

L'IPOGEO NEAPOLITANO DEI TOGATI: CONSIDERAZIONI ICONOGRAFICHE

CARLO RESCIGNO*

A partire da uno dei documenti più noti della Napoli ellenistica e romana, le camere funerarie della Valle della Sanità, si propone, riesaminando singoli documenti e un rilievo presente in una delle camere di via S. Maria Antesaecula, una lettura in chiave dionisiaca della ritualità funeraria partendo da specifici aspetti architettonici, spazi e sequenze cronologiche.

Starting from one of the most famous documents of Hellenistic and Roman Naples, the burial chambers of the Valle della Sanità, we propose, by re-examining individual documents and a relief present in one of the chambers of via S. Maria Antesaecula, a Dionysian reading of the funeral ritual starting from specific architectural aspects, spaces and chronological sequences.

I lavori successivi al terremoto del 1980 portarono in luce a Napoli, nella valle della Sanità, un ulteriore documento funerario della città ellenistica¹. Tra vico Traetta e via S. Maria Antesaecula, presso quest'ultima, si scoprì, nello scantinato di un palazzo e tra altre simili, una tomba a camera resa unica da una decorazione figurata a rilievo intagliata sulla parete di tufo². Recepita dalla tradizione degli studi, registrata più che studiata³, è stata soprattutto segnalata negli interventi di valorizzazione del ricco repertorio culturale della Sanità⁴. Si tratta di una sepoltura rupestre: tra le due tipologie prevalenti, a dromos o a doppia camera, il nuovo documento si inserisce nel secondo gruppo. Del monumento si conserva solo una parte: per brevi sezioni la camera superiore, parzialmente distrutta dalle costruzioni moderne; interrata, ma probabilmente in buone condizioni almeno per quanto riguarda le volumetrie architet-

* Scuola Superiore Meridionale - ACMA Università Vanvitelli (carlo.rescigno@unicampania.it).

1. Il lavoro rientra nelle attività di ricerca condotte da un gruppo composto dalla Soprintendenza ABAP di Napoli, dall'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli' e dalla Scuola Superiore Meridionale coordinato da Luigi La Rocca, Raffaella Bosso e da chi scrive per le proprie specifiche istituzioni di appartenenza. Ringrazio Carlo Leggieri e l'associazione Celanapoli per il supporto fornito per l'osservazione del complesso funerario di via S. Maria Antesaecula.

2. Per le immagini delle figure e la documentazione dell'ipogeo rimando a COLUSSI - LEGGIERI 2008.

3. PONTRANDOLFO - VECCHIO 1987, p. 292 (G. Vecchio).

4. COLUSSI - LEGGIERI 2008, pp. 213-217.

toniche, la camera inferiore; il prospetto esterno sarà da ricostruire come per le altre architetture funerarie dell'area, una facciata templare scolpita nel tufo in alto rilievo, con colonne, trabeazione e frontone, a monumentalizzare l'accesso al sepolcro.

La particolarità di questa tomba risiede, come dicevo, nel sistema decorativo figurato. Sulla parete di fondo della camera superiore, a pianta rettangolare, con cornice squadrata liscia e volta a botte ribassata, la più consueta decorazione accessoria pittorica cede il passo a un'ampia scena figurata ad altorilievo, che ha dato il nome al complesso. Di questa, si conserva, in posizione centrale, la sola metà inferiore di due figure a causa del sovrapporsi alla parete di un arco di scarico del palazzo moderno, che ha sfondato e in parte obliterato il complesso.

Quanto avanza del rilievo è stato interpretato come una scena di commiato, composta da due figure e, verso destra, da due impronte di distacco: la prima non chiara, la seconda restituibile a un felino accucciato, ritenuto ipoteticamente una sfinge⁵. Il quadro figurato, restituito allo spazio architettonico originario, doveva essere visibile già dall'esterno, inquadrato dal vano della porta di accesso al vestibolo costituendo, dell'ipotetico prospetto architettonico, un complemento e contemporaneamente dominando il corridoio tagliato nel piano di calpestio della sala con scala di accesso per raggiungere la vera camera funeraria, collocata più in basso, parzialmente sfondata, leggibile per la volta e i muri perimetrali. Essa, come norma, doveva contenere lungo le pareti i sarcofagi ricavati nel banco tufaceo ma l'ambiente è ancora ingombro di terra e non conosciamo, quindi, disposizione, forme e decorazioni di essi, poiché ubicati ben più in basso dell'attuale piano di calpestio.

Per quanto lo stato parziale di conservazione della camera e della decorazione impongano cautela e di non avventurarsi in ricostruzioni segnate dalla certezza, pure possiamo provare a inserire quanto noto in uno spazio culturale più determinante e proporre una nuova interpretazione della scena e delle immagini.

Le figure poggiano, elemento da valorizzare, su di un basso podio, dalla forma leggermente concava. La fronte di esso si compone di semplici modanature, un tondino-toro di base e una ampia fascia piana suddivisa in riquadri da fasce verticali. Il piano superiore si presenta rozzamente rifinito, con tracce evidenti di scalpellature che rendono corrugata la superficie, forse semplicemente un piano non liscio ma, molto più probabilmente, la volontà, da parte dell'artigiano, di simulare un piano roccioso. Da queste scarse osservazioni possiamo però derivare due possibili considerazioni: le figure potrebbero essere state rappresentate quasi come sculture o epifanie, su podio, rimandando dunque a un mondo divino; se consideriamo la scabrosità della superficie come intenzionale, invece o a dettaglio della prima ipotesi, è possibile ipotizzare che esse siano state ambientate in un paesaggio naturale, forse, ma non necessariamente, un antro o su di una balza rocciosa.

