iscrizioni della trozzella messapica pervenuta alla Ny Carlsberg Glyptothek di Copenhagen,<sup>25</sup> o le figure di Ulisse e Circe sull'idria d'Oria<sup>26</sup> confermano che in linea di principio non è fuorviante pensare a una scena della mitologia greca rappresentata su di un vaso indigeno. D'altra parte, invece, le scene di rito funebre che danno il benvenuto ai visitatori del museo di Venosa, quelle rappresentate sul cosiddetto askos Catarinella ritrovato a Lavello,<sup>27</sup> testimoniano che anche riti ed idee locali potevano trovare posto nel repertorio iconografico dei ceramografi indigeni. Nel caso della coppa di Aliano, il motivo iconografico può sì essere di derivazione greca, ma per la sua interpretazione non sono di alcun aiuto i paralleli greci ed etruschi sopra illustrati. Per citare la concezione sintetica di Mario Torelli: «Altro è il ricorso a strumenti iconografici ed altro è la struttura di pensiero che noi cerchiamo ... di ricostruire».<sup>28</sup> Gli altri frammenti del pithos di Tino paesano che qui si tratta di una scena della guerra di Troia e, in base alla conoscenza dell'intero fregio del Pittore dei Caduti, è evidente che anche quest'ultimo ha rappresentato un episodio di battaglia. Sulla raffigurazione della coppa di Aliano, invece, nulla sta a dimostrare che la vittima del banchetto degli avvoltoi sia stata un guerriero. Ciò sarebbe inconciliabile anche con la circostanza, osservata già da molto tempo, che il diventare preda degli uccelli dopo la morte è un destino riservato, sia nella letteratura sia nelle arti figurative, esclusivamente al nemico.<sup>29</sup> La solitaria figura del vaso enotrio può costituire una semplice allusione al destino umano; tuttavia nel retroterra di Metaponto, che diede rifugio a Pitagora esiliato da Crotone, possiamo forse spingerci oltre nell'interpretazione: se pure nel pittore indigeno, dalle doti modeste, non è necessario postulare una conoscenza più approfondita delle dottrine pitagorico-orfiche, potrebbe però essergli pervenuta l'idea dell'anima che si libera dal corpo in decomposizione dopo la morte,<sup>30</sup> anzi, forse anche la concezione orfica secondo la quale tagliare a pezzi il corpo assicura la rinascita degli iniziati. Una nozione sia pur lontana ed approssimativa di tali dottrine renderebbe comprensibile la raffigurazione della coppa di Aliano, che, sulla base di quanto detto, è di per sé difficilmente interpretabile come destinata a far parte di un corredo funerario. Nel caso di questo vaso, sporadico, tale ipotesi non viene confermata da alcun oggetto ritrovato nello stesso contesto – per es. da una *lamella aurea* che indichi la via che l'anima del defunto deve imboccare – ma, in assenza di un complesso tombale, il contesto culturale contribuisce a dimostrare che, da una parte, i motivi iconografici collegano parti lontane nell'Italia preromana, dall'altra la loro lettura deve necessariamente prendere in considerazione la differenza e la relativa indipendenza delle singole culture.

21. BEAZLEY, *EVP*, pp. 57, 96-97 e tav. 24,2; N. SPIVEY, *The Micali Painter and his Followers*, Oxford 1987, tav. 30,a; SZILÁGYI, *cit.* (nota 2), p. 223, n. II, tav. 98,b. V. anche H. SALS KOV ROBERTS, in *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in honour of Ellen Macnamara*, London 2000, pp. 165-166 e fig. 1,d (navicella di impasto falisca).

22. Policoro, Museo Nazionale della Siritide, inv. 211158. Alt.: cm 16,7; diam.: cm 25,2. Prov. Aliano, necropoli di Santa Maria La Stella, recupero 1990.

23. M. TAGLIENTE, in S. BIANCO *et al.* (a cura di), *Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale, cat. Policoro*, Napoli 1996, p. 81 (ill. a p. 83); S. BIANCO, *ibidem*, p. 89 e p. 162, n. 2.22 (ill. a p. 163); così ancora G. GENOVESB, *Santuari rurali nella Calabria greca*, Roma 1999, p. 186. Invece J. DE LA GENIÈRE, in F.-H. MASSA-PAIRAULT (a cura di), *Le mythe grec dans l'Italie antique*, Rome 1999, pp. 20-21, accettando la posizione stante della figura, pensa ad un «*daimon local, protecteur des oiseaux*».

24. V. J.G. SZILÁGYI, in *Atti del XXXVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto 1999, pp. 726-727; concordemente A. ROUVREY, *ibidem*, p. 594.

25. FL. JOHANSEN, *Una trozzella messapica alla Gliptoteca Ny Carlsberg di Copenhagen*, in *AC* 24, 1972, pp. 256-262 e tavv. 58-66; L. FORTI, *Una trozzella della Glyptoteca Ny Carlsberg*, in *Festschrift Neutsch*, pp. 117-126 e tavv. 26-27.

