

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



OCNUS

QUADERNI
DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE
IN BENI ARCHEOLOGICI

ESTRATTO

16
2008

Ante
Quem

Editore e abbonamenti

Ante Quem soc. coop.

Via C. Ranzani 13/3, 40127 Bologna

tel. e fax + 39 051 4211109

www.antequem.it

ISSN 1122-6315

ISBN 978-88-7849-034-5

© 2008 Ante Quem soc. coop.

INDICE

<i>Editoriale</i> di Sandro De Maria	7
ARTICOLI	
Gabriele Baldelli, Tommaso Casci Ceccacci, Giuseppe Lepore, Marusca Pasqualini <i>S. Maria in Portuno a Corinaldo (Ancona): nuovi dati per la ricostruzione di un contesto archeologico pluristratificato</i>	11
Federico Biondani <i>Importazioni di ceramica corinzia a rilievo di età romana in area medioadriatica: nuove scoperte in territorio marchigiano</i>	35
Julian Bogdani <i>Note su alcuni siti fortificati d'età ellenistica della media valle del Pavla, Epiro</i>	43
Julian Bogdani, Erika Vecchietti <i>Nuove soluzioni in rete per la gestione e la divulgazione del dato archeologico</i>	59
Paolo Brocato <i>Osservazioni sulla tomba delle Anatre a Veio e sulla più antica ideologia religiosa etrusca</i>	69
Paola Buzi <i>Insedimenti cristiani a nord del Birket Qarun (Fayyum): il sito di al-Kanā'is</i>	107
Elena Calandra <i>Adriano fra passato e presente</i>	113
Pier Luigi Dall'Aglio <i>Un nuovo documento sulla via Flaminia "minore"</i>	123
Luisa Guerri <i>Space and Ritual in Early Dynastic Mesopotamia: a Contextual Analysis of the Shrines of Tutub</i>	131
Elio Hobdari, Marco Podini <i>Edilizia ecclesiastica e reimpiego nelle chiese di V-VI e XI-XII secolo nel territorio di Phoinike e Butrinto</i>	147
II SEMINARIO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHEOLOGIA Bologna, Dipartimento di Archeologia, 24 maggio 2007	
Alessandro Guidi <i>Archeologia dell'Early State: il caso di studio italiano</i>	175

Moh'd Saoud Abdallah Abu Aysheh <i>Alcune considerazioni sullo studio archeometrico-tecnologico e la conservazione dei mosaici romani di Suasa</i>	193
Valentina Coppola <i>La scultura architettonica e l'apparato musivo degli edifici di culto cristiano del Peloponneso meridionale</i>	199
Michele Dall'Aglio <i>Aspetti della fruizione di alcuni tipi di sarcofagi romani</i>	203
Federica Sarasini <i>Nuovi sviluppi sullo stato di conservazione della decorazione del Battistero metropolitano di Ravenna al tempo di Corrado Ricci</i>	209

OSSERVAZIONI SULLA TOMBA DELLE ANATRE A VEIO E SULLA PIÙ ANTICA IDEOLOGIA RELIGIOSA ETRUSCA*

Paolo Brocato

In ogni particolare società, il numero dei modelli culturali generalmente accettati e frequentemente usati è molto grande, così che anche scegliere i più importanti e definire i rapporti che possono avere tra di loro è uno sforzo analitico che lascia storditi ma che viene un po' alleviato dal fatto che certi tipi di modelli e certi tipi di rapporti tra i modelli ricorrono da una società all'altra e questo semplicemente perché rispondono a requisiti orientativi, genericamente umani. I problemi, essendo esistenziali, sono universali; le loro soluzioni, essendo umane, sono diverse.

C. Geertz

This article presents a new interpretation of the paintings of the "Tomb of the Ducks" at Veio, analyzing them through a symbolic language that from the Iron Age to the historical period was continually being enriched by new elements. Monuments and hand-made items are thus re-examined to reconstruct original elements of Etruscan religious ideology. The leading role of the ornithomorphic and solar symbolism, which aspire to guarantee one's expectations about the after-life, clearly emerges.

Premessa

L'argomento di questo contributo nasce dall'idea che non sempre i significati che l'uomo antico ha attribuito alle proprie espressioni figurative possano essere facilmente comprensibili allo studioso moderno, soprattutto quando si entra nel campo delle credenze religiose, dove i significati simbolici possono rappresentare degli ostacoli anche insuperabili ai fini interpretativi. L'analisi contestuale risulta così un aspetto imprescindibile.

Ritengo opportuno definire innanzitutto un macro contesto storico-culturale, rappresentato da quello che è il sistema culturale complessivo

- la cultura etrusca - senza il quale non potremo fare alcun ragionamento fondato. Dovremo poi definire un micro contesto - la tomba - entro il quale l'oggetto della nostra analisi è collocato e attraverso cui possiamo ricavare indicazioni più particolari ma comunque di carattere fondamentale. Tutto questo rappresenta quello che potremo definire un primo livello di analisi, il punto di partenza.

Su queste basi si sviluppa in seguito l'analisi iconografica e iconologica che deve inserirsi in una prospettiva di lunga durata e quindi del continuo stratificarsi di esperienze, idee e credenze¹. Proprio per questo la nostra analisi si spinge ben oltre i confini dell'età orientalizzante, nel patrimonio figurativo della prima età del

* L'idea di questo articolo nasce da alcuni spunti personali maturati durante i corsi di Archeologia dell'Etruria da me tenuti presso l'Università degli Studi della Calabria e di Etruscologia presso l'Università degli Studi di Siena. L'argomento è stato oggetto di una conferenza presso la Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Bologna.

¹ Braudel 1966, dove tale concetto è espresso in senso storico generale ma mantiene la sua valenza ancor più nel campo storico religioso. Si veda anche il fondamentale contributo di M. Vovelle (Vovelle 1990, pp. 47-80).

Ferro e dell'età ellenistica e cioè nei due estremi cronologici della cultura etrusca.

L'assenza dell'analisi del micro contesto, ovvero la tomba nel suo complesso, in favore di una analisi che non ne cerca il recupero ma procede per grandi astrazioni o grandi categorie di analisi (come la pittura, l'iconografia, il corredo, l'architettura, etc.) costituisce un grave rischio per gli aspetti interpretativi che vengono così tarpati, perdendo di vista il fatto che l'opera d'arte o il prodotto in esame costituisce l'espressione di un contesto preciso che va letto in tutte le sue componenti e le sue sfaccettature².

L'espressione figurata si delinea quindi da una parte come prodotto di una cultura in senso ampio, all'interno di un sistema di valori semantici riconosciuti, dall'altra come espressione di un linguaggio personale, riconducibile al committente e alla sua specifica individualità. Sono proprio questi aspetti a caratterizzare la pittura etrusca quale espressione organica e unitaria, con un sottofondo comune ben riconoscibile e, al tempo stesso, espressione individuale e specifica. Due caratteri apparentemente banali e scontati ma di grande importanza ai fini di una messa a fuoco del problema.

A tutto ciò si aggiunge un aspetto di grande peso, ovvero l'impossibilità di avere una conoscenza adeguata del patrimonio culturale e religioso della civiltà etrusca; elemento che può portare chiaramente a non cogliere la valenza di talune rappresentazioni figurate (D'Agostino, Cerchiai 1999, p. 15). Ci troveremo di fronte ad una situazione simile a quella del boscimane australiano di Panofsky che nell'osservare la rappresentazione dell'Ultima Cena in lui «evocerebbe soltanto l'idea di un pranzo movimentato» e «per comprendere il significato iconografico del quadro dovrebbe familiarizzarsi con il contenuto dei Vangeli» (Panofsky 1999, p. 40). Sebbene il paragone appaia forzato, credo espliciti bene la fragilità interpretativa tra culture radicalmente diverse e molto distanti nel tempo e nello spazio. Se non si posseggono le chiavi di lettura, il rischio è di privare di significato e di

² All'approccio contestuale non può che affiancarsi sotto il profilo storico religioso il metodo comparativo così come Brelich ha giustamente e ripetutamente sottolineato nei suoi lavori. Si veda ad esempio: Brelich 1960, pp. 23-55 e Brelich 1960a, pp. 63-119.

banalizzare l'opera che si ha di fronte. Per questo non basta esaminare la pittura di per se stessa ma la pittura nell'ambito di concezioni e idee che si sono sviluppate molti secoli prima e che costituiscono il patrimonio su cui si sono fondate le credenze e le forme religiose di età storica.

1. La tomba

Fu scoperta a Veio in località Riserva del Bagno nel 1958 ed al momento del rinvenimento appariva già depredata dagli scavatori clandestini che erano penetrati nel sepolcro praticando un foro dal tetto. De Agostino descrive così la sua posizione: «... uno dei punti più suggestivi di Veio, e precisamente sulla collina che s'innalza a fianco della cascatella della Ninfa, la pittoresca cascata che il Piordo forma pochi metri prima di giungere al vecchio Ponte dell'Isola». Aggiunge inoltre che la Soprintendenza indagò nel terreno altre tre tombe a camera analoghe ma prive di pitture, tutte peraltro violate³.

1.1. L'architettura

Si tratta di una tomba scavata nel banco roccioso (tufo) con ampio *dromos* e porta di accesso ad arco, orientata sull'asse nord-sud. La camera presenta una pianta quasi quadrata con lato lungo di m 3,10 circa, pareti verticali alte m 1,60, soffitto a padiglione (a quattro falde), per una altezza massima di m 2,30. Lungo tutta la lunghezza della parete sinistra è stata scavata una bassa banchina con bordo esterno a rilievo costituito da cinque lastre disposte di taglio, l'ultima delle quali reca un incavo verticale poco prima della parete di fondo⁴. Al di sopra della

³ De Agostino 1963, pp. 219-222; De Agostino 1964, pp. 139-147. Inoltre: Markussen 1979, p. 176 n. 184; Steingraber 1984, p. 377, n. 175, tavv. 181-182; Colonna 1989, p. 19; Rizzo 1989, pp. 103-107, tav. I; Naso 1995, pp. 470-472. Per l'architettura la tomba è trattata in: Prayon 1975, pp. 59 ss., tav. 87,4. Per quanto riguarda analisi relative allo stato della pittura e alla sua conservazione si veda: Curri, Curri 1978, pp. 269-283; Bettini *et alii* 1977, pp. 239-257; Bettini 1989, pp. 191-192.

⁴ Le dimensioni delle lastre sono le seguenti: altezza m 0,40, spessore m 0,12, lunghezza variabile. Nei rilievi fino ad ora pubblicati il bordo della banchina non

banchina si osserva un incasso a fastigio sulla parete di fondo e un incasso rettilineo, orizzontale, che si diparte dal primo sulla parete laterale. Le tracce descritte lasciano pensare che al di sopra della banchina, per una parte della sua lunghezza, sia stata alloggiata una copertura. Torelli ha infatti ipotizzato la presenza di un baldacchino ligneo (Torelli 1980, p. 22). Tuttavia si potrebbe anche pensare alla presenza di un letto a sarcofago la cui copertura era stata alloggiata negli incassi menzionati. Esempi simili sono noti ad esempio nella necropoli della Banditaccia a Cerveteri. Nella tomba 134 del Vecchio Recinto sulla parete di fondo della camera, al di sopra di una parte della banchina, fu costruito un letto a sarcofago con incassi sulle pareti per la copertura e con una lastra a forma di fastigio per consentire l'appoggio degli spioventi⁵. Un altro esempio è rappresentato dalla tomba 1 del tumulo I, sempre nel Vecchio Recinto, dove riscontriamo un letto simile sulla parete destra della camera di fondo (Ricci 1955, coll. 204-205, fig. 3; Prayon 1975, taf. 22, 1). Tuttavia l'assenza di incassi verticali sulle pareti potrebbe lasciare qualche dubbio.

Qualora sia valida la seconda ipotesi è possibile ritenere che in una prima fase esistesse solo la banchina e in seguito sia stato realizzato un letto a sarcofago. A questa seconda fase apparterebbe dunque l'incasso per alloggiare le lastre di una copertura litica, attualmente non più conservata⁶.

La posizione del piano di deposizione trova riscontro in altri esempi degli inizi del VII secolo a.C.⁷. In relazione al rituale funerario, mentre abbiamo indicazione per almeno una inumazione, possiamo soltanto ipotizzare la possibilità che all'interno della camera fosse anche presente il rito crematorio, come attestato per diverse sepolture coeve⁸.

è distinto in lastre, come si può invece riconoscere da una osservazione diretta.

⁵ Successivamente a questo letto fu addossato, sulla parete sinistra un altro letto costruito: Ricci 1955, col. 575.

⁶ Risulta necessaria una nuova campagna di rilievo e di documentazione dell'ipogeo, che documenti esaustivamente quanto è sfuggito alle precedenti indagini.

⁷ Si veda ad esempio il tumulo Zanobi a Tarquinia (Palmieri 2005, tav. I).

⁸ Da ultimo si veda: Palmieri 2005, pp. 3-25. Per Veio si veda la tomba «principesca» di Monte Michele e la tomba V nella necropoli della Riserva del Bagno,

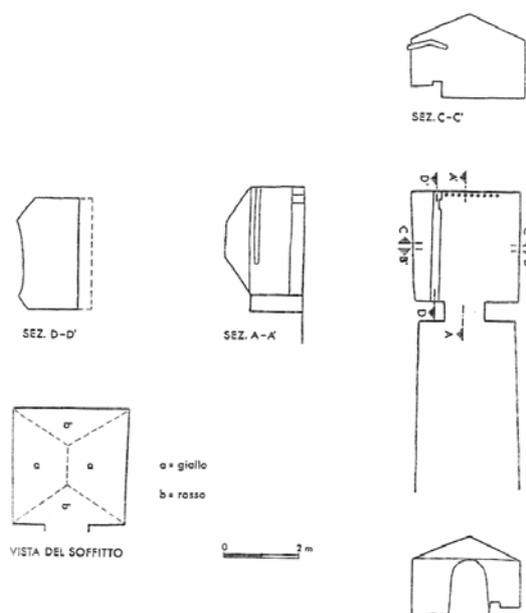


Fig. 1. Disegni della tomba delle Anatre (Naso 1995).

La tomba appare monumentalizzata esternamente dalla sua posizione, proprio in cima al colle, come se fosse inserita in una sorta di tumulo naturale. Non sono state indagate eventuali sistemazioni esterne. Il Prayon inserisce la tomba nella sua classificazione al tipo B1 (fig. 1).

1.2. La decorazione pittorica

Le pareti della camera sono dipinte di rosso nella parte inferiore, per una altezza di circa m 1,05, e nella parte superiore di giallo, per circa m 0,55. Anche il letto a sarcofago recava sulle lastre tracce di pittura rossa. Una fascia orizzontale, realizzata sulla parete nord ed est, composta da cinque linee, separa la parte dipinta in rosso da quella in giallo. Essa è composta da linee che partendo dal basso verso l'alto sono dei seguenti colori: nero, giallo, nero, rosso, nero. Sulla parete di fondo è una scena figurata: al di sopra della fascia infatti è una teoria di cinque volatili che si muovono verso sinistra. I volatili sono di colore rosso e giallo con dettagli interni in nero. Il primo, l'ultimo e quello centrale sono dipinti in rosso mentre quelli intermedi sono dipinti in giallo, o meglio sono a risparmio su fondo giallo, e linea di contorno rossa (figg. 2, 3). Sulla

quest'ultima nelle vicinanze della tomba delle Anatre (Boitani 1985, pp. 535 ss., e p. 536, nota 2).



Fig. 2. Tomba delle Anatre, pitture sulla parete di fondo («Pittura etrusca» 1989).



Fig. 3. Particolare della tomba delle Anatre («Pittura etrusca» 1989).

parete ovest si riconoscono le tracce di due linee nere e una rossa a delimitare l'incasso rispettivamente in basso e in alto. Le quattro falde del soffitto sono dipinte in rosso e in giallo in maniera alternata.

Al fine di procedere in una analisi scientifica più puntuale e approfondita della tomba, sarà in futuro indispensabile arrivare ad una proposta ricostruttiva che, attraverso l'integrazione delle lacune esistenti a livello strutturale e pittorico, consenta di recuperare il complesso nel suo insieme. Non solo per comprendere aspetti meramente strutturali o decorativi nella loro specificità ma, soprattutto, in funzione del recupero di una dimensione percettiva della rappresentazione, che possiamo ormai avere solo in misura parziale visitando la tomba.

1.3. Il corredo funerario

Ben poco rimane del corredo funerario, purtroppo depredata dagli scavatori clandestini. Soltanto alcuni frammenti e alcuni vasi parzialmente ricostruiti costituiscono i resti di un corredo che doveva essere senz'altro più ricco. Tra la ceramica d'importazione spiccano alcuni frammenti appartenenti a due *kotylai* protocorinzie databili entro il primo quarto del VII secolo a.C. Frammenti di una pisside e una *kotyle* di imitazione protocorinzia possono essere collocati cronologicamente nello stesso ambito. Tra la ceramica subgeometrica sono da segnalare tre olle che presentano peraltro teorie di uccelli. L'unica olla ricostruita presenta una decorazione di cavalli al galoppo e di aironi dipinti al contrario (fig. 4). Della seconda olla resta la parte inferiore dove si osserva la presenza di due uccelli tra loro differenti per caratteristiche. La terza, conservata soltanto per parte del corpo, presenta un doppio fregio con raffigurazione di aironi⁹. Tutte possono essere inquadrabili tra la fine del primo quarto e gli inizi del secondo quarto del VII secolo a.C. Tra la ceramica d'impasto sono da annoverare: un calice, un *kantharos*, fr. di



Fig. 4. Vaso con uccelli capovolti dal corredo della tomba delle Anatre («Pittura etrusca» 1989).

⁹ Al di là degli aspetti cronologici colpisce in questo corredo, la presenza di ben tre vasi che recano raffigurazioni di uccelli, o meglio di aironi stilizzati. Mentre la prima e la seconda olla, per la raffigurazione degli uccelli, possono essere stilisticamente avvicinati, non è così per il terzo esemplare che presenta una fattura molto più approssimativa e quasi subordinata ai riempitivi. La prima olla ha invece una caratteristica a prima vista non facilmente spiegabile, ovvero la presenza di un fregio ad aironi capovolto, circostanza compositiva che ritengo non possa considerarsi casuale ma dettata da una qualche esigenza a noi ignota.

anforette di tipo laziale, fr. di piatto su tre piedi, ansa d'impasto con decorazione a testa d'ariete. Si può pertanto proporre una cronologia intorno al 680/675 a.C. circa (Rizzo 1989, pp. 103-107).

2. L'interpretazione

La scena della processione di uccelli acquatici sembrerebbe un motivo a prima vista banale, ricorrente, di una produzione stereotipata, che trova espressione frequente sui vasi dell'orientalizzante medio. Tuttavia diverse ragioni fanno pensare che la scena rappresentata sulla parete di fondo costituisca un *unicum*, realizzato con funzioni precise all'interno della tomba e non con un mero intento decorativo. Non solo per il fatto che non abbiamo altre tombe dipinte con questo soggetto pittorico principale, ma anche perché pensare a intenti meramente decorativi sulla superficie di un vaso è più plausibile – anche se fino ad un certo punto – che pensarli all'interno di un contesto funerario, in cui il valore simbolico non può che essere preminente.

2.1. La tradizione animalistica orientalizzante

La stessa tradizione animalistica orientalizzante, sebbene si ispiri a modelli stereotipati sul piano formale e compositivo, derivanti dalla piccola arte, assume un significato diverso all'interno del contesto funerario entro cui viene a trovarsi. Non è certo un caso che proprio questa tradizione animalistica verrà mantenuta per secoli nei frontoni delle tombe tarquiniesi, quando il «bestiario» decorativo orientalizzante sarà ormai un lontano ricordo.

È la rappresentazione di un mondo altro, quell'aldilà popolato di animali esotici e paurosi e anche di antenati che troviamo collocati sul trave di colmo della reggia di Murlo¹⁰. Il bestiario esotico orientalizzante rappresentato nelle tombe esplicita l'irriducibile diversità dell'aldilà rispetto al mondo terreno. Oltre questo è difficile andare nell'interpretazione e ben altro spazio sarebbe

necessario, soprattutto se svolgessimo una analisi comparativa sul piano socio culturale e religioso del fenomeno. È plausibile ritenere che il signore dei leoni della tomba dei Leoni Dipinti, al di là del motivo iconografico (Colonna 1989, pp. 20 e 25), voglia rappresentare la sottomissione delle bestie esotiche all'*aristos* e quindi, in qualche modo, creare una corrispondenza con il mondo reale dove l'*aristos* è comunque il dominatore incontrastato (fig. 5). L'*aristos* viene così a rivestire lo *status* che aveva in vita. In queste rappresentazioni il suo potere è evidentemente sovrumano se riesce a sottomettere animali feroci, temuti dall'uomo nella sua vita terrena. È significativo che tale genere di raffigurazioni, che possono prevedere leoni ma anche pantere, vadano generalmente a sancire il potere sovrumano del re o dell'*aristos*. Mi sembra particolarmente significativo, nell'ambito di tutt'altro contesto culturale, citare una placca bronzea del Benin che raffigura il re, l'*Oba*, mentre tiene due leopardi per la coda. Come illustra Fagg, il leopardo rappresenta un simbolo di forza, coraggio e astuzia (Fagg 1970, pp. 10 ss.; Layton 1983, pp. 92-96, fig. 17), proprio così come il leone lo era nel mondo orientale. Il grande sovrano assiro Assurbanipal, noto per le sue grandi capacità, amava farsi rappresentare nella caccia al leone, proprio per manifestare il suo dominio diretto sulla natura; la caccia al leone rappresentava quasi «la metafora per eccellenza del controllo regale sulle forze sregolate e selvagge della natura»¹¹. Non credo sia fuori luogo ricordare le antiche rappresentazioni assire di Gilgamesh che tiene con un braccio un leone o che sottomette due tori collocati di lato¹². Se non possiamo ritenere con certezza

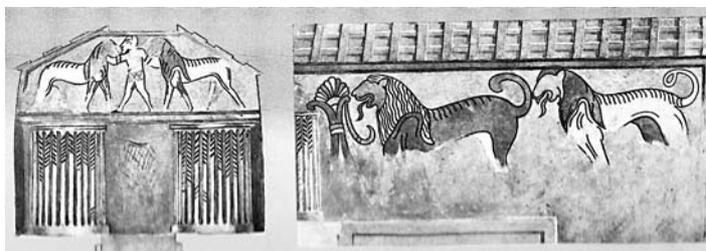


Fig. 5. Il signore dei leoni della Tomba dei Leoni Dipinti («Pittura etrusca» 1989).

