

# PITTURA ETRUSCA, ANTROPOLOGIA CULTURALE E STORIA DELLE RELIGIONI: SPUNTI DI RIFLESSIONE

## ABSTRACT

Questo lavoro tratta delle tombe dipinte di Tarquinia, cercando di dimostrare l'utilità di un approccio più aperto alla lettura delle scene raffigurate nei rispettivi contesti, incluse quelle a soggetto erotico, attraverso la comparazione dei metodi seguiti da un lato dall'archeologia e dall'altro dall'antropologia culturale e dalla storia delle religioni antiche. Scopo ultimo dell'autore è dunque quello di contribuire a colmare la distanza fra discipline antichistiche diverse rendendo disponibili alle une e alle altre materiali spesso trascurati.

*This article focuses on the painted tombs of Tarquinia, suggesting a broader approach to reading any given scene within its specific context, including erotic scenes, by drawing from the analytical methods employed by archaeologists on one hand, and by cultural anthropologists and historians of ancient religions on the other. The author thus intends to help bridge the gap between these fields of scholarship and to raise issues at times neglected by one field, at times by another.*

La pittura parietale etrusca è un tema di ricerca molto dissodato, come fanno fede le numerose pubblicazioni apparse in questa rivista anche di recente<sup>1</sup>. Gli aspetti ai quali è dedicata maggiore attenzione sono lo stile, l'iconografia, la tecnica di fabbricazione dei dipinti e le problematiche legate al restauro<sup>2</sup>; lì dove la documentazione lo consenta e/o gli apparati epigrafici siano di qualche rilievo, singoli monumenti pittorici possono diventare anche l'occasione per vere e proprie ricostruzioni storiche, cronologicamente puntuali, come si dà il caso per la tomba François di Vulci e le tombe dell'Orco e degli Scudi di Tarquinia<sup>3</sup>. Poiché si tratta – com'è

---

<sup>1</sup> Da ultimo, si veda l'intervento di PIZZIRANI 2014 sui dipinti della tomba Golini di Orvieto.

<sup>2</sup> Il repertorio più completo e meglio organizzato delle pitture etrusche (schede catalografiche + album di immagini in b/n e a colori) rimane quello approntato da STEINGRÄBER, *Pittura* da integrare con STEINGRÄBER 2006, di struttura più discorsiva. In generale, negli ultimi tempi, prevalgono gli studi collettivi di impostazione interdisciplinare, che, soprattutto sul versante tarquiniese, hanno consentito la definizione di un importante quadro di riferimento: *Atti Sarteano* 2003; *Atti Santa Maria Capua Vetere* 2005. Una utile rassegna degli indirizzi attuali di studio è fornita dal *review-article* di F. Gilotta (2007). Per le tematiche relative alla conservazione e al restauro vedi CECCHINI 2012.

<sup>3</sup> La bibliografia su queste tombe dipinte è sterminata. Per una raccolta bibliografica pressoché esaustiva cfr. <http://icar.huma-num.fr>, Tarq121 (tomba degli Scudi); Tarq114 (tomba dell'Orco); Vulc161 (tomba François). Cfr. anche gli interventi pubblicati in *Atti Santa Maria Capua Vetere* 2005 e *Atti Sarteano* 2003. Per l'interpretazione del ciclo pittorico della tomba dell'Orco va ricordato che la lettura del gentilizio, da cui tutto dipende, è stata oggetto di controversia: se ne è ampiamente trattato anche nel recente convegno in ricordo di Mario Torelli (*Atti Firenze* c.s.).

noto – di cicli pittorici portati in gran parte alla luce già nell'Ottocento, a questo tipo di studi si sono aggiunte, ormai da qualche decennio, anche ricerche dedicate alla documentazione, ricezione e trasmissione dell'immaginario visivo legato alle tombe dipinte, tramite pubblicazione di fac-simili di vario genere, rilievi grafici, acquerelli<sup>4</sup>. Senza dubbio siamo di fronte, in questo caso, a un filone compatto di studi che ha ricevuto un grandissimo impulso grazie alle ricerche di archivio da un lato e ai progressi della tecnologia di acquisizione ed elaborazione delle immagini, dall'altro<sup>5</sup>.

Rispetto a questo quadro di interessi scientifici convergenti, rimangono marginali, nel dibattito etruscologico, i risultati degli studi sulla pittura parietale etrusca fatti dagli antropologi e dagli storici delle religioni antiche. Benché questi risultati siano complessivamente poco noti e siano stati raggiunti seguendo percorsi metodologici differenti da quelli adottati dalle altre discipline antichistiche, riteniamo che non sia del tutto inutile riversarli nel dibattito etruscologico attuale. Ne può nascere, infatti, l'occasione propizia per creare un'area di discussione comune, superando gli steccati disciplinari che si frappongono alla circolazione delle idee. Nelle pagine che seguono proveremo a selezionare alcuni di questi spunti di lettura sulla pittura funeraria etrusca forniti dall'antropologia culturale e dalla storia delle religioni, e a farli interagire con gli studi etruscologici di tipo tradizionale, in cui prevale l'approccio storico-artistico, basato a sua volta sull'analisi stilistico-iconografica. Da questo punto di vista, la nostra piccola esplorazione potrebbe essere considerata complementare rispetto a quella compiuta di recente da Natacha Lubtchansky e da Rasmus Brandt, i quali – adottando una prospettiva di indagine inversa rispetto alla nostra – hanno analizzato le potenzialità dello 'sconfinamento' da parte dell'archeologia e della storia dell'arte etrusca nel campo tematico di ricerca proprio dell'antropologia culturale<sup>6</sup>. Lo faremo senza alcuna pretesa di esaustività, concentrando l'attenzione sulla documentazione tarquiniese e, per quanto riguarda la cronologia dei contributi, su quelli apparsi nella seconda metà del secolo scorso<sup>7</sup>. A scanso di equivoci, da parte nostra è doveroso anche precisare, in sede di introduzione, che nostro obiettivo non è risolvere singole questioni interpretative sulla pittura etrusca, ma porre un problema generale di metodo e valutare se e dove l'archeologia e la storia delle religioni possano trovare in questo ambito di ricerca un terreno di confronto. Come risulterà evidente, porre questo problema metodologico significa, al contempo, porsi in una prospettiva di osservazione che è quella propria della storia della storiografia.

---

<sup>4</sup> CUNIGLIO - LUBTCHANSKY - SARTI 2017, 2019; RENZETTI - CAPOFERRO 2017; CATALDI 2020, tutti con ulteriore bibl.

<sup>5</sup> Per l'ampia documentazione si rinvia adesso alla trattazione di MARZULLO 2017.

<sup>6</sup> LUBTCHANSKY 2014; BRANDT 2014, 2020.

<sup>7</sup> Alcune annotazioni sul periodo precedente si possono ritrovare in BELLELLI 2016.

## LA SCUOLA DI PETTAZZONI

Il materiale documentario che siamo riusciti a raccogliere, anche se disomogeneo, ci consente di compiere un primo passo nella discussione: esso si riferisce per lo più all'attività della scuola di pensiero che risale a Raffaele Pettazzoni, uno dei maggiori storici delle religioni del Novecento<sup>8</sup>. In realtà, né lui né alcuno dei suoi allievi, dichiarati o putativi, si occupò mai della civiltà etrusca in maniera organica e approfondita – basti pensare alla amplissima riflessione del geniale studioso italo-ungherese Angelo Brelich<sup>9</sup>, dove non c'è traccia degli Etruschi<sup>10</sup> – e tuttavia sono almeno due i suoi allievi che hanno prodotto riflessioni interessanti sulla pittura tarquiniese.

Il primo di essi è Dario Sabbatucci, lo studioso che ha legato la propria fama a una serie importante di studi sul tempo ciclico del calendario<sup>11</sup> e sulla tradizione religiosa romana<sup>12</sup>, due assi di ricerca che aveva tracciato già il successore di Pettazzoni sulla cattedra romana di Storia delle religioni, il già citato Angelo Brelich<sup>13</sup>. Per motivi che al momento ci sfuggono, ma che nulla toglierebbero al fatto in sé, Sabbatucci accettò di scrivere il saggio introduttivo a un volume divulgativo sulla pittura etrusca, per l'esattezza quello dedicato a Tarquinia, uno dei più riusciti della collana popolare Documenti d'Arte, promossa dall'Istituto Geografico de Agostini di Novara agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso<sup>14</sup>. Basta leggere il titolo programmatico di questo denso saggio – *Il mondo dell'immobilità* – per rendersi conto che Sabbatucci, uno storico delle religioni incline, per metodo e orizzonti di studio, a esplorare il rapporto fra l'uomo e la realtà meta-umana, non era tanto interessato al fenomeno figurativo in quanto tale, bensì alla visione del mondo degli Etruschi che si può ricavare dalle immagini che essi produssero<sup>15</sup>.

