



Raffaella Bonaudo

Eroi in viaggio: Odisseo dalla Grecia in Etruria

Il presupposto metodologico da cui muove questo intervento consiste nel considerare l'iconografia una fonte documentaria alla pari della tradizione testuale: questo non significa che immagini e testi si sovrappongano automaticamente e che le prime nascano per illustrare gli altri. Ciascuna serie documentaria si sviluppa secondo le peculiarità di una dimensione autonoma e concorre a ricostruire i sistemi di pensiero e rappresentazione degli Antichi, da decodificare mediante gli strumenti propri dell'analisi strutturale, descrivendo omologie, scarti e permutazioni.

Da questo punto di vista il *nostos* di Odisseo costituisce un punto di osservazione privilegiato, investendo tutto il Mediterraneo e spostandosi progressivamente da Oriente verso Occidente lungo le rotte aperte dalle navi greche, per rappresentare, proiettandola in una dimensione mitica, l'invenzione della geografia del nuovo mondo.

Benché esista un immaginario del mare che sembra rinviare ad una dimensione odissiaca almeno dall'età geometrica, in questo contributo si valuteranno le tappe di strutturazione del sistema a partire dal momento in cui l'eroe fa senza ombra di dubbio la sua apparizione nelle immagini. Da questo stesso momento, anche se non nell'elaborazione definitiva giunta sino a noi, si può considerare consolidata anche la tradizione degli *Apologhi* sulle interminabili peregrinazioni dell'eroe¹.

Mosso da Troia, Odisseo non è già più padrone della rotta; è il vento a spingere la sua nave verso una terra inospitale, il paese dei Ciconi², dove l'eroe si comporta ancora come il guerriero che ha conquistato Ilio³, ma, attardatosi in banchetti, è attaccato il giorno dopo da altri Ciconi e a stento riesce a salpare evitando un destino peggiore. Da qui in poi Odisseo, accompagnato dalla *kakè aisa* di Zeus⁴, diviene l'eroe *polytropos*, che naviga ai limiti dell'esperienza umana, sperimentando l'alterità che caratterizza il margine, per poi tornare in patria non più come il conquistatore di Troia, ma come modello della *plane*⁵. Eroe in continuo mo-

¹ CERRI 2007, 26-29 con bibliografia per la datazione degli *Apologhi*.

² I Ciconi sono ricordati tra gli alleati troiani in Il. II, 846 e XVII, 73 e Pind. frg. 169,9 Maehler ne fa *monarchos* Diomede il trace.

³ Per la valorizzazione dell'aspetto guerriero dell'eroe nell'Odissea, PRIVITERA 2005, 30: "Per tutto il tempo in cui vaga per terre remote e per mari ignoti, Odisseo non smette mai di sentirsi guerriero e si comporta sempre da guerriero. E ogni volta scopre di trovarsi in un mondo in cui le armi sono inutili".

⁴ Od. IX, 39-61.

⁵ Sin dall'antichità si è provato ad attribuire una collocazione geografica reale alle tappe del viaggio di Odisseo e non è un caso che già Eratostene (frg. I A, 16 Berger *apud* Strabo, I, 2, 15) ammonisse "troverai la rotta di Odisseo quando avrai trovato il ciabattino che ha cucito l'otre di Eolo". Tra le altre interpretazioni, raccolte per esempio in WOLF E WOLF, 1990, CHIARINI 1985, 11-31, riconosce un ritmo altalenante tra tappe orientali e tappe occidentali, all'interno di un percorso labirintico di tipo cretese; MARINATOS 2001, 381-416, suggerisce una costruzione circolare del viaggio odissiaco imperniato su due punti di congiunzione cosmica (impersonati da Circe e Calipso) modellato su precedenti egizi e vicino orientali. In questa sede, pur senza entrare nello specifico della questione, si preferisce puntare l'attenzione sul livello immaginario connesso alle vicende del *nostos*, senza trascurare CERRI 2007, che valorizza la nozione di Oceano e suggerisce la possibilità di una rotta di Odisseo in un Occidente non ancora noto ed esplorato, che, proiettato nella dimensione oceanica, assume una connotazione reale.

vimento, vittima del mare nella distanza del quale sperimenta l'altro, Odisseo ne supera i pericoli assumendo al pari di Herakles e di Dionysos il ruolo di mediatore.

Con questa connotazione il mito intercetta la geografia dell'Occidente tirrenico almeno dalla fine dell'VIII sec., se a questo momento cronologico è possibile datare il brano finale della Teogonia (1011-1018) in cui si racconta di Circe e Odisseo, di Agrio e Latino, delle isole sacre e degli illustri Tirreni.

Il brano documenta in maniera allusiva una percezione dell'altro che segna un salto di qualità rispetto all'orizzonte omerico ma, al tempo stesso, si struttura in modo alternativo anche in relazione al paradigma coloniale. La *ktisis* si giustifica nella dimensione ideologica dell'*eremos chora*, rivendicando il possesso di un territorio libero in quanto abitato solo da *agrioi*: selvaggi che non condividono una stessa condizione umana⁶.

Assumere *Agrios* nella linea genealogica di Odisseo rappresenta nella Teogonia una strategia diversa, in cui l'indigeno non incarna più un'alterità radicale e si possono instaurare relazioni ospitali: non a caso la mediazione serve a integrare Latini e Tirreni, al di fuori della proiezione coloniale.

Nella percezione greca della fine dell'VIII sec.

a.C.: dunque, Odisseo è scelto come progenitore degli Etruschi, assumendo "un ruolo speciale come eroe mediatore nell'incontro con i coloni greci di una cultura aristocratica non greca di abitudini simili"⁷: le caratteristiche stesse del figlio di Laerte come tramandato dalla tradizione del *nostos* ne fanno l'eroe congeniale a tale funzione. Odisseo, infatti, si muove sul mare, esplorando nuove terre e lasciando dietro di sé discendenti, ma senza comportarsi mai da conquistatore.

La relazione con l'altro assume una funzione cruciale nel percorso odissiaco; già Alcino, invitando l'eroe a raccontare le proprie peregrinazioni, distingue in due gruppi le popolazioni incontrate: "quanti sono ostili e selvaggi (*agrioi*) e non giusti e quelli ospitali e che temono nella mente gli dei"⁸. Se si tiene presente l'orizzonte di contatti all'interno del quale si elaborano tradizioni finalizzate ad organizzare relazioni di più ampio respiro, si può comprendere come il tema dell'ospitalità costituisca un problema cruciale per configurare le dinamiche di un rapporto che non sempre e, sicuramente, in una maniera non univoca si configura nei termini della conquista.

È possibile rintracciare un'eco di questo processo di elaborazione anche esaminando la più antica tradizione iconografica legata alle imprese dell'eroe?

Le prime immagini di un episodio del *nostos*, più recenti di almeno una generazione rispetto alla tradizione esiodea, rappresentano l'accecamento del Ciclope: si tratta di un'anfora proto attica da Eleusi⁹ (fig. 1), di un frammento di cratere protoargivo¹⁰ (fig. 2) e del cratere di *Aristonothos* da Cerveteri¹¹ (fig. 3), cronolo-



Fig. 1 – Eleusis, Mus., anfora protoattica, (da LIMC, s.v. *Kyklops*, *Kyklopes* 17).

