

L'ICONOGRAFIA DEL MITO DI ERACLE E BUSIRIDE E LA MANIFESTAZIONE DELL'ALTERITÀ IN ETRURIA*

Laura Sofia Di Giorno

This paper will address the iconographic and iconological analysis of the conflict between Heracles and the terrible Egyptian king Busiris according to the myth known by Etruscans. It deals with the recording contexts of images and the relationship with their material supports, using a research approach that has so far focused almost exclusively on the Greek area. Once a necessary comparison with the Hellenic world has been established, Etruscan and imported Greek images are examined, recognizing Etruria as the favoured destination of the latter. The diachronic analysis of the documentation has made it possible to identify an evolution in the meaning of the scenes, especially of Heracles' African opponents. In an initial phase of acquisition, the myth is functional to the social and political self-representation of its users, while in a more mature phase, it seems to be reinterpreted in a religious and funerary key. The implications of this interpretation are of crucial importance in framing future broader studies on the perception of the Negroid iconographic subject in Etruria.

«μετὰ Λιβύην δὲ Αἴγυπτον διεξήει. ταύτης ἔβασίλευε Βούσιρις Ποσειδῶνος παῖς καὶ Λυσιανάσσης τῆς Ἐπάφου. οὗτος τοὺς ζένους ἔθουεν ἐπὶ βωμῷ Διὸς κατὰ τι λόγιον: ἐννέα γὰρ ἔτη ἀφορία τὴν Αἴγυπτον κατέλαβε, Φρασίος δὲ ἔλθων ἐκ Κύπρου, μάντις τὴν ἐπιστήμην, ἔφη τὴν ἀφορίαν παύσασθαι ἐὰν ζένον ἄνδρα τῷ Διὶ σφάζωσι κατ' ἔτος. Βούσιρις δὲ ἐκεῖνον πρῶτον σφάζας τὸν μάντιν τοὺς κατιόντας ζένους ἔσφαζε. συλληφθεὶς οὖν καὶ Ἡρακλῆς τοῖς βωμοῖς προσεφέρετο τὰ δὲ δεσμὰ διαρρήξας τὸν τε Βούσιριν καὶ τὸν ἐκείνου παῖδα Ἀμφιδάμαντα ἀπέκτεινε».

«Dopo la Libia, Eracle attraversò l'Egitto. Re d'Egitto era Busiride figlio di Poseidone e di Lisianassa, figlia di Epafo. Costui, obbedendo a un oracolo, sacrificava gli stranieri sull'altare di Zeus: per nove anni, infatti, la carestia aveva colpito l'Egitto e Frasio, un indovino venuto da Cipro, aveva detto che sarebbe cessata se ogni anno avessero sacrificato a Zeus uno straniero. E Busiride uccise l'indovino per primo e poi sacrificava tutti gli stranieri di passaggio. Anche Eracle fu preso e portato sull'altare, ma egli spezzò i legami e uccise Busiride e anche suo figlio, Anfidamante».

Apollod. 2.5.11, trad.it. M.G. Ciani

Introduzione e stato dell'arte

Nell'orizzonte figurativo che permeava il mondo etrusco la rappresentazione incentrata sullo scontro tra Eracle e Busiride trovò un proprio spazio ed ebbe una propria rilevanza.

In letteratura la maggior parte degli studi su questo mito è riservata al mondo greco, per il quale sono offerte approfondite analisi delle fonti letterarie e iconografiche, con particolare riguardo alla produzione vascolare attica. Per quest'ultimo

campo sono state esaminate l'evoluzione stilistica e iconografica delle immagini, rivolgendo l'attenzione alla realtà storico-politica, sociale e religiosa della Grecia negli anni della loro elaborazione¹. Si riscontra dunque un'esclusiva focalizzazione della critica sulla prospettiva greca della produzione, a discapito di considerazioni in merito alla ricezione etrusca di numerosi esemplari attici, salvo rare eccezioni (Osborne 2001: 283; Zaccagnino 2007; 2013). Per l'Etruria manca inoltre una lettura del soggetto mitico nel quadro più ampio della per-

* Desidero ringraziare Elisabetta Govi e Chiara Pizzirani, che mi hanno affidato la ricerca sul tema e mi hanno costantemente supportata e consigliata nel corso del lavoro.

¹ Si vedano in particolare *LIMC* III: *s.v. Bousiris*; Bérard 2000; Miller 2000; Kaminski 2005; McPhee 2006; Roumpi 2011; Cerchiali 2018.

cezione etrusca dell'Αἰθίοψ (Etiopie, letteralmente “dal volto bruciato”)², tipo iconografico mutuato dal mondo greco-orientale per tradurre in un’immagine codificata le caratteristiche fisiche e di costume attribuite all’abitante dell’*Aithiopia*³.

Dunque, poiché il mondo etrusco accolse un congruo numero di immagini del mito di Busiride realizzate in Grecia, oltre a produrne a propria volta alcune, si è ritenuto utile procedere a una trattazione specificamente dedicata alla diffusione locale del soggetto, demandando ad altra sede un confronto approfondito con le altre categorie iconografiche afferenti al tipo dell’*Aithiops* per proporre una lettura complessiva. Obiettivo dell’indagine è quindi presentare una analisi delle attestazioni del mito che raggiunsero l’Etruria o che vi furono prodotte, riservando una particolare attenzione al contesto del loro ritrovamento, allo scopo di delinearne lo sviluppo diacronico e diatopico in termini iconografici e iconologici. Al fine di mirare a una piena comprensione dell’accoglienza riservata all’iconografia in esame in Etruria e per meglio evidenziare le specificità che essa sviluppò localmente, si estenderà il campo di indagine al mondo greco, dove essa fu originariamente elaborata. Per l’Etruria, si esamineranno sia le attestazioni etrusche sia quelle greche di importazione, che costituiscono a tutti gli effetti una parte integrante della dimensione culturale di adozione, secondo una prospettiva d’indagine pressoché mai valorizzata finora. Collante fondamentale e imprescindibile sarà l’analisi di carattere contestuale, alla luce della quale si tenterà di comprendere, nel caso di prodotti attici, se si sia verificato un processo di “risemantizzazione” delle immagini che abbia comportato l’attribuzione di un diverso significato rispetto a quello espresso nel contesto d’origine. In tal modo si proverà a risalire all’identità della committenza e, di conse-

guenza, alle ragioni sottese alla scelta specifica del soggetto come unità decorativa. Per le produzioni locali si cercherà di stabilire in quale misura gli *ateliers* etruschi si siano discostati dai prototipi greci e, se ciò è avvenuto, per quale motivo e in che modo. Si vogliono infatti indagare il grado di consapevolezza con cui venivano operate le modifiche delle immagini e il valore che veniva attribuito a queste ultime, anche grazie al confronto istituito con il repertorio greco. L’analisi sarà estesa a tutta l’Etruria nel tentativo di individuare somiglianze e differenze tra i diversi areali e al fine di riconoscere per ciascuno di essi elementi di costanza o novità nel tempo nell’utilizzo delle immagini esaminate. Quanto alle attestazioni di cui non è possibile accertare l’esatto contesto di rinvenimento che non sia il generico luogo di provenienza, l’analisi si limiterà inevitabilmente a considerazioni legate a caratteristiche intrinseche.

In definitiva, si esamineranno le dinamiche di selezione, utilizzo e riadattamento delle immagini ispirate al mito di Busiride, nel tentativo di comprendere la percezione che di esso si ebbe nel mondo etrusco, un aspetto rimasto finora piuttosto in ombra.

Il mondo greco: l’elaborazione del soggetto iconografico

Lo scontro di Eracle con il mitico re egizio Busiride⁴ e il suo seguito di accoliti prevalse tra le varie caratterizzazioni e contestualizzazioni iconografiche dell’*Aithiops* presenti sulla ceramica attica a partire dal terzo venticinquennio del VI secolo a.C.⁵. Il mito e le immagini ad esso ispirate si originarono probabilmente in ambiente greco-orientale (Hicks 1962; Snowden 1970; Kaminski 2005) e furono poi rielaborate dai ceramografi attici secondo i propri stilemi, venendo impiegate esclusivamente come motivo decorativo per il vasellame e conoscendo una modesta fortuna fino al 460 a.C. circa⁶, in contemporanea con gli anni della dominazione persiana dell’Egitto (Giudice, Barresi 2003). La prima redazione letteraria del

² Per un’analisi dell’iconografia dell’*Aithiops* in Etruria si rimanda a un approfondimento in corso di preparazione da parte di chi scrive.

³ L’*Aithiopia* nella sua accezione antica non deve essere confusa con l’odierno Stato dell’Etiopia. Nell’immaginario collettivo antico la regione corrispondeva all’incirca agli odierni territori di Egitto e Sudan (l’area della valle del Nilo compresa tra la prima e la sesta cateratta) e alle frange più meridionali dell’Africa nord-occidentale (Becatti 1963; Snowden 1983), per quanto l’esatta provenienza geografica del soggetto etiopie rimanesse solitamente vaga, generica e di secondaria importanza, perché la priorità era rimarcare la sua accentuata diversità. Questo spiega la frequente assimilazione degli Egizi agli *Aithiopes* nell’antichità.

⁴ L’iconografia di Busiride costituì un’eccezione alla prassi greca di connotare come straniere quasi esclusivamente figure di rango non elevato (Miller 2000).

⁵ La prima rappresentazione vascolare con Eracle e Busiride si trova su un frammento di coppa di Siana del Pittore di Heidelberg del 565 a.C. da Selinunte, ma solo dal terzo quarto del VI secolo a.C. la selezione di questo mito per la ceramica attica si fece più frequente.

⁶ Dopo il 460 a.C. sono note soltanto tre rappresentazioni del mito sulla ceramica attica.

mito che si è conservata – un frammento di Ferecide di Atene risalente alla prima metà del V secolo a.C. citato da uno scoliasta delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio⁷ – è successiva alla diffusione del soggetto nell'iconografia. Nella versione più completa e articolata del mito, esposta nel II secolo d.C. nella *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro⁸, Busiride è ricordato come lo spietato re dell'Egitto che, su indicazione di un indovino, immolava periodicamente a Zeus un forestiero nel tentativo di porre fine a un periodo di carestia nel suo regno. A tale empia usanza, molto distante dalla descrizione omerica degli etiopi come i più pii tra gli uomini⁹, pone fine Eracle che, sottrattosi al sacrificio a cui lui stesso sarebbe stato destinato, uccide il sovrano e i suoi seguaci¹⁰.

Dal momento che l'iconografia di Busiride fu impiegata in Grecia esclusivamente per la decorazione della ceramica e considerate le forme vascolari interessate, è stata postulata una sua stretta correlazione con il contesto del simposio (Cerchiai 2018), che era l'ambito d'uso, reale o solo ideale, dei vasi figurati. In effetti, il mito, caratterizzato da accenti comici e dalla messa in scena della contrapposizione etnica tra il Greco e il Barbaro, si prestava molto bene ad allietare i commensali, sia nel caso in cui venisse proposto oralmente sotto forma di racconto sia nel caso in cui fosse evocato per immagini, grazie alle scene che abbellivano il vasellame per la consumazione del cibo e del vino.

Nelle poche ed eterogenee raffigurazioni su prodotti a figure nere a questo racconto fu assegnato un carattere particolarmente violento, più accentuato rispetto a quello che solitamente caratterizza le imprese di Eracle nel repertorio attico e, più in generale, nella ceramica greca di età ar-

caica (Miller 2000: 424). Vi si può ravvisare il rovesciamento del probabile modello di ispirazione, lo schema iconografico tipicamente egizio caratterizzato dalla figura incombente del re che trionfa sui nemici stranieri afferrandoli per i capelli o dalle membra¹¹. Nel caso di questa iconografia è l'eroe ad assumere il ruolo solitamente riservato al faraone e il massacro da lui compiuto, pur attuandosi in un contesto di per sé sacro, è pienamente giustificato dall'empietà della consuetudine di Busiride, che risulta doppiamente inaccettabile: non solo il sovrano pratica il sacrificio umano¹², atto già deprecabile di per sé, ma addirittura immola gli *xenoi*, una categoria posta sotto la protezione divina (Durand, Lissarrague 1983). Un secondo modello, tratto dall'*imagerie* greca, che veniva riproposto con un'inversione dei ruoli, è quello della rappresentazione della furia omicida di Neottolemo, generalmente ritratto mentre brandisce Astianatte come fosse un'arma, sollevandolo per una caviglia, e mentre si appresta a uccidere Priamo che, come Busiride, si trova inerme presso l'altare di Zeus. La combinazione di un modello iconografico prettamente nilotico con un modello tipicamente ellenico risulta pienamente comprensibile se rapportata all'elaborazione del mito tra la colonia ionica di Naucrati e le isole di Rodi e Cipro, dove la componente greca e quella egizia entrarono in contatto diretto. A questo proposito, si nota nella produzione a figure nere un tentativo di contestualizzazione della scena, attraverso l'inserimento di dettagli quali le particolari vesti e la fisionomia che vengono attribuite a Busiride e al suo seguito¹³.

Pur non sembrando probabile che l'iconografia del mito si fosse inizialmente diffusa ad Atene perché concepita come una sorta di manifesto del potere tirannico, considerando che si affermò originariamente con poca fortuna, non si può escludere che negli anni fino al 511-510 a.C., una volta acquisita, potesse comunque essere stata interpretata in questo senso. I componenti della famiglia al potere nella città, dapprima Pisistrato e poi i suoi figli, utilizzarono infatti la figura di

⁷ Pherecyd., *FGH* 3 F 17 [ap. A.R. 2.498-527]. Per altre versioni del mito D. S. IV, 18, 1; 27, 3; Hyg., *fab.* 31, 2; 56. Busiride è menzionato anche in un frammento di Esiodo, ritenuto però spurio (Miller 2000: 421, nota 32). Per il IV secolo a.C. è noto il *Busiride* di Isocrate (*Or* 11), un elogio in risposta all'*Apologia di Busiride* del sofista Policrate, oggi perduta.

⁸ Apollod. 2.5.11. Per un quadro di sintesi sulle redazioni letterarie del mito, Roumpi 2011: 23-25.

⁹ Hom., *Il.* 1.423-425, 23.205-207, *Od.* 1.22-24, 5.282-287.

¹⁰ È stato opportunamente sottolineato che la motivazione che spinge Busiride ad avviare la scellerata pratica sacrificale ai danni degli *xenoi* fu introdotta nelle fonti letterarie solo a partire dal III secolo a.C. La tradizione, prima orale e poi scritta, che ispirò e sostanziò l'iconografia mitica dei secoli precedenti connotava quindi in maniera ancora peggiore le azioni del re egizio, che risultavano dettate esclusivamente dalla sua natura violenta (McPhee 2006; Zaccagnino 2013).

¹¹ Hemelrijk 1984; Miller 2000; Kaminski 2005; Roumpi 2011.

¹² Erodoto puntualizza che non erano attestate pratiche cannibali presso gli Egizi (Hdt. 2.45.1-2). È possibile che il racconto ricordasse in maniera iperbolica l'atteggiamento respingente dell'Egitto nei confronti del mondo greco e più in generale degli stranieri.

¹³ Per la ceramica attica a figure nere con il mito di Busiride si vedano a titolo esemplificativo Cincinnati, Art Museum 1959.1 e Palermo, Museo Archeologico Regionale 1986.

Eracle come un efficace mezzo di rappresentazione delle proprie “imprese” e del proprio destino speciale, nell’ambito di un più ampio processo di propaganda che mirava a proporli come garanti dell’ordine cittadino. Se l’eroe nelle sue imprese, inclusa quella in terra egizia, ricorreva esclusivamente alle proprie forze per riportare le sue vittorie contro quanti contravvenivano alle leggi del *kosmos*, allo stesso modo figure forti e carismatiche, in grado di assicurare il medesimo *kosmos* nel contesto civico, avrebbero dovuto ottenere il pubblico riconoscimento della propria autorità¹⁴.