5. Così COLUSSI - LEGGIERI 2008, p. 214: 'raffigurante una scena di fides (commiato funebre). Si riconoscono, impostati su una trabeazione, una figura femminile con chitone e himation, una maschile che indossa una toga e calza calcei e, a destra di quest'ultima, seppur erasa, ancora ben leggibile è accovacciata una figura felina, presumibilmente riconducibile ad una sfinge'.

Quanto avanza delle figure, minori del vero (130-140 come possibile altezza ricostruita), è espresso in uno stile pesante, lineare, senza particolari virtuosismi che pure il tufo avrebbe potuto permettere, basti pensare ai dettagli realizzati dagli esperti scalpellini pompeiani di età tardo ellenistica, capaci di tradurre, in capitelli e fregi espressi in questa stessa materia, finezze di tratto più tipiche del marmo⁶. Non si conservano rivestimenti dipinti, stucchi o resti di colore che pure possiamo immaginare aver completato il rilievo come prassi per la scultura antica e come documentato per le serie figurate campane scolpite nel tufo⁷. Del resto, la decorazione pittorica costituisce uno degli elementi caratterizzanti le camere funerarie neapolitane e dovette essere utilizzata per completare le nostre figure come già paraste, klinai e trabeazioni delle altre camere note⁸.

Osserviamo ora quanto avanza della scena tra personaggi leggibili, impronte di distacco e settori coperti attualmente non leggibili. Nascosta dalle fondazioni del palazzo moderno la parte di sinistra della scena e tutto il campo superiore, si conservano, in posizione da supporre centrale, due figure umane, stanti, leggibili per la sola parte inferiore cui segue, verso destra, un vuoto, esito di una azione di abrasione di qualcosa che non è al momento possibile ricostruire, quindi, ancora cancellata, un'ultima figura che possiamo identificare in un felino accovacciato grazie al profilo della impronta di distacco. Se partiamo dal presupposto che le due figure centrali occupino il centro della scena, le due conservate solo in traccia e leggibili a destra lasciano supporre a sinistra una o due figure simmetriche e speculari e, per una tale ipotesi, ci sarebbe lo spazio necessario nella parte oggi coperta dalle fondazioni del palazzo. Se volessimo spingere l'interpretazione, potremmo supporre che la prima figura di sinistra potrebbe essere un animale, come l'ultima di destra. Si ricostruirebbe, dunque, uno schema con coppia umana centrale, tra due elementi non ricostruibili, quindi un felino-pantera a destra e, per ipotetica simmetria, un secondo animale a sinistra.

La prima figura conservata a sinistra è, molto probabilmente, femminile: è stante, rivolta verso lo spettatore, se ne apprezza la caduta di una veste, costruita per pieghe pesanti e schiacciate, un lungo chitone che lascia apparire i piedi, forse chiusi in calzature: il bordo della veste assume un contorno corposo che, quasi in modo innaturale, si inarca ma isolato in corrispondenza dei piedi. Un elemento laterale lineare, verso destra, lascia ipotizzare la presenza di un himation-mantelletto, di cui

6. Per i capitelli figurati pompeiani, ma il preziosismo è evidente anche nei capitelli non figurati, alla letteratura ormai datata di consueto rimando, comprendente le citazioni delle produzioni pompeiane in VON MERCKLIN 1962, COCCO 1977, aggiornamenti e nuove discussioni per citazioni in BGI 2012. È in ogni caso da segnalare che anche nei capitelli pompeiani al virtuosismo decorativo si alterna, nello stesso elemento, una pesantezza di tratto e solidità di volume per le rappresentazioni figurate che forse è caratteristica della tradizione ellenistica campana nella lavorazione del tufo. Per le sculture in tufo pompeiane ELIA 1975.

7. Si vedano per esempio le madri capuane: ADRIANI 1939; *Matres Matutae* 1989. Sulle madri è in corso di edizione un volume aggiornato con nuova copertina fotografica: Petrillo cds e a tale lavoro farò riferimento nel testo per i rimandi alla classe.

8. Sulle camere neapolitane e sui sistemi decorativi in esse attestati: PONTRANDOLFO - VECCHIO 1985; BALDASSARRE 1998, 2010; VALERIO 2007; SCATOZZA HÖRICH 2018.

si scorgerebbe il bordo e un elemento decorativo, forse una nappina o qualcosa di simile oppure la parte inferiore di un'asta conclusa da una sorta di pomello, un elemento che potrebbe essere retto tanto dalla prima quanto dal personaggio seguente. La figura indosserebbe quindi chitone e, seguendo la prima delle due ipotesi, anche un himation: chiusa nelle vesti, poteva anche presentare la testa coperta dal mantello, ma, ovviamente, è solo una delle possibili soluzioni per nulla obbligatoria. La seconda figura è ugualmente stante e rivolta verso lo spettatore, in una composizione, dunque, paratattica. Essa doveva, però, essere rappresentata in uno schema meno rigido: le fornisce ponderazione articolata la gamba destra, lievemente scartata verso il fondo mentre la sinistra è pienamente stante. La figura, forse maschile, indossa un pesante himation (lana?), che scende in ampie e lisce pieghe. Sul collo del piede corre una fascia rilevata da intendere quale parte di calzature o, meno probabilmente, come terminazione di anassiridi. Più plausibile, infatti, che al di sotto del mantello la figura fosse nuda⁹ e che ai piedi indossasse stivaletti (endromides). A sinistra di tale figura doveva essere un elemento ora perduto: oggetto inanimato o persona, con esso la figura poteva avere un qualche contatto, anche solo un appoggio. Seguiva un felino, perduto ma leggibile nel profilo e per le zampe anteriori, l'unica parte di esso che ancora si conserva in rilievo, sopravvissuta al distacco. L'animale, molto probabilmente una pantera, è disteso, accucciato e di profilo, e sembra avesse la testa rivolta verso lo spettatore.

