

UN PROGRAMMA FIGURATIVO ALTO ARCAICO A TARQUINIA

ADRIANO MAGGIANI

Alla memoria di mio padre

Gli studi sui programmi iconografici dei grandi cicli figurativi dell'Etruria arcaica sono ancora agli inizi. Se lavori di grande interesse sono stati dedicati recentemente alla serie delle terrecotte architettoniche con decorazione a stampo, alle pitture tombali e alle ceramiche, altri aspetti della produzione artistica, soprattutto quelli nei quali la figura umana non compare o riveste un ruolo secondario, sono rimasti piuttosto in ombra¹.

Tra le classi monumentali di ambito funerario che mettono in gioco una molteplicità di immagini, lasciando intuire una particolare complessità del messaggio ideologico ad esse connesso, si segnala, per il numero ormai consistente degli esemplari conosciuti e per la qualità delle raffigurazioni, quella dei rilievi arcaici in nenfro (più raramente in calcare) di Tarquinia e Vulci. Sebbene siano oggi disponibili comode raccolte degli esemplari conservati nei musei di Firenze e Tarquinia, nonché di quelli esistenti in musei e collezioni private italiani e stranieri², nessuno dei problemi che questi monumenti sollevano ha ricevuto soluzioni convincenti, né per ciò che attiene alla loro funzione, né per ciò che riguarda la cronologia, né per ciò che ha a che fare con il significato delle immagini dispiegate entro l'ordinata trama dei loro riquadri metopali. Un vero accordo non c'è neppure sull'aspetto originario dei monumenti medesimi. La presentazione di una nuova ipotesi di ricostruzione di un complesso decorativo di questo tipo può costituire l'occasione per discutere brevemente le problematiche della classe.

L'aspetto esterno dei monumenti

Quanti si sono occupati dell'argomento hanno trattato solo superficialmente il problema della forma che questi singolari monumenti dovevano presentare nella situazione originaria³. La peculiarità dei "lastroni" tarquiniesi appare con evidenza nel confronto con i non numerosi pezzi omologhi prodotti a Vulci: esemplari questi ultimi quasi certamente tutti monolitici, chiaramente definiti nei loro contorni dalle cornici sagomate alla sommità e alla base e dalle fasce laterali⁴. A Tarquinia invece si

cercherebbe invano tra i monumenti pervenuti (anche tra quelli perfettamente lavorati su tutti i lati e dunque da intendere come elementi integri), la medesima definizione razionale degli spazi decorativi, una esigenza peraltro già intuita chiaramente da qualche studioso⁵. I rilievi figurati presentano in generale una sintassi decorativa singolarmente priva di armonia, che tanto più colpisce in un'arte che tende manifestamente al bilanciamento delle parti e alla simmetria. Tra le lastre apparentemente finite alcune presentano infatti un fregio continuo alla base ma non in alto⁶, altre esibiscono soltanto sequenze di metope⁷, altre ancora sono coronate da modanature o da un fregio continuo in alto, ma non in basso⁸. Questa situazione non sembra aver turbato più di tanto gli studiosi, che si sono limitati a considerare intieri i monumenti che presentano lati rifiniti. Ben pochi però sembrano aver colto con chiarezza la possibilità che i monumenti nello stato originario potessero essere costituiti da più pezzi lavorati a parte e messi in opera uno sull'altro⁹. Tuttavia, che questa fosse la situazione normale, soprattutto relativamente agli esemplari figurati, era possibile desumerlo non solo dalla circostanza, già menzionata, che non esistono a Tarquinia esemplari monolitici simili a quelli di Vulci, ma soprattutto dall'esistenza di almeno un monumento costituito con certezza da più lastre: fin dagli anni trenta del secolo scorso era infatti noto il rilievo rinvenuto in connessione con la Tomba delle iscrizioni, il quale, nella ricostruzione offertane dal Kestner e dallo Stackelberg consiste di due blocchi lavorati distintamente e giustapposti¹⁰. Come è evidente, del resto, anche in questo caso il monumento non è completo, dato che manca della conclusione in basso, che ci aspetteremmo simile a quella superiore, cioè costituita da un fregio continuo¹¹.

Rinvenimenti decisivi sono stati effettuati anche durante la campagna di scavi del 1930 ai Monterozzi da parte del Cultrera¹²; tre lastre, una intera e le altre frammentarie furono rinvenute in terreno Merlini, reimpiegate a formare le spallette e la testata di una sorta di cassone, impostato immediatamente al di sopra del dromos della tomba a camera

contrassegnata con il n. L¹³.

La situazione di giacitura secondaria delle lastre, che erano disposte con la faccia decorata contro terra, fu immediatamente riconosciuta. La ricostruzione che, sulla base della ragionevole supposizione che il monumento del quale le lastre erano parte potesse collegarsi con la sottostante tomba a camera, aveva proposto il Cultrera, suscitò subito perplessità che portarono ben presto al suo abbandono¹⁴. Il rifiuto di quella ricostruzione palesemente inesatta sembra aver sortito un effetto di deterrenza nei confronti di ulteriori tentativi di associazione dei pezzi: una via che invece per le inconsuete circostanze di rinvenimento avrebbe dovuto proporsi come obbligata¹⁵. I pezzi sono infatti entrati separatamente nei repertori, sebbene le evidenti affinità nella decorazione accessoria, nel repertorio iconografico e nello stile siano state rilevate da tutti gli studiosi.

Un controllo accurato degli originali, oggi al Museo Nazionale di Tarquinia¹⁶, esteso a tutti i riquadri metopali, agli spessori delle lastre, alle fasce di delimitazione, ai caratteri della lavorazione delle fiancate, ha confermato le affinità metrologiche oltreché stilistiche iconografiche, fra i tre frammenti e quindi ha rimesso in causa con forza la possibilità della loro pertinenza ad uno stesso monumento (diagramma 1; fig. 1).