⁶ In questa prospettiva, a proposito delle scimmie di Pitekoussai, MELE 2003.

⁷ MALKIN 2004, 203.

⁸ Od. VIII, 575-576. Sul problema dell'ospitalità nel poema, Privitera 1991, 2005. Non è un caso che a porre la domanda sia il re dei Feaci, stabilitisi a Scheria proprio per fuggire i Ciclopi: nella narrazione omerica, infatti, i due episodi si pongono in forte opposizione, come sottolineato tra gli altri in DOUGHERTY 2003, 43-47 e MAUDUIT 2006, 116-129.

⁹ Anfora protoattica, Eleusis, Mus., LIMC, s.v. *Kyklops*, *Kyklopes* 17 (= *Odysseus* 94).

¹⁰ Cratere protoargivo, Argos, Mus. C 149, LIMC, s.v. *Odysseus* 88.

¹¹ Roma, Musei Capitolini, inv. 172 (già Coll. Castellani); MARTELLI 1987b, 263-265, GIULIANI 2003, 96-114, DOUGHERTY 2003, tutti con bibliografia e inquadramento dell'opera.



Fig. 2 – Argos, Mus. C 149, cratere protoargivo,
(da LIMC, s.v. *Odysseus* 88).



Fig. 3 – Roma, Musei Capitolini, inv. 172, cratere di Aristonothos,
(da MARTELLI 1987b, n. 40).

mità del palo, puntellandosi alla grotta. Alle spalle di Polifemo, sostenuto da un'asta su cui si sovrappone orizzontalmente un vaso, è dipinto un oggetto rettangolare, in cui è stata riconosciuta una rastrelliera per il formaggio¹⁶.

gicamente inquadrabili, forse in questa successione, nella prima metà del VII sec. a.C. Le tre immagini, elaborate in ambienti diversi, consentono di riflettere sulle peculiarità della selezione effettuata dagli artigiani, che, come ha osservato in maniera autorevole A. Snodgrass¹², operano in maniera autonoma rispetto alla tradizione omerica, e consentono di valorizzare i processi di ricezione e rifunzionalizzazione operati in Etruria rispetto al patrimonio epico tradito in versi e in immagini dai Greci in Occidente¹³.

Il cratere di *Aristonothos* costituisce un punto di vista privilegiato, opera di un *metoikos* itinerante, forse di origine cicladica, attivo a Caere nella prima metà del VII sec. a.C.¹⁴. Proprio nella città etrusca *Aristonothos* porta a maturazione un complesso processo di apertura e rielaborazione di tecniche, motivi e temi, che vedono in Cerveteri “un punto d'eccellenza” sia per le produzioni locali sia rispetto alle importazioni già dagli inizi e poi per tutto il VII sec. a.C., lasciando intravedere la presenza di una clientela in grado di recepire le esperienze veicolate dalla ceramica greca, rifunzionalizzandole a esprimere messaggi propri¹⁵.

Il cratere, corredato da un'immagine immediatamente decodificabile, permette di interrogarsi sugli scarti iconografici rispetto alla tradizione e sulla selezione dei sintagmi significanti. L'accecamento di Polifemo è rappresentato sul lato sul quale il ceramografo appone la propria firma: cinque personaggi nudi e barbati, con la spada a tracolla, accecano con un palo il Ciclope seduto sulla destra, che allontana la punta dal volto. L'ultimo dei guerrieri, in senso opposto agli altri, fa forza sull'estre-

¹² SNODGRASS 1997; 1998.

¹³ In particolare per la produzione del cratere di *Aristonothos* rispetto all'esperienza coloniale, DOUGHERTY 2003, 48-50.

¹⁴ SCHWEITZER 1955, ripreso da MARTELLI 1987b, 263-265, n. 40; da ultima DOUGHERTY 2003, 50-52.

¹⁵ Da ultima, MARTELLI 2001 con bibliografia.

¹⁶ MARTELLI 1987b, 263. L'elemento iconografico non trova puntuali confronti; un supporto con un oggetto rettangolare potrebbe essere dipinto alle spalle di Polifemo nella più tarda pittura parietale del corridoio della Tomba dell'Orco, ma lo stato di conservazione invita a mantenere la cautela sull'interpretazione.



Fig. 4 – Paris, Cab. Med. 190, coppa laconica (da LIMC s.v. *Polyphemos* I 18).

Rispetto alle coeve attestazioni in Grecia, lo schema iconografico adottato assume un maggiore sviluppo narrativo, amplificando il numero dei partecipanti¹⁷ e conferendo un maggiore dettaglio alla scenografia¹⁸. La presenza di cinque guerrieri, la posizione particolare dell'ultimo, la caratterizzazione paesaggistica hanno fatto ipotizzare una maggiore aderenza di *Aristonothos* al testo omerico¹⁹. Ma se si rinuncia ad una automatica sovrapposizione tra iconografia e testo, si possono valorizzare alcune varianti che sembrano intervenire in maniera significativa nella selezione del pittore per la committenza etrusca.

Sui due vasi greci coevi, Polifemo ha una taglia superiore a quella dei Greci, essendo rappresentato seduto sull'anfora protoattica e semisdraiato su un cumulo di sassi o di letame sul cratere argivo. A questo aspetto, che anche nel testo omerico costituisce l'elemento visivo immediato che lo connota come una creatura mostruosa²⁰, sul cratere protoargivo si aggiunge una peluria che copre il volto e il collo, rendendolo una creatura semi-ferina.

Entrambi i caratteri si conservano nella tradizione iconografica arcaica e connotano Polifemo secondo parametri condivisi anche dai Giganti che proiettano immediatamente nella dimensione dell'*agriotes*.

Su una coppa laconica della metà del VI sec. a.C.²¹ la mostruosità è accentuata dall'evidente allusione alle pratiche alimentari (fig. 4). Polifemo, di dimensioni maggiori rispetto ai Greci, è seduto su una roccia mentre beve il vino che il primo degli assalitori gli porge e tiene in mano due gambe. Il particolare iconografico evoca il pasto umano appena consumato e, allo stesso tempo, si configura come un prolungamento degli arti del Ciclope, che assume quasi l'aspetto di un quadrupede.

La sovversione dell'apparato connesso al corretto consumo delle vivande costituisce il fulcro della raffigurazione su un'anfora a figure nere, forse di produzione campana, degli inizi del V sec. a.C.²², che pre-

¹⁷ Almeno tre sul cratere protoargivo, due sull'anfora di Eleusi.

¹⁸ Sul frammento da Argo il Ciclope è seduto su un elemento a squame, variamente interpretato come cumulo di sassi o di letame.