Per stile, le figure possono essere inserite nel gruppo delle sculture in tufo campane che dalle madri capuane e da orizzonti ancora alto ellenistici giunge, nelle testimonianze pompeiane, fino al II-I secolo a.C. passando per documenti isolati come il cavaliere di Fratte di Salerno¹⁰. Nel repertorio delle madri possiamo trovare un parallelo di lunga durata per la soluzione delle vesti e qualche dettaglio più preciso di vicinanza stilistica. In un gruppo di esse la soluzione inferiore del chitone prevede la curva dell'orlo inferiore, causata dall'aggetto dei piedi, come un arco corposo, quasi isolato dalla caduta delle falde tubolari, schiacciate, della veste: il motivo sembra iniziare in alto nel tempo, già nei primi gruppi di produzione, ma trovare assestamento e diffusione tra IV e II a.C. Gli esemplari più simili ai nostri sono stati attribuiti tra il III a.C. e la prima metà del secolo successivo¹¹.

Dal punto di vista artigianale, dunque, il rilievo neapolitano non costituisce un unicum inserendosi in una tradizione nota per il medio e tardo ellenismo. Una datazione nel corso del III a.C., forse nella sua seconda metà, potrebbe essere accettabile con tutte

9. Si può anche pensare che la figura indossasse un chitone che lasciava scoperta la parte inferiore delle gambe.

10. PONTRANDOLFO 1990, pp. 95-96.

11. PETRILLO cds: n. 11, un esemplare ancora di V a.C. simile per schema ma non assimilabile ai nostri; nn. 21-22 per madri attribuite al IV a.C.; nn. 32, 55, madri datate tra III a.C. e prima metà del II a.C.: son soluzioni per il bordo inferiore della veste particolarmente vicine alla figura neapolitana; 61 e 71 sono una semplificazione del motivo, una sua astrazione, presente su sculture ormai ricondotte al volgare tra II e I a.C.; qualche similitudine ancora, per le pieghe, in nn. 72 e 95, madri entrambe appartenenti all'ultimo periodo della produzione.

le cautele del caso rese necessarie per il parzialissimo stato di conservazione del rilievo e per la spesso ridotta sensibilità di alcune soluzioni stilistiche al vettore tempo.

Le figure vivono in uno spazio architettonico ben definito. Il podio arcuato sul fondo del vestibolo, che possiamo immaginare inquadrato, per chi entrava, dal prospetto perduto della parete rupestre, richiama lo spazio interno della ben nota tomba a tholos cumana: qui, in una camera rotonda, trovava posto un podio a segmento di cerchio dalla discussa funzione, per me probabilmente una banchina per accogliere immagini dei defunti, tramite stele o sculture, meno probabilmente per deporvi urne cinerarie¹².

Passando a una lettura iconologica, ipotizzando, per simmetria, che si ripetessero ai lati del gruppo maggiore le coppie di figure minori, il gruppo potrebbe trovare confronto in uno schema ampiamente diffuso e circolante in periodo ellenistico, noto in Campania e in Etruria, in ambito sacro e funerario, che in realtà ha guidato fin dall'inizio la nostra ipotesi di integrazione: una epifania di Dioniso accompagnato da una divinità femminile, una Arianna-Afrodite, scena completata con oggetti, pilastri *vel similia*, o figurine minori, eroti per esempio o satiri, e da animali alle figure centrali pertinenti: la pantera per Dioniso, un'oca o altro volatile per Arianna-Venere, forse nell'elemento lineare, ove non lo leggessimo quale parte di un mantello, si potrebbe identificare l'asta di un tirso. Lo schema circolante poteva comprendere altri elementi minori o anche eliminare i dettagli e concentrarsi sulle due figure maggiori.

La rappresentazione della coppia divina dionisiaca è del resto già documentata negli ipogei neapolitani, in una soluzione minore, riletta da Lucia Amalia Scatozza¹³ che ha attirato l'attenzione su di una piccola scena figurata presente sul grande bacio dipinto a destra dell'ingresso della camera inferiore del sepolcro C dei Cristallini. La studiosa riconosce nella placca dell'ansa, che riproduce una soluzione morfologica reale dell'oggetto imitato in pittura, una decorazione figurata con due figure recumbenti da lei lette come Dioniso e Arianna. Da questa piccola citazione la studiosa ha costruito una lettura in chiave dionisiaca delle tombe a camera, appannaggio dei chariestatoi neapolitani. Per quanto le decorazioni dei vasi possano rientrare in un linguaggio decorativo standardizzato, l'ipotesi è indubbiamente pregnante e con altri elementi permette di osservare una pervasiva presenza di segni dell'universo dionisiaco che dovette fornire ai gruppi che utilizzarono le camere funerarie un linguaggio comune per affrontare la morte.