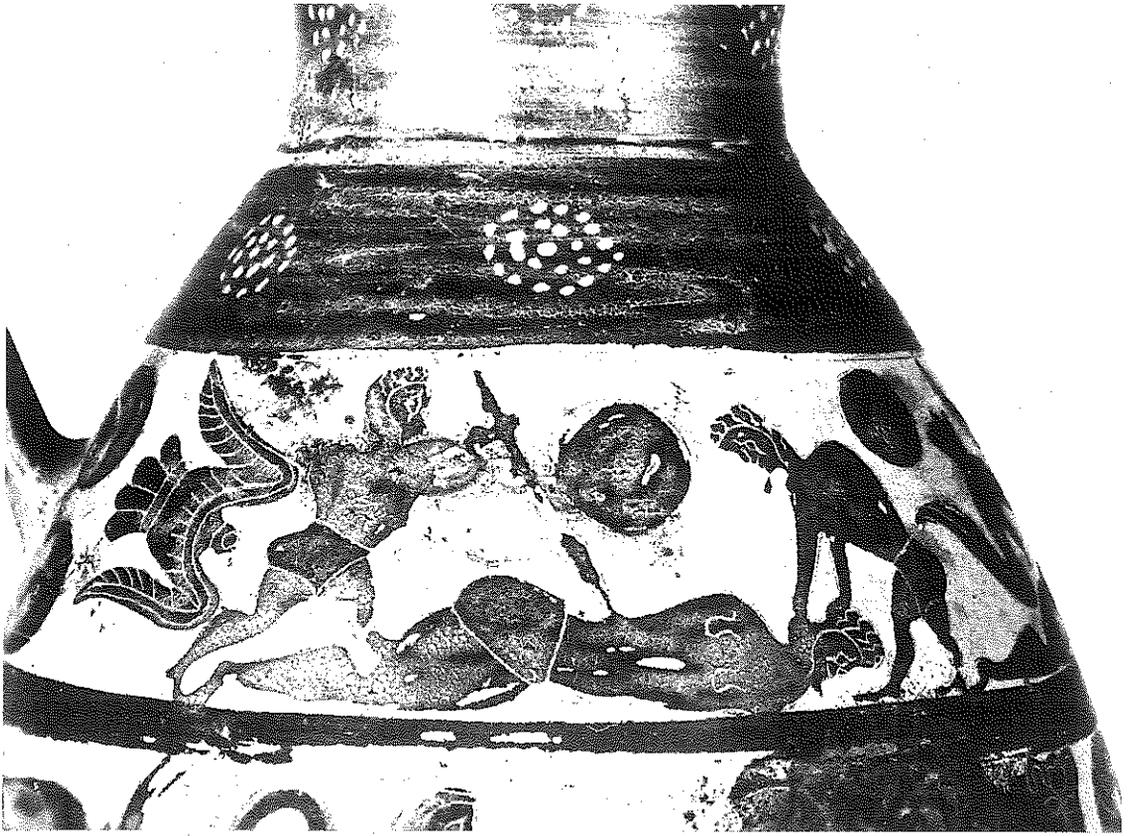
26. F. D'ANDRIA, in *Italia omnium terrarum alumna*, Milano 1988, n. 98 (ill.). Cfr. inoltre A. ROUVREY, *cit.* (nota 24), pp. 594-596; M. TAGLIENTE, *Immagini e mito nel mondo indigeno della Puglia e della Basilicata*, in F.-H. MASSA-PAIRAULT (a cura di), *Le mythe grec*, *cit.* (nota 23), pp. 423-433; E.M. DE JULIUS, *I fondamenti dell'arte italica*, Bari 2000, pp. 124-133 (con bibl.).

27. M. TAGLIENTE, *Lavello: una rilettura dell'askos 'Catarinella'*, in *ParPass* 45, 1990, pp. 220-230.

28. M. TORELLI, in M. BONGHI JOVINO - C. CHIARAMONTE TREBÉ (a cura di), *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, Milano 1987, p. 284.

29. SZILÁGYI, *cit.* (nota 2), p. 246; LENZ, *loc. cit.* (nota 20) accenna al «negativer Unterton» della rappresentazione dei caduti.

30. Cfr. ad es. quanto si legge all'inizio del testo di una lamina aurea orfica proveniente da Pelinna (Thessaglia): *νῦν ἐθάνας καὶ νῦν ἐγένον* (testo citato da I. GAVRILAKI - Y.Z. TZIFOPoulos, in *BCH* 122, 1998, p. 350).



a) Olpe etrusco-corinzia (particolare). Foto SAEM.



b) Stele di Novilara. Da *Archeo* 25, 1999, gennaio, p. 45.



a) Olpe etrusco-corinzia. Foto SAEM.



b) Particolare dell'olpe tav. II, a Foto SAEM.



c) Coppa su piede indigena da Aliano. Da *Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale, Catalogo mostra Policoro, Napoli 1996*, p. 83.