¹⁹ Od. IX, 218-219 ("Entrati nella spelunca guardammo meravigliati ogni cosa: erano carichi di formaggio i graticci"); 334-335 ("uscirono a sorte quei quattro che io stesso avrei scelto, ed io con essi fui quinto"); 382-383 ("Essi, afferrato il palo d'ulivo, aguzzo all'estremità, lo ficcarono dentro il suo occhio; io, sollevatomi, lo giravo di sopra"). MARTELLI 1987b, 264 e, da ultimo con bibliografia, NAPOLITANO c.s.

²⁰ MAUDUIT 2006, 112-124.

²¹ Paris, Cab. Med. 190, LIMC s.v. *Polyphemos* I 18.

²² Berlin, Staatl. Mus. F 2123; TOUCHÉFEU-MEYNIER 1968, 38, ritiene l'anfora etrusca e ne indica la provenienza da Caere, senza specificarne la motivazione; in LIMC, s.v. *Polyphemos* I 23, il vaso è detto dalla stessa studiosa dubitativamente campano, mentre ne è taciuta la provenienza; PARISE BADONI 1968, 72, n. 21, inserisce l'anfora tra i prodotti campani a figure nere, senza specificarne l'appartenenza ad uno dei gruppi da lei individuati; MINOJA 2005, 695, avvicina l'anfora al Gruppo del Pittore di Milano; l'attribuzione è mantenuta in FALCONE E IBELLI 2007, 137, n. 441, dove si ricorda anche la provenienza da Cerveteri sulla base della notizia in TOUCHÉFEU-MEYNIER 1968.



Fig. 5 – Berlin, Staatl. Mus. F 2123, anfora campana (?) a figure nere
(da TOUCHEFEU-MEYNIER 1968, fig. 94).

senta uno schema iconografico inconsueto (fig. 5): due giovani nudi e imberbi stanno per colpire al petto una figura maschile anch'essa imberbe, ma di taglia maggiore, semisdraiata, che regge nelle mani una gamba e un braccio; alle sue spalle un uomo, privo di quegli stessi arti, arde sul fuoco, mentre un altro fugge inorridito. L'antropofagia evoca immediatamente un comportamento empio e, al tempo stesso, una evidente violazione dei doveri dell'ospitalità, ai quali continuamente si appella Odisseo nel corso del soggiorno nell'antro, ed esplicita in maniera violenta l'universo culturale nel quale si inserisce l'*agriotes* di Polifemo.

Nella scena di *Aristonothos* mancano elementi che orientino l'immagine nel segno del mostruoso: il Ciclope è rappresentato in modo analogo agli assalitori, non essendo denotato da una taglia maggiore e da particolari somatici di natura ferina. E, tuttavia, alcune variazioni sembrano intervenire in maniera non casuale sullo schema, contribuendo a sottolineare il significato della selezione.

La posizione del Ciclope potrebbe costituire una marca iconografica specifica già a questo livello cronologico: Polifemo è sdraiato direttamente al suolo e solleva vistosamente una gamba, assumendo una posizione in bilico che nella tradizione iconografica successiva diventerà caratteristica dei satiri²³ e che allude in maniera non equivoca allo stato di ebbrezza (fig. 6).

All'offerta del vino da parte di Odisseo e al suo (ab)uso pericoloso potrebbe riferirsi anche la presenza del vaso sovrapposto alla rastrelliera.

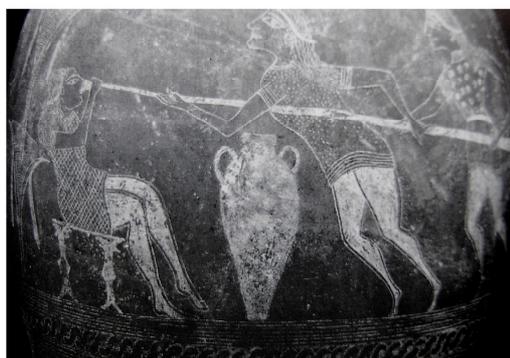
Il tema del consumo del vino costituisce uno dei punti nodali del racconto epico²⁴, e, a livello della tradizione iconografica, ricorre già sul pannello dell'anfora protoattica di Eleusi.



Fig. 6 – Semitimpano della parete d'ingresso della Tomba delle Iscrizioni, restituzione grafica
(da STEINGRAABER 1979, 320).

²³ Solo come esempio, PIERACCINI 2003, 151, fig. 97; LISSARRAGUE 1989, 87, fig. 53. Sull'importanza dello slancio del piede in relazione alla potenza di Dioniso, DETIENNE 2000.

²⁴ Importante già nel testo omerico, il vino diventa protagonista del dramma euripideo, coinvolgendo nella trama anche Sileno e i satiri; sulla violazione delle norme legate al consumo della bevanda nell'episodio ROSSI 1971.



a)

Fig. 7 – New York, Coll. Fleischman
Pithos ceretano 'white-on-red'
(da MICOZZI 2005, figg. 4, 5).



b)

Sulla coppa laconica a Parigi Polifemo beve direttamente dalla coppa offerta dal primo degli assalitori, mentre su una *kylix* attica del terzo quarto del VI sec. a.C. Odisseo versa da una *oinochos*, mentre un suo compagno solleva un otre gigantesco²⁵. I pericoli del vino sono evocati in modo esplicito dai pittori delle *hydriai* ceretane sia nell'esemplare con la scena dell'accecamento²⁶ sia ancor più significativamente sull'*hydria* a New York con la fuga dall'antro, in cui l'ico-

nografia resta sostanzialmente invariata, senza un'apparente necessità narrativa²⁷.

Sul cratere di *Aristonothos*, invece, la coppa non è esibita, ma raffigurata alle spalle di Polifemo: il vaso forma quasi un nesso sintagmatico con la rastrelliera, inquadrando l'universo culturale in cui si muove Polifemo, che consuma puro sia il latte appena cagliato²⁸ sia il vino offerto da Odisseo, associandoli entrambi ad un banchetto di carne umana²⁹.

L'immagine potrebbe così esplicitare un senso adombrato anche nel testo omerico in cui i termini per gli strumenti per bere (*angos* e *kissybion*) designano recipienti generici, non adatti al consumo del vino all'interno di un universo culturalmente regolato come quello del banchetto o del simposio³⁰.

Sul cratere ceretano, dunque, l'*agriotes* non è evocata attraverso l'aspetto mostruoso del Ciclope ma attraverso i segni di un comportamento selvaggio: Polifemo vive in una spelonca dove non giungono le regole del consumo del vino e, in maniera indiretta, i doveri dell'ospitalità.

La *sauvagerie* di Polifemo consiste, dunque, nella destrutturazione del suo spazio culturale: ciò risulta ancora più evidente se si considera la scena dipinta su un *pithos* "white-on-red", prodotto nella seconda metà del VII sec. a.C. nello stesso *milieu* ceretano di *Aristonothos*³¹ (fig. 7). Tre personaggi imberbi e con corta tunica, a sinistra, spingono un palo al volto di un uomo seduto su un *klismos*, anch'egli imberbe e con corta tunica, che avvicina la mano al volto. Nel punto di contatto tra la mano e il palo, la punta si allarga in corrispondenza della bocca, mentre la mano del Ciclope si stringe, piuttosto che a fermare il palo, come se impugnasse un oggetto. Il fatto che il personaggio presenti l'occhio evidentemente aperto e la posizione del palo, che non sembra aver raggiunto ancora il volto, permettono forse di individuare una piccola coppa, dalla quale il Ciclope sta bevendo.