¹⁰ Da ultimo sulle *regiae* si veda: Sassatelli 2000, pp. 145-153.

¹¹ Matthiae 1998, pp. 181-194; si veda, da ultimo: Seminara 2006, p. 251 ss. e p. 199 ss.

¹² Si veda ad esempio: Parrot 1981, pp. 32-33, figg. 36 e 38 e p. 258, fig. 318.

che le gesta di questo eroe fossero note in Etruria, certamente è plausibile ritenere che il defunto in qualche modo subisca un processo di eroizzazione, al punto di essere più forte e più astuto dei leoni. L'aldilà, nonostante popolato da bestie paurose e feroci, è sottomesso all'*aristos*. Almeno nelle sue aspirazioni. Questa potrebbe rappresentare una linea interpretativa interessante ma non l'unica possibile, ritengo infatti ce ne sia un'altra più plausibile. L'atteggiamento della figura maschile, in posizione centrale, che abbraccia i leoni, potrebbe indicare un suo inserimento tra le entità sovrumane senza alcuna forma di sottomissione di queste ultime. Dunque il defunto si andrebbe ad inserire tra quelle entità sovrumane di cui i vivi temono la straordinaria potenza e influenza sul mondo terreno.

Quanto detto basta a farci capire l'importanza basilare degli antenati e il culto a loro tributato, importanza primaria e originaria nell'ambito della religione etrusca. A questi dominatori del mondo reale e dell'aldilà non poteva che spettare un grande tributo di onore e di culto, quasi divino, da parte dei vivi¹³. Tale culto contribuiva, come è noto, a saldare i rapporti nel gruppo di parentela non solo a fini religiosi ma anche politici ed economici¹⁴.

2.2. Gli «aironi»

Nella scena figurata della tomba delle Anatre, nulla di tutto ciò si intravede. Dovremo pensare allora a una rappresentazione che evochi qualcosa di diverso, attinente al contesto funerario ma con altro significato. Innanzitutto è da considerare il forte simbolismo degli animali. Gli uccelli, fin dall'età del Bronzo, hanno avuto una funzione rappresentativa di grande valore (Goodison 1989, pp. 49-50, 80, 140-144; Damiani 1992, pp. 81 ss.). Si pensi, ad esempio, alla barca solare trainata da uccelli, oppure alle frequenti riproduzioni di uccelli, sia nella plastica in terracotta che nella bronzistica. L'uccello doveva essere visto come un tramite tra la terra ed il cielo, sede quest'ultima degli esseri sovrumani fin dalla

remota antichità¹⁵. È di interesse osservare che le raffigurazioni di uccelli si riferiscono nell'età del Bronzo a specie acquatiche della famiglia degli Anatidi, scelti verosimilmente proprio per la loro capacità di muoversi nell'acqua, sulla terra e in cielo. Sono loro i frequentatori dei tre elementi fondamentali del cosmo, pertanto non c'è tramite migliore di loro fra questo mondo e quello celeste dove sono gli esseri sovrumani. Le figurazioni si ritrovano anche nella prima età del Ferro e investono un'area geografica che comprende l'Italia, la Grecia e la zona danubiana balcanica. Queste rappresentazioni sono state generalmente connesse al culto solare (Kossack 1954; Bouzek 1985; Matthäus 1980 e 1981). Tra queste la barca solare trainata da uccelli esprime appieno la nuova ideologia religiosa «in cui la distruzione del corpo non pregiudica, evidentemente, la conservazione della propria identità (e nel caso delle *élites*, del proprio ruolo), nel mondo ultraterreno»¹⁶.

Simboli ornitomorfi sono frequenti in molte culture in relazione alla figura dello sciamano. In particolare lo sciamano utilizza tale simbolismo in connessione con le ascensioni celesti e le discese acquatiche. Come ha giustamente sottolineato Eliade «il divenire uccello o l'esser accompagnato da un uccello esprime la capacità di intraprendere già da vivi il viaggio estatico nel cielo e nell'aldilà. Imitare la voce degli uccelli, usare questo linguaggio segreto durante la seduta è un nuovo segno del fatto che lo sciamano può circolare liberamente nelle tre zone cosmiche: Inferno, Terra e Cielo, vale a dire che egli può penetrare impunemente là dove soltanto i morti o gli dei hanno accesso» (Eliade 1999, pp. 120-121). L'uccello diviene spesso uno spirito ausiliario, lo sciamano stesso abbandona la propria condizione umana per incarnarsi nello spirito-animale, si trasforma in animale per poter intraprendere il viaggio estatico agli inferi o in cielo (Eliade 1999, pp. 110-117).

Non credo che la fortuna di questi uccelli nell'arte orientalizzante possa discostarsi molto da quanto nella preistoria e in particolare nel-

¹³ Sugli antenati nella religione etrusca si veda in generale: Pallottino 1958.

¹⁴ Davies 2000, pp. 127-130, registra una situazione simile nella religione cinese.

¹⁵ Peroni 1989, pp. 309-310. Per il significato degli uccelli in ambito funerario si veda in generale: Di Nola 2006, pp. 260-267.

¹⁶ Guidi 2000, p. 187. Sui simboli cosmologici si veda: Larsson 1999.

l'età del Bronzo e del primo Ferro era stato elaborato a livello simbolico. Sicuramente potrà esserci stato un arricchimento ma certo non un impoverimento del loro significato mitico.

Le scene rappresentate nelle pitture tombali orientalizzanti contengono anche tematiche diverse dal bestiario orientale, lo testimonia il Tumulo della Nave. All'interno del sepolcro omonimo infatti figurano su una parete i resti di una nave, forse quella di Odisseo, allegoria del viaggio verso l'aldilà (Colonna 1989, p. 20). Siamo dunque di fronte a un tema completamente diverso dai precedenti, che presuppone il sepolcro come dimora temporanea, in attesa del periglioso viaggio che porta all'aldilà. È proprio all'interno di questa seconda tematica dei cicli di pitture orientalizzanti di grande formato che va letta la scena della Tomba delle Anatre.

Analizziamo innanzitutto la composizione. La teoria di uccelli si muove sulla parete di fondo da destra verso sinistra, ovvero – se esaminiamo l'orientamento – da est verso ovest. Non si tratta, a nostro avviso, di un fatto casuale ma di un elemento importantissimo al fine della nostra interpretazione. La larga produzione vascolare etrusca orientalizzante ci fornisce un campionario tanto vasto quanto ripetitivo di uccelli, eppure sebbene qualcuno indichi come pittore verosimilmente un ceramografo (Rizzo 1989, p. 103), credo che il compito a lui assegnato dalla committenza lo vincolava ad un preciso rispetto della tematica da affrontare. Il pittore andava certamente a cimentarsi in una tecnica pittorica nuova, di grande formato ma, andava anche ad utilizzare un formulario simbolico nuovo, lontano dal pedissequo apparato decorativo dei vasi menzionati. Già nella fase etrusca geometrica troviamo vasi con raffigurazioni dipinte di teorie di uccelli, e poi con la ceramica orientalizzante avremo l'abbondante realizzazione di fregi ad aironi: si pensi ai diffusissimi piatti (fig. 6) (Martelli 1987, p. 255, n. 26). Ci sono però degli aspetti che dobbiamo sottolineare e che dal punto di vista della realizzazione pittorica determinano un notevole divario tra le due produzioni, anche dal punto di vista della storia della pittura etrusca. A ragione Colonna ha sostenuto che si tratta più che di un ceramografo, di un pittore che probabilmente si cimentava già nella decorazione delle case (Colonna 1994, p. 571).



Fig. 6. Piatto degli aironi (Martelli 1987).

Il fregio delle anatre della tomba veiente non si distingue soltanto per il formato, ma anche per la policromia (giallo, rosso e nero) rispetto a una produzione vascolare generalmente monocroma (rosso); inoltre per l'uso alternato della *silhouette* e della tecnica dell'*outline* nella realizzazione dei corpi degli animali, fatto, quest'ultimo, che riscontriamo con una certa difficoltà nella produzione di piccolo formato, ma anche per la resa dei dettagli interni e l'uso di colori diversi per operare questa distinzione. C'è in sostanza una dimensione cromatica e uno studio del corpo dell'animale che non riscontriamo nella pittura vascolare. Studio della figura e cromatismo, quest'ultimo esteso a tutta la tomba e non solo alla scena figurata, fanno a mio avviso la differenza dal punto di vista stilistico e iconografico con il patrimonio pittorico vascolare precedente e contemporaneo. Oltre ciò vi è la grande novità di utilizzare ampie superfici per sviluppare la pittura. Siamo di fronte indubbiamente a una creazione artistica originale, che segna una tappa iniziale di futuri sviluppi¹⁷.

2.3. Rappresentazione degli uccelli nella pittura etrusca

Nelle pitture tombali etrusche è possibile registrare una certa frequenza nella rappresentazione di uccelli. I contesti pittorici in cui gli uccelli vengono inseriti sono numerosi e sebbe-

¹⁷ Sull'esordio della pittura di grande formato fondamentale è: Colonna 1989, pp. 19-25. La recente scoperta della tomba dei Leoni Ruggenti arricchisce notevolmente questa fase iniziale, documentando per Veio un ruolo primario nella realizzazione di pitture funerarie. Voglio qui ringraziare la dott.ssa F. Boitani per aver consentito di visionare la documentazione della tomba prima della pubblicazione.

ne si possa ritenere a prima vista che essi svolgano un ruolo connesso alla rappresentazione dell'ambiente naturale o domestico, non sempre questa spiegazione appare soddisfacente. È difficile pervenire ad una classificazione precisa della specie e del tipo di uccello rappresentato, perché spesso la tendenza è rivolta ad una stilizzazione della figura originaria e perché si può rilevare una certa libertà coloristica, che si allontana sensibilmente da quella reale.

Le testimonianze pittoriche si collocano cronologicamente tra l'orientalizzante e l'età ellenistica. Nell'analisi di seguito proposta cercheremo di identificare le tombe e le tematiche in cui sono rappresentati. Adotteremo come primo parametro di analisi una suddivisione tra le raffigurazioni che si trovano nei timpani delle pareti di ingresso e di fondo e le raffigurazioni che si trovano sulle pareti.

Collocazione nei timpani della parete di ingresso o della parete di fondo

1. Tomba 1646 (Tarquinia). Sul timpano della parete di ingresso a destra è ben visibile un uccello (identificato come un'oca ma visibilmente attribuibile invece alla famiglia degli Anatidi). È in atto di spiccare il volo. Sull'altro lato, cioè a sinistra, una abrasione non conserva un esemplare verosimilmente simmetrico. Datata intorno al 530 a.C. Steingraber 1985, n. 139, p. 363.

2. Tomba dei Tori (Tarquinia). Sul timpano della parete di ingresso della camera principale, a sinistra, si osserva un cavaliere su ippocampo sopra al quale vola un'anatra; a destra due anatre vicino alle onde del mare. Nella camera posteriore destra, sul timpano della parete di fondo, a sinistra, è un'anatra in atto di spiccare il volo dietro a un ippocampo. Nella camera posteriore sinistra, sul timpano della parete di fondo sono due leoni, separati dal sostegno del *columen*, a sinistra è un'anatra in atto di spiccare il volo dietro al leone. Datata verso il 530 a.C. Steingraber 1985, n. 120, pp. 353 ss.

3. Tomba Labrouste (Tarquinia). Sul timpano della parete di fondo della seconda camera, a lato del sostegno del *columen*, sono due volatili simmetrici in nero. Datata intorno al 530 a. C. circa. Steingraber 1985, n. 75, pp. 320 ss.

4. Tomba Stefani (Tarquinia). Sul timpano della parete di fondo è un personaggio centrale con spada levata fiancheggiato da due uccelli, da due leoni e alle estremità da due ippocampi. Datata verso il 520 a.C. Steingraber 1985, n. 112, p. 348.

5. Tomba delle Iscrizioni (Tarquinia). Sul timpano della parete di ingresso si osserva un gruppo centrale composto da due felini e due uccelli ai lati dei quali sono sdraiati due sileni, chiudono la composizione agli angoli un uccello per parte. Datata intorno al 520 a.C. Steingraber 1985, n. 74, pp. 319 ss.

6. Tomba dei Leoni (Tarquinia). Nella prima camera, sul timpano della parete di fondo, sono due gruppi di animali composti rispettivamente da un leone preceduto da un volatile. Sulla parete di ingresso sono segnalati volatili. Datata intorno al 520 a.C. Steingraber 1985, n. 78, pp. 322 ss.

7. Tomba Bartoccini (Tarquinia). Nella camera di fondo, sul timpano della parete di fondo è un uccello nero in volo al di sopra di una pantera e di un caprone. Datata intorno al 520 a.C. Steingraber 1985, n. 45, pp. 292 ss.

8. Tomba Cardarelli (Tarquinia). Sul timpano della parete di ingresso è un fregio simmetrico con pantera e uccello posato a terra di fronte al felino. Datata intorno al 510-500 a.C. Steingraber 1985, n. 53, pp. 302 ss.

9. Tomba del Morto (Tarquinia). Sul timpano della parete di fondo sono rappresentati due leoni e due uccelli. Datata intorno al 510 a.C. Steingraber 1985, n. 89, pp. 330 ss.

10. Tomba delle Olimpiadi (Tarquinia). Sulla parete di ingresso è un convitato nudo con tre topolini e un uccello. Datata intorno al 510 a.C. Steingraber 1985, n. 92, pp. 333 ss.

11. Tomba della Caccia e della Pesca (Tarquinia). Nella seconda camera sul timpano della parete di fondo, vicino all'angolo sinistro, sono due uccelli. Datata intorno al 510 a.C. Steingraber 1985, n. 50, pp. 299 ss.

12. Tomba 4780 (Tarquinia). Sul timpano della parete di fondo è rappresentata una scena di banchetto su terreno piano, nell'angolo di sinistra è un'anatra. Segnaliamo inoltre sulla parete destra uccelli in lotta. Datata verso il 500 a.C. Steingraber 1985, n. 157, p. 370.

13. Tomba 5591 (Tarquinia). Sul timpano della parete di ingresso è una pantera e un volatile. Si segnala anche un uccellino in volo sulla parete di fondo. Datata verso il 500-490. Steingraber 1985, n. 164, pp. 373 ss.

14. Tomba del Triclinio (Tarquinia). Nei semitimpani della parete di fondo è una figura virile con la mano protesa verso un tralcio d'edera e un volatile. Da sottolineare inoltre che in questa tomba sulla parete di ingresso ai lati della porta è raffigurato un cavaliere che scende da cavallo e al di sopra è in volo un uccello. Datata verso il 470 a.C. Steingraber 1985, n. 121, pp. 355 ss.

15. Tomba del Letto Funebre (Tarquinia). Sul timpano della parete di ingresso sono due pantere sovrastate da due volatili. Datata intorno al 460 a.C. Steingraber 1985,

n. 82, pp. 325 ss.

16. Tomba del Gallo (Tarquinia). Sul timpano della parete di ingresso sono rispettivamente un gallo a destra e resti di un volatile rosso a sinistra. Datata intorno al 400 a.C. Steingraber 1985, n. 68, pp. 313 ss.

17. Tomba 3697 (Tarquinia). Sul timpano della parete di fondo, all'interno del sostegno del *columnen*, sono due uccelli affrontati; nei semitimpani tracce di due cavalli o carri. Sulla parete di fondo è stato osservato un uomo su *kline* con volatile in mano. Datata nella prima metà del IV secolo a.C. Steingraber 1985, n. 148, pp. 367 ss.

Collocazione sulle pareti

1. Tomba dei Leoni Ruggenti (Veio). Sulla parete di fondo è un doppio fregio: nella parte superiore anatre rivolte a destra, al di sotto leoni rivolti a sinistra, ad eccezione di una coppia in posizione araldica. Sulla parete destra prosegue soltanto la sequenza di anatre. Datata al primo quarto del VII secolo a.C.

2. Tomba delle Anatre (Veio). Si veda *supra*. Steingraber 1985, n. 175, p. 377.

3. Tomba di Stile Orientalizzante (Chiusi). Sulla parete di fondo teoria di animali con leone alato, oca, quadrupede. Datata intorno al 600 a.C. Steingraber 1985, n. 26, p. 281.

4. Tomba degli Auguri (Tarquinia). Sulla parete di fondo a destra della porta dipinta è un uccello rosso in atto di posarsi od alzarsi da un alberello. Sulla parete destra due altri volatili rossi al di sopra di ogni lottatore. Sulla parete sinistra un uccello rosso in volo sopra al *pbersu*, posato a terra un altro volatile incede verso sinistra nel senso opposto rispetto alla corsa del *pbersu*. Tutti gli uccelli sia quelli in volo che quelli a terra si muovono seguendo un movimento circolare da destra a sinistra. Datata verso il 520 a.C. Steingraber 1985, n. 42, pp. 289 ss.

5. Tomba delle Leonesse (Tarquinia). Nel fregio inferiore uccelli che volano sul mare da dove guizzano i delfini. Datata intorno al 520 a.C. Steingraber 1985, n. 77, p. 322.

6. Tomba dei Giocolieri (Tarquinia). Sulla parete sinistra due uccelli neri volano in direzione di un uomo nudo che defeca (*arantb beracanasa*). Datata intorno al 520 a.C. Steingraber 1985, n. 70, pp. 315 ss.

7. Tomba della Caccia e della Pesca (Tarquinia). Sulla parete di fondo sono riconoscibili una ventina di uccelli in volo, alcuni dei quali poggiati sull'acqua. Sulla parete destra un'altra ventina di uccelli in volo, due dei quali posati sull'acqua. Situazioni analoghe sulla parete di sinistra. Altri uccelli erano dipinti anche sulla parete di ingresso della camera, anche se sono mal conservati. La direzione del volo degli uccelli non è univoca. Datata

intorno al 510 a.C. Steingraber 1985, n. 50, pp. 299 ss.

8. Tomba 3098 (Tarquinia). La rappresentazione figurata è eseguita con incisioni preparatorie e a linea di contorno nera. Sulla parete di fondo è un loculo con porta dorica dipinta in rosso, a sinistra è rappresentata una *kline* e una trapeza con coppia di banchettanti e flautista, a destra è un uomo barbato coronato con in mano un ramo fiorito, in alto uccelli in volo. Datata verso il 510 a.C. Steingraber 1985, n. 146, p. 366.

9. Tomba del Cacciatore (Tarquinia). Sulla parete di fondo pendono due anatre appese per il collo. Datata al 510-500 a.C. Steingraber 1985, n. 51, pp. 301 ss.

10. Tomba 1999 (Tarquinia). Sulla parete sinistra si osservano due uccelli all'interno di una scena figurata (gioco del *pbersu*). Datata al 510 -500 a.C. Steingraber 1985, n. 141, pp. 363 ss.

11. Tomba dei Vasi Dipinti (Tarquinia). Sulla parete di fondo un giovane siede in braccio ad una ragazza su *diphros*, tenendo un volatile in mano. Datata al 500 a.C. Steingraber 1985, n. 123, pp. 357 ss.

12. Tomba 4780 (Tarquinia). Sulla parete destra della tomba sono due uccelli in lotta tra alberelli. Datata verso il 500 a.C. Steingraber 1985, n. 157, p. 370.

13. Tomba delle Bighe (Tarquinia). Al di sotto delle *klinai*, rappresentate sulla parete di fondo, sono due coppie di uccelli poggiate a terra. Datata intorno al 490 a.C. Steingraber 1985, n. 47, pp. 295 ss.

14. Tomba della Scrofa nera (Tarquinia). Sulla parete di fondo, al di sotto di una *kline* due colombe; sotto un'altra un merlo e un gallo cedrone (?). Sulla parete di sinistra sotto una *kline* sono due colombe bianche. Datata alla metà-terzo quarto del V secolo a.C. Steingraber 1985, n. 108, pp. 344 ss.

15. Tomba della Pulcella (Tarquinia). Sulla parete di fondo, al di sopra del loculo a edicola, sono due uccelli neri in volo. Datata alla fine del V secolo a.C. Steingraber 1985, n. 103, p. 340.

16. Tomba 5513 (Tarquinia). Sulla parete di fondo, all'interno di una scena di banchetto, sotto una *kline*, è un uccello verde-rosso chiaro, inoltre un uccello scuro in volo. Sulla parete destra uccelli rossi e un uccello rosso nero in volo o in atto di posarsi su un alberello. Datata alla metà del V secolo a.C. o poco dopo. Steingraber 1985, n. 162, p. 372 ss.

17. Tomba del Biclinio (Tarquinia). Sotto una *kline* dipinta su una parete è un volatile posato a terra. Datata al terzo quarto del V secolo a. C. Steingraber 1985, n. 46, p. 294.

18. Tomba del Gorgoneion (Tarquinia). Sulla parete di fondo due uccelli rosso chiari e rosso blu sono posati su un alberello rosso. Sulla parete destra sono tre uccelli in

volo (colombe?) a linea di contorno nera. Sulla parete sinistra sono quattro uccelli in volo. Datata al primo quarto del IV secolo a.C. Steingraber 1985, n. 71, p. 317.

19. Tomba 808 (Tarquinia). Sulla parete sinistra, sotto un diphros su cui siede una donna, è un uccello marrone. Datata al primo quarto del IV secolo a.C. Steingraber 1985, n. 130, pp. 360 ss.

20. Tomba Golini I (Orvieto). Sulla parete di ingresso a destra è una scena di macelleria con animali squartati e appesi. Si osservano due volatili appesi per il collo. Inoltre sui suppedanei sotto le *klinai* volatili. Datata alla metà del IV secolo. Steingraber 1985, n. 32, pp. 284 ss.

21. Tomba Golini II (Orvieto). Sulla parete destra e sinistra, su alcuni suppedanei sotto le *klinai*, sono collocate coppie di piccioni simmetrici. Datata al terzo quarto del IV secolo a.C. Steingraber 1985, n. 33, p. 285.

