

# LA “PORTA DELL’ADE” NELL’IPOGEO DEI VOLUMNI

## NOTE IN MARGINE A UNA RECENTE INDAGINE MULTISPETTRALE SULLE PITTURE

### ABSTRACT

Indagini archeometriche condotte tra 2021 e 2022 a Perugia, all’interno dell’Ipogeo dei Volumni, sulle pitture della cosiddetta “porta dell’Ade”, realizzate sulla cassa dell’urna di Arnth Velimnas e ormai quasi del tutto illeggibili, hanno consentito una migliore lettura dei personaggi raffigurati, noti fino ad oggi soltanto attraverso la modesta documentazione grafica eseguita al momento della scoperta. Le indagini sono state anche l’occasione per riesaminare alcuni aspetti legati alla storia dell’Ipogeo e alle vicende della famiglia Velimna.

*Archaeometric examinations conducted in the Hypogeum of the Volumni (2021 and 2022) of the paintings of the so-called Gate to the Underworld on the front of Arnth Velimnas’s urn have allowed a better reading of the figures depicted. Now almost completely unreadable, their image has otherwise been known only through the modest graphic documentation executed at the time of discovery. The investigations also provided the opportunity to re-examine aspects of the history of the Hypogeum and the Velimna family.*

Sull’Ipogeo dei Volumni (*fig. 1*), scoperto il 4 febbraio 1840 e subito reso noto da Giovan Battista Vermiglioli e Giancarlo Conestabile della Staffa<sup>1</sup>, esiste una enorme letteratura e un volume di approfondimento che raccoglie i contributi del convegno tenutosi a Perugia nel giugno del 2010, in occasione della ricorrenza dei 170 anni dalla scoperta<sup>2</sup>. Molti tuttavia, ad oltre dieci anni da quell’incontro, rimangono gli interrogativi ancora aperti. Nuovi documenti d’archivio, studi sistematici sulla estesa necropoli in cui il monumento è inserito<sup>3</sup>, analisi archeometriche condotte con tecnologie e metodologie aggiornate, possono, se non risolvere tutte le difficoltà, almeno propiziare ulteriori spunti di riflessione.

La collaborazione tra Direzione Regionale Musei Umbria, CNR-ICCOM - Pisa e Art Test Studio - Pisa ha consentito l’avvio di una serie di indagini multispettrali e spettrometriche, per ora limitate alle pitture della cd. Porta dell’Ade, realizzate sulla cassa dell’urna di Arnth Velimnas e ormai quasi del tutto illeggibili. Di queste pitture fino ad oggi si possedevano un modesto disegno (e una descrizione) pubblicati

---

<sup>1</sup> VERMIGLIOLI 1840; CONESTABILE - VERMIGLIOLI 1855-70.

<sup>2</sup> CENCIAIOLI 2011a con bibliografia.

<sup>3</sup> La necropoli del Palazzone è nota principalmente attraverso gli scavi ottocenteschi (CONESTABILE - VERMIGLIOLI 1855-70; LIPPOLIS 1984), sostanzialmente inedite sono le ricerche condotte negli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso: FERUGLIO 2011 con bibliografia.



fig. 1 - L'Ipogeo dei Volumni: atrio e tablino.

subito dopo la scoperta<sup>4</sup> e alcune riproduzioni grafiche pressoché contemporanee o di poco posteriori che non aggiungono sostanzialmente nulla rispetto a quanto noto nella prima edizione<sup>5</sup>. I risultati delle recenti indagini sono oggetto del presente contributo<sup>6</sup> che è anche l'occasione per riesaminare alcuni aspetti legati alla storia dell'Ipogeo e alle vicende della famiglia Velimna.

#### L'URNA DI ARNTH VELIMNAS

L'urna di Arnth Velimnas (fig. 2 a), fondatore del complesso funerario<sup>7</sup>, è posta in asse con l'ingresso della struttura e costituisce il punto di vista obbligato per chiunque entri all'interno dell'ipogeo. Si distingue dalle urne degli altri componenti

<sup>4</sup> VERMIGLIOLI 1840, tav. V.

<sup>5</sup> Cfr. *infra*. Ugualmente di scarso aiuto, per la comprensione delle pitture, sono le riproduzioni fotografiche eseguite nella prima metà del secolo scorso.

<sup>6</sup> Le indagini sono state presentate sinteticamente anche in occasione dell'incontro fiorentino di Tourisma (Salone Internazionale del Turismo Archeologico) 2021 e del convegno dell'Università degli Studi di Perugia "Umbria nunc revocat" (10-11 marzo 2022).

<sup>7</sup> L'iscrizione MEISER, ET Pe 5.1 (*arnθ larθ velimnas arzneal busiur suθi acil bece*) presente sullo stipite destro dell'ingresso attesta che furono Arnth e Larth Velimnas a costruire la struttura.

maschili della famiglia, tutte in travertino stuccato e dipinto, per le notevoli dimensioni, la conformazione del basamento su cui poggia<sup>8</sup>, l'elaborata decorazione della cassa e della *kline* che sormonta il coperchio vero e proprio, costituito da una bassa lastra parallelepipeda dai margini sagomati. L'iscrizione<sup>9</sup>, in grafia capitale come quelle delle urne dei fratelli Larth e Vel, del padre, dell'avo, e della figlia di Arnth, Veilia, è incisa sul bordo del coperchio e presenta, nel gentilizio, il cd. genitivo afunzionale<sup>10</sup>, seguito dal prenome del padre.

L'autopsia effettuata in occasione delle recenti indagini ha rivelato la presenza di due lettere nella parte finale dell'epitaffio (*fig. 2 b*), non segnalate né nelle prime descrizioni della scoperta né negli studi più recenti: la prima è un *alpha* analogo agli altri dell'iscrizione, inciso appena più debolmente rispetto al *san*<sup>11</sup> che precede, parzialmente coperto, nella parte superiore, dallo strato di intonaco bianco. Della seconda lettera, alla sua sinistra, al pari nascosta sotto la scialbatura, è visibile parzialmente un'asta verticale. Esclusa la possibilità di un falso recente<sup>12</sup>, sembra evidente che si tratti delle tracce di un testo più lungo poi celato sotto la stesura dell'intonaco<sup>13</sup>.

Considerata la posizione, dopo l'indicazione della filiazione paterna, il termine (i termini?) atteso dovrebbe riguardare il metronimico. Conosciamo il gentilizio materno di Arnth nella forma *arzneal husiur*, con la quale sono definiti i fondatori del sepolcro nell'iscrizione all'ingresso della tomba<sup>14</sup>. Potremmo pertanto integrare il testo Meiser, *ET Pe 1.311* come segue<sup>15</sup>:

*arnθ velimnas aules ar[zneal]*

<sup>8</sup> Che sporge dalla banchina che perimetra la camera su tre lati.

<sup>9</sup> MEISER, *ET Pe 1.311*: *arnθ velimnas aules*.

<sup>10</sup> Che ricorre anche a Perugia, ad esempio nell'urna di Larth Cais Cutus: FERUGLIO 2010-13, p. 205. Per datazioni ancora nel corso del II sec. a.C. BENELLI 2007, p. 140.

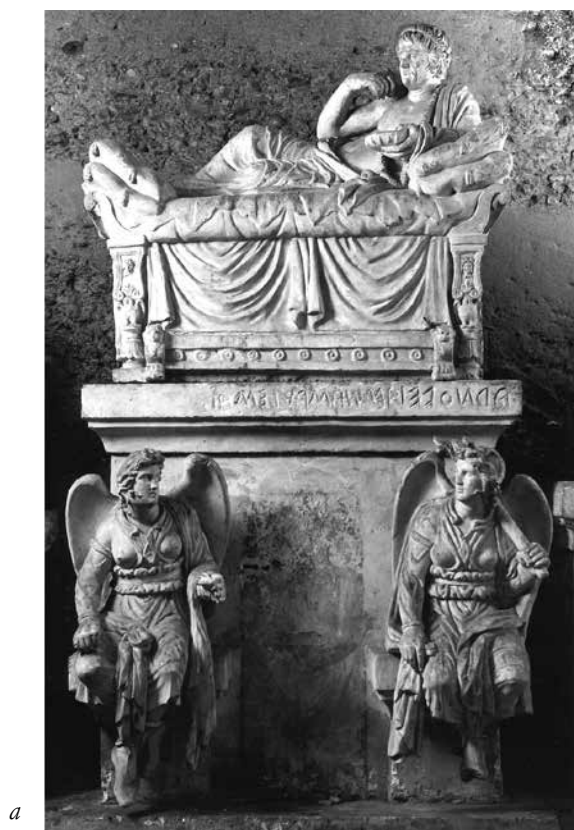
<sup>11</sup> Rispetto al *san*, *alpha* appare inciso anche lievemente più in basso. Rimane tuttavia allineato rispetto ad altre lettere quali lo stesso *alpha* di *aules*.

<sup>12</sup> La digitalizzazione e l'ingrandimento dei cartoni fotografici degli anni Sessanta del secolo scorso conservati nell'archivio fotografico dell'ex Soprintendenza archeologica dell'Umbria ne dimostrano la presenza almeno a quella data.

<sup>13</sup> Ed effettivamente a ben guardare la posizione del testo sulle urne di Veilia Velimnei e di Aule, Larth e Vel Velimnas, l'iscrizione sull'urna di Arnth è l'unica che non ha impiegato tutto lo spazio a disposizione sul bordo del coperchio, limitandosi ad occuparne la porzione destra. Anche l'iscrizione di Thefri, collocata, come nei casi più antichi, sulla cassa anziché sul coperchio, occupa comunque tutto lo spazio disponibile. L'iscrizione di Arnth ha inoltre caratteri che tendono a diventare leggermente più piccoli e meno spaziosi man mano che si procede verso sinistra, come se il lapicida fosse consapevole della difficoltà ad inserire nello spazio a disposizione un testo più lungo di quello effettivamente presente.

<sup>14</sup> Cfr. nota 7.

<sup>15</sup> Più difficile, anche se non del tutto impossibile anche in considerazione del carattere decrescente del testo, che ci sia stato lo spazio per un'ulteriore parola, ad esempio *clan*, termine che è presente sulle urne di Aule e Thefri Velimnas (MEISER, *ET Pe 1.306-307*): per una possibile ricostruzione del testo originale si veda la scheda pubblicata nella *REE* di questo volume (p. 340, n. 38).



a



b

fig. 2 - a) L'urna di Arnth Velimnas; b) L'iscrizione sull'urna di Arnth Velimnas.

Se questa ipotesi coglie nel segno le lettere recuperate possono fornire un contributo alla ricostruzione della storia familiare invitando a riflettere sulle motivazioni che hanno indotto a nascondere questa sezione della formula onomastica. L'azione, se intenzionale, sembrerebbe infatti ridimensionare drasticamente, al momento della morte di Arnth, l'importanza della discendenza materna<sup>16</sup>, enfatizzata invece nell'iscrizione di fondazione della tomba<sup>17</sup>. Arnth, figlio di Aule e di una Arznei, è rappre-

<sup>16</sup> Tra le congetture possibili, tutte indimostrabili, può esservi il decesso della genitrice intercorso successivamente alla stesura del testo completo o un suo secondo matrimonio che avrebbe comportato l'inserimento in un diverso clan familiare.

<sup>17</sup> G. Camporeale (CAMPOREALE 2009, p. 62), a proposito della menzione della sola discendenza materna all'ingresso della tomba, nell'iscrizione di fondazione, sottolinea come possa essere una prova

sentato a torso nudo, con una tenia fra i capelli, pettinati a ciocche piuttosto mosse. Il volto, più allungato rispetto ai fratelli Vel e Larth, è quello di un uomo adulto ma non particolarmente anziano, segnato da rughe di espressione, alle tempie e intorno agli occhi e alla bocca. La spalla sinistra e la parte inferiore del corpo sono coperte dal mantello, la mano sinistra, con *anulus* con castone-sigillo circolare<sup>18</sup>, tiene una patera baccellata mentre la destra, portata vicino al volto, sorregge una ghirlanda, solo parzialmente conservata. Giace semisdraiato su una *kline* con doppia testata, un unicum nella tomba, cui sono appoggiati, a sorreggere busto e piedi, cuscini rigonfi con piccole nappe<sup>19</sup>; i *fulcra* hanno estremità configurate a testa di uccello acquatico<sup>20</sup>, le gambe sono decorate, dall'alto al basso, con piccoli *gorgoneia* che sormontano palmette tra volute; volatili dal lungo collo flessuoso ed ali spiegate; elementi campanulati capovolti<sup>21</sup>. Il suppedaneo ha bassi peducci conformati a sfinge o civetta<sup>22</sup> ed è ornato da una fitta serie di piccole borchie, evidente imitazione scultorea dei ribattini che nei *realia* dovevano probabilmente fissare un rivestimento in stoffa o pelle.

La cassa è decorata con raffigurazioni a tutto tondo di eccezionale pregio artistico, fissate mediante perni in ferro, collanti e stucco<sup>23</sup> alla parete frontale. Sono presenti due demoni femminili alati (*fig. 3*), seduti su una sorta di capitello parallelepipedo sporgente dalla cassa e sostenuto da un semipilaastro quadrangolare. Le figure, i cui volti convergono verso il centro del monumento, hanno capelli scolpiti a ciocche mosse, intrecciate a serpenti<sup>24</sup>, piccole ali ai lati del capo, torques a capi aperti, serpentiformi, al collo. Indossano una veste che giunge al ginocchio, con i

---

indiretta della morte del padre prima dell'edificazione del sepolcro. La madre invece avrebbe potuto svolgere un ruolo importante in seno alla famiglia quando Arnth e Larth intrapresero a costruire l'ipogeo. L'importanza dell'indicazione della discendenza materna è stata sottolineata anche da RONCALLI 2011, p. 207.