²⁵ Boston, MFA 99.515, *LIMC*, *Polyphemos 2* (= *Kirke 14*= *Odysseus 68*).

²⁶ BONAUDO 2004, 163-166.

²⁷ HEMELRIJK 2000. Sul vaso, del quale colpevolmente sono venuta a conoscenza solo quando il libro era in avanzato stato di pubblicazione, mi sembra tuttavia confermare la lettura proposta in BONAUDO 2004, 163-166, rispetto alla centralità del tema del vino nell'episodio del Ciclope, con un'accentuazione degli aspetti più propriamente collegati alla *métis* ottenuta associando al Ciclope ebbro la rappresentazione della fuga dall'antro intesa anche in questo caso come un'azione collettiva piuttosto che individuale.

²⁸ Od. IX. 244-249.

²⁹ Od. IX. 296-297; 343ss.

³⁰ Se il primo termine costituisce nella tradizione un vocabolo imprecisato, designando in genere un contenitore dall'imboccatura stretta, usato, per esempio, per raccogliere il sangue dei sacrifici, e passato per traslato a designare l'utero, il *kissybion* indica un vaso adatto ai porcari e ai pastori e non all'uso nelle città, in particolare Ath., *Deipn.* II, 476-477.

³¹ New York, Coll. FLEISCHMAN, MICOZZI 2005, 256, con bibliografia precedente ed inquadramento del vaso all'interno della produzione 'white-on-red'.

Tra i due gruppi è un'anfora, mentre alle spalle degli assalitori sono due elementi verticali, il primo dei quali vegetale³².

L'impugnatura del palo dal basso e la possibilità di distinguere un personaggio caratterizzato da una posizione particolare, funzionale ad imprimere il movimento al tronco, e, dunque, sulla base del confronto con il testo, identificabile con Odisseo costituiscono precise corrispondenze iconografiche tra il *pithos* e il cratere di *Aristonothos*³³. Si aggiunga che in entrambe le scene il Ciclope non è connotato da una taglia maggiore né da attributi che ne valorizzino la natura selvaggia e, anzi, sul *pithos* è addirittura vestito con una veste a rete di tipo cerimoniale e siede su uno sgabello dalle gambe modanate³⁴. Questi elementi, già valorizzati da M. Micozzi, trasformano il Ciclope in un essere civilizzato, "con un totale stravolgimento della natura del personaggio [...] che può difficilmente essere casuale nell'ambiente ellenica-mente acculturato" di Caere in età orientalizzante³⁵.

Ulteriori suggestioni possono proporsi se si analizza lo schema in rapporto alla tradizione iconografica etrusca di età arcaica. Nel *pithos white-on-red* assume una particolare rilevanza l'anfora in cui è stato riconosciuto un elemento "più familiare" all'artigiano etrusco³⁶ ovvero, forse con maggiore aderenza, "un efficace rinvio al vino ismarico", ottenuto selezionando "il contenitore più inequivocabilmente evocativo del vino per un Etrusco dell'epoca"³⁷.

Mancano confronti iconografici precisi coevi per lo schema iconografico generale e, tuttavia, è, forse, possibile avanzare qualche ipotesi. Come già nell'episodio dell'Odissea l'anfora si configura come il contenitore per il trasporto e non per il consumo del vino³⁸ e con questa funzione è, per esempio, raffigurata sulla nave della I pisside della Pania. Il consumo sociale del vino prevede che la bevanda sia mescolata con l'acqua e, quindi, attinta dal cratere³⁹. Bere direttamente dall'anfora è, invece, un costume riservato ai satiri, in un contesto destrutturato marcato dai segni dell'*agriotes*⁴⁰: il satiro beve sdraiato direttamente al suolo dall'anfora raffigurata alle sue spalle e di fronte a lui avanza un animale (fig. 8).

Una figura seduta su un seggio di fronte ad una schiera che avanza, all'interno di un contesto che rinvia al consumo cerimoniale del vino, è spesso raffigurata con alcune varianti sui bucceri a cilindretto: qui il personaggio seduto accoglie la schiera porgendo il *kantharos*, il vaso potorio dalle grandi anse, fatto apposta per passare di mano⁴¹ che occupa il fuoco della rappresentazione⁴² (fig. 9).

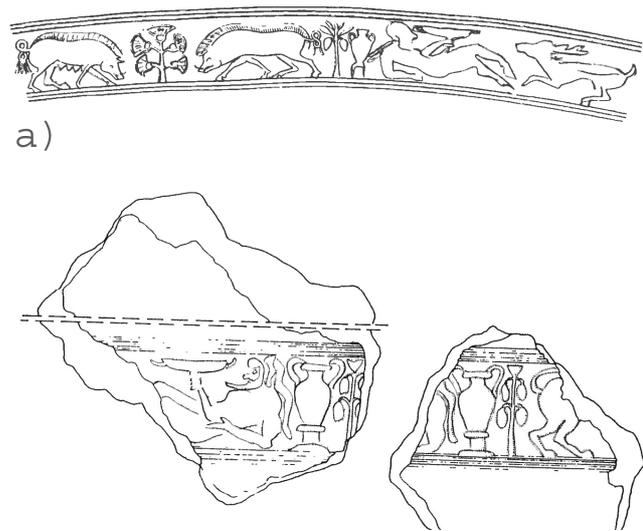


Fig. 8 – Bracieri ceretani, restituzione grafica
(da PIERACCINI 2003, figg. 97, 98).

³² NAPOLITANO c.s. propone di identificare nell'elemento alle spalle del Ciclope un'allusione alle rocce della spelonca, ma sull'inquadramento del motivo all'interno del repertorio di riempitivi caratteristici della produzione 'white-on-red', MICOZZI 2005, 260.

³³ NAPOLITANO c.s.; MICOZZI 2005, 260-262 con relativa tabella.

³⁴ Per il *diphros* MICOZZI 2005, 260 e nota 61. Non sembra possibile accogliere la proposta di NAPOLITANO c.s., che intravede nello sgabello una allusione alla quotidiana mungitura degli armenti, dato il carattere "regale" della seduta, per il quale STEINGRAABER 1979, 161.

³⁵ MICOZZI 2005, 262.

³⁶ NAPOLITANO c.s.

³⁷ MICOZZI 2005, 261.

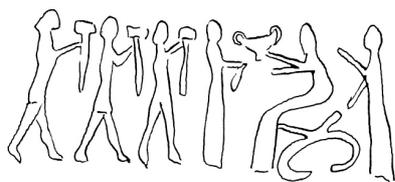
³⁸ Nella ceramica attica, il contenitore diventa l'oggetto del trasporto della bevanda dall'esterno all'interno del simposio, comunicazione di LISSARRAGUE 2006.