22. Tomba François (Vulci). Al di sotto del fregio prospettico e della scena di animali feroci in lotta è un basso fregio, collocato al di sopra di due porte del vestibolo, con rosette centrali e uccelli disposti ai lati in schema araldico. Nel vestibolo scena con *Vel Saties* e *Arnza* che sta per lanciare in volo un uccello legato a una cordicella. Datata al terzo quarto del IV secolo a.C. Steingraber 1985, n. 178, pp. 380 ss.

23. Tomba Guasta (Tomba dei Sacerdoti Danzanti, Tarquinia). Su una parete si osservano tre giovani danzanti con un uccello in mano e uno in volo. Datata all'età ellenistica. Steingraber 1985, n. 72, pp. 317 ss.

Attraverso l'esame delle tombe dipinte che contengono rappresentazioni di uccelli dipinti, possiamo formulare qualche considerazione sul loro possibile significato. Sebbene, in alcuni casi, non si possa che riconoscere un significato generico¹⁸, magari connesso a scene di vita quotidiana, spesso la rappresentazione sfugge da questa dimensione realistica per assumere una connotazione più complessa e meno comprensibile ad un primo approccio.

Nella schedatura proposta abbiamo distinto tra raffigurazioni collocate nel timpano e raffigurazioni collocate sulle pareti della tomba. Questa suddivisione implica conseguenze importanti sul piano interpretativo. È stato infatti più volte sottolineato come il timpano della tomba appaia come uno spazio «sovrumano e sacralizzante» e come questa concezione

¹⁸ Per le rappresentazioni sulle pareti certamente le tombe classificate ai numeri 9, 20 e 21. Qualche dubbio potrebbe sussistere anche per i nn. 13, 14, 17.

abbia profonde radici nella mentalità etrusco romana (Torelli 1997, p. 142).

In diciassette casi esaminati gli uccelli sono rappresentati insieme ad altri animali e anche in scene in cui è presente l'uomo, sebbene con incidenza decisamente minore.

La tomba dei Tori costituisce una testimonianza fondamentale per comprendere uno dei possibili significati della rappresentazione di uccelli. All'interno dei timpani di ingresso della camera principale e di fondo della camera destra sono costantemente rappresentati uccelli acquatici (anatre) in relazione diretta con il mare. Se si aggiunge la presenza di un ippocampo con cavaliere al di sopra del quale vola un'«anatra» (parete di ingresso della prima camera) e di un ippocampo dietro al quale spicca il volo un'altra «anatra» (parete di fondo della camera destra), abbiamo ulteriori elementi per credere che l'uccello abbia una connessione con il viaggio verso l'aldilà che intraprende il defunto (fig. 7). Se osserviamo poi che nel timpano della camera



Fig. 7. Tomba dei Tori, frontone della parete di ingresso («Pittura etrusca» 1989).

sinistra l'anatra si trova dietro ad uno dei due leoni disposti in posizione araldica ai lati del *columnen*, troviamo una associazione con animali feroci che difficilmente potremo ritenere casuale. Questa scena si discosta quindi dalla tematica precedente e viene a costituire una tematica separata, dove l'uccello è inserito in un contesto diverso, ancor più distante dalla vita quotidiana terrena della scena precedente. Si trova tra animali feroci e fantastici che rappresentano il «mondo altro», dove il defunto dovrà essere definitivamente integrato.

Diverse tombe prevedono nei timpani l'associazione di felini (pantere o leoni) con uccelli¹⁹,

¹⁹ Tomba Cardarelli, Tomba delle Iscrizioni, Tomba dei

e anche la lotta di una pantera con un caprone, sovrastati da un uccello²⁰. Questa tematica appare dunque con una certa frequenza nei timpani delle tombe. Di particolare interesse è la Tomba Stefani, dove la scena figurata del timpano prevede al centro un personaggio vestito con corto chitone che brandisce una spada corta. Sui lati sono due uccelli, due leoni – sotto ai quali sono dei leoncini - e due ippocampi (fig. 8). Credo che in questi casi non si vada lontano dal vero nel ritenere che si sia voluto rappresentare il defunto nella sua nuova dimensione ultraterrena, all'interno di un contesto rappresentato in primo luogo dai leoni, con i quali si va ad integrare, ma anche dagli ippocampi e dagli uccelli, che lo hanno guidato nel nuovo mondo.

Altre tombe prevedono la presenza di volatili isolati nei timpani o all'interno di altre scene. Al primo gruppo appartengono, ad esempio, la Tomba del Gallo, la Tomba Labrouste e la Tomba 3697. Nel secondo possiamo inserire le tombe che prevedono nel timpano scene di banchetto con la presenza di uccelli, come ad esempio la Tomba 4780 e la Tomba della Caccia e della Pesca, e la Tomba delle Olimpiadi. Nei semitimpani della Tomba del Triclinio è una figura virile, con la mano protesa verso un tralcio d'edera e un volatile, allusione forse all'esperienza sovrumana²¹. Anche i Sileni del timpano della Tomba delle Iscrizioni, associati a uccelli e felini, possono essere interpretati nella stessa direzione. Sul timpano della Tomba 3697 due uccelli si affrontano all'interno del sostegno del *columen*, ai lati tracce di cavalli e carri, retaggio del viaggio verso l'aldilà che non prevede più la traversata per mare ma per terra.

Nel campo figurato delle pareti della tomba la peculiarità di ciascuna scena permette di trovare situazioni differenti in cui vengono rappresentati gli uccelli. Intenti diversi ma anche simili possono comunque registrarsi tra le scene collocate nei timpani e le scene rappresentate sulle pareti.

Leoni, Tomba del Letto Funebre, Tomba del Morto, Tomba Stefani, Tomba 5591.

²⁰ Tomba Bartoccini.

²¹ L'ebbrezza del vino e il volo dell'uccello o meglio il volare come un uccello, sono tratti che possono indicare la partecipazione al divino attraverso l'esperienza mistica.

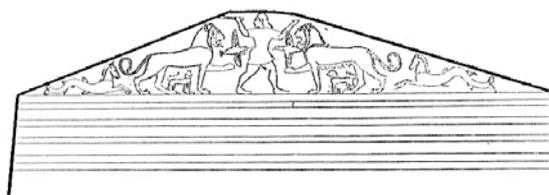


Fig. 8. Tomba Stefani, frontone della parete di fondo (Steingraber 1985).

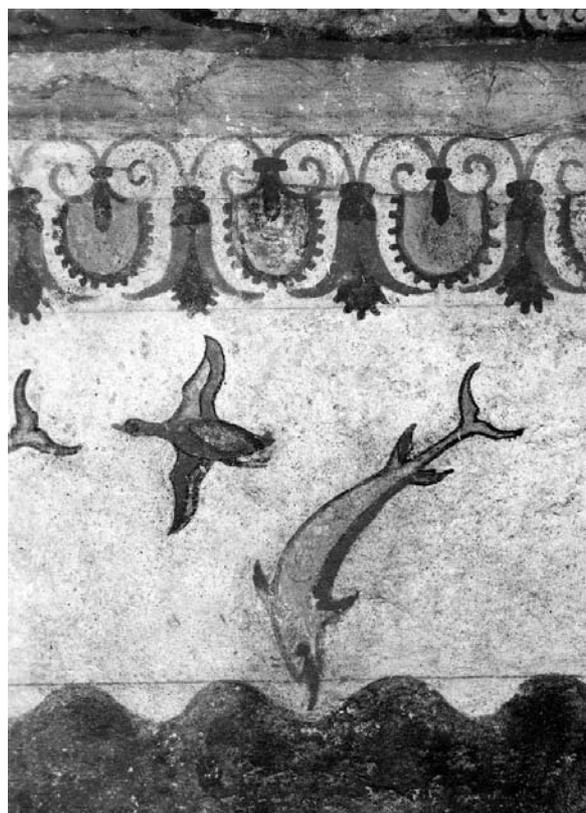
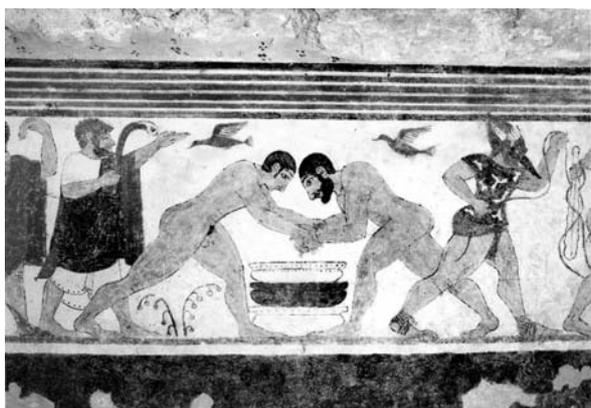


Fig. 9. Tomba delle Leonesse, pareti laterali, fregio inferiore («Pittura etrusca» 1989).

Dobbiamo considerare innanzitutto che gli uccelli sono rappresentati in diversi casi come cacciagione. È il caso ad esempio della Tomba del Cacciatore, oppure delle scene di macelleria della Tomba Golini I. Un discreto numero di volatili è inoltre collocato al di sotto delle *klinai*, spesso in posizione contrapposta²². Nel primo caso non possiamo riconoscere alcun significato simbolico; nel secondo caso la valenza simbolica è dubbia.

Della Tomba delle Anatre abbiamo già parlato. Nella tomba dei Leoni Ruggenti troviamo

²² Si vedano ad esempio: Tomba Golini II, Tomba del Biclinio, Tomba delle Bighe, Tomba della Scrofa Nera, Tomba 5513. Nella tomba 808 un uccello è collocato sotto un *diphros*.



Figg. 10-11. Tomba degli Auguri, parete laterale destra («Pittura etrusca» 1989).

associati leoni e uccelli acquatici, collocati però su due livelli diversi del fregio: i leoni in basso e gli uccelli in alto. È significativo invece registrare che nella Tomba dello Stile Orientalizzante a Chiusi, accanto a leoni, pante-re alate, grifi e sfingi venga segnalata una «oca». Non ci discostiamo quindi da quello che sarà in età avanzata il repertorio dei timpani delle tombe tarquiniesi.

Particolarmente significative sono le rappresentazioni di anatre o uccelli acquatici dalla

tomba tarquiniese delle Leonesse, in volo proprio al di sopra del mare, dove guizzano delfini (fig. 9), oppure la rappresentazione marina della tomba della Caccia e della Pesca (520-510 a.C.) che vede questi uccelli in volo sopra una barca di pescatori²³.

È l'anatra, o uccello acquatico che sia, ad essere presente ma in un contesto ben più articolato e certamente non come soggetto principale, in un sistema di credenze influenzate anche dal mondo greco. In questa tomba è il tuffatore ad essere complementare a delfini ed uccelli d'acqua, in quella esperienza soprarazionale che è il tuffo.

«Il tuffatore costituisce infatti un'immagine omologa e complementare rispetto a quella dei delfini e degli uccelli marini e, caratterizzando insieme a essi i tre elementi fisici, diviene segno pregnante di una rappresentazione della condizione anfibia, delle possibilità in essa insite di unire l'acqua, l'aria e la terra, in particolare di penetrare la superficie del mare, conoscendone la profondità, controllando poi il proprio ritorno» (D'Agostino, Cerchiai 1999, p. 70 ss.).

Nella tomba della Caccia e della Pesca si osservano stormi di uccelli il cui andamento prevalente è da destra a sinistra con qualche eccezione per gli stormi che sono oggetto di caccia.

Nella Tomba degli Auguri gli uccelli rossi, verosimilmente anatre, volano tutti nella stessa direzione, da destra a sinistra. Sulla parete laterale destra li vediamo in volo al di sopra dei lottatori, sulla parete di fondo uno di essi è posato su un alberello e, sulla parete sinistra, un altro è in volo al di sopra del *phersu*, un altro infine è posato sul terreno (figg. 10, 11).

Difficile è tuttavia valutare il significato preciso, considerando peraltro la complessità delle scene figurate di questa tomba. Non escluderei la possibilità che, accanto al ruolo di maschere-*personae* dei due personaggi vestiti di toga purpurea, messo in luce da Torelli (Torelli 1997, p. 123 ss.), si possa pensare anche ad una scena di partenza con presa degli auspici da immaginarsi dopo la conclusione dei giochi. La rappresentazione della falsa porta si colloca sulla parete

²³ Steingraber 1984, tomba delle Leonesse: p. 322, n. 77, tavv. 97, 101, 102, 104; tomba della Caccia e della Pesca: p. 299, n. 50, tavv. 41 e 49.

est. Accanto ad essa un uccello prende il volo verso sinistra. Seguono scene dei giochi, che proseguono con uccelli in volo anche sulla parete di ingresso (ovest) e sulla parete laterale (sud). La scena dei giochi è interrotta da un personaggio con lituo, augure e nello stesso tempo arbitro, che assiste alla competizione dei lottatori, e un altro personaggio che ha qualche indicazione da dare ad un servo, che porta la sella curule. Il servo dormiente, come ha sottolineato Torelli, potrebbe indicare una scansione temporale - la notte - dopo la terminazione dei giochi, che intercorre prima della lettura degli auspici. Se l'ordine circolare del volo degli uccelli corrisponde al senso della lettura della sequenza figurata, potremmo ipotizzare che il termine ultimo del rituale sia il varcare la porta simbolica. Prima di varcare questa porta vengono impartite le indicazioni per sistemare il seggio in maniera idonea per leggere il volo degli uccelli. Il braccio sollevato verso est indica la zona verso la quale l'augure rivolgerà il suo sguardo, ovvero l'asse della *spectio*²⁴.

Sulla Tomba della Caccia e della Pesca vale quanto già abbiamo detto sottolineando, ancora una volta, il rapporto con l'elemento marino²⁵ che si trova su tutte le pareti e ricordando che nel timpano, alle estremità del banchetto della coppia funebre, sono collocati, uno per parte, due uccelli. La connessione con l'elemento marino appare anche nel fregio inferiore nella Tomba delle Leonesse.

Di grande interesse è anche la Tomba dei Giocolieri, sulla cui parete destra due uccelli neri volano verso un uomo che defeca²⁶. Il gesto apotropaico dell'uomo nudo potrebbe essere inteso come un atto rivolto ad attenuare la situazione di lutto²⁷. Ardua è l'interpretazione

complessiva, sebbene lo stesso Torelli abbia già messo in luce le caratteristiche fondamentali (Torelli 1997, p. 123 ss.). È presumibile che il personaggio anziano che tiene per mano un bambino sia da identificare con il defunto che sta per intraprendere il viaggio verso l'aldilà, procedendo verso la porta della tomba stessa, collocata a ovest.

Ai lati della porta di ingresso della Tomba del Triclinio si osserva un cavaliere che scende da cavallo su cui vola un uccello, ancora una volta come guida ma di un viaggio effettuato a cavallo.

Due uccelli neri sono rappresentati anche al di sopra del loculo a edicola della Tomba della Pulcella con funzioni verosimilmente simboliche.

In conclusione gli uccelli vengono rappresentati sia all'interno di un contesto ultraterreno insieme ad altri animali ma anche in contesti diversi che fanno pensare ad una funzione di guida nel viaggio verso l'aldilà, sia attraverso il mare, sia attraverso la terra (a cavallo). Soltanto così potremo spiegare la loro rappresentazione in numerose tombe etrusche, rappresentazione che non possiamo ritenere casuale.

2.4. La divinazione attraverso l'osservazione degli uccelli

Si potrebbe anche ipotizzare che gli uccelli rappresentati sulla parete di fondo della Tomba delle Anatre abbiano un preciso significato collegato alla lettura degli auspici che il morto prenderebbe prima di intraprendere il periglioso e ultimo viaggio²⁸. Prima di intraprendere un viaggio si usava spesso prendere gli auspici, e il viaggio stesso veniva interrotto se gli auspici non erano favorevoli. A titolo esemplificativo si veda il caso del re Deiotaro ricordato da Cicerone:

«Non ho bisogno di rammentare il nostro ospite, il re Deiotaro, uomo insigne ed eccellente, il quale non fa mai

è il comportamento normale ed è rivolto ad alleviare e sdrammatizzare la pesante atmosfera della morte, così come molti riferimenti e atti legati alla sfera sessuale presenti all'interno del rituale funebre (Di Nola 2006, pp. 567-582).

²⁸ Un altro documento figurato molto antico, forse di poco posteriore alla nostra tomba, è la fibula a disco proveniente da Vulci sulla quale sono identificabili degli uccelli augurali e un simbolo solare, accanto al duello tra due guerrieri, che costituisce la tematica principale (Carandini 2002, pp. 239 ss.).

²⁴ È quindi un momento preparatorio che precede la notte al termine della quale il defunto prenderà gli auspici prima della partenza verso l'aldilà.

²⁵ Si veda in generale quanto detto a proposito della tomba del Tuffatore in D'Agostino 1982, pp. 43-56.

²⁶ Si veda a proposito: Colonna 1975, pp. 184-185.

²⁷ Una lettura in tal senso potrebbe essere suffragata da situazioni registrate a livello etnografico in cui nell'ambito del rituale funerario trovano spazio atteggiamenti che potremo definire «volgari» o meglio trasgressivi. In tal senso a titolo esemplificativo si veda: De Martino 1983, pp. 179 ss. L'atto, inserito nell'ambito delle cerimonie funebri, rientrerebbe nella tematica del *contraria facere* rispetto a quello che

nulla se non dopo aver preso gli auspici. Una volta egli aveva progettato e iniziato un viaggio. Ammonito dal volo sfavorevole di un'aquila, tornò indietro; ebbene, la stanza nella quale avrebbe sostato se avesse proseguito il suo percorso, crollò la notte seguente»²⁹.

Non si tratta di una testimonianza isolata e neppure di una delle più antiche. Nel libro XXIV dell'Iliade, prima di intraprendere il viaggio verso il campo acheo, Priamo aspetta che Zeus mandi a lui «l'uccello più caro» proveniente da destra, direzione ritenuta favorevole. Ecuba dice (vv. 290-298):

«Tu dunque rivolgi preghiera al Cronide adunatore di nemi, al Signore dell'Ida, che veglia su Troia intera, chiedi che mandi un uccello, il suo messaggero veloce, quello che a lui fra gli uccelli è il più caro, e la sua forza è maggiore, che lo mandi da destra, sì che vistolo con i tuoi occhi, da ciò rincuorato, ti possa recare alle navi degli Achei dai veloci cavalli. Ma se Zeus tonante invece non ti darà il suo segno, non starei davvero a consigliarti allora di andare alle navi degli Argivi, per quanto tu lo desideri».

Priamo risponde (vv. 305-313):

«Zeus padre, Signore dell'Ida, gloriosissimo, sommo, fa che io giunga in casa di Achille da amico, lo muovo a pietà, e mandami ora un uccello, il tuo messaggero veloce, quello che a te fra gli uccelli è il più caro, e la sua forza è maggiore, mandalo da destra, sì che vistolo con i miei occhi, da ciò rincuorato, mi possa recare alle navi degli Achei dai veloci cavalli».

La preghiera di Priamo viene accolta (vv. 314-320):

«Così diceva pregando, lo ascoltò Zeus sapiente, e mandò subito l'aquila, il più propizio fra tutti gli uccelli, il *morphnos* predatore, che chiamano anche il "nero". Quanto è grande la porta della sala dall'alto soffitto di un ricco signore, ben fermata ai serrami, ampie così, da una parte e dall'altra, le sue ali; apparve loro piombando da destra sulla città; quelli a tal vista si rallegrarono, a tutti si rinfrancò il cuore nel petto. Affrettandosi il vecchio montò sul cocchio, e guidò fuori del portico, dell'atrio risonante»³⁰.

²⁹ Cicero, *De divinatione*, I, 26 (trad. S. Timpanaro).

³⁰ Traduzione di Giovanni Cerri.

Ecco dunque due testimonianze esemplificative di un comportamento che tiene in gran conto il volere divino e le manifestazioni che l'uomo ha di esso tramite gli uccelli.

Si potrebbe tuttavia obiettare che *aves augurales* fossero solo alcune specie di uccelli e non sono a noi note fonti letterarie relative all'anatra o agli aironi rappresentati nelle tombe. Credo tuttavia che debba essere presa in considerazione la testimonianza di Cicerone nel *De divinatione*, quando descrive lo svilimento della dottrina augurale originaria (II, 71):

«Hic apud maiores adhibebatur peritus, nunc qui-lubet».

Ma il passo che ci interessa maggiormente è quello relativo al *tripudium* (II, 72-73). Cicerone, contestati gli auspici forzati e costruiti *ad hoc* che venivano presi alla sua epoca, scrive (I, 73):

«Può dunque avere qualcosa di divinatorio questo auspicio, così coatto e tratto a forza? Che i più antichi auguri non siano ricorsi a esso, lo dimostra il fatto che conserviamo tuttora un vecchio decreto del nostro collegio, secondo il quale da ogni uccello si può ottenere il "tripudio". Allora sì, sarebbe un vero auspicio, a condizione che l'uccello fosse libero di mostrarsi; allora quell'uccello potrebbe sembrare un interprete e ministro di Giove; ora invece, chiuso in gabbia e stremato dalla fame, se si butta a divorare un pastone di farina, e se un pezzetto di cibo gli cade di bocca, credi che questo sia un auspicio o che in questo modo Romolo fosse solito trarre auspici?»³¹.

Una testimonianza che qualsiasi uccello potesse dare auspici ci viene anche dal commento di Servio all'Eneide (I, 398); il commentatore fa risalire la notizia ai *libri reconditi*, ovvero ai testi contenuti nell'archivio del collegio degli auguri, noti per essere particolarmente antichi.

Nella Tomba delle Anatre l'auspicio potrebbe essere ritenuto favorevole visto che gli uccelli provengono da est, hanno appena preso terra e verosimilmente si accingono a ripartire verso ovest, per accompagnare il morto stesso nel suo tragitto. Un tragitto che si compie da est a

³¹ Traduzione di Sebastiano Timpanaro. Su questo passo si veda anche: Lindersky 1986, pp. 2155-2156.

ovest come quello del percorso del sole e che termina proprio nel luogo dove tramonta.