Nel campo delle figure rosse, fino al 480 a.C. circa, la forma prediletta per accogliere il mito di Eracle e Busiride fu la coppa, forma vascolare che richiamava immediatamente il contesto del simposio. Rispetto agli esemplari più antichi è possibile ravvisare alcune novità in termini di organizzazione e trattazione della scena. Innanzitutto, il carattere violento della rappresentazione venne decisamente mitigato a favore di immagini meno crude, con l’adozione di un modello alternativo a quelli comicamente rovesciati del trionfo del faraone egizio o di Neottolemo sui propri nemici. Il fulcro dell’azione si concentra presso l’altare sacrificale dove Eracle si accinge a finire Busiride, mentre i sacerdoti egizi si danno alla fuga disponendosi simmetricamente sui due lati del gruppo centrale, con un moto divergente rispetto all’elemento che tradizionalmente costituiva il culmine della processione religiosa, rendendo evidente la perversione della scena tradizionale di sacrificio. Nella maggior parte dei casi Busiride e i suoi assistenti indossano la *kalasiris*, tipica veste egizia in lino¹⁵, e presentano una fisionomia africana¹⁶, talora secondo una variante “egizia” che prevede l’attribuzione di teste rasate¹⁷, crani allungati, fronti sfuggenti e grandi orecchini ai lobi. Il comportamento di Eracle non viene presentato come empio perché la sua vendetta, pur compendosi presso l’ara, non si svolge secondo i dettami della pratica sacrificale, come suggerito dal fatto che l’eroe non impugna la *machaira* ma la spada. Nonostante egli si serva della propria forza fisica per finire il

nemico, strangolandolo a mani nude, non lo contraddistingue mai una natura animalesca, essendo dotato di armi e vesti. Eracle ha quindi un aspetto “civilizzato” che non viene contraddetto dal gesto che compie ai danni di Busiride poiché l’atto dello strangolamento non ne suggerisce la natura ferina bensì l’assimilazione con un lottatore¹⁸. Nelle scene che caratterizzano la ceramica attica a figure rosse si assiste inoltre a un’ellenizzazione del (mancato) sacrificio. Al sovrano e al suo seguito, che pure figurano come marcatamente stranieri nell’aspetto, vengono associati uno strumentario sacrificale e strumenti musicali tipicamente greci, questi ultimi introdotti per la prima volta nella trattazione iconografica del mito in età tardoarcaica dal ceramografo Epiktetos. In tal modo il pubblico di fruitori delle immagini sarebbe stato maggiormente coinvolto, perché avrebbe percepito l’associazione stridente tra elementi greci e contesto e protagonisti non greci e, soprattutto, in maniera ancora più distinta, l’orrore per il completo stravolgimento di una pratica ben nota. Se nel mondo greco la vittima animale non solo era immolata ma veniva anche consumata durante un pasto comune, attraverso chiari indizi iconografici il pubblico avrebbe colto il riferimento alla ripugnante pratica del cannibalismo perpetrata dagli Egizi e soppressa grazie all’intervento del semidio. Per conferire maggior forza suggestiva all’episodio fu accresciuto inoltre progressivamente il numero di oggetti che popolano e contestualizzano la scena. Questi richiamano contemporaneamente più fasi dello svolgimento del rito sacrificale, da quelle preliminari a quelle successive all’uccisione della vittima, diversamente dalla consuetudine iconografica greca per le scene di sacrificio, in cui venivano rappresentati solo gli oggetti funzionali alla specifica fase rappresentata (Van Straten 1995). Questo particolare espediente concorreva a suggerire l’anomalia del sacrificio inscenato.

Il definitivo superamento della disposizione rigidamente simmetrica degli elementi iconografici caratterizzanti l’episodio mitico fu sancito dai prodotti attici di età severa, in cui si riscontra un’evoluzione fisionomica negli avversari di Eracle. Questi non rispecchiano più la variante “egizia” ravvisata in precedenza, ma assumono fattezze molto marcate oppure, in alternativa e all’opposto, conservano in maniera meno accentuata solo

¹⁴ Sull’associazione ideologica tra Pisistrato ed Eracle: Boardman 1972.

¹⁵ Sulla *kalasiris*: Hdt. 2.81.

¹⁶ Nell’antichità nella popolazione egizia erano più facilmente ravvisabili tratti marcati e il colore scuro della pelle per via dello stanziamento nell’area del delta del Nilo di uomini originari del sud che avevano fatto parte delle truppe dei re Nubiani tra VIII e VII secolo a.C. (Snowden 1976; 1983; Kaminski 2005).

¹⁷ Per la pratica egizia della rasatura: Hdt. 2.36, 2.37.

¹⁸ Nel repertorio iconografico greco l’atto dello strangolamento è raramente rappresentato e specificamente associato al contesto atletico del pancrazio (Cerchiai 2018).

alcuni tratti caratteristici del tipo (Snowden 1976), come il naso ampio e schiacciato e i capelli ricci. D'altronde negli anni tra il 480 e il 450 a.C. gli Ateniesi non solo avevano avuto modo di acquisire una conoscenza più diretta delle popolazioni da loro etichettate come etiopiche che avevano militato nell'esercito persiano di Serse sconfitto a Platea nel 479 a.C., ma presumibilmente erano stati anche testimoni della nascita di figli da unioni miste tra donne greche e soldati etiopi (Snowden 1983: 27). Il mito di Eracle e Busiride dopo la conclusione delle Guerre Mediche si prestò quindi molto bene nel comparto greco per una rilettura in chiave anti-persiana o più genericamente anti-barbarica perché traduceva in immagini la superiorità del Greco che riesce a respingere l'assalto del Barbaro, secondo una contrapposizione culturale, politica, sociale e religiosa, resa ancora più evidente da una connotazione fisica agli antipodi. Un'ulteriore possibile lettura delle immagini del mito, anch'essa da calare nella coeva propaganda ateniese, è stata proposta sulla base di un particolare modello iconografico per la posa e la gestualità di Eracle intento a finire Busiride, riscontrabile nella maggior parte dei prodotti vascolari di età severa (Miller 2000: 428). Il modello in questione è il gruppo scultoreo dei Tirannicidi, che fu trafugato proprio dai Persiani durante l'invasione di Atene nel 480 a.C. Alla pubblicitaria anti-persiana si sovrapponeva così quella anti-tirannica grazie alla rievocazione dell'uccisione di uno dei Pisistratidi e più in generale del crollo della tirannide ad Atene alla fine del VI secolo a.C. Lo schema iconografico venne riproposto dai ceramografi non solo come forma di citazione del suo modello illustre ma anche perché facilmente comprensibile e interpretabile, essendo già di per sé funzionale a esprimere un determinato contenuto, a prescindere dallo specifico soggetto a cui veniva correlato. Si trattava quindi di un gioco di richiami e contemporaneamente di un modo per rendere intelligibile l'episodio di Busiride, almeno ai fruitori greci. Il re egizio poteva essere immediatamente assimilato a un *tyrannos* circondato dal proprio seguito, a prescindere dalla sua etnia ma anche a causa di essa, ed Eracle a un liberatore, in grado di ristabilire l'ordine e l'equilibrio secondo un'ottica opposta a quella che, nel periodo della tirannide, aveva generalmente visto l'eroe sfruttato da Pisistrato e dai suoi figli per propagandare il proprio ruolo e la propria politica.

Nell'iconografia del mito, come accade anche per altre redazioni del soggetto etiope, si assiste talvolta all'ideale accostamento tra etiopi e satiri, in certi casi accomunati dalla medesima caratte-

rizzazione¹⁹, poiché entrambe le categorie di personaggi evocano i temi dell'alterità e del grottesco. Tuttavia, nel mito di Busiride gli *Aithiopes* sono manifestazioni concepite negativamente, come elementi di disturbo da eliminare per poter assicurare nuovamente il *kosmos*. In relazione a ciò si può innanzitutto considerare che una tradizione riportata da Erodoto localizzava la città di Nisa, dove Dioniso sarebbe stato allevato da bambino, proprio in Etiopia²⁰. Inoltre, si può ricordare che i Greci assimilavano lo stesso dio greco al dio egizio Osiride, particolarmente venerato proprio a Busiride ("la casa di Osiride"), la città dell'Egitto che aveva lo stesso nome dello spietato re antagonista di Eracle (Rocchetti 1959; McPhee 2006). Si delinea così l'opposizione tra il mondo negativo di Busiride e quello positivo di Dioniso/Osiride²¹, che esprime il tema della morte ma anche quello della successiva rinascita. A ulteriore dimostrazione della particolare affinità tra le rappresentazioni di *Aithiopes* e quelle di satiri è stato suggerito inoltre che i cori di alcuni drammi satireschi messi in scena ad Atene sarebbero stati composti da satiri che indossavano maschere di colore nero e dalle fattezze negroidi (McPhee 2006). Proprio il mondo del teatro potrebbe in effetti giustificare la selezione del soggetto mitico a partire dalla metà del V secolo a.C.: si ha testimonianza dell'esistenza di un dramma satiresco di Euripide e di svariate commedie dedicate alla vicenda di Eracle e Busiride²². Queste rappresentazioni attingevano probabil-

¹⁹ La rappresentazione degli attendenti di Busiride con i genitali esposti su una *pelike* del Pittore di Pan (Atene, Museo Nazionale CC1175) somiglia a quelle di alcuni satiri (Papillon 2001). Inoltre, su questo stesso vaso, uno degli etiopi tiene eccezionalmente in mano un martello a due teste, di un tipo analogo a quello talvolta impugnato dai satiri, ad esempio da quelli che figurano su un lato del collo del cratere del Pittore di Bologna 279 che, peraltro, presenta il mito di Busiride sul lato opposto (vd. *infra*).

²⁰ Hdt. 2.146.2, 3.97.

²¹ Diodoro Siculo riporta la notizia relativa allo svolgimento di sacrifici umani presso la tomba di Osiride e la mette in relazione al mito di Busiride (Diod. 1.14-15, 204-205). Per questa ragione è stato suggerito che le rappresentazioni teatrali del mito di Busiride proponessero una parodia del culto di Osiride (Berti 2002).

²² La produzione teatrale ateniese di V e IV secolo a.C. propose sempre l'episodio di Busiride in chiave comica. Lo trattarono Epicarmo nel *Busiride* (CGF 81.10, 94.21-22), Euripide in un dramma satiresco (TGF² 313-315=POxy LII, 3651) e commedie di Antifane (CAF II.37-38), Efippo (CAF II.251), Cratino (CAF II.289) e Mnesimaco (CAF II.436). La maggior parte delle opere si data a un periodo successivo rispetto alla produzione vascolare ma ciò non esclude che il soggetto fosse già stato trattato in precedenza in teatro.

mente alla politica estera di Atene che, tra il 460 e il 450 a.C., sfruttò l'Egitto come teatro di scontro con i Persiani. Si trattò senza dubbio di un'ulteriore occasione che favorì l'avvicinamento dei Greci alle popolazioni del territorio nordafricano e che ispirò di conseguenza il lavoro dei ceramografi attici. È plausibile quindi che la politica estera perseguita da Cimone avesse influito ad Atene sulla scelta del soggetto, che significativamente conobbe la sua prima versione letteraria proprio con Ferecide, membro dell'*entourage* dello stratego ateniese (Zaccagnino 2007). Il tramonto della politica cimonia e la pace di Callia del 449 a.C. condizionarono la successiva produzione vascolare attica e contribuirono probabilmente a sancire il declino della fortuna dell'iconografia ispirata al mito di Busiride presso le botteghe del Ceramico. Negli esemplari più recenti non veniva privilegiato l'esito finale dell'episodio con la strage di Eracle, bensì il momento successivo alla sua cattura e vennero accantonati gli schemi più antichi a favore di un nuovo modello mutuato dal mondo vicino-orientale (Miller 2000: 430; McPhee 2006; Zaccagnino 2013), la processione in onore del Gran Re persiano. A suggerire tale associazione è la rappresentazione della processione composta dagli *Aithiopes* e da Eracle che culmina con Busiride assiso su un trono sorretto da una pedana, con lo scettro in una mano e abbigliato all'orientale (Miller 2000). La nuova connotazione del re egizio rifletteva la mutata condizione dell'Egitto, soggetto alla dominazione persiana per circa un secolo. Gli attendenti di Busiride continuano tuttavia a indossare l'*himation*, accentuando così la contrapposizione con Eracle, secondo un processo di rovesciamento dei valori. Infatti, l'ellenizzazione delle vesti non è sufficiente agli *Aithiopes* per celare la loro vera natura, che viene tradita dalla connotazione etnica e dall'atto terribile che si apprestano a compiere. Al contrario l'eroe, nonostante l'aspetto selvaggio, è l'unico vero difensore delle leggi e delle tradizioni greche. La sua assimilazione al bue destinato a essere immolato e gli oggetti sacrificali che vengono trasportati dagli accoliti che lo scortano preludono al tentativo di mettere in atto il sacrificio umano e, allo stesso tempo, evocano i doni che venivano presentati in successione al re persiano dalle delegazioni provenienti dalle diverse regioni del suo impero.

La ricezione etrusca della ceramica attica e la fortuna del mito di Busiride

Benché i vasi attici di importazione non siano prodotti di fattura etrusca, il solo fatto che abbia-

no raggiunto il mondo etrusco li rende automaticamente parte integrante del sistema culturale che li acquisì. Sulla scorta di ciò risulta quindi fondamentale impiegare una duplice prospettiva nell'analizzare iconografie originatesi in Grecia ed esportate in Etruria (Isler-Kerényi 2002; 2003). Come già anticipato, tale approccio nell'ambito degli studi sulla ceramica attica decorata con il mito di Eracle e Busiride, e più in generale con figure di africani, rinvenuta nel mondo etrusco merita di essere approfondito²³. Dal momento che le decorazioni vascolari forniscono dati tanto più preziosi quanto più è possibile conoscere dell'ambito a cui furono destinate²⁴, si è dunque proceduto a integrare lo studio stilistico, iconografico e iconologico delle immagini del repertorio greco con l'analisi del contesto di rinvenimento dei relativi supporti.

In Etruria il mito in esame rimase confinato ai vasi attici di importazione e non interessò la produzione di ceramica figurata locale, con la sola eccezione nota di un esemplare del gruppo delle *hydriai* ceretane conservato a Vienna²⁵ (fig. 1), comunque opera di un ceramografo greco-orientale. Proprio questo vaso, variamente datato tra il 530 e il 510 a.C., documenta per l'Etruria una delle attestazioni più antiche dell'iconografia del mito di Busiride, e più in generale dell'*Aithiops*, contendendosi il primato con due vasi attici con guerrieri africani al servizio di Memnone²⁶. Se successivamente a questi anni le scene con *Aithiopes* e Memnone non vennero più riproposte alla clientela etrusca (e nemmeno al mercato ateniese), il vaso ceretano suscitò invece a breve distanza di tempo negli Etruschi un certo interesse per la ceramica attica figurata con il mito di Busiride, che divenne il soggetto più apprezzato tra quelli appartenenti alla serie degli *Aithiopes*. In effetti, il mito di Eracle e Busiride interessa poco più della metà del totale delle 22 attestazioni attiche dell'*Aithiops* in Etruria, mentre si annoverano solo pochi esempi per ciascuna delle altre categorie di immagini che prevedevano la presenza del soggetto africano. Se

²³ Osborne 2001; Zaccagnino 2007; 2013.