Su questa base è stato realizzato il fotomontaggio della fig. 1. Nella assoluta concretezza ed evidenza del risultato, non può tacersi tuttavia che talune difficoltà, certamente non insuperabili, sussistono; sia per le misure che per taluni aspetti della lavorazione il frammento C sembra distinguersi abbastanza nettamente dagli altri due. Tuttavia questi obbiettivi elementi di differenziazione non possono inficiare la legittimità della proposta ricostruttiva.

Il dato metrologico rende dunque altamente probabile che i tre frammenti abbiano fatto parte della medesima unità monumentale, il cui aspetto può essere restituito sovrapponendo, nell'ordine, i frammenti A, B, C. Si tratta di blocchi di dimensioni considerevolmente simili, con una altezza intorno ai tre piedi e con una larghezza di quasi sette. Il monumento che ne risulta è imponente: un rilievo alto circa m. 2.85 e largo m. 2.05 alla base. Un'enorme parete decorata da tre file di sette metope verticali ornate a rilievo, alternate a due serie di otto cavità, e limitate in alto e in basso da fregi continui di dimensioni diverse. L'imponente tavola rettangolare presenta sui fianchi due intagli longitudinali di modesta larghezza e profondità che dovevano assicurare stabilità all'insieme.

La funzione

Prima di esaminare la decorazione figurata, deve essere affrontato il problema della collocazione e della possibile funzione di un monumento così singolare, che certamente non è una porta di tomba, né eventualmente una stele, né, tanto meno, un "lacunare", secondo le diverse ipotesi formulate¹⁷. L'ipotesi che sulla carta appare la più attraente, cioè quella di porta di tomba, deve essere respinta, relativamente agli esemplari tarquiniesi, per almeno quattro ragioni. In primo luogo, non esistono nelle pur numerose raffigurazioni di porte e finestre, che si conservano a partire dall'età arcaica, strutture in alcun modo confrontabili con i rilievi di Tarquinia¹⁸. In secondo luogo, quella che recentemente si è creduto di poter indicare come prova decisiva a favore di questa ipotesi, è in realtà del tutto fallace: la presenza su un certo numero di esemplari dei resti di una decorazione su entrambe le facce, che è stata intesa come contemporanea, ha fatto ritenere che il monumento ammettesse una duplicità di visione, come sarebbe proprio appunto di un battente di porta, che si può osservare dall'esterno e dall'interno¹⁹. Gli esemplari conservati dimostrano con chiarezza che nella maggior parte dei casi, le due decorazioni vanno diversamente orientate, e risultano dunque incompatibili; si tratta cioè di monumenti rilavorati²⁰.

In passato si è creduto di poter suffragare l'ipotesi di porte con la presenza su quasi tutti i lastroni di due margini laterali, "a battente"; ma risulta del tutto evidente che proprio la loro esistenza esclude qualsiasi possibilità di funzionamento di simili portali di pietra²¹.

Infine, argomento decisivo, nei casi noti il vano di accesso alla tomba presenta una larghezza sensibilmente più ridotta rispetto a quella del "lastrone"²².

Probabilmente il complesso funerario decorato dal monumento qui ricostruito è da identificare con la tomba L del terreno Merlini, al di sopra del dromos della quale le tre lastre furono rinvenute. Della tomba, lo scavatore ha pubblicato due rilievi e uno schizzo ricostruttivo. Secondo la planimetria, il dromos, nella parte terminale, era largo m. 1.80, una misura di circa venti centimetri inferiore rispetto alla larghezza della lastra A. Poiché tuttavia questa è esattamente l'ampiezza del campo figurato, mi domando se il disegno non sia stato condizionato dalla necessità di renderlo compatibile con l'ipotesi di ricostruzione formulata dallo stesso Cultrera. Data l'impossibilità di un riscontro diretto sul terreno,

poiché la tomba risulta interrata, un giudizio definitivo deve restare sospeso; mi sembra comunque senza alternative la congettura che il rilievo decorasse la testata del dromos, o al di sopra dell'apertura al sepolcro (là dove il Cultrera aveva collocato l'elemento A)²³ o, come sarebbe preferibile ancorché indimostrabile, contro la stessa parete di fondo, a celare l'accesso alla camera di sepoltura, probabilmente su uno zoccolo liscio. I due incassi laterali dovevano garantire stabilità all'insieme delle tre lastre sovrapposte appoggiate alla parete, troppo sottili per rimanere da sole in equilibrio. Ciò avveniva forse mediante l'inserimento nelle incassature laterali di regoli di legno che dovevano bloccare, inchiodandole tra loro, le lastre, ovvero, nell'ipotesi alternativa che queste fossero poste al di sopra della porta, mediante la connessione ad incastro con lastre lisce disposte lungo i lati lunghi del dromos stesso.

La struttura

Ma quale ipotesi è possibile avanzare riguardo alla singolarissima decorazione ad incavi, o se si vuole "a scalini", che costituisce il carattere distintivo della classe?²⁴ Sembra evidente che i lastroni realizzino in materiale duraturo una struttura che deve immaginarsi in origine lignea. Su ciò c'è un generale consenso. Muovendo da questo presupposto, è forse possibile avanzare una ipotesi che, se pur destinata a rimanere priva di riscontri oggettivi, non lo è altrettanto di verisimiglianza.

I singolari incavi sono in genere costituiti da due piani inclinati, che si incontrano secondo angoli sempre diversi; talora, nei monumenti meno elaborati e forse più antichi, gli incavi presentano pareti poco inclinate²⁵ ovvero ortogonali alla superficie²⁶. Nei monumenti con due o più fasce di incavi, risulta evidente la assoluta indipendenza di questi elementi dalla scansione della decorazione metopale delle fasce interposte, mentre è del pari chiaro il perfetto allineamento che esiste tra le due serie di intagli, che fa ipotizzare che gli "scalini" fossero concepiti come elementi continui, sui quali si sovrapponevano le fasce con decorazione metopale.