Tornando alla scena figurata di via S. Maria Antesaecula, il parallelo iconografico più significativo, per lo schema da noi ricostruito e per contiguità topografica, è offerto dal frontone del tempio ellenistico pompeiano di Dioniso a S. Abbondio datato, nella sua prima fase, tra la fine del III a.C. e gli inizi del secolo successivo, cronologia rialzata alla seconda metà del III secolo a.C. da un gruppo di ricerca fran-

12. PELLEGRINI 1903; RESCIGNO 2016, pp. 118-119.

13. SCATOZZA HÖRICH 2018.

cese che ha recentemente rivisitato il complesso¹⁴. Qui le figure sono recumbenti, disposte ai lati di un tirso e di un tamburello. Dioniso è a sinistra, indossa un chitone e un mantello, è giovane e raffigurato capite velato. Ai suoi piedi è un personaggio seminudo, un satiro o un sileno, e, infine, segue e conclude la scena una pantera. La figura femminile è stata variamente interpretata come Afrodite o Arianna. Indossa anche lei un chitone e un mantello, riportato sulla testa, e compie il gesto di svelarsi. Segue un piccolo erote che avanza con un flabello, chiude la rappresentazione un'oca ad ali spiegate. Sulla funzionalità delle soluzioni planimetriche del tempio dovremo successivamente tornare in rapporto alla organizzazione architettonica delle tombe neapolitane.

In ambito funerario, lo schema è ben documentato a Vulci che restituisce i confronti più cogenti per la tipologia di immagini che stiamo discutendo, con il frontoncino in pietra, spesso citato, dalla necropoli e con altre testimonianze funerarie tra cui si segnala una bella lastra fittile da Ponte Rotto con rappresentazione della coppia divina, testimonianze tutte databili in un arco cronologico compreso tra IV e I secolo a.C.¹⁵. Dioniso e Arianna in coppia, accompagnati e spesso intervallati da una pantera, sono, come ben noto, parte del ricco repertorio di immagini funerarie anche nel mondo romano lasciandoci percepire una forte standardizzazione, ma anche vitalità, di tali immagini e un uso diffuso di esse in ambito funerario¹⁶.

Se accettassimo di identificare nelle figure della camera di via S. Maria Antesaecula Dioniso e Afrodite-Arianna, l'epifania della coppia, nel contesto specifico degli ipogei, risulterebbe, ovviamente, carica di valori. Essa dominava l'ambiente superiore e la scala che conduceva, in basso, alla sala funeraria costruita, come consuetudine per le tombe 'rupestri' neapolitane, come una stanza per simposio. Le figure indubbiamente dovettero in antico occupare un posto di privilegio nell'assetto del sepolcro e si sarebbero imposte alla vista di chi fosse in antico entrato o si fosse soffermato innanzi al sepolcro, condizionando la percezione dell'intero spazio architettonico. Ad aiutarci a comprenderne il significato in ambito funerario è, come noto, la storia mitica della coppia. Arianna viene abbandonata a Nasso da Teseo e qui si addormenta in un sonno simile alla morte. A risvegliarla è Dioniso che le dona una nuova vita. In alcune varianti la tomba della eroina è in un bosco sacro a Dioniso e la sua figura si confonde con Afrodite: la confusione tra le due appare evidente anche nella documentazione archeologica in cui non sempre appare possibile distinguerle.

Il senso di rinascita permesso dal dio è, dunque, trasparente e anche se nella figura leggessimo Afrodite, il contenuto finale non cambierebbe: la dea a lato del dio rappresenterebbe la forma conclusa e completa di Arianna, e non a caso la coppia si

14. ELIA 1965; ELIA - PUGLIESE CARRATELLI 1975, 1979; per le ricerche più recenti si veda il dossier del gruppo francese edito sui *MeFra* on line: *S. Abbondio* 2013; sulle architetture WOLF 2007.

15. Inquadramento e rete di confronti, con bibliografia precedente in WYLER 2013. Per le testimonianze vulcenti: MARTELLI 1981, pp. 274-276; CRISTOFANI 1989; COLONNA 1991, pp. 125-126; BONAMICI 1992.

16. Rimando alla analisi del motivo letto sulla placca del grande bacino dipinto nella camera funeraria C dei Cristallini condotta da Lucia Scatozza: SCATOZZA HÖRICH 2018.

presenterebbe, se la leggessimo nei rilievi di via S. Maria Antesaecula, in posa ieratica, in piena manifestazione divina.

I defunti erano nelle camere neapolitane seppelliti in casse configurate a forma di klinai e così doveva essere anche per il sepolcro del rilievo¹⁷. La scelta di trasformare il luogo della sepoltura in uno spazio per il consumo del vino rimanda a soluzioni di lunga tradizione, mediterranee ma anche, nel dettaglio, campane, basti pensare alla tomba a camera tardo arcaica cumana con iscrizione che dichiara i sarcofagi klinai e la camera uno spazio per la vinificazione¹⁸. Il luogo delle deposizioni è una sala dominata dal vino, consumato realmente negli spazi ipergei destinati ai vivi per celebrare i morti. I sarcofagi sono klinai ma anche spazi in cui, come l'uva si macera nelle tinozze, il corpo si trasforma per rinascere, in un luogo, quello della stanza, avvertito come di perenne beatitudine, un andron reso eterno dalla decorazione scolpita e dipinta. Regna, in queste camere, una grammatica dionisiaca che potremmo considerare di utilizzo generico o più nettamente orientata verso forme di iniziazione e misteri. Non è facile risolvere, in questo come in altri casi, il dilemma.