³⁹ Per questo motivo anche nella pittura funeraria tarquiniese il vaso occupa una posizione marginale rispetto al simposio, talvolta posto sul *kylikeion*, ovvero costituisce un elemento di raccordo tra simposio e *komos*.

⁴⁰ PIERACCINI 2003, 151-152 (M1-M2).

⁴¹ COLONNA 2005, 2016, con bibliografia.

⁴² SCALIA 1968, motivi XIV; XXXVIII.



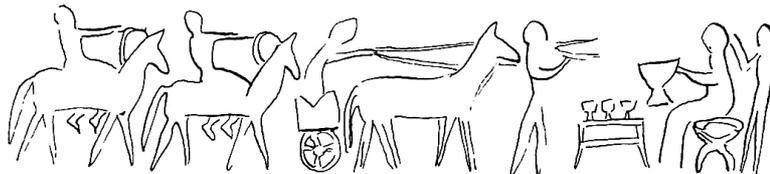
a)

Fig. 9 – Buccheri a cilindretto, restituzione grafica (da SCALIA 1968, figg. 5.c, 9.d).

Fig. 10 – Bucchero a cilindretto, restituzione grafica (da SCALIA 1968, fig. 7.b).



b)



Su un cilindretto⁴³ (fig. 10) il personaggio seduto porge una coppa di dimensioni prodigiose e accoglie la schiera con una *trapeza* imbandita con i vasi potori, che marca lo spazio nel segno della *xenia*.

Il Ciclope “civilizzato” del *pithos* ceretano, dunque, pur vestito e seduto su un seggio d’alta fattura, sovverte le regole dell’ospitalità e del consumo sociale del vino e, adoperando uno strumentario improprio, beve attingendo direttamente dall’anfora, senza la mediazione del cratere e, soprattutto beve da solo il vino non mescolato⁴⁴.

Lo stesso processo oppositivo può, forse, essere adombrato nel testo omerico. Polifemo sembra occupare una posizione privilegiata tra i Ciclopi, che lo rende simile agli dei⁴⁵, ai quali è legato per il rapporto di filiazione da Poseidone⁴⁶, inoltre, finché si dedica alle attività pastorali, si comporta secondo la norma (*kata moiran*)⁴⁷. E, tuttavia, proprio la prossimità all’umano ne fa emergere in maniera più forte la *sauvagerie*; l’orrore provocato dal suo comportamento è percepito con tanta maggiore evidenza in quanto si configura come una deviazione dalle norme che regolano la vita sociale⁴⁸ ed è per questo motivo che Polifemo merita espressamente la definizione di *agrios*⁴⁹. È questa la risposta al quesito che Odisseo si pone quando lascia le navi per inoltrarsi nell’interno dell’isola dei Ciclopi, temendo di incontrare “un uomo con una gran forza, selvaggio (*agriion*) e ignaro di giusti pensieri e di leggi”⁵⁰.

La relazione con l’altro, dunque, riveste sia a livello iconografico sia nell’*epos* una importanza particolare e l’incontro con il Ciclope assume in questo senso un valore paradigmatico: alla luce di queste considerazioni, non è, forse, un caso che *Aristonothos* decida di firmare proprio la scena dell’accecamento, rivelando per contrasto “il clima di straordinaria «apertura» verso lo straniero vigente a quell’epoca” a Cerveteri e nelle altre città etrusche e latine⁵¹. La prospettiva della Teogonia è ormai superata e i Tirreni possono ri-

⁴³ SCALIA 1968, motivo XXVII.

⁴⁴ Non può essere approfondito in questa sede il tema del vino d’Ismaro, con cui si ubbriaca il Ciclope. Vale solo la pena sottolineare come si tratti di una bevanda molto particolare: in primo luogo il vino è sottoposto ad una manipolazione particolare, perchè è tenuto segreto da Marone e va consumato addirittura con 20 misure d’acqua. Dietro il dono delle anfore da parte di Marone c’è una relazione d’ospitalità correttamente impostata e, nonostante ci siano razzie e stragi nel paese dei Ciconi, Marone è risparmiato, secondo un processo oppositivo rispetto all’episodio di Polifemo.

⁴⁵ *Od. I*, 70-71.

⁴⁶ *Od. I*, 68ss.; IX, 519, 529.

⁴⁷ Sulla qualificazione positiva di Polifemo come pastore, anche CALAME 1977, dove, in una prospettiva strutturalista e semiologica, proprio la qualificazione culturale dell’attività del Ciclope pastore è riconosciuta come motivazione necessaria alla permanenza di Ulisse e dei suoi compagni all’interno della grotta e al conseguente confronto tra Ulisse e il Ciclope per imporre la cultura sulla natura.

⁴⁸ MAUDUIT 2006, 109-136.

⁴⁹ *Od. II*, 19; IX, 215, 494.

⁵⁰ *Od. IX*, 215.

⁵¹ COLONNA 2000, 61.

vendicare legittimamente l'eredità di Odisseo, celebrandone la vittoria esemplare contro il Ciclope *agrios* e inospitale.

Allo stesso modo particolarmente degno di nota, anche se un po' più recente, risulta un *aryballos* globulare di bucchero databile alla fine del VII sec. a.C., su cui ha attirato l'attenzione D. Maras⁵². Prima della cottura, l'artigiano avrebbe inciso sul vaso una nave e un cavallo e, se si accetta la proposta di lettura dello studioso, si sarebbe proclamato discendente di *Uthuzte*, il nome che nelle fonti più tarde identifica Odisseo⁵³. La presunta genealogia proclamata dall'artigiano risulta particolarmente interessante: l'iscrizione conferma indirettamente la possibilità di individuare in Odisseo un personaggio mitistorico dotato di una discendenza etrusca e, quindi, di un suo ruolo di mediazione tra realtà complementari, ma diverse sia in senso territoriale, sia in senso sociale, e, pertanto, funzionale a nobilitare figure di artigiano⁵⁴. In questo senso vanno lette anche le raffigurazioni della nave e del cavallo che possono essere intese come *ekphraseis* minimali allusive allo stesso tempo alla *plane* e alla *métis*, capacità proprie dell'eroe *polytropos*, che si muove in uno spazio pericoloso e liminare, delimitato, come ha notato Cerri, dalle acque dell'oceano⁵⁵.



Fig. 11 – Anfora del Pittore delle Sirena-Assurattache (da MARTELLI 1987a, figg. 17, 18).

In questa direzione si sviluppa nello stesso periodo un filone parallelo della tradizione iconografica legato immediatamente all'immaginario del mare, che vede ancora una volta nell'ambiente cerite dell'orientalizzante medio una straordinaria apertura e ricettività alle sollecitazioni promosse probabilmente anche in questo caso attraverso la mediazione cumana⁵⁶.

L'immaginario del mare si struttura in questo periodo in maniera autonoma rispetto alla tradizione iconografica delineata con l'episodio del Ciclope e, tuttavia, sfruttando il paradigma odissiaco, concorre a delineare un sistema unitario⁵⁷.