Forse la loro funzione può apparire più chiara se li si interpreta come parte di un insieme di travetti giustapposti ad arte: ritengo cioè possibile che gli "scalini" altro non siano che listelli o tavolette applicati più o meno obliquamente su un tavolato di base. Su questa intelaiatura di tavolette disposte a tenda nel senso della larghezza, potevano essere fissate altre tavole, a formare il piano superiore della

struttura. Si potevano ottenere in questo modo tavoloni di considerevole spessore e dimensioni, senza dover utilizzare quantità eccessive di legname massiccio, che tra l'altro ne avrebbero reso difficoltosa la manovra: si poteva ottenere cioè quel che in falegnameria si chiama pannello "tamburato". Naturalmente, quando non fosse la robustezza lo scopo principale di questa costruzione, si potevano aprire feritoie sulla faccia superiore del tavolone, mettendo allo scoperto lo scheletro di travetti per sfruttarne l'andamento in senso decorativo, sempreché fosse mantenuto in posto il sistema di tavole correnti lungo i margini e almeno alcune di quelle passanti all'interno, per conservare all'oggetto una certa solidità. I fianchi del tavolone dovevano infatti essere chiusi con altre tavole, che potevano costituire una vera e propria cornice, eventualmente sagomata, come sembrano indicare gli esemplari vulcenti, il cui aspetto in generale sembra riflettere più da vicino la struttura dei prototipi lignei²⁷. Sulla faccia a vista, quella sulla quale erano aperte le feritoie verticali, si poteva aggiungere, sul tavolato superiore, (per mascherare la chiodatura?) una decorazione geometrica o figurata, ottenuta intagliando le tavole, dipingendole o sovrapponendo ad esse strisce di stoffa ricamata (diagramma 4).

Strutture di piccole dimensioni per scopi speciali potevano anche essere rivestite con materiale più prezioso; con lastre di bronzo sbalzato ad es., come sembra indicare il complesso di lamine conservate a Copenhagen, le cui affinità nel partito decorativo con la classe dei rilievi tarquiniesi, al di là delle dimensioni estremamente più contenute, è stata da tempo evidenziata²⁸.

Possiamo immaginare che la pratica di adornare l'ingresso delle tombe con grandi pareti policrome di legno, per garantire una chiusura temporanea della cella all'atto della prima o delle prime deposizioni, o semplicemente per fornire un coronamento al dromos, un sontuoso parapetasma a far da sfondo alle cerimonie che in esso potevano aver luogo, fosse assai diffusa²⁹. I casi di traduzione in pietra di siffatti sipari monumentali, d'altro canto, erano soggetti a inevitabili danneggiamenti, in occasione delle successive aperture della tomba.

Anche se numericamente poco numerosi, esistono alcuni esempi di rinvenimento *in situ* dei lastroni di nenfro: oltre a quelli segnalati dallo Stackelberg e dal Kestner nel secolo scorso³⁰, particolarmente significativo appare il ritrovamento di un blocco appoggiato alla porta di accesso alla camera della tomba 119 dei Monterozzi; anche in questo caso il

Diagramma 1.
Tarquinia, Museo Archeologico.
Complesso II. Schema delle misure.

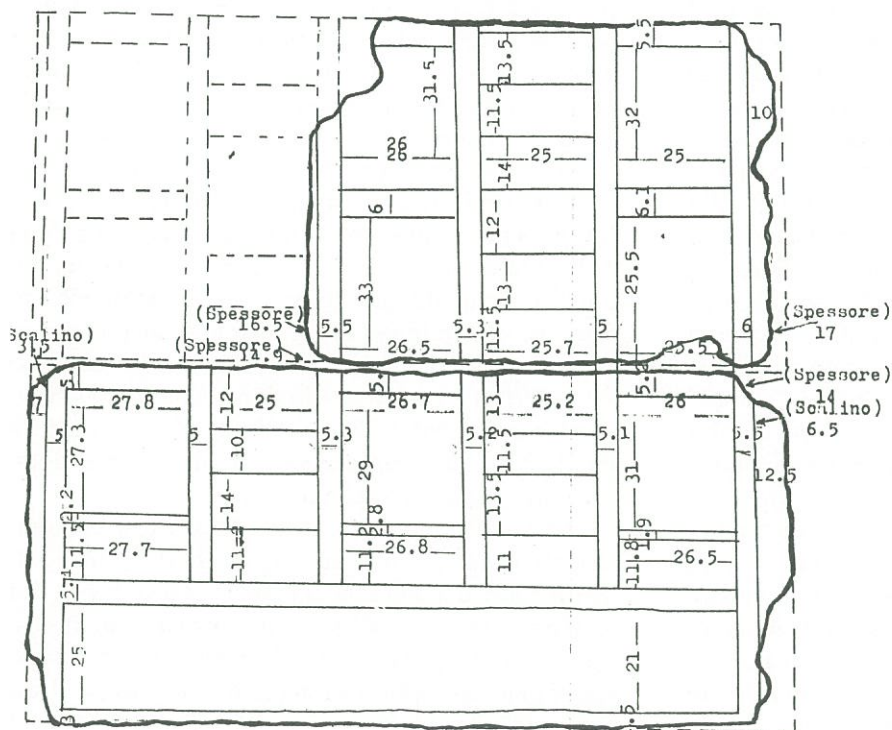
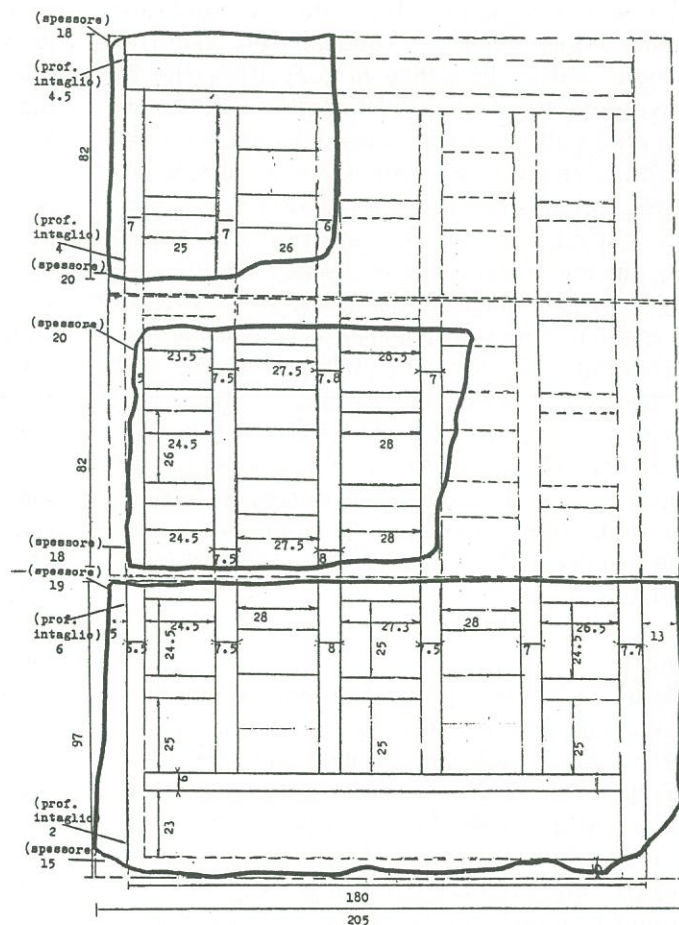