²⁴ Spivey 1991; Isler-Kerényi 1999; 2002; 2003; Paleothodoros 2002; De La Gèniere 2006.

²⁵ Vienna, Kunsthistorisches Museum AS IV 3576 (*LIMCI*: s.v. *Aithiopes* 11; Schefold 1978: 133; Hemelrijk 1984: 50; *LIMC* III, s.v. *Bousiris* 9; Schnapp 1997: 312; Miller 2000: 417-420; Bonaudo 2004: 113-120, cat. 34; Kaminski 2005: 492, nr. 95; McPhee 2006: 47).

²⁶ Monaco, Antikensammlungen J541 da Vulci e Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale RC2801 da Tarquinia, terzo quarto del VI secolo a.C.



Fig. 1. *Hydria* ceretana con il mito di Eracle e Busiride (particolari, lati B e A), Cerveteri, Necropoli della Banditaccia, 530-510 a.C. (da Furtwangler, Reichhold 1904-1932).

i compratori etruschi prediligevano il vasellame attico decorato con immagini di *Aithiopes* precisamente contestualizzate nel mito di Busiride, gli acquirenti greci non sembrarono apprezzarle allo stesso modo, come parrebbe dimostrare il fatto che la destinazione privilegiata delle immagini di questo mito fu l'Occidente²⁷. Infatti, nonostante l'incompletezza dei dati relativi al rinvenimento dei pezzi, con 9 esemplari di provenienza ignota su un totale di 32, appare comunque significativo che dei 23 prodotti vascolari attici con il mito di Eracle e Busiride per i quali sia nota la provenienza, 18 siano stati trovati in Italia²⁸ e, tra questi, 12

solo in Etruria²⁹, a fronte dei 4 o 5 rinvenuti tra Grecia dell'Est e Grecia propria³⁰, dei quali solo 1 ad Atene.

In Etruria la ceramica attica raffigurante Eracle e Busiride si distribuì in gran parte degli areali, registrando una netta prevalenza di attestazioni a Vulci. L'unico comparto che apparentemente rimase escluso dalla ricezione fu quello settentrionale. Si ritiene infatti di dover escludere dal novero delle attestazioni un'anfora attica a figure nere trovata a Roselle³¹, sulla quale si considera più plausibile riconoscere una scena ispirata alla quarta fatica di Eracle³², che vede l'eroe brandire

per una sintesi sulle possibili identificazioni proposte dalla critica).

²⁹ Dal computo dei vasi attici con il mito di Eracle e Busiride rinvenuti in Etruria è stata esclusa una coppa a figure rosse (New York, Metropolitan Museum 12.231.2) sulla quale studi recenti hanno riconosciuto lo scontro tra Eracle e Ops (*LIMC* VII: s.v. *Ops* I.1).

³⁰ Non è certo che il vaso con Eracle e Busiride rinvenuto a Olinto sia di fattura attica (Salonico, Museo Archeologico 8.1).

³¹ Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma 1913. Per l'identificazione del soggetto su questa anfora con il mito di Eracle e Busiride Mazzolai 1977: 45, nr. 1. Questa identificazione, proposta anche presso il Museo Archeologico e d'Arte della Maremma e sul *BAPD*, è già stata messa in discussione da C. Zaccagnino, che si è basata però esclusivamente sulla datazione alta del vaso, sull'uso della tecnica a figure nere e sull'anomala presenza nella scena di Atena ed Hermes, non avendo potuto disporre di una riproduzione del lato del vaso in esame che le permettesse di proporre un'ipotesi alternativa (Zaccagnino 2013: 237, nota 19). La proposta avanzata in questa sede è stata formulata a partire dalla riproduzione fotografica del vaso ottenuta previa autorizzazione della SABAP per le province di Siena, Grosseto e Arezzo e del Museo Archeologico e d'Arte della Maremma di Grosseto.

³² In primo luogo, si può constatare l'assenza di altre testimonianze di ricezione o rielaborazione delle immagini relative al mito di Busiride in Etruria settentrionale. In secondo luogo, è opportuno notare che sono pochissimi i vasi attici sui quali la scena con Eracle e Busiride è realizzata con la tecnica a figure nere e che nessuno di questi è stato finora trovato in contesto etrusco. Per di più, tale presunto soggetto risulterebbe isolato nel *corpus* di quelli attici rinvenuti in Etruria anche in termini di datazione. In ogni caso, se anche si volesse prescindere dalle precedenti osservazioni, rimarrebbe comunque dirimente l'analisi delle immagini. Qualora le si riconducesse all'episodio di Eracle e Busiride, infatti, questo risulterebbe quanto mai singolare nella sua caratterizzazione iconografica. Innanzitutto, si può notare che il personaggio riconosciuto in letteratura come Busiride non presenta i caratteristici tratti africani o comunque una fisionomia identificativa di un'etnia non greca e che, per di più, è stranamente rappresentato senza i suoi attendenti, mentre cerca rifugio in quello che è stato definito un pozzo, per difendersi dall'eroe che si protende verso di lui con un cinghiale tra

²⁷ Osborne 2001: 283; Zaccagnino 2013: 235. Data la prevalenza di vasi attici con Busiride destinati all'Occidente, sembra riduttivo interpretare la fortuna del mito esclusivamente alla luce di «una forte valenza propagandistica» da ricondurre ad Atene, come è stato suggerito (Giudice, Barresi 2003).

²⁸ Alcuni studiosi ritengono che tra gli esemplari attici con il mito di Eracle e Busiride rinvenuti in Italia non si debba annoverare una *lekythos* da Napoli (Napoli, Museo Archeologico Nazionale STG343), su cui vengono riconosciuti Sileno e Mida. Tuttavia, per quanto Busiride possa presentare tratti mutuati da Sileno, il personaggio con la *leonté* non può che essere Eracle (Miller 2000: 435, nota 61).

il cinghiale di Erimanto in direzione del sovrano Euristeo nascosto in un *pithos*³³ (fig. 2).

Quando noto, il contesto di rinvenimento privilegiato del vasellame attico con Busiride è quello funerario, a cui si affianca quello sacro nel solo caso di un frammento da Gravisca. Le raffigurazioni si trovano soprattutto su coppe, ma anche su crateri, *stamnoi*, su una *kalpis*, una *pelike* e, ipoteticamente, su un *kantharos* plastico a doppia protome.

Si potrebbe pensare addirittura che le botteghe ateniesi fossero state stimolate più o meno direttamente a incrementare la realizzazione di scene tratte dal mito di Eracle e Busiride dall'opera di uno o più artigiani greco-orientali attivi a Cerveteri, in considerazione del fatto che queste stesse scene, seppure già sporadicamente presenti, iniziarono a moltiplicarsi nella produzione attica proprio a partire dall'ultimo quarto del VI secolo a.C., quindi in contemporanea o subito dopo la produzione dell'*hydria* ceretana, e in considerazione del fatto che gli stessi prodotti attici decorati con il mito in esame furono destinati in larga parte proprio al mondo etrusco. Da ciò si potrebbe dedurre che i ceramografi attici avessero rielaborato l'originario modello greco-orientale impiantato anche in Etruria, adattandolo ai propri stilemi, allo scopo di accontentare una specifica porzione della propria clientela. Trattandosi di un soggetto iconografico non frequente si è indotti a ritenere infatti che una precisa richiesta fosse stata avanzata dalla commit-

le braccia. Inoltre, è quanto mai peculiare la presenza di Atena ed Hermes: alla stregua di elementi quali il "pozzo" e l'animale feroce, anche le due divinità non sono mai menzionate nei resoconti della vicenda mitica e non compaiono in nessun altro caso neanche nel repertorio di immagini che ad essa si ispirano. Tutti questi aspetti molto peculiari spingono allora a credere che l'identificazione di uno dei protagonisti con il re egizio sia inesatta.

³³ Su numerose anfore attiche a collo distinto a figure nere, molte delle quali rinvenute in Etruria, ma anche su altre forme vascolari più tarde, è Euristeo a essere rappresentato mentre si rifugia dentro un *pithos* – visibile solo nella sua parte superiore come nel presente caso – per paura del cinghiale di Erimanto che Eracle brandisce contro di lui al cospetto di Atena e, talvolta, anche di Hermes. Peraltro, si può notare che sull'esemplare da Roselle alla scena in esame ne è associata una di carattere dionisiaco sul lato opposto, come accade su diversi altri vasi sui quali sono stati riconosciuti con sicurezza Euristeo e il cinghiale di Erimanto. Per un confronto si vedano a titolo esemplificativo Monaco, Antikensammlungen 1562 e 1566 da Vulci; Berlino, Antikensammlung F1849 da Vulci; Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese 1503 da Tarquinia; Copenaghen, National Museum 3858 da Orvieto; Parigi, Louvre F202 da Vulci; Londra, British Museum B213 da Vulci.



Fig. 2. Anfora attica a figure nere con Eracle, Euristeo e il cinghiale di Erimanto (lato A), Roselle, Necropoli, 525-500 a.C. (su autorizzazione della SABAP per le province di Siena, Grosseto e Arezzo).

tenza etrusca che in misura maggiore rispetto a quella greca sembrava gradire le rappresentazioni vascolari dal sapore violento, spesso incentrate sul tema del sacrificio umano³⁴. Per di più, gli Etruschi erano particolarmente attratti dalle raffigurazioni dei *parerga* di Eracle (Bayet 1926). L'ipotesi che l'interesse delle botteghe attiche per il mito di Eracle e Busiride fosse stato destinato essenzialmente dalla richiesta del mercato etrusco, e non da quello interno, sembrerebbe confermata dal fatto che in Grecia esso fu impiegato esclusivamente come motivo decorativo per il vasellame, una categoria di manufatti privilegiata negli scambi.

³⁴ Paleothodoros 2004. Non sono rare le scene violente nel repertorio iconografico dei vasi prodotti o importati in Etruria (D'Agostino, Cerchiali 1999; Miller 2000).

*L'acquisizione e l'affermazione dell'iconografia in Etruria**La produzione etrusca*

Nella produzione etrusca l'iconografia di Eracle e Busiride è molto rara. Tuttavia, la sua attestazione non risulta meno significativa, soprattutto se messa a sistema con le altre categorie di *Aithiopes* rappresentate su manufatti prodotti *in loco*. Il soggetto mitico venne riproposto esclusivamente in età tardo-arcaica e solo a Cerveteri, attraverso manufatti influenzati dalla corrente dello ionismo, l'*hydria* ceretana di Vienna e, ipoteticamente, un altorilievo pertinente a un edificio in località Montetosto³⁵, complice la particolare rilevanza assunta dal culto di Eracle in questa città³⁶.

I contesti di attestazione

Per i decenni compresi tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C. è possibile riconoscere una prima distinta fase di affermazione dell'iconografia in Etruria meridionale, dove questa comparve probabilmente grazie al contributo di maestranze della Grecia dell'Est insediate a Cerveteri. È questo il caso della preziosa *hydria* ceretana trovata nella necropoli della Banditaccia³⁷ (fig. 1), sulla quale la composizione e la trattazione del soggetto in parte differiscono da quelle dei corrispettivi attici. Eracle, immediatamente riconoscibile per la prestanza fisica e le dimensioni gigantesche, è raffigurato nell'atto di compiere la strage ed è privo di vesti e di armi, a differenza di quanto solitamente si osserva sulla ceramica attica. Busiride, identificato come re degli Egizi dalla barba cerimoniale e dall'*ureus*, appare riverso in una posa scomposta con la testa chinata sul gradino dell'altare. Quest'ultimo è il solo elemento che richiama esplicitamente la sfera del sacrificio, a fronte della costante presenza dello strumentario sacrificale nelle rappresentazioni vascolari attiche. Sul lato opposto un'aggiunta originale è costituita dai soldati della guardia reale che accorrono, ormai invano, in soccorso del loro sovrano, contravvenendo al ricorrente dispiegarsi di un moto divergente rispetto all'altare (Durand,

Lissarrague 1983: 166). Le fattezze di questi personaggi riflettono la presenza storicamente riconosciuta di Nubiani nell'esercito dei faraoni, nota grazie ai racconti dei mercenari greco-orientali che ne fecero esperienza in Egitto e in Nubia e grazie alle immagini dello stesso repertorio egizio, conosciute in maniera diretta o mediata³⁸. Nell'opera è possibile notare infatti un'attenzione non comune alla verosimiglianza della contestualizzazione del mito, suggerita innanzitutto dalla diversa connotazione etnica che distingue Busiride e i suoi sacerdoti dalle guardie che formano il piccolo drappello, indizio dell'effettiva percezione della compresenza di componenti di etnia diversa nell'area nordafricana. I primi sono rappresentati con la fronte sfuggente, il naso pronunciato e solo in alcuni casi con la pelle scura, secondo il tipo iconografico più propriamente "egizio", che si completa con l'attribuzione della *kalasiris*. I secondi invece hanno tratti negroidi più accentuati e indossano un tipo di perizoma che nella pittura egizia veniva attribuito agli schiavi (Bonfante 2003: 28). L'accuratezza della definizione etnica dei due gruppi non si spiega però alla luce di un particolare interesse del ceramografo per il realismo della scena, quanto piuttosto per la sua volontà di rimarcare nel modo più evidente possibile che la pratica crudele del sacrificio umano non può che accompagnarsi a un'evidente diversità fisionomica e di costumi³⁹. L'iconografia sul vaso in oggetto si distingue dalla resa che generalmente ne proponevano le botteghe ateniesi anche per una caratterizzazione particolarmente cruenta – conformemente a molti altri soggetti che decorano le *hydriai* ceretane secondo un gusto tutto locale – nonché per un tenore parodistico più marcato. Accentuati umoristici si colgono nella concitazione generale della scena, nell'inutile sopraggiungere

³⁵ Se l'identificazione del mito a Montetosto fosse corretta, il comparto etrusco si svincolerebbe da quello greco, che fu responsabile dell'originaria trasmissione delle immagini, senza però farne uso nel campo della decorazione architettonica.

³⁶ Michetti 2015: 165. A Montetosto e nel tempio B di Pyrgi erano peraltro presenti antefisse a testa etiope alternate a teste femminili.

³⁷ L'*hydria* è menzionata tra i vasi trovati in occasione degli scavi Calabresi «nella necropoli dell'antica Caere», senza ulteriori precisazioni (Brunn 1865: 139-140).

³⁸ È stata notata una certa somiglianza tra la caratterizzazione e lo schema iconografico del piccolo drappello dei cinque soldati nubiani dell'*hydria* di Vienna e quelli propri di cinque mercenari nubiani rappresentati nella tomba egiziana di Tahuny a Tebe risalente al Nuovo Regno (Snowden 1976). Alcuni studiosi sono stati indotti a credere infatti che il ceramografo avesse avuto testimonianza diretta di simili pitture e che avesse raggiunto l'Etruria dopo aver fatto tappa a Naucrati (Snowden 1976; Hemelrijk 1984; McPhee 2006). Più semplicemente, non è stato escluso che l'artigiano fosse stato influenzato dai motivi egittizzanti rintracciabili in Etruria su prodotti di importazione giunti nel VII e agli inizi del VI secolo a.C., tra i quali, in particolare, quelli delle coppe siro-fenicie (Brendel 1995).

³⁹ Questo concetto è stato sintetizzato in maniera efficace nel seguente modo: «Perhaps Bousiris is ethnically different because he is ethically alien» (Miller 2000: 427).

della guardia reale, nella gestualità dell'eroe – a cui è stata assegnata una stazza spropositata – e, soprattutto, nella raffigurazione degli attendenti di Busiride, tutti colti nell'atto di spalancare la bocca e gridare per il terrore. Particolarmente grottesco risulta il gruppo dei sacerdoti che spera di trovare riparo presso il *bomos* poiché paradossalmente si è già collocato nel luogo tradizionalmente riservato alla vittima sacrificale, prefigurando così il proprio destino di morte. Il sapore comico e caricaturale della scena – che ben si adatta alla funzione simpotiale del vaso – è poi ulteriormente accentuato dal rovesciamento degli schemi iconografici del faraone e di Neottolema trionfanti, riconoscibili come modelli di ispirazione anche per questo esemplare, come per quelli attici coevi o di poco successivi.