A partire da un modello esegetico delineato da B. d'Agostino⁵⁸, il sistema evocativo dei "pericoli del mare" in Etruria è stato recentemente delineato in alcuni studi di L. Cerchiali e C. Pizzirani⁵⁹ e trova, in relazione ad Odisseo, una straordinaria attestazione nell'anfora del Pittore della Sirena – Assurattache, pubblicata in maniera esemplare già da M. Martelli (fig. 11)⁶⁰. Sul fregio figurato centrale è una nave in movimento, inquadrata tra un pesce in posizione verticale e una sirena vista di fronte. Il sistema visuale dell'immagine pro-

⁵² MARAS 2002.

⁵³ MARAS 2002, 247, sottolinea come l'artigiano adoperi tra l'altro un prestito forse da una forma originaria per il quale lo studioso non esclude un'origine coloniale, forse da Cuma.

⁵⁴ Su questa linea va la lettura del lessico adoperato nell'episodio omerico in BERTOLINI 1988.

⁵⁵ CERRI 2007.

⁵⁶ Sulla vivacità dei contatti e delle relazioni con l'area euboica coloniale, anche in relazione ad altri miti "che assolvono un'eminente funzione nella 'scoperta' del mondo tirrenico", MARTELLI 1987a, 7; CERCHIALI 1995 a proposito di Giasone; COLONNA 2000, 60.

⁵⁷ Non è un caso, infatti, che sull'altro lato del cratere di *Aristonothos* sia rappresentato uno scontro navale: senza dover necessariamente individuare un riferimento a uno scontro reale tra Greci ed Etruschi (MENICETTI 1994, 50-51), la battaglia navale evoca, attraverso l'allusione alla pirateria, il grado più alto dei pericoli del mare, CERCHIALI 2002, 33.

⁵⁸ D'AGOSTINO 1995.

⁵⁹ CERCHIALI 2002, 2004; PIZZIRANI 2005.

⁶⁰ MARTELLI 1987a.

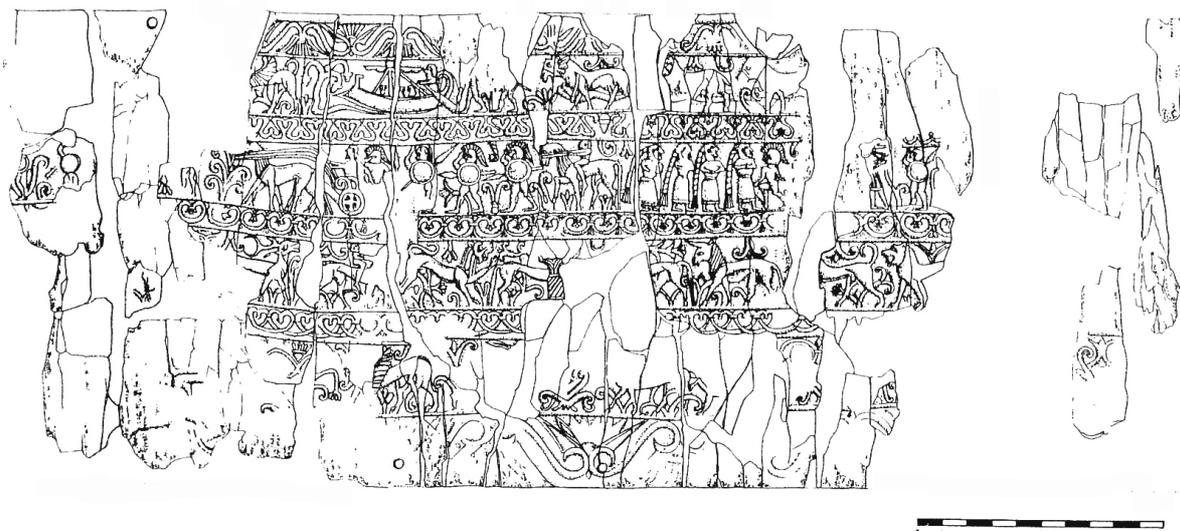


Fig. 12 – Prima pisside della Pania, restituzione grafica (da CRISTOFANI 1996, fig. 13).

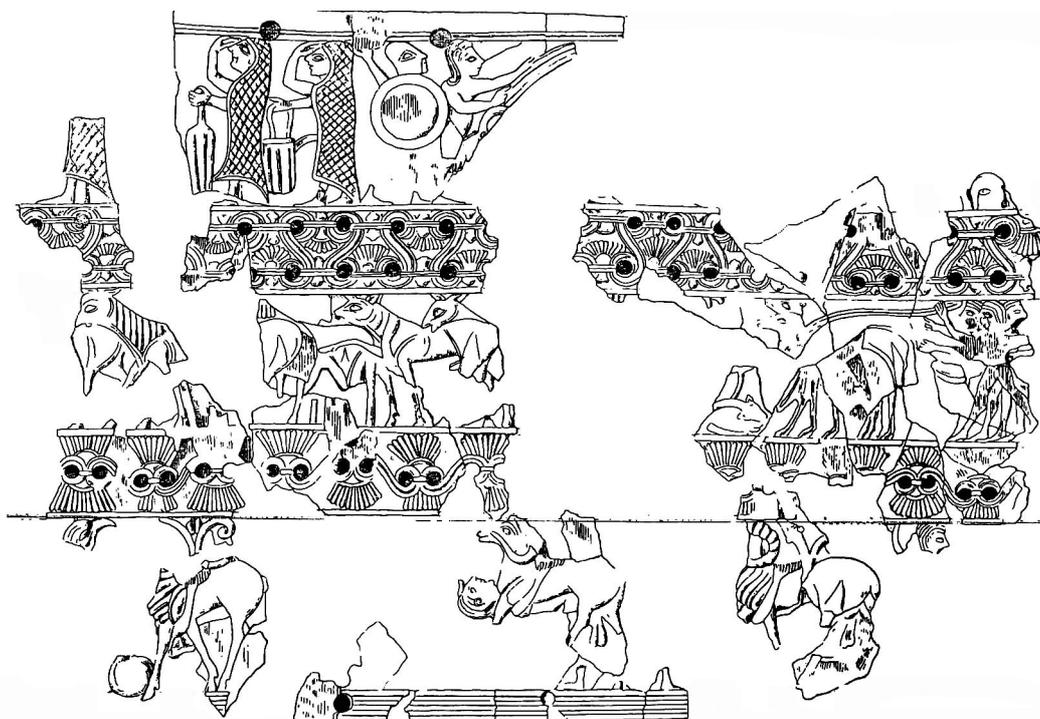


Fig. 13 – Seconda pisside della Pania, restituzione grafica (da CRISTOFANI 1996, fig. 7).

ietta senza dubbio la scena in un contesto odissiaco⁶¹, dal momento che, pur in assenza dell'eroe, il *Mischwesen* in associazione alla nave assume il valore di una marca denotativa specifica in senso mitologico. La resa di prospetto, inoltre, costituisce una figura retorica precisa⁶², che si connette a personaggi che sperimentano o introducono ad una nuova dimensione dell'essere, il sonno, l'ebbrezza e, come *Estrema ratio*, la morte. L'iconografia, dunque, rende conto del pericolo rappresentato dalla sirena: "se, per la nave, il pesce

⁶¹ Sulle riserve nell'identificare l'episodio *LIMC, Odysseus/Uthuze*, 981 (G. Camporeale).