---

<sup>8</sup> Non è questa la sede per tratteggiare il profilo intellettuale di uno studioso importante come Pettazzoni: qui basterà fare riferimento ai cenni di RIBICHINI 2006, pp. 20-21. Per le frequentazioni etruscologiche dello studioso, che aveva sviluppato in gioventù eccellenti competenze archeologiche, si rinvia a BELLELLI 2016, pp. 256-257, con rif.

<sup>9</sup> Anche per Brelich, vale quanto affermato per Pettazzoni: RIBICHINI 2006, pp. 21-23. La parabola intellettuale dello studioso è ricostruita in LANCELLOTTI - XELLA 2005.

<sup>10</sup> Questo dato è abbastanza sorprendente, se si considera che Brelich figura fra i membri corrispondenti dell'Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici sin dal 1953.

<sup>11</sup> SABBATUCCI 1988.

<sup>12</sup> SABBATUCCI 1975.

<sup>13</sup> Si nota benissimo nella selezione degli interessi una analogia con il percorso di Brelich.

<sup>14</sup> SABBATUCCI 1981.

<sup>15</sup> Nel saggio in questione, firmato da Sabbatucci, non ci sono immagini intercalate nel testo; le schede di catalogo della seconda parte del volume, invece, sono a cura della redazione. In questo approccio indiretto al mondo delle immagini etrusche, notiamo una analogia con la monografia della Seppilli, appresso discussa (SEPPILLI 1990), e con il saggio della Gallini (1959), che sono totalmente sprovvisti di corredo fotografico. L'unica immagine che correda il volumetto della Seppilli è quella in copertina, che riproduce il notissimo particolare dell'affresco dal palazzo di Cnosso a Creta con acrobata che prende un toro per le corna.

In apertura di riflessione, Sabbatucci constata l'originalità degli apprestamenti tombali etruschi, concepiti e realizzati a beneficio del morto e non del mondo dei vivi, a differenza di quanto accade oggi<sup>16</sup>. Ne deriva una direttrice interpretativa molto chiara, che concilia le principali teorie semantiche elaborate dalla critica archeologica contemporanea: la pittura funeraria tarquiniese, per Sabbatucci, da un lato, è il mezzo che fissa per l'eternità la visione del mondo degli Etruschi, dall'altro è lo strumento che sottrae le onoranze funebri al divenire storico, consegnando anch'esse all'eternità. Per questo studioso, dunque, il principale scopo delle pitture funerarie etrusca e di quella tarquiniese in particolare era quello di rammentare a coloro che giacevano nella tomba i momenti emblematici della propria vita terrena<sup>17</sup>. La pittura tombale in quanto tale, pertanto, secondo Sabbatucci non è *ut sic* un indizio probante dell'esistenza di credenze escatologiche precise<sup>18</sup>, almeno per l'orizzonte arcaico, ma – in compenso – può essere ritenuta uno specchio fedele della visione del mondo del popolo etrusco e della comunità tarquiniese, in particolare, in quello stesso arco temporale. In questa 'visione' – secondo Sabbatucci – la selezione tematica rivelerebbe una polarizzazione accentuata fra sfera della vita, simbolizzata dal banchetto, e sfera della morte, simbolizzata dalle gare agonistiche<sup>19</sup>. Così si spiegherebbe anche il senso delle scene di tipo gladiatorio aventi come protagonista la figura del Phersu, la cui lettura in chiave funeraria viene così recuperata pienamente.

Più settoriale di quella di Sabbatucci, ma al tempo stesso, più approfondita, è la riflessione di Enrico Montanari sulla pittura parietale tarquiniese, che si concentra proprio sulla affascinante ed enigmatica figura del Phersu (*fig. 1*)<sup>20</sup>, l'unico elemento del repertorio iconografico delle pitture parietali etrusche che abbia attirato l'interesse sporadico anche della scuola francese di "psicologia della storia"<sup>21</sup>. Montanari cerca di rintracciare le origini del termine (e del concetto) giuridico di "persona", chiedendosi – sulla base della bibliografia a lui precedente – se l'ipotesi di una derivazione dal mondo e dal lessico specializzato del teatro possa avere ancora un fondamento oppure no<sup>22</sup>. Dopo aver respinto questa ipotesi per motivi di ordine sostanzialmente cronologico, l'autore esamina la proposta alternativa, anch'essa già formulata in letteratura, ovvero quella che postula una derivazione dell'istituto giuridico latino-romano dalla figura e dal nome del Phersu etrusco. A differenza di altri

<sup>16</sup> SABBATUCCI 1981.

<sup>17</sup> SABBATUCCI 1981.

<sup>18</sup> La valutazione appare particolarmente significativa, perché fra gli interessi dello studioso rientrano anche le religioni dei misteri: SABBATUCCI 1965.

<sup>19</sup> SABBATUCCI 1981.

<sup>20</sup> MONTANARI 2001.

<sup>21</sup> Si veda la trattazione di VERNANT 1987, pp. 51-53, riproposta in VERNANT 2014, pp. 75-76: l'interesse dello studioso per il Phersu etrusco deriva dalle presunte analogie con la 'maschera' per eccellenza, ovvero quella gorganica, prototipo assoluto dell'alterità.

<sup>22</sup> MONTANARI 2001. Lo studio archeologico più approfondito su questo argomento rimane quello di JANNOT 1993.



fig. 1 - Tarquinia. Tomba degli Auguri: particolare della parete destra con gioco del Phersu.

contributi storico-religiosi riguardanti la pittura tarquiniese, in cui l'analisi procede intuizionisticamente, Montanari argomenta in maniera più logica e sistematica. Ma, soprattutto, Montanari opera in maniera diligente, cioè con l'escussione della documentazione iconografica pertinente. I documenti iconografici da lui esaminati (ed illustrati!) sono gli affreschi delle tombe tarquiniesi degli Auguri, delle Olimpiadi, del Pulcinella e del Gallo<sup>23</sup>. L'ipotesi che ne deriva non è del tutto nuova, ma ha implicazioni interessanti nell'ambito di applicazione, ovvero la storia del diritto e della cultura religiosa e giuridica del mondo romano: il Phersu non sarebbe né la proiezione di un demone infernale, come si è creduto a lungo, né la semplice rappresentazione di una maschera teatrale, bensì una figura complessa polivalente, che racchiuderebbe in sé diversi profili funzionali: innanzitutto quello di giudice di un rito ordalico, in via subordinata quelli del mimo, dell'acrobata e del danzatore<sup>24</sup>. Come tale, la vicenda rituale del Phersu etrusco/tarquiniese, nella ricostruzione di Montanari, può ben risultare come l'antefatto storico diretto della figura giuridica del latino *persona*, che sarebbe pertanto il frutto di «mediazioni ritualistico-spettacolari di *Volksjustiz*»<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> In aggiunta a ciò, nel contributo di Montanari si nota anche una apprezzabile attenzione per la documentazione satellite del problema del "Phersu", raccolta da Szilágyi nel famoso saggio sulle origini dei *ludi scaenici* a Roma (SZILÁGYI 1981).

<sup>24</sup> MONTANARI 2001.

<sup>25</sup> MONTANARI 2001, p. 10.