Diagramma 2.
Firenze, Museo Archeologico.
Complesso I.
Schema delle misure.

Diagramma 3.
Firenze, Museo Archeologico.
Complesso IV. Schema delle misure.

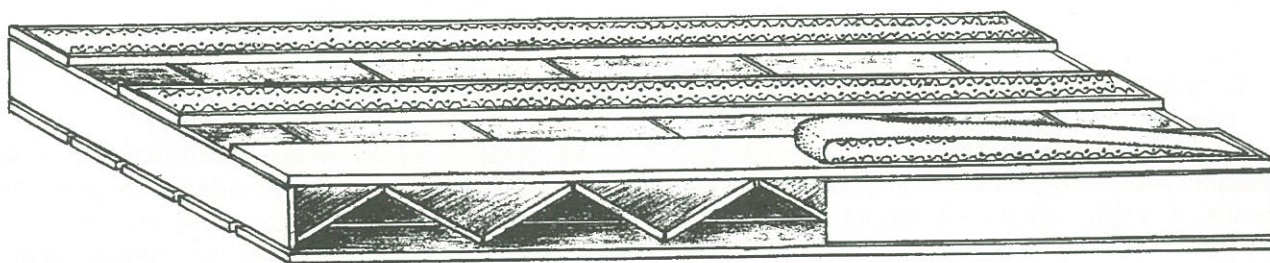
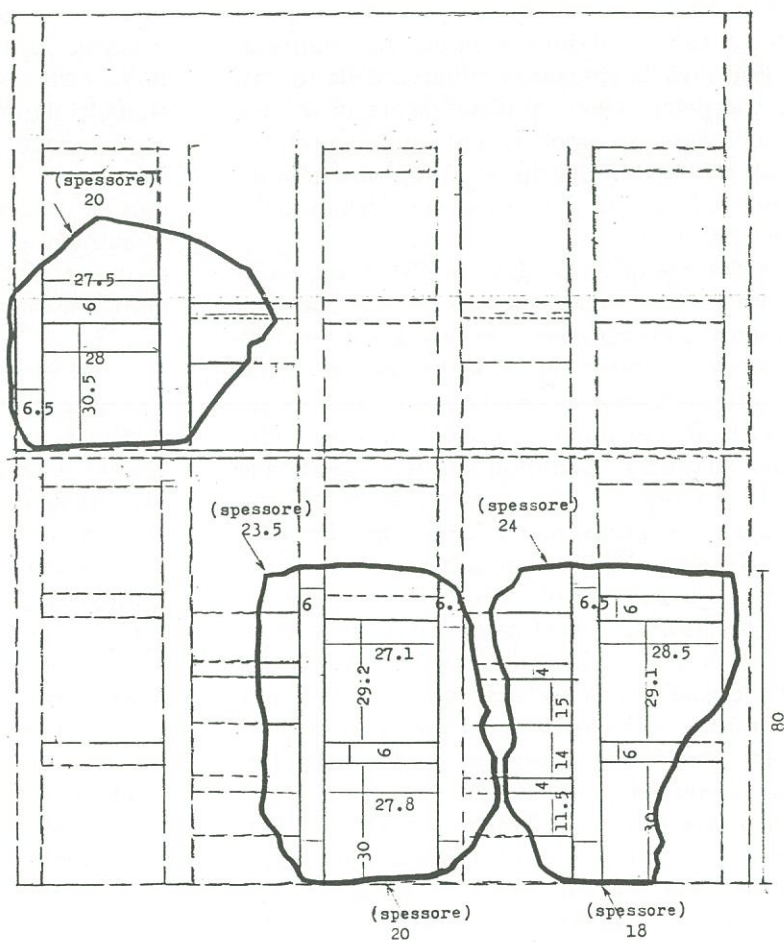


Diagramma 4. - Proposta di ricostruzione di un tavolone ligneo a struttura composita.

pezzo risulta incompleto in alto e in basso³¹; in tutti questi casi sembra di dover supporre un reimpiego delle lastre per la chiusura definitiva della tomba, lastre che perciò vanno probabilmente in origine pensate in altra posizione; si trattava in ogni modo di una parete di blocchi scolpiti, uno sfondo monumentale posto al termine del dromos delle tombe a tumulo³².

Credo comunque, con Massimo Pallottino, che la funzione dei rilievi non fosse sempre la medesima: mi sembra ragionevole pensare che le differenze nelle dimensioni dei diversi monumenti presuppongano anche una sostanziale diversità di funzioni. Nel caso dei pezzi scoperti dal Linington murati nella crepidine di tumuli, il significato poteva essere simile a quello dei riquadri corniciati (false porte?) che decorano alcuni rari tumuli della necropoli ceretana (via degli Inferi alla Banditaccia); ma essi possono aver avuto anche semplicemente la funzione di stele³³. Soprattutto per gli elementi più piccoli e stretti possono proporsi altre soluzioni, non esclusa nemmeno quella di elementi di copertura di soffitti con fenditura nel cielo, dunque come una sorta di columnen litico³⁴. Nel caso dei pochi esemplari vulcenti, l'ipotesi di portelli, che appare a tutta prima attraente, è posta in crisi dalla circostanza che il pezzo meglio conservato, quello dalla tomba della coppa del Pittore delle rondini, è lavorato accuratamente anche sui fianchi e sulla testata, il che mal si concilia indubbiamente con un elemento disposto a incastro nello specchio dell'apertura alla cella: difficoltà che viene meno, laddove si ipotizzi che il "lastrone" fosse appoggiato contro la parete, a coprire, dall'esterno, l'accesso alla camera³⁵; una soluzione che piacerebbe estendere anche alla maggior parte dei monumenti tarquiniesi.