<sup>18</sup> Che portano anche il padre Aule e l'avo Thefri a denotare probabilmente il ruolo di *pater familias*: COLONNA 2011, p. 119.

<sup>19</sup> Il letto, del tipo *amphikephalos*, raro sulle urne in pietra, è documentato sul coperchio di sarcofagi: cfr. COLONNA 1993a, p. 344 e nota 36; per la tipologia STEINGRÄBER 1979, p. 287, n. 469, tav. XXVI, 1, *kline* tipo 2b, suppedaneo 2c. Per il tipo sulle urne in terracotta: SCLAFANI 2010, pp. 141-142.

<sup>20</sup> Sul soggetto, uno tra i più antichi motivi decorativi dei *fulcra*, cfr. anche BIANCHI 2010, pp. 52-55.

<sup>21</sup> Diversi degli elementi decorativi delle gambe della *kline* trovano stretto confronto con quelli dell'urna di Aule Marcni a Chiusi, datata da F. De Angelis tra 250 e 200 a.C.: cfr. DE ANGELIS 2015a, p. 401, Kli 6, tav. CXXXVI a. Così anche COLONNA 1993a, p. 344, nota 38.

<sup>22</sup> STEINGRÄBER 1979, p. 287, n. 469, tav. XXVI, 1, *kline* tipo 2b, suppedaneo 2c. L. Cenciaioli (CENCIAIOLI 2011b) definisce "civetta" la figura con zampe ad artiglio e ali aderenti al corpo, poco definita e piuttosto tozza che ricorre anche per il suppedaneo di Veilia Velimnei nella medesima tomba, anche se STEINGRÄBER 1979, p. 296, n. 514, classifica i peducci come tipo 2b, conformati a sfinge.

<sup>23</sup> Cfr. *infra*.

<sup>24</sup> La pettinatura, il volto in leggera torsione, lo sguardo sollevato appena verso l'alto, i serpenti e le piccole ali ai lati del capo, sono stilisticamente identici agli stessi dettagli che compaiono sulle teste di Medusa applicate al centro delle casse dei tre fratelli e di Veilia Velimnei, ad ulteriore prova della provenienza delle urne, accolta da tutti gli studiosi, da una medesima bottega.



fig. 3 - Le due Vanth.

lombi del tessuto che ricadono rigonfi intorno alla cintura, bretelle incrociate sul petto che lasciano scoperto il seno, manicotti di stoffa increspata, fermati al polso e all'omero, morbidi stivaletti. Un ampio mantello dalla spalla sinistra gira intorno al braccio e intorno ai fianchi per ricadere in turgidi cannelli scanalati subito ai lati dello spazio compreso tra le due figure.

Il demone di destra rispetto allo spettatore tiene con la sinistra una torcia appoggiata alla spalla mentre con la destra trattiene un lembo del mantello. La figura di sinistra doveva probabilmente sorreggere una torcia<sup>25</sup> con la mano sinistra, parzialmente ricomposta con il restauro<sup>26</sup> e dotata di anello digitale all'anulare<sup>27</sup> mentre teneva forse un rotulo nel cavo della mano destra, attributi che non si sono conservati e che probabilmente non furono rinvenuti<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> COLONNA 2011, p. 114. Che la torcia fosse in posizione rovesciata non solo è provato dalla presenza di un perno in ferro ancora parzialmente visibile, ma anche dal trattamento sommario delle pieghe del mantello che in questo punto dovevano essere nascoste dall'attributo e dunque non necessitare di particolare accuratezza nella lavorazione.

<sup>26</sup> Al momento della scoperta e fino agli anni sessanta del Novecento mancava l'avambraccio sinistro della figura di sinistra, evidentemente lavorato a parte. Lo dimostrano le riproduzioni grafiche e fotografiche disponibili a partire dal rinvenimento e fino agli anni quaranta del Novecento (così è ancora in VON GERKAN - MESSERSCHMIDT 1942, p. 224, fig. 42). Il frammento tuttavia deve essere stato rinvenuto, perché risulta riattaccato e presente nella documentazione fotografica degli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso. Manca anche la porzione posteriore della calotta cranica della stessa figura, evidentemente lavorata a parte come l'avambraccio, fissata al resto della testa mediante collante.

<sup>27</sup> Sui restauri cfr. anche COLONNA 2011, p. 114 e nota 54. Della mano, parzialmente conservata, è stato ricostruito l'indice, mentre nei depositi si conserva un frammento delle falangi mediana e distale dell'anulare.

<sup>28</sup> Fin dalle prime relazioni mancano notizie sugli attributi portati da questa seconda figura. L'ipotesi di un rotulo è di F. Messerschmidt, in VON GERKAN - MESSERSCHMIDT 1942, pp. 225-226, che cita a confronto un'urna perugina a Berlino con Vanth con rotulo e fiaccola rovesciata (su cui BRUNN -

## "VANTH IANITRIX"

Le due figure, anche in assenza di iscrizione, sono oggi universalmente identificate come Vanth<sup>29</sup>, ma con questa definizione compaiono solo nelle più recenti pubblicazioni dedicate all'ipogeo<sup>30</sup>. Nella documentazione epigrafica etrusca un numero esiguo di iscrizioni, che non raggiungono la decina<sup>31</sup>, riporta il termine *Vanth*, a fronte della grande diffusione di immagini del demone non identificate da una didascalìa. Il dossier, nel suo complesso, evidenzia l'estrema variabilità che ne caratterizza l'iconografia anche considerando solo le immagini corredate da iscrizione: il demone appare alato o privo di ali, con o senza alucce sulla testa<sup>32</sup>, nudo o seminudo, con una lunga veste o un corto chitone, con sandali o stivaletti, con mantello o a torso nudo, con o senza bretelle incrociate sul petto, con ben quattro attributi, torcia, serpente, rotulo, chiave/chivistello. Nella tomba tarquiniese degli Anina l'iscrizione identifica una figura simile, nell'abbigliamento e nell'attributo (fiaccola), alle sculture dell'ipogeo, associata al più mostruoso Charu(n), entrambi disposti ai lati dell'ingresso alla camera funeraria.

Vanth e Charu(n), che accompagnano sovente i defunti, sono spesso ai lati della cd. porta dell'Ade<sup>33</sup> e devono essere pertanto identificati anche come guardiani dell'accesso alla tomba e/o all'Oltretomba e come divinità tutelari di passaggi e varchi che mettono in contatto mondo dei vivi e dei morti. Vanth, rispetto a Charu(n), svolge decisamente una funzione più positiva: è una giovane donna, d'aspetto gradevole che accorre con la fiaccola in mano a illuminare il cammino quando l'essere umano ha più bisogno di aiuto e conforto, nel momento in cui rimane veramente solo dopo aver lasciato la comunità dei vivi e prima di aver iniziato il rischioso viaggio che lo porterà ad aggregarsi al nuovo gruppo, quello dei parenti premorti. Vanth è spesso presente anche in scene di combattimento, non tanto o per lo meno non solo come presagio di morte, ad indicare il compiersi del destino umano e l'ineluttabilità della fine, ma verosimilmente anche come demone amico, vicino alle ansie dei comuni mortali, pronta a sostenerli nel momento del trapasso e in situazioni limite quali duelli e battaglie<sup>34</sup>.

KÖRTE II, tav. 47, 14; *Welt der Etrusker* 1988, pp. 322-325, D.5.23 (H. HERES); WEBER-LEHMANN 1997, p. 178, n. 44). Qualche difficoltà a definire l'attributo deriva dall'estrema ristrettezza della cavità della mano chiusa a pugno, del diametro di appena 0,5 cm.

<sup>29</sup> Sul demone, senza pretesa di completezza, ENKING 1943; VON VACANO 1962; HERBIG - SIMON 1965; PRAYON 1977; KRAUSKOPF 1987; SPINOLA 1987; PASCHINGER 1992; JANNOT 1997; WEBER-LEHMANN 1997; STEINER 2004; BONAMICI 2005a, 2005b; TUCK 2009.

<sup>30</sup> VON GERKAN - MESSERSCHMIDT 1942, p. 225. VERMIGLIOLI 1840, pp. 38-39 le definisce "Furie" o "Eumenidi"; GALLI 1921, p. 27 "lase lucifere".

<sup>31</sup> MEISER, *ET* ad v.; WEBER-LEHMANN 1997, pp. 173-174, 179-180.

<sup>32</sup> Nella Vanth del sarcofago di Hasti Afunei oltre alle piccole ali ai lati del capo mi pare sia possibile accertare anche la presenza di serpenti.

<sup>33</sup> Sul tema cfr. *infra*.

<sup>34</sup> Cfr. anche SCLAFANI 2010, pp. 159-160.

Su un'urna in terracotta conservata ad Arezzo<sup>35</sup> è rappresentata una porta arcuata, con i battenti chiusi custodita da due demoni femminili seduti ai lati, uno con una fiaccola capovolta. La porta chiusa può essere in questo caso utilizzata per esprimere in modo più forte il concetto di *limen* e di invalicabilità<sup>36</sup>. Le due creature alate dell'Ipogeo dei Volumni affiancano invece uno spazio rettangolare centinato dipinto (di 70 × 30 cm circa) con figure variamente atteggiate, intraviste già al momento della scoperta. Nessun dubbio, anche per la posizione sulla fronte dell'urna, che esso rappresenti il varco spalancato, apparentemente privo di battenti, che consente il passaggio verso l'Oltretomba, la porta dell'Ade presieduta e controllata dunque dalle due Vanth.

In alcuni monumenti, dall'accesso semichiuso fa capolino un demone femminile che evidentemente non è solo in grado di presidiare il passaggio ma di attraversarlo, all'occorrenza, liberamente<sup>37</sup>. Il sarcofago chiusino di Hasti Afunei oggi a Palermo ha conservato eccezionalmente il nome di questo demone con fiaccola e forse rotulo, forbici o chiave<sup>38</sup>, vestito in modo non dissimile rispetto a Vanth e alle figure sull'urna di Arnth Velimnas, ma questa volta senza mantello. Il demone, probabilmente aptero<sup>39</sup>, è identificato dall'iscrizione come *Culsu*<sup>40</sup>. Culsu appare attraverso una porta arcuata semichiusa, di cui si intravede un solo battente ed è affiancato, subito all'esterno da una figura<sup>41</sup> identificata dalla didascalia come Vanth, vestita di chitone e *himation*, che tiene tra le mani un oggetto identificato dubitativamente come chiavistello o chiave<sup>42</sup>, cui sembra quasi appoggiarsi.

All'estremità del sarcofago è una terza figura, non identificata epigraficamente<sup>43</sup>, simile alle altre ma questa volta sicuramente alata e senza mantello, che appoggia la mano sul braccio di Hasti Afunei, la titolare del sarcofago, colta nell'atto di accomiarsi dal padre. Questa figura più propriamente accompagna la defunta verso la porta.

<sup>35</sup> DE ANGELIS 2015a, p. 406, Port 2, tav. CXLII b.

<sup>36</sup> SCLAFANI 2010, pp. 159-160.

<sup>37</sup> Talvolta ai lati della porta sono suonatori di cetra e doppio flauto che in qualche modo anticipano il lieto fine del viaggio e la musica dei *laeti campi*: MAGGIANI 2015, p. 64; sull'urna DE ANGELIS 2015a, p. 406, Port 1, tav. CXLII a.

<sup>38</sup> L'oggetto tenuto con la sinistra non è di facile identificazione: KRAUSKOPF 1986a.

<sup>39</sup> Lo spazio esiguo che si intravede dietro alla figura non permette di accertare o escludere la presenza di ali.

<sup>40</sup> Su *Culsu* RIX 1986; KRAUSKOPF 1986a, 1986b; PALLOTTINO 1987-88; MAGGIANI 1988; SIMON 1989; COLONNA 1993b, p. 132; AGOSTINIANI - MASSARELLI 2009; GIOVANELLI 2018.

<sup>41</sup> La figura ha ali al capo (KRAUSKOPF 1986a, p. 308); F. De Angelis la definisce alata non meglio specificando in BARBAGLI - IOZZO 2007, p. 91. In BRUNN - KÖRTE III, tav. LIV 1 e pp. 62-64, Vanth è riprodotta aptera ma con alucce e forse serpenti sul capo.

<sup>42</sup> WEBER-LEHMANN 1997, p. 174.

<sup>43</sup> L'iscrizione identificativa avrebbe dovuto essere presso l'angolo destro del sarcofago, ma lo spazio a disposizione subito prima della didascalia che contraddistingue Hasti Afunei è molto esiguo, per cui rimane il dubbio se questo demone fosse o meno identificato da un testo scritto.

Il gesto della mano ne rivendica il possesso e sottolinea l'ormai definitiva appartenenza al mondo dell'oltretomba<sup>44</sup>. Vanth, se si considera la chiave/chiavistello tenuta in mano, potrebbe anche essere definita *ianitrix*, utilizzando un termine che, anche per la posizione occupata sul sarcofago, sembrerebbe più appropriato per Culsu<sup>45</sup>. Il teonimo femminile Culsu è costruito mediante il suffisso derivativo -u a partire da \**culs* "porta"<sup>46</sup>. Dalla stessa base si forma il teonimo *Culsans*<sup>47</sup>, il dio etrusco bifronte assimilabile a Giano, protettore dei passaggi e nume tutelare degli accessi alla città dei vivi.

L'apparente contraddizione che abbiamo creduto di rilevare<sup>48</sup> potrebbe essere superata ipotizzando che Culsu sia un epiteto di Vanth<sup>49</sup>, ma la constatazione della distanza che separa le due didascalie dipinte sul sarcofago non incoraggia, se non con una costosa forzatura, a una lettura dei due termini in sequenza continua<sup>50</sup>.

Se sul sarcofago chiusino a Palermo sono comunque presenti tre demoni raffigurati in modo differente e impegnati in azioni diverse, le Vanth a tutto tondo dei Velimna risultano invece raddoppiate<sup>51</sup>, se non perfettamente nelle funzioni<sup>52</sup>, almeno nella ripetizione quasi speculare della stessa iconografia.