LA PITTURA TARQUINESE “MISTERIOSA ED OSCENA”: IL TENTATIVO ISOLATO DI INTERPRETAZIONE DI ANITA SEPPILLI

Rispetto al quadro tratteggiato nel paragrafo precedente, la riflessione di Anita Seppilli merita un discorso a sé stante, un po' più articolato<sup>26</sup>. Questa studiosa, infatti, ha scritto un intero saggio sulla tomba dei Tori<sup>27</sup>, che merita senz'altro di essere conosciuto e discusso, ad onta del fatto che l'etruscologia accademica, a nostra conoscenza, lo abbia finora del tutto ignorato. Per comprendere la genesi di questa opera così singolare – ancora una volta un saggio monografico sulla pittura etrusca scritto non da una etruscologa, bensì da una specialista di etnologia e antropologia culturale che era interessata al mondo delle immagini, ma le utilizzava in maniera assai diversa dagli archeologi – a nostro avviso bisogna volgere lo sguardo a un prodromo significativo, il libro della stessa autrice *Poesia e magia*<sup>28</sup>. Qui, infatti, insieme a tanti altri spunti originali, troviamo diversi riferimenti alla civiltà artistica etrusca e alle credenze religiose di questo popolo<sup>29</sup>, con esemplificazioni che richiamano, in embrione, alcune riflessioni che poi troveremo sviluppate nel saggio sulla tomba dei Tori. Sembra dunque lecito dedurre, anche alla luce della cronologia di questi scritti, che la studiosa nutrisse un vivo interesse per la civiltà etrusca, rimasto per lungo tempo dormiente come il classico ‘fuoco che cova sotto la cenere’.

Per comprendere meglio la natura degli interessi da cui germogliò il saggio sulla tomba dei Tori, dobbiamo soffermarci sulle primissime righe della introduzione di questa opera affatto sconosciuta agli etruscologi<sup>30</sup>. Leggendola con attenzione apprendiamo una notizia curiosa, ma rivelatrice, perché aveva destato l'interesse iniziale della studiosa: con sentenza del tribunale di Terni, erano state immesse nuovamente in commercio alcune cartoline illustrate che ritraevano le scene di *symplegmata* della

<sup>26</sup> Sul percorso di questa studiosa si veda TULLIO-ALTAN 1992.

<sup>27</sup> SEPPILLI 1990. Il saggio è il n. 129 della collana “Prisma”, diretta dall'insigne antropologo Antonino Buttitta. La bibliografia su questa tomba dipinta tarquiniese è sterminata; accanto a descrizioni più o meno accurate, nella massa delle pubblicazioni specialistiche si trovano anche tentativi di esegesi più o meno articolati, che provano in vario modo a risolvere la complessità dei temi figurativi, specialmente quelli particolarmente ostici a soggetto erotico. Esemplicativo, a questo riguardo, è il giudizio di STEINGRÄBER, *Pittura* (p. 355): «Singolari e a tutt'oggi prive di una soddisfacente interpretazione le scene erotiche con figure di piccolo formato sulla Pf [parete di fondo], denotanti un crudo realismo, a cui viene generalmente attribuito un valore apotropaico». Una recente discussione delle varie proposte è offerta da UCCHINO 2005.

<sup>28</sup> SEPPILLI 1962.

<sup>29</sup> SEPPILLI 1962, pp. 86 (urne antropomorfe considerate trasposizione simbolica del corpo umano), 157 (cenno al Phersu, considerato un demone della morte, allusivo alla condizione stessa dei morti, il cui destino è «esserci, ma non vedere, apparire in sogno, ma non esserci»); 326 (cenno all'Ade etrusco con cappuccio a testa di lupo, che «spia dai pozzi»); 331-332 (sottolineatura del legame fra i giochi agonistici e la morte, in cui le forze demoniache possono essere contrastate con i giochi); 375 (allusione alla tomba dell'Orco: copricapo a testa di lupo); 410 (analisi del simbolo del labirinto nell'oinochoe della Tragliatella).

<sup>30</sup> SEPPILLI 1990, pp. 13-14.



fig. 2 - Tarquinia. Tomba dei Tori: particolare della parete di fondo con scena di accoppiamento omosessuale.

parete di fondo della tomba dei Tori, giudicate dall'accusa "pornografiche" e perciò offensive del comune senso del pudore<sup>31</sup>. Considerando che la scrittura del saggio della Seppilli prende le mosse proprio da questo episodio di cronaca giudiziaria, siamo autorizzati a credere che il nucleo tematico che più interessasse la studiosa fosse il significato delle scene "erotiche" sovrapposte agli architravi delle porte che mettevano in comunicazione la prima camera funeraria con le due di fondo (fig. 2). Del resto, è la stessa autrice a confermarlo in seguito, quando dice espressamente: «Questi silenzi [*scil.* da parte dell'etruscologia ufficiale al cospetto di queste testi-

<sup>31</sup> L'episodio, raccontato dal quotidiano *Il Giorno* e ripreso dalla Seppilli nel suo incipit, risale alla primavera del 1966. Nella valutazione delle scene erotiche della tomba tarquiniese, a questa forma di censura moralistica si accompagnò, sia prima che dopo la vicenda giudiziaria di Terni, anche una assai meno scontata forma di auto-censura da parte del mondo accademico, che è legata – a sua volta – a un pregiudizio popolare che risale indietro nel tempo sino all'epoca della scoperta (su questo, vedi il gustoso aneddoto raccontato da Lawrence e ripreso da UCCHINO 2005, p. 193). Un esempio eloquente dell'effetto inibitore esercitato nella ricerca scientifica sulla tomba dei Tori dal pregiudizio moraleggiante si può ravvisare nell'atteggiamento rinunciatario di POULSEN 1922, p. 9, il quale così liquida la questione: «[...] human-faced bull in the pediment above the door, one of the two bulls from which the tombs derives its name, and which are omitted here because of the obscene groups on either side of them». Forme di auto-censura si notano significativamente anche nell'attività di documentazione grafica e fotografica dei dipinti tarquiniesi che includono scene erotiche, come confermano i 'tagli' delle inquadrature dei pannelli di Copenhagen (MOLTESSEN - WEBER-LEHMANN 1991, p. 115) e i 'ritocchi fotografici' effettuati nelle pubblicazioni degli anni Trenta (CECCHINI 2012, p. 85, nota 10).

monianze] sono rispettabili e comprensibilissimi se l'intento della ricerca è eminentemente storico-artistico. Certo non insensibile ai valori estetici, e tanto meno a quelli etici, l'intento della mia ricerca è del tutto diverso, ed è quello imposto dalla problematica propria dell'antropologia culturale, che ha esigenze del tutto diverse: e in questo ambito è proprio la presenza della misteriosa fascia incriminata o passata sotto silenzio, che ne forma l'oggetto [...]»<sup>32</sup>. In altri termini, una delle principali chiavi di lettura per capire la genesi di questo peculiare tipo di riflessioni sulla pittura etrusca da parte dell'antropologia culturale e, in particolare, per penetrare all'interno delle argomentazioni scientifiche della Seppilli, è l'argomento tabù per eccellenza, ossia il sesso, un tema, come vedremo, quasi sempre aggirato nelle analisi iconografiche di tipo tradizionale, anche quelle più sofisticate e impegnative. In ultima analisi è questo il motore della riflessione – o, almeno, uno degli ingranaggi propulsivi del ragionamento della Seppilli – il valore delle scene di accoppiamento sessuale all'interno dello spazio simbolico della tomba.

Qui, è importante sottolinearlo, la prospettiva in cui si sviluppa l'analisi antropologica della Seppilli è di tipo 'emico', contrassegnata cioè dallo sforzo dell'interprete di attingere il punto di vista interno della comunità antica che produsse il racconto per immagini. Quello che interessa alla studiosa – infatti – non è la scena in quanto tale, che provoca imbarazzo nell'osservatore moderno, bensì il significato recondito delle scene di accoppiamento sessuale in un tipo di società premoderno caratterizzato da una economia ancora di tipo 'arcaico', in cui tutto è ritualizzato: «Che cosa "significano" veramente – si chiede la Seppilli – che cosa possono rivelare la presenza ripetuta dei tori e le scene misteriose, che non ci saremmo mai attesi di incontrare in una tomba ovviamente di famiglia? Potrà una eventuale risposta suggerirci qualcosa di un costume – di un rito? – Ma quale costume, quale rito, quale l'implicito intento?»<sup>33</sup>. Così impostata la questione, l'argomentazione della Seppilli non risulta sorprendente: le scene di accoppiamento sessuale, abbinate alla presenza dei tori, vengono interpretate dalla studiosa come espressione di una ritualità ancestrale, legata alla fertilità agraria<sup>34</sup>. Un po' più inatteso, pur alla luce di queste premesse, è lo scenario a cui viene applicata questa lettura simbolica, ovvero la pratica agricola dell'innesto fra specie vegetali diverse, la cui esistenza viene evinta in maniera congetturale, con confronti, per la verità, un po' anacronistici<sup>35</sup> e sul filo di un ragionamento discutibile. L'ipotesi, infatti, è argomentata sulla base di una presunta opposizione, nel sistema di valori degli Etruschi, fra l'amore eterosessuale e quello omosessuale (definito amore "anomalo", contro-natura)<sup>36</sup>, di cui in effetti

<sup>32</sup> SEPPILLI 1990, p. 15.