Ma perché gli uccelli sono raffigurati a terra? Forse perché si vuole indicare che sono giunti a metà di un percorso. Hanno dato un presagio favorevole e si accingono a ripartire. Hanno in sostanza una doppia valenza: da una parte augurale e dall'altra di guide verso un cammino periglioso, arduo come un viaggio in nave sul mare. In tal senso ci può aiutare la raffigurazione presente all'interno della Tomba dei Tori a Tarquinia (Steingraber 1984, pp. 353-355, n. 120, tav. 165). Nella parete di ingresso della camera principale sul semitimpano sinistro, al di sopra di un cavaliere nudo su ippocampo, è raffigurata un'anatra in volo. È verosimile ritenere che l'uccello scorti il defunto che cavalca l'ippocampo nel viaggio verso l'aldilà. Certamente esso costituisce un elemento importante nel contesto del simbolismo funerario.

Gli uccelli passano quindi da una funzione augurale divinatoria a una funzione di guida. D'altra parte non c'è poi una grande differenza, infatti anche nel primo caso «guidano» le scelte dell'uomo.

Diverse culture prevedono, nelle loro credenze, che il morto venga scortato nel suo viaggio verso l'aldilà da animali. Alcune in particolare prevedono che si tratti di uccelli. In questo senso la documentazione proposta da Frazer offre interessanti comparazioni³².

³² « La sera dopo il funerale gli Irochesi usavano lasciar libero un uccello sulla tomba “perché portasse lo spirito al suo riposo celeste”. Gli Yoruba dell'Africa occidentale chiamano il defunto tre volte per nome e lo scongiurano di partire e di non più aggirarsi nelle abitazioni dei vivi. Per facilitare la sua partenza uccidono un pollo, il quale “oltre a fornire all'anima il diritto di transito, avrebbe anche la funzione di guida”. Quando avviene un decesso i Khasi dell'Assam sacrificano un gallo che viene denominato “il gallo che razzola”, perché si pensa che egli, razzolando faccia strada allo spirito del morto diretto all'altro mondo. I Karen della Birmania cremano i loro morti e depositano le loro ceneri sull'altare, che consiste in una minuscola capanna sulla quale è scolpita rozzamente l'immagine di un uccello, che rappresenta una creatura mitica incaricata di trasportare gli spiriti dei defunti nelle loro scorribande sui fiumi e sui burroni. I Tho del Tonchino legano penne di anatra agli abiti del defunto per dare allo spirito la possibilità di attraversare volando i fiumi che eventualmente incontra sul cammino verso l'altro mondo» (Frazer 1983, pp. 100-102).

Soltanto a seguito del responso favorevole il defunto intraprenderà il viaggio, distaccandosi dalla dimora temporanea della tomba per muovere in direzione dell'aldilà. Forse è proprio questa ambiguità a gettare una luce sul possibile significato di una scena che in nessun modo ritengo possa considerarsi casuale o meramente decorativa e che invece va letta nel suo contesto funerario e religioso. Erano più facili da rappresentare uccelli poggiati a terra piuttosto che in volo, ma forse l'artista e il suo committente hanno voluto giocare su questa ambiguità, che però non rappresenta in alcun modo contraddizione. Anzi viene colto il momento centrale di tutto il tema trattato. Di particolare interesse è sottolineare che la direzione degli uccelli è dettata da una scelta precisa. Infatti essi si muovono da destra verso sinistra in sintonia con la pratica scrittoria³³, contrariamente a quanto accade nelle rappresentazioni vascolari, dove la direzione è sempre da sinistra a destra. Una analogia interessante con la pittura vascolare la ritroviamo nei «piatti degli aironi», dove generalmente prevale un fregio costituito da cinque aironi, lo stesso numero di uccelli lo troviamo nella tomba delle Anatre (Tamburini 1985, p. 61), ad indicare forse una valenza simbolica³⁴.

La recente scoperta della tomba dei Leoni Ruggenti offre un ulteriore spunto di riflessione. In questa tomba infatti la direzione degli uccelli acquatici è da sinistra verso destra, inversa rispetto alla tomba delle Anatre ed in sintonia con quanto riscontriamo sulla produzione vascolare. Dunque sembra ragionevole ritenere che sebbene in entrambe le tombe vi sia una scelta di rappresentare questi uccelli e il loro valore simbolico, tuttavia nella tomba delle Anatre questa rappresentazione trovi anche una specificità nella direzione secondo cui vengono rappresentati. Di grande interesse è rilevare che nei rituali funerari la circumambulazione verso sinistra presso diverse culture, comprese quella greca e romana, appare frequentemente attestata, mentre la circumambulazione verso destra acquisisce nei rituali una

³³ Si veda: Sisani 2001, p. 160, dove viene osservata la diversa ottica, destrorsa a Roma e sinistrorsa a Gubbio, nel modo di elencare gli uccelli augurali.

³⁴ Si veda con le dovute cautele: Bachofen 1989, pp. 445-465.

valenza vitale³⁵. Non è escluso che questa concezione direzionale non sia estendibile anche alla rappresentazione delle due tombe veienti, alla tomba degli Auguri e anche alla produzione vascolare. Certo è possibile verificare come nell'ambito del rituale funerario si possa riscontrare la coesistenza di entrambe le circumambulazioni, sebbene riferibili a momenti diversi del rituale funerario. Fondamentale è, in questo senso, il passo di Stazio relativo ai funerali del figlio di Licurgo. L'autore dice che i guerrieri compivano il giro del rogo andando a sinistra, poi su indicazione del vate cambiavano direzione andando a destra per abolire il lutto³⁶. Ambivalenza e ambiguità dunque apparente, che ben si addice a equilibrare gli aspetti nefasti della morte e le prospettive di rinnovamento della vita.

Se inoltre andiamo ad esaminare il contesto tombale possiamo osservare che la tomba ha una forma pressoché quadrata, quasi come se si volesse riprodurre un *templum* per l'osservazione del volo degli uccelli. La posizione del letto di deposizione e quindi del morto viene a collocarsi proprio ad ovest. In maniera del tutto ipotetica si potrebbe pensare che quello fosse il punto di osservazione, con asse visivo verso est³⁷. Se osserviamo il soffitto della tomba possiamo infine notare come venga creata, intenzionalmente dallo scalpellino, una curvatura degli spioventi tale da creare l'effetto di una tenda o velario, similmente al *tabernaculum*³⁸.

³⁵ Di Nola 2006, pp. 545-552. Si veda anche: Hertz 1978, pp. 129-157. Particolarmente interessante è rilevare la danza circolare verso destra rappresentata nell'urna di Osteria dell'Osa, interpretata da Jannot quale pratica rivolta a rivitalizzare il defunto e forse come parte integrante del processo di eroizzazione del defunto (Jannot 2002, pp. 3-12, fig. 1a).

³⁶ Statius, *Thebaidos* VI, 213-224. In relazione alla tomba delle Anatre non avremo una vera e propria circumambulazione in quanto gli uccelli sono disposti su una sola parete, mentre nella tomba dei Leoni Ruggenti li si trova collocati su due pareti adiacenti. Molto evidente è invece il loro disporsi sulle pareti della tomba degli Auguri in movimento da destra a sinistra. Questo potrebbe far propendere maggiormente, nel caso della tomba delle Anatre, per la rappresentazione di un auspicio.

³⁷ Sugli auspici in generale si veda: Torelli 1966, Torelli 1969; Lindersky 1986; Carandini 2000, p. 256.

³⁸ L'eventuale presenza di un baldacchino sul letto di deposizione ipotizzata da Torelli (Torelli 1980, p. 22)

Viene a questo punto da chiedersi qualcosa in più sul committente che si è fatto costruire e decorare questa tomba. Non sarebbe fuori luogo ritenere che tale committente, di rango aristocratico, abbia voluto segnare il distacco della propria vita e il cammino verso l'aldilà attraverso una rappresentazione pittorica densa di significato simbolico religioso. Nel momento estremo del distacco dalla vita terrena il defunto ha riposto fiducia, come verosimilmente aveva fatto più volte nel corso della vita terrena, negli uccelli quali messaggeri divini e nelle loro funzioni di guide verso l'aldilà.

2.5. Su alcune scene figurate della tomba François

Per trovare rappresentazioni pittoriche legate alla lettura degli auspici, dobbiamo rifarci alla tomba François a Vulci (Sgubini Moretti 1989, pp. 175-177; Coarelli 1983, pp. 43-69; D'Agostino 2003, pp. 100-110). Sulla parete destra dell'anticamera del vestibolo della tomba troviamo la nota rappresentazione di *Vel Saties* coronato e vestito di *toga picta* in attesa di prendere gli auspici dal volo di un uccello che il giovane *Arnza* sta per lanciare in aria.

Non mi sembra molto plausibile l'interpretazione che ritiene *Vel Saties* in attesa degli auspici che successivamente lo vedrebbero trionfatore in qualche avvenimento di carattere militare (Sgubini Moretti 1989, p. 177; Coarelli 1983, p. 58; Torelli 1987, p. 141); infatti prima di prendere gli auspici *Vel Saties* è già trionfatore degli avvenimenti di cui chiede gli auspici. Sebbene incongruenze narrative simili siano sempre possibili è preferibile suggerire una ipotesi diversa. Si potrebbe pensare che *Vel Saties* venga rappresentato mentre chiede gli auspici per il viaggio da intraprendere verso l'aldilà. È nelle vesti di trionfatore, degne del suo rango, che inizierà il suo viaggio, così come nelle processioni delle tombe tarquiniesi o delle urne volterrane di età ellenistica, i defunti esibivano con l'abbigliamento e le insegne il proprio rango di magistrati.

Se osserviamo la pittura che si trova al centro della porta murata, adiacente alla scena menzio-

potrebbe invece portare a riconoscere in questa struttura il *tabernaculum*.

nata, potremo dare maggiore spessore alla nostra ipotesi. Qui infatti è rappresentata una figura maschile togata, conservata nella parte inferiore, forse identificabile con lo stesso *Vel Saties*. Potremo dunque ritenere che il responso degli auspici presi fosse favorevole a intraprendere il viaggio: il defunto è infatti rappresentato proprio nell'atto di varcare la soglia che separa il mondo terreno (fuori dalla tomba) dall'al di là (nella tomba). La tomba diviene così, secondo le concezioni più tarde, ultima dimora e rappresentazione dell'aldilà (Torelli 1997, pp. 146-147). Sul lato destro della porta di nuovo compare un personaggio maschile (*Vel Saties* o un suo antenato) e *Arnza* con ramo di melograno. La parete destra dunque «assume uno spiccato carattere funerario» (Maggiani 2004, p. 60).

Per quanto riguarda invece le figure di Nestore e Fenice si può rimarcare il fatto che costituiscono degli esempi di virtù e di coraggio con la funzione di creare un parallelismo rispetto alle gesta e alla personalità stessa di *Vel Saties*. Sono proprio questi personaggi/antenati ad essere assimilati a *Vel Saties* nell'aldilà e che sembra lo aspettino proprio ai lati della porta opposta a quella da lui varcata.

Si passa quindi ai gruppi di Sisifo e Anfiarao e Aiace e Cassandra sulla parete di ingresso. Questi, con la loro presenza, vengono a caratterizzare quello spazio come l'aldilà, secondo quanto si può anche osservare nella tomba dell'Orco, seppure con personaggi diversi.

Se la nostra interpretazione fosse corretta dovremo quindi dare una lettura un po' diversa rispetto a quelle precedenti, lettura che ritengo ci porti però a un quadro complessivamente più coerente e convincente.

2.6. Il rosso e il giallo

Nella tomba delle Anatre grande importanza è data alla ripartizione e alla evidenziazione degli spazi, in modo da rendere qualsiasi superficie delimitata sotto l'aspetto cromatico. Lo spazio dunque viene conquistato dal colore. Anche la partizione della volta, così definita dai colori rosso e giallo alternati, rappresenta un altro elemento di cui tenere conto, quasi come se suddividendo il soffitto si volesse suddividere la volta celeste. In tal senso un riferimento generale può essere rappresentato dalla divisio-

ne della volta celeste tramandata da Marziano Capella (Maggiani 1984, pp. 143 ss.).

È interessante osservare come la divisione della volta celeste in quattro parti presupponga la tomba come centro su cui si impernia la partizione. Il defunto, di rango regale o aristocratico che sia, si trova sospeso tra terra e cielo in posizione liminare, ma si trova anche al centro di un simbolismo cosmico. Particolarmente interessante è osservare come il simbolismo cromatico possa andare a rappresentare lo schema direzionale, all'interno di un sistema gerarchizzato complesso dove il luogo di potere – ma nel nostro caso la tomba – diviene centro del cosmo³⁹.

L'uso stesso del colore andrebbe inteso nella valenza sacrale che caratterizza ogni cultura arcaica. Si ricordi ad esempio, l'uso del colore rosso nelle sepolture di età preistorica oppure l'uso di determinati colori per marcare l'iniziazione. Victor Turner ha dimostrato in maniera esemplare come fra i Ndembu dello Zambia, i colori formino una sorta di classificazione della realtà⁴⁰.

Detto questo si può constatare come la percezione del colore divenga un aspetto culturale e non solamente sensitivo, indubbiamente difficile da comprendere e da studiare in una società scomparsa, dove l'analisi può essere condotta soltanto in maniera molto frammentaria (Beta, Sassi 2003).

Dalla osservazione della tomba, con la sua decorazione originaria, si resta colpiti della luminosità che essa emana, quasi come se i colori volessero sancire il passaggio ad un nuovo *status* dell'individuo. È stato sottolineato che quando compaiono contemporaneamente i colori principali la situazione contestuale generalmente è quella dell'iniziazione (Lantemari

³⁹ Si veda in generale: Geertz 2004 (trad. it.), in particolare pp. 164 ss.

⁴⁰ Turner 1976, pp. 113-122. Lo stesso Lantemari, commentando il lavoro di Turner, scrive: «I tre colori primari dei Ndembu assorbono e riassumono tutti i significati rituali, simbolici, esperienziali che rivestono, per loro, importanza sul piano percettivo, cognitivo, intellettuale. Infatti Turner dimostra che intorno alla triplice classificazione cromatica si dispone, rapportandosi ad essa, la classificazione dell'intero mondo dei rapporti con l'ambiente, la natura, le cose, nonché quello dei rapporti sociali e rituali entro i quali i Ndembu vivono, agiscono e ai quali reagiscono» (Lantemari 1983, pp. 80-81).

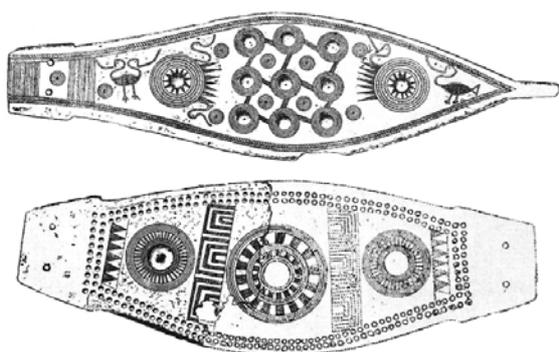


Fig. 12. Cinturoni bronzei da Populonia (Zuffa 1980).

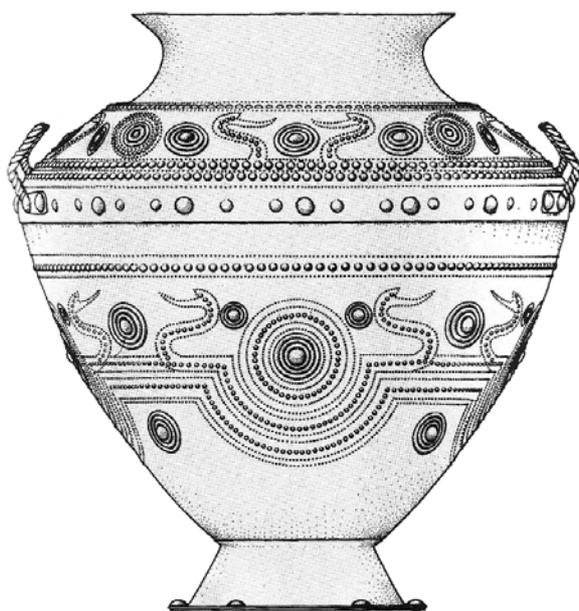


Fig. 13. Cinerario bronzeo da Veio (Zuffa 1980).

1983, p. 8). Nella tomba delle Anatre si percepisce un bipolarismo cromatico basato sul rosso e sul giallo, il nero infatti è usato in misura molto contenuta. È però proprio il nero a demarcare la superficie rossa da quella gialla, stadio liminare tra la vita «terrena» (rosso) e la vita «solare» (giallo)⁴¹. Non possiamo infatti negare al colore rosso una valenza vitale che

⁴¹ Merita di essere menzionata qui la tomba dipinta di Mandra Antine (Thiesi), ipogeo III, databile alle fasi finali della cultura di S. Michele. In questa tomba vengono utilizzati gli stessi tre colori ed è da sottolineare il motivo della falsa porta dipinto in rosso, le corna di un toro sovrastanti la porta, anch'esse in rosso, dischi simbolici e cornice in nero ed infine lo sfondo dipinto in giallo. Si veda: Radmilli 1978, tav. XXXVIII, fig. 10 e p. 206; Tanda 1984.

generalmente viene attribuita nelle culture più disparate⁴². Anche per il giallo risulta indubbia una sua frequente associazione con il colore del sole e quindi con la sfera divina⁴³.

Se poi esaminiamo la distribuzione dei due colori, il rosso copre la parte inferiore, comprendendo anche il letto funebre, mentre il giallo occupa la parte superiore delle pareti. I due colori vengono poi ad alternarsi sul soffitto con una prevalenza complessiva del giallo. Ritengo plausibile attribuire un valore simbolico a questa bicromia, forse proprio un simbolismo cromatico che indica il passaggio ad una nuova vita. È utile richiamare la sepoltura di scheletri con ocre rosse sparse sulle ossa attestata fin da età preistorica⁴⁴ ed inoltre, e forse in maniera più puntuale, un certo simbolismo che compare su urne a capanna e biconici protovillanoviani e villanoviani (Guidi 1980). Mi riferisco in particolare ai numerosi esemplari decorati con metope all'interno delle quali è una decorazione a svastica o a motivi solari. Come è noto, il simbolo della svastica è generalmente ritenuto connesso alla sfera solare e cosmica (EAA, s.v. svastica; Green 1995, pp. 44-46). Non penso che sul piano ideologico ci sia una grande distanza tra il concetto di raffigurare un simbolo solare su un cinerario e colorare di giallo la parte superiore di una tomba: in entrambi i casi è manifesto il richiamo al sole. L'osservatore del vaso o

⁴² Frazer 1995, pp. 27, 291, 454-456, 532. Luzzato, Pompas 2001, pp. 207-262. Nell'ambito delle testimonianze etrusche è significativo osservare come quasi tutte le false porte dipinte nelle tombe tarquiniesi siano di colore rosso, lo stesso si verifica anche nelle tombe con sola decorazione architettonica dove la pittura rossa tende ad evidenziare gli stipiti o il contorno della porta.

⁴³ Luzzato, Pompas 2001, pp. 179-205. Non trascurabile, è la testimonianza delle fonti antiche sul velo giallo che caratterizzava la moglie del *Flamen Dialis*. Festo dice infatti che «la flaminica, cioè moglie del Flamine Diale e sacerdotessa di Giove, indossava un vestito color fiamma, poiché il dardo del suo fulmine era del medesimo colore» ed inoltre «la sposa indossava un velo color fiamma per buon augurio, perché lo usava assiduamente la flaminica, cioè la moglie del flamine, alla quale non era lecito divorziare» (Paolo di Festo, p. 92 M e p. 89). Plinio e Lucano affermano che il colore del *flammeum* è il *luteus color* (Plinius, *Naturalis Historiae* 21, 46; Lucanus, *Pharsalia* 2, 361).

⁴⁴ Leroi-Gourhan 1987, p. 18; Leroi-Gourhan 1993, pp. 82-85. Si veda anche: Leroi-Gourhan 1991, s.v. *ocra*; Le Fur 1999, p. 120. Per l'area egea si veda Goodison 1989, pp. 23-24. Wunderlich 1925.



Fig. 14-15. Ciotola coperchio in bronzo da Veio (Berardinetti Insam 2001).

della tomba si pone da una visuale esterna nel primo caso e interna nel secondo ma questo non ha un riscontro sostanziale dal punto di vista del significato generale. Il richiamo è probabilmente alla nuova vita intesa come rinascita solare⁴⁵, forse proprio messa in rapporto al perenne ciclo del sole e quindi alla possibilità di una nuova vita dopo la morte. In tal senso i colori marcano il passaggio da una condizione all'altra, ovvero una condizione resa simbolicamente in rosso che è quella temporanea del defunto all'interno della tomba e una condizione resa in giallo che attesta l'iniziazione del defunto alla nuova vita in un ambito solare o cosmico. In questa visione simbolica l'uccello acquatico è per il defunto il tramite per accedere alla «esperienza solare» sovraumana. La stretta connessione di questi uccelli con il sole è documentata da testimonianze archeologiche datate all'età del Ferro che risultano incontrovertibili: il disco solare infatti compare associato a protomi di uccelli acquatici⁴⁶ (figg. 12, 13). Non è dunque un caso il fatto che, nella tomba delle Anatre, la teoria di uccelli acquatici si disponga sulla fascia dipinta di giallo.

Testimonianza di eccezionale valore dell'esistenza di un complesso sottofondo ideologico rispetto a quanto citato, diffuso oltre i confini dell'Etruria, è rappresentato dalla tomba

XLVIII della necropoli ellenica di Cuma⁴⁷. Qui Gabrici ha osservato, durante lo scavo, la diffusa presenza di colore rosso a tal punto da far pensare ad una cassa lignea dipinta di rosso. La stessa sepoltura, orientata est-ovest, conteneva al suo interno una fascia in argento, con raffigurazioni relative al motivo solare, a personaggi identificabili come divinità femminili portatrici di vasi, stormi di anatre e quadrupedi (Gabrici 1913, col. 252-253).

2.7. Alcuni confronti

Con la tomba delle Anatre affiorano dunque credenze molto antiche, già esistenti nell'età del Bronzo e del Ferro e riemerse nel nuovo linguaggio pittorico. Prendiamo ora in considerazione alcuni reperti con simbologia solare che possono maggiormente delineare quanto detto fino ad ora, premettendo che si tratta di esempi e che le testimonianze sono in realtà molto più numerose.