<sup>44</sup> Sul gesto cfr. *infra*.

<sup>45</sup> "Vanth portinaia", portiera. Così RIX 1986, p. 21 (*ianitrix*) o COLONNA 1993b per Culsu, il "portiere".

<sup>46</sup> RIX 1986, pp. 19-21; PALLOTTINO 1987-88; SIMON 1989, p. 1275; COLONNA 1993b, p. 132; MARAS, *Dono*, p. 139 e p. 441. *culscva* del *Liber Linteus* sarebbe il plurale "porte". Agli esempi adottati da H. Rix si può aggiungere almeno *Turnu* (in ultimo TULIPANO - FACCHETTI 2019), all'epoca non attestato, da porsi in rapporto con il teonimo *Turan*, cioè colui o colei che ha a che fare con la dea dell'amore, appartiene alla cerchia afroditica: (<~*Turan-u*, con suffisso *-ypsilon* formante aggettivi di pertinenza e sincope neoetrusca).

<sup>47</sup> MARAS, *Dono*, pp. 139 e 441.

<sup>48</sup> L'iconografia attesa sarebbe quella di Vanth con la torcia e di Culsu con la chiave.

<sup>49</sup> L'espressione *vanθ culśu* potrebbe trovare allora un parallelo nella formula *zilath eterav/eterau* ugualmente composta da sostantivo + derivato in -u: RIX 1986, p. 20. La formula, attestata a Musarna, Tarquinia e Vulci, cfr. MEISER, *ET ad v.*, è interpretabile secondo lo studioso come *magister iuventutis*; così anche MAGGIANI 1996, pp. 119-120. Per una diversa traduzione BELFIORE 2017, con bibliografia, che propone il significato di "adetto alla *pietas* funeraria (?)"; cfr. anche GOVI - PIZZIRANI 2021, p. 49.

<sup>50</sup> Una simile lettura peraltro costringerebbe a considerare priva di didascalia la figura dentro la porta, analogamente a quanto forse probabile per il demone all'opposta estremità del sarcofago. In alternativa al rapporto sostantivo + epiteto si consideri anche la proposta, non universalmente accettata, di E. Simon (SIMON 1989, p. 1275), che Culsu sia, diversamente da Vanth, la personificazione della porta; così anche MAGGIANI 1988, p. 2; SCLAFANI 2010, p. 101 e nota 129; *contra* COLONNA 1993b, p. 132, nota 44. Nel caso della presenza di forbici, Culsu sarebbe eventualmente assimilabile anche ad Atropos/Athra: cfr. KRAUSKOPF 1986a, p. 309.

<sup>51</sup> Cfr. THIMME 1954, p. 143, nota 76; SCHEFFER 1994, p. 196; JANNOT 1997, pp. 148-158; KRAUSKOPF 2009. La moltiplicazione dei demoni infernali rimane tale anche se si dovessero interpretare alcune raffigurazioni come una narrazione continua, con suddivisione in singole scene e ripetizione degli stessi personaggi: cfr. ad esempio quanto supposto per la tomba degli Hescana da A. E. Feruglio (FERUGLIO 2003).

<sup>52</sup> La principale differenza tra le due Vanth dadofore (con la fiaccola in un caso rovesciata) sta nella possibilità che la figura di sinistra sorregga un rotulo, allusivo del destino del defunto, riassuntivo

Il confronto con i tre demoni del sarcofago risulta tuttavia significativo anche alla luce di quanto documentato non solo all'interno della tomba ma soprattutto sulle pitture della porta dell'Ade dell'urna di Arnth Velimnas. La porta costituisce, insieme a ciò che vi è rappresentato, il punto su cui ulteriormente converge l'attenzione per chi, entrato nella tomba, guarda davanti a sé verso la camera di fondo, dove sono le urne dei Velimna. Lo sguardo vi è veicolato dalle due plastiche figure femminili ai lati, che costituiscono un irresistibile elemento di attrazione almeno tanto quanto la *kline* su cui giace Arnth. È su questo dipinto che è opportuno soffermarsi, non prima però di aver sinteticamente considerato la porta dell'Ade nell'economia delle decorazioni dell'intera struttura funeraria e nell'ambito delle relazioni che legano i membri della famiglia Velimna.

#### LA TOMBA E L'OLTRETOMBA

È stato spesso sottolineato come la tomba, quand'anche conformata a casa, non rappresenti di fatto fino al IV secolo a.C. l'ultima dimora del defunto ma piuttosto il punto di partenza di un viaggio per mare o terra, a cavallo, su carro, per nave, verso la meta definitiva di beatitudine eterna<sup>53</sup>. Ma anche quando in età tardo-classica ed ellenistica le raffigurazioni dell'Aldilà con il banchetto che si svolge alla presenza della coppia infernale Ade e Persefone<sup>54</sup> sembrano indicare che la tomba rappresenti il punto di arrivo del viaggio, rimangono tuttavia anche all'interno dello spazio funerario riferimenti espliciti al percorso che il defunto deve compiere per raggiungere i *loca laeta* di virgiliana memoria (*Eneide* VI), dove è finalmente partecipe delle gioie di un eterno simposio<sup>55</sup>. Attraverso l'imponente patrimonio di immagini conservate nei monumenti funerari di età postarcaica è possibile leggere i diversi momenti dell'itinerario del defunto, dal distacco dai propri cari fino alla beatitudine eterna, e per ogni tappa di questo viaggio iniziatico le testimonianze iconografiche ci prospettano diverse e non univoche soluzioni decorative<sup>56</sup>.

Limitandoci a considerare sinteticamente l'apparato strutturale e iconografico dell'Ipogeo, ad oggi oggetto di numerose e contrastanti interpretazioni<sup>57</sup>, si può proporre, come prima tappa di questo viaggio, l'ampio vestibolo (*fig. 4*) che dà accesso alle varie camere funerarie. La presenza di strette banchine lungo i lati maggiori che

---

dei meriti e delle cariche avute in vita, viatico e lasciassero passare per l'Aldilà: sul tema SPINOLA 1987, p. 61; COLONNA 1991, pp. 120-124; FERUGLIO 2003; SCLAFANI 2010, pp. 120-121; TURCHETTI - MAGGIANI - CANUTI 2019.

<sup>53</sup> COLONNA 2015, p. 34.

<sup>54</sup> Tomba Golini I di Orvieto e tomba dell'Orco II di Tarquinia.

<sup>55</sup> MAGGIANI 2015, pp. 61 e 68.

<sup>56</sup> MAGGIANI 2015, p. 61.

<sup>57</sup> Per le quali si rimanda ai numerosi contributi in CENCIAIOLI 2011a.



fig. 4 - L’atrio o vestibolo.

difficilmente possono essere state predisposte per ospitare urne, lo rende probabilmente identificabile come luogo del commiato, non rappresentato iconograficamente in modo esplicito all’interno dell’Ipogeo. Qui doveva svolgersi, come è documentato ad esempio su una nota urna volterrana<sup>58</sup>, il congedo del morto dall’intero gruppo familiare, rappresentato da una nutrita schiera di parenti che poteva trovare posto sulle sedute laterali in occasione della sepoltura.

La porta raffigurata in pittura e a rilievo fin da epoca arcaica, chiusa, semichiusa o aperta, rappresenta l’accesso alla tomba, il limite tra vivi e morti, l’inizio del viaggio del defunto verso l’Aldilà<sup>59</sup>. Rispetto alla porta con ante, la porta arcuata priva della rappresentazione dei battenti, per alcuni derivata dalle porte urbane o dalle architetture funerarie con volta a botte<sup>60</sup>, potrebbe alludere ad una maggiore integrazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti, dal momento che i primi possono per così dire meglio gettare lo sguardo oltre il varco spalancato e intravedere il mondo che attende il defunto nella sua ultima dimora<sup>61</sup>. La porta in questo caso

<sup>58</sup> Volterra, Museo Guarnacci, inv. 122: cfr. MAGGIANI 2015, p. 62, fig. 49.

<sup>59</sup> Senza pretesa di completezza, sulla porta dell’Ade: HAARLØV 1977; SCHEFFER 1994; LIPPOLIS 1995; SCLAFANI 2010, pp. 100-102, 125-127; VACCARO 2011; TASSO 2013.

<sup>60</sup> SCLAFANI 2010, p. 126.

<sup>61</sup> SCLAFANI 2010, p. 126 e note 15, 16.

avrebbe i battenti che si aprono verso l'interno, in senso opposto rispetto al punto di vista rappresentato e la direzione di apertura così prospettata è dimostrata là dove le ante si presentano socchiuse, come nel sarcofago di Hasti Afunei<sup>62</sup>.

Nell'Ipogeo dei Volumni, oltre all'apertura dipinta sull'urna di Arnth, esistono altre raffigurazioni di porte purtroppo in pessimo stato di conservazione e quasi del tutto scomparse. A destra per chi entra, sulla parete dell'ingresso si apre una porta arcuata con cornice a doppia fascia scolpita a rilievo, opportunamente valorizzata da G. Colonna, che inserisce l'ampia ala (*fig. 5 b*) menzionata da A. von Gerkan e F. Messerschmidt<sup>63</sup> all'interno di un vano dipinto di nero (*figg. 5 a, c*)<sup>64</sup>.

Oltre all'ala si intravede l'estremità di una fiaccola accesa portata sulla spalla, se non forse qualche resto della capigliatura di una Vanth: poiché il demone si troverebbe nella parte superiore dell'apertura (250 cm da terra), secondo lo studioso dovrebbe essere immaginato «librato nell'aria». In basso sembra possibile identificare il profilo di una gamba e il piede sinistro poggiato su un rialzo di terreno. Si tratterebbe di un secondo demone rivolto forse verso una o più persone in atto di varcare la soglia mentre la Vanth dadofora parrebbe sorvegliare l'ingresso dall'alto. G. Colonna, che sottolinea come l'insieme appaia un unicum forse ispirato a un modello pittorico, si spinge ancora oltre nel supporre che sull'altro lato della porta di ingresso, purtroppo interessato da pesanti interventi di consolidamento della parete originaria, non più visibile, esistesse una seconda porta arcuata guardata forse da due Charu(n)<sup>65</sup>.

La maggiore difficoltà nell'accettare una simile suggestiva interpretazione risiede nell'assenza di testimonianze iconografiche che mostrino Vanth in volo: le ali appaiono piuttosto un elemento simbolico sufficiente a definire la funzione della creatura infernale, che svolge il ruolo di tramite tra mondo divino e mondo terreno<sup>66</sup>. La difficoltà è tuttavia superabile, pur con grande prudenza – dovendo comunque tener conto dell'unicità dello schema ipotizzato e dell'assenza di certezze al riguardo – supponendo una raffigurazione su più registri analogamente a quanto documentato, in uno spazio di gran lunga più ristretto, per la piccola *porta Ditis* raffigurata sull'urna di Arnth Velimnas<sup>67</sup>.

All'ingresso del sepolcro si svilupperebbe dunque un sistema di aperture multiple, due arcuate, scolpite e dipinte, ai lati dell'accesso vero e proprio che è invece costituito da un architrave orizzontale e da stipiti con incisa l'iscrizione di fondazione

<sup>62</sup> È stato anche supposto che le diverse rappresentazioni, con o senza battenti alludano a punti di vista diversi, interni o esterni rispetto alla città dei morti: COLONNA 2003, pp. 68-71.

<sup>63</sup> VON GERKAN - MESSERSCHMIDT 1942, pp. 133, 167, figg. 3-4.

<sup>64</sup> COLONNA 2011, pp. 121-122.

<sup>65</sup> G. Colonna fa notare come la porta o le porte arcuate avrebbero lo stipite destro (per l'osservatore) coincidente con lo stipite di travertino della porta reale della tomba: COLONNA 2011, p. 122.

<sup>66</sup> Cfr. ad esempio le considerazioni in SPINOLA 1987, p. 63.

<sup>67</sup> Cfr. *infra*.