Una lettura funzionale della disposizione planimetrica e delle forme architettoniche del sepolcro permette di dettagliare ulteriormente il quadro. Si tratta di forme leggibili in quasi tutti gli ipogei neapolitani, in entrambe le varianti, a dromos o a doppia camera. Le tombe permettono di riconoscere una netta funzionalizzazione degli spazi: un luogo appartenente ai defunti, la camera inferiore, immaginata come una stanza per simposio, che, come norma, avviene di notte e prevede la beatitudine assicurata dal vino. La camera superiore, e forse anche, per simbolo e citazione, il breve ampliamento dei corridoi nelle soluzioni a dromos, rappresenta uno spazio della memoria, un archivio dei defunti composto per i vivi, per tracciarne ed eternarne gli alberi genealogici o l'appartenenza a un gruppo: in questi ambienti erano esposte le stele in tufo, purtroppo sporadicamente conservate e, in questi pochi casi, senza più la pellicola pittorica originaria. Questi ambienti non ripetono le forme delle camere inferiori, sono arredati con tavoli e banchine, non con letti, uno spazio molto difficile da fruire realmente per la presenza del taglio necessario al passaggio del corridoio che conduce alla camera inferiore. Le stanze superiori, però, anche se negate alla frequentazione dei vivi, non sono però inaccessibili allo sguardo e al passaggio, non sono serrate da porte, ma osservabili dall'esterno ed è qui, in piccoli piazzali o in terrazze, che dobbiamo immaginare lo spazio dei vivi per i morti, quello delle feste funerarie e delle celebrazioni, uno spazio a noi negato a causa della tipologia di interri e scavi che contraddistingue l'archeologia di questi sepolcri. Dall'esterno la tomba si presentava ai vivi con la rappresentazione simbolica, per immagini e stele, dei defunti e conservava, nascosto, lo spazio delle deposizioni destinato alla festa eterna dei defunti.

17. Per quanto non sarà al momento possibile scoprire altri elementi della scena figurata, in attesa di una soluzione tecnica necessaria per la salvaguardia statica del complesso attuale, è previsto, nell'ambito del programma di studi centrato sulle camere funerarie neapolitane, lo scavo della stanza inferiore di via S. Maria Antesaecula.

18. RESCIGNO 2010.

Si tratta di una articolazione funzionale che, nonostante diversità ovvie determinate da scelte e tradizioni locali, ritroviamo anche in alcuni gruppi di sepolcri rupestri etruschi, confronti che permettono di chiarire e confermare la lettura proposta¹⁹. Le similitudini tra Etruria e Napoli, ovviamente, non sono dirette, ma mutate da un modello comune che potremmo cercare nel Mediterraneo del primo ellenismo e da una grammatica di base costruita per onorare i defunti: che il medium possa essere costituito dal pensiero culturale macedone è una possibile soluzione, ma non unica, e di certo i confronti anche per dettagli decorativi con casi sporadici e definiti, come con la Tracia, vanno ancora una volta spiegati non con un contatto diretto ma come appartenenza di entrambi gli ambiti a una sfera culturale comune.

La camera inferiore del complesso C è, dunque, come altre degli ipogei neapolitani, allestita come una stanza da banchetto, il momento eternato dalla pittura è quello simposiale, serale e notturno, come testimonia la presenza costante, qui come in altri sistemi decorativi di camere neapolitane, di lucerne bilychnai su porta lampade. I vasi rappresentati, dal podanypter alle patere passando per le anfore e i crateri, ben documentate nel repertorio dipinto degli ipogei, rimandano alle purificazioni e agli strumenti necessari al simposio. Nei Cristallini, però, c'è qualcosa in più in questo spazio tabù, riservato al simposio eterno dei morti e non ai vivi. A lato della porta, presso il suo stipite destro, si conserva parzialmente un insieme di rami di alloro o mirto, recisi e disposti in verticale. Tra gli elementi decorativi dei sistemi neapolitani dominano le corone di alloro, fiori, mirto, qui i rami potrebbero indicare la disponibilità di materiali da intrecciare per farne corone ma anche, e contemporaneamente, la tradizione che vuole gli iniziati definiti con i simboli della religione dionisiaca: bacchoi sono gli iniziati ma anche i rami, come denuncia una tradizione che risale in epoca arcaica documentata da un frammento di Senofane di Colofone²⁰. Nella stessa camera, non sappiamo a che livello cronologico²¹, fu sepolta anche una sacerdotessa di Ino/Leucothea, figlia di Cadmo, che nel racconto mitico accolse Dioniso rifiutato da Era (per esempio *Ov. Met.* III, 313-315) e per lei vige un divieto di poter seppellire altri nel suo stesso sarcofago. Le regole di seppellimento in questa camera prevedono distinzioni fra sessi: regole di ordinaria prassi funeraria di famiglia o da collegare a una setta e alle sue norme? Un ramo di edera con frutti corre, dipinto, lungo il margine del pavimento in cocciopesto. Il recente rinvenimento di un volto di Pan come complemento di uno dei frontoncini di una camera superiore appartenente a una probabile quinta tomba del complesso di via Cristallini²², conferma l'utilizzo di un lessi-

19. JOLIVET 2017, JOLIVET - LOVERGNE 2014, 2018.

20. FEDERICO 2003.

21. Per le iscrizioni delle camere funerarie neapolitane credo vada considerata, almeno tra i condizionamenti ipotizzabili, la possibilità di stesure tarde a partire però da elenchi e titoli che possono provenire anche dalle generazioni precedenti, testimonianze che diversamente avevano serbato memoria di chi in quegli spazi fu sepolto, documenti ripresi con nomi contemporanei nelle liste stilate in epoca avanzata.