<sup>33</sup> SEPPILLI 1990, p. 15.

<sup>34</sup> SEPPILLI 1990.

<sup>35</sup> L'autrice rivolge la sua attenzione alla popolazione dei Sabei (Arabia sud-occidentale) e attinge per l'occasione all'opera scientifica di Ibn Washya sull'agricoltura nabatea: SEPPILLI 1990, p. 20 sgg.

<sup>36</sup> SEPPILLI, 1990, pp. 29-32. Evidentemente la studiosa qui fa propria la valutazione semplicistica che si rinviene tuttora anche in alcuni contributi di tipo 'informativo' sulla pittura tombale tarquiniese,

non c'è traccia nella documentazione pervenuta sino a noi. Al di là della validità dei riferimenti comparativi e della solidità del ragionamento, quello che a noi interessa sottolineare è lo sforzo finale della studiosa di contestualizzazione socio-economica, e dunque storica, del ciclo pittorico, e l'aver bypassato, nella strutturazione del circuito interpretativo, il primato dell'inserito mitologico dell'agguato di Achille. La Seppilli, in definitiva, vede nel titolare della tomba dei Tori un proprietario terriero tarquiniese preoccupato di assicurare la produttività dei suoi possedimenti con pratiche magiche di lontanissima natura avventizia<sup>37</sup>. Sul piano storico-culturale, le conclusioni sono coerenti con il ragionamento sviluppato: la ritualità raffigurata nel ciclo pittorico della tomba dei Tori, secondo la studiosa, sarebbe il risultato di un prestito culturale asiatico, di orizzonte preellenico, arrivato in Etruria per via cretese<sup>38</sup>. La proposta era già in embrione nel libro *Poesia e magia*, dove era stato però utilizzato nell'analisi, come documento principe, un altro monumento archeologico molto famoso, presente in tutte le teorie moderne che postulano rapporti culturali etrusco-minoico-cretesi: l'oinochoe della Tragliatella<sup>39</sup>, il «pezzo più celebre della pittura vascolare etrusco-corinzia»<sup>40</sup>, su cui ci soffermeremo nel paragrafo successivo.

Nella pur sterminata letteratura sulla tomba dei Tori, mancava un tentativo così audace di spiegare il significato delle scene di accoppiamento sessuale. L'unica eccezione significativa fino a poco tempo fa – sul versante archeologico – è stata la lettura iconologica di J.-P. Oleson, la sola che abbia tentato di agganciare consapevolmente, in maniera strutturale, la scena mitologica dell'agguato di Achille a Troilo a quelle di accoppiamento sessuale e lo abbia fatto all'interno di un unico dispositivo interpretativo<sup>41</sup>. Successivamente, solo Luca Cerchiali ha provato a seguire la stessa strada<sup>42</sup>, offrendo la lettura iconologica della tomba dei Tori certamente più organica in assoluto, a dispetto delle critiche formulate anche di recente<sup>43</sup>. Ma si è trattato di eccezioni: la totalità degli studi iconografici dedicati alla tomba dei Tori, infatti, si è concentrata a spiegare in maniera pressoché auto-conclusiva soltanto la scena

---

come QUERCIOLI 2006 (p. 88), che considera le due rappresentazioni erotiche della tomba dei Tori una «attestazione della riprovazione che gli Etruschi avevano nei confronti dell'omosessualità, a differenza di altri popoli del mondo antico, primi tra tutti i Greci». Tale riprovazione sarebbe confermata anche dalla diversa resa cromatica dell'incarnato dei personaggi coinvolti nelle scene di amore omosessuale (*ibidem*).

<sup>37</sup> SEPPILLI 1990.

<sup>38</sup> SEPPILLI 1990, pp. 75-81.

<sup>39</sup> SEPPILLI 1962, pp. 410, 457-458, note 519 e 520.

<sup>40</sup> SZILÁGYI 1992, p. 82, n. 3. È peraltro inspiegabile, vista l'enfasi con cui Szilágyi definisce il cimelio e l'interesse per l'iconografia etrusca, che la scheda del vaso non sia accompagnata nella trattazione dello studioso ungherese da nessuna illustrazione e sia persino rinunciataria nel commento.

<sup>41</sup> OLESON 1975.

<sup>42</sup> L. CERCHIALI, in D'AGOSTINO - CERCHIALI 1999, pp. 91-106.

<sup>43</sup> MARTELLI 2018. Si veda a questo proposito la replica di CERCHIALI 2018.

dell'agguato, anche quando ha fatto interagire le due chiavi interpretative legate a questa stessa scena, ovvero il sacrificio umano e il presunto rapporto omoerotico fra Achille e il giovane principe troiano<sup>44</sup>.

#### UN CENNO AGLI SVILUPPI RECENTI DEL DIBATTITO

Rispetto a questo panorama relativamente povero di novità, negli ultimissimi anni c'è stata all'improvviso una vigorosa sterzata verso l'esegesi rituale. A proporla con nuovi argomenti, ispirati dalla nota teoria del van Gennep sulla ripartizione di riti di passaggio, è stato l'archeologo Rasmus Brandt<sup>45</sup>. Secondo lo studioso norvegese, le scene erotiche della tomba dei Tori si riferirebbero ai rituali funebri che si svolgevano nel secondo *step* del rito di passaggio, intermedio fra la fase della separazione e quella che noi moderni definiremmo della 'tumulazione' del defunto. In questa fase di transizione, fra le *abnormal activities* e *counter-activities* che i celebranti mettevano in atto per agevolare il trapasso del defunto e il suo arrivo nell'aldilà ci sarebbero stati anche rituali orgiastici. Tali rituali, secondo lo studioso, erano compiuti dai congiunti del defunto, compreso/a forse anche il/la vedovo/a, nonché da personale servile e/o da "professionisti". La tesi provocatoria di Brandt – da cui prendiamo le distanze per la perentorietà con cui è formulata – è che tramite questi riti orgiastici e tramite la danza estatica i superstiti cercavano di entrare, in stato ipnotico, in contatto con le forze trascendenti, convinti di poter agevolare – così facendo – il trapasso del morto.

Come si può facilmente constatare, rispetto a tutti gli altri tentativi di spiegazione della tomba dei Tori, quello proposto da Brandt rappresenta dal punto di vista metodologico un tentativo vigoroso di spallata alle interpretazioni politicamente 'corrette' della ritualità funeraria etrusca. La differenza con l'impianto argomentativo della Seppilli è comunque evidente. Per la studiosa, infatti, l'eventuale spiegazione in chiave rituale sia della scena mitologica che di quelle erotiche, non ha valenza all'interno della stessa narrazione mitologica, ma va proiettata simbolicamente in un contesto di superstizione e di valori 'tecnico-religiosi', funzionali a garantire la fertilità agraria.

#### L'OINOCHOE DELLA TRAGLIATELLA VISTA CON GLI OCCHI DEGLI ANTROPOLOGI E DEGLI STORICI DELLE RELIGIONI

A margine e in conclusione di questa nota, può essere utile – a integrazione del quadro tratteggiato – abbandonare momentaneamente il campo della pittura monumentale e rivolgere l'attenzione a un documento eccezionale di 'pittura' vascolare,

<sup>44</sup> Per questo aspetto cruciale ai fini dell'esegesi della tomba dei Tori si rinvia alla discussione ripresa recentemente da UCCHINO 2005 e CERCHIAI 2018.

<sup>45</sup> BRANDT 2014, 2020. Si noti che anche il lavoro di Natacha Lubtchansky citato all'inizio di questo contributo (LUBTCHANSKY 2014) prende le mosse dall'opera di Arnold van Gennep. Quello della studiosa francese era però un lavoro centrato, come il nostro, da un lato sulla storia della storiografia, dall'altro sulla questione metodologica.

già citato in questo contributo, l'oinochoe della Tragliatella<sup>46</sup>. In questo caso, non abbiamo a che fare con noti esempi di pittura parietale, bensì con una rappresentazione figurata collocata su un vaso, anch'essa celeberrima. Ai nostri fini, la differenza è ininfluenza, perché in entrambi i casi – pittura monumentale, 'pittura' vascolare – si tratta di racconti per immagini che si snodano per sequenze narrative che sono fra loro collegate da nessi sintattici. Inoltre, non va trascurato il fatto che, al di là del mezzo espressivo, abbiamo sempre a che fare con un documento di arte funeraria, ritrovato in una tomba e probabilmente concepito per la tomba. I tentativi parziali o globali di esegesi di questo celebre vaso figurato da parte degli storici delle religioni e degli antropologi sono stati numerosi. Concentreremo la nostra attenzione solo su quelli che identificano e sviluppano i due principali nuclei narrativi del programma iconografico: 1. le scene mitico-rituali (danza, parata di cavalieri); 2. le scene di accoppiamento sessuale (fig. 3).



fig. 3 - Sviluppo grafico del fregio decorativo dell'oinochoe della Tragliatella: scene di accoppiamento sessuale.