La decorazione

È giunto il momento di procedere a una descrizione analitica della decorazione del monumento ricostruito. Il fregio di base e i riquadri metopali sono incorniciati da un motivo a treccia, mentre il fregio superiore è racchiuso da listelli campiti da trattini a spina di pesce, destrorsi e probabilmente centripeti. La composizione si attiene a un rigoroso principio di simmetria: mentre nel fregio di base due identici cortei convergono al centro, in quello superiore la superstita teoria di uccelli gradienti verso sinistra sembra presupporre una speculare sul lato destro perduto; ma è anche possibile che si trattasse di un fregio integralmente sinistrorso (cfr. *infra*, complesso I). Per quanto

riguarda le metope, mentre le due file laterali sono occupate da animali o mostri gradienti verso il centro della lastra, quella mediana alterna nei singoli riquadri figure volte a d. e a sin.

Propongo, per comodità, di adottare numerazioni distinte per ciascun elemento del complesso. Indico con A l'elemento pertinente alla base del monumento, con B quello pertinente alla zona mediana, con C il coronamento. Le metope sono numerate procedendo da sin. a d. e dall'alto in basso.

Elemento A.

Fregio inferiore: due cortei identici e contrapposti, costituiti da: sfinge alata gradiente, cavaliere gradiente, grifo gradiente, donna stante, forse in atteggiamento di saluto.

Metope.

1) centauro dendroforo gradiente a d.; 2) pantera gradiente a d.; 3) capride stante a sn.; 4) personaggio maschile che spinge un prigioniero nudo, trattenendolo per una corda, verso d.; 5) demone alato retrospiciente in corsa a d.; 6) centauro dendroforo a sin.

Elemento B.

1) leone alato gradiente a d.; 2) centauro dendroforo gradiente a d.; 3) –; 4) pantera gradiente a d.; 5) sfinge alata gradiente a sin.; 6) –; 7) leone gradiente a d.; 8) fanciulla (?) fuggente a d.; 9) –.

Elemento C.

Fregio superiore: schiera di uccelli acquatici (anatre) verso sin. Si conservano sette volatili (l'ultimo a sin., per la scarsità dello spazio residuo, di dimensioni ridotte). In origine gli uccelli dovevano essere almeno otto per parte.

Metope.

1) centauro dendroforo gradiente a d.; 2) –; 3) –; 4) sfinge alata gradiente a d.; 5) –; 6) –.

Il repertorio animalistico, costituito da specie reali e da Mischwesen³⁶ non è molto ricco: nei fregi e nelle metope conservati (che rappresentano soltanto il 66% del totale) il centauro compare ben quattro volte, quattro volte la sfinge (due volte nel fregio inferiore), due volte ciascuno la pantera, il leone (una volta alato), il grifo (nel fregio inferiore, con varianti), una sola volta il capride, ben sette volte l'anatra (nel fregio superiore).

La apparentemente scarsa competenza zoologica dell'artigiano è in parte compensata dalla relativa frequenza di immagini antropomorfe: se una volta si

tratta del demone alato, così familiare al repertorio dei rilievi tarquiniesi, negli altri si tratta di rappresentazioni il cui contenuto narrativo o mitologico è in parte intuibile: così nella scena del prigioniero, così in quella della fanciulla in fuga, nella quale ravviso un excerptum da una rappresentazione di inseguimento e di ratto mitico.

Ritengo infine altamente probabile che in una delle due metope non conservate della fila centrale (C,2; C,5) fosse scolpita l'immagine della figura femminile accosciata, sulla base della incidenza che il motivo ha nell'iconografia dei rilievi in nenfro di Tarquinia³⁷. Come ha giustamente sottolineato il Jannot questa figura compare sempre nel settore mediano dei rilievi, non solo perché si tratta di una immagine perfettamente strutturata su una simmetria bilaterale, ma certamente in conseguenza della centralità del suo significato³⁸.

È opportuno esaminare brevemente le singole immagini, per valutare l'entità delle varianti, nel caso di immagini ripetute, e per definirne le fonti iconografiche.

Le fonti iconografiche

Pantera: A,1; B,4 (Figg. 2-3). Lo schema è identico, ma invertito; malgrado alcune differenze nel disegno l'esecuzione sembra da riferire alla stessa mano³⁹. Come ha notato il Camporeale, schema generale e dettagli del muso sono puntualmente confrontabili con quelli delle pantere dei bucheri tarquiniesi decorati "a cilindretto"⁴⁰. Non è facile indicare un preciso modello, in Grecia come in Etruria; solo molto vaghi riferimenti sono possibili con il tipo che compare su uno Schildband da Olimpia⁴¹. Soprattutto problematica appare la ricerca di un puntuale riscontro all'atteggiamento di guardia dell'animale, con il collo molto eretto e largo abbastanza da contenere gran parte della sezione anteriore del muso: diverso è in generale il disegno nella ceramica corinzia e in quella da essa dipendente (ivi compresi i bucheri), dove il collo appare molto più esile in corrispondenza dell'attacco alla testa⁴². Se elementi di somiglianza, per ciò che attiene a questo dettaglio, si possono cogliere nel Pittore protoattico di Nessos e dunque nel suo modello tardo protocorinzio riconosciuto nel Pittore del sacrificio, le proporzioni slanciate, la positura elegante e l'andamento sinuoso della coda richiamano assai più puntualmente le pantere dei dinos del Polyteleia Painter, del periodo transizionale⁴³. Una figura di pantera praticamente identica a quella realizzata sul rilievo di Tarquinia è offerta d'altronde da un *pinax*