22. La presenza di una quinta camera subito dopo la D è stata ipotizzata al seguito di una campagna di scavi realizzata nell'estate del 2021 nell'ambito di un progetto condotto dall'Università della Campania Luigi Vanvi-

co dionisiaco nei rari elementi figurati dei cosiddetti ipogei ellenistici neapolitani.

Per il caso neapolitano, abbiamo, però, un ulteriore parallelo possibile, per provare a spiegare senso e significato delle disposizioni planimetriche degli ipogei e dei loro contenuti. Si tratta del santuario pompeiano, extramuraneo, di S. Abbondio, già citato, che ricorderemo ora per le sue articolazioni planimetriche, con spazi anteriori al tempio in cui il vino e il simposio dovevano svolgere ruolo preponderante come nelle camere funerarie neapolitane. In fase imperiale, al tempio fu aggiunto sulla fronte un doppio sistema di letti tricliniari e il pronao fu chiuso addossando al lato interno dei muri-banchine per ventiquattro posti. La modifica imperiale che aggiunge sullo spazio della fronte un luogo per convivi e riunioni potrebbe essere stata preceduta da altri simili apprestamenti per i quali non ci sarebbe, però, chiara testimonianza²³.

Poter ricondurre, anche se ancora solo per ipotesi, al III a.C. e forse alla sua seconda metà il monumento funerario neapolitano, grazie ai confronti con il repertorio dei frontoni e ai paralleli formali con le madri e la scultura in tufo campana, costituisce un dato che non può non incidere sulla interpretazione delle stanze. Giovanni Pugliese Carratelli interpretava la storia del tempio pompeiano di S. Abbondio alla luce del contesto storico culturale che comprende, a valle, l'emanazione del 'senatus consultum de bacchanalibus' e con questo contesto dobbiamo inevitabilmente anche noi confrontarci.

L'intervento del senato stigmatizza e reprime comportamenti iniziatici illeciti di una pratica misterica introdotta in Etruria e poi a Roma dalla Grecia e progressivamente mutata: è noto il coinvolgimento di genti e personaggi campani, come Paculla Annia e Minio Cerrinio, nella trasformazione dei riti iniziali e nei fatti condannati dal senato (Livio XXXIX, 8-19). Sappiamo che la repressione non fu totale, che già il senato consulto prevedeva la possibilità di far continuare il culto ma in forme lecite e definite, sappiamo anche che la repressione di culti avvertiti come pericolosi o estranei a Roma, come per esempio quelli orientali o le pratiche mantiche, è periodicamente avvenuta e altrettanto periodicamente i culti repressi fecero nuovamente sentire la loro voce, a volte anche con appoggio statale. Non dobbiamo quindi aspettarci, per il culto dionisiaco iniziatico, una cesura netta, ma una destrutturazione dell'esistente è più che probabile. Dall'affaire apprendiamo della presenza di thiasoi, raggruppamenti di persone che giustamente Pugliese Carratelli riconosce alla base delle scelte architettoniche del santuario pompeiano con i suoi spazi per la socializzazione e l'incontro²⁴. È ben lecito supporre che le congregazioni punite estendes-

telli con la Soprintendenza ABAP per l'area metropolitana di Napoli con il sostegno della famiglia Martuscelli che ha varato un nuovo meritorio progetto di valorizzazione del complesso delle camere funerarie.

23. CREISSEN - VAN ANDRINGA 2013: discussione delle fasi. Nel paragrafo 77 si discute circa gli anni del senato consulto contro i baccanali, in cui è documentata una trasformazione del santuario con la costruzione del nuovo altare: un esito del divieto o di qualche altro motivo politico e sociale? Punti di vista diversi, ribattuti in S. *Abbondio* 2013, in BIELFELDT 2007.

24. Sul rapporto tra spazi architettonici, fasi e utilizzo, sul significato del senato consulto per il tempio pompeiano discussione in CREISSEN - VAN ANDRINGA 2013, 77, ove si rilegge e discute quanto affermato da Elia e Pugliese Carratelli.

ro le loro regole comportamentali anche in ambito funerario e del resto di pratiche funerarie proprie agli iniziati di Dioniso sappiamo, è banale dirlo, fin dal VI secolo a.C., se non da prima, tramite fonti letterarie e archeologiche²⁵. Credo che possiamo lecitamente ipotizzare anche negli ipogei napoletani una attività, nelle pratiche funerarie, da parte di questi stessi thiasoi dionisiaci, o di altri a essi simili, che potettero frequentare e forse gestire almeno alcune delle tombe a camera utilizzando un calendario festivo personalizzato e l'impiego di una propria grammatica comportamentale derivante da un comune credo intellettuale.

Ma, e qui torniamo a un tema di ampia e lunga discussione, i riferimenti dionisiaci chiaramente presenti nelle prime fasi di vita delle camere funerarie sono da intendere come elementi di una generica grammatica dionisiaca, utilizzata come lingua universale per affrontare il momento della morte, o creano spazi per sette di iniziati? Si limitano a lenire il cordoglio e a permettere di affrontare, in un quadro di rassicurante promessa di beatitudine, il distacco e il dialogo con i familiari perduti?