La rassegna può iniziare con Károly Kerényi, uno dei più attenti indagatori del mondo del mito greco<sup>47</sup>. Per comprendere la posizione originale di Kerényi all'interno del nostro studio, dobbiamo soffermarci innanzitutto sulla sua opera più conosciuta, il trattato di mitologia più volte ristampato<sup>48</sup>. Sebbene, per scelte editoriali, risulti del tutto priva (almeno nelle traduzioni in italiano), di apparato illustrativo, quest'opera, come ci ricorda Cornelia Isler-Kerényi, era stata concepita per creare un circuito dialettico fra testimonianze letterarie e testimonianze figurate<sup>49</sup>. Almeno potenzialmente,

<sup>46</sup> MARTELLI 1987, pp. 271-272, n. 49; MENICETTI 1992. Una incursione interessante nel programma figurativo della brocca è fatta anche da MAGGIANI 1997.

<sup>47</sup> KERÉNYI 1963. Abbiamo avuto il modo in altra sede (BELLELLI 2015, pp. XIX-XX, XXXI) di rilevare la grandissima influenza intellettuale esercitata da questo studioso sulla gloriosa tradizione ungherese di studi dell'antichità classica del Novecento, cui hanno contribuito anche alcuni archeologi classici e alcuni storici dell'antichità che si sono rivelati molto sensibili alla civiltà etrusca, nonché altri studiosi citati in questo studio, come lo storico delle religioni Angelo Brelich.

<sup>48</sup> KERÉNYI 1963.

<sup>49</sup> ISLER-KERÉNYI 1999.

dunque, la riflessione di Kerényi partiva da presupposti metodologici – e interdisciplinari – più solidi rispetto agli altri tentativi di spiegazione ‘antropologica e storico-religiosa’ delle immagini antiche, incluse quelle esaminate fino a questo momento.

Ebbene, in relazione al documento iconografico che stiamo esaminando, l’interesse di Kerényi fu tale che ne troviamo traccia in diversi suoi saggi<sup>50</sup>. Focus di questo interesse è il complesso mitico-rituale di Teseo e Arianna, analizzato soprattutto alla luce del presunto significato simbolico del labirinto, di cui viene suggerita anche una attenta analisi tipologica<sup>51</sup>. Approdo dello studio è la proposta di considerare il tracciato labirintico come un simbolo del percorso salvifico dell’uomo, che attraverso lo scampato pericolo, addiviene alla rinascita e alla salvezza. Tale percorso, com’è noto, secondo Kerényi si compie all’insegna della figura di Dioniso<sup>52</sup>.

Sugli stessi binari si muove anche il celebre studio di Clara Gallini<sup>53</sup>, che in molti snodi del suo ragionamento ricalca la tesi di Kerényi; alla studiosa va il merito di aver maggiormente enfatizzato, però, il carattere iniziatico della vicenda mitico-rituale di Teseo ed Arianna, in cui quest’ultima, come “Signora del labirinto”, gioca un ruolo essenziale. È interessante notare, a questo proposito, che lo sviluppo compiuto di questa linea interpretativa si deve da un lato a uno storico delle religioni, Gérard Capdeville<sup>54</sup>, e dall’altro a un archeologo, Mauro Menichetti<sup>55</sup>. Più di ogni altro, questi due studiosi, seguendo piste diverse, hanno compiuto l’ultimo passo che c’era da compiere per la piena comprensione del cimelio di Tragliatella, ovvero inserire nel ragionamento anche la questione dello *hieros gamos* e tutte le implicazioni del riconoscimento dei due rituali iniziatici, la danza della *geranos* e le evoluzioni dei cavalieri. In questo tipo di letture, nessun elemento di valutazione viene escluso, incluse quelle scene che, come giustamente osserva Capdeville, «sono spesso eluse da commentatori pudibondi»<sup>56</sup>. Come vedremo nel prossimo paragrafo, le presunte oscenità rappresentate nelle tombe dipinte di Tarquinia, che offendono – come sosteneva la Seppilli – la nostra sensibilità moderna<sup>57</sup>, non costituiscono affatto un aspetto trascurabile in questo tipo di ricerche; al contrario, per la piena comprensione dei cicli pittorici, proprio le scene che risultano imbarazzanti da commentare, possono essere rivelatrici del senso complessivo della raffigurazioni<sup>58</sup>.

<sup>50</sup> KERÉNYI 1983, 1992.

<sup>51</sup> KERÉNYI 1983, p. 66, fig. 7.

<sup>52</sup> KERÉNYI 1992, p. 108.

<sup>53</sup> GALLINI 1959.

<sup>54</sup> CAPDEVILLE 1993.

<sup>55</sup> MENICHETTI 1992.

<sup>56</sup> CAPDEVILLE 1993, p. 199, nota 49, con alcune esemplificazioni eloquenti.

<sup>57</sup> SEPPILLI 1990.

<sup>58</sup> Nelle scene erotiche rappresentate sull’oinochoe della Tragliatella, G. Capdeville (1993, p. 199, nota 50), per esempio, ritiene significanti le differenze fra le due posizioni di accoppiamento – *coitus analis* vs coito “normale” – e fornisce una possibile spiegazione di questa differenza alla luce delle usanze

## CONCLUSIONI

Dal problematico dossier illustrato sin qui emergono a nostro avviso alcune conclusioni di carattere, per così dire, negativo, ma anche alcune considerazioni di tipo più generale, che, insieme ad altre più puntuali, forse possono essere di qualche utilità per ampliare gli orizzonti del dibattito sulla pittura etrusca. La principale conclusione ‘negativa’ di questa indagine è che, nel caso di specie – lo studio della pittura parietale tarquiniese – non si sono riscontrate, almeno fino ad ora, convergenze significative fra gli studi storico-religiosi e gli studi archeologici, ad eccezione del saggio di Montanari sul Phersu e di alcuni punti di contatto negli studi del complesso mitico-rituale di Teseo ed Arianna. Ciò, da un lato, conferma quanto sottolineato da Sergio Ribichini sulla difficoltà di far dialogare la storia delle religioni con le altre scienze dell’antichità<sup>59</sup>, e dall’altro indica che le scene di carattere mitico-rituale sono quelle che maggiormente hanno attirato gli interessi di diverse categorie di studiosi. D’altra parte, al di là delle differenze che si possono raggiungere nel merito delle singole questioni interpretative, come ci ricorda ancora Ribichini, un *crossover* fra storia delle religioni e archeologia è senz’altro possibile<sup>60</sup>.

Alla luce di quanto osservato sin qui, per contribuire a un reale allargamento interdisciplinare nello studio della pittura etrusca, ci sembra importante sottolineare innanzitutto, da archeologi quali siamo, l’importanza dei risultati raggiunti dalla ricerca etruscologica nella definizione delle ‘regole del gioco’ che presiedevano alla realizzazione dei programmi figurativi<sup>61</sup>. D’altro canto, a dispetto della scarsa incidenza che le loro ricerche hanno avuto nel dibattito sulla pittura etrusca, vorremmo evidenziare anche lo sforzo generoso fatto da alcuni storici delle religioni che si sono interessati al mondo delle immagini etrusche, di cui l’archeologia finora non ha tenuto nessun conto. Il maggior merito di questi studi poco conosciuti agli archeologi, a noi sembra quello di considerare cicli pittorici a prima vista straordinari, secondo una logica di senso lineare, interna (livello *emic*) rispetto agli stessi cicli pittorici, senza nulla escludere dall’analisi. In questa logica rientrano, come abbiamo visto, anche quelle scene che noi moderni consideriamo con sensibilità anacronistica e senza alcuna motivazione scientifica semplicemente ‘oscene’ oppure genericamente ‘apetro-

---

prematrimoniali in ambito spartano testimoniate dalla tradizione letteraria. Un tentativo di spiegazione più generale del rapporto fra sesso e religione in ambito culturale etrusco e di interpretazione delle scene erotiche attestate nella pittura parietale e vascolare si trova anche in PFIFFIG, *Religio*, p. 218 sgg. il quale così conclude la sua disamina: «Für die alten Völker war das Sexuelle überhaupt kein Problem».