Di particolare interesse è la testimonianza archeologica di una ciotola coperchio in bronzo su ossuario in ceramica, proveniente da Veio e datata tra il secondo e il terzo quarto dell'VIII secolo a.C. (figg. 14, 15). Sulla parete della ciotola coperchio sono raffigurate cinque figure maschili schematizzate con braccia aperte e gambe divaricate, alternate a protomi di uccelli e a «borchie entro cerchi concentrici». È stato ipotizzato che si tratti di antenati in funzione protettiva sul coperchio del cinerario, o di oranti oppure di piangenti (Berardinetti Insam

⁴⁵ Si veda per una relazione tra il sole e i morti: Eliade 1976 (trad. it.), pp.153-157.

⁴⁶ Si veda ad esempio: Iaia 1999, p. 60, fig. 15, nn. 1-2 (biconico e cinturone in bronzo da Tarquinia); Zuffa 1976, tav. 141 a (urna in bronzo da Vulci); tav. 157 (vaso in bronzo da Veio); tav. 165 (cinturone in bronzo da Populonia).

⁴⁷ La tomba era collocata nel fondo Michele Maiorano.

2001, pp. 93-94; tav. V n. I.G.3.2). Si può, a nostro avviso, ritenere che le figurazioni maschili non rappresentino altro che il defunto, insieme agli avi, verosimilmente eroizzato e accolto in un ambito cosmico o solare.

Altra testimonianza è il trono di Verrucchio, proveniente dalla tomba 89, della fine dell'VIII - inizi VII secolo a.C., sul cui schienale, come è noto, si trovano raffigurate scene complesse, oggetto di diverse interpretazioni⁴⁸. Non è possibile, *hic et nunc*, avanzare alcuna ipotesi ulteriore indirizzata alla identificazione precisa del contesto narrativo. Tuttavia appare evidente che il contesto è caratterizzato da numerosi elementi che rimandano ad una sfera sacrale cosmica. Tra questi certamente bisogna annoverare la presenza del motivo solare reiterata per sette volte sulla spalliera, la rappresentazione di uccelli acquatici non solo nello schema decorativo ma anche all'interno delle scene figurate, la struttura del telaio caratterizzata da un motivo a barca con protomi di uccello e del carro del corteo di sinistra con protome ornitomorfa.

Elementi non privi di significato simbolico sono certamente anche le decorazioni della parte posteriore dello schienale e sulla base cilindrica, come ad esempio i motivi cruciformi e soprattutto il motivo terminante a doppia spirale o a voluta che avvolge quasi in una morsa il trono e chi vi doveva sedere. Tutti questi elementi inseriscono le scene a contenuto narrativo in uno scenario ben preciso che delinea in maniera incontrovertibile i legami del proprietario del trono con la sfera cosmica e quindi con il divino, fonte primaria di legittimazione dello *status* e del potere ma anche di aspettative ultraterrene.

Il cinerario di Montescudaio è un altro documento di eccezionale valore per la vicinanza cronologica⁴⁹. Sul cinerario osserviamo infatti un personaggio seduto sull'ansa, verosimilmente interpretabile come il defunto (Menichetti 1994, p. 29; Nicosia 1969, p. 386), collocato esattamente all'altezza di una fascia di decora-



Fig. 16. Cinerario di Montescudaio (Bianchi Bandinelli-Giuliano 2005).

zioni plastiche raffiguranti svastiche, quindi motivi connessi strettamente alla sfera solare (fig. 16). Sul coperchio si osserva invece il defunto eroizzato che banchetta al cospetto di una donna, probabilmente una divinità femminile⁵⁰. È verosimile ritenere che i due momenti siano in successione l'uno rispetto all'altro. Avremo dunque, in qualche modo una assunzione o meglio integrazione del defunto all'interno di una sfera solare o cosmica e quindi, sul coperchio, un suo inserimento in ambito divino. Scrive Torelli:

«lo statuto dell'antenato si qualifica qui come quello di titolare di un perenne banchetto, lo stesso cui alludono nella fase più antica della cultura laziale i tavolini e il vasellame miniaturistico e che in epoca storica si trasformerà nell'eterno simposio dei Campi Elisi celebrato da innumerevoli affreschi funerari e da sarcofagi» (Torelli 1997, p. 33).

⁴⁸ Gentili 2003, pp. 296-301; Torelli 1997, p. 55 ss.; Sassatelli 1996, pp. 264-265; von Eles 2002, pp. 235-272; Kruta 1992, pp. 222 ss.; Kossack 1992, pp. 231-246. Per il disegno e la fotografia si veda: von Eles 2002, tavv. XXV-XXVI.

⁴⁹ Il vaso è collocabile cronologicamente nella prima metà del VII secolo a.C.: Menichetti 1994, pp. 26-29; Delpino 2000, pp. 193-194.

⁵⁰ Torelli 1997, p. 33. È verosimile ritenere che la figura femminile si possa interpretare come sposa del defunto, sia terrena che celeste. Pertanto non escluderei l'idea che tra coppia terrena e coppia divina si crei una sorta di corrispondenza e ambiguità nello stesso tempo.

Gli aspetti evidenziati ci inducono a pensare che comunque il destino del defunto dopo la breve esistenza all'interno della tomba, preveda una connessione con la sfera cosmica e solare, dove evidentemente si ritiene vada a dimorare in via definitiva, nel suo nuovo *status*.

Un altro reperto figurato di notevole importanza è rappresentato da un cilindretto di raccordo di affibiaglio in argento e oro di bottega vulcente, nel quale due eroi compaiono ai lati di una svastica, al di sotto della quale sono raffigurati due leoni (fig. 17). Al di là di una ipotetica attribuzione a Eracle e ad un suo compagno, mi pare significativo che venga proposta una interpretazione della scena come apoteosi⁵¹. La presenza di decorazioni come quella appena menzionata su oggetti dell'ornamento personale sono indicativi di un patrimonio mitologico e quindi ideologico di riferimento diffuso.

Non si può non menzionare l'oinochoe della Tragliatella, datata nell'ultimo trentennio del VII secolo a.C. (Menichetti 1994, pp. 57 ss.). Il fregio superiore del vaso, accanto ai personaggi e al quadro generale della scena figurata, presenta due uccelli in schema araldico. Gli uccelli si collocano tra Teseo e Arianna e il sacrificio del capro da parte di Teseo. Si tratta dell'inizio dell'impresa, posta sotto l'egida di Afrodite e l'esito finale con il ritorno da Creta di Teseo e Arianna. A prima vista la funzione dei due uccelli non appare del tutto perspicua. Proseguendo invece ad esaminare il fregio inferiore, osserviamo anche qui la raffigurazione di due uccelli, questa volta negli *emblemata* degli scudi dei due cavalieri. Che questo emblema abbia un preciso significato lo fa comprendere l'altro emblema del cinghiale presente in maniera esclusiva all'interno della schiera di fanti. Secondo Menichetti la scena è interpretabile come danza della *geranos* per festeggiare il ritorno degli eroi da Creta. Il nome della danza si connette con la gru, uccello in grado di «attraversare lo spazio labirintico» e quindi di

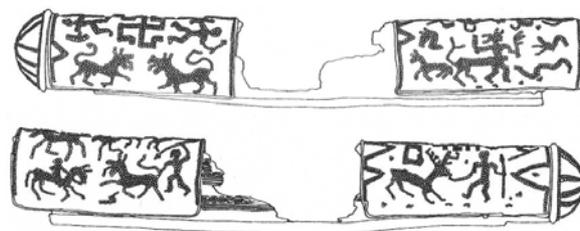


Fig. 17. Affibiaglio da Vulci (Carandini 2002).

svolgere la funzione di guida. I due cavalieri, diversificati tra loro in quanto il primo accompagnato da una scimmia seduta sul cavallo e il secondo con la lancia in mano, rappresentano la successione del potere regale così come avvenne tra Egeo e Teseo dopo l'impresa del Minotauro. L'impresa mitica del labirinto potrebbe dunque rappresentare e fondare la successione regale. I due uccelli, in schema araldico nel fregio superiore, creano una corrispondenza con la scena adiacente relativa all'incontro tra Teseo e Arianna. In essi vediamo il simbolo di coloro che hanno avuto la capacità di superare una grande prova: quella di entrare e di uscire dal labirinto sani e salvi. Gli uccelli rappresentano le guide, aiuto indispensabile dei nostri eroi⁵². Richiamano la stessa interpretazione della *geranos* di Teseo le lastre di tipo D di Acquarossa sulle quali è raffigurata una danza di fronte ad una gru (Menichetti 1994, pp. 94-95, fig. 52).

Un ultimo documento di età più recente merita di essere citato in questo breve *excursus* esemplificativo. Si tratta di una lastra architettonica, proveniente da Velletri, sulla quale sono rappresentati dei carri in corsa. Qui, al di sopra dei carri, corre un fregio meandriforme piuttosto particolare che crea spazi quadrati nei quali, in maniera alternata, compaiono un uccello e un fiore. Nel suo stesso sviluppo la decorazione meandriforme si dispiega creando dei motivi a svastica. Si viene così a creare una sequenza continua e ripetuta in cui vediamo la successione di tre elementi: il fiore, la svastica e l'uccello. Anche in questo caso ci sembra di scorgere la traccia di possibili contenuti simbolici. Si tratta infatti di una realizzazione molto particolare che non vediamo in altre lastre, sappiamo tutta-

⁵¹ Pacciarelli 2002, pp. 310-312, p. 327 nota 50. Molto significativa è l'associazione tra la svastica e i leoni, così come si riscontra anche nella fibula di Ponte Sodo a Vulci (Carandini 2002, p. 239 ss.). Si stabilisce quindi un evidente legame tra i due elementi iconografici e soprattutto la pertinenza dell'animale alla sfera simbolica ultraterrena.

⁵² La gru compare anche su un vaso attico figurato da Tebe, in atto di precedere la nave su cui si imbarca Teseo (Menichetti 1994, fig. 35a).

via quanto le lastre architettoniche delle *regiae* etrusche e latine siano cariche di significati connessi alla regalità e all'assimilazione alla sfera divina (Menichetti 1994, pp. 93 ss. e fig. 59; Torelli 1997, pp. 87 ss.). Con questo documento siamo nel VI secolo a.C., una età molto più tarda rispetto agli altri documenti archeologici trattati, eppure ancora in questa età non si perde la connessione degli uccelli con la svastica; soprattutto continua a manifestarsi quel rapporto privilegiato tra la sfera celeste, cosmica, sede della divinità, e la regalità arcaica, seppure ormai ad un livello marginale rispetto al prevalere di nuove idee e forme di rappresentazione.

3. Considerazioni conclusive

Nel concludere vorrei affrontare una tematica un po' più ampia, partendo proprio, ancora una volta, dalla tomba delle Anatre. Infatti proprio questa tomba, con la sua scena figurata apparentemente semplice ma dai significati simbolici particolarmente complessi, ci porta a effettuare alcune considerazioni intorno alla cultura orientalizzante e all'ideologia etrusca più antica⁵³.

Si è molto insistito ultimamente sull'introduzione del mito greco in Etruria ma non si è fatto altrettanto per ciò che concerne l'introduzione di credenze e di ideologie religiose di provenienza orientale. Architetti, scultori e orefici orientali si sono stabiliti in Etruria dando vita ad una produzione che ha avuto un largo consenso presso i ceti più elevati della società etrusca (Colonna 2000, p. 57 ss.; Martelli 1991), tuttavia il portato delle civiltà orientali non è esauribile nell'ambito dell'arte e dell'architettura in genere (Delpino 2000a, pp. 93 ss.; Torelli 1986, p. 183). Ben sappiamo quanto sia grande il debito nei confronti dell'Oriente da parte

della religione etrusca, si pensi ad esempio alla aruspicina (Krauskopf 1997, p. 32, nota 36).

Viene da supporre che dall'età del Bronzo fino all'età orientalizzante compresa si diffondano idee e credenze che vengono accolte localmente e rielaborate ma la cui origine denota una matrice orientale. È inverosimile credere che l'Oriente abbia dato solo un contributo tematico e stilistico formale nel campo artistico, annullando completamente una tradizione di pensiero millenaria che forse gli stessi progenitori del *nomen* etrusco in parte conoscevano. Bisogna dunque pensare ad un processo, dove la cultura locale agisce in maniera selettiva, adattiva e creativa sui modelli con cui viene in contatto, determinando così esiti che nel caso specifico possono anche discostarsi sensibilmente dagli apporti originari.

È anche quanto abbiamo detto sulla tomba delle Anatre a far riflettere in questa direzione. Forse proprio il concetto del destino «solare» e quindi divino del defunto, può richiamare analogie stringenti con quanto da tempo era noto ad esempio in Oriente e in particolare in Egitto (Assman 2002; Sabbatucci 1978, p. 251 ss.).

Non deve stupire che nell'orientalizzante etrusco i beni sontuari rinvenuti nelle sepolture aristocratiche corrispondano a quelli che troviamo nella stessa epoca in Grecia ma all'interno dei templi (Camporeale 1985, p. 84). Evidentemente anche il destino verso il quale immaginavano di andare incontro i defunti non doveva differire di molto rispetto a quello delle divinità. Ricordiamo che in Egitto il faraone defunto prendeva posto nella barca solare e saliva in cielo per farsi spazio tra gli dei; il morto stesso veniva rappresentato come una stella nel firmamento denotando quindi un destino cosmico. L'anima era rappresentata come un uccello con testa di uomo e i defunti stessi si trasformavano frequentemente in uccelli⁵⁴.

La creazione di un modello regale che preveda una stretta connessione con il sole, come ha messo in evidenza Eliade dal punto di vista fenomenologico, costituisce un diretto inserimento del re/faraone nel ciclo cosmologico e quindi nel controllo stesso di questo ciclo (Eliade 1976, p. 338). D'altra parte anche l'in-

⁵³ Nel testo che segue sarò costretto a schematizzare e a dare, pur non volendo, l'impressione che le credenze e le pratiche siano in realtà più omogenee e coerenti di quanto non lo siano nella realtà. Come ha inoltre ricordato recentemente A. Maggiani: «A. Brelich avait raison de souligner dans son compte rendu de l'ouvrage de Georges Dumézil sur la religion romaine, à propos de l'appendice consacré à la religion étrusque, qu'il fallait étudier non pas "la", mais "les" religions d'Étrurie» (Maggiani 1997, p. 431).

⁵⁴ Si veda in generale: Derchain 1988, pp. 68-73.

serimento nel «circuitto cosmico» dei defunti in generale, è ben spiegabile nel senso di un tentativo escatologico rivolto a conseguire una dimensione interna al ciclo perenne della natura, dimensione chiaramente immortale (Frankfort *et alii* 1963, pp. 66 ss.).

È intuibile che certe ideologie e credenze, soprattutto quelle relative all'ideologia solare, siano pervenute in Etruria e in Europa dal Mediterraneo a seguito di antichissimi contatti che risalgono verosimilmente all'età del Bronzo e ai rapporti col mondo miceneo (Delpino 2000a, pp. 93-99; Bettelli 2004). Dunque è necessario pensare al susseguirsi nel corso del tempo di contatti, a vario livello, che hanno determinato una progressiva stratificazione di cui riusciamo a cogliere soltanto alcuni elementi, peraltro frammentari ma certamente tangibili, non soltanto nella cultura materiale ma anche nel pensiero e nelle credenze religiose connesse alla vita ultraterrena e al destino ultimo dei defunti. Che poi queste credenze siano riscontrabili soltanto nell'ambito di ceti sociali elevati non deve assolutamente stupire, l'archeologia infatti è molto più ricca di testimonianze tra gli strati di popolazione più abbienti. Se è vero che è il ceto colto, conoscitore della scrittura, a custodire e a far sue le nuove ideologie, in funzione non solo speculativa e religiosa ma anche nella rappresentazione e nel fondamento del proprio potere, è pur vero che le stesse ideologie possono essersi diffuse ed estese progressivamente anche all'intera comunità o a una parte più estesa di essa⁵⁵.

Certamente tali credenze e idee, la cui matrice identifichiamo come orientale, possono in parte essersi sviluppate anche autonomamente a livello locale e possono aver avuto una crescita e riferimenti ulteriori proprio a seguito di apporti esterni⁵⁶.

Recentemente I. Damiani ha sottolineato come le tracce di un culto solare possano farsi risalire molto indietro rispetto al Tardo Bronzo (Damiani 2004). Tuttavia è innegabile che lo sviluppo maggiore di tale ideologia avvenne nel Tardo Bronzo e nell'età del Ferro, come attestano numerose testimonianze iconografiche. È quindi evidente che una ideologia antica e diffusa ha avuto un processo di espansione esponenziale e forse anche di trasformazione nel periodo citato. Quali siano le ragioni e le dinamiche di ciò è sicuramente difficile dirlo, tuttavia diversi elementi consentono di tracciare delle ipotesi⁵⁷.

La parte terminale dell'età del Bronzo e il Primo Ferro, come è noto, rappresenta un momento di trasformazione economica e sociale di grande rilievo che certamente ha interessato gli aspetti della mentalità e dell'ideologia e quindi anche della religione⁵⁸. Elementi che ben sappiamo, per le comunità arcaiche, sono i più difficili da cogliere. In questo periodo il processo di gerarchizzazione degli insediamenti, la stratificazione sociale, la formazione di una élite guerriera, l'incremento della produzione metallurgica, l'intensificazione della produzione in generale e la specializzazione delle funzioni sono caratteri riscontrabili in maniera diretta attraverso i dati archeologici. Da questi contesti sociali così dinamici sorgeranno le realtà protubane etrusche e quindi i centri urbani, secondo una linea evolutiva che ha visto il progressivo concentrarsi dell'insediamento ma anche il progressivo concentrarsi del potere⁵⁹.

All'interno delle culture del Tardo Bronzo si arriva progressivamente al mutamento di aspetti religiosi di grande rilevanza, in primo luogo ricordiamo l'abbandono dei luoghi di culto in grotta a favore di luoghi collocati sulle montagne, una tendenza quindi che porta a identificare la sfera divina nell'ambito celeste piuttosto che ctonio. Accanto a quest'aspetto macroscopico ce ne è un altro: il cambiamento del rito

⁵⁵ In Egitto infatti, in un primo tempo, era solo il faraone a poter contare sulla vita eterna, successivamente anche gli altri uomini. Dopo il giudizio – svolto attraverso la pesatura del bene e del male fatto in vita – se l'esito era favorevole il morto, come diceva un antico testo, andava a riunirsi insieme a coloro che si trovavano sulla nave del sole (Frankfort *et alii* 1963, pp. 134-135); Sabbatucci 1978, p. 269.

⁵⁶ In relazione a tali problematiche si veda: Dolfini 2004, p. 284 e discussione alle pp. 322 ss.

⁵⁷ In età storica in Etruria si delineano divinità antropomorfe di carattere solare, ad attestare verosimilmente l'evolversi e lo stratificarsi dell'ideologia più antica. Si veda: Tirelli 1981; Krauskopf 1991 e 1997.

⁵⁸ Per i rapporti tra economia e religione si veda: Brelich 2007, pp. 69-95; inoltre pp. 7-27.

⁵⁹ Sull'evoluzione dell'organizzazione sociale in generale, si veda: Giusti 2002.

funerario, la comparsa e la diffusione della cremazione in sostituzione dell'inumazione (Peroni 1996, pp. 402-406; Guidi, Piperno 2005, pp. 460-461). Soltanto l'introduzione di un nuovo modo di trattare il corpo del defunto, fornisce idea della portata delle trasformazioni avvenute in questa fase. Modificare il trattamento del corpo dopo la morte rappresenta una forte spaccatura nel nucleo più tradizionale e conservatore di una cultura. Nel Tardo Bronzo compaiono inoltre le prime necropoli unitarie, nettamente separate dalle aree abitate. È quindi importante osservare come il fuoco acquisisca una posizione rilevante nell'ambito della religiosità dell'età del Bronzo «oltre che dal suo ruolo nelle pratiche sacrificali – cui va aggiunto quello, ben più largamente documentato nel rituale funebre –, soprattutto dai numerosi rinvenimenti in insediamenti di alari fittili, spesso configurati in forme che ne testimoniano la pregnanza sacrale» (Peroni 1996, p. 406).

Si viene insomma a definire complessivamente una nuova geografia del sacro e nuove modalità di accesso ad esso. Questi sono dati parziali ma molto indicativi di un processo in evoluzione.

Senza entrare nel vivo dell'argomento, che meriterebbe una trattazione a parte, possiamo soltanto supporre che la trasformazione del rituale funebre ovvero del corpo attraverso il fuoco, abbia un qualche legame con il culto solare, non solo perché le simbologie relative al culto solare compaiono spesso sui cinerari e nei corredi funerari in generale.

Il fuoco facilmente può essere associato al sole⁶⁰. Il fuoco che consuma il cadavere sulla pira, smaterializza il corpo e lo assorbe nella sua fiamma. La forza magica del fuoco rappresenta un modo di trasformazione della natura, un modo per far nascere qualcosa di nuovo, sia esso un metallo o qualcosa di diverso⁶¹. Molto interessante è tracciare un parallelo con il trattamento dei minerali, questi infatti sono sottoposti a un processo che ne determinerà una trasmutazione. Come ha sottolineato M. Eliade «lo scena-

rio drammatico delle 'sofferenze', della 'morte', della 'resurrezione' della materia è attestato fin dall'inizio nella letteratura alchemica greco-egizia» (Eliade 2004, pp. 131-132).

È verosimile pensare che attraverso il fuoco il morto è sottoposto, come il minerale, ad una trasmutazione che lo porta ad assurgere ad una dimensione differente rispetto a quella originaria. Il processo di smaterializzazione del corpo potrebbe addirittura portare a pensare all'integrazione del defunto nell'elemento solare, quindi nell'ambito divino; quanto meno all'inizio di un processo che si concluderà in tal senso.

Mi sembra molto interessante rilevare come la simbologia solare si diffonda nei corredi funerari progressivamente tra età del Bronzo e età del Ferro, restando tuttavia inizialmente relegata nell'ambito di una élite ristretta, per poi diffondersi maggiormente (Damiani 2004, p. 268; Dolfini 2004, pp. 288, 290; Iaia 2004, p. 310).

R. Pettazoni ha esposto nell'importante articolo *Le progenie del Sole* una casistica molto interessante appartenente a culture e aree geografiche diverse (anche non indoeuropee), dalla quale emerge la funzione di capostipite del sole (Pettazoni 1950, pp. 493-500).