Per poter cogliere il significato e la pregnanza del soggetto principale, specialmente in un prodotto ceramico “di lusso” quale è il vaso in esame, è necessario innanzitutto tentare di comprendere le ragioni sottese alla sua combinazione con quello del fregio inferiore. Un utile indizio è fornito dall'oggetto che i soldati negroidi impugnano come arma, un bastone dall'estremità ricurva simile a quello che nella scena sottostante è brandito da giovani impegnati in una caccia al cinghiale. Si crea così un'analogia tra Eracle, nudo e muscoloso, dall'aspetto quasi ferino, e il cinghiale, che risulta collocato sul medesimo asse su cui si trova l'eroe, secondo un tipo di associazione tra uomo e animale che è stata ravvisata su molti vasi afferenti al gruppo ceretano (Bonaudo 2004: 240). La lettura integrata delle scene consente di evocare i due contesti in cui tradizionalmente l'uomo uccide l'animale al fine di conservare o ripristinare l'ordine, ovvero il sacrificio e la caccia – intesa come attività paideutica – che sono entrambi temi ricorrenti sulle *hydriai* ceretane. Nel caso in esame lo scopo preposto può essere raggiunto solo attraverso il sovvertimento della pratica sacrificale e la trasformazione della vittima in carnefice poiché essa, pur assomigliando a una belva nell'aspetto e nel comportamento, non è adeguata, come non risulta adeguata l'arma con cui i soldati intendono abbatterla. Nel secondo caso si può prevedere che l'azione dei giovani cacciatori andrà a buon fine, come suggerito anche dall'affinità dello schema iconografico adottato con quello proprio della caccia calidonia (Schnapp 1997: 312). L'attività degli efebi si configura quindi come iniziatica e il loro successo preannuncia quello di Eracle, rappresentante per eccellenza del mondo giovanile.

Dell'*hydria* si conosce la contestualizzazione funeraria ultima ma non l'esatto luogo di rinvenimento né, tantomeno, è possibile risalire all'i-

dentità del defunto. In ogni caso, trattandosi di un prodotto ricercato con un soggetto iconografico articolato e non frequente, si è indotti a ritenere che una precisa richiesta fosse stata avanzata dalla committenza etrusca che, come già detto, in misura maggiore rispetto a quella greca, sembrava apprezzare le rappresentazioni vascolari dal sapore violento.

All'incirca coevo all'*hydria* è il più antico esemplare fittile noto di *Aithiops*⁴⁰ (fig. 3), trovato a Montetosto di Cerveteri⁴¹. In questa piccola testa modellata a mano datata al 530-520 a.C. è stato riconosciuto Busiride o un membro del suo seguito (Colonna 1970: 47-48, nr. 31; 1985: 195), che decorava una placca ad altorilievo del *columnen* o di un *mutulus* del tetto sud-occidentale di un monumentale edificio, risultando parte integrante di un articolato ciclo figurativo risalente alla sua prima fase costruttiva (Michetti 2019: 162). Il personaggio presenta tratti propri del tipo iconografico negroide, come il largo naso e le labbra carnose, atteggiate nel sorriso tipico dello stile ionico, associati a caratteri più vicini al tipo egizio, quali la fronte sfuggente, i capelli radi e lisci e l'orecchino al lobo. Questi elementi fisionomici e l'espressione impaurita del volto, che si coglie dagli occhi sgranati, dalla fronte aggrottata e dalla barba irta, ne hanno suggerito l'identificazione puntuale, in conformità con la sicura attestazione del mito di riferimento a Cerveteri e con il contesto di impiego⁴².

Il complesso di appartenenza era strategicamente ubicato nell'agro ceretano, lungo la monumentale via che collegava *Caere* al porto e al santuario di Pyrgi, un'opera “tirannica” poi concepita come via sacra (Colonna 2005). È stato supposto che nella sua prima fase di vita esso assolvesse una funzione di residenza di alto livello, oltre che di spazio sacro⁴³, o che perlomeno rispondesse alle

⁴⁰ Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 2013.4.348 (Colonna 1970: 47-48; 1985: 195, nr. 8.1; Cristofani 1996: 62-63; Michetti 2013: 203, nr. 232; Bellelli Marchesini, Biella, Michetti 2015: 36-37).

⁴¹ Sul complesso di Montetosto, Michetti 2013: 202-203; 2015; Bellelli Marchesini, Biella, Michetti 2015; Baglione, Michetti 2017.

⁴² Al medesimo programma figurativo sono stati ricondotti altorilievi con parti di vesti e con zampe equine, un frammento forse interpretabile come parte della *leonté* di Eracle, antefisse a testa femminile prive di nimbo e sime a L. Il soggetto etiope, seppure di un tipo diverso, venne conservato anche nella successiva fase costruttiva degli inizi del V secolo a.C. per la realizzazione di antefisse.

⁴³ Il basamento rinvenuto nella corte centrale dell'edificio è stato ricondotto a un altare pertinente alla sua fase tardo-arcaica.



Fig. 3. Testa etrusca in terracotta del tipo “egizio” (Busiride?), Cerveteri, complesso di Montetosto, 530-520 a.C. (da Michetti 2013).

esigenze di promozione personale di un tiranno locale⁴⁴. È stato ipotizzato inoltre che l'ubicazione al di fuori del perimetro cittadino, in un'area di transito in direzione della costa, potrebbe corrispondere alle coordinate, seppur vaghe, fornite da Erodoto in relazione al luogo in cui gli abitanti di Cerveteri avrebbero lapidato i prigionieri di guerra focei all'indomani della battaglia del Mare Sardo⁴⁵. In effetti la datazione della prima fase costruttiva al 530 a.C. circa non è lontana nel tempo dall'accadimento di quei fatti violenti, per quanto lo storico di Alicarnasso non faccia alcuna menzione esplicita dell'avvio di un'opera edilizia nel luogo della carneficina, limitandosi a ricordare che vi si tenevano periodicamente sacrifici e giochi espiatori⁴⁶. Rimane dunque sul piano puramente

⁴⁴ Un parziale rifacimento della struttura nel 480 a.C. circa comportò la piena affermazione della funzione sacra.

⁴⁵ Per l'identificazione del complesso palaziale-santuariale di Montetosto con il luogo deputato alla lapidazione dei Focei, Colonna 1968: 86-87; 1985: 194-195. Tale identificazione non è universalmente condivisa (Briquel 2012).

⁴⁶ Erodoto racconta che gli abitanti di Cerveteri, a seguito della vittoria del 540 a.C. riportata sui Greci di Focea insieme agli alleati Cartaginesi, procedettero alla lapidazio-

congetturale la possibilità che in quello stesso luogo i Ceriti avessero indetto la costruzione di un complesso architettonico di carattere sacro, scegliendo di corredarlo di un soggetto figurativo evocativo del tema del sacrificio umano, a compensazione dell'indegna azione compiuta e per dotare di uno spazio monumentalizzato lo svolgimento degli atti cerimoniali riparatori, che sarebbero stati perpetuati almeno fino al tempo di Erodoto.

Nel tardo Arcaismo altrove a Cerveteri, come anche a Vulci, il mito di Busiride si rintraccia sulla ceramica attica rinvenuta in contesto funerario. Un primo esempio è offerto da una coppa calcidese⁴⁷ trovata a Vulci e firmata dal ceramista Python e dal ceramografo Epiktetos⁴⁸, sulla quale si riscontrano l'iniziale disposizione rigidamente simmetrica dei sacerdoti e dei musicisti rispetto alla coppia centrale dei protagonisti e la loro adesione fisionomica alla variante iconografica “egizia”⁴⁹ (fig. 4). L'organizzazione compositiva della scena del tentato sacrificio all'esterno della coppa è volutamente caotica e irrazionale e il sovvertimento del rito è enfatizzato dall'affastellamento di strumenti musicali che solitamente non venivano appaiati, la cetra e l'*aulos* (Roumpi 2011). Nell'interno della coppa una menade è inserita in una scena di *komos*, insieme a un suonatore di doppio *aulos* con *phorbeia* (il laccio di supporto dello strumen-

ne dei nemici che avevano fatto prigionieri, dopo averli condotti fuori dalla propria città (Hdt. 1.167.1-2).

⁴⁷ Londra, British Museum E38 (*ARV*² 72.16; Durand, Lissarrague 1983: 158; *LIMC* III: s.v. *Bousiris* 11; Van Straten 1995: 48; Miller 2000: 424; Paleothodoros 2004: 73-74; Roumpi 2011; Cerchiai 2018).

⁴⁸ Epiktetos rappresentava poche scene mitologiche e, tra queste, prediligeva quelle meno comuni (Paleothodoros 2004).

⁴⁹ Sempre a Vulci, notevoli somiglianze si ravvisano su una *kalpis* attribuita al Pittore di Troilos, decorata sulla spalla con il mito di Busiride e datata al 490 a.C. circa (Monaco, *Antikensammlungen* 2428, *ARV*² 297.13; *LIMC* I: s.v. *Aithiopes* 12; Durand, Lissarrague 1983: 166; *LIMC* III: s.v. *Bousiris* 15; Miller 2000: 425; Wunsche 2003: 16, 176, 409, cat. 104; Kaminski 2005: 493 nr. 46. 99), da Eracle che strangola con una sola mano Busiride che, nel cadere sull'altare, compie un disperato gesto di supplica, abbandonando contemporaneamente la presa del *kanoun*, alla caratterizzazione degli etiopi attraverso la *kalasiris* e la fisionomia “egizia”, suggerita dal mento e dalla testa rasati, a cui si aggiungono grandi orecchini ai lobi, riconosciuti come possibili indicatori del carattere effeminato e debole di chi li indossa (Durand 1985). Per quanto il fulcro si concentri ancora sull'altare, dal quale si dipartono in fuga i giovani assistenti, reggendosi la testa in gesto di orrore, la composizione della scena non è rigidamente simmetrica perché vi si aggiunge un personaggio, già colpito da Eracle, che si contorce a terra per il dolore.

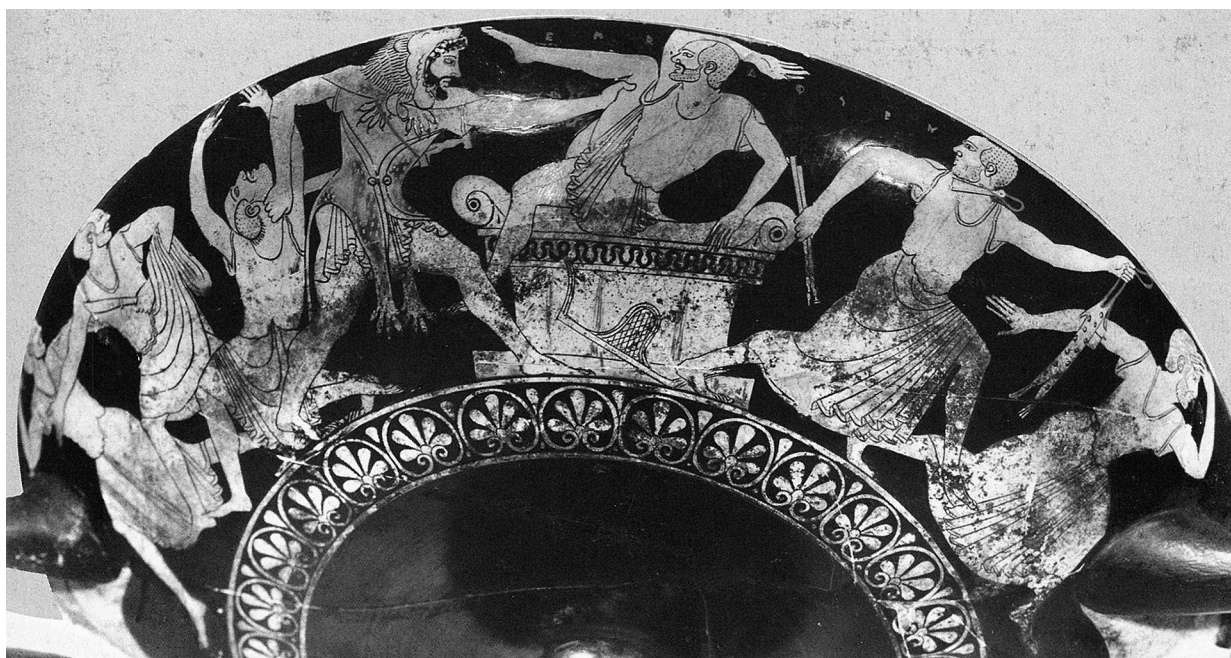


Fig. 5. *Kylix* attica a figure rosse con Eracle e Busiride (lato B), Cerveteri, 510-490 a.C. (da *LIMC III: s.v. Bousiris* 12).

del loro valore e della loro originaria funzione gli oggetti sacrificali e gli strumenti musicali che gli etiopi portano con sé nella fuga o che abbandonano, come la cetra e il *kanoun* che, giacendo a terra capovolto⁵², costituisce un utile indizio iconico del significato complessivo assunto dalla scena. Le singole fasi della pratica cultuale risultano condensate, mescolate e rese quindi inattuabili. A fungere da *trait d'union* con il vaso di Epiktetos e Python da Vulci, oltre al mito di Busiride, è la realtà dionisiaca evocata dalla menade rappresentata nel tondo interno di entrambi. La valenza conviviale richiamata dalla coppa in esame giustifica l'associazione del mito con la menade inserita in una scena erotica, mentre la scena esterna di *psychostasia* con Achille e Memnone costituisce la puntuale controparte di quella opposta con Eracle e Busiride per via dell'immediata analogia che si crea tra le due coppie di eroi e di antagonisti, entrambi questi ultimi re di Αιθίοπες. Seppure non sia possibile ricostruire l'originario contesto di ritrovamento del vaso, la sua pregevole fattura e la sua ricchezza decorativa sembrano fornire indizi significativi in relazione alla committenza.

La composizione della scena con Eracle e Busiride nell'opera di Epiktetos e Python è molto simile a quella rappresentata senza soluzione di continuità all'esterno di un'altra coppa di poco successiva attribuita al Pittore di Eleusis, anch'essa rinvenuta a Vulci e oggi non più rintracciabile⁵³. Simile è anche la resa dei tratti somatici di Busiride e del suo seguito, che sono rappresentati secondo il tipo egizio, contraddistinto dalla testa calva, circondata da una corona di foglie⁵⁴. Quest'ultimo attributo, solitamente ravvisabile nelle scene di sacrificio animale, è stato interpretato come ulteriore indizio della barbara usanza cannibale degli antagonisti di Eracle, che non fanno alcuna distinzione tra le vittime da immolare (Bonnechere 1997). Sulla coppa attribuita al Pittore di Eleusis compare, inoltre, per la prima volta, un particolare riproposto su diversi altri esemplari attici successivi, per la maggior parte destinati al mercato etrusco, ovvero la coda della *leonté* infilata nella cintura dell'eroe, a testimonianza dello stretto legame e dei rimandi reciproci che esistevano tra i vasi decorati con

⁵² Per la posizione capovolta del *kanoun* si confronti l'anfora attica con il mito di Busiride a Cincinnati (Cincinnati, *Art Museum* 1959.1).

⁵³ Già Berlino, *Antikensammlung* 3239 (perso) + Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3230 (*ARV*² 314.2; *LIMC III: s.v. Bousiris* 13).