<sup>59</sup> RIBICHINI 2006.

<sup>60</sup> RIBICHINI 2014. Alcuni tentativi interessanti di *crossover* sono raccolti in ROCCHI - XELLA 2006 e BAGLIONI 2010. Va tuttavia sottolineato, a proposito di quest’ultima raccolta di scritti, che fra i numerosi punti di vista ospitati nell’opera manca proprio quello etruscologico.

<sup>61</sup> Per quanto riguarda specificatamente la pittura funeraria, si veda la discussione aggiornata di L. CERCHIAI, in D’AGOSTINO - CERCHIAI 2021, pp. 15-23, 159-200.

paiche'<sup>62</sup> e che invece, come ha evidenziato la brillante interpretazione di Roncalli della tomba dei Giocolieri<sup>63</sup>, possono fornire talvolta proprio la chiave di lettura di programmi figurativi complessi. Siamo dunque d'accordo con Roncalli nel ritenere che questo tipo di programmi figurativi è quello in cui più operano condizionamenti e autocensure di tipo tabuistico che possono fungere da filtro negativo nell'analisi<sup>64</sup>.

Si è posto il problema recentemente anche Laurent Haumesser<sup>65</sup>, studiando alcune pitture vascolari arcaiche che comprendono scene legate ad aspetti di presunta oscenità. Protagonista, come nella tomba dei Giocolieri, è l'*homo defecans* (fig. 4)<sup>66</sup>. Lo studioso ha letto queste scene valorizzando nell'analisi anche gli elementi vegetali e animali della composizione, a conferma dell'utilità di una lettura interna delle scene in cui i diversi registri di senso – quello delle figure umane, quello del mondo vegetale ed eventualmente anche quelle del mondo animale – possono intersecarsi. Per apprezzare il salto di qualità nell'interpretazione che è necessario compiere per decodificare questo tipo di scene, basti ricordare, per contrasto, come due grandi storici dell'arte antica come Ranuccio Bianchi Bandinelli e Antonio Giuliano, solo pochi decenni fa, liquidavano la scena della tomba dei Giocolieri – definita con aulica perifrasi «figura di un uomo che si alleggerisce il ventre» –: a loro avviso si tratterebbe di una forma di compiacimento da parte del pittore, che avrebbe selezionato per l'occasione un tema «crudamente realistico»<sup>67</sup>. Sulla scia di Pallottino e di altri autorevoli studiosi, tutte queste scene a soggetto veristico, in ultima analisi, venivano fino a poco tempo fa ricondotte allo stereotipo rassicurante della vivacità espressiva, un elemento di giudizio che consentiva anche la rivalutazione, in sede di valutazione critica, dell'originalità dell'arte etrusca rispetto a quella greca<sup>68</sup>.

Abbiamo dunque a che fare, senza dubbio, con un'area di indagine scivolosa per lo studioso di iconografia etrusca, che per lungo tempo ha generato e ancora genera

---

<sup>62</sup> La connotazione apotropaica di queste scene, per esempio, è sottolineata da Steingraber (*Pittura*, pp. 316, 355), sia a proposito della tomba dei Giocolieri che di quella dei Tori. Più specificamente, per la tomba dei Tori, si veda in questo senso la proposta di ROSS-HOLLOWAY 1986, incentrata sul concetto di malocchio (*evil eye*).

<sup>63</sup> RONCALLI 2005.

<sup>64</sup> RONCALLI 2005.

<sup>65</sup> HAUMESSER 2018.

<sup>66</sup> Per la rappresentazione della parete sinistra della tomba dei Giocolieri il punto di partenza obbligato è ancora la proposta di G. Colonna (*Scritti Colonna* III, p. 1798), di riconoscere nella figura dell'*homo defecans* il pittore stesso che «operando secondo una mentalità squisitamente primitiva, protegge il proprio nome con una immagine repellente, che ha la funzione di allontanare lo sguardo dei malevoli».

<sup>67</sup> BIANCHI BANDINELLI - GIULIANO 1985, p. 184.

<sup>68</sup> Questo dato emerge chiaramente dall'impianto di PALLOTTINO 1952. In particolare, molte di queste scene imbarazzanti, nelle descrizioni manualistiche della pittura etrusca sono state convogliate in maniera indistinta sotto l'etichetta generalista di "Eros", una definizione che evidentemente non spiega nulla se questo elemento viene artificialmente posto al di fuori della cornice interpretativa e derubricato a semplice espressione di vitalismo apotropaico.



fig. 4 - Tarquinia. Tomba dei Giocolieri: *homo defecans*.

imbarazzo nella critica quando non avrebbe motivo di farlo<sup>69</sup>. Nel caso specifico, sia per la tomba dei Tori, che per l'oinochoe della Tragliatella, pendant vascolare della nostra analisi – ma l'argomentazione potrebbe essere allargata anche alla tomba della Fustigazione<sup>70</sup> nonché all'ambito della scultura funeraria tarquiniese<sup>71</sup> – lo scoglio interpretativo rappresentato dalle scene liquidate in letteratura semplicemente come “erotiche”, in qualche caso ha indotto a banalizzarle l'analisi, in altri ha dischiuso nuove piste interpretative. Che poi queste piste si siano rivelate promettenti o fuorvianti è questione più delicata, che deve essere affrontata caso per caso. A noi interessa qui

<sup>69</sup> Riportiamo, a titolo esemplificativo, il giudizio di STENICO 1961 sui gruppi erotici della tomba dei Tori: «Ces deux groupes, si bien accordés aux surfaces architectoniques, mais malheureusement peu reproductibles dans leur miniaturisme sans viguer à cause de l'audace du sujet, révèlent quelques-uns des aspects les plus caractéristiques de l'art étrusque, spontanéité, vivacité, choix du détail réaliste». Vedi a questo proposito anche quanto scrive Capdeville (1993) nell'articolo richiamato a nota 58 (*loc. cit.*).

<sup>70</sup> Su questa BRANDT 2014.

<sup>71</sup> La problematica infatti non è isolata, e si ripropone anche per altre classi monumentali di esclusiva destinazione funeraria, come i lastroni tarquiniesi a scala, per i quali si rinvia alla lettura di MAGGIANI 1996. La basilare osservazione delle analogie fra la pittura tombale e la scultura a rilievo nella selezione dei soggetti iconografici in ambito culturale tarquiniese risale a BRENDDEL 1978, p. 168.

ribadire soltanto che l'alternativa esegetica è radicale: da un lato, lo scoglio può essere semplicemente aggirato o rimosso, come in passato spesso si è fatto<sup>72</sup>, nell'altro può e deve essere affrontato 'di petto'. Raramente si è creato, in ogni caso, un circuito di discussione comune, fatte salve le scarse eccezioni ricordate in questo articolo<sup>73</sup>.

Il 'banco di prova', con ogni evidenza, sono le scene di *mixis* inserite all'interno di programmi figurativi di destinazione squisitamente funeraria, ciò che provoca la stridente associazione fra il concetto di "morte" e la sfera della "sessualità". Riteniamo pertanto che lo scoglio psicologico che si deve superare nell'analisi di questo tipo di rappresentazioni che provocano disorientamento nell'interprete moderno è la presenza delle tematiche erotiche all'interno dello spazio tombale, inteso come spazio di "senso", un tema che gli storici delle religioni e gli antropologi possono aiutarci ad affrontare in maniera più aperta e consapevole superando la scorciatoia interpretativa dell'intento apotropaico<sup>74</sup>.