Particolarmente interessante è la testimonianza dello Slovo del principe Igor Svjatoslavic ambientato nel XII secolo, che celebra la lotta del principe e di altri giovani principi russi contro i barbari Kumani. Nel racconto i russi sono i «nipoti di Dazbog», cioè i discendenti del Sole, non tutti i russi, ma solo la parte più elevata della popolazione (nobiltà, classe aristocratica, principi, guerrieri). Non si tratta di un caso isolato. Il fondatore dell'impero giapponese (660 a.C.), Jinnu Tenno, discendeva dalla dea del sole Amaterasu. Gli Incas si chiamavano «figli del sole» e il re ne era il rappresentante terreno. Pettazoni menziona anche il passo di Giovanni Lido, *de mensibus* IV, 155 dove è nominato Ἡλιος γενάρχης, cui si celebrava l'*agonium* dell'11 dicembre⁶². Dunque ci sono elementi per affermare che il legame della regalità e della nobiltà guerriera con il sole trova riscontro in diversi ambiti culturali. Forse in questa direzione potrebbe leggersi il simbolismo solare, quale

⁶⁰ Una versione del mito di Prometeo documenta che il titano rubò il fuoco per donarlo agli uomini accostando una torcia al sole (*Servius, ad Ecl.*, VI, 42).

⁶¹ Non è certamente casuale, nella cultura greca, la relazione tra *Helios* e *Hephaistos* (Goodison 1989, p. 189).

⁶² Sugli Agonia dell'11 dicembre si veda: Sabbatucci 1988, pp. 339-340.

elemento di distinzione di un gruppo sociale, rispetto al resto della popolazione, e di collegamento con la divinità.

Molto complesso è il tentativo di identificare nel patrimonio della tradizione religiosa romana e latina elementi che consentano di operare qualche passo chiarificatore. Certamente la demitizzazione della religione ha compromesso gran parte del materiale che poteva essere a nostra disposizione (Brelich 1966, pp. 225 ss.). Tuttavia la documentazione relativa all'antica Lavinio ci fornisce elementi estremamente interessanti come ha dimostrato Torelli (Torelli 1984, pp. 173-179, pp. 195 ss.). Secondo lo studioso *Indiges* è un *summus pater* con caratteristiche ctonie che personifica gli antenati divini dei Latini ma è anche *Sol*. Enea divinizzato verrà, come sappiamo, denominato: *Indiges*, *Pater Indiges*, *Iuppiter Indiges*, *Sol Indiges*. Il sole era venerato a Lavinio come *Pater Indiges*, quindi come capostipite. Un analogo ruolo mitologico è ipotizzato da A. Mastrocinque per l'Etruria. In una iscrizione da Pyrgi il termine *apa*, cioè *pater*, è infatti in rapporto a *Caθa* e *Suri*, e in uno specchio da Orbetello, dove è raffigurato il sole nel suo viaggio diurno e notturno, appare come *Sol Parens* (Mastrocinque 1996, pp. 150-151; Colonna 1994a, pp. 134-135, fig. 4; Simon 2006, p. 57).

Notevole interesse emerge dal tema della potenza generativa del fuoco che in ambito latino riconduce la genealogia del fondatore di stati o del re alla divinità. Approfondimento specifico merita la saga mitica delle origini di Roma riferita da Promathion⁶³, qui infatti non c'è un richiamo diretto all'elemento solare ma una definizione specifica del potere generativo del fuoco. La vestale di Alba Rea Silvia si sarebbe unita al fallo di Marte uscito dal focolare regio, sacro a Vesta. Da questa unione verranno generati i gemelli semidivini Romolo e Remo⁶⁴. In tal senso ritorna il potere generativo del fuoco, elemento certamente non occasionale ma antico considerando che compare anche per *Caeculus*, il fondatore mitico di Praeneste. Costui sarebbe

nato da una scintilla uscita dal focolare, attribuita a Vulcano⁶⁵. Anche la nascita di Servio Tullio avrà una dinamica simile. Il futuro re di Roma è infatti generato da una scintilla del focolare della *domus* regia di Tarquinio Prisco attribuita al *Lar Familiaris*⁶⁶, quasi come se si trattasse del novello Romolo.

La potenza generativa del fuoco traspare anche in Varrone:

«Igitur causa nascendi duplex. Ideo ea nuptiis in limine adhibentur, quod coniungit<ur> hic, et mars ignis, quod ibi semen, aqua femina, quod fetus ab eius humore, et horum vincionis vis Venus»⁶⁷.

È stata avanzata l'ipotesi che esistesse un culto del focolare anteriore a Vesta, che aveva come riferimento Caca, sorella o figlia di Caco. Associata al culto del focolare femminile è una potenza generativa fecondatrice rappresentata da Marte⁶⁸. Tuttavia Marte probabilmente eredita o assorbe determinate funzioni da altre figure divine, configurandosi più come padre di Romolo e quindi come realtà legata al sorgere dello stato. Ad una fase anteriore è difficile risalire per la scarsità del materiale, anche se A. Carandini ha ricostruito una realtà protourbana legata a Quirino più che a Marte, ipoteticamente ritenuto fondatore del *Septimontium*⁶⁹. Forse la stessa figura di Romolo si sarebbe costruita «riutilizzando mitemi sottratti dalla demitizzazione di Quirino» (Carandini 2006, p. 329).

Resta tuttavia aperto il problema di *Sol Indiges*, menzionato come abbiamo visto da Giovanni Lido.

L'11 dicembre era il giorno degli *Agonalia* e questi erano connessi con Ἡλιος δαφνηφόρος

⁶³ In *Plutarchus, Romulus* 2, 4-6.

⁶⁴ Per un approfondimento delle diverse tradizioni si veda: Carandini 2006, pp. 24-37 e 265-278, nel commento è messa in evidenza anche la tradizione analogica relativa a Servio Tullio.

⁶⁵ Capdeville 1995; si veda anche: Carandini 1997, pp. 126-137.

⁶⁶ *Dionysius, Antiquitatae Romanae* IV 2, 1ss.; *Ovidius, Fasti* VI, 627-36; *Plinius, Naturalis Historiae* XXXVI, 204.

⁶⁷ *Varro, De Lingua Latina*, V, 61: «Due dunque sono gli elementi che condizionano la vita, il fuoco e l'acqua. Questa è la ragione per cui se ne fa uso sulla soglia della casa nuziale, perché si effettua in essa una unione; e il fuoco è l'elemento maschile, perché contiene il seme, l'acqua è l'elemento femminile, perché il feto si sviluppa dalla sua umidità: la forza che lega la loro unione è Venere» (traduzione di A. Traglia).

⁶⁸ Si veda a tal proposito la cerimonia dell'*October equus* culminante nel far sgocciolare sangue dalla coda del cavallo sul focolare regio.

⁶⁹ Carandini 2006, pp. 299-350; in particolare, pp. 344 ss.

καὶ γενάρχης ma anche con la festa denominata *Septimontia* (cal. filocaliano) o *Septimontium* (cal. di Guidizzolo e di Polemio Silvio). È un giorno dunque che - secondo Sabbatucci - attraverso gli *Agonalia* e l'associazione con *Sol Indiges*, contrassegnerebbe la fine dell'anno solare in vista dell'imminente solstizio invernale (Sabbatucci 1988, pp. 339-340). La festa del *Septimontium* farebbe pensare ad una connessione con le altre celebrazioni della giornata che potrebbe, molto verosimilmente, rimandare ad uno strato piuttosto antico della tradizione, relativo ad una fase protourbana. Mentre gli *Agonalia*, con il sacrificio dell'ariete nella *Regia*⁷⁰, rimandano ad una sfera regale, la festa del *Septimontium* appare una festa legata alla semina (Sabbatucci 1988, p. 340). È ben documentato peraltro lo stretto legame tra elementi solari e culto ctonio-agrario e funerario, si pensi in particolare al rito di fertilizzazione dei campi attraverso la ruota solare ed anche al rito di visita degli eroi o dei morti ai campi, molto diffusi non solo nel folklore europeo⁷¹.

Torelli parla di una sovrapposizione antichissima della figura di *Indiges* a quella di *Sol*, alla quale si sarebbe poi giustapposta quella di *Vediove*⁷². Ancora Torelli scrive: «... pervade tutto ciò la figura ancestrale di *Indiges*, catactonia e solare, venerata nel periodo di 'crisi' del capodanno e dell'iniziazione giovanile, e al tempo stesso, proprio per tutte queste valenze – sottolineate con la religione saliare – assai vicino a Vulcano e a Romolo»⁷³.

Molto significativo è osservare che l'assimilazione di Enea e di Romolo ad una figura divina, delinea uno schema mitico ben preciso, che fonda e sancisce non solo un destino ultraterreno

degli antichi re ma anche un culto tombale dei re defunti, da identificarsi con gli dei *indigetes*⁷⁴.

Dunque appare molto verosimile che proprio nel Bronzo finale e nell'età del Ferro, nel momento in cui si attuano nuove forme di gestione centralizzata del potere, sia necessario anche sostanziarle attraverso una legittimazione in cui l'elemento divino, in questo caso le divinità connesse alla sfera solare e del fuoco, abbiano un ruolo centrale. Le élite emergenti nel Bronzo finale, consolidatisi ulteriormente nel Primo Ferro, fondano una ideologia che lega strettamente potere e salvezza per richiamare il titolo e i contenuti del fondamentale volume di Jan Assmann (Assmann 2002).

Quale elemento migliore dell'ideologia celeste e solare per realizzare, per la prima volta, nelle culture protostoriche italiane una teologia politica, testimonianza diretta della centralizzazione del potere e del progressivo emergere dello stato in Etruria e nel *Latium Vetus*. È in questo contesto che va letto il simbolismo solare, verosimilmente anche quale indicatore specifico di un percorso iniziatico.

Non bisogna tuttavia pensare ad una situazione analoga: l'Etruria infatti, a titolo meramente esemplificativo, sembra essere caratterizzata da una maggiore assimilazione delle mode e delle ideologie orientali, aspetto che sembra notevolmente ridotto in ambito latino, o perlomeno mitigato⁷⁵.

Resta un ultimo aspetto da trattare, certamente non in ordine di importanza ma al fine di ampliare gli spunti interpretativi dell'antica ideologia etrusca qui proposti. Nelle necropoli dell'età del Bronzo finale e del Primo Ferro il rituale prevede l'uso del vaso biconico quale urna cineraria (Iaia 1999, pp. 113 ss.). Entro questa forma, dalle sembianze antropomorfe, vengono dunque racchiuse le ceneri del defunto

⁷⁰ Varro, *De lingua latina* 6, 14.

⁷¹ Eliade 1976, p. 154.

⁷² Torelli 1984, pp. 173-179 e in particolare p. 178.

⁷³ Torelli 1984, p. 179. Carandini ipotizza che «L'*Indiges* di dicembre e del Quirinale fosse originariamente da identificare con Quirino prima che e oltre che, come normalmente si ritiene, con Sol, il dio introdotto da Tito Tazio, verosimilmente da Lavinio (dove era principalmente venerato), il cui *pulvinar* era, non a caso, annesso al tempio di Quirino.... *Quirinus Indiges*, dio proto-urbano, potrebbe essere stato assimilato in un secondo tempo a *Sol Indiges*, divinità che sembrerebbe giunta a Roma nella prima età regia» (Carandini 1997, p. 327). Da ultimo su Quirino si veda: Carandini 2007.

⁷⁴ Sabbatucci 1988, pp. 258-259. Mi sembra interessante rilevare il fatto che nel racconto mitico Romolo si identifichi alla fine con Quirino e non, come Enea, con il Sole, ad indicare probabilmente un livello successivo della tradizione mitica – legato all'emergere dello stato – dove intervengono nuovi elementi di riferimento.

⁷⁵ È significativo il fatto che la decorazione a svastica compaia sui cinerari e sui vasi dell'età del Ferro in misura molto più contenuta rispetto all'Etruria. Anche all'interno dell'Etruria si registra una certa variabilità.

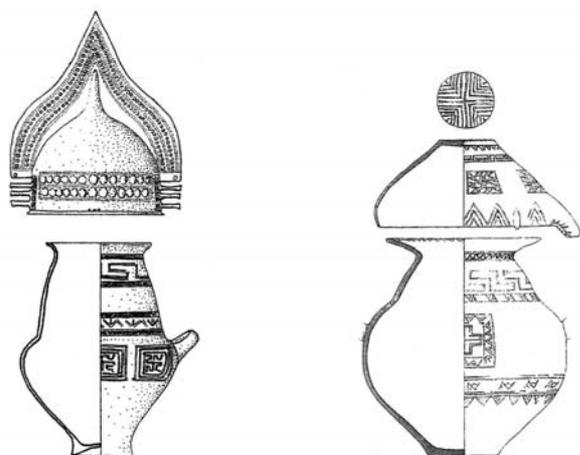


Fig. 18. Esempi di vasi biconici da Tarquinia e Vulci (Iaia 1999).

(fig. 18) (von Eles 2002, p. 22 ss.). Il vaso biconico è anche attestato in contesti di abitato ma difficile è in questo caso identificarne l'esatta funzione. Molto significativo è invece il ritrovamento, non lontano da Vulci (località Bandinella), di un deposito votivo localizzato in uno specchio d'acqua, testimonianza di un culto delle acque databile alla prima età del Ferro (D'Ercole, Trucco 1992, pp. 77-85). Qui sono state ritrovate riproduzioni miniaturistiche di vasi biconici. Anche da prendere in considerazione è il ritrovamento, nella sepoltura 160 di Poggio Selciatello di Sopra a Tarquinia, di una idria greca utilizzata come cinerario in sostituzione del vaso biconico⁷⁶.

In questo senso sarebbe interessante istituire una relazione tra la funzione culturale/domestica del vaso, probabilmente con la funzione di contenere acqua⁷⁷, e il rito funerario. Se l'incinerazione rappresenta la dissoluzione della corporeità e il trasferimento del defunto in un'altra dimensione, la deposizione delle ceneri nel biconico invece costituisce un ulteriore passaggio. L'immersione simbolica nell'acqua manifesta l'atto rituale per consentire una nuova vita, la rigenerazione del defunto (Eliade 1976, pp. 194 ss.). Infatti attraverso essa il morto ritorna ad uno stadio pre-formale, atemporale per venire iniziato ad una nuova vita. Non è un caso che

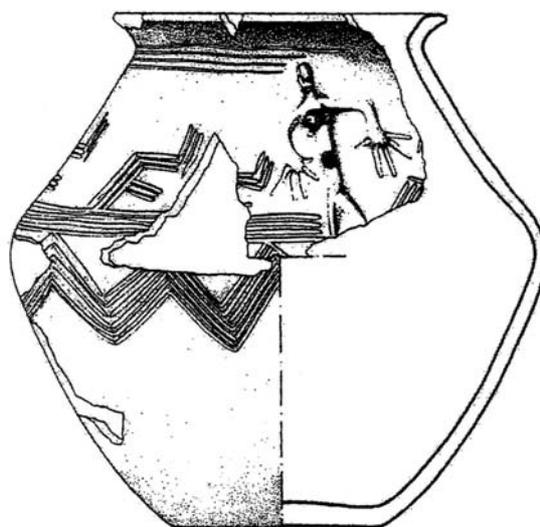


Fig. 19. Urna biconica da Montorgano con figura femminile (Brusadin Laplace 1984-1987).

la tradizione sul battesimo cristiano conservi, sebbene in un contesto completamente diverso, valenze simili. Giovanni Crisostomo a tal proposito dice:

«esso rappresenta la morte e la sepoltura, la vita e la resurrezione... Quando tuffiamo la testa nell'acqua come in un sepolcro, l'uomo vecchio è immerso, interamente seppellito; quando usciamo dall'acqua, simultaneamente compare l'uomo nuovo»⁷⁸.

Il vaso biconico è dunque carico di un forte simbolismo: da una parte per la sua funzione, dall'altra per la forma antropomorfa e per le decorazioni.

Un altro aspetto fondamentale da definire è il ruolo della figura femminile nel contesto ideologico funerario, documentato da diverse testimonianze archeologiche. Ne ricordiamo alcune. Innanzitutto l'urna di Montorgano (Sasso di Furbara) attribuibile al Bronzo finale che reca, sulla parete del vaso, una figura femminile a rilievo caratterizzata da grandi mani leggermente piegate e distaccate dai fianchi, recava sulla parte centrale del corpo e sui seni una sostanza di natura resinosa difficilmente interpretabile⁷⁹. A braccia aperte la divinità

⁷⁶ Si veda, per una buona immagine del vaso: Roncalli 1986, fig. 441.

⁷⁷ In tal senso si veda: Guidi, Piperno 2005, p. 461.

⁷⁸ *Homil. in Job.*, XXV, 2.

⁷⁹ Brusadin Laplace 1984-1987, p. 390. Forse su di essa erano applicati elementi che rimarcavano l'aspetto terrifico, extraumano. A tale proposito è interessante

femminile aspetta il defunto per accoglierlo – o accoltolo lo protegge –, così come in alcune urne a capanna dell'età del Ferro la statuetta femminile ha forse la funzione di accogliere il defunto nella sua dimora celeste (fig. 20)⁸⁰. Ricordiamo inoltre che oltre alle statuette, scoperte all'interno di urne a capanna coeve (IX-VIII secolo a.C.), provenienti dal *Latium Vetus*, troviamo in Etruria corredi in cui compaiono composizioni con figura femminile e vasi miniaturizzati, anche di forma biconica (fig. 21). Una testimonianza diversa è rappresentata invece dal coperchio di cinerario da Pontecagnano (IX-VIII secolo a.C.) che sulla sommità conserva, realizzati a tutto tondo, una figura femminile che abbraccia una figura maschile⁸¹.

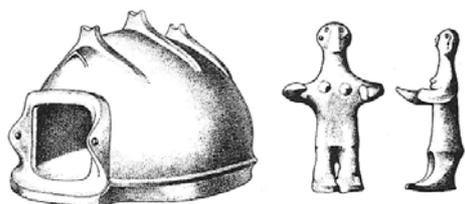


Fig. 20. Urna a capanna con statuette da Montecucco.

osservare come le sembianze mostruose, legate a figure femminili connesse con la morte, trovino ad esempio analogie con il complesso rituale «Rangda-Barong» a Bali, celebrato di solito in relazione a cerimonie funerarie. Su di esso esiste una vasta letteratura ma in anni recenti Geertz ne ha approfondito i contenuti (Geertz 2006, pp. 144-150). L'aspetto pauroso di Rangda, caratterizzato da «mani dalle lunghe unghia...», pelosa, arcigna, zannuta e solitaria», può rappresentare un parallelo in questa direzione. Particolarmente interessante è la figura femminile incisa, all'interno di una metopa, sulla parete di un cinerario da Sala Consilina, disposta con le braccia in posizione analoga a quelle della figura femminile sul cinerario di Montorgano. È da sottolineare inoltre che accanto è un'altra metopa con un'altra figura (coppia divina). Le altre metope contengono all'interno motivi solari (Kilian 1966, tav. 6, nn. 2-3; tav. 8 n. 3).

⁸⁰ L'esemplare di biconico villanoviano da Vulci con l'indicazione dei seni (IX secolo a.C.) è una testimonianza importante anche se ambigua (rappresentazione della corporeità della defunta?). Si veda, per una buona immagine: Roncalli 1986, fig. 442.

⁸¹ Si veda in generale: D'Agostino 1963, pp. 62 ss.; Torelli 1997, pp. 13-51. D'Agostino interpreta la coppia come una divinità femminile che accoglie il defunto. Numerose figure femminili e maschili abbinate compaiono su vasi e oggetti dell'età del ferro, queste sono state interpretate anche come coppie divine (Kilian 1966, p. 103) nonostante si osservi spesso una preminenza della figura femminile su



Fig. 21. Figura antropomorfa con biconici da Tarquinia (Torelli 1997).

A.M. Bietti Sestieri e A. De Santis hanno recentemente ribadito che le statuette presenti nelle urne a capanna vadano identificate con i defunti (maschili e femminili), respingendo quindi l'ipotesi di una identificazione con *Ops*⁸². A nostro avviso il vaso stesso, nell'accezione di contenitore, potrebbe comunque, quale attributo della divinità, rappresentarla a tutti gli effetti⁸³.

Non si può inoltre non menzionare in questa sede la figura femminile del carrello di Bisenzio, dove compare con un vaso (biconico?) per contenere acqua sulla spalla⁸⁴. M. Torelli ne ha proposto l'identificazione con una divinità omologa alla latina *Ops*, che insieme a *Mars* costituisce la coppia ospitata nel *sacrarium* della *Regia* (Torelli 1997, pp. 42 ss.).

Viene in mente a tale proposito il noto passo di Varrone su *Ops*:

Terra Ops, quod hic omne opus et hac opus ad vivendum, et ideo dicitur Ops mater, quod terra mater. Haec enim Terris gentis omnis peperit et resumit denuo,

quella maschile. Torelli vede nella coppia rappresentata sul cinerario probabilmente una coppia infera nell'atteggiamento di un abbraccio ierogamico (Torelli 2000a, p. 275), in precedenza invece ipotizzava una coppia composta dal defunto e da una divinità femminile (Torelli 1986, p. 165).

⁸² Bietti Sestieri, De Santis 2006, pp. 81 ss.; Torelli 1997. Già in: Iaia 1999, p. 26 e nota 27, prevale l'idea dell'identificazione con il defunto eroizzato.

⁸³ Sia Coarelli (1986, p. 62) che Carandini (1997, p. 70) interpretano il silos della *Regia* in relazione al culto di *Ops*. Non escluderei il fatto che alcune statuette potrebbero essere molto stilizzate e pertanto non presentare attributi femminili.

⁸⁴ Statuette femminili con vaso collocato sulla testa sono attestate in Italia meridionale, si veda, ad esempio: Kilian 1966, tav. 4, n. 5.

quae
dat cibaria
ut ait Ennius (...) ⁸⁵.

In base a queste considerazioni potrebbe anche configurarsi l'ipotesi di un ritorno alla divinità madre, all'elemento umido, garanzia del nuovo ed ultimo "concepimento" in un ambito celeste/solare ⁸⁶. A nostro avviso tale ipotesi potrebbe non essere in alternativa a quella della ierogamia, si potrebbe infatti ritenerla come parte del medesimo sistema ideologico in cui la divinità femminile è nello stesso tempo madre e sposa celeste per il defunto ⁸⁷. Tuttavia si può ritenere molto probabile anche l'esistenza di due concezioni diverse e distinte: la prima ben più antica sarebbe poi stata sostituita o prevaricata successivamente dalla seconda, con possibili fasi di sovrapposizione tra le due. Tale ipotesi sembra fornire maggiore credibilità soprattutto nella prospettiva storica, avremo quindi una prima fase in cui il riferimento ideologico è la madre terra ed una seconda in cui la ierogamia diviene invece elemento cardine del sistema ideologico di accesso all'aldilà.