⁵⁴ Per il particolare della corona si vedano anche un frammento di piccolo vaso da Gravisca e lo *stamnos* dall'ipogeo vulcente attribuito da L. Bonaparte alla famiglia *Fèpia* (vd. *infra*).

questo mito⁵⁵. Sebbene per la coppa in esame non sia possibile risalire al contesto esatto di appartenenza, ancora una volta la scelta di decorarla con una tecnica di uso non frequente, che in questo caso associa le figure rosse al fondo bianco, farebbe sospettare che il possessore avesse selezionato consapevolmente il manufatto.

A Tarquinia l'unico riferimento al mito è stato ipoteticamente riconosciuto su un frammento di un piccolo vaso a figure rosse del 510-500 a.C. trovato presso il santuario di Gravisca⁵⁶ (fig. 6) e quindi da ricondurre alla componente greca a cui l'autorità politica indigena aveva permesso di praticare *in loco* i propri culti e rituali. Per quanto le piccole dimensioni del pezzo non rendano certa l'identificazione del soggetto, l'unico volto visibile parrebbe presentare caratteristiche simili a quelle associate sulla ceramica attica di età tardo-arcaica al re egizio e ai suoi sacerdoti, ovvero il naso camuso e la forma allungata della testa calva con una corona di foglie che la circonda. La piccola coppa a cui forse il frammento apparteneva fu deposta all'inizio della più massiccia fase di frequentazione del santuario (Torelli 1977: 409), quando la componente ionica lasciò il passo a quella egineta determinando un afflusso quasi esclusivo di *ex voto* di pregiato vasellame attico (Boitani 1994). Il pezzo è stato trovato in un consistente scarico di materiale ceramico a sud-ovest dell'area sacra, al di sotto del vano G dell'edificio β, il sacello costruito nel IV secolo a.C. per il culto demetriaco (Fiorini 2005: 147-158). Il presunto soggetto vascolare risulta quindi destinato a un'area consacrata originariamente ad Afrodite-Turan e in seguito anche a Hera-Uni e Demetra-Vei. Si presenta allora a Gravisca la possibilità di ravvisare – come per Pyrgi e forse per Montetosto, nonché per alcuni contesti sacri ellenici – un legame tra l'iconografia del negroide e la devozione per una divinità femminile, per quanto nella fase a cui appartiene la deposizione del piccolo vaso tale nesso sia riferibile più strettamente ai fedeli greci.

Se nell'Etruria meridionale tardo-arcaica il mito è spesso accompagnato da scene che esprimono un lessico più propriamente “maschile”, “eroico” e “sociale”, come la caccia iniziatica (*hydria* ceretana), la guerra con relativa pesatura

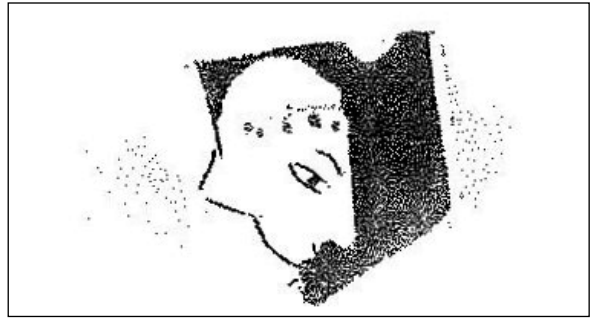


Fig. 6. Frammento di piccolo vaso attico (*kylix?*) con testa del tipo “egizio”, Gravisca, scarico sottostante l'edificio β, 510-500 a.C. (da Huber 1999).

delle anime (coppa di Epiktetos) e il simposio di soli uomini abbinato al *komos* (coppa di Epiktetos e Python), nei decenni successivi in tutta l'Etruria esso rimane l'unica scena narrativa presente sui vasi o è preferibilmente accostato a scene di carattere familiare e funerario. Contemporaneamente, gli antagonisti di Eracle abbandonano la connotazione egizia e assumono tratti o marcatamente o solo latamente negroidi e il repertorio morfologico dei vasi con queste immagini si amplia, accogliendo nuove e significative forme.

Si può citare il caso di una *pelike* attica della metà del V secolo a.C. proveniente da una tomba di Nola e decorata su uno dei lati con il mito di Busiride⁵⁷ (fig. 7), che ha dato il nome di Pittore dell'Etiopie al suo esecutore. Si tratta del più antico vaso attico noto che si focalizza sul momento che precede il compimento della vendetta, mentre l'eroe, ancora imbrigliato da corde, procede scortato da un attendente di Busiride dai tratti “mulatti”. I due personaggi da soli, grazie alla loro caratterizzazione, erano sufficienti per richiamare l'intera vicenda mitologica, costituendo un'unità iconografica evocativa probabilmente estrapolata da una scena più articolata con la processione formata da Eracle e dagli Egizi. È stato supposto che il mito di Busiride fosse stato indirizzato da Atene a Nola a fini propagandistici perché il centro italico – alla stregua di quelli dell'Etruria padana – si trovava in un'area di particolare interesse per lo stratego Cimone (Zaccagnino 2013: 243). A prescindere da ciò, tuttavia, l'acquisizione locale delle immagini non doveva essere stata il frutto di

⁵⁵ La scena del tondo interno con una figura di etiopie in fuga istituisce un ulteriore collegamento con una più tarda *kylix* da Spina, all'interno della quale il fuggiasco potrebbe essere Busiride in persona (vd. *infra*).

⁵⁶ Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale 73/783 (Huber 1999: 146, nr. 811).

⁵⁷ Parigi, Cabinet des Medailles 393 (*ARV*² 665.1; *LIMC* I: s.v. *Aithiopes* 18; *LIMC* III: s.v. *Bousiris* 1; Van Straten 1995: 47; Bonnechere 1997: 70, 76; McPhee 2006: 49).



Fig. 7. *Pelike* attica a figure rosse con Eracle scortato da un seguace di Busiride (lato A), Nola, Necropoli, 460-450 a.C. (da Van Straten 1995).

una passiva ricezione. Si può innanzitutto osservare che dalle necropoli nolane provengono la gran parte delle *pelikai* attribuite al Pittore dell'Etiopie e, più in generale, svariate *pelikai* e anfore attiche decorate con le fatiche di Eracle (Martelli 2006: 12). Per di più, un'analisi complessiva condotta sul repertorio figurativo caratterizzante queste forme vascolari di importazione provenienti dalle necropoli etrusco-campane ha permesso di ipotizzare che fosse stata effettuata una scelta ragionata delle immagini vascolari che arricchivano i corredi tombali (Martelli 2006). I soggetti iconografici maggiormente ricorrenti, tutti riconducibili ai temi dell'*arete* e dell'*eusebeia*, sarebbero stati coerentemente rifunzionalizzati *in loco* come metafore della morte e come espressioni iconiche dell'adesione dei defunti a un'ideologia sotterriologica. Queste considerazioni generali possono essere adattate anche al vaso in esame e alla sua deposizione in un'ignota tomba nolana. Più precisamente, anch'esso avrebbe contribuito a suggerire la concezione indigena del trapasso come «fuga verso un mondo lontano, popolato da esseri “diversi” (guerrieri esotici, satiri, animali dalla duplice natura) [...]» (Martelli 2006: 17). Tra questi si inserisce pienamente anche la figura dell'accollito di Busiride che scorta Eracle, funzionale a evocare la lontana terra egizia dove aveva luogo l'azione e magari, per i fruitori indigeni, l'Aldilà. Anche questo racconto inoltre sarebbe stato funzionale a esprimere il tema della salvezza, dal momento che

nella scena si prefigurava l'imminente liberazione dell'eroe dalla sua temporanea prigionia e la conseguente ricostituzione del *kosmos* sovvertito.

Un'analoga rappresentazione del mito decora anche l'esterno di una coppa da Vulci⁵⁸, ormai più simile a una scena di processione e quindi a un ideale viaggio (fig. 8). Il vaso è datato al 450-440 a.C. ed è stato rinvenuto nel corso degli scavi condotti nella prima metà dell'800 nelle necropoli orientali⁵⁹. Anche in questo caso non viene rappresentato il momento culminante della strage ma quello che lo precede, quando Eracle ancora prigioniero viene condotto dai suoi aguzzini al cospetto di Busiride, assiso su trono, sul modello delle scene di processione in onore del sovrano di Persia. L'eroe procede tranquillamente nonostante le catene, che non sembrano impedirlo nei movimenti, prefigurando così lo scioglimento della vicenda. Il tipo iconografico adottato per le figure giovanili che lo scortano (e probabilmente anche per il loro sovrano, seppure non se ne abbia la certezza poiché il suo volto non si è conservato) è quello “mulatto”, con naso camuso e capelli ricci. La scena con Eracle bevitore e Sileno “coppiere” che decora il fondo della *kylix*, come la forma vascolare stessa, confermano nuovamente la connotazione simposiale e dionisiaca che assumeva l'iconografia del mito presso i produttori e, verosimilmente, anche presso i fruitori delle immagini⁶⁰. È stato ipotizzato che l'associazione delle scene esterna e interna sia giustificata dalla volontà di contrapporre le opposte esperienze dei personaggi presso i re di terre straniere: se la sacralità di Eracle nel ruolo di ospi-

⁵⁸ Berlino, Antikensammlung F 2534 (*CVA* Berlino, Antiquarium 2, 41, FIGS. 7-8, PL.(1029) 100.1-4; *CVA* Berlino, Antiquarium 3, 19, PLS.(1060,1062) 131.1.5, 133.6; *ARV*² 826.25; *LLMC* I: s.v. *Aithiopes* 17; *LLMC* III: s.v. *Busiris* 2; McPhee 2006: 49; Cerchiai 2018: 177).

⁵⁹ Non vengono fornite informazioni precise sul sepolcro o la necropoli di appartenenza del vaso (Gerhard 1848: 8). L'iscrizione etrusca *apu* graffita sotto il piede sembrerebbe aggiungere qualche indizio sulla sua destinazione e appartenenza (*ET*² Vc 0.35).

⁶⁰ Lo stesso tipo di apporto reciproco di significato tra forma e immagini si riscontra su un *kantharos* attico da Vulci del 480-470 a.C. (Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco 16539, Beazley 1929: 60,3; *ARV*² 1538.4; *LLMC* IV: s.v. *Herakles* 251; Snowden 1976: 167), sul quale è forse possibile cogliere un'allusione al mito di Busiride nella rappresentazione dei volti contrapposti di Eracle e di un etiope dalla caratterizzazione negroida. Nonostante non siano note le condizioni di rinvenimento del vaso, esso di per sé esprime una valenza dionisiaca rievocando il momento dell'assunzione del vino e l'accesso a una realtà “altra” attraverso la mediazione di soggetti preposti a facilitare il momento della metamorfosi.

te viene spregiata da Busiride, Sileno al contrario è accolto benevolmente da Mida, che gli consente di ricongiungersi con il suo pupillo Dioniso⁶¹. Non

è possibile affermare con certezza che il grado di ellenizzazione del compratore etrusco fosse tale da permettergli di comprendere a pieno i dettagli



Fig. 8. *Kylix* attica a figure rosse con Eracle scortato al cospetto di Busiride (lati A e B), Vulci, 450-440 a.C. (da McPhee 2006).

⁶¹ Un possibile richiamo all'iconografia di Mida (e a quella di Danao, re della Libia, che ebbe sette delle sue cinquanta figlie da una donna etiope) potrebbe cogliersi anche

nella scena all'esterno della coppa, se fosse corretta l'ipotesi che l'attendente collocato di fronte al re stia usando un ventaglio. M. Miller ha fornito alcuni esempi di vasi con

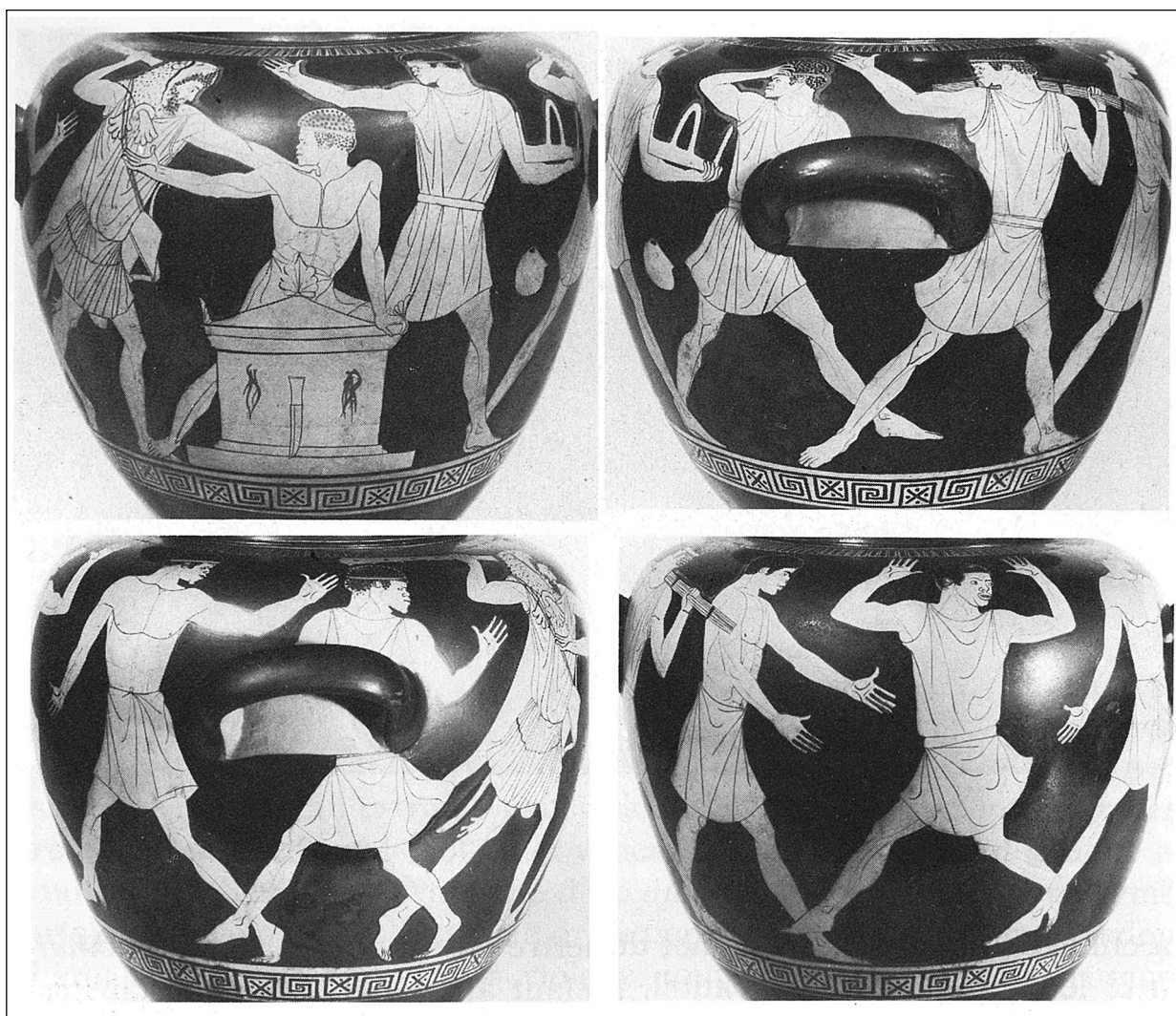


Fig. 9. *Stamnos* attico a figure rosse con Eracle e Busiride, Vulci, Necropoli di Cavalupo, 470 a.C. (da Snowden 1976).

decorativi della scena e soprattutto la valenza che essa assumeva nella prospettiva greca. Tuttavia, a prescindere da ciò, le scene rimanevano comunque pienamente riconoscibili e potenzialmente interpretabili nell'ottica del "viaggio" e della liberazione di Eracle, che si conclude con l'adesione al mondo di Dioniso.