Per la valutazione di queste composizioni a prima vista disorganiche ed enigmatiche – perché contaminano registri narrativi diversi, come quello simbolico-mitologico e quello realistico –, altrettanto importanti, come abbiamo visto, sono alcuni dettagli, solo apparentemente secondari, che, soprattutto nel caso della tomba dei Tori, sono stati spesso letti in chiave esclusivamente stilistico-iconografica<sup>75</sup>. Analoghe conclusioni valgono per aspetti compositivi finora poco valorizzati nella lettura iconografica della tomba dei Tori, ovvero l'aspetto spoglio (dal punto di vista delle scelte iconografiche) delle pareti laterali, in cui spicca però il festone vegetale con frutti di melograno. Si tratta di una scelta puramente estetica, oppure, come si chiede anche la Seppilli, c'è qualcos'altro da indagare?<sup>76</sup> Questa rappresentazione rinunciataria in termini di potenziale figurativo, e dunque neutra dal punto di vista dei significati agli occhi dell'osservatore disattento, potrebbe invece aver avuto – e certamente ha avuto – un senso 'altro' per i contemporanei che quelle pitture osservavano, che a nostro avviso va ben al di là delle questioni di tipo stilistico-compositivo. La sug-

<sup>72</sup> Un esempio di questo tipo di atteggiamento è quello operato da BANTI 1955-56, p. 165, che rimuove il problema dei due gruppetti osceni della parete di fondo della tomba dei Tori affermando che sono "episodici".

<sup>73</sup> A questo proposito, non è inutile ricordare che le buone conoscenze archeologiche della Seppilli erano forse alimentate dalle frequentazioni gravitanti intorno all'ateneo perugino, allora fulcro delle ricerche sulla pittura etrusca: fra gli altri, troviamo infatti citati nel saggio della Seppilli, i nomi e gli scritti di due specialisti della pittura etrusca, Cerchiai e Roncalli, oltre quello dello storico Maddoli.

<sup>74</sup> Ancora stimolante, a questo proposito, è la lettura di LANTERNARI 1953-54.

<sup>75</sup> È questo il caso della visione di prospetto delle teste taurine e dell'atteggiamento generale degli stessi tori (postura e traiettorie visive), per comprendere questa fondamentale differenza di prospettiva: secondo GIULIANO 1969 e 1988, si tratta soltanto dell'indizio di un 'calco' stilistico, lì dove la fonte di ispirazione sarebbe la ceramica 'pontica', mentre per Seppilli si tratta di spie rivelatrici del ruolo attivo della simbologia taurina.

<sup>76</sup> SEPPILLI 1990.

gestiva spiegazione fornita da Roncalli del significato del fascione policromo che compare in molte tombe dipinte di età arcaica<sup>77</sup>, compresa la tomba dei Tori, non fa – adesso – che rafforzare questa convinzione.

Da questo punto di vista, pur nella specificità delle rispettive metodologie, ci sembra utile recuperare nella discussione sulla pittura etrusca, lì dove la documentazione lo consenta, anche qualche spunto di riflessione eventualmente fornito anche dalla storia delle religioni, dall'antropologia culturale e dalla comparazione etnologica<sup>78</sup>, una pratica scientifica – quest'ultima – che affronta quotidianamente argomenti-tabù come i comportamenti sessuali, l'elaborazione del concetto di morte, l'ansia di sopravvivenza e l'uso simbolico legato alla tassonomia degli animali e delle piante. Questi spunti possono utilmente convergere, insieme a quelli forniti dall'archeologia, nella discussione del significato della pittura funeraria etrusca.

A conferma di questa indicazione di metodo, qualche ulteriore considerazione può essere sviluppata a proposito dell'interesse trasversale di cui è oggetto, da tempo, il *character* della pittura etrusca in assoluto più studiato: il Phersu. Come abbiamo visto, le interpretazioni – in questo caso – sono sostanzialmente convergenti nell'individuare per questo personaggio mascherato uno scenario operativo di tipo rituale, sia che si prediliga un percorso di analisi puramente iconografico, sia che si adotti una prospettiva esegetica di tipo storico-religioso<sup>79</sup>. Il fatto che la lettura di Montanari attinga ampiamente e dichiaratamente allo studio di Szilágyi sui *ludi scaenici* ci sembra particolarmente significativo: lo studioso ungherese, infatti, sviluppò nella sua lunga carriera un interesse e una competenza speciali per la tematica storico-religiosa<sup>80</sup>, che a nostro avviso si notano anche nello studio sopra citato. In questo percorso di studio interdisciplinare, seguito da un lato da Szilágyi e dall'altro da Montanari, vediamo una applicazione concreta e virtuosa di quel *crossover* necessario di cui parlava Ribichini.

Questo contributo, in conclusione, invita a considerare con la medesima attenzione, nello studio della pittura etrusca, tutti gli elementi delle composizioni pittoriche, inclusi quelli privi apparentemente di senso stringente perché inseriti in un contesto funerario, con una logica di tipo interno. Molti elementi, come abbiamo visto, talvolta sono risolti in maniera liquidatoria nelle analisi iconologiche, come semplici partizioni dello spazio pittorico (piante, fascioni dipinti), oppure come rappresentazioni di semplice vitalismo apotropaico (scene erotiche o comunque scene che

---

<sup>77</sup> RONCALLI 2017: secondo lo studioso si tratterebbe della rappresentazione dell'arcobaleno.

<sup>78</sup> Il saggio della Seppilli è imbevuto di riferimenti etnologici.

<sup>79</sup> Fra i tentativi recenti di interpretazione della vicenda rituale del Phersu va annoverato anche quello di AVRAMIDOU 2009, che propone per le scene rappresentate sulle note tombe tarquiniesi una inedita chiave di lettura (anti-)orfica, calata peraltro in un contesto storico-sociale poco verosimile. La studiosa pensa infatti a una rappresentazione parodistica del rituale orfico-dionisiaco, commissionato all'anonimo decoratore della tomba degli Auguri e delle tombe tematicamente correlate, da parte dell'aristocrazia conservatrice di Tarquinia.

<sup>80</sup> BELLELLI 2015.

implicano l'uso degli organi sessuali). In realtà, queste scene – come dimostrano gli studi che abbiamo discusso in questo articolo – hanno rivestito in origine un significato certamente più complesso. L'archeologia da un lato e la storia delle religioni, insieme all'antropologia culturale dall'altro, possono contribuire a chiarificare quei significati. È però importante sottolineare, in conclusione, due punti fondamentali di metodo, che dovrebbero valere per tutti: 1. è assolutamente necessario far partire l'analisi da solide basi filologiche e da conoscenze di 'prima mano' dei documenti pittorici, pena il travisamento proprio di quei dettagli che potrebbero rivelarsi decisivi nell'interpretazione dei significati; 2. solo la lettura del contesto nella sua organicità, può sperare di approdare a una interpretazione soddisfacente, scansando i pericoli della estrapolazione.

VINCENZO BELLELLI

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARCELLA L. (a cura di) 1999, *Károly Kerényi. Incontro con il divino*, Atti del Convegno (Milano 1997), Roma.
- Atti Firenze c.s., S. BRUNI (a cura di), *La Tarquinia degli Spurina. In ricordo di Mario Torelli*, Atti del Convegno (Firenze 2022).
- Atti Santa Maria Capua Vetere 2005, F. GILOTTA (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti del Seminario (Santa Maria Capua Vetere 2003), Napoli.
- Atti Sarteano 2003, A. MINETTI (a cura di), *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Atti del Convegno (Sarteano 2001), Siena.
- AVRAMIDOU A. 2009, *The Phersu game revisited*, in *EtrSt* XII, pp. 73-86.
- BAGLIONI I. (a cura di) 2010, *Storia delle religioni e archeologia. Discipline a confronto*, Roma.
- BANTI L. 1955-56, *Problemi della pittura arcaica etrusca: la tomba dei Tori a Tarquinia*, in *StEtr* XXIV, pp. 143-181.
- BELLELLI V. 2015, *János Györgi Szilágyi. Un profilo*, in *StEtr* LXXVIII [2016], pp. XVII-XXXII.
- 2016, *Le ricerche sulla religione etrusca fra la prima e la seconda guerra mondiale, con particolare riferimento alla situazione italiana*, in M.-L. HAACK - M. MILLER (a cura di), *Les Étrusques aux temps du fascisme et du nazisme*, Actes des Journées d'études internationales (Amiens 2014), Bordeaux, pp. 251-271.
- BIANCHI BANDINELLI R. - GIULIANO A. 1985, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano.
- BRANDT J. R. 2014, *The tomba dei Tori at Tarquinia*, in *Nordlit* XXXIII, pp. 47-64.
- 2020, *Emotions in a liminal space. A look at Etruscan tomb paintings*, in H. VON EHRENHEIM - M. PRUSAC-LINDHAGEN (a cura di), *Reading Roman Emotions. Visual and Textual Interpretations*, Stockholm, pp. 41-66.
- BRENDEL O. J. 1978, *Etruscan Art*, Harmondsworth.
- CAPDEVILLE G. 1993, *Riflessi del mito cretese in Etruria*, in *StMatStorRel* LIX, pp. 191-208.
- CATALDI M. 2020, *Documentare l'arte con l'arte. Le pitture delle tombe etrusche di Tarquinia nell'opera di Adolfo Ajelli*, Pisa.
- CECCHINI A. 2012, *Le tombe dipinte di Tarquinia. Vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione*, Firenze.