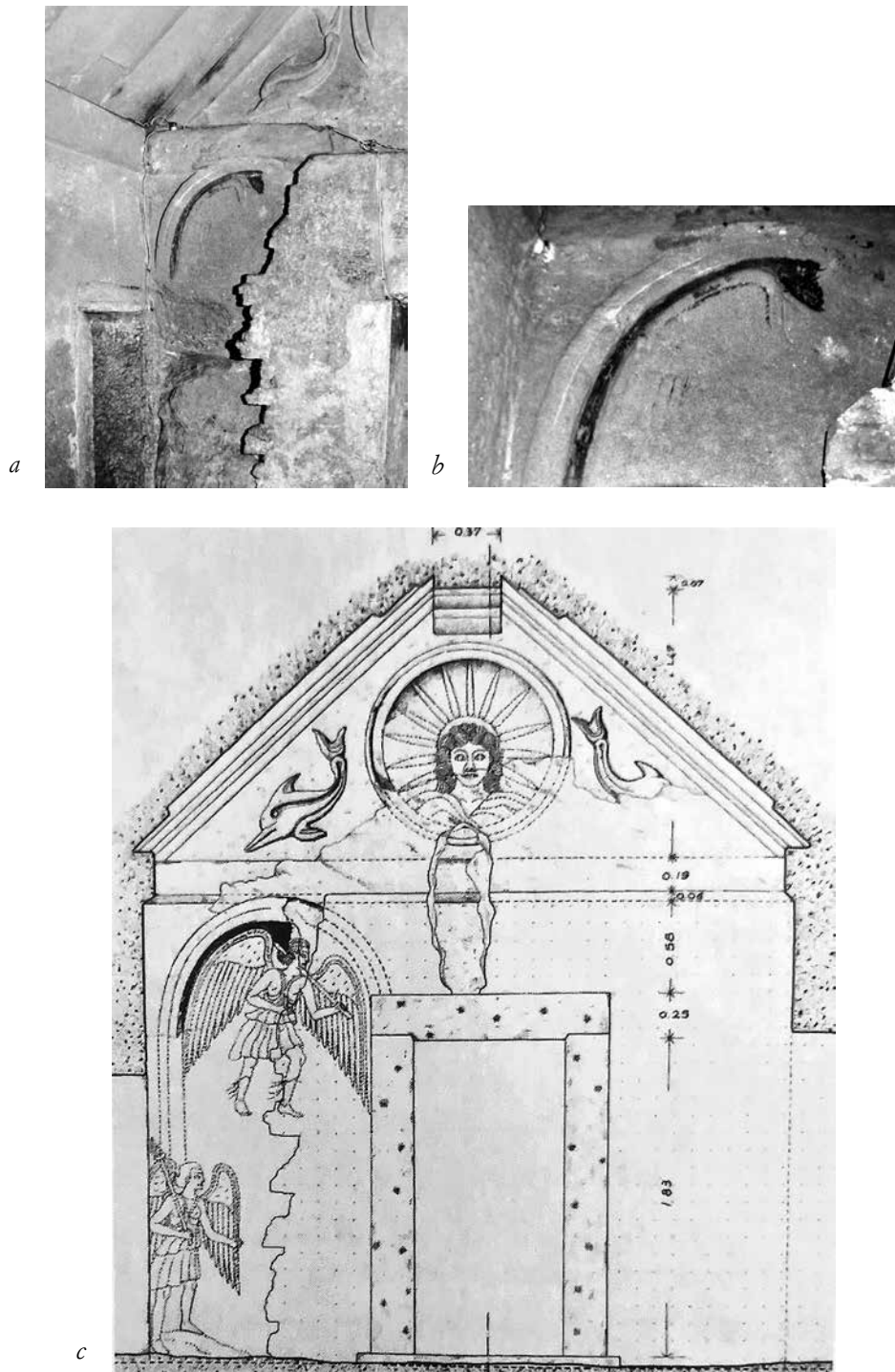


fig. 5 - a) La porta arcuata scolpita a rilievo a lato dell'ingresso; b) L'ala all'interno della porta arcuata a lato dell'ingresso; c) Ipotesi ricostruttiva secondo G. Colonna.

dell'Ipogeo<sup>68</sup>. Si tratterebbe di un sistema complesso paragonabile ad alcune architetture presenti in pittura, nelle necropoli rupestri<sup>69</sup> o su urne chiusine in terracotta e perugine in travertino<sup>70</sup>, con aperture raffigurate in facciata o anche su entrambi i lati brevi<sup>71</sup> che alludono all'esistenza di una pluralità di accessi possibili alla "città di Dite"<sup>72</sup>.

Il viaggio che attende il defunto, varcata la soglia della tomba, poteva svolgersi per mare e per terra e gli artisti e i loro committenti dovevano immaginarlo e raffigurarlo come un tragitto popolato da creature ibride e insidiose, terribili e mortifere o allusive della rinascita finale. Il grande atrio dell'ipogeo appare, in riferimento a questo viaggio, uno spazio ambiguo, aperto alla frequentazione saltuaria dei parenti vivi, ma pieno di riferimenti al paesaggio e alle creature che si incontrano nelle tappe che separano il defunto dalla sua ultima dimora: in questo senso vanno interpretati i flessuosi serpenti crestati e barbati in terracotta infissi sulle pareti ai lati del tablino e nella maggior parte delle camere o i delfini guizzanti sul frontone della parete

---

<sup>68</sup> Forse non a caso collocata in questa posizione. G. Colonna (COLONNA 2010, p. 277) ha sottolineato il particolare valore che si annetteva agli stipiti in quanto *pars pro toto* di un tempio, dove in via preferenziale si affiggevano le iscrizioni e presso cui il rito della *dedicatio* (e *consecratio*) prevedeva il gesto di *postem tenere* con entrambi le mani da parte del magistrato, durante la cerimonia. Suppone che le lamine di Pyrgi siano state affisse là dove aveva appoggiato le mani il dedicante del tempio, verosimilmente lo stesso Thefarie Velianas.

<sup>69</sup> Sulla duplicazione delle porte dell'Ade nelle tombe dipinte arcaiche cfr. TORELLI 1997, p. 130 che evidenzia come la ripetizione possa meglio sottolineare la duplicità/molteplicità delle sepolture e dei riti. Per architetture etrusche che alternano finte porte scolpite e accessi reali TASSO 2013, pp. 46-50.

<sup>70</sup> Oltre all'urna in terracotta conservata a Berlino (su cui SCLAFANI 2010, p. 127, nota 17; MAGGIANI 2015, pp. 66-67, fig. 58) con duplice porta arcuata e complessa e discussa scena figurata, o alla doppia porta sull'urna di Veilia Veltsnei sposa di un Velimna, proveniente da un ipogeo poco lontano da quello dei Volumni (NIELSEN 1999, pp. 65-136; CIPOLLONE - CANTE - MANCONI 2004, p. 43, n. 126), mi sembra valga la pena di soffermarci sull'urna in terracotta al Worcester Art Museum, per la quale è stata notata la continuità (SCLAFANI 2010, pp. 126-127) tra gli ingressi arcuati sulla fronte e quelli dei fianchi. Il terreno accidentato e roccioso evoca su tutti i lati il paesaggio oltremondano, il motivo architettonico appare tuttavia reale, anche se la battaglia cui assistono, sui lati, Vanth e Charu(n) può simboleggiare un'impresa vittoriosa e il sacrificio in onore del defunto. Anche le armi appese intorno ai due demoni infernali e ai varchi arcuati laterali devono in questo contesto assumere un significato simbolico. Il programma decorativo, peraltro coevo all'epoca di edificazione dell'Ipogeo, sembra particolarmente calzante anche rispetto alle decorazioni scolpite e alla duplicazione delle porte presenti nella tomba: qui ritornano anche simboli legati al combattimento e al sacrificio quali le *machairai* o lo scudo del frontone di fondo del vestibolo. Si aggiungono armi reali appese alle pareti ma per così dire da parata o defunzionalizzate (gli schinieri sono trafitti da chiodi che li fissano alla parete), ridotte a simbolo della condizione eroica cui credevano di poter aspirare i Velimna (sulle armi CHERICI 2002, pp. 108-109).

<sup>71</sup> SCLAFANI 2010, p. 101, nota 128 sottolinea come il raddoppiamento del soggetto o del motivo decorativo sui lati corti, pur corrispondendo ad un'esigenza puramente decorativa, rimandi alla conclusione di ciò che è raffigurato sulla fronte.

<sup>72</sup> Sulle numerose porte dell'Ade descritte anche dalle testimonianze letterarie cfr. MAGGIANI 2015, pp. 61-62; TASSO 2013, p. 33.

di ingresso, forse ai lati di un disco solare, come avviene anche nella non molto più antica tomba dipinta di Sarteano, dove un ippocampo e un serpente sono inseriti in uno spazio assai più angusto<sup>73</sup>. Nella porzione più interna della tomba sono di nuovo presenti i serpenti e la Gorgone Medusa che ricorre ossessivamente<sup>74</sup> sullo scudo del timpano ma anche sulle casse delle urne dei membri della famiglia Velimna e nelle lampade appese al soffitto<sup>75</sup>. La Gorgone rappresenta un momento più avanzato del percorso, caratterizzato anche dalla presenza di volti femminili scolpiti sui lacunari che secondo G. Colonna potrebbero essere immagini di Persefone<sup>76</sup>. Questi ultimi elementi potrebbero indicare che siamo già nel regno di Ade.

La decorazione figurata dell'ipogeo non fa tuttavia esplicito riferimento alle tappe del viaggio eccezionale fatta forse per la sacca agganciata al bastone nel semitimpano di destra della parete di fondo del vestibolo: qui a sinistra per chi guarda potrebbe riconoscersi il defunto, forse con una consapevole e intenzionale somiglianza iconografica con il noto gruppo di Cacù e Artile<sup>77</sup> e l'allusione a una profezia di vittoria<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> Sulla tomba MINETTI 2006.

<sup>74</sup> G. Camporeale (CAMPOREALE 2009, p. 65) nel sottolineare il valore profilattico delle Gorgoni suppone che l'insistente ricorrenza possa alludere anche ad una sorta di stemma gentilizio, se non dei Velimna *tout court*, almeno del ramo della famiglia che costruì l'Ipogeo.

<sup>75</sup> Queste, rinvenute frammentarie e ricostruite con sei o otto beccucci, presentano una figura alata con copricapo conformato a testa di cigno, e decorazione visibile dal basso costituita da una testa di Gorgone. La simbologia è un evidente connubio di simboli ctoni e celesti, quasi un *trait d'union*, in quanto anche corpo illuminante, tra la simbologia solare del frontone sulla parete d'ingresso del vestibolo e le Gorgoni presenti sullo scudo e sulle urne della famiglia. Vale la pena di notare che il beccuccio conservato non è comunicante con la vasca ma presenta inserito un elemento metallico che lo trasforma, come nel caso della lucerna in bronzo al museo di Firenze, ma di provenienza perugina (MUZZONI 2021, p. 320), in un'appendice a spina atta a ricevere candele di cera o sego o funi imbevute di materiale combustibile (il particolare non è stato notato dall'estensore della scheda per la recente mostra cortonese dedicata all'illuminazione nel mondo antico, DONATI - BRUSCHETTI - MASCELLI 2021): cfr. COLONNA 2004, pp. 9-15; 29-30, n.1.7; CENCIAIOLI 2011b, p. 22; CENCIAIOLI 2021, pp. 321-322.

<sup>76</sup> COLONNA 2011, pp. 120-121.

<sup>77</sup> Ai lati del grande scudo con *episema* in forma di *gorgoneion* sono raffigurati, a mezzo busto, due personaggi maschili, uno con cetra e chioma fluente, l'altro con corta capigliatura e un attributo portato sulla spalla, interpretato dalla maggior parte degli studiosi come sacca o bisaccia. Alla generica identificazione come nobile e servitore, si è affiancata, a partire dal Messerschmidt, quella che vede nel citaredo il vate etrusco Cacù, raffigurato con sembianze apollinee, e il suo accompagnatore meno noto, Artile. Il mito, squisitamente etrusco, è conosciuto prevalentemente attraverso specchi figurati e urne decorate a rilievo che illustrano l'agguato dei fratelli Vibenna all'indovino e al suo compagno, forse con lo scopo di estorcere informazioni sull'esito futuro delle proprie imprese (una sintesi delle interpretazioni avanzate per la raffigurazione dell'ipogeo in LIPPOLIS 2011, pp. 152-153).

<sup>78</sup> Sul significato delle vicende di Cacù e dei Vibennae cfr. tra gli ultimi DE ANGELIS 2015a, pp. 246-253, con bibliografia (a p. 246, nota 618, è citata la bibliografia sull'Ipogeo). Qui preme sottolineare il ruolo attribuito a Cacù e riconosciuto dalla maggior parte degli studiosi, di vate e indovino, la sua vicinanza all'iconografia apollinea e la rappresentazione dei personaggi come viaggiatori, sia per la presenza dell'asta ricurva con vasi appesi, sia per il cavallo la cui testa emerge sulle urne dietro Cacù

Si ripropone anche in questa tomba dunque un richiamo alle glorie militari della *gens*, certo in maniera più sobria e discreta rispetto a quanto non avvenga ad esempio nel ciclo pittorico della tomba François di Vulci<sup>79</sup>. Nel complesso il progetto figurativo realizzato all'interno della struttura monumentale, che si conclude con i defunti a banchetto nel tablino, sintetizza anche una visione ciclica e cosmica (del mondo e) dell'Oltretomba, connessa alla sfera celeste e a quella sotterranea<sup>80</sup>. Attraverso l'Aurora (Thesan) o il Sole (Usil) che sorgono dall'Oceano, popolato da delfini guizzanti<sup>81</sup>, il viaggio periglioso verso un Aldilà popolato da creature infide e la vittoria (militare?), si prefigurano la rinascita, il rinnovamento finale, l'apoteosi e il transito alla dimora dei Beati dei defunti, probabilmente sotto l'egida di Medusa<sup>82</sup> e, forse, anche di Apollo<sup>83</sup>.

Ma tornando all'inizio di questo viaggio e alle porte arcuate ai lati dell'ingresso, se interpretiamo bene l'ipotesi di G. Colonna, quei personaggi che lo studioso presume fossero rappresentati nello specchio della porta in atto di varcare la soglia sarebbero i membri della famiglia Velimna sepolti nell'Ipogeo o i loro parenti premorti.

#### LA FAMIGLIA VELIMNA

Al momento dell'apertura del monumentale ipogeo i rinventori constatarono che l'unica camera ad essere stata utilizzata era quella di fondo (il cd. tablino), occupata da sette membri della famiglia Velimna (*fig. 6*) che le iscrizioni definiscono

---

stesso. L'associazione con le armi (spade ricurve e scudo) sul frontone dell'Ipogeo può far ipotizzare che la *vis mantica* del vate, traslata alla *gens* (se il personaggio a sinistra è identificabile anche come defunto) alluda alla previsione di glorie militari e battaglie vittoriose, in ultima istanza alla vittoria sulla morte da parte dei proprietari del sepolcro. I volatili sulle spade, interpretati come colombe (allusive di un eventuale legame erotico tra i due inseparabili compagni secondo G. Colonna – COLONNA 2011, p. 121) o corvi (sacri ad Apollo) potrebbero rafforzare l'ipotesi di una interpretazione oracolare legata al volo degli uccelli, che appaiono tuttavia appollaiati sull'elsa delle spade.

<sup>79</sup> Sulla tomba François ancora valido il lavoro curato da BURANELLI 1987. Le armi rinvenute (scudo, elmo, schinieri) all'Ipogeo appese alla parete fanno da pendant alle armi rappresentate a rilievo sul frontone al di sopra del tablino esaltando il ruolo militare della famiglia e la *virtus* dei fondatori del sepolcro e dei loro congiunti.