Specifiche considerazioni sulla forma vascolare scelta per accogliere il mito di Eracle e Busiride si possono avanzare in merito a uno *stamnos* attico

del 470 a.C. circa⁶² rinvenuto in un ipogeo vulcente ubicato a poca distanza dall'importante tumulo della Cuccumella⁶³ (fig. 9). Il vaso offre un'esplicita testimonianza della particolare predilezione di cui il mito in questione continuò a godere presso gli Etruschi di Vulci anche in seguito alla conclusione della "stagione tirannica". Tenendo conto del luogo di rinvenimento e della particolare forma vascolare, si può postulare con buona probabilità

Mida e Danao da confrontare con quello in esame ma ha ammesso per quest'ultimo la difficoltà di riconoscere un attendente dotato di ventaglio poiché nell'iconografia attica fino alla fine del V secolo a.C. l'oggetto era associato solo a donne o a eunuchi (Miller 2000: 434, nota 58).

⁶² Oxford, Ashmolean Museum AN1896-1908.G.270 (Bonaparte 1829: 62-63; Gsell 1891: 166-167; *ARI*² 216.5; Bonamici 1980: 18; *LIMC* I: s.v. *Aithiopes* 14; Durand, Lisarrague 1983: 160-161; *LIMC* III: s.v. *Bousiris* 18; Van Straten 1995; Kaminski 2005: 494, nr. 47).

⁶³ L'ipogeo si trovava a sud-est del tumulo della Cuccumella.

tà che il vaso e le relative immagini fossero stati predisposti appositamente per la clientela etrusca. Difatti gli *stamnoi* attici non solo si annoverano tra i *bespoken vases* volutamente concepiti per soddisfare il pubblico etrusco, ma risultano anche generalmente decorati con soggetti rari per il repertorio greco, soprattutto qualora presentino scene di derivazione mitica con divinità ed eroi (Isler-Kerényi 2009), come nel caso dell'impresa di Eracle in Egitto che, allora, poteva essere stata plausibilmente concepita per corrispondere agli interessi dei destinatari⁶⁴.

In relazione a ciò, è certamente significativo che gli unici due *stamnoi* attici noti decorati con il mito di Busiride furono destinati al mondo etrusco. Il secondo, di un decennio più recente del precedente e attribuito al Pittore di Altamura, è stato rinvenuto nella necropoli della Certosa a Bologna⁶⁵ (fig. 10). Il mito è un *unicum* in questo centro etrusco-padano ma risulta coerente con la locale diffusione di vasi attici figurati incentrati sul personaggio di Eracle nel V secolo a.C. (Govi 2005: 312; Brizzolara, Baldoni 2010). Gli antagonisti dell'eroe presentano sembianze "mulatte" e, singolarmente, ad alcuni di questi sono attribuiti anche baffi spioventi, che sono stati riconosciuti solo in un altro caso nel repertorio iconografico relativo al mito⁶⁶. Insolita è anche l'assenza di armi



Fig. 10. *Stamnos* attico a figure rosse con Eracle e Busiride (lato A), Bologna, Necropoli della Certosa, 460 a.C. (da Durand 1986).

associate a Eracle, che compie il gesto ricorrente dello strangolamento. È stato suggerito che una tale mancanza sul lato del vaso che ospita la scena mitica fosse compensata dalla scena presente sul lato opposto, in cui figura un tradizionale commiato di guerriero⁶⁷. Quest'ultima tipologia di rappresentazione si adatta pienamente al ruolo che una parte del repertorio degli *stamnoi* probabilmente rivestiva nel rituale funerario etrusco, oltre che in quello dionisiaco, in particolare durante lo svolgimento di riti legati al mondo femminile privato (Isler-Kerényi 2009). Effettivamente tali pratiche non risulterebbero inadatte al contesto funerario in cui fu collocato il vaso in esame⁶⁸, che parrebbe potersi ricondurre al corredo di una donna⁶⁹. Per di più, il raffinato segnacolo della tomba, seppur frammentario, e l'associazione tra la cassetta litica collocata sul fondo della fossa e il suo rivestimento

⁶⁴ È possibile desumere che rivestisse una certa importanza per il suo ultimo possessore anche un cratere attico da Cerveteri del 450 a.C. attribuito al Pittore di Nausicaa, decorato con il mito in esame su un lato e con tre efebi ammantati a colloquio sull'altro (Cerveteri, Museo Nazionale Cerite, Moretti 1978: 60; McPhee 2006: 49), vista la decisione di marcare l'appartenenza attraverso l'aggiunta dei graffiti in etrusco sull'orlo che ricordano un gentilizio, *Zicu*, e documentano la scelta di deporre il pezzo in tomba (*Zicus mi suthina*, Martelli 1991: 358-360). Purtroppo, è attualmente nota solo la sua provenienza erratica dalla necropoli della Banditaccia (Mengarelli 1937: 448b). Rispetto ai vasi attici più antichi, sul presente esemplare si notano l'assenza dell'altare, in precedenza elemento focale imprescindibile, e la riduzione del numero di personaggi coinvolti, che sono solo tre, Eracle armato di clava, Busiride inginocchiato ai suoi piedi e un Egizio dai tratti marcatamente negroidi in fuga. Non è chiaro il motivo per cui A. Laurens consideri dubbia l'identificazione del mito (*LIMC* III: s.v. *Bousiris* 36).

⁶⁵ Bologna, Museo Civico Archeologico 174 (Brizio 1872: 110 nr. 80; Zannoni 1876: 88-89; Pellegrini 1912: 60 nr. 174; *ARV*² 593.43; Snowden 1976: 152; *LIMC* I: s.v. *Aithiopes* 15; Durand, Lissarrague 1983: 160; *LIMC* III: s.v. *Bousiris* 26).

⁶⁶ Si veda una *kelebe* attica conservata a New York (New York, Metropolitan Museum 15.27). I baffi potrebbero essere stati aggiunti per sortire un effetto di «comicità e ripugnanza» (Felletti Maj 1937: 215).

⁶⁷ C. Zaccagnino ha pensato che l'opposta caratterizzazione dei due lati del vaso sia dovuta alla volontà di marcare la contrapposizione e la complementarità tra valore eroico non militare e valore militare espressi dalle due scene (Zaccagnino 2013: 247).

⁶⁸ In Zannoni 1876: 88 il sepolcro viene identificato con il numero 41, invece in *CVA* Bologna, Museo Civico 4, III.I.19 e in Zaccagnino 2013 con il numero 117.

⁶⁹ Al corredo della tomba apparteneva una collana in ambra e vetro.

in ciottoli farebbero supporre che la defunta godesse di una certa importanza e rappresentatività sociale. Questa ipotesi sarebbe supportata anche dalla particolare forma del vaso, annoverabile tra i *bespoken vases*, e dall'associazione tra una scena mitologica poco diffusa, con particolari non comuni, e immagini di carattere familiare potenzialmente riconducibili a forme di ritualità muliebre.

In Etruria Padana, alquanto significativa è la presenza del mito anche a Spina, in particolare su un cratere attico che costituisce il pezzo di spicco del corredo della tomba 579 di Valle Trebba⁷⁰ (fig. 11), un'inumazione presunta femminile. La scena, che decora un lato del collo, complice anche il ristretto spazio a disposizione, ripropone il più antico schema simmetrico e lineare, con Eracle e Busiride al centro, separati dall'altare. Tre accoliti – nei quali non si ravvisano tratti marcatamente negroidi ad eccezione della resa consueta dei capelli lanosi – fuggono su ciascun lato, portando con sé o lasciando cadere a terra strumenti musicali e sacrificali⁷¹. La rappresentazione si inserisce in un programma figurativo di ampio respiro, coerentemente con la monumentalità e l'eccellente fattura del cratere, attribuito al Pittore di Bologna 279, afferente alla bottega del Pittore dei Niobidi. L'associazione tra le scene, tutte poco diffuse nel repertorio vascolare greco, e la conoscenza del contesto di rinvenimento consentono di fare maggiori considerazioni sulla possibile valenza che il soggetto esaminato poteva rivestire presso il suo possessore etrusco. Innanzitutto, la forma vascolare ribadisce la frequente associazione dell'episodio con il contesto del simposio. È stata notata poi la contrapposizione tra un lato con scene “di guerra”, ossia Eracle contro Busiride e i Sette a Tebe, e un lato con scene “di pace”⁷², ovvero l'*anodos* di Pandora o *Kore*⁷³ tra satiri danzanti e la scena con guerrieri al cospetto di Atena⁷⁴. Una correlazione

reciproca è suggerita anche dalla simile organizzazione compositiva dei due registri minori e parimenti tra le vicende rappresentate nelle due scene principali. Esemplificativa della contrapposizione visuale che si crea tra i due lati del collo del cratere è l'opposizione tra la rappresentazione di un suonatore di doppio *aulos* da una parte e l'inserimento di un etiope in fuga dall'altra, che ha reso inutilizzabile quello stesso strumento perché ne ha separato i tubi, tenendone uno per mano. Più in generale, si delinea un ideale accostamento tra i satiri e gli etiopi, che fungono da attendenti in occasione dello svolgimento di due azioni cerimoniali, l'una correttamente effettuata, l'altra stravolta e impraticabile. Una più puntuale correlazione reciproca tra i due gruppi è stata individuata da I. McPhee, secondo il quale il coro del perduto dramma satiresco di Sofocle *Pandora o i Martellatori* sarebbe stato composto da satiri che indossavano maschere di colore nero e dalle fattezze negroidi (McPhee 2006). Proprio il mondo del teatro potrebbe aver costituito il *fil rouge* nella selezione del *corpus* di immagini per il vaso⁷⁵, sul quale, ad esempio, la corta tunica decorata indossata da Busiride è stata assimilata a un tipico costume di scena (Zaccagnino 2007). I possibili richiami, da un lato, a rappresentazioni teatrali messe in scena ad Atene e, dall'altro, al coinvolgimento bellico della stessa città greca che, intorno alla metà del V secolo a.C., si scontrò con i Persiani in Egitto, hanno portato automaticamente a riconoscere nel cratere un “manifesto propagandistico” ateniese, da attribuire a una defunta di origini greche trasferitasi nell'area etrusco-padana (Zaccagnino 2007). È plausibile che la politica estera perseguita da Cimone avesse influito a monte sulla realizzazione del soggetto e non si può escludere che un possibile legame preferenziale tra lo stesso stratego ateniese e l'area alto-adriatica avesse poi influito sulla scelta delle immagini a Spina (Zaccagnino 2007: 105). Questi aspetti, tuttavia, non sembrano sufficienti per delineare con sicurezza l'identità etnica della deposta. Comunque sia, è evidente che quest'ultima fosse colta, molto abbinata e pienamente integrata nella comunità etrusca locale, come suggerito d'altronde dalla presenza del segnacolo funerario e dal complesso degli oggetti che componevano il suo corredo, uno dei più ricchi dell'intera necropoli spinetica e decisamente orientato alla rievocazione

⁷⁰ Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 3031 (*ARV*² 612.1; Durand, Lissarrague 1983: 165; *LIMC* III: s.v. *Bousiris* 27; Camerin 1993: 338; Cristofani 1993: 47; Van Straten 1995; Zaccagnino 2007: 98-101; Roumpi 2011: 37; Cerchiai 2018: 177-178).

⁷¹ Per l'inusuale compresenza della cetra e del doppio *aulos* nella scena vd. *supra*.

⁷² *ARV*²: 612.

⁷³ Nella scena sono stati variamente riconosciuti l'*anodos* di Pandora (Guarducci 1929; Aurigemma 1960), i misteri eleusini (Bérard 1974) o l'*anodos* di Persefone durante lo svolgimento dei Misteri (Zaccagnino 2007: 99).

⁷⁴ L'interpretazione più calzante sembra essere quella che identifica i protagonisti della scena con gli Epigoni e i Sette che si rivolgono supplici ad Atena e a Teseo per ottenere la sepoltura dei corpi dei padri, negata da Creonte.

⁷⁵ La commedia di Euripide dedicata al mito di Eracle e Busiride si data a un periodo successivo rispetto alla produzione del presente cratere.



Fig. 11. Cratere attico a figure rosse con Eracle e Busiride (collo lato A), Spina, Necropoli di Valle Trebba, 450 a.C. (da Zaccagnino 2007).

cazione di un fastoso banchetto⁷⁶. Particolarmente interessanti tra i manufatti di accompagnamento sono un'*oinochoe* attica a becco a cui è stato riconosciuto un valore rituale (Romualdi 2000: 358) e una rara coppia di candelabri in bronzo. L'importanza che questi ultimi rivestivano nelle tombe etrusche e la loro diffusione a Spina in svariate tra le sepolture più importanti⁷⁷ hanno spinto a riconoscere nella loro duplicazione non solo la spia di una posizione sociale elevata dei defunti ma anche, più precisamente, una manifestazione concreta della loro adesione a una determinata ideologia funeraria (Testa 1983; Hostetter 1986). In quest'ottica risulta allora ancora più significativa l'ubicazione della sepoltura in esame in un'area della necropoli che assumeva una precisa connotazione dionisiaca (Pizzirani 2010: 32-33), nonché la contrapposizione del mito di Busiride alla scena di *anodos*.

Nella stessa necropoli di Valle Trebba il mito in oggetto è presente anche su una *kylix* del 480 a.C. circa⁷⁸ trovata nella tomba a inumazione 499 (fig. 12), anch'essa forse da ricondurre a una donna di

rango⁷⁹. La coppa era l'oggetto di maggior pregio tra quelli appartenenti al corredo, che per la sua composizione richiamava puntualmente il contesto del banchetto, ricreato nelle sue varie fasi di svolgimento⁸⁰. Ciò prova indubitabilmente il fatto che le raffigurazioni, accompagnandosi alla forma vascolare che decoravano, dovessero essere state percepite come elemento strettamente connesso all'orizzonte simposiale e che perlomeno per questo motivo fossero state selezionate per la deposizione nella sepoltura.

Ipotesi di lettura

L'analisi delle immagini e dei relativi supporti e contesti suggerisce che in molti casi il mito di Busiride fosse stato acquisito e reinterpretato da una ricercata committenza. Pur essendo complesso stabilire il significato della ricezione, è possibile tracciare ipotetiche linee interpretative grazie ad attestazioni ritenute particolarmente eloquenti.

In relazione al momento della diffusione delle immagini mitiche in età tardo-arcaica è stato convincentemente ipotizzato che in esse i Ceriti avessero trasposto la vicenda storica relativa alla

⁷⁶ Alla tomba era associato un segnacolo in pietra di un tipo ricorrente per le sepolture femminili. Tra gli oggetti di ornamento personale spiccano una collana in ambra e orecchini e un anello d'oro. Rievocavano il simposio, oltre al cratere, due candelabri con cimasa figurata, due *skyphoi* attici a figure rosse, due *oinochoi*, di cui una attica a becco e una di produzione locale, cinque piatti su alto stelo e due coppette a vernice nera (Aurigemma 1960: 64-74; Zaccagnino 2007).

⁷⁷ A partire dal secondo decennio del V secolo a.C. i candelabri, spesso dotati di cimase figurate, iniziarono a caratterizzare i corredi delle classi benestanti presso le tombe spinetiche e più in generale etrusco-padane (Macellari 2005; Gilotta 2015). Coppie di candelabri sono state trovate a Spina solo in pochissime tombe con corredi di estremo lusso (Romualdi 2000: 365).