Nella storia delle tombe a camera napoletane, e in quelle dei Cristallini, si coglie una possibile cesura o ridefinizione della tipologia della frequentazione nel corso del II secolo a.C. I materiali provenienti dalle camere, che meglio di ogni altra cosa con lo studio sistematico dei resti antropici avrebbe potuto aiutarci nella ricostruzione della 'demografia' delle camere, sono purtroppo confluiti in raccolte non scevre da possibili intromissioni²⁶. Da una analisi complessiva non è possibile, però, non osservare un relativo calo di attestazioni di reperti per il pieno II a.C. e per la parte iniziale e centrale del secolo successivo. Se i dati statistici provenienti dai materiali sono resi meno validi dalla assenza di osservazioni contestuali, non è invece problematico quanto è possibile leggere direttamente dalle camere che attestano uno stacco netto, almeno ideologico se non di frequentazione, tra il periodo di creazione comprensivo delle prime generazioni di vita delle camere (III secolo a.C., con qualche anticipazione e attardamento) e una frequentazione imperiale, tra fine II a.C. e I-II d.C. I due periodi sono segnati da un utilizzo diverso, dal punto di vista comportamentale, delle camere: cambia la grammatica funeraria. In seconda fase le camere superiori perdono il loro senso primo, dobbiamo presupporre anche in funzione di una diversa fruizione degli spazi da parte dei vivi. Anch'esse diventano luogo per sepolture, l'atmosfera simposiale delle camere inferiori si conserva come ricordo nelle architetture ma in entrambi gli spazi predomina il rito della cremazione con un diverso apparato di iscrizioni e documenti funerari, ora tabelle in terracotta o in pietra e stele marmoree. La camera D, che poco conosciamo, sembra priva, almeno in parte, della sua decorazione, come se fosse stata predisposta rispettando la grammatica dionisiaca, ma mai del tutto completata per essere nuovamente frequentata con l'aggiunta di

25. RESCIGNO 2010.

26. I materiali si conservano in parte presso il Museo Nazionale di Napoli, presso i depositi della Soprintendenza ABAP per il Comune di Napoli, nella collezione Martuscelli. Su tutti è in corso uno studio da parte del gruppo di lavoro composto dalla Soprintendenza e dal Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' con il coordinamento di Valeria Parisi.

un giro serrato sulle pareti della camera inferiore di nicchie arcuate, profonde e ben intagliate, destinate a ospitare urne cinerarie in periodo ormai tardo repubblicano o imperiale. Ha giocato un ruolo in questi cambiamenti la repressione dei thiasoi bacchici imposta dal *senatus consultum* sui baccanali e che proprio da fermenti campani prese origine? Dopo la prima repressione, la frequentazione si interruppe o proseguì dopo poco? C'è continuità di uso da parte delle stesse famiglie o gruppi ma nel rispetto di nuove forme di comportamenti, per adeguarsi, almeno in superficie, alla legge o dobbiamo immaginare una nuova frequentazione, senza continuità parentelare o culturale?

Non saprei al momento rispondere. Nessuno degli ipogei neapolitani è stato a oggi scientificamente scavato, con il metodo che richiederebbe la lettura di un archivio per poter registrare successione di sepolture, documentare corredi, associare decorazioni a periodi e questi ai testi iscritti. Manca il contenuto principale di questi monumenti: il loro utilizzo sociale e culturale e la storia tracciata a partire dai resti antropici di chi, quei luoghi, aveva creato e frequentato.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ADRIANI 1939 = A. Adriani, *Cataloghi illustrati del Museo Campano. I. Sculture in tufo, Napoli-Alessandria d'Egitto 1939*.
- BALDASSARRE 1998 = I. Baldassarre, "Documenti di pittura ellenistica da Napoli", in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, CEFR 244, 1998: 95-159.
- BALDASSARRE 2010 = I. Baldassarre, "Napoli ellenistica e la produzione pittorica campana", in *X AIPMA 2010*: 3-14.
- BIELFELDT 2007 = R. Bielfeldt, "Der Liber-Tempel in Pompeji in Sant'Abbondio. Oskisches Vorstadtheiligtum und kaiserzeitliches Kultlokal", in *MDAI(R)* 113, 2007: 317-370.
- BIGI 2012 = F. Bigi, "I capitelli cubici: una nuova tipologia tutta pompeiana?", in *Vesuviana* 4, 2012: 9-32.
- BONAMICI 1992 = M. Bonamici, "L'edicola di Ponte Rotto a Vulci", in *La coroplastica templare etrusca fra il IV e il II sec. a. C.*, Firenze 1992: 127-141.
- CREISSEN - VAN ANDRINGA 2013 = T. Creissen - W. van Andringa, "De l'analyse stratigraphique au culte de *Loufir/Liber*. Hypothèse de lecture", in *S. Abbondio* 2013, <https://doi.org/10.4000/mefra.1255>.
- COCCO 1977 = M. Cocco, "Due tipi di capitelli a Pompei, corinzio-italici e a sofà", in *Cronache Pompeiane* 3, 1977: 57-155.
- COLONNA 1991 = G. Colonna, "Riflessioni sul dionisismo in Etruria", in *Dionysos. Mito e mistero*, a cura di F. Berti, Comacchio 1991: 117-155.
- COLUSSI - LEGGIERI 2008 = F. Colussi - C. Leggieri, "Gli ipogei funerari ellenistici di Napoli: ipotesi di recupero, valorizzazione e fruizione", in *Opera Ipogea*, 1-2, 2008: 211-224.
- CRISTOFANI 1989 = M. Cristofani, "L'ara Guglielmi", in *Per Carla Guglielmi. Scritti di allievi*, Roma 1989: 54-59.
- ELIA 1965 = O. Elia, "Il santuario dionisiaco di Pompei", in *Santuari di Magna Grecia. ACISIMGr IV (1964)*, Napoli 1965: 184-191.
- ELIA 1975 = O. Elia, "La scultura pompeiana di tufo", in *Cronache pompeiane* 1, 1975: 118-143.
- ELIA - PUGLIESE CARRATELLI 1975 = O. Elia, G. Pugliese Carratelli, "Il santuario dionisiaco di S. Abbondio a Pompei", in *Orfismo in Magna Grecia. ACISIMGr XIV (1974)*, Napoli 1975: 139-154.
- ELIA - PUGLIESE CARRATELLI 1979 = O. Elia, G. Pugliese Carratelli, "Il santuario dionisiaco di Pompei", in *PP* 34, 1979: 442-481.
- FEDERICO 2003 = E. Federico, "Colofone, la tryphe e il dionisimo dei lydizon. Intorno e oltre Xenoph. DK 21 B 17", in *L'incidenza dell'antico. Dialoghi di storia greca*, 1, 2003: 125-150.