<sup>80</sup> Così sono state lette di recente le articolate e complesse raffigurazioni del lampadario di Cortona: cfr. GIULIERINI 2021.

<sup>81</sup> Così è interpretabile probabilmente l'*imago clipeata* tra due delfini guizzanti alludenti all'Oceano di cui rimangono solo le punte di alcuni raggi: cfr. COLONNA 2011, p. 121. Per altra interpretazione, come stella macedone a otto raggi LIPPOLIS 2011, p. 151.

<sup>82</sup> Per il ruolo profilattico di Medusa e la sua massiccia presenza all'interno dell'Ipogeo cfr. nota 74 e LIPPOLIS 2011, p. 153 con bibliografia.

<sup>83</sup> Per la presenza di Apollo all'ipogeo cfr. anche COLONNA 2011, p. 121 e nota 106. Suggestivi anche i riferimenti, citati dello studioso, sul dio, che sotto le mura di Troia «teneva lontano ogni sconcio dal corpo [di Ettore], avendo pietà dell'eroe, pur morto, e tutto lo ricopriva con l'egida d'oro».



fig. 6 - La famiglia Velimna.

nei loro rapporti di parentela<sup>84</sup>. La menzione, nell'iscrizione di fondazione, dei soli fratelli Arnth e Larth, suggerisce la possibilità che al momento della costruzione del complesso funerario fosse già avvenuta la morte dell'avo Thefri, del padre Aule e del fratello maggiore Vel. Questa è l'ipotesi sostenuta anche da G. Colonna<sup>85</sup>, che prova a ipotizzare la sequenza cronologica di deposizione dei defunti sulla base di considerazioni stilistiche ed epigrafiche, sia come premessa necessaria per comprendere le cause dell'abbandono dell'Ipogeo, evidentemente pensato dai fondatori per ospitare una plurisecolare discendenza<sup>86</sup>, sia nel tentativo di spiegare l'innaturale affollata collocazione delle urne sulla banchina di destra, a fronte del mancato utilizzo di quella di sinistra<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> MEISER, *ET* Pe 1.316-313: si tratta delle deposizioni dell'avo Thefri, del padre Aule, di tre fratelli Arnth, Larth e Vel, della figlia di Arnth e di un settimo membro, evidentemente un discendente della famiglia Velimna, che, a distanza di due secoli dalle altre deposizioni, fa scrivere il proprio epitaffio sia in etrusco che in latino.

<sup>85</sup> COLONNA 2011, pp. 116-119.

<sup>86</sup> Le dimensioni dell'Ipogeo e la previsione di spazi su cui alloggiare le urne (le banchine già realizzate almeno in alcune camere) indicano certamente una volontà di un uso intenso e continuativo: la famiglia dovette aver motivi per supporre che i membri successivi a quelli strettamente legati ai fondatori potessero trovare posto non solo nei diversi vani vuoti della tomba ma anche nella camera più rappresentativa, verosimilmente atta ad ospitare un numero maggiore di urne rispetto a quelle effettivamente rinvenute: così anche LIPPOLIS 2011, p. 142.

<sup>87</sup> Che sarebbe stata occupata solo in epoca romana: cfr. *infra*.

Pur considerando sostanzialmente valida la sequenza supposta da G. Colonna, si propongono alcune varianti allo schema messo a punto dallo studioso di seguito discusso. L'abbandono dell'Ipogeo dei Volumni, dopo la deposizione dei sei membri della famiglia porta G. Colonna a concludere che la banchina di sinistra fosse riservata almeno ai figli maschi di Arnth che non furono sepolti nell'Ipogeo. Lo studioso ritiene inoltre che Thefri possa aver trovato inizialmente posto in una cella laterale, analogamente a quanto documentato per gli avi di alcune sepolture dell'Etruria meridionale<sup>88</sup> e settentrionale<sup>89</sup>. Suppone poi che in un secondo tempo l'urna sia stata ricollocata sui due blocchi di travertino all'ingresso del tablino, spostamento di cui non si comprende fino in fondo la ragione, soprattutto se fosse avvenuto in concomitanza con le altre deposizioni della famiglia.

La banchina di fondo sontuosamente allestita con un bordo centrale aggettante e sagomato avrebbe dovuto ospitare i tre fratelli. Se il padre Aule fu deposto sulla banchina di destra per chi guarda, là dove è stato rinvenuto, non v'è motivo per escludere che l'avo Thefri occupasse in origine quella di sinistra, stuccata come il resto del basamento e più adatta ad accogliere tutti i membri della famiglia riuniti nel progetto comune pensato da Arnth e Larth. La morte di Veilia, avvenuta a mio parere prima di quella di Arnth<sup>90</sup>, può spiegare la volontà paterna di cambiare l'ordine originario, spostando l'urna di Larth sulla banchina di destra e non su quella di sinistra, come sarebbe stato più naturale se fosse stata completamente libera. Questa dislocazione dovette comportare la necessità di riscrivere prenome e gentilizio direttamente sulla coltre della *kline* dell'urna di Vel, perché lo stretto accostamento tra le urne rendeva ormai visibile la sola filiazione paterna<sup>91</sup>.

È forse con la riapertura della tomba e il suo utilizzo ad opera di Publius Volumnius Violens che l'urna di Thefri venne collocata su due blocchi di travertino privi di ogni rifinitura e posta nella sua attuale collocazione in una zona della tomba dove erano state appese armi e dove erano visibili iscrizioni già poco leggibili al momento della scoperta e oggi ormai irrimediabilmente perdute per il dilavamento delle pareti e la scomparsa dell'originaria superficie<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> COLONNA 2011, pp. 118-119, nota 87.

<sup>89</sup> Cfr. ad esempio la tomba della Pellegrina a Chiusi, su cui MAGGIANI 1990, pp. 207-217.

<sup>90</sup> La sequenza cronologica proposta non è contraddetta dal dato stilistico: PAPINI 2004, p. 314 che accetta l'ipotesi del Thimme di dieci anni di differenza tra le due urne, afferma che l'urna di Veilia si colloca sulla «stessa frequenza figurativa» di quella di Arnth Velimnas.

<sup>91</sup> L'iscrizione (MEISER, ET Pe 1.310, *vel velimnas aules*), che appare mal conservata, se non forse volutamente in parte obliterata, è stata riproposta sulla coltre della *kline* priva del patronimico (Pe 1.309). In entrambe le iscrizioni è utilizzato l'alfabeto definito da A. Maggiani "capitale" (MAGGIANI 1990).

<sup>92</sup> MEISER, ET Pe 0.1-3: *seθume* secondo la lettura proposta da G. Meiser non universalmente accettata dagli studiosi. La presenza tuttavia di un gentilizio ricorrente, ma diverso da quello della famiglia proprietaria dell'ipogeo, apre il campo all'ipotesi di un suo riutilizzo nel corso del II o I sec. a.C., argomento complesso e affascinante su cui mi ripropongo di tornare in altra sede.

La sequenza di deposizione delle urne, come proposta, presuppone che l'ultimo ad entrare nel sepolcro sia stato il suo fondatore anche dopo la morte della figlia e del cofondatore Larth. In quest'ultimo caso l'aspetto giovanile del volto allude probabilmente ad una fine prematura, al pari di quanto avvenuto per l'unica figura femminile presente<sup>93</sup>, evidentemente deceduta prima del matrimonio.

Gli eventuali figli di Arnth (e/o quelli di Vel?) non trovarono mai posto nel sepolcro che fu apparentemente abbandonato<sup>94</sup> fino alla fine del I secolo a.C. quando Puplie Velimna/Publius Volumnius Violens figlio di Aule/Aulus occupò con una elegante urna in marmo a forma di tempietto, la banchina di sinistra.

#### LA PORTA DELL'ADE DELL'URNA DI ARNTH VELIMNAS

G. B. Vermiglioli poco dopo la scoperta descrive<sup>95</sup> la porta arcuata dell'urna di Arnth e evidenzia l'unicità della tecnica impiegata, definita una sorta di 'pittura su marmo' applicata all'intonaco analogamente a quanto documentato per i dipinti murali di Pompei. Lo studioso perugino definisce l'«amenissimo quadretto» una «funebre scena di famiglia» e descrive una «delle figure giovanili» che «addita all'altra con qualche sorpresa i due ritratti di età più matura» e «come in atteggiamento timorosa ferma la destra sulla spalla della compagna». Per il Vermiglioli si tratta di defunti divinizzati, forse lo stesso Arnth insieme ai suoi congiunti, la consorte e la figlia.

Il disegno che accompagna la descrizione (*fig. 7 a*) mostra quattro personaggi, in primo piano due figure, vestite di tunica e mantello, di cui una sicuramente femminile e con la mano prossima alla spalla dell'altra figura che presenta una lunga capigliatura a ciocche corpose ed afferra con la mano lo stipite della porta. La figura femminile indossa un curioso copricapo con un decoro anteriore aggettante. Tunicata è anche la figura, meno definibile, in secondo piano a destra, mentre a sinistra sarebbe un personaggio maschile a torso nudo con alle spalle elementi che sembrano identificabili come le piume falcate di un'ala.

Di poco anteriori a questo disegno dovrebbero essere sia la tavola grafica presente nel manoscritto 2283 del fondo Guardabassi conservato alla Biblioteca Augusta (*fig. 7 b*)<sup>96</sup> sia quella esistente nell'Archivio di Stato a Roma (*fig. 7 c*), di mano

<sup>93</sup> Non sono presenti altre componenti femminili della famiglia, secondo un uso documentato a Perugia in un ristretto numero di casi, che prevede tombe con deposizioni di soli uomini o di sole donne: cfr. NIELSEN 1999.

<sup>94</sup> Sulle cause dell'abbandono del sepolcro cfr. le condivisibili supposizioni di COLONNA 2011. Cfr. anche LIPPOLIS 2011.

<sup>95</sup> VERMIGLIOLI 1840, pp. 39-40, tav. V.

<sup>96</sup> CENCIAIOLI 2011b, p. 30, fig. 7. Il disegno, di anonimo autore, è di mano diversa e più scadente rispetto a quello conservato a Roma che sappiamo, grazie alla documentazione allegata, essere dell'architetto Giovan Battista Cerrini. È accompagnato dalla stessa relazione conservata all'Archivio di Stato di Roma, copia conforme del testo scritto da G. B. Vermiglioli (cfr. nota seguente).

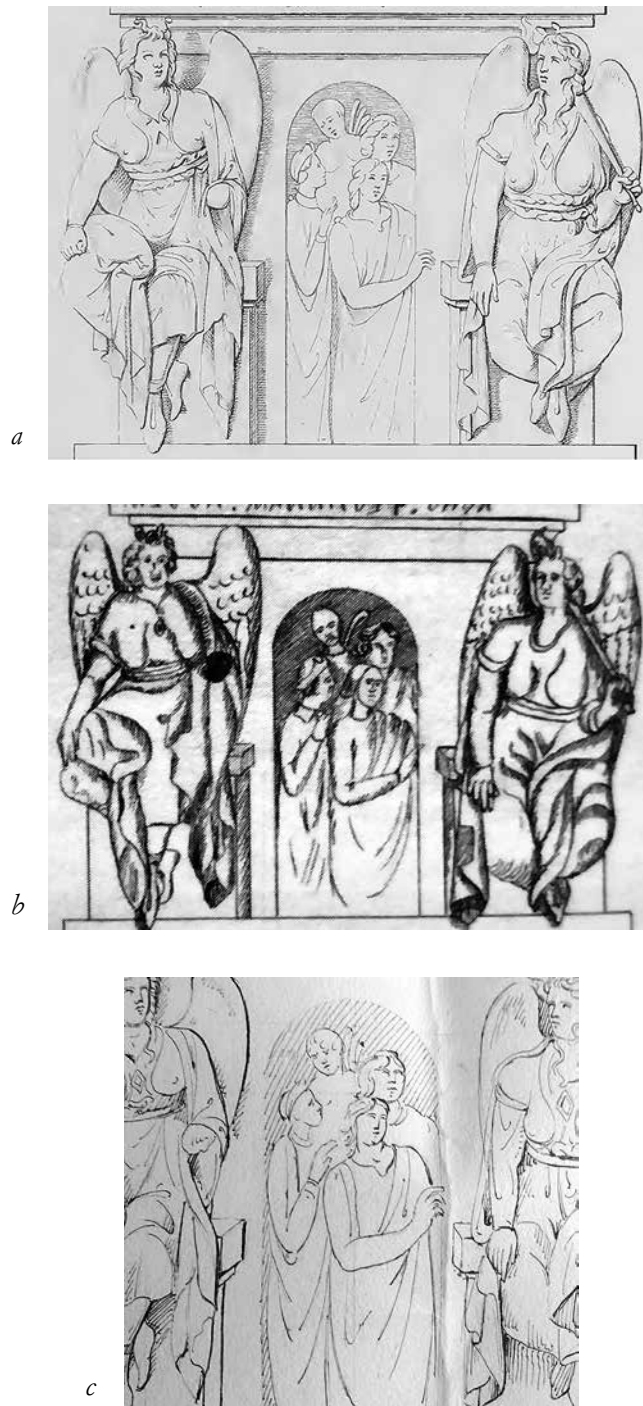


fig. 7 - a) La porta dell'Ade nel disegno pubblicato da G. B. Vermiglioli; b) La porta dell'Ade in una tavola grafica nel manoscritto 2283 del fondo Guardabassi, Biblioteca Augusta (Perugia); c) La porta dell'Ade in una tavola grafica di G. B. Cerrini, Archivio di Stato di Roma.

dell'architetto Giovan Battista Cerrini<sup>97</sup>. La restituzione acquerellata di Hippolyte Lebas conservata presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi<sup>98</sup> si limita invece a colorare fantasiosamente l'immagine ripresa dalle tavole pubblicate da Vermiglioli e Conestabile. Solo nel caso del disegno del fondo Guardabassi è documentata una diversa resa della figura di fondo che non appare a torso nudo ma vestita di tunica accollata.