⁷⁸ Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 609 (Felletti Maj 1937: 208-209, 211; Aurigemma 1960: 179-180; *ARV*² 415.2; *LIMC* I: s.v. *Aithiopes* 16; Durand, Lissarrague 1983: 165; *LIMC* III: s.v. *Bousiris* 16; Camerin 1993: 336; Roumpi 2011: 36).

⁷⁹ La tomba è stata ricondotta a una donna per via del rinvenimento di un manico di cista tra gli oggetti del suo corredo (Aurigemma 1960: 181).

⁸⁰ Facevano parte del corredo un grande cratere, un'olpe, un piatto e una ciotola ai quali, forse, si aggiungeva un candelabro, come ha fatto pensare il rinvenimento di alcuni frammenti di ferro (Aurigemma 1960: 179-181). Peraltro, il cratere era di rara fattura laconica e graffito con la sigla ΣΟ, riconducibile al commerciante eginetico Sostratos, ricordato da Erodoto come uno degli uomini più ricchi vissuti tra la fine del VI e i primi decenni del V secolo a.C. (Bruni 1998: 209), che aveva svolto quindi il ruolo fondamentale di tramite tra la bottega greca e il compratore etrusco, di cui evidentemente conosceva a fondo i gusti (Lubtschansky 2014).

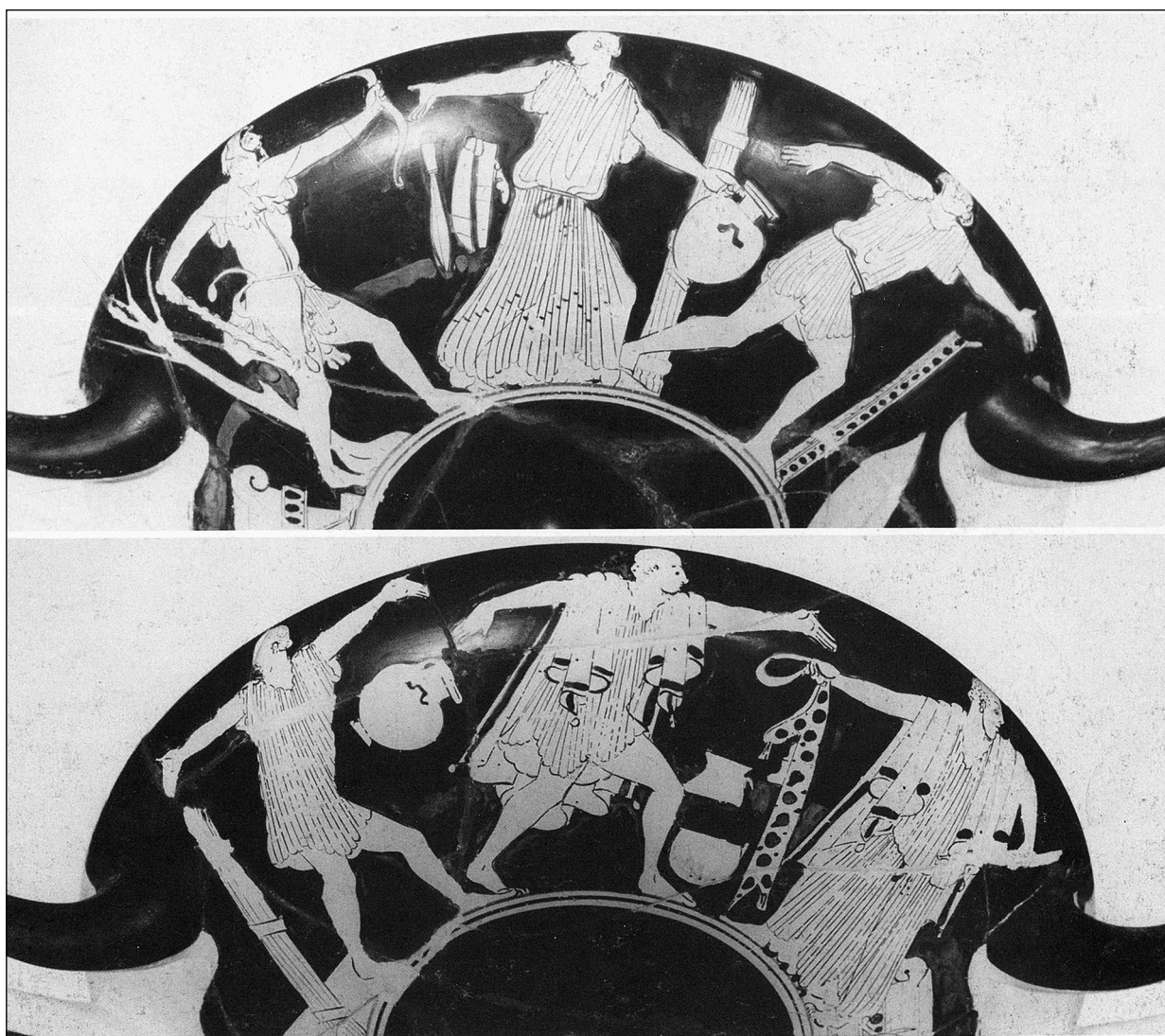


Fig. 12. *Kylix* attica a figure rosse con Eracle e Busiride (lati A e B), Spina, Necropoli di Valle Trebba, 480-470 a.C. (da LIMC III: s.v. *Bousiris* 16).

cruenta lapidazione dei prigionieri focei di cui si erano resi colpevoli dopo la battaglia del Mare Sardo⁸¹. In particolare, questo avvenimento potrebbe aver influenzato la decorazione dell'*hydria* di Vienna. Si deve evidenziare infatti che un vaso che proponeva una sorta di manifesto a favore dell'intoccabilità dell'ospite in terra straniera era stato concepito a Cerveteri da un maestro immigrato dalla Grecia orientale, forse originario proprio di Focea (Hemelrijk 1984: 160), la cui attività

si colloca negli anni successivi al sanguinoso evento⁸². Più in generale, è del tutto probabile che il committente, considerata la preziosità e l'originalità del vaso appartenente al suo corredo funerario e il suo complesso apparato iconografico, fosse un facoltoso Cerite che desiderava promuovere il proprio operato a difesa del *kosmos* civico sfruttando la figura paradigmatica dell'Eracle civilizzatore, che in questo racconto riesce a evitare la morte non

⁸¹ Vd. *infra* per le ipotesi di lettura del mito in relazione alla lapidazione dei Focei.

⁸² M. Torelli ha proposto di riconoscere nelle immagini tratte dal mito di Busiride sull'*hydria* una valenza anticartaginese (Torelli 1981).

in virtù della sua discendenza divina – spregiata dalla decisione del re egizio di sacrificarlo proprio a suo padre Zeus –, bensì grazie alla sua abilità e alle sue sole forze, come rimarcato dalla possanza fisica assegnatagli.

Al di là delle vicende circoscritte a Cerveteri, il tema dell'ospitalità insito nel racconto di Busiride poteva aver facilmente guidato anche la deposizione del frammentario *ex voto* vascolare a Gravisca, se questo era effettivamente decorato con il mito in esame, dal momento che la vita stessa di questo santuario emporico si imperniava sull'accoglienza dello straniero sotto l'egida della divinità. Più difficile è la valutazione del caso del complesso di Montetosto, in relazione al quale sia l'interpretazione delle motivazioni alla base della sua costruzione sia l'identificazione del mito di Busiride sono solo ipotetiche. Di certo i motivi iconografici assegnati ai quadri frontonali dell'edificio, che travevano forse ispirazione dall'impresa di Eracle in Egitto, avevano lo scopo di tradurre in forme monumentali le aspirazioni dei frequentatori del luogo. Se le ipotesi avanzate sul complesso e sulla sua decorazione architettonica cogliessero nel vero, il soggetto sarebbe stato qui elevato alla dimensione pubblica e le gesta dell'eroe civilizzatore sarebbero state sfruttate come metafora di un'efficace gestione del potere politico e sacro, come suggerisce il confronto con la seconda fase costruttiva del palazzo di Acquarossa, seppur attuabile con le debite cautele dato il diverso contesto storico e topografico di riferimento. Busiride e la sua corte sarebbero stati scelti allora per richiamare le vicende che coinvolsero la città, incarnando più in generale il pericolo eventualmente rappresentato da stranieri e da chiunque avesse tentato di mettere in discussione le consolidate tradizioni sacre e civili, che sarebbero state preservate nel complesso del santuario-palazzo.

Considerata la preziosità e rarità dei prodotti vascolari con il mito di Eracle e Busiride che nel tardo arcaismo raggiunsero Cerveteri e Vulci e alcuni dei contesti funerari in cui essi sono stati trovati, sembrerebbe plausibile desumere che questi, per quanto non numerosi, avessero assunto un preciso significato, venendo selezionati a prescindere dalla connotazione etnica dei soggetti. Le scene del mito mostrate sulle pregiate coppe di Epiktetos da Cerveteri e Vulci dovevano essere comprese a pieno dai fruitori etruschi, che vi riconoscevano lo sconvolgimento delle modalità corrette di partecipazione ai momenti fondanti della vita dell'individuo sul piano sociale, sacro e politico e che identificavano in Eracle un modello ideale di riferimento. La vicenda mitica era dunque

pienamente intelligibile nei suoi risvolti religiosi e politici, che nel comparto etrusco rispondevano a necessità contingenti diverse da quelle greche ma affini ad esse in termini ideologici. Si è spinti a credere dunque che le immagini vascolari fossero state scelte per esprimere temi politici e sociali, improntati all'esaltazione personale di individui di spicco, che si immedesimavano in Eracle ai fini di una metaforica esaltazione dei propri meriti, come spesso accadeva con le rappresentazioni delle fatiche e dell'apoteosi dell'eroe. Contemporaneamente le elaborate coppe analizzate suggeriscono esplicitamente le accezioni simposiale e dionisiaca assunte in tomba dalle immagini che le ornavano.

Soprattutto l'aspetto dionisiaco permane in esemplari successivi da altri contesti funerari, trattandosi di una prospettiva in cui il defunto si sarebbe potuto facilmente proiettare dopo la morte. In effetti, nel corso del V secolo a.C. svariate scene e forme vascolari a cui il mito è associato, oltre che i contesti di rinvenimento, sembrano suggerire un possibile slittamento semantico. Del resto, una ri-contestualizzazione di tipo escatologico si inserirebbe coerentemente entro una generale reinterpretazione religiosa e funeraria del tipo iconografico africano riscontrabile presso gli Etruschi⁸³. È possibile che alla rinnovata percezione delle scene mitiche abbia talvolta contribuito anche la già menzionata trasformazione fisionomica degli avversari di Eracle, che tendono ad avvicinarsi alla caratterizzazione del tipo iconografico etiope prediletta dagli Etruschi per rendere forse figure simil demoniache. In particolare, si ritiene che una tale trasformazione sia rintracciabile sulla *pe-like* da Nola, sulla quale significativamente Eracle non è mostrato nel pieno dell'azione bensì mentre incede scortato. Sembra plausibile, dunque, che l'allusione al viaggio e alla parabola dell'eroe in una terra popolata da genti "esotiche" fosse stata rivista dai fruitori indigeni nell'ottica sotierologica del passaggio verso la dimensione "altra" e remota dell'Aldilà, concordemente con quanto verificato per il repertorio iconografico vascolare delle tombe etrusco-campane.

Una rilettura in chiave funeraria parrebbe parimenti suggerita dallo *stamnos* di Bologna, le cui scene, nel contesto in cui si trovavano impiegate, potevano assumere una valenza specifica e pregnante da ricondurre al *mundus muliebris* e, più pre-

⁸³ Per questo aspetto si rimanda all'approfondimento dedicato all'iconografia dell'*Aithiops* in Etruria in corso di preparazione.

cisamente, a particolari forme cerimoniali ascrivibili a donne etrusche di rango. Effettivamente, nei contesti funerari dell'Etruria Padana l'analisi delle immagini del mito di Busiride – e più in generale di quelle dell'*Aithiops*, dei relativi supporti, non solo vascolari, e dei corredi di appartenenza – consente di scorgere una precisa logica insita nella selezione dell'iconografia, di cui si ritiene che si fosse superata la concezione “eroica” e politica per valorizzare la prospettiva funeraria e religiosa, espressa anche dalle scene a cui il soggetto è appaiato e in considerazione dell'assegnazione privilegiata a donne di rango. Si suppone, cioè, che attraverso le immagini con *Aithiopes* si alludesse al percorso che un altolocato defunto, preferibilmente di sesso femminile, avrebbe compiuto dopo la morte e alla ritualità ctonia e dionisiaca. In particolare, nel caso del cratere spinetico del Pittore di Bologna 279 acquisirebbe concretezza l'ipotesi che le raffigurazioni di *Aithiopes* potessero contribuire a manifestare l'adesione della defunta a un'ideologia funeraria e religiosa, forse improntata al culto di Dioniso o connessa alla ritualità eleusina, viste l'ubicazione della tomba e la combinazione della narrazione di Busiride con l'*anodos* femminile.

Conclusioni

Gli Etruschi furono destinatari privilegiati della ceramica attica decorata con il mito di Eracle e Busiride. La raccolta e l'analisi delle raffigurazioni note riconducibili all'orizzonte figurativo etrusco – comprensivo sia di quelle realizzate localmente sia di quelle importate dalla Grecia – permettono di riscontrare localmente un impiego pienamente consapevole dell'iconografia, se non un ruolo attivo nella ricezione, nonostante la limitatezza numerica delle attestazioni e l'assenza di alcuni dati contestuali. Inoltre, la preziosità di molti pezzi e la prestigiosità dei contesti di appartenenza, quando conosciuti, consentono di delineare l'alto livello della committenza e appurare che a questo soggetto erano assegnati nel mondo etrusco significati particolarmente pregnanti. Più precisamente, gli Etruschi sfruttarono e interpretarono il tipo iconografico etiope valorizzandone l'alterità fisica e declinandola variamente a seconda della sua contestualizzazione iconografica, del luogo e del periodo storico della sua diffusione e del contesto del suo impiego. In particolare, sembra possibile riconoscere una duplice valenza al soggetto mitico. Busiride e i suoi seguaci erano percepiti come degni rappresentanti del tema dell'alterità, sia che essa fosse incarnata da avversari stranieri o da op-

poste fazioni o gruppi sociali, soprattutto nella fase più antica di attestazione dell'iconografia, sia che essa fosse funzionale a istituire una diretta connessione con l'Ade, come emerge soprattutto in una fase più avanzata. In questo secondo caso, la narrazione mitica sembra potersi ricondurre alla dimensione ctonia e liminare, con una particolare attinenza con l'universo femminile e in linea con quanto verificabile in una prospettiva più ampia per l'iconografia dell'*Aithiops* in Etruria. In definitiva, sembra prevalere inizialmente una lettura del mito in qualità di metafora allusiva a eventi storici e all'autorappresentazione politica e sociale dei fruitori, spesso calata in una dimensione dionisiaca connessa al simposio. Successivamente tale dimensione dionisiaca tende ad accentuarsi nella sua accezione più propriamente funeraria, cogliendo nella diversità fisica del soggetto una marca di appartenenza a un mondo “altro”.