- JOLIVET 2017 = V. Jolivet, “Le banquet funéraire dans l’Étrurie rupestre hellénistique”, in *L’Etruria delle necropoli rupestri*, Atti del XXIX Convegno di Studi Etruschi ed Italici (Tuscania-Viterbo, 2017), Atti Convegni Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici, 29, 2019: 193-206.
- JOLIVET - LOVERGNE 2014 = V. Jolivet - E. Lovergne, “La tomba rupestre monumentale di Grotte Scalina (VT)”, in *Etruria in progress. La ricerca archeologica in Etruria meridionale*, a cura di L. Mercuri, R. Zaccagnini, Roma 2014: 165-170.
- JOLIVET - LOVERGNE 2018 = V. Jolivet - E. Lovergne, “Grotte Scalina. Vita morte e rinascita di una tomba monumentale etrusca”, in *Eredità etrusca. Intorno al singolare caso della tomba monumentale di Grotte Scalina (Viterbo)*, a cura di M.P. Donato, V. Jolivet, Vetralla 2018: 11-42.
- MARTELLI 1981 = M. Martelli, “Le manifestazioni artistiche”, in *Gli Etruschi in Maremma. Popolamento e attività produttive*, a cura di M. Cristofani, Milano 1981: 221-284.
- Matres Matutae* 1989 = *Matres Matutae dal Museo di Capua, Angelicum-Mondo X*, 1989.
- VON MERCKLIN 1962 = E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962.
- PELLEGRINI 1903 = G. Pellegrini, “Tombe greche arcaiche e tomba greco-sannitica a tholos della necropoli di Cuma”, in *MAL XIII*, 1903: 201-294.
- PETRILLO cds = N. Petrillo, *Le madri campane del fondo Patturelli: tipologia, cronologia, contesti dell’offerta*, cds.
- PONTRANDOLFO 1990 = A. Pontrandolfo, “Sculpture in tufo”, in *Fratte. Un insediamento etrusco-campano*, a cura di G. Greco, A. Pontrandolfo, Modena 1990: 93-97.
- PONTRANDOLFO - VECCHIO 1985 = A. Greco Pontrandolfo - G. Vecchio, “Gli ipogei funerari”, in *Napoli antica*, Napoli 1985: 283- 292.
- RESCIGNO 2010 = C. Rescigno, “Cuma preromana nel Museo di Baia: temi e materiali”, in *MeFra-Antiquité* 122-2, 2010: 345-376.
- RESCIGNO 2016 = C. Rescigno, “I templi della Rocca e l’architettura sacra a Cuma tra età ellenistica e romana”, in *L’architettura del sacro in età romana: paesaggi, modelli, forme e comunicazione*, a cura di M. Valenti, Roma 2016: 113-125.
- S. Abbondio* 2013 = *Archéologie et religion: le sanctuaire dionysiaque de S. Abbondio à Pompéi*, in *MeFra* 125-1, 2013.
- SCATOZZA HÖRICHT 2018 = L. Amalia Scatozza Hörich, “Dioniso e Arianna in un ipogeo dei Cristallini: la religiosità dionisiaca dei chariestatoi di Neapolis”, in *MeFra-Antiquité* 130-2, 2018: 427-450.
- TURCAN 2003 = R. Turcan, *Liturgies de l’initiation bachique à l’époque romaine (Liber). Documentation littéraire, inscrite et figurée*, Paris, 2003 (*Mémoires de l’Académie des inscriptions et belles-lettres*, 27).
- VALERIO 2007 = V. Valerio, “Observations sur le décor peint de la tombe C du complexe monumental des Cristallini, Naples”, in *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, a cura di S. Descamps-Lequime, Paris 2007: 149-161.

WOLF 2007 = M. Wolf, “Der Tempel von Sant’Abbondio in Pompeji. Bauaufnahme und Architektur”, in *RM* 113, 2007: 277-316.

WYLER 2013 = S. Wyler, “Dionysos/*Loufir/Liber* et sa parèdre”, in *MeFra-Antiquité* [Online] 125-1, 2013, <http://journals.openedition.org/mefra/1252>.