⁶² Per i confronti iconografici e la singolarità della resa di prospetto MARTELLI 1987a, 7.

rappresenta la marca iconografica consueta per esprimere il rischio associato alla forza naturale del mare, il mostro evoca una minaccia più sottile di morte, connessa non alla tempesta, ma alla terribile bonaccia (*galene*) dell'oblio⁶³.

L'incontro con le sirene è nel *nostos* una tappa fondamentale del percorso eroico: i *Mischwesen* allietano il figlio di Laerte con un canto epico di cui egli stesso è protagonista, celebrando le gesta di Troia e prospettandogli un destino che coincide con la *belle mort*; ma Odisseo non è morto in battaglia, il canto è fallace e, solo resistendo e rinunciando alla conoscenza che le sirene possono offrire, Odisseo acquisisce a pieno il suo statuto eroico e ottiene l'immortalità che consiste nel riacquisire l'identità e il ricordo tra gli uomini⁶⁴.

Se l'immagine sull'anfora rappresenta, associando la sirena e il pesce, i rischi reali di una rotta pericolosa, la strutturazione dell'immaginario del mare conosce un ulteriore salto di qualità sulla parete di fondo della camera destra della Tomba ceretana della Nave⁶⁵, che, secondo la suggestione di G. Colonna, si configura come "metafora del periglioso viaggio per mare verso l'isola dei Beati, che il *princeps* etrusco saprà affrontare con l'accortezza dell'eroe greco"⁶⁶. L'ipotesi interpretativa acquista maggiore precisione se si valorizza una notazione iconografica di M. Martelli, secondo la quale l'imbarcazione ha l'albero inclinato, a suggerire il raggiungimento della riva⁶⁷. La vicenda di Odisseo, che, raggiunta la spiaggia dell'Ade, interroga Tiresia e apprende la giusta rotta del ritorno e del proprio futuro, assume una funzione paradigmatica per il destino del *princeps* e prefigura la soluzione di un viaggio verso una dimensione incognita.

Il ricorso alla saga odissiacca del Ciclope come paradigma comportamentale per il *princeps* etrusco ritorna alla fine del VII sec. a.C. sulle due pissidi della Pania, rappresentando un ulteriore livello di ricezione del mito in Etruria (figg. 12-13).

In entrambe, come è noto, ricorre il tema della fuga dall'antro di Polifemo sotto il vello degli arieti⁶⁸, associato nel fregio superiore della prima pisside della Pania⁶⁹ al famoso sintagma del timoniere alla guida di una nave con un carico di anfore alle prese con un mostro serpentiforme e tricefale.

L'evocazione dell'espedito utilizzato per fuggire dalla caverna serve a focalizzare l'attenzione sugli aspetti più propriamente connessi alla *métis* e, di conseguenza, contribuisce a connotare il significato della scena marina, riconducendola alla sfera di Odisseo e al tema dei pericoli del *nostos*

In questa prospettiva appare condivisibile l'indicazione di M. Cristofani che nel mostro marino ha riconosciuto Skylla⁷⁰, ma, al tempo stesso, anche l'osservazione di B. d'Agostino che individua nell'aspetto del mostro l'interferenza figurativa dell'idra e, dunque, del ciclo di Herakles⁷¹. Il "corto circuito" che ne deriva può connotare specificamente il comportamento dell'eroe della *plane* che, a differenza di Herakles, affronta il mostro, evitando il contatto diretto, proprio come avviene nel caso del Ciclope al momento della fuga dalla caverna.

L'eroe solitario "errante" sul mare, "nella zona liminare del mondo nella quale l'umanità cede il passo al mostruoso"⁷², supera i pericoli, garantisce il buon esito del viaggio e diventa il paradigma eroico delle aristocrazie etrusche del VII sec. a.C.

⁶³ CERCHIAI 2002, 33. Sull'immobilità della *galene*, CARASTRO 2006, 104-106 e, in generale sul canto delle sirene, 101-140.

⁶⁴ Numerosi gli studi sull'argomento; tra gli altri, nella direzione qui proposta: KAHN 1982; BREGLIA PULCI DORIA 1987, 1990; D'AGOSTINO 1995; PUCCI 1998, pp. 1-9, tutti con ampia bibliografia.

⁶⁵ NASO 1996, 303-310.

⁶⁶ COLONNA 1989, 20.

⁶⁷ MARTELLI 1987a, 7.

⁶⁸ Sulla ricostruzione del programma figurativo, D'AGOSTINO 1991; CRISTOFANI 1996; per una revisione del contesto di provenienza, PAOLUCCI 1998, 11-26.

⁶⁹ Sulla ricostruzione dei registri figurati, CRISTOFANI 1971; sul programma figurativo, TORELLI 1986, 173; 1987, 22-23.; PAIRAULT MASSA 1992, 20-23; MENICETTI 1994, 52-54; CRISTOFANI 1996. Per una revisione della Tomba della Pania, con l'attribuzione della situla al corredo di un individuo di sesso femminile identificabile come la *mater familias*, MINETTI 1998.

⁷⁰ CRISTOFANI 1971, 72-73.

⁷¹ D'AGOSTINO 1995, 206-207.

⁷² CERRI 2007, 46.

Ringraziamenti

Oltre ai membri della sessione con cui ho avuto modo di discutere costantemente, desidero ringraziare L. Cerchiai per l'affettuoso e costante conforto che ormai da tempo offre alle mie ricerche. Particolarmente grata sono, inoltre, a M. Menichetti che, oltre a mettermi a disposizione la sua competenza, mi ha suggerito ulteriori prospettive di ricerca, e ad A. Pontrandolfo, con cui ho avuto modo di discutere su alcuni problemi specifici, ma soprattutto sugli approcci metodologici. Devo inoltre ringraziare E. Mugione, che con affetto si ferma spesso a chiacchierare con me delle nostre ricerche. Nel corso dello studio ho potuto usufruire del testo ancora in corso di pubblicazione della relazione di F. Napolitano, che con estrema gentilezza mi ha fornito una copia.