Se accettassimo la prima linea interpretativa dovremo pensare che il biconico viene ad assorbire diverse valenze simboliche, concentrandone i significati in maniera ambigua e sovrapposta: contenitore di acqua, di ceneri e simbolicamente ventre materno, dove il corpo viene inglobato per essere riconcepito, ma anche vaso che rappresenta la nuova corporeità del defunto e, attraverso la simbologia delle decorazioni, prelude al destino ultraterreno. Avremo così una sorta di palinsesto semantico che apparentemente potrebbe sembrare inconcepibile sotto il profilo razionalistico ma, non del tutto, se lo inquadrriamo nella logica del pensiero mitico religioso arcaico (Carandini 2002, pp.

98 ss. e pp. 102 ss.). Ad ogni modo la deposizione del biconico nella terra può simbolicamente rappresentare il ritorno al grembo materno, in continuità ideologica con le antiche pratiche di sepoltura ad inumazione. In tal senso allora la cremazione e l'immersione simbolica delle ceneri nel biconico non sarebbero altro che momenti fondamentali del rito, passaggi indispensabili per la reintegrazione nel grembo materno e il nuovo concepimento in ambito divino.

Nelle testimonianze dei coperchi di cinerario da Pontecagnano e da Montescudaio è possibile intuire un significato ambivalente nella coppia rappresentata, questa infatti può essere immaginata come coppia divina e nello stesso tempo come coppia terrena. Questa ambiguità potrebbe essere intenzionale e voluta già da chi aveva commissionato i cinerari.

L'ipotesi incentrata sull'idea di un ritorno alla madre terra celeste, di cui abbiamo indicato alcuni probabili elementi potrebbe rappresentare la traccia di una ideologia molto antica che affiora in un ambito ormai ben più complesso e articolato sotto il profilo teologico. Soltanto seguendo questa traccia è possibile comprendere l'origine e il ruolo della divinità femminile nelle concezioni escatologiche di età successiva. La divinità femminile, in qualità di madre e/o sposa, diviene garante dell'accesso alla sfera celeste e quindi alla dimensione dell'immortalità.

In tal senso allora il destino del defunto viene assimilato al sole, che tramonta sulla terra e muore per essere rigenerato dalla terra stessa. Niente di più chiaro e significativo a proposito è quanto è stato scritto da Assman:

«Il Sole esemplifica ciò in cui ognuno vorrebbe imitarlo: mutare la linea diritta della vita in un tratto circolare, così da poter tornare all'origine, superare la morte attribuendole la funzione del concepimento e facendola coincidere con la nascita» (Assman 2002a, p. 29).

Particolarmente proficua appare la comparazione con il sistema ideologico legato alla divinità celeste egiziana Nut, indicativo del permanere di tradizioni molto antiche nel contesto del Mediterraneo. Questa divinità, come testimoniato dalle fonti epigrafiche e iconografiche, databili dall'Antico Regno fino all'età tolemai-

⁸⁵ Varro, *De lingua latina*, V, 64: «*Ops* s'identifica con la terra, perchè sulla terra si svolge ogni opera e di essa si ha bisogno per vivere; per questa ragione si dice "*Ops* Madre" come "Terra Madre". Essa è infatti quella che 'su ogni continente fa nascere tutte le genti e di nuovo a sè le richiama, quella che fornisce gli alimenti come dice Ennio (...)» (traduzione di A. Traglia).

⁸⁶ Per tale ideologia in altri contesti culturali si veda: Assman 2002, pp. 18 ss.; Eliade 2004 pp. 137 ss.

⁸⁷ Si tratta di una struttura mitica ben nota, si veda a titolo esemplificativo: Kerenyi 1992 e Propp 1975. Inoltre: Coarelli 1995, pp. 202-203.

ca, accoglie il defunto quale grande madre, garantendo il riparo e il nutrimento eterno. Molto significativa è la sua rappresentazione all'interno di numerosi sarcofagi, le frequentissime iscrizioni sepolcrali e i papiri in cui Nut si rivolge al defunto come al proprio figlio. Ne ricordiamo alcune:

Sono tua madre che sugge la tua bellezza
Mi ingravido di te all'alba
E ti partorisco la sera come dio Sole
Tu entri in me, io abbraccio la tua immagine,
sono la tua bara, per celare il tuo segreto aspetto...

Ti depongo dentro di me, ti partorisco una seconda volta,
sì che tu entri ed esca sotto le stelle imperiture,
e sia eletto, vivo e ringiovanito come il dio Sole
giorno dopo giorno...

La Grande Madre Nut, in sembianze arboree, è colei che nutre con acqua e alimenti il defunto come si può osservare, ad esempio, dalle testimonianze iconografiche della tomba di Sennefer a Tebe (t. 1 del XIII secolo) o dalla tomba 41 di Tebe (1300 a.C. circa). È inoltre molto importante sottolineare che è spesso rappresentata con un vaso per contenere acqua sulla testa, un vaso di forma globulare simile a quello portato sulla testa dal personaggio femminile del carrello di Bisenzio.

Come ha osservato Assmann il ricongiungersi del morto con la madre altro non è che una imitazione del Sole, in particolare del tramonto. Nut infatti, come si evince da diversi testi, partorisce il Sole all'alba e lo riaccoglie

dentro di sé al tramonto (Assman 2002a, pp. 17 ss.). Alcuni di questi aspetti del pensiero religioso egiziano potrebbero forse essere penetrati in Etruria in età molto antica per essere poi largamente rielaborati.

Elementi molto interessanti di continuità possono riscontrarsi anche in età più avanzata, trasformati però con il sovrapporsi di nuove ideologie. Indizi in tal senso sono contenuti nel corredo della tomba 2 dell'Olmo Bello a Bisenzio⁸⁸. A prescindere dal noto carrello rituale, sopra menzionato, sono da ricordare una anforetta e una tazza bronzee (fig. 22). Entrambi i vasi hanno un repertorio decorativo molto particolare. La prima ha una decorazione geometrica a sbalzo che comprende motivi solari e, sulle numerose anse, uccelli acquatici a tutto tondo. La seconda invece presenta un'ansa sopraelevata con barca solare, all'interno della quale si trova una figura femminile⁸⁹. I due vasi sono molto verosimilmente correlati tra loro non solo nella funzione ma anche nel simbolismo molto accentuato che li caratterizza. È evidente il carattere rituale connesso al consumo della bevanda conservata nell'anforetta, quale elemento rigenerante e fondante per accedere all'esperienza del divino, attraverso l'alterazione della personalità individuale. Esperienza che viene comunque a realizzarsi pienamente attraverso la mediazione di una divinità femminile garante della comunicabilità e del passaggio dalla sfera terrena a quella celeste⁹⁰. Il personaggio sulla situla bronzea di Bisenzio, verosimilmente il defunto mentre beve da un vaso potorio, è invece rappresentato nell'eterno gesto di assumere una bevanda, quasi certamente il vino, nella sua definitiva partecipazione all'alterità del divino, e quindi all'immortalità⁹¹.



Fig. 22. Anforetta e tazza in bronzo dalla tomba 2 dell'Olmo Bello (Carandini 2002).

⁸⁸ Iaia 2006, pp. 111 e 134. Il corredo è datato probabilmente al terzo quarto dell'VIII secolo a.C. (Pacciarelli 2002, p. 303).

⁸⁹ Una tazza simile è nota anche da Verucchio. Conservata solo parzialmente presenta la figura femminile che funge da ansa, sostenuta da un bronzetto plastico a figura verosimilmente maschile (Gentili 2003, p. 35, n. 14, tav. XVII).

⁹⁰ Questi vasi sarebbero probabilmente stati usati nel corso di cerimonie e riti che, considerando il contesto e le interpretazioni avanzate, potrebbero essere in connessione con aspetti sacrali molto importanti della regalità (accesso, mantenimento, successione).

⁹¹ Per questa e altre testimonianze simili si veda:

Torelli ha ipotizzato inizialmente che l'anforetta a spirali di età orientalizzante potesse essere un vaso per contenere l'acqua per il rituale lavaggio del defunto, successivamente ha ritenuto che il vaso fosse in relazione con le «capeduncole ad ansa sopraelevata» di tradizione protostorica (Torelli 1986, p. 231; Torelli 2000b, pp. 89-100; Torelli 2006, p. 689). Avremo così l'abbinamento di due forme di antica tradizione, legate al retaggio di una modalità del bere di carattere locale. Quindi contenitore e vaso legati al consumo del *temetum*, il vino di tradizione locale (Torelli 2000, pp. 147-148). È tuttavia verosimile ritenere che proprio il calice, presente insieme all'anforetta a spirali e le tazze monoansate, nei corredi orientalizzanti, possa anch'esso avere una stretta connessione con il simbolismo di accesso alla sfera ultraterrena⁹².

Siamo dunque probabilmente di fronte ad un uso rituale attestato nella seconda metà dell'VIII secolo a.C., come dimostra la tazza di Bisenzio, che continua per tutta l'età orientalizzante con la combinazione, all'interno dei corredi, di anforette a spirali, spesso decorate con aironi incisi, tazze e, in maniera numericamente più consistente, di calici⁹³.

Le anforette a spirali presentano una decorazione particolarmente significativa, infatti su di esse troviamo spesso incisi uccelli acquatici e il motivo della spirale, quest'ultimo utilizzato dagli studiosi quale elemento caratterizzante la categoria di vasi (fig. 23)⁹⁴. Sul primo motivo



Fig. 23. Anforette a spirali in bucchero (Rasmussen 1979).

abbiamo già detto molto, sul secondo è invece importante sottolineare che, in altri contesti culturali, compare nell'ambito del culto dei morti quale simbologia legata alla fertilità, alla nascita, alla vita oltre la morte, ma soprattutto il simbolo appare strettamente legato al sole⁹⁵. Dunque anche in questo caso si tratta di un vaso ricco di significati. Non sarebbe tuttavia fuori luogo riconsiderare in questa prospettiva i motivi decorativi di alcuni vasi potori, in particolare quelli presenti sui calici in bucchero che prevedono una decorazione a ventaglietto aperto o semiaperto, con simbologie riferibili all'elemento solare (fig. 24)⁹⁶. La successiva sostituzione dell'anforetta a spirali con l'anfora di tipo nicostenico, sottolineata da Torelli (Torelli 1986, p. 231; Torelli 2000, p. 148), andrebbe a segnalare una continuità del rito sebbene con forme ceramiche diverse. Anche in questo caso le decorazioni presenti sulle anfore,

Menichetti 1994, pp. 19-20, figg. 7-8; inoltre p. 21 e nota 33 per la bibliografia.

⁹² Torelli ipotizza che il calice sia destinato a contenere cibo sulla base di un confronto con alcuni esemplari dalla tomba 85 di Verucchio (Gentili 2003, pp. 282-290; p. 288, nn. 34-38). In realtà i vasi di questa tomba, denominati dal Gentili «vasi-fruttiera», sono strutturalmente diversi dal calice noto in tanti corredi di età orientalizzante e quindi a mio avviso non assimilabili. Mentre è certo che i «vasi-fruttiera», peraltro molto diffusi a Verucchio, abbiano contenuto cibo, altrettanto difficile appare attribuire la stessa funzione ai calici, che hanno le caratteristiche tipiche di un vaso potorio.

⁹³ Tale simbolismo può avere una valenza anche al di fuori della sfera funeraria, rivestendo nell'ambito della vita quotidiana e religiosa, funzioni e significati connessi alla partecipazione al divino e al permanere della sacralità in ogni aspetto, non solo religioso, ma quotidiano della vita di queste comunità.

⁹⁴ Si veda: J.M.J. Gran Aymerich, in CVA France (fasc. 31), Musée du Louvre (fasc. 20), Paris 1982, pp. 28-35.

⁹⁵ Eliade 2003, pp. 128-129. Sul significato e la connessione della spirale con il sole si veda Green 1995, pp. 42-44. La frequente associazione con l'uccello acquatico fornisce un indizio consistente in questa direzione. Di notevole interesse è il frammento orfico 236 Kern (*Macr. Sat.* I, 23, 22), dove si descrive il movimento del sole come una spirale: «Ascoltami o tu che di lontana rotazione un cerchio a spirale sempre avvolgi intorno alle sfere celesti; splendente Zeus, Dioniso, padre del mare, padre della terra, Sole che tutto generi, che tutto irradia, lucente d'oro» (trad. R. Del Ponte).

⁹⁶ L'ipotesi non è necessariamente alternativa a quella presentata da Camporeale che prevede l'origine del motivo nella pianta di papiro (Camporeale 2003), infatti la derivazione originaria potrebbe essersi persa ed il motivo essere andato a ricoprire nuovi significati simbolici. Particolarmente interessante è l'associazione e contiguità del motivo con fregi di volatili, anatre e leoni sugli esemplari in metallo prezioso (situle, *kotylai*, patere). Tuttavia sia una che l'altra interpretazione (motivo vegetale/solare) non ne modificano il sostanziale significato simbolico, si veda a proposito la nota 99.

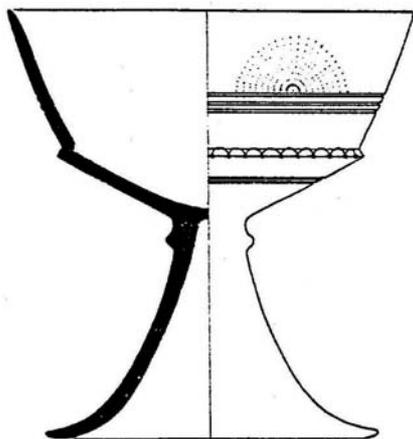


Fig. 24. Calice con decorazione a ventaglio in bucchero (Rasmussen 1979).

se lette in questa prospettiva, rivelano importanti elementi di continuità⁹⁷.

In alcuni corredi dell'orientalizzante recente, riferibili a membri dell'aristocrazia, troviamo la presenza di calici a sostegni con una decorazione particolare che fa ascrivere il tipo di vaso all'interno di una semantica prettamente rituale⁹⁸. Sui sostegni infatti è spesso rappresentata una divinità femminile, dalla quale, in alcuni casi, nascono elementi vegetali. Questo soggetto è spesso associato ad un altro sostegno con la rappresentazione dell'albero della vita (Capecchi, Gunnella 1975, pp. 43-44). Una simbologia dunque che rimanda ancora alla figura femminile quale dispensatrice della vita nell'aldilà, secondo concezioni escatologiche non lontane dal contesto ideologico più antico di cui abbiamo parlato. La raffigurazione di tali tematiche su un vaso potorio lascia facilmente intendere che tra immagini e contenuto ci sia una stretta

relazione. Il liquido contenuto è quindi, ancora una volta, elemento simbolico rituale indispensabile al sorgere di una nuova vita o comunque all'esperienza dell'«alterità che investe il superamento della morte» (Menichetti 2002, pp. 75-99). L'albero della vita o il motivo vegetale in genere ha sostituito, in questa fase, la simbologia solare presente ad esempio nella tazza della tomba 2 dell'Olmo Bello, sebbene il nucleo dell'ideologia rimanga sostanzialmente invariato ma mutato nelle sue forme esteriori⁹⁹.

Numerosi altri vasi riferibili a corredi dell'età del Ferro e dell'età orientalizzante testimoniano inequivocabilmente un articolato linguaggio simbolico rivolto ad auspicare e propiziare il buon destino del defunto e la sua definitiva integrazione nella vita ultraterrena¹⁰⁰.

Nella tomba, dimora temporanea, è necessario che il morto abbia il proprio nutrimento (bevande e cibo) e quanto necessario ad espletarlo (corredo). Nell'ambito di questa situazione liminare traspare chiaramente, attraverso il simbolismo decorativo di tali oggetti, l'aspirazione e l'aspettativa del defunto ad una collocazione definitiva nella sfera celeste.

La divinità femminile continuerà ad essere presente nell'immaginario arcaico consentendo al re di accedere al potere e alla sfera divina, come ben documentano le lastre architettoniche di prima fase (Torelli 1997, pp. 87-121). Tale tematica porterebbe però il discorso troppo lontano dalle nostre intenzioni, secondo una linea di continuità impressionante per durata e profondità ma anche di grandi cambiamenti ideologici¹⁰¹.

⁹⁷ Per la forma si tratta nello specifico del tipo Rasmussen 1g e a mio avviso anche del tipo 1e, quest'ultimo non ascrivibile tra le anfore c.d. di tipo nicostenico. Gli esemplari che prevedono decorazioni sulle anse a rilievo o a giorno, per lo più collocabili tra la fine del VII secolo e gli inizi del VI secolo a.C., forniscono una serie di motivi che ritroviamo anche sui calici a sostegni. Si veda a titolo meramente esemplificativo Rasmussen 1979, pl. 61, fig. 424. Tra i motivi il riferimento costante è alla sfera ultraterrena (animali fantastici, felini, albero della vita, divinità alate).

⁹⁸ Sull'argomento è stata discussa una tesi di laurea presso l'Università di Siena da parte di Carlo Regoli dal titolo «Calici a sostegni di età orientalizzante. Analisi della forma, della funzione, dell'iconografia», a.a. 2006-2007 (relatore P. Brocato).

⁹⁹ È interessante osservare come nelle incisioni rupestri della Scandinavia, quindi in tutt'altro contesto culturale, il motivo dell'albero e il motivo solare siano interscambiabili (Gelling-Davidson, 1972). Questo aspetto è stato rilevato anche nell'Egeo (Goodison 1989).

¹⁰⁰ Per brevità ricordiamo i piatti degli aironi con gli uccelli che si muovono attorno al cerchio solare.

¹⁰¹ Le ipotesi e le considerazioni svolte richiedono approfondimenti maggiori e un quadro di riferimento più ampio e articolato che qui si è appena abbozzato. Nostro obiettivo è stato di mettere in evidenza alcuni punti critici utili alla ricostruzione dell'antica ideologia religiosa etrusca, riconoscendo tuttavia che nella analisi della mentalità e dell'ideologia delle fasi più antiche sono maggiori le domande delle risposte, i dubbi delle certezze. Resta tuttavia fondamentale sottolineare quanto sia ancora attuale il quadro metodologico di indirizzo della ricerca delineato da A. Brelich per la religione romana, valido a nostro avviso anche per la religione etrusca (Brelich 1976, pp. 7-16).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Andreae 2004 = B. Andreae, *La tomba François ricostruita*, in A.M. Sgubini Moretti (a cura di), «Eroi Etruschi e Miti Greci (Catalogo della Mostra, Vulci 2004)», Calenzano 2004, pp. 41-57.

Assmann 2002 = J. Assmann, *Herrschaft und Heil. Politische Theologie in Altägypten, Israel und Europa*, München-Wien (2000); trad. it. *Potere e salvezza. Teologia politica nell'antico Egitto, in Israele e in Europa*, Torino 2002.

Assmann 2002a = J. Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt am Main (2000); trad. it. *La morte come tema culturale*, Torino 2002.

Bachofen 1989 = J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli 1989 (trad. it.).

Bartoloni 2000 = G. Bartoloni, *La donna del principe*, in «Principi Etruschi» 2000, pp. 271-277.

Berardinetti Insam 2001 = A. Berardinetti Insam, *Necropoli di Valle La Fata, tomba 23*, in A.M. Sgubini Moretti (a cura di), «Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto (Catalogo della Mostra)», Roma 2001, pp. 93-94.

Beta, Sassi 2003 = S. Beta, M.M. Sassi (a cura di), «I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici (Atti della giornata di studio, Siena 28 marzo 2001)», Fiesole 2003.

Bettelli 2004 = M. Bettelli, «Divinità migranti»? Possibili influssi dal Mediterraneo orientale nell'iconografia dell'età del bronzo italiana, in «Miti Simboli Decorazioni (Atti del sesto Incontro di Studi, Pitigliano 13-15 settembre 2002)», Milano 2004, pp. 247-260.

Bettini 1989 = C. Bettini, *Il restauro della tomba delle Anatre a Veio*, in «Pittura Etrusca» 1989, pp. 191-192.

Bettini et alii 1977 = C. Bettini et alii, *Gli ipogei dipinti di Veio: indagini sullo stato di conservazione e le tecniche pittoriche*, in «StEtr» 45, 1977, pp. 239-257.

Bianchi Bandinelli, Giuliano 2005 = R. Bianchi Bandinelli, A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 2005.

Bietti Sestieri, De Santis 2006 = A.M. Bietti Sestieri, A. De Santis, *Il rituale funerario nel Lazio tra età del bronzo finale e prima età del ferro*, in von Eles 2006, pp. 79-93.

Boitani 1985 = F. Boitani, *La tomba "principesca" della necropoli di Monte Michele*, in «StEtr» 51, 1985, pp. 535-556.

Bouzek 1985 = J. Bouzek, *The Aegean, Anatolia and Europe: cultural interrelations in the second millennium B.C.*, («SIMA» 29), Göteborg 1985.

Braudel 1966 = F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1966.

Brelich 1960 = A. Brelich, *Gli ultimi appunti di Raffaele Pettazzoni*, in «SMSR» XXXI, 1960, pp. 23-55.

Brelich 1960a = A. Brelich, Quirinus. *Una divinità romana alla luce della comparazione storica*, in «SMSR» XXXI, 1960, pp. 63-119.

Brelich 1966 = A. Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Città di Castello 1966.

Brelich 1976 = A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma 1976.

Brelich 2007 = A. Brelich, *Tabù, miti e società. Economia e religione nell'analisi delle culture* (a cura di C. Nieri), Bari 2007.

Brusadin Laplace 1984-1987 = D. Brusadin Laplace, *Le necropoli protostoriche del Sasso di Furbara II. Montorgano e altri sepolcreti protovillanoviani*, in «Origini» XIII, 1984-1987.

Camporeale 1985 = G. Camporeale, *La cultura dei "principi"*, in M. Cristofani (a cura di), «Civiltà degli Etruschi (Catalogo della Mostra)», Milano 1985, pp. 79-84.