La documentazione fotografica disponibile dagli inizi del Novecento non consente una maggiore leggibilità dell'immagine (*fig. 8 a*, a sinistra); anzi, anche le foto più antiche mostrano due estese lacune, una all'altezza dell'avambraccio e del gomito delle figure in primo piano e una seconda presso il volto della figura in primo piano a sinistra. La porzione superiore del dipinto è così degradata che A. von Gerkan e F. Messerschmidt<sup>99</sup> descrivono solamente due togati che, sulla porta dell'Ade, sono raffigurati in procinto di ricevere i nuovi venuti<sup>100</sup>. Così anche la descrizione di C. Weber-Lehmann in *LIMC* (ad v.) che annota la presenza di due figure maschili che «sich die Hand reichen»<sup>101</sup>.

L'indagine multispettrale effettuata con la metodologia innovativa MHX (Multi-illumination Hyperspectral eXtraction) messa a punto dai ricercatori di ICCOM-CNR e Art Test Studio (*fig. 8 a*, a destra) ha consentito finalmente una migliore lettura dei personaggi raffigurati. L'analisi MHX ha rivelato l'impiego dei colori rosso (ematite), bruno (manganese), nero fumo applicati probabilmente a freddo sull'intonaco bianco in diverse combinazioni e percentuali, così da ottenere una tavolozza cromatica sufficientemente variegata.

La raffigurazione è un unicum, come già aveva notato G. B. Vermiglioli, per la tecnica impiegata, pittura<sup>102</sup> anziché scultura, e per il numero delle figure nel breve spazio della porta. La qualità della pittura appare notevole (*fig. 8 b*), sia nell'articolazione del gruppo nel ristretto spazio disponibile, sia nello stile e nella tavolozza, che non sembrano alieni dall'influsso della grande pittura protoellenistica, come dimostra

<sup>97</sup> FATTI 2011, p. 91, fig. 5; S. Fatti trascrive nel suo contributo, dedicato alle vicende della scoperta, la relazione, a cura di G. B. Vermiglioli, che accompagna le tavole grafiche di G. B. Cerrini. Il disegno, conservato all'Archivio di Stato di Roma, appare molto vicino a quello pubblicato all'inizio dell'estate del 1840 (VERMIGLIOLI 1840, tav. V) e ne costituisce verosimilmente una prima bozza.

<sup>98</sup> MASSI SECONDARI 2011, p. 102, fig. 6 b.

<sup>99</sup> VON GERKAN - MESSERSCHMIDT 1942, p. 225.

<sup>100</sup> La fotografia Alinari riprodotta nella pubblicazione mostra la Vanth di sinistra con il moncherino di ferro che fuoriesce dall'avambraccio, mutilo della mano che sarà reintegrata non posteriormente agli anni Sessanta del secolo scorso (cfr. *supra*). Credo che si possa far risalire a questo restauro, che sarebbe allora stato eseguito nel 1951, l'iscrizione a lapis tracciata in duplice copia sopra la testa della figura di fondo, evidentemente non più leggibile, che documenta una firma (C B ?) e una data (forse 3.5.51) resa visibile grazie alle analisi archeometriche condotte.

<sup>101</sup> WEBER-LEHMANN 1997, p. 178.

<sup>102</sup> Una porta chiusa dipinta e non scolpita è documentata nel Perugino per una delle più antiche urne della tomba dei Cacni priva però di decorazione figurata: CIFANI 2015, p. 129, n. 4, figg. 25-26.

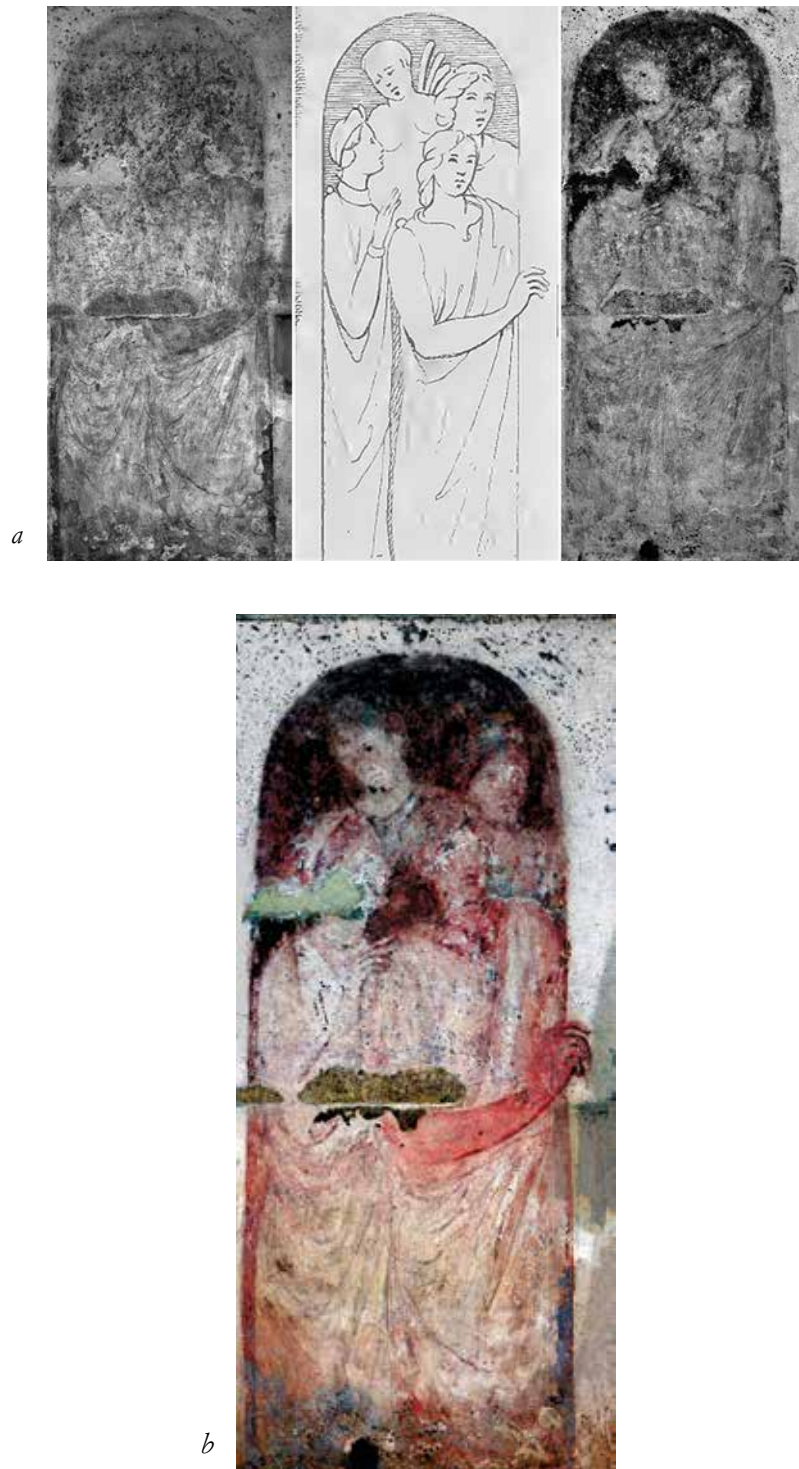


fig. 8 - a) La porta dell'Ade come appare oggi, nel disegno ottocentesco e con le indagini MHX; b) La porta dell'Ade come appare con le indagini MHX.

l'aria di famiglia che spira dal confronto con le pitture del banchetto nell'ipogeo di Agios Athanasios, di poco più di mezzo secolo più antico<sup>103</sup>.

Le analisi MHX confermano la presenza di quattro personaggi che solo oggi sappiamo essere con certezza sia maschili sia femminili. Nel registro superiore si riconosce un personaggio con la testa leggermente reclinata a sinistra, vestito di tunica. La figura, maschile (?), presenta con ogni probabilità<sup>104</sup> due ali profilate in nero ai lati del volto. L'inclinazione del volto, la tunica con scollo circolare, il profilo superiore di una delle due ali trovano uno stretto confronto con il giovane demone, vestito di corto chitone, raffigurato all'interno di una porta arcuata su un'urna conservata a Firenze, nell'atto di trattenere un personaggio togato, probabilmente un antenato premorto che è appena uscito dalla porta dell'Ade per andare incontro ad un parente<sup>105</sup>.

Già J. Thimme, nel pubblicare l'urna, aveva sottolineato la difficoltà di individuare il nome e la funzione di questa figura, accomunandola ad una fitta schiera di analoghi personaggi anonimi che si affiancano ad altri, meglio noti grazie alle didascalie apposte<sup>106</sup>. La sua posizione, che sovrasta gli altri personaggi e la postura, rimandano allo stesso concetto esemplato nell'urna fiorentina, il controllo dei defunti premorti che difficilmente possono inoltrarsi troppo oltre la porta dell'Ade per andare incontro ai nuovi venuti<sup>107</sup>.

Nel nostro caso avremmo dunque tre figure di demoni, le due Vanth 'portinaie' a presidiare l'accesso, ma anche a rischiarare con la luce delle torce, la partenza verso l'Aldilà e l'inizio del viaggio, e all'interno del varco, un personaggio di aspetto diverso, nella posizione occupata da Culsu sul sarcofago di Hasti Afunei, a ulteriore garanzia dell'invalidabilità della porta dell'Ade, forse anche preposto ad accompagnare il defunto e i suoi più stretti congiunti nel percorso che li condurrà ai Campi Elisi<sup>108</sup>. Le porte aperte o raffigurate all'ingresso del sepolcro, presidiate da ulteriori Vanth se non anche da più di un Charu(n), consentirebbero invece un più stretto rapporto tra vivi e morti e ulteriori varchi verso l'Oltretomba, destinati all'intera famiglia<sup>109</sup>, per generazioni e generazioni, secondo il progetto originario dei fondatori dell'ipogeo.

<sup>103</sup> Cfr. D'ANGELO 2011.

<sup>104</sup> Lo sfondo scuro, così come le ali, rendono, anche all'analisi multispettrale, non del tutto certa questa interpretazione.

<sup>105</sup> DE ANGELIS 2015a, p. 388, Fam 8, tav. CXVI, con bibliografia.

<sup>106</sup> Cfr. sulla questione *supra* e KRAUSKOPF 2009.

<sup>107</sup> Sull'interpretazione cfr. anche SCHEFFER 1994, pp. 200-201. La raffigurazione del defunto premorto, appena fuori della porta dell'Ade è nota nella pittura etrusca: cfr. STEINGRÄBER, *Pittura*, pp. 374, n. 165 (tomba 5636); 344, n. 107 (tomba Querciola II).

<sup>108</sup> Questa funzione nel caso di Culsu sembrerebbe ipotizzabile per la presenza dell'attributo della fiaccola. La figura all'interno della porta sull'urna di Arnth appare invece priva di attributi ulteriormente qualificanti.

<sup>109</sup> Cfr. *supra*, nota 69.

La presenza dei demoni e la porta arcuata sull'urna di Arnth fugano ovviamente ogni dubbio sull'identificazione degli altri personaggi come defunti premorti.

Le altre figure dipinte sull'urna sono vestite di bianco con tunica e mantello, diversamente dai membri maschili dei Velimna distesi sulle *klinai*, e analogamente alle scene che raffigurano il viaggio o l'incontro tra defunti. Manca la parte inferiore dei personaggi (il bordo di tunica e mantello e le calzature) che dunque non si trovano sullo stesso piano delle Vanth, segno che, varcata la porta, sarà necessario scendere alcuni gradini o percorrere un piano inclinato verso il basso<sup>110</sup>.

Se è difficile avere certezze sul genere della figura di destra del registro superiore, forse maschile (?)<sup>111</sup>, non vi è dubbio che in primo piano si trovino, a sinistra, una figura femminile, a destra un personaggio maschile, come indica anche il colore rosso cupo dell'incarnato. La figura femminile, di carnagione chiara, con il volto di profilo, indossa un diadema<sup>112</sup>, ha i capelli raccolti in un basso *chignon*, porta un'armilla al braccio sollevato e poggia la mano destra sulla spalla del compagno in un gesto di intimità e affetto<sup>113</sup>. Lo stesso gesto compare talvolta per figure demoniche<sup>114</sup> che poggiano la mano sulla spalla di personaggi identificabili come defunti: in questo caso piuttosto che di un legame affettivo dovrà trattarsi della volontà di controllare<sup>115</sup> e trattenere chi non appartiene più ormai al mondo dei vivi. L'uomo, che ha il volto rivolto verso l'esterno della porta, ne afferra con la mano destra lo stipite.

Il gesto di porre la mano sullo stipite ricorre altrove solo nel caso della figura di Charu(n), sia che il demone sia raffigurato fuori che all'interno della porta<sup>116</sup>, probabilmente a sottolineare il controllo e la consacrazione di un limite che a pochissimi è dato poter valicare nei due sensi<sup>117</sup>. Charu(n) ha questo potere che non è concesso ai comuni mortali, tanto che su un'urna in terracotta conservata a Berlino<sup>118</sup> uno dei

<sup>110</sup> VON GERKAN - MESSERSCHMIDT 1942, p. 225. Una conferma a questa osservazione può venire dall'urna conservata a Firenze, con l'uccisione di Troilo: DE ANGELIS 2015a, p. 422, Tro II 1, tav. CLXIV. Sui lati brevi sono raffigurati due demoni con martello che si affacciano attraverso una porta arcuata, privi dell'indicazione degli arti inferiori.

<sup>111</sup> Sembra anche di intravedere tra i capelli una tenia, un diadema o una corona.

