

Breve spunto sulla Tomba degli Auguri

Luca Cerchiai*

Ostraka. Rivista di antichità - Anno XXXII - 2023, 233-237

ISSN 1122-259X

doi:10.4454/ostraka.v32.724

ABSTRACT: *Short note on the Tomb of Augurs*

The paper outlines a new interpretation of the scene on the back wall of the Tomb of the Augurs, starting from the relationship between the painted door and the two *tanasar* flanking it. The hypothesis is that the scene does not refer directly to the burial ritual but, through the icon of the closed door, alludes to death as a passage in the sign of Dionysus. Likewise, the epithet *apa*, applied to one of the *tanasar*, could refer to the divine hypostasis for which the ritual action is performed and, in particular, to Dionysus in his chthonian side.

KEY WORDS: Tomb of Augurs, door, *tanasar*, masque, Dioniso

Accostarsi alla Tomba degli Auguri non è semplice: da un lato, essa costituisce un paradigma della pittura tombale etrusca di età arcaica; dall'altro, il suo programma figurativo, non immediatamente confrontabile con modelli iconografici consolidati, consente un percorso di accostamento e approssimazione più che di vera e propria interpretazione¹.

Per questo, mi piace dedicare alla memoria di Maria Cataldi Dini – studiosa esemplare della pittura tombale tarquiniese – il riesame della scena della parete di fondo che, a mio giudizio, può offrire un punto di partenza per una rilettura complessiva del testo visuale della tomba (fig. 1).

Sin dalla scoperta, la scena è stata interpretata in senso funerario: i *tanasar* ai lati della porta chiusa compirebbero il gesto dei 'piangenti' per la mimica accostata alla gestualità della componente maschile in occasione della *prothesis*²; poiché in una delle didascalie che identificano i personaggi l'appellativo plurale *tanasar* è associato all'epiteto *apa* = padre, l'azione rituale è stata avvicinata a una cerimonia simile alla romana *parentatio*, dedicata ad un 'padre'/antenato della famiglia³ (fig. 2).

Si tratta di un'ipotesi interessante e ben strutturata che, però, solleva un problema metodologico finora non affrontato.

La connessione diretta tra l'azione svolta intorno alla porta chiusa e il rituale funebre introduce una marcata discontinuità rispetto alle altre occorrenze della pittura tombale tarquiniese di età arcaica, in cui la stessa icona è al centro di una messa in scena proiettata in una di-

mensione non immediatamente funeraria ma correlata, come suggerito da Bruno d'Agostino, a pratiche di un edonismo vitalistico piuttosto legato alla sfera di Dioniso: la danza, la musica, il *komos*, l'*eros*, gli agon⁴.

In questa prospettiva la denotazione funebre della *performance* dei *tanasar* rappresenterebbe un *unicum*, ancora più significativo in quanto collocato all'inizio di una serie: tra il 'prototipo' e le manifestazioni successive si determinerebbe un marcato slittamento di senso di cui non si è dato conto.

Questa difficoltà spinge a verificare un'ipotesi diversa: se la scena non possa invece essere trattata come una permutazione coerente all'interno del complessivo sistema semantico incentrato sull'icona della porta chiusa.

Un simile tentativo deve procedere attraverso un riesame sistematico dell'apparato figurato, a partire dalla gestualità dei *tanasar* che non è esclusivamente riconducibile ai codici iconografici del lamento: se il braccio sollevato alla fronte costituisce un gesto tipico, l'associazione con l'altro braccio esteso in avanti introduce una variazione poco attestata; ad es., nel *corpus* dei monumenti chiusini il solo confronto possibile è con il gesto eseguito da una figura maschile in una scena di *prothesis* su una base circolare di Perugia, ma in questo caso il braccio avanzato è disteso all'altezza del bacino e non sollevato a quella della spalla⁵.

Come già notato da Giovannagelo Camporeale, i confronti più stringenti si trovano solo nelle tombe dipinte di Tarquinia, con le tombe del Morente e del Pulcinella⁶: nella prima, il gesto denota il personaggio maschile che 'saluta' il defunto nella *prothesis* della parete destra⁷; nella seconda è appannaggio di un giovane nudo (probabilmente un danzatore) collocato sul lato destro della parete di fondo⁸.

Il confronto con la Tomba del Pulcinella è doppiamente interessante sia perché in essa è raffigurato il *Phersu* come nella Tomba degli Auguri sia perché il gesto di 'saluto' si attua in un contesto non funerario, essendo rivolto ad una grande lira inquadrata tra 2 albe-relli, che costituisce il fuoco significativo della parete e, più complessivamente, dell'intero programma pittorico della tomba.

* Università degli Studi di Salerno - email: lcerchiai@unisa.it

¹ Steingraber 1985, 291 n. 42, *Icar* TARQ68; la riflessione più avanzata sulla Tomba degli Auguri si trova in Torelli 1997; ottima la scheda di Weber-Lehmann 2004.