Camporeale 2003 = G. Camporeale, *Sulla decorazione a ventaglietti nel bucchero etrusco*, in «StEtr» LXIX, 2003, pp. 13-23, tavv. I-IV.

Capdeville 1995 = G. Capdeville, Volcanus. *Recherches comparatistes sur les origines du culte de Vulcani*, («BEFAR» CCLXXXVIII), Roma 1995.

Capecchi, Gunnella 1975 = A. Capecchi, G. Gunnella, *Calici di bucchero a sostegni figurati*, in «AttiMemFirenze» 40, 1975, pp. 35-116.

Carandini 1997 = A. Carandini, *La nascita di Roma. Dei, Lari, eroi all'alba di una civiltà*, Torino 1997.

Carandini 2000 = A. Carandini (a cura di), *Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città*, Roma 2000.

Carandini 2002 = A. Carandini, *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Torino 2002.

Carandini 2006 = A. Carandini, *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani (775/750-700/675 a.C.)*, Torino 2006.

Carandini 2006a = A. Carandini (a cura di), *La leggenda di Roma, I*, Farigliano 2006.

Carandini 2007 = A. Carandini, *Cercando Quirino. Traversata sulle onde elettromagnetiche nel suolo del Quirinale*, Torino 2007.

Coarelli 1983 = F. Coarelli, *Le pitture della tomba François a Vulci: una proposta di lettura*, in «DialA», n.s., 5, pp. 43 ss.

Coarelli 1986 = F. Coarelli, *Il foro romano. Periodo arcaico*, Roma 1986.

Coarelli 1995 = F. Coarelli, *Vino e ideologia nella Roma arcaica*, in O. Murray, M. Tecusan (eds.), *In vino veritas*, London 1995, pp. 196-213.

- Colonna 1975 = G. Colonna, *Firme arcaiche di artefici nella Italia centrale*, in «RM» 82, 1975, pp. 181 ss.
- Colonna 1989 = G. Colonna, *Gli Etruschi e l'“invenzione” della pittura*, in «Pittura etrusca» 1989, pp. 19-25.
- Colonna 1994 = G. Colonna, *Etrusca arte*, s.v., in «EAA» secondo supplemento, 1971-1994 II, 1994, pp. 554-605.
- Colonna 1994a = G. Colonna, *A proposito degli dei del fegato di Piacenza*, in «StEtr» LIX, 1994, pp. 123-136.
- Colonna 2000 = G. Colonna, *La cultura orientalizzante in Etruria*, in «Principi etruschi» 2000, pp. 55-66.
- Curri, Curri 1978 = S.B. Curri, C.B. Curri, *Aspetti microbiologici ed enzimatici della degradazione degli affreschi negli ipogei di Tarquinia. Determinazione dell'antibiogramma*, in «StEtr» 46, 1978, pp. 269-283.
- D'Agostino 1963 = B. D'Agostino, *Il coperchio di cinerario di Pontecagnano*, in «PP» XVIII, 1963, pp. 62-70.
- D'Agostino 1982 = B. D'Agostino, *Le sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade*, in «AnnOrNap» 4, 1982, pp. 43-50.
- D'Agostino 2003 = B. D'Agostino, *Appunti in margine alla tomba François di Vulci*, in A. Minetti (a cura di), «Pittura etrusca, problemi e prospettive (Atti del Convegno Sarteano-Chiusi 26-27 ottobre 2001)», Siena 2003, pp. 100-110.
- D'Agostino, Cerchiai 1999 = B. D'Agostino, L. Cerchiai, *Il mare la morte l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- Damiani 1992 = I. Damiani, *Elementi figurativi nell'artigianato della tarda età del bronzo*, in «Atti della XXVIII Riunione Scientifica dell'Istituto italiano di preistoria e protostoria», Firenze 1992, pp. 81-94.
- Damiani 2004 = I. Damiani, *Elementi di continuità nelle raffigurazioni a carattere simbolico-religioso tra età del bronzo e Primo ferro nella Penisola italiana*, in «Miti Simboli Decorazioni, Atti del sesto Incontro di Studi, Pitigliano 13-15 settembre 2002», Milano 2004, pp. 261-275.
- Damiani 2006 = I. Damiani, *Forme di contaminazione nella iconografia della tarda età del bronzo e del Primo Ferro italiano*, in *Studi di protostoria in onore di Renato Peroni*, Firenze 2006, pp. 666-673.
- Davies 2000 = D.J. Davies, *Death Ritual and Belief: the rhetoric of funerary rites*, London (1996); trad. it. *Morte, riti, credenze. La retorica dei riti funebri*, Torino 2000.
- De Agostino 1963 = A. De Agostino, *La tomba delle Anatre a Veio*, in «ArchCl» 15, 1963, p. 219 ss.
- De Agostino 1964 = A. De Agostino, *La tomba delle Anatre*, Roma 1964.
- Delpino 2000 = F. Delpino, *Il principe e la cerimonia del banchetto*, in «Principi Etruschi» 2000, pp. 193-195.
- Delpino 2000a = F. Delpino, *Tra Oriente ed Etruria: i modelli e la formazione della cultura orientalizzante*, in «Principi Etruschi» 2000, pp. 93-99.
- Derchain 1988 = P. Derchain, *La religione egiziana*, in H.C. Puech (a cura di), *Le religioni in Egitto Mesopotamia e Persia*, Roma-Bari 1988, pp. 5-81.
- De Martino 1983 = E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1983.
- D'Ercole, Trucco 1992 = V. D'Ercole, F. Trucco, *Un luogo di culto all'aperto presso Vulci*, in «BA» XIII-XV, 1992, pp. 77ss.
- Di Nola 2006 = A.M. Di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Roma 2006.
- Dolfini 2004 = A. Dolfini, *Le simbologie ornotomorfe in Italia durante il Bronzo Finale: prospettive di analisi*, in «Miti Simboli Decorazioni (Atti del sesto Incontro di Studi, Pitigliano 13-15 settembre 2002)», Milano 2004, pp. 279-300.
- Eliade 1976 = M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris (1948); trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1976.
- Eliade 1999 = M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris (1974), trad. it. *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma 1999.
- Eliade 2003 = M. Eliade, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris (1952); trad. it. *Immagini e simboli*, Milano 2003.
- Eliade 2004 = M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris (1977); trad. it. *Arti del metallo e alchimia*, Torino 2004.
- Fagg 1970 = W. Fagg, *Divine Kingship in Africa*, Trustees of British Museum, London 1970.
- Frankfort et alii 1963 = H. e H.A. Frankfort, J.A. Wilson, T. Jacobsen, W.A. Irwin, *The Intellectual Adventure of Ancient Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East*, Chicago (1946); trad. it. *La filosofia prima dei Greci*, Torino 1963.
- Frazer 1983 = J.G. Frazer, *The Fear of the Dead in Primitive Religions*, London (1933); trad. it. *La paura dei morti nelle religioni primitive*, Milano 1983.
- Frazer 1995 = J.G. Frazer, *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*, London (1922); trad. it. *Il ramo d'oro*, Torino 1995.
- Gabricsi 1913 = E. Gabricsi, *Il sepolcreto preellenico di Cuma*, in «MonAnt» XXII, 1913, cc. 1 ss.
- Geertz 2004 = C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York (1984); trad. it. *Antropologia interpretativa*, Bologna 2004.
- Geertz 2006 = C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York (1973); trad. it. *Interpretazione di culture*, Bologna 2006.
- Gelling, Davidson 1972 = P. Gelling, H.E.

- Davidson, *The Chariot of the Sun and other Rites and Symbols of the Northern Bronze Age*, London 1972.
- Gentili 2003 = G.V. Gentili, *Verucchio villanoviana. Il sepolcreto in località Le Pegge e la necropoli al piede della Rocca Malatestiana*, «MonAnt» s.m. vol. VI (LIX s.g.), Roma 2003.
- Giusti 2002 = F. Giusti, *I primi stati. La nascita dei sistemi politici centralizzati tra antropologia e archeologia*, Roma 2002.
- Goodison 1989 = L. Goodison, *Death, Women and the Sun*, London 1989.
- Green 1995 = M. Green, *The Sun-Gods of Ancient Europe*, London (1991); trad. it. *Le divinità solari dell'antica Europa*, Genova 1995.
- Guidi 1980 = A. Guidi, *Studi sulla decorazione metopale nella ceramica villanoviana*, Firenze 1980.
- Guidi 2000 = A. Guidi, *Preistoria della complessità sociale*, Roma-Bari 2000.
- Guidi, Piperno 2005 = A. Guidi, M. Piperno (a cura di), *Italia preistorica*, Roma-Bari 2005.
- Hertz 1978 = R. Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, in «L'Année sociologique» 10, 1907, pp. 48-137; trad. it. *Sulla rappresentazione collettiva della morte. Con il saggio "La preminenza della mano destra"*, Roma 1978.
- Iaia 1999 = C. Iaia, *Simbolismo funerario e ideologia alle origini di una civiltà urbana*, Firenze 1999.
- Iaia 2004 = C. Iaia, *Lo stile della "barca solare ornitomorfa" nella toreutica italiana della prima età del ferro*, in «Miti Simboli Decorazioni (Atti del Sesto Incontro di Studi, Pitigliano 13-15 settembre 2002)», Milano 2004, pp. 307-315.
- Iaia 2006 = C. Iaia, *Servizi cerimoniali e da 'simposio' in bronzo del primo ferro in Italia centro-settentrionale*, in von Eles 2006, pp. 103-109.
- Jannot 2002 = J. e R. Jannot, *Sur quelques rites villanoviens, et sur leur permanence*, in «StEtr» LXV-LXVIII, 2002, pp. 3-12.
- Kerényi 1992 = K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992.
- Kilian 1966 = K. Kilian, *Testimonianze di vita religiosa della prima età del ferro in Italia meridionale*, in «RendNap» 41, 1966, pp. 91-106, tavv. 1-8.
- Kossack 1954 = G. Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, Berlin 1954.
- Kossack 1992 = G. Kossack, *Lebensbilder, mythische Bilderzählung und Kultfestbilder. Bemerkungen zu Bildzenen auf einer Thronleibne von Verucchio*, in «Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie aus dem Institut 8 (Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Institutes für Ur- und Frühgeschichte der Universität Innsbruck)», Innsbruck 1992, pp. 231-246.
- Krauskopf 1991 = I. Krauskopf, *Ex oriente Sol. Zu den orientalischen Wurzeln der etruskischen Sonnenikonographie*, in «Mélanges M. Pallottino, Paris 1991», Firenze 1992, pp. 1261-1283.
- Krauskopf 1997 = I. Krauskopf, *Influences grecques et orientales sur les représentations de dieux étrusques*, in «Les Étrusques, les plus religieux des hommes (Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992)», Paris 1997, pp. 25-36.
- Lanternari 1983 = V. Lanternari, *L'incivilimento dei barbari. Problemi di etnocentrismo e d'identità*, Bari 1983.
- Larsson 1999 = T.B. Larsson, *Symbols in a European Bronze Age cosmology*, in Orrling 1999, pp. 9-16.
- Layton 1983 = R. Layton, *The Anthropology of Art*, London (1981); trad. it. *Antropologia dell'arte*, Milano 1983.
- Le Fur 1999 = Y. Le Fur (éd.), *"La mort n'en saura rien". Reliques d'Europe et d'Océanie*, Paris 1999.
- Leroi-Gourhan 1987 = A. Leroi-Gourhan, *Le ipotesi della preistoria*, in H.C. Puech (a cura di), *Le religioni dei popoli senza scrittura*, Roma-Bari 1987, pp. 1-28.
- Leroi-Gourhan 1991 = A. Leroi-Gourhan (éd.), *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris (1988); trad. it. *Dizionario di preistoria*, vol. I, Torino 1991.
- Leroi-Gourhan 1993 = A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*, Paris (1964); trad. it. *Le religioni della preistoria*, Milano 1993.
- Lindersky 1986 = J. Lindersky, *The Augural Law*, in «ANRW», serie 2, XVI/3, 1986, pp. 2147 ss..
- Luzzato, Pompas 2001 = L. Luzzato, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Roma 2001.
- Maggiani 2000 = A. Maggiani, *Il sistema cosmico*, in M. Cristofani (a cura di), *Etruschi una nuova immagine*, Firenze 2000, pp. 143 ss.
- Maggiani 1997 = A. Maggiani, *Réflexions sur la religion étrusque "primitive": de l'époque villanovienne à l'époque archaïque*, in «Les Étrusques, les plus religieux des hommes (Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992)», Paris 1997, pp. 431-447.
- Maggiani 2004 = A. Maggiani, *Gli affreschi della Tomba François. I frammenti fiorentini*, in A.M. Sgubini Moretti (a cura di), «Eroi Etruschi e Miti Greci, (Catalogo della Mostra, Vulci Castello della Badia, 26 giugno-26 settembre 2004)», Calenzano 2004, pp. 59-66.
- Markussen 1979 = E.P. Markussen, *Painted Tombs in Etruria. A Bibliography*, Odense 1979.
- Martelli 1987 = M. Martelli (a cura di), *La ceramica degli Etruschi*, Novara 1987.

Martelli 1991 = M. Martelli, *I fenici e la questione orientalizzante in Italia*, in «Atti del secondo congresso internazionale di studi fenici e punic (Roma 1987)», Roma 1991, pp. 1049-1072.

Mastrocinque 1996 = A. Mastrocinque, *Ricerche sulle religioni italiche*, in «StEtr» LXI, 1996, pp. 139-160.

Matthäus 1980 = H. Matthäus, *Italien und Griechenland in der ausgehenden Bronzezeit*, in «JdI», XCV, 1980, pp. 109-139.

Matthäus 1981 = H. Matthäus, *Spätmykenische und Urnenfelderzeitliche Vogelplastik*, in «Studien zur Bronzezeit – Festschrift für W.A. v. Brunn», Mainz 1981, pp. 277-297.

Matthiae 1998 = P. Matthiae, *Ninive*, Milano 1998.

Menichetti 1994 = M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994.

Menichetti 2002 = M. Menichetti, *Il vino dei principes nel mondo etrusco laziale: note iconografiche*, in «Ostraka» XI, 1, 2002, pp. 75-99.

Müller Karpe 2006 = H. Müller Karpe, *Cielo e sole come simboli divini nell'età del Bronzo*, in «Studi di protostoria in onore di Renato Peroni», Firenze 2006, pp. 680-683.

Naso 1995 = A. Naso, *All'origine della pittura etrusca: decorazione parietale e architettura funeraria in Etruria meridionale nel VII secolo a.C.*, in «JbZMusMainz» 37, 1990 (1995), pp. 439-499.

Nicosia 1969 = F. Nicosia, *Il cinerario di Montescudaio. Proposte per un nuovo restauro*, in «StEtr» 37, 1969, pp. 369 ss.

Orrling 1999 = C. Orrling (ed.), «Communications in Bronze Age Europe (Atti del simposio di Tanumstrand e Bohuslän, Sweden 1995)», Statens Historiska Museum, Stockholm 1999.

Pacciarelli 2002 = M. Pacciarelli, *Raffigurazioni di miti e riti su manufatti metallici di Bisenzio e Vulci tra il 750 e il 650 a.C.*, in Carandini 2002, pp. 301-332.

Pallottino 1958 = M. Pallottino, *Il culto degli antenati in Etruria ed una probabile equivalenza lessicale etrusco-latina*, in «StEtr» 26, 1958, pp. 49-83.

Palmieri 2005 = A. Palmieri, *Il tumulo Zanobi, o della Madonna del Pianto, a Tarquinia*, in «StEtr» 70, 2005, pp. 3-25.

Panofsky 1999 = E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History (1955)*; trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino 1999.

Parrot 1981 = A. Parrot, *Gli Assiri*, Milano 1981.

Peroni 1989 = R. Peroni, *Protostoria dell'Italia continentale. La penisola italiana nelle età del bronzo e del ferro («Popoli e Civiltà dell'Italia Antica»)*, Roma 1989.

Peroni 1996 = R. Peroni, *L'Italia alle soglie della storia*, Roma-Bari 1996.

Pettazzoni 1950 = R. Pettazzoni, *La progenie del sole*, in «Mélanges Henri Grégoire», tomo X, Bruxelles 1950, pp. 493-500.

«Pittura etrusca» 1989 = A.M. Sgubini Moretti (a cura di), «Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia (Catalogo della Mostra)», Roma 1989.

Prayon 1975 = F. Prayon, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*, Heidelberg 1975.

«Principi Etruschi» 2000 = «Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa (Catalogo della Mostra)», Venezia 2000.

Propp 1975 = V.J. Propp, *Edipo alla luce del folklore*, Torino 1975.

Radmilli 1978 = A. M. Radmilli (a cura di), *Guida della preistoria italiana*, Bologna 1978.

Ricci 1955 = G. Ricci, *Necropoli della Banditaccia. Zona A del Recinto*, in «MonAnt» 42, 1955, pp. 201-1048.

Rizzo 1989 = M. A. Rizzo, *Veio – Tomba delle Anatre*, in «Pittura etrusca» 1989, pp. 103-107.

Rasmussen 1979 = T.B. Rasmussen, *Bucchero pottery from southern Etruria*, Cambridge 1979.

Roncalli 1986 = F. Roncalli, *L'arte*, in G. Pugliese Caratelli (a cura di), Rasenna. *Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986, pp. 533-676.

Sabbatucci 1978 = D. Sabbatucci, *Il mito, il rito e la storia*, Roma 1978.

Sabbatucci 1984 = D. Sabbatucci, *Da Osiride a Quirino*, Roma 1984.

Sabbatucci 1988 = D. Sabbatucci, *La religione di Roma antica, dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano 1988.

Sassatelli 1996 = G. Sassatelli, *Verucchio, centro etrusco "di frontiera"*, in «Ocnus» 4, 1996, pp. 249-271.

Sassatelli 2000 = G. Sassatelli, *Il Palazzo*, in «Principi Etruschi» 2000, pp. 145-153.

Seminara 2006 = S. Seminara, *Immortalità dei simboli*, Milano 2006.

Sgubini Moretti 1989 = A.M. Sgubini Moretti, *Vulci-Tomba François*, in «Pittura etrusca» 1989, pp. 175-177.

Simon 2006 = E. Simon, *Gods in Harmony. The Etruscan Pantheon*, in N. Thomson de Grummond, E. Simon (eds.), *The Religion of the Etruscans*, Austin 2006.

Sisani 2001 = S. Sisani, Tuta Ikuvina. *Sviluppo e ideologia della forma urbana a Gubbio*, Roma 2001.

Steingraber 1985 = S. Steingraber (a cura di), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.

Steingraber 2006 = S. Steingraber, *Affreschi Etruschi. Dal periodo geometrico all'ellenismo*, Verona 2006.

Tamburini 1985 = P. Tamburini, in S. Stopponi (a

cura di), «Case e palazzi d'Etruria (Catalogo della Mostra)», Milano 1985.

Tanda 1984 = G. Tanda, *Thiesi (Sassari). Loc. Mandra Anthine*, in *I Sardi. La Sardegna dal paleolitico all'età romana*, Milano 1984.

Tirelli 1981 = M. Tirelli, *La rappresentazione del sole nell'arte etrusca*, in «StEtr» 49, 1981, pp. 41-50.

Torelli 1966 = M. Torelli, *Un templum augurale d'età repubblicana a Bantia*, in «RendLinc» 21, 1966, pp. 293-315.

Torelli 1969 = M. Torelli, *Contributi al supplemento del CIL IX*, in «RendLinc» 24, 1969, pp. 39-48.

Torelli 1980 = M. Torelli, *Etruria*, Roma-Bari 1980.

Torelli 1984 = M. Torelli, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma 1984.

Torelli 1986 = M. Torelli, *La religione*, in G. Pugliese Caratelli (a cura di), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986, pp. 159-237.

Torelli 1987 = M. Torelli, *La società etrusca. L'età arcaica, l'età classica*, Roma 1987.

Torelli 1997 = M. Torelli, *Il rango, il rito, l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997.

Torelli 2000 = M. Torelli, *L'ellenizzazione della società e della cultura etrusca*, in M. Torelli (a cura di), «Gli Etruschi (Catalogo della Mostra)», Venezia 2000, pp. 141-155.

Torelli 2000a = M. Torelli, *La religione etrusca*, in M. Torelli (a cura di), «Gli Etruschi (Catalogo della Mostra)», Venezia 2000, pp. 273-289.

Torelli 2000b = M. Torelli, *Primi appunti per un'antropologia del vino degli Etruschi*, in C. Cremonesi, D. Tomasi (a cura di), «L'avventura del vino nel bacino del Mediterraneo: itinerari storici e archeologici prima e dopo Roma (Conegliano 30 settembre-2 ottobre 1998)», Treviso 2000, pp. 89-100.

Torelli 2001 = M. Torelli, *Ideologia e paesaggi della morte in Etruria tra arcaismo ed età ellenistica*, in «Iconografia 2001, studi sull'immagine (Atti del Convegno Padova 30 maggio-1 giugno 2001)», «Antenor - Quaderni» 1, Roma 2002, pp. 45-61.

Torelli 2006 = M. Torelli, *Solida sella. Archeologia del costume nella pratica degli auspici di Etruria e Roma*, in AA.VV., «Studi di protostoria in onore di Renato Peroni», Firenze, 2006, pp. 684-692.

Turner 1976 = V.W. Turner, *La foresta dei simboli*, Brescia 1976.

von Eles 2002 = P. von Eles (a cura di), *Guerrigero e sacerdote. Autorità e comunità nell'età del ferro a Verucchio. La tomba del trono*, («Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna» 6), Firenze 2002.

von Eles 2006 = P. von Eles (a cura di), «La ritualità funeraria tra età del Ferro e Orientalizzante in Italia (Atti del Convegno, Verucchio 26-27 giugno 2002)», Roma 2006.

Vovelle 1990 = M. Vovelle, *Storia e lunga durata*, in J. Le Goff (a cura di), *La nouvelle histoire*, Paris (1979); *La nuova storia*, Milano 1990.

Wunderlich 1925 = E. Wunderlich, *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer (RVV, 20, 1)*, Giessen 1925.

Zuffa 1976 = M. Zuffa, *La civiltà villanoviana*, in «Popoli e Civiltà dell'Italia antica», Roma 1976, vol. 5, pp. 197-363.