Bibliografia

- Aurigemma, S., 1960. *Scavi di Spina. La necropoli di Spina in Valle Trebbia*, I, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Baglione, M.P., Michetti, L.M., 2017. Tra Caere e Pyrgi. I grandi santuari costieri e la politica di Caere, in E. Govi (a cura di), *La città etrusca e il sacro: santuari e istituzioni politiche* (Atti del Convegno, Bologna 2016) Bologna: Bononia University Press: 97-113.
- Bayet, J., 1926. *Hercle : étude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule etrusque*, Paris: Éditions de Boccard.
- Beazley, J.D., 1929. Charinos, *JHS* 49: 38-78.
- Becatti, M., 1963. Negro, *EAA* 5: 394-400.
- Belelli Marchesini, B., Biella, M.C., Michetti, L.M., 2015. *Il santuario di Montetosto sulla via Caere-Pyrgi*, Roma: Officina Edizioni.
- Bérard, C., 1974. *Anodoi. Recherches sur l'image-rie des passages chtoniens*, Roma: Institut Suisse de Rome.
- Bérard, C., 2000. The image of the Other and the Foreign Hero, in B. Cohen (ed.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden: Brill Academic Publishers: 390-413.
- Berti, M., 2002. L'Egitto nella commedia greca, *Aegyptus* 82: 93-112.
- Boardman, J., 1972. Herakles, Peisistratos and Sons, *RA* 1: 57-72.
- Boitani, F., 1994. Gravisca, *EAA*: 360.
- Bonaudo, R., 2004. *La culla di Hermes: iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Bonamici, M., 1980. Sui primi scavi di Luciano Bonaparte a Vulci, *Prospettiva* 21: 6-24.

Bonaparte, L., 1829. *Muséum Étrusque de Lucien Bonaparte Prince de Canino. Fouilles de 1828 à 1829. Vases peints avec inscriptions*, Viterbo: Chez Camille Tosoni.

Bonnechere, P., 1997. La πομπή sacrificielle des victimes humaines en Grèce ancienne, *REA* 99: 63-89.

Bonfante, L., 2003. *Etruscan dress*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Brendel, O.J., 1995. *Etruscan art*, New Haven: Yale University Press.

Briquel, D., 2012. Le sacrifice des prisonniers faisait-il partie du rituel étrusque de la victoire?, in C. Chiaramonte Treré, G. Bagnasco Gianni, F. Chiesa (a cura di), *Interpretando l'antico. Scritti di archeologia offerti a Maria Bonghi Jovino* (Quaderni di Acme, 134), Milano: Cisalpino: 83-109.

Brizio, E., 1872. Scavi della Certosa, *BullInst* 1872: 74-92.

Brizzolara, A.M., Baldoni, V., 2010. Eracle nella ceramica attica in Etruria padana: la ricezione delle immagini, *Bollettino di Archeologia online* 1: 2-14.

Bruni, S., 1998. Un problematico documento per la storia della frequentazione dell'area spinetica prima di Spina, in F. Rebecchi (a cura di), *Spina e il delta Padano. Riflessioni sul catalogo e sulla mostra ferrarese* (Atti del Convegno, Ferrara 1994), Roma: L'Erma di Bretschneider: 203-221.

Brunn, H., 1865. Vasi ceretani del sig. Castellani, *BullInst* 1865: 139-149.

Camerin, N., 1993. Miti a Spina, in F. Berti, P.G. Guzzo (a cura di), *Spina: storia di una città tra Greci ed Etruschi* (Catalogo della Mostra, Ferrara 1993-1994), Ferrara: Arte Editore: 335-341.

Cerchiai, L., 2018. L'impossibile sacrificio di Busiride, in F. Fontana, E. Murgia (a cura di), *Sacrum facere. Atti del IV Seminario di Archeologia del Sacro*, Trieste: EUT: 171-184.

Colonna, G., 1968. La via Caere-Pyrgi, *Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica della Università di Roma* 4: 75-87.

Colonna, G., 1970. Cerveteri località Montetosto, in *Nuovi tesori dell'antica Tuscia*, Viterbo: Associazione Tuscia in Viterbo: 47-48.

Colonna, G., 1985. Il santuario di Montetosto, in S. Stopponi (a cura di), *Case e palazzi d'Etruria*, Milano: Electa: 192-196.

Colonna, G., 2005. Caere, *StEtr* 71: 168-188.

Cristofani, M., 1993. Contributo a Spina, *Prospettiva* 47: 43-50.

Cristofani, M., 1996. *Etruschi e altre genti nell'Italia preromana. Mobilità in età arcaica*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

D'Agostino, B., Cerchiai, L., 1999. *Il mare, la morte, l'amore: gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma: Donzelli.

De La Genière, J., 2006. Clients, potiers et peintres, in *Les clients de la céramique grecque* (Actes du Colloque de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris 2004), Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres : 9-16.

Durand, J.L., 1986. *Sacrifice et labour en Grèce ancienne, essai d'anthropologie religieuse*, Paris-Rome: La Découverte.

Durand, J.L., Lissarrague, F., 1983. Héros cru ou hôte cuit. Histoire quasi cannibale d'Héraklès chez Busiris, in F. Lissarrague, F. Thélamon (éds.), *Image et céramique grecque* (Actes du Colloque, Rouen 1982), Rouen: Presses universitaires de Rouen et du Havre: 153-167.

Felletti Maj, B.M., 1937. Due nuove ceramiche col mito di Herakles e Busiris provenienti da Spina, *RIA* 6: 207-225.

Fiorini, L., 2005. *Gravisca. Scavi nel santuario greco 1. Topografia generale e storia del santuario. Analisi dei contesti e delle stratigrafie*, Bari: Edipuglia.

Furtwangler, A., Reichhold, K., 1904-1932. *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*, München: Bruckmann.

Gerhard, E., 1829. Scavi, *BullInst* 1829: 49-53.

Gerhard, E., 1848. *Trinkschalen und Gefässe des Königlichen Museums zu Berlin und anderer Sammlungen 1*, Berlin: Reimer.

Gilotta, F., 2015. Da Capua a Marzabotto qualche (discussa) testimonianza della civiltà urbana di epoca tardo-arcaica in area etrusco-italica, *ArchCl* 66: 429-440.

Giudice, F., Barresi, S., 2003. I Faraoni e la ceramica attica; Busiride, chi era costui?, in N. Bonacasa (a cura di), *Faraoni come dei Tolemei come faraoni* (Atti del Congresso, Torino 2001), Torino: Museo Egizio: 527-541.

Govi, E., 2005. I rapporti con l'Etruria, la Grecia e gli altri popoli italici, in G. Sassatelli, A. Donati (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna nell'antichità*, Bologna: Bononia University Press: 309-321.

Gsell, S., 1891. *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, Paris: Ernest Torin Éditeur.

Guarducci, M., 1929. Pandora, o i martellatori. Un dramma satirico di Sofocle e un nuovo monumento vascolare, *MonAnt* 33: 5-38.

Hemehrijk, J.M., 1984. *Caeretan Hydriae*, Mainz: von Zabern.

Hicks, R.I., 1962. Egyptian Elements in Greek Mythology, *TransactAmPhilAss* 93: 90-108.

Hostetter, E., 1986. *Bronzes from Spina*, Mainz: von Zabern.

- Huber, K., 1999. *Gravisca. Scavi nel Santuario Greco: II, 6. Le Ceramiche Attiche a figure rosse*, Bari: Edipuglia.
- Iozzo, M., 1994. Ceramica "calcidese". Nuovi documenti e problemi riproposti (Atti e Memorie della Società Magna Grecia, III, 2), Roma: Società Magna Grecia.
- Isler-Kerényi, C., 1999. Il cliente etrusco del vaso greco: uno straniero?, in C.M. Villaneuva-Puig, F. Lissarrague, P. Rouillard, A. Rouveret (éds.), *Céramique et peintures grecques: mode d'emploi* (Actes du Colloque, Paris 1995), Paris: La Documentation Française: 445-462.
- Isler-Kerényi, C., 2002. Un cratere polignoteo tra Atene e Spina, *NumAntCl* 31: 69-88.
- Isler-Kerényi, C., 2003. Images grecques au banquet funéraire étrusque, *Pallas* 61: 39-55.
- Isler-Kerényi, C., 2009. Retour au stamnos attique: quelques réflexions sur l'usage et le répertoire, *Metis* 7: 75-87.
- Kaminski, G., 2005. Busiris, Memnon und Andromeda: Aspekte des Fremdenbildes der Griechen in vorptolemäischer Zeit (Kat. 43-50), in H. Beck, P.C. Bol, M. Bückling (Hrsgg.), *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie* (26. November 2005-26. Februar 2006), Frankfurt am Main: Liebighaus: 104-113.
- Lubtchansky, N., 2014. "Bespoken vases" tra Atene ed Etruria? Rassegna degli studi e proposte di ricerca, in G.M. Della Fina (a cura di), *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.* (Atti del XXI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria), *AnnFaina* 21: 357-385.
- Macellari, R., 2005. Le produzioni artigianali ed artistiche, in G. Sassatelli, A. Donati (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna nell'antichità*, Bologna: Bononia University Press: 295-308.
- Martelli, M., 1991. Tarquinii, *StEtr* 56: 350-360.
- Martelli, M., 2006. Arete ed Eusebeia: le anfore attiche nelle necropoli dell'Etruria campana, in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni* (Atti del Convegno, Catania-Caltanissetta-Gela-Camarina-Vittoria-Siracusa 2001), III, Roma: L'Erma di Bretschneider: 7-38.
- Mazet, C., 2023. Scavi di Canino: les premières campagnes des fouilles Bonaparte dans le Catalogo generale des archives Faina de Pérouse (1828-1833), *MEFRA* 135.1: 19-42.
- Mazzolai, A., 1977. *Il Museo archeologico della Maremma, Grosseto*, Grosseto: Arti Grafiche La Commerciale.
- McPhee, I., 2006. Herakles and Bousiris by the Telos Painter, *AntK* 49: 43-54.
- Mengarelli, R., 1937. La necropoli di Caere. Nuove osservazioni su speciali usi e riti funerari, *StEtr* 11: 77.
- Michetti, L.M., 2013. Il santuario di Montetosto lungo la via Caere-Pyrgi, in F. Gaultier, L. Haumesser, P. Santoro, V. Bellelli, A. Russo Tagliente, R. Cosentino (a cura di), *Gli Etruschi e il Mediterraneo. La città di Cerveteri* (Catalogo della Mostra, Roma 2014), Roma: Arbor Sapientiae: 202-203.
- Michetti, L.M., 2015. La via Caere-Pyrgi all'epoca di Thefarie Velianas: il santuario di Montetosto, in M.P. Baglione, L.M. Michetti (a cura di), *Le lamine d'oro a cinquant'anni dalla scoperta. Dati archeologici su Pyrgi nell'epoca di Thefarie Velianas e rapporti con altre realtà del Mediterraneo*, Roma: Edizioni Quasar: 153-172.
- Michetti, L.M., 2019. Caere e Pyrgi. La città arcaica nelle sue forme sociali e politiche e la nascita degli empori, in L. Bentini, M. Marchesi, L. Minarini (a cura di), *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna* (Catalogo della Mostra, Bologna 2019-2020), Milano: Electa: 160-165.
- Miller, M.C., 2000. The Myth of Bousiris: Ethnicity and Art, in B. Cohen (ed.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden: Brill: 413-442.
- Moretti, M., 1978. *Cerveteri*, Novara: De Agostini.
- Muth, S., 2008. *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-New York: de Gruyter.
- Osborne, R., 2001. Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?, *WorldA* 33: 277-295.
- Paleothodoros, D., 2002. Pourquoi les Etrusques achetaient-ils des vases attiques?, *EtCl* 70: 139-160.
- Paleothodoros, D., 2004. *Epictetos*, Leuven: Peeters.
- Papillon, T.L., 2001. Rhetoric, Art and Myth. Isocrates and Bousiris, in C.W. Wooten, G.A. Kennedy (eds.), *The orator in action and theory in Greece and Rome*, Leiden: Brill: 73-93.
- Pellegrini, G., 1912. *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, Bologna: Museo Civico.
- Pizzirani, C., 2010. Cerimonie religiose attiche ed Etruschi di area padana, *Bollettino di Archeologia online* 1: 29-35.
- Rocchetti, L., 1959. Busiride, *EAA* 2: 225-227.
- Romualdi, A., 2000. La tomba delle hydriai di Meidias, *Ostraka* 9(2): 351-373.
- Roumpi, A., 2011. The killing of Bousiris - The Vase-Painter's idea of the Musicians in the service of an Egyptian king, *Imago Musicae* 24: 23-41.

Schefold, K., 1978. *Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München: Winter Verlag.

Schnapp, A., 1997. *Le chasseur et la cité: chasse et erotique en Grèce ancienne*, Paris: Albin Michel.

Sgubini Moretti, A.M., 1993. *Vulci e il suo territorio*, Roma: Edizioni Quasar.

Snowden, F.M., 1970. *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge: Harvard University Press.

Snowden, F.M., 1976. Iconographical evidence on the black populations in Greco-Roman antiquity, in D. Bindman, H.L. Gates, K.C.C. Dalton (eds.), *The image of the black in Western art*, I, Cambridge: Harvard University Press: 133-184.

Snowden, F.M., 1983. *Before color prejudice: the ancient view of Blacks*, Cambridge-London: Harvard University Press.

Spivey, N., 1991. Greek vases in Etruria, in T. Rasmussen, N. Spivey (eds.), *Looking at Greek vases*, Cambridge: Cambridge University Press: 131-150.

Testa, A., 1983. Considerazioni sull'uso del candelabro in Etruria nel V e IV secolo, *MEFRA* 95: 599-616.

Torelli, M., 1977. Il santuario greco di Graviscia, *PP* 32: 398-458.

Torelli, M., 1981. Delitto religioso. Qualche indizio sulla situazione in Etruria, in *Le délit religieux dans la cité antique* (Actes de la Table Ronde, Rome 1978), Rome: École française de Rome: 1-7.

Van Straten, F.T., 1995. *Hiera kala: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece*, Leiden: Brill.

Wunsche, R., 2003. *Herakles, Herkules*, Munich: Staatliche Antikensammlungen.

Zaccagnino, C., 2007. Cimone e la politica antipersiana. Una nuova lettura di un cratere del Pittore di Bologna 279 da Spina Valle Trebba, in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni* (Atti del Convegno, Catania-Caltanissetta-Gela-

Camarina-Vittoria-Siracusa 2001), IV, Roma: L'Erma di Bretschneider: 97-106.

Zaccagnino, C., 2013. L'ospite greco e il re indigeno. Riflessioni sul mito di Busiride, *Ostraka* 20: 235-252.

Zannoni, A., 1876. *Gli scavi della Certosa di Bologna*, Bologna: Regia Tipografia.

Abbreviazioni

ARV² = Beazley, J., 1963. *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford: Oxford University Press.

BAPD = (The) Beazley Archive. Pottery Database, University of Oxford, Classical Art Research Centre (<https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>).

CAF = Kock, T. (ed.), 1880-1888. *Comitorum Atticorum fragmenta*, Leipzig: Teubner.

CVA Berlin, *Antiquarium 2* = Greifenhagen, A. (Hrsg.), 1962. *Corpus vasorum antiquorum - Berlin, Antiquarium - Bd.2. Deutschland; Teil: Bd. 21*, München: Beck.

CVA Berlin, *Antiquarium 3* = Greifenhagen, A. (Hrsg.), 1962. *Corpus vasorum antiquorum - Berlin, Antiquarium - Bd.3. Deutschland; Teil: Bd. 22*, München: Beck.

CVA Bologna, *Museo Civico 4* = Bermond Montanari, G. (a cura di), 1957. *Corpus Vasorum Antiquorum - Bologna, Museo Civico - fascicolo 4. Italia, XXVII*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato: Libreria dello Stato.

ET² = Meiser, G. (Hrsg.), 2014. *Etruskische Texte. Editio minor*, Hamburg: Baar-Verlag.

FGrH = Jacoby, F. (Hrsg.), 1923-1958. *Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden: Brill.

LIMC = 1981-1999. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, München-Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag.

TGF = Nauck, A. (Hrsg.), 1889 (Repr. Hildesheim 1964). *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Leipzig: Teubner.