² Cfr., ad es., la rassegna delle interpretazioni in *Icar* TARQ68c.

³ Cfr., ad es. Torelli 1987, 123 nota 8; Weber-Lehmann 2004, 130.

⁴ D'Agostino 1983; Cerchiai, Menichetti 2017.

⁵ Jannot 1984, 151-53, fig. 519-24, D. 1. 14; sulle scene di lamentazione e di *prothesis* cfr. Jannot 1984, 321-24 e 368-73.

⁶ Camporeale 1959.

⁷ Steingraber 1985, 333 n. 88, *Icar* TARQ36a.

⁸ Steingraber 1985, 345 n. 104, *Icar* TARQ79c.

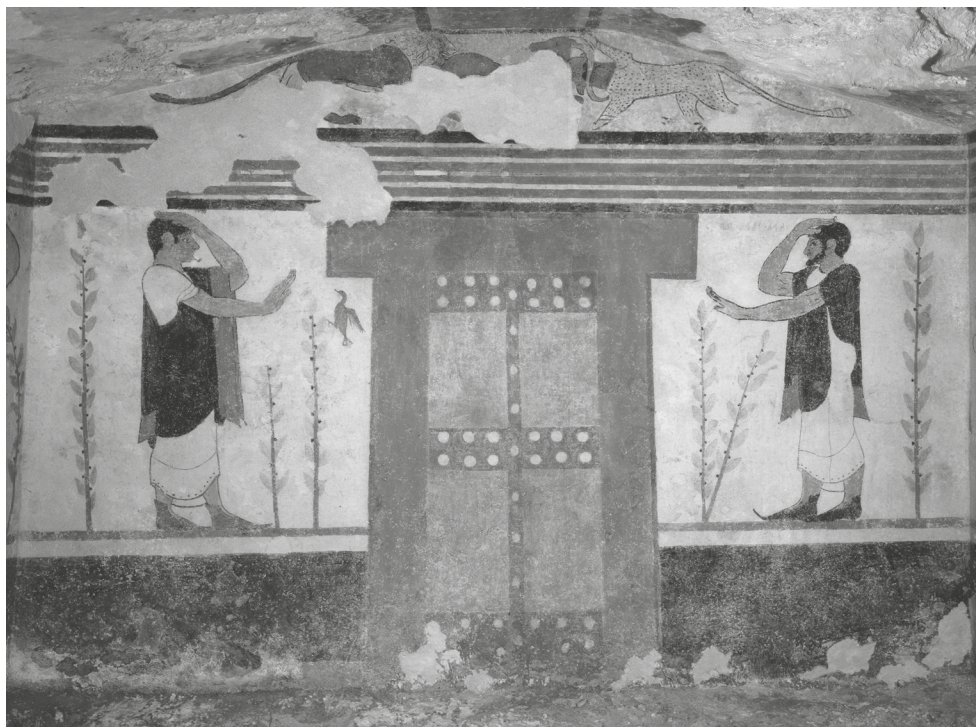


Fig. 1. Tomba degli Auguri, parete di fondo (da Steingraber 1985).



Fig. 2. Tomba degli Auguri: l'iscrizione apastanasar (da Steingraber 1985).

Non mi pare ardito supporre che la lira evochi in assenza la manifestazione di Dioniso, considerato lo specifico valore connotativo conferito allo strumento musicale negli apparati della pittura tombale etrusca arcaica: basti pensare alla sua esibizione nel 'simposio di coppia' della Tomba della Caccia e della Pesca e al comaste che impugna la lira enfaticamente di prospetto nella Tomba dei Baccanti⁹.

⁹ Steingraber 1985, 301-02 n. 50; *Icar* TARQ70d; Steingraber 1985, 242 n. 43, fig. 21; *Icar* TARQ72a. Sul comaste della Tomba dei Baccanti molto interessante è Maras 2018, in part. 140-42.

Del resto, Dioniso è l'unico attore divino a essere rappresentato nelle tombe dipinte, nella cd. Tomba di Dioniso e dei Sileni, nella Tomba 1999 e, a mio giudizio, probabilmente anche nella tomba delle Olimpiadi dove, peraltro, ricorrono le icone della porta chiusa e del *Phersu*¹⁰.

Nelle Tombe degli Auguri e del Pulcinella la presenza di attori denotati dalla stessa gestualità – i *tanasar* e il giovane nudo – consente di istituire un rapporto di omologia e permutazione tra i due elementi verso i quali si rivolgono – la lira e la porta chiusa: ne consegue l'ipotesi che anche l'azione dei *tanasar* possa essere interpretata in chiave dionisiaca come nel caso della Tomba del Pulcinella¹¹.