<sup>112</sup> Forse decorato anteriormente con tenie: cfr. ad esempio HARARI 1980, tavv. I, LXXI.

<sup>113</sup> Cfr. DE ANGELIS 2015b, p. 421, nota 3, con una lunga disamina sul gesto, documentato in Grecia come in Etruria fin dal VI-V sec. a.C. ad indicare intimità fra coniugi o amici. Si può ulteriormente notare che il gesto è attestato anche tra adulti e bambini, probabilmente interpretabili come genitori e figli: cfr. ad esempio BRUNN - KÖRTE III, tavv. LXXX, 4-5; LXXXI, 5; LXXXII, 7; LXXXIV, 2; LXXXVI, 6.

<sup>114</sup> BRUNN - KÖRTE III, tavv. XLIX, 9-10 (Charu); LXXIX, 11-12 (Vanth); XCVIII, 12-13 (Charu e Vanth); XCIX, 13 (Charu e Vanth); CIV, 4-5 (Vanth).

<sup>115</sup> Un gesto di controllo, oltre che di intimità ed affetto può essere lo stesso atteggiamento documentato tra adulti e bambini: cfr. nota 113.

<sup>116</sup> Cfr. rispettivamente BRUNN - KÖRTE III, tav. LVI, 4 = DE ANGELIS 2015a, p. 388, Fam 10, tav. CXIX b; DE ANGELIS 2015a, p. 373, Eno 1, tav. CII.

<sup>117</sup> G. Colonna ricollega il gesto al rito romano del *postem tenere* e lo interpreta come simbolo del limite invalicabile dell'Ade: COLONNA 2011, p. 122 e nota 111.

<sup>118</sup> MAGGIANI 2015, pp. 66-67, fig. 58.

personaggi all'interno di un varco arcuato, raffigurato mentre tende la mano a una figura femminile seduta all'esterno, ha la strada sbarrata da una figura demonica che lo blocca ponendogli davanti un pesante mazzuolo. Il legame affettivo<sup>119</sup> è talvolta rappresentato sulle urne appunto dalla stretta di mano tra il personaggio inquadrato nel varco arcuato e un secondo personaggio subito al di fuori della porta stessa: solo in questo caso sembra possibile un contatto tra due individui posti sia fuori che dentro la porta dell'Ade.

Chi ha dipinto i personaggi all'interno della porta intendeva certo dare un particolare valore ai gesti compiuti dalle figure in primo piano. Ci si può chiedere se il gesto della figura femminile alluda solo all'intimità familiare o se piuttosto intenda rappresentare il tentativo di trattenere il personaggio maschile che ha a fianco, non troppo diversamente da quanto ipotizzabile nel caso dei demoni raffigurati in un atteggiamento simile. Ci si può anche chiedere se la figura che afferra lo stipite della porta non voglia, al pari di Charu(n), sottolineare la possibilità o per lo meno il tentativo di controllare e attraversare nei due sensi il varco<sup>120</sup>. Nel gesto della donna potrebbe allora leggersi non solo l'affetto profondo che lega i due congiunti, ma anche un monito e un avvertimento a non andare oltre, rivolto al personaggio maschile che ambisce a controllare la porta dell'Ade, ad attraversare un varco spalancato che sembra ancora accessibile, travalicando e per così dire quasi annullando il confine tra la vita e la morte.

Anche attraverso le porte raffigurate e i personaggi dipinti all'interno dell'accesso arcuato dell'urna di Arnth, si conferma dunque il ruolo della tomba come luogo ideale e privilegiato di partenza, contatto e scambio. Nello stesso tempo, tenendo conto del complesso programma decorativo dell'ipogeo e delle urne dei Velimna raffigurati a banchetto, la tomba rimane anche il luogo che sintetizza la visione del mondo (terreno e) ultraterreno e l'esito ultimo e felice del viaggio verso l'Aldilà.

Le considerazioni fin qui esposte e la successione delle sepolture proposta rendono suggestiva, ma non sicura, l'ipotesi che le tre figure, una almeno sicuramente maschile e una femminile, poste sotto il controllo del demone alato che le sovrasta, possano essere i componenti stretti del nucleo familiare sepolto nell'ipogeo: difficile pensare ad Arnth<sup>121</sup>, forse più verosimile che siano raffigurati gli avi, i genitori, o i fratelli e la figlia a lui premorti.

MARIA ANGELA TURCHETTI

---

<sup>119</sup> Sia che rappresenti un saluto, nel senso di accoglienza del defunto da parte di un parente premorto o, all'opposto, un congedo tra vivi e morti.

<sup>120</sup> Possibilità concessa ad Arnth Velimnas fondatore del sepolcro e proprietario dell'urna nel momento in cui si ricongiunge definitivamente, dopo la morte, con i propri antenati, o anche ai parenti premorti cui è permesso, beninteso attraversando di poco l'inferna apertura, andare incontro al defunto.

<sup>121</sup> Quando sulle urne compare un solo personaggio davanti a una porta, talvolta affiancato da demoni, si tende ad ipotizzare che sia rappresentato piuttosto il defunto stesso che non un suo antena-

## APPENDICE

## L'INDAGINE MULTISPETTRALE

Il recupero delle informazioni iconografiche dalle pitture ormai degradate dell'Ipogeo dei Volumni è stato reso possibile dall'applicazione di un nuovo metodo ideato e realizzato dal CNR di Pisa e da Art Test di Luciano Marras. Questo metodo, costantemente migliorato nel corso degli anni<sup>122</sup>, è stato chiamato dagli inventori Multi-illumination Hyperspectral eXtraction (acronimo MHX)<sup>123</sup>. Il metodo MHX è un'evoluzione delle tecniche di Imaging Multi/Iperspettrale che ormai da molti anni sono diventate di uso comune per lo studio del patrimonio artistico e archeologico<sup>124</sup>.

Nell'approccio multispettrale 'classico', le immagini nelle diverse bande spettrali (in un numero variabile da quattro a diverse centinaia) vengono acquisite in riflessione diffusa, illuminando il soggetto con lampade fotografiche convenzionali per ricostruirne la risposta nel visibile (400-700 nm) e nell'infrarosso (tipicamente da 700 a 1000 nm). Quando viene effettuata un'analisi di fluorescenza UV-Visibile, raramente sono utilizzati illuminatori ad alta purezza spettrale (le cosiddette lampade di Wood, normalmente utilizzate per generare la radiazione ultravioletta per l'*imaging* di fluorescenza indotta nel visibile, emettono anche radiazione visibile e infrarossa indesiderata). Inoltre, le informazioni ottenute dalla riflettometria (visibile e infrarossa) e dalla fluorescenza non sono quasi mai analizzate nel loro complesso; le immagini nell'infrarosso sono spesso analizzate in maniera indipendente rispetto all'informazione visibile (riferendosi a questa metodologia si parla infatti di riflettometria infrarossa), limitando l'integrazione dell'informazione nelle bande del visibile all'uso di semplici elaborazioni in falsi colori<sup>125</sup>.

L'approccio convenzionale all'*imaging* multispettrale si basa probabilmente sulla possibilità, molto remota in realtà, di poter riconoscere i materiali costitutivi dell'opera in esame attraverso il confronto dell'immagine in falsi colori con quelle ottenute su materiali noti, utilizzate come riferimento. Nelle applicazioni pratiche, e soprat-

---

to. Entro la doppia porta dell'urna di Veilia Veltsnei sposa di un Velimna (NIELSEN 1999, pp. 65-136; CIPOLLONE - CANTE - MANCONI 2004, p. 43, n. 126) è inciso il nome della defunta, ad ulteriore prova, mi sembra, che davanti alla porta di Dite si intendesse anche in questo caso rappresentare, anche se solo attraverso l'iscrizione onomastica, la defunta stessa (per un'altra apertura con iscrizione onomastica cfr. SCHEFFER 1994, p. 197 e nota 14). Sull'urna di Arnth Velimnas nessun personaggio è raffigurato mentre va incontro al gruppo dipinto all'interno del varco e l'eventuale spazio antistante è occupato dai due demoni alati tanto che potrebbe essere lecito pensare che uno dei personaggi raffiguri lo stesso Arnth che si ricongiunge con i familiari premorti.

<sup>122</sup> ADINOLFI *et al.* 2019; LEGNAIOLI *et al.* 2013.

<sup>123</sup> TRIOLO *et al.* 2020.

<sup>124</sup> TONAZZINI *et al.* 2019.

<sup>125</sup> GRIFONI *et al.* 2019.

tutto nelle applicazioni a pitture murali di interesse archeologico, le metodologie convenzionali sono estremamente limitative, e le enormi potenzialità delle tecniche di *imaging* multispettrale sono sfruttate solo in minima parte.

Il metodo MHX propone un approccio diverso, basandosi sull'elaborazione simultanea delle informazioni spettrali ottenute utilizzando illuminatori diversi (M = Multi-illumination) ad altissima purezza spettrale per l'acquisizione di un ampio set di immagini iperspettrali (H = Hyperspectral). L'analisi e l'elaborazione delle immagini è quindi finalizzata, piuttosto che a un improbabile riconoscimento della natura dei pigmenti utilizzati per la realizzazione delle pitture, all'estrazione (X = eXtraction) di informazioni non immediatamente riconoscibili nelle singole immagini multispettrali.

Nel caso dell'urna dipinta dell'Ipogeo dei Volumni, per l'acquisizione delle immagini iperspettrali è stata utilizzata una camera fotografica (CHROMA, DTA, 8 Mpixel) originariamente sviluppata per la ricerca astrofisica, caratterizzata da un'alta sensibilità e un bassissimo rumore elettronico, indispensabile per acquisire i debolissimi segnali che caratterizzano le bande estreme ai limiti della sensibilità del sensore CCD.

Nello specifico, utilizzando un illuminatore UV a diodi di altissima purezza spettrale, ulteriormente filtrati per eliminare qualsiasi residuo parassita di luce visibile e infrarossa, sono state acquisite immagini in riflessione UV (350 nm), fluorescenza UV-Visibile (6 bande da 450 a 700 nm) e UV-IR (750 nm); per le immagini in riflettometria visibile (7 bande da 400 a 700 nm) e infrarossa (quattro bande a 750 nm e 1050 nm) utilizzando una lampada alogena.

È stata acquisita anche un'immagine in fluorescenza visibile-infrarossa (genericamente nota come VIL = Visible-Infrared Luminescence) nella banda intorno a 950 nm, utilizzando come illuminatore un set di led rossi ad alta potenza con emissione di picco a 620 nm.

In tutti i casi, la selezione delle bande spettrali è stata realizzata utilizzando dei filtri a banda media (+/- 25 nm rispetto alla lunghezza d'onda centrale) posti di fronte all'obiettivo della camera fotografica. Il set di venti immagini risultanti (otto in fluorescenza e dodici in riflessione) è stato poi elaborato con diversi metodi di separazione 'cieca' (l'operatore non fornisce nessuna informazione soggettiva agli algoritmi di analisi) per ottenere più di cinquanta immagini, ognuna corrispondente a diverse caratteristiche della pittura studiata. Da questo insieme di immagini elaborate sono state poi selezionate le più significative. C'è da sottolineare che il set originario multispettrale è composto da immagini in toni di grigio (*fig. 8 a*), così come le immagini elaborate dagli algoritmi di separazione.

Per recuperare, per quanto parzialmente, la cromia delle immagini visibili è possibile sovrapporre digitalmente le immagini elaborate in toni di grigio all'immagine visibile RGB. L'immagine a colori presentata in questo lavoro (*fig. 8 b*) è stata ottenuta utilizzando questo metodo; nessun tipo di elaborazione arbitraria è stato applicato durante tutta la procedura.