- CERCHIAI L. 2018, *Achille e Troilo quarant'anni dopo, in risposta a Marina Martelli*, in *AIONArchStAnt* n.s. XXV, pp. 325-328.
- CUNIGLIO L. - LUBTCHANSKY N. - SARTI S. (a cura di) 2017, *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti*, Venosa.
- (a cura di) 2019, *Fac-simile 1. Le collezioni di documentazione grafica sulla pittura etrusca*, in *MEFRA CXXXI* 2, pp. 261-518.
- D'AGOSTINO B. - CERCHIAI L. 1999, *Il mare, l'amore, la morte*, Roma.
- 2021, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi*, Roma.
- GALLINI C. 1959, *Potinija Dapuritoio*, in *Acme* XII 1-3, pp. 149-176.
- GILOTTA F. 2007, *Pitture etrusche: discussioni e studi recenti*, in *BdA* 140, pp. 57-74.
- GIULIANO A. 1969, *Osservazioni sulle pitture della "tomba dei tori" a Tarquinia*, in *StEtr* XXXVII, pp. 3-26.
- 1988, *Pittura vascolare e pittura parietale*, in M. A. RIZZO (a cura di), *Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali*, Catalogo della mostra (Milano-Roma 1988), Roma, pp. 39-43.
- HAUMESSER L. 2018, *Des oiseaux, des arbustes et des hommes dans la peinture étrusque archaïque*, in *Papers Szilágyi* 2018, pp. 355-362.
- ISLER- KERÉNYI C. 1999, *La mitologia e le immagini*, in ARCELLA 1999, pp. 49-58.
- JANNOT J.-R. 1993, *Phersu, Phersuna, Persona. À propos du masque étrusque*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Actes de la Table ronde (Rome 1991), Rome, pp. 281-320.
- KERÉNYI K. 1963, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, (trad. it.) Milano.
- 1983, *Nel labirinto*, ed. it. a cura di C. BOLOGNA, Torino.
- 1992, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, ed. a cura di M. KERÉNYI, Milano.
- LANCELOTTI M. G. - XELLA P. (a cura di) 2005, *Angelo Brelich e la storia delle religioni. Temi, problemi e prospettive*, Verona.
- LANTERNARI V. 1953-54, *Orgia sessuale e riti di recupero nel culto dei morti*, in *StMatStorRel* XXIV-XXV, pp. 163-188.
- LUBTCHANSKY N. 2014, *Van Gennep et les Étrusques. Rites de séparation, de marge et d'agrégation en histoire de l'art: le cas de l'iconographie funéraire étrusque*, in D. FRÈRE - L. HUGOT (a cura di), *Étrusques, les plus heureux des hommes*, Études offertes au professeur Jean-René Jannot, Rennes, pp. 243-253.
- MAGGIANI A. 1996, *Un programma figurativo alto arcaico a Tarquinia*, in *RdA* XX, pp. 5-37.
- 1997, *Réflexions sur la religion étrusque 'primitive': de l'époque villanovienne à l'époque archaïque*, in F. GAULTIER - D. BRIQUEL (a cura di), *Les Étrusques. Les plus religieux des hommes*, Actes du Colloque (Paris 1992), Paris, pp. 431-447.
- MARTELLI M. (a cura di) 1987, *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara.
- 2018, *L'agguato di Achille a Troilo in un'hydria del Pittore del Vaticano 238*, in *Papers Szilágyi* 2018, pp. 363-404.
- MARZULLO M. 2017, *Grotte cornetane. Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte di Tarquinia*, Milano.
- MENICETTI M. 1992, *L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, in *Ostraka* I 1, pp. 7-30.
- MOLTESEN M. - WEBER-LEHMANN C. 1991, *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.
- MONTANARI E. 2001, *Categorie e forme nella storia delle religioni*, Milano.
- MORETTI M. 1966, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano.
- OLESON 1975, *Greek myth and Etruscan imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia*, in *AJA* LXXIX, pp. 189-200.
- PALLOTTINO M. 1952, *La peinture étrusque*, Genève.

- Papers Szilágyi 2018, V. BELLELLI - Á. NAGY (a cura di), *Superis deorum gratus et imis*, Papers in memory of János György Szilágyi (*Mediterranea* XV), Roma.
- PIZZIRANI C. 2014, *Verso una nuova lettura ermeneutica della tomba Golini I e della pittura funeraria di Orvieto*, in *StEtr* LXXVII [2015], pp. 53-89.
- POULSEN F. P. 1922, *Etruscan Tomb Paintings. Their Subjects and Significance*, Oxford.
- QUERCIOLO M. 2006, *Tarquinia. Le necropoli*, Roma.
- RENZETTI S. - CAPOFERRO A. (a cura di) 2017, *L'Etruria di Alessandro Morani. Riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto svedese di Studi Classici a Roma*, Firenze.
- RIBICHINI S. 2006, *Religione e storia. Il Mediterraneo antico*, in M. CRUZ MARÍN CEBALLOS - J. SAN BERNARDINO CORONIL (a cura di), *Teoría de la historia de las religiones: las escuelas recientes*, Sevilla, pp. 11-52.
- 2014, *Crossover. Storia delle religioni e scienze dell'antichità*, in C. ARRIGONI - C. CONSANNI - A. PERÒ (a cura di), *Proposte per l'insegnamento della storia delle religioni nelle scuole italiane*, Milano, pp. 191-208.
- ROCCHI M. - XELLA P. (a cura di) 2006, *Archeologia e religione*, Atti del Colloquio (Roma 2003), Verona.
- RONCALLI F. 2005, *La tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una proposta di lettura*, in *Studi Cristofani* I, pp. 407-423.
- 2017, *Tra dimora e viaggio. La fascia policroma nelle tombe dipinte tarquiniesi di VI sec. a.C.*, in L. CICALA - B. FERRARA (a cura di), *Kithon lydios*, Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco, Pozzuoli, pp. 567-580.
- ROSS-HOLLOWAY R. 1986, *The bulls in the "Tomb of the Bulls" at Tarquinia*, in *AJA* XCIX 4, pp. 447-452.
- SABBATUCCI D. 1965, *Saggio sul misticismo greco*, Roma.
- 1975, *Lo stato come conquista culturale: ricerca sulla religione romana*, Roma.
- 1981, *Il mondo dell'immobilità*, in ID., *Tarquinia. La pittura etrusca*, Novara, pp. 3-13.
- 1988, *La religione di Roma antica: dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano.
- SEPPILLI A. 1962, *Poesia e magia*, Torino.
- 1990, *Il mistero della tomba dei Tori dell'etrusca Tarquinia*, Palermo.
- STEINGRÄBER S. 2006, *Affreschi etruschi. Dal periodo geometrico all'Ellenismo*, Verona.
- STENICO A. 1961, *La peinture étrusque. La peinture romaine*, Paris.
- SZILÁGYI J.-GY. 1981, 'Impletae modis saturae', in *Prospettiva* 24, pp. 2-23.
- 1992, *Ceramica etrusco-corinzia figurata. Parte I. 630-580 a.C.*, Firenze.
- TULLIO-ALTAN C. 1992, *L'esperienza simbolica e la storia nel pensiero di Anita Seppilli*, in *La Ricerca Folklorica* 25, pp. 61-71.
- UCCHINO D. 2005, *La garanzia del sangue*, in M. HARARI - S. PALTINERI - M. T. A. ROBINO (a cura di), *Icone del mondo antico. Un seminario di storia delle immagini* (Pavia 2005), Roma, pp. 187-196.
- VERNANT J.-P. 1987, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, (trad. it.) Bologna.
- 2014, *Figure, idoli, maschere*, (trad. it.) Milano.

#### REFERENZE DELLE ILLUSTRAZIONI

*Figg.* 1-2: foto Autore; *Fig.* 3: da Moretti 1966; *Fig.* 4: da Martelli 1987.