Questa ipotesi ha una duplice conseguenza: la prima è la possibilità di integrare la Tomba degli Auguri nella serie delle altre tombe dipinte denotate dalla porta chiusa: si può recuperare la scena della parete di fondo all'interno delle variazioni che concorrono a rifunzionalizzare nel segno di Dioniso l'icona – già presente nel sistema della pittura tombale –, per tradurre l'immaginario di un passaggio, di una soglia della morte verso la dimensione dell'alterità.

¹⁰ Cerchiai, d'Agostino 2004, 257, 264 n. 13 con bibl.; Cerchiai 2009.

¹¹ Contro l'interpretazione dei *tanasar* quali *ploratores* cfr. Szilagyi 1981, 5 nota 42.



Fig. 3. Tomba degli Auguri, parete destra: l'agone del *phersu* (da Steingrüber 1985).

La seconda conseguenza si ripercuote sulla struttura testuale della Tomba degli Auguri, sia della scena della parete di fondo che dell'intero programma iconografico.

La proiezione dionisiaca dell'azione, veicolata dall'apparato iconografico nella sua autonomia di dispositivo comunicativo, fa sistema con quella del *phersu*, la 'maschera' che partecipa attivamente agli agoni, inquadrandoli in una specifica dimensione performativa¹².

Come suggerisce Enrico Montanari, al *phersu* conviene applicare la categoria di "operatore rituale" [...] "disponibile per tutti i momenti essenziali dei riti «festivi» [...] non solo dunque per i riti sepolcrali", secondo una chiave di lettura già delineata in un contributo importante di Janos Gyorgyi Szilágyi¹³; in questa ottica trae ulteriore conferma l'ipotesi di Denise Emmanuel-Rebuffat di riconoscere nell'agone tra il *Phersu* e il personaggio incappucciato della parete destra una messa in scena

rovesciata della cattura di Cerbero da parte di Eracle¹⁴: un'identificazione richiamata da Francesco Roncalli e indipendentemente da Jean-Pierre Vernant¹⁵ (fig. 3).

La relazione significativa tra immagini e didascalie delinea la coerenza di un programma pittorico che si struttura in riferimento alla sfera di Dioniso e apre alla prospettiva di associare alla dimensione del dio le *performances* degli altri attori rappresentati nella tomba: oltre alle pratiche di inversione e mascheramento già citate, valga come spunto il coinvolgimento degli uccelli raffigurati in una gamma articolata di posizioni che non può essere ridotta a un espediente decorativo¹⁶: indicativa è, ad es. la postura di quello posato a terra nella parete sinistra che, con la zampa sollevata, imita il passo del *phersu* che lo sovrasta, a sua volta impegnato, come suggerito da Jean-René Jannot, in una parodia del pugilato¹⁷: dunque, una mimèsi di mimèsi da parte di un attore minore, spia della pervasività di un gioco di distanziamento in cui consiste l'esperienza di Dioniso (fig. 4).

¹² Sul *Phersu* fondamentale è Jannot 1993.

¹³ Montanari 2001 (citazione a pagina 162), che richiama Szilágyi 1981. In rapporto al *phersu* sarebbe suggestivo applicare al termine *tanasar* il significato di *histriones* in base alla ipotetica corrispondenza attraverso l'iscrizione bilingue CIE 2965, ma questa possibilità è decisamente negata da Enrico Benelli (Benelli 1994, 27 n. 21, cui si aggiunga Szilágyi 1981, 5). Ringrazio l'amico Benelli che, in occasione della giornata di studi, mi ha confermato la difficoltà di accogliere tale combinazione.

¹⁴ Emmanuel-Rebuffat 1983.

¹⁵ Roncalli 1986, 634; Vernant 2007, 1499, 1581-82.

¹⁶ Come è stato valorizzato da Maras 2016, 89-90 e 2017, 44-45, che ha inoltre esemplarmente impostato l'analisi della funzione "auspicale" svolta dal *tevarath*, dotato di un lituo animato da un occhio per "prolungare magicamente la vista dell'operatore e ampliarne l'efficacia".

¹⁷ Jannot 1993, 310-11.



Fig. 4. Tomba degli Auguri, parete di sinistra: il phersu e l'uccello (da M.A. Rizzo (ed.), *Pittura etrusca* al Museo di Villa Giulia, Roma 1989).

Infine, un'ultima suggestione relativa alle didascalie che identificano i *tanasar* della parete di fondo: poiché gli appellativi sono al plurale, la relazione sintagmatica con *apa*, istituita solo in un caso, può estendersi ad entrambe le figure.