fittile dedicato nell'*Athenaion* dell'acropoli di Gortyna (fig. 4), che non trova un preciso inserimento nella tipologia della coroplastica locale, ma che conferma implicitamente che il modello va cercato nella ceramica protocorinzia o transizionale, senza escludere la possibilità di una componente greco-orientale, dato che la stipe risulta "chiusa" prima della fine del VII sec. a.C.⁴⁴. Lo schema e taluni dettagli, come l'elegante arricciarsi della coda, trovano qualche confronto anche nella ceramica attica a figure nere (Lydós)⁴⁵ e soprattutto un riscontro assai puntuale (identica la sagoma dell'animale, diversi i dettagli del muso) in un noto psykter calcidese⁴⁶; richiami che sembrano raccomandare per il rilievo, malgrado l'alta tradizione dalla quale pare in ultima istanza dipendere, una cronologia al secondo quarto del VI sec. a.C., che può essere corroborata dalla constatazione che un tipo di pantera non molto diversa, soprattutto nello schema generale, compare anche nei vasi pontici⁴⁷. Non vedo invece la possibilità di istituire confronti puntuali con la ceramica etrusco corinzia, in particolare con quella tarquiniese⁴⁸.

Sfinge: A, fregio inferiore; B,5; C,4 (Figg. 6-9).

Sul fregio di base, le due sfingi contrapposte palesano notevoli elementi di differenziazione: quella di d. presenta collo lunghissimo, lunghi capelli raccolti in quattro trecce cadenti verticalmente e benda alta sulla nuca. Sull'ala, le penne corte e sottili si innestano alla muscolatura mantenendo un angolo sensibilmente retto. Il disegno è identico, anche nel dettaglio, a quello di B,5. La sfinge di sinistra del fregio di base ha collo più corto, benda fissata più in basso sul capo, penne meno numerose e innestate all'ala con andamento nettamente orizzontale, peculiarità che caratterizzano anche la sfinge di C,4, che però si differenzia dalle altre anche per altri aspetti (in generale, per una certa aria di maggiore rudezza). Il volto sembra più sollevato e i tratti sono più rigidi; un poco diversa è anche la pettinatura, con alta benda come nell'esemplare di d. del fregio. Qualche differenza si rileva anche nei dettagli sul ventre.

Nell'esecuzione piuttosto frettolosa e sciatta, la sfinge di C,4 e quella di sin. del fregio di base presentano qualche somiglianza; quella di d. del fregio e quella della metopa B,5 sono assai più eleganti. È come se l'artigiano fosse assai più abile nel disegnare figure di profilo a sin. che nell'altro verso⁴⁹; ma questa distonia potrebbe anche essere l'indizio di una divisione del lavoro, tra un maestro e un aiuto, ad esempio.

Questo tipo di sfinge, che compare simile nel fregio di base del busto bronzeo dalla Tomba d'Iside a Vulci⁵⁰, è inserita nei fregi che decorano i buccheri tarquiniesi⁵¹; il Camporeale ha sottolineato, con il Payne, che essa rimanda non tanto all'ambiente corinzio, quanto piuttosto a quello greco orientale⁵².

Centauro: A,1; A,6; B,2; C,1. (Figg. 10-13).

Il centauro è rappresentato tre volte gradiente a d. e una volta a sin.

Lo schema è il medesimo, sebbene differenze, anche rilevanti, si notino tra i diversi riquadri; soprattutto esse sono evidenti nel quadro C,1. Qui infatti la posa è leggermente variata: il piede d. arretrato è sovrapposto allo zoccolo della zampa posteriore sinistra, mentre negli altri casi le due estremità, quella umana e quella equina sono nettamente separate. Differenze sono anche nella forma dell'alberello che il mostro tiene sulla spalla: invece delle quattro coppie di rami arcuati, questo ne presenta soltanto tre, un poco più schematici. Anche la pettinatura sembra lievemente diversa; tuttavia il profilo è simile a quello della figura della metopa A,6, soprattutto nella distinzione in tre ciocche scompartite a perle rettangolari.

D'altro canto, la realizzazione dei quarti posteriori di A, 6 è identica, sia per il loro aspetto gracile rispetto al resto del corpo che per il disegno delle incisioni, a C, 1, mentre in B, 2 questa parte è più slanciata e proporzionata. Si tratta probabilmente anche in questo caso di un aiuto, o di un artigiano che trova qualche difficoltà a rovesciare gli schemi; pur nelle differenze che ho creduto di intravedere, un dettaglio accomuna significativamente il centauro di C, 1 a quello di A, 1: i rami dell'albero, che in B, 2 e A, 6 si dipartono dal tronco dilatandosi con ampia curva con la concavità verso la radice, in questi presentano andamento inverso; un dettaglio che sembra anch'esso rivelare un certo impaccio nell'eseguire figure volte a d.

A differenza di quanto avviene nei centauri della ceramica etrusco corinzia, in questi solo la parte umana è sessuata⁵³. Il tipo non è presente a quanto pare nel repertorio dei cilindretti tarquiniesi, ma esiste, in una versione assai somigliante (con l'unica vistosa differenza della posizione della coda) nei rilievi dei pithoi ceretani⁵⁴. Lo schema trova scarsi confronti in Grecia: come ha notato la Schiffler, sia l'atteggiamento di portare il ramo sulla spalla che l'andamento ricurvo del tronco non sono comunissimi in Grecia⁵⁵: buoni elementi di confronto mi pare sussistano però non solo con uno dei centauri

che decorano la fascia centrale del corpo del vaso situliforme da Sakkara, di possibile fabbrica rodia⁵⁶ ma soprattutto con quello (Chirone) su una coppa del Pittore di Heidelberg⁵⁷.

Grifo: A, fregio inferiore.