Raffaella Bonaudo

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Beni Culturali
Via Ponte don Melillo
84084 Fisciano
Salerno, Italia

Bibliografia

- BERTOLINI F., 1988. Odisseo aedo, Omero carpentiere: Odissea 17, 384-385, in *Lexis* 2, 145-164
- BONAUDO R., 2004. *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*.
- BREGLIA PULCI DORIA L., 1987. Le sirene, il canto, la morte, la polis. *AION(archeol)*, 9, 65-98.
- BREGLIA PULCI DORIA L., 1990. Le sirene, il confine, l'aldilà. In *Melanges Pierre Leveque*, 4, 63-78.
- CALAME C., 1977. Mythe grec et structures narratives: le mythe des Cyclopes dans l'Odissée. In B. GENTILI, G. PAIONI (eds.), *Il mito greco*, 369-392.
- CARASTRO M., 2006. *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*.
- CERCHIAI L., 2002. Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i pericoli del mare. *Ostraka* 191.1, 29-36.
- CERCHIAI L., 2004. L'immaginario del mare nel mondo etrusco. In B.M. GIANNATTASIO ET AL. (eds.), *Aequora, pontos iam, mare...Mare, uomini e merci nel Mediterraneo antico*, 174-181.
- CERRI G., 2007. L'Oceano di Omero. Una ipotesi nuova sul percorso di Ulisse. In E. GRECO, M. LOMBARDO (eds.), *Atene e l'Occidente. I grandi temi. Le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in Occidente*, 13-51.
- CHIARINI G., 1985. Nostos e labirinto. Mito e realtà nei viaggi di Odisseo. *QS*, 21, 11-35.
- COLONNA G., 1989. Gli Etruschi e l'invenzione della pittura. In M.A. RIZZO (ed.), *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*, 19-25.
- COLONNA G., 2000. La cultura orientalizzante in Etruria. In G. BARTOLONI ET AL. (eds.), *Principi etruschi tra Mediterraneo e Europa*, 55-66.
- COLONNA G., 2005. *Riflessioni sul dionisismo in Etruria*. In G. COLONNA (ed.), *Italia ante Romanum Imperium*, 2015-2041.
- CRISTOFANI M., 1971. Per una nuova lettura della Pisside della Pania. *SE*, 39, 63-89.
- CRISTOFANI M., 1996. *Paideia, arete e metis* : a proposito delle pissidi della Pania. *Prospettiva*, 83-84, 2-9.
- D'AGOSTINO B., 1995. I pericoli del mare. Spunti per una grammatica dell'immaginario visuale. In A. PONTRANDOLFO (ed.), *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca italiota ed etrusca dal VI al V sec.a.C.*, 201-213.
- D'AGOSTINO B., 1991. Noterelle iconografiche a proposito di Eracle nell'Etruria arcaica. *AION(archeolo)*, 13, 125-128

- DETIENNE M., 2000. *Dioniso a cielo aperto*.
- DOUGHERTY C., 2003. The Aristonothos Krater. Competing stories of conflict and collaboration. In C. DOUGHERTY e L. KURKE (eds.), *The cultures within ancient culture. Contact, conflict, collaboration*, 35-56.
- FALCONE L. e IBELLI V., 2007. *La ceramica campana a figure nere. Tipologia, sistema decorativo, organizzazione delle botteghe*.
- GIULIANO L., 2003. *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*.
- HEMELRIJK, J.M. 2000. Three Caeretan Hydriai in Malibù and New York. In *greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 6: 87-158.
- KAHN L., 1982. La mort à visage de femme. In G. GNOLI, J.P.VERNANT (eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, 133-142.
- LISSARRAGUE F., 1989. *L'immaginario del simposio greco*.
- LISSARRAGUE F., 2006. Trasporti dionisiaci: le vie del vaso. Relazione al Convegno *Il dono di Dioniso. Le vie del vino in Magna Grecia e nel Mediterraneo*, 11 febbraio 2006, Salerno.
- MALKIN I., 2004. *I ritorni di Odisseo: colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica* (Trad. it. a cura di L. Lomiento).
- MARAS D.F., 2002. Note sull'arrivo del nome di Ulisse in Etruria. *SE*, 65-68, 237-249.
- MARINATOS, N. 2001. The cosmic journey of Odysseus. *Numen*, 48: 381-416.
- MARTELLI M., 1987a. Del Pittore di Amsterdam e di un episodio del nostos odissaico. Ricerche di ceramografia etrusca orientalizzante. *Prospettiva*, 50, 4-14.
- MARTELLI M. (ed.), 1987b. *La ceramica degli Etruschi: la pittura vascolare*.
- MARTELLI M., 2001. Nuove proposte per i Pittori dell'Eptacordo e delle Gru. *Prospettiva*, 101, 2-18.
- MAUDUIT C., 2006. *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*.
- MELE A., 2003. Le anomalie di Pithecusa. Documentazioni archeologiche e tradizioni letterarie. *IncidAntico*, 1, 13-39.
- MENICETTI M., 1994. *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*.
- MICOZZI M., 2005. 'White-on-red'. Miti greci nell'Orientalizzante etrusco. In B. ADEMBRI (ed.), *AEIMNESTOS. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, 256-266.
- MINETTI A., 1998. La tomba della Pania: corredo e rituale funerario. *AION(archeol)*, n.s. 5, 27-56.
- MINOJA M., 2005. Rapporti tra Capua e le città dell'Etruria. La produzione ceramica a figure nere. In *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria Meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti XXIII Convegno di Studi Etruschi (1-6 ottobre 2001)*, 693-702.
- NAPOLITANO F., c.s. "...e li educò alla greca e all'etrusca..." *Un aspetto della paideia di un giovane principe etrusco tra VII e VI secolo a.C.* Relazione alla Classical Association Conference 2004 (1-4 aprile 2004).
- NASO A., 1996. *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII-V sec. a.C.)*.
- PAIRAULT MASSA F.-H., 1992. *Iconologia e politica nell'Italia antica*.
- PAOLUCCI G., 1998. La diffusione di tumuli nell'area chiusina e l'errata provenienza della seconda pisside della Pania. *AION(archeol)*, n.s. 5, 11-26.
- PARISE BADONI F., 1968. *Capua preromana. Ceramica campana a figure nere*.
- PIERACCINI L.C., 2003. *Around the Hearth. Caeretan cylinder-stamped braziers*.
- PIZZIRANI C., 2005. Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli. *Ocnus*, 13, 251-270.
- PRIVITERA G.A., 1991. L'alterno ritmo di morte e ospitalità nelle avventure di Odisseo. *GIF*, 43, 3-19.
- PRIVITERA G.A., 2005. *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*.
- PUCCI P., 1998. *The Song of the Sirens. Essays on Homer*.
- ROSSI L.E., 1971. *Il Ciclope di Euripide come komos mancato*. *Maia* 23, 10-38.
- SCALIA F., 1968. I cilindretti di tipo chiusino con figure umane. *SE*, 36, 357-401.

- SCHWEITZER B., 1955. Zum Krater des Aristonothos. *RM*, 62, 78-106.
- SNODGRASS A., 1997. Homer and Greek art. In I. MORRIS, POWELL (eds.), *A new companion to Homer*, 560-582.
- SNODGRASS A., 1998. *Homer and the artists. Text and picture in early Greek art.*
- STEINGRAABER S., 1979. *Etruskische Möbel.*
- TORELLI M., 1986. La religione, in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*: 157-237.
- TORELLI M., 1987, *La società etrusca. L'età arcaica, l'età classica.*
- TOUCHEFEU-MEYNIER O., 1968. *Thèmes odysseens dans l'art antique.*
- WOLF HH., 1990. *Die wirkliche Reise des Odysseus. Zur Rekonstruktion des homerischen Weltbildes.*