Mi chiedo se questo epiteto, più che a un 'padre' / antenato che resta difficile da spiegare, non possa riferirsi all'ipostasi divina per la quale i *tanasar* svolgono la loro azione rituale e, segnatamente, Dioniso nelle sue valenze ctonie: in questa prospettiva si può ricordare come, nel quadro delle ormai numerose attestazioni di *apa* in contesti sacri, l'appellativo sia stato associato a Dioniso sia nell'ambito del santuario di Vigna Parrocchiale a Cerveteri che in quello del Tempio A nel *Fanum Voltumnæ* di Campo della Fiera a Orvieto¹⁸.

Bibliografia

- Bellelli 2008 = V. Bellelli, *Un'iscrizione greca dipinta e i culti della Vigna Parrocchiale a Caere*, in SE LXXIV, 2008, 91-124.
- Benelli 1994 = E. Benelli, *Le iscrizioni bilingue etrusco-latine*, Firenze 1994.
- Camporeale 1959 = G. Camporeale, *Le scene etrusche di 'protesi'*, in MDAI(R) LXVI, 1959, 31-44.
- Cerchiai 2009 = L. Cerchiai, *La Tomba delle Olimpiadi di Tarquinia*, in S. Bruni (ed.), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa – Roma 2009, 215-22.
- Cerchiai, d'Agostino 2004 = L. Cerchiai, B. d'Agostino, *Il banchetto e il simposio nel mondo etrusco*, in ThesCRA II, 2004, 252-67.
- Cerchiai, Menichetti 2017 = L. Cerchiai, M. Menichetti, *La messa in scena della morte nell'immaginario della pittura tombale tarquiniese di età arcaica*, in OTIVM. Archeologia e Cultura del Mondo Antico III, 2017, Article 1: <http://www.otium.unipg.it/otium/article/view/35>.
- D'Agostino 1983 = B. d'Agostino, *L'immagine, la pittura e la tomba*, in Prospettiva, 1983, 2-12 (ripubblicato in B. d'Agostino, L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999, 3-30).
- Emmanuel-Rebuffat 1983 = D. Emmanuel-Rebuffat, *Le jeu du Phersu à Tarquinia. Nouvelle interprétation*, in CRAI 1983, 421-38.
- Icar = *Iconographie et archéologie pour l'Italia préromaine* : <http://icar.huma-num.fr>.
- Jannot 1984 = J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, in CÉFR LXXI, Roma 1984.
- Jannot 1993 = J.-R. Jannot, *Phersu, Phersuna, Persona. À propos du masque étrusque*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique* (Atti Tavola Rotonda Roma 1991), Roma 1993, 281-320.
- Maras 2016 = D. Maras, *Numero avium regnum trahebant. Birds, Divination, and Power amongst Romans and Etruscans*, in P.A. Johnston, A. Mastrocinque, S. Papaioannou (edd.), *Animals in Greek and Roman Religion and Myth* (Atti del Simposio Grumento Nuova 2013), Cambridge 2016, 85-114.
- Maras 2017 = D. Maras, *Lituus Etruscus. Osservazioni su forma e funzione del bastone ricurvo in Italia centrale*, in SE LXXIX, 2016, 37-62.
- Maras 2018 = D. Maras, *Dancing Myths: Musical Performances with Mythological Subjects from Greece to Etruria*, in A.-G. Ventura, C. Tivolieri, L. Verderame (edd.), *The Study of Musical Performance in Antiquity. Archaeology and Written Sources*, Cambridge 2018, 137-53.
- Montanari 2001 = E. Montanari, *Phersu e Persona*, in *Categorie e forme nella storia delle religioni*, Milano 2001, 155-74.
- Roncalli 1986 = F. Roncalli, *L'arte*, in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986, 533-676.
- Steingraber 1985 = S. Steingraber, *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart-Zürich 1985.

¹⁸ Bellelli 2008; Stopponi, Giacobbi 2017.

-
- Stopponi, Giacobbi 2017 = S. Stopponi, A. Giacobbi, *Orvieto, Campo della Fiera: forme del sacro nel "luogo celeste"*, in E. Govi (ed.), *La città etrusca e il sacro. Santuari e istituzioni politiche* (Atti Convegno Bologna 2016), Bologna 2017, 121-44.
- Szilagyi 1981 = J.G. Szilagyi, *Impletæ modis saturæ*, in *Prospettiva* XXIV, 1981, 2-23.
- Torelli 1997 = M. Torelli, *"Limina Averni". Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997, 122-51.
- Vernant 2007 = J.-P. Vernant, *Oeuvres. Religions, Rationalités, Politique*, Paris 2007.
- Weber-Lehmann 2004 = C. Weber-Lehmann, *Tomba degli Auguri*, in B. Andreae, H. Hoffmann, C. Weber-Lehmann (edd.), *Die Etrusker. Luxus für das Jenseits. Bilder von Diesseits – Bilder von Tod* (Catalogo Mostra Amburgo 2004), München 2004, Kat. II/4, 129-33.