Il mostro compare due volte nel fregio inferiore, interponendosi tra il cavaliere e la donna. Le due figure sono, pur nella identità dello schema, nettamente differenziate, soprattutto nella forma delle ali, perfettamente curva e falcata quella di d., identica a quella della vicina sfinge, tesa invece e di forma diritta a sin., dove si conta anche un numero di penne minore che si innestano su una muscolatura dell'ala assai più sviluppata e più nettamente triangolare⁵⁸. Soltanto il grifo di d. trova confronto sui fregi a cilindretto tarquiniesi⁵⁹, ma entrambi hanno i prototipi nella ceramica greco orientale del tardo VII sec. a.C.⁶⁰.

Leone: B, 1, 7

Lo schema del leone gradiente e ruggente non trova confronti precisi nell'ambito della produzione corinzia, soprattutto per la peculiarità dell'andamento della criniera sul retro del collo; questo dettaglio è presente nei leoni arcaici in pietra di Vulci⁶¹ che realizzano un tipo, la cui origine il Brown identificava in ambiente (greco)-orientale⁶². L'intuizione sembra esatta, dato che il dettaglio della corta criniera sulla parte alta del collo, rarissima a Corinto, caratterizza proprio i leoni della ceramografia nordionica⁶³, da dove probabilmente passa in Atene, come dimostrano alcune fiere utilizzate nei fregi di Lydós⁶⁴. Un tipo di leone simile esiste anche nella produzione del capofila della ceramografia pontica, il Pittore di Paride⁶⁵.

Capra: A, 3.

È sicuramente, questa figura attenta e pronta a fuggire, una delle elaborazioni più riuscite dell'artigiano. Lo schema trova confronti anche in altri rilievi, in parte riconducibili alla stessa maestranza⁶⁶. La figura ricorda l'egagro della ceramica greco orientale, ma le proporzioni e lo stile sono assai dissonanti (mentre più puntuale ma poco significativo appare il confronto con il noto vaso del pittore attico Theozotos⁶⁷). D'altro canto, il capro stante è animale piuttosto raro, specie nella ceramica corinzia⁶⁸. Qualche possibilità di confronto mi sembra istituibile con il robusto animale raffigurato su un vaso del Gruppo degli anforoni squamati, stile pesante⁶⁹.

Uccello acquatico: C, fregio superiore (Fig. 5).

La teoria di anatre compare praticamente identica sul rilievo del Museo archeologico di Firenze, inv. n. 70814 (sul quale cfr. *Infra*). Il tipo rimanda esplicitamente al repertorio greco orientale dell'Orientalizzante recente, ma, più che nei classici tipi rodii, trova un confronto particolarmente convincente e stimolante (nell'andamento lievemente arcuato verso il basso delle penne) nella grande anfora e nella coppa-cratero della fase matura del Pittore delle rondini⁷⁰.

Demone alato: A, 5.

Figure di demoni alati in corsa sono frequenti nel repertorio dei rilievi tarquiniesi, sia retrospicienti che con il volto nella direzione di marcia. Il tipo, sempre imberbe, compare in tre varianti, con entrambe le braccia tese in basso, con un braccio all'indietro e uno teso in avanti, con le braccia non indicate⁷¹. La prima, attestata anche sul "lastrone" in esame, risulta affermata nel repertorio del Pittore di Feoli (imberbe) e in quello di Pescia romana (barbato?); in questi casi, l'associazione con figure di uccelli acquatici, ha fatto pensare a un *Despótes orníthos*⁷². La seconda variante, come ha rilevato il Camporeale, compare su una serie di bucheri tarquiniesi decorati a cilindretto; accanto a lui, anche qui imberbe, e a lui solo di tutti i componenti del fregio animalistico, è rappresentata una piccola figura di volatile acquatico⁷³.

Anche sui vasi pontici, il demone è accompagnato da un palmipede⁷⁴.

D'altro canto sui rilievi tarquiniesi il demone non è mai direttamente associato con gli uccelli⁷⁵; ciò dovrebbe comportare un significativo differente, dato che, tra l'altro, un sicuro *Despótes orníthos*, aptero, è raffigurato su un altro rilievo della classe⁷⁶. La figura compare, imberbe, già su un'anfora proto-melia datata al 600 a.C. con un fulmine nella d. che, per il Payne, lo qualificherebbe come spirito della tempesta⁷⁷. Questa iconografia, piuttosto rara nella ceramografia protocorinzia e frequente invece in quella corinzia (dove però le ali sono quasi sempre impostate sulla schiena)⁷⁸, caratterizza personaggi diversi, quasi sempre barbati, accomunati dalla qualità di un moto potente⁷⁹. Spesso, sia nella ceramica corinzia come in quella attica, essa è caratterizzata come *Aristaios*, controparte maschile della *Potnia*⁸⁰. La figura, cui certo è stata attribuita una molteplicità di significati, appartiene comunque a pieno titolo alla *Welt der Draussen*⁸¹. Il modello al quale si è attenuto lo scultore sembra anche in questo caso assai antico, anteriore alla fine del VII, come si

desume dal dettaglio delle ali fissate sul davanti del petto⁸². Stilisticamente la figura sul rilievo tarquiniese non è lontana dalla cosiddetta Eris di una metopa di calcare di fabbrica siceliota datata intorno al 580 a.C.⁸³.

Figura femminile in corsa: B, 5.

La metopa, pessimamente conservata, presenta un personaggio, probabilmente vestito, che credo femminile, in corsa verso d. Il campo offre spazio per una seconda figura, una compagna o un inseguitore, della quale rimangono tracce esigue⁸⁴. Si potrebbe dunque ricostruire una scena di inseguimento, secondo lo schema, largamente circolante in quest'epoca, del ratto di Teti da parte di Peleo, attestato in Grecia su un noto cratere tardo corinzio del Louvre e su una coppa di Siana⁸⁵ e più tardi in Etruria sui tripodi Loeb e sui bronzi da Castel S. Mariano⁸⁶.

Figura femminile stante: A, fregio inferiore.