VINCENZO PALLESCHI - LUCIANO MARRAS

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADINOLFI *et al.* 2019, G. ADINOLFI - R. CARMAGNOLA - M. CATALDI - L. MARRAS - V. PALLESCHI, *Recovery of a lost wall painting at the Etruscan Tomb of the Blue Demons in Tarquinia (Viterbo, Italy) by multispectral reflectometry and UV fluorescence imaging*, in *Archaeometry* LXI 2, pp. 450-458 (<https://doi.org/10.1111/arcm.12423>).
- AGOSTINIANI L. - MASSARELLI R. 2009, *Non una ma due: sulla lamina con Culśans al Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona*, in *StEtr* LXXV [2012], pp. 107-121.
- BARBAGLI D. - IOZZO M. (a cura di) 2007, *Chiusi Siena Palermo. Etruschi: la collezione Bonci Casuccini*, Catalogo della mostra (Siena 2007), Siena.
- BELFIORE V. 2017, *La nozione di sacer in etrusco: dai riti del liber linteus a ritroso*, in T. LANFRANCHI (a cura di), *Autour de la notion de sacer*, Journée d'étude (Rome 2014), Rome, pp. 39-59.
- BENELLI E. 2007, *Iscrizioni etrusche: leggerle e capirle*, Ancona.
- BERTI F. (a cura di) 1991, *Dionysos. Mito e mistero*, Atti del Convegno (Comacchio 1989), Ferrara.
- BIANCHI C. 2010, *I letti con rivestimento in osso e avorio*, in *Lanx* V, pp. 39-106.
- BONAMICI M. 2005a, *Dalla vita alla morte tra Vanth e Turms Aitas*, in *Studi Cristofani* I, II, pp. 522-538.
- 2005b, *Scene di viaggio all'aldilà nella ceramografia chiusina*, in F. GILOTTA (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della Giornata di studio (Santa Maria Capua Vetere 2003), Napoli, pp. 33-34.
- BURANELLI F. (a cura di) 1987, *La tomba François di Vulci*, Città del Vaticano.
- CAMPOREALE G. 2009, *Appunti sull'Ipogeo dei Volumni*, in *StEtr* LXXV [2012], pp. 61-72.
- CENCIAIOLI L. (a cura di) 2011a, *L'Ipogeo dei Volumni: 170 anni dalla scoperta*, Atti del Convegno (Perugia 2010), Perugia.
- 2011b, *Storia delle scoperte e le vicende dell'Ipogeo*, in CENCIAIOLI 2011, pp. 15-32.
- 2021, Scheda, in DONATI - BRUSCHETTI - MASCELLI 2021, pp. 321-322.
- CHERICI A. 2002, *Per una storia sociale di Perugia etrusca: le tombe con armi*, in *AnnFaina* IX, pp. 95-138.
- CIFANI G. 2015, *Il sepolcro dei Cagni a Perugia. Ideologia e cultura di una famiglia aristocratica tra ellenismo e romanizzazione*, in *RM* CXXI, pp. 125-176.
- CIPOLLONE M. - CANTE M. - MANCONI D. 2004, *Perugia. Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria. Chiostro Maggiore. Lapidario*, Perugia.
- COLONNA G. 1991, *Riflessioni sul dionisismo in Etruria*, in BERTI 1991, pp. 117-155.
- 1993a, *I sarcofagi chiusini di età ellenistica*, in *Atti Chiusi*, pp. 337-374.
- 1993b, *A proposito degli dei del fegato di Piacenza*, in *StEtr* LIX [1994], pp. 123-139.
- 2003, *Osservazioni sulla tomba tarquiniese della Nave*, in MINETTI 2003, pp. 63-78.
- 2004, *Dall'Oceano all'Adriatico: mito e storia preromana dei Liguri; e 1.7. Lucerna bronzea*, in R. C. DE MARINIS e G. SPADEA (a cura di), *I Liguri. Un antico popolo europeo tra Alpi e Mediterraneo*, Catalogo della mostra (Genova 2004-2005), Milano, pp. 9-15 e 29-30.
- 2010, *A proposito del primo trattato romano-cartaginese (e della donazione pyrgense ad Astarte)*, in *AnnFaina* XVII, pp. 275-296.
- 2011, *Per una rilettura in chiave storica della tomba dei Volumni*, in CENCIAIOLI 2011a, pp. 107-134.
- 2015, *L'Aldilà degli Etruschi: caratteri generali*, in SASSATELLI - RUSSO 2015, pp. 27-36.
- CONESTABILE G. C. - VERMIGLIOLI G. B. 1855-70, *Dei monumenti di Perugia etrusca e romana, della letteratura e bibliografia perugina. Nuove pubblicazioni precedute da un discorso intorno alla vita, agli studi ed alle opere di Giambattista Vermiglioli I-IV*, Perugia.
- D'ANGELO T. 2011, *Un "symposium in 4D": spazio e memoria nel fregio della facciata della tomba di Agios Athanasios*, in G. F. LA TORRE - M. TORELLI (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, Atti del Convegno (Messina 2009), Roma, pp. 49-62.

- DE ANGELIS F. 2015a, *Miti greci in tombe etrusche. Le urne cinerarie di Chiusi*, *MonAnt* LXXIII, ser. mon. VIII, Roma.
- 2015b, *Il destino di Hasti Afunei. Donne e famiglia nell'epigrafia sepolcrale di Chiusi*, in M. L. HAACK (a cura di), *L'écriture et l'espace de la mort*, Actes du Colloque (Rome 2009), Rome, pp. 419-458.
- DONATI L. - BRUSCHETTI P. - MASCELLI V. (a cura di) 2021, *Luci dalle tenebre. Dai lumi degli Etruschi ai bagliori di Pompei*, Cortona.
- ENKING R. 1943, *Culśu und Vanθ*, in *RM* LVIII, pp. 48-69.
- FATTI S. 2011, *Lodovico Lazi*, interessato agli scavi, in CENCIAIOLI 2011a, pp. 79-93.
- FERUGLIO A. E. 2003, *La tomba volsiniese degli Hescana: restauri e nuove letture*, in MINETTI 2003, pp. 118-139.
- 2010-13, *Le iscrizioni delle urne della tomba dei Cai Cutu di Perugia*, in *StEtr* LXXXVI [2014], pp. 199-235.
- 2011, *La necropoli del Palazzone. La tomba Bella*, in CENCIAIOLI 2011a, pp. 231-248.
- GALLI E. 1921, *Perugia. Il museo funerario del Palazzone all'Ipogeo dei Volumni*, Firenze.
- VON GERKAN A. - MESSERSCHMIDT F. 1942, *Das Grab der Volumnier bei Perugia*, in *RM* LVII, pp. 112-235.
- GIOVANELLI E. 2018, *Culśansś, Culśu e altre figure a piú volti: breve nota iconografica*, in *Mura tarquiniesi. Riflessioni in margine alla città (Aristonothos XIV)*, Milano, pp. 191-220.
- GIULIERINI P. 2021, *Il lampadario di Cortona: bagliori di una cosmografia celeste etrusco-pitagorica*, in DONATI - BRUSCHETTI - MASCELLI 2021, pp. 167-178.
- GOVI E. - PIZZIRANI C. 2021, *Forme associative e collegi in Etruria*, in *Forme associative e pratiche rituali nel mondo antico, "Sacrum facere"*, Atti del VI Seminario di Archeologia del Sacro (Trieste 2019), Trieste, pp. 35-63.
- GRIFONI *et al.* 2019, E. GRIFONI - B. CAMPANELLA - S. LEGNAIOLI - G. LORENZETTI - L. MARRAS - S. PAGNOTTA - V. PALLESCHI - F. POGGIALINI - E. SALERNO - A. TONAZZINI, *A new infrared true-color approach for visible-infrared multispectral image analysis*, in *Journal on Computing and Cultural Heritage* XII 2 (<https://doi.org/10.1145/3241065>).
- HAARLØV B. 1977, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense.
- HARARI M. 1980, *Il Gruppo Clusium della ceramografia etrusca*, Roma.
- HERBIG R. - SIMON E. 1965, *Götter und Dämonen der Etrusker*, Mainz.
- JANNOT J. R. 1997, *Charu(n) et Vanth, divinités plurielles*, in F. GAULTIER - D. BRIQUEL (a cura di), *Les Étrusques. Les plus religieux des hommes*, Actes du Colloque (Paris 1992), Paris, pp. 139-165.
- KRAUSKOPF I. 1986a, *Culśu*, in *LIMC* III, pp. 308-309.
- 1986b, *Culśansś und Culśu*, in R. ALTHEIM-STIEHL - M. ROSENBACH M. (a cura di), *Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte*, Festschrift Gerhard Radke, Münster, pp. 156-163.
- 1987, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel*, Firenze.
- 2009, *Daemones anonymi (in Etruria)*, in *LIMC Supplementum*, pp. 143-156.
- LEGNAIOLI *et al.* 2013, S. LEGNAIOLI - G. LORENZETTI - G. H. CAVALCANTI - E. GRIFONI - L. MARRAS - A. TONAZZINI - E. SALERNO - P. PALLECCHI - G. GIACHI - V. PALLESCHI, *Recovery of archaeological wall paintings using novel multispectral imaging approaches*, in *Heritage Science* 1 (<https://doi.org/10.1186/2050-7445-1-33>).
- LIPPOLIS E. 1984, *La necropoli del Palazzone di Perugia. Ceramiche comuni e verniciate*, Roma.
- 1995, *Le porte degli inferi*, in M. MAZZEI, *Arpi. L'Ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari, pp. 315-332.
- 2011, *L'Ipogeo dei Velimna/Volumni al Palazzone di Perugia: un caso di rappresentazione familiare e il problema interpretativo*, in CENCIAIOLI 2011a, pp. 135-166.

- MAGGIANI A. 1988, Argos, Janus, Culsánš. *A proposito di un sarcofago di Tuscania*, in *Prospettiva* 52, pp. 2-7.
- 1990, *Alfabeti etruschi di età ellenistica*, in *AnnFaina* IV, pp. 177-220.
- 1996, *Appunti sulle magistrature etrusche*, in *StEtr* LXII [1998], pp. 95-138.
- 2015, *L'Aldilà etrusco in età ellenistica*, in SASSATELLI - RUSSO 2015, pp. 61-70.
- MASSI SECONDARI A. 2011, *Perugia e l'Ipogeo dei Volumni in inediti documenti d'archivio francesi*, in CENCIAIOLI 2011a, pp. 95-106.
- MINETTI A. 2003, *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Siena.
- 2006, *La tomba della Quadriga Infernale nella necropoli delle Pianacce a Sarteano*, Roma.
- MUZZONI A. 2021, *Lucerna da sospensione*, in DONATI - BRUSCHETTI - MASCELLI 2021, p. 320.
- NIELSEN M. 1999, *Common tombs for women in Etruria: buried matriarchies?*, in P. SETÄLÄ - L. SAVUNEN (a cura di), *Female Networks and the Public Sphere in Roman Society*, *ActaInstRomFin* 22, Rome, pp. 65-136.
- PALLOTTINO M. 1987-88, Recensione a *Liber linteus Zagradiensis*, in *StEtr* LV [1989], pp. 527-529.
- PAPINI M. 2004, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II sec. a.C.*, Roma.
- PASCHINGER E. 1992, *Die etruskische Todesgöttin Vanth*, Wien.
- PRAYON F. 1977, *Todesdämonen und die Troilossage in der frühetruskischen Kunst*, in *RM* LXXXIV, pp. 181-197.
- RIX H. 1986, *Etruskisch culs\* "Tor" und der Abschnit VIII 1-2 des Zagreber Liber Linteus*, in *VjesAMuz-Zagreb* s. III, XIX, pp. 17-30.
- RONCALLI F. 2011, *Costume funerario e memoria familiare a Perugia tra IV e III sec. a.C.*, in CENCIAIOLI 2011a, pp. 205-210.
- SASSATELLI G. - RUSSO A. (a cura di) 2015, *Il viaggio oltre la vita. Gli Etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale*, Bologna.
- SCHAEFFER C. 1994, *The arched door in late Etruscan funerary art*, in R. DE PUMA - J. P. SMALL (a cura di), *Murlo and the Etruscans. Art and Society in Ancient Etruria*, Madison, pp. 196-210.
- SCLAFANI M. 2010, *Urne fittili chiusine e perugine di età medio e tardo ellenistica*, Roma.
- SIMON E. 1989, *Culsú, Culsánš e Ianus*, in *Atti Firenze III*, III, pp. 1271-1281.
- SPINOLA G. 1987, *Vanth. Osservazioni iconografiche*, in *RdA* XI, pp. 56-67.
- STEINER D. 2004, *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern. Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung*, München.
- STEINGRÄBER S. 1979, *Etruskische Möbel*, Roma.
- TASSO A. 2013, *Pylai Aidao. Un percorso iconografico e letterario sulla diffusione del tema delle porte dell'Ade da Oriente a Occidente*, Oxford.
- THIMME J. 1954, *Chiusinische Aschenkisten und Sarkophage der hellenistischen Zeit. Ein Beitrag zur Chronologie der etruskischen Kunst*, in *StEtr* XXIII, pp. 25-147.
- TONAZZINI *et al.* 2019, A. TONAZZINI - E. SALERNO - Z. A. ABDEL-SALAM - HARITH M. A. - L. MARRAS - A. BOTTO - B. CAMPANELLA - S. LEGNAIOLI - S. PAGNOTTA - F. POGGIALINI - V. PALLESCHI, *Analytical and mathematical methods for revealing hidden details in ancient manuscripts and paintings: a review*, in *Journal of Advanced Research* 17, pp. 31-42 (<https://doi.org/10.1016/j.jare.2019.01.003>).
- TORELLI M. 1997, "Limina Averni". *Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in *Id.*, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano, pp. 122-151.
- TRIOLO *et al.* 2020, P. TRIOLO - L. MARRAS - G. ADINOLFI - R. CARMAGNOLA - S. LEGNAIOLI - S. RANERI - V. PALLESCHI, *Imaging for cultural heritage and archaeology*, in *2020 IMEKO TC-4 International Conference on Metrology for Archaeology and Cultural Heritage* (Trento 2020).

- TUCK A. 2009, *On the origin of Vanth. Death harbingers and banshees in the Etruscan and Celtic worlds*, in S. BELL - H. NAGY (a cura di), *New Perspectives on Etruria and Early Rome*, in Honor of R. D. De Puma, Madison, pp. 251-263.
- TULIPANO J. F. - FACCHETTI G. M. 2019, in *StEtr* LXXXII [2020], pp. 269-276, *REE* n. 29.
- TURCHETTI M. A. - MAGGIANI A. - CANUTI M. 2019, *Leggere il proprio destino*, in M. A. TURCHETTI (a cura di), *[Ri]scrivere il Passato, il nome etrusco di Chiusi e altre Storie*, Catalogo della mostra (Chiusi 2019-20), Chiusi, pp. 45-48.
- VON VACANO O. W. 1962, *Vanth-Aphrodite. Ein Beitrag zur Klärung etruskischer Jenseitsvorstellung*, in M. RENARD (a cura di), *Hommages à Albert Grenier*, Bruxelles-Berchem, pp. 1531-1553.
- VACCARO V. 2011, *Caronti e finte porte*, in G. F. LA TORRE - M. TORELLI (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, Atti del Convegno (Messina 2009), Roma, pp. 349-359.
- VERMIGLIOLI G. B. 1840, *Il sepolcro dei Volumni scoperto in Perugia nel febbraio del 1840 ed altri monumenti etruschi e romani da far seguito alle iscrizioni perugine...*, Perugia.
- WEBER-LEHMANN C. 1997, *Vanth*, in *LIMC* VIII, pp. 173-183.
- Welt der Etrusker* 1988, *Die Welt der Etrusker*, Catalogo della mostra (Berlino 1988), Berlin.

## REFERENZE DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 3*: da von Gerkan - Messerschmidt 1942; *Fig. 5 c*: da Colonna 2011; *Fig. 7 a*: da Vermiglioli 1840; *b*: da Cencioli 2011b; *c*: da Fatti 2011.