La figura femminile posta alle estremità del fregio (la replica a sin. non è conservata) trova un possibile confronto nella Menerva delle lastre Boccanera di Cerveteri⁸⁷: particolarmente simile appare il profilo delle teste, dal cranio appiattito, dal lungo naso e dalla fronte sfuggente, e la forma del busto, dalle proporzioni atticciate; diversa è la pettinatura, nel rilievo ancora legata alle convenzioni alto arcaiche.

Scena del prigioniero.

La Krauskopt ha sostenuto convincentemente che si tratti di un *excerptum* da una scena mitologica più ampia, testimoniata da un cratere corinzio del Louvre⁸⁸.

Cavaliere: A, fregio inferiore.

Ripetuto due volte in schema antitetico. Il tipo del cavallo con zampa anteriore avanzata piegata si afferma, secondo il Payne, dal Corinzio medio⁸⁹.

Confronti mi sembrano possibili con figurazioni della ceramografia del Corinzio medio⁹⁰ e tardo⁹¹. Se l'andamento arcuato delle redini ricompare identico nei bucheri tarquiniesi, il tipo iconografico lì impiegato è diverso (braccio d. teso all'indietro)⁹².

Alla formazione del linguaggio figurativo di questa maestranza intervengono elementi di diversa origine; se alcuni di essi richiamano il repertorio della ceramica meso e tardo corinzia (cavaliere, scena del prigioniero, figura fuggente) e qualcuna dipende in ultima istanza da quello protocorinzio (pantera, demone alato, capra?), altri motivi non vi trovano

adeguati precedenti; importante è il contributo greco orientale, cui rimanda un lotto di immagini (sfinge, grifo, anatre, forse anche il centauro e soprattutto il leone) che, forse con la sola eccezione del centauro, appaiono di alta antichità, dato che i prototipi stanno nella ceramica rodia o anche nordionica del tardo VII sec. a.C., diffusi in Etruria non solo da prodotti di esportazione, ma certo anche da artigiani trapiantati, quali il Pittore delle rondini, che hanno certamente contribuito a radicarli nella tradizione locale⁹³. Altri elementi trovano assonanze, difficile dire quanto dirette, nella ceramica attica (centauro, leone, pantera) e in quella calcidese (pantera), per ricomparire poi anche nella ceramica pontica.

Il Camporeale ha osservato che il bestiario utilizzato nel repertorio ornamentale del monumento costituisce, quasi al completo, con le sole eccezioni del cervo pascente, non raffigurato sui rilievi, e del centauro, assente nelle ceramiche, una speciale sequenza decorativa usata dalle effimere botteghe di bucheri tarquiniesi decorati a cilindretto⁹⁴, i cui echi impoveriti e tradotti in un linguaggio assai grossolano risuonano nella locale ceramica etrusco corinzia. Manifestazioni artistiche che presuppongono la dipendenza da una medesima tradizione figurativa, dalla quale sembra discendere del resto anche la serie degli stampini impressi sui pithoi a rilievo di Cerveteri⁹⁵, denunciando dunque l'ampia circolazione degli stessi modelli nelle città dell'Etruria meridionale.

L'eclettismo dell'ispirazione iconografica è ridotto a unità dal linguaggio particolare dell'artigiano: le figure solide, ben piantate, dai contorni fluidi ma nettamente definiti, rimandano a moduli stilistici diffusi nei primi decenni del VI sec.; sembra contrastare con questo accento dominante quanto si constata su alcune teste: sia il volto delle sfingi che quello del piccolo cavaliere denunciano un accentuato prognatismo, un andamento sfuggente della fronte, un tipico profilo del naso e della bocca, che evocano stilemi greco orientali del secondo quarto del secolo; la trattazione delle capigliature, in particolare del cavaliere, conferma questa impressione⁹⁶ e sembra addirittura preludere alla maniera di caratterizzare le ciocche dei capelli che sarà propria dei Pittori delle idrie ceretane⁹⁷. Per questa ragione ritengo che la cronologia del monumento possa essere collocata un poco più in basso della datazione vulgata, nel pieno secondo quarto del VI sec. a.C.

L'officina

Quanto precede dovrebbe bastare a dissipare le eventuali perplessità sulla pertinenza dei tre elementi a uno stesso insieme decorativo; l'analisi tipologica può giustificare infatti le differenze tra le figurazioni delle diverse parti del monumento o con l'idiosincrasia dell'artigiano, poco abile nel rovesciare gli schemi iconografici, oppure, più probabilmente, con l'intervento di maestranze diverse, un maestro e un aiuto, esattamente come sembra avvenire, un poco più tardi, nelle officine dei toreuti, come documentano i bronzi da Castel S. Mariano⁹⁸.

Alla stessa équipe artigianale riconducono altri rilievi tarquiniesi, alcuni dei quali possono essere riuniti in insiemi e riferiti ai medesimi sistemi decorativi. Fornisco di seguito l'elenco dei complessi monumentali che ho creduto di poter ricostruire e riferire alla medesima maestranza, sistemandoli secondo una possibile sequenza cronologica.

Complesso I (Figg. 14-16). Ad un unico monumento sono da riferire, per l'identità delle misure (cfr. diagramma 2) due pezzi pervenuti al Museo archeologico di Firenze in tempi diversi, per uno dei quali è accertata la provenienza dalla necropoli dei Monterozzi⁹⁹:

A) Inv. n. 70814¹⁰⁰. Lastra intiera, che costituiva la parte inferiore dell'insieme. Fregio inferiore: a sin., Eracle e un centauro (Pholos?). Il gruppo delle quattro figure che completano il fregio possono essere interpretate come Troilo inseguito da Achille (?), tra i quali si interpone il gruppo di un leone e un cervo retrospiciente.

Metope.

1) symplegma sorvegliato da una figura femminile (dea?), verso sin.; 2) demone alato in corsa a sin.; 3) grifo/pantera accovacciato a d.; 4-6) gruppi di tre anatre a sin. (fig. 16).

B. Inv. n. 75271.

Metope¹⁰¹.

1) -; 2) capride stante, a sin.; 3) sfinge (con polos?) gradiente a d. (fig. 15); 4) -; 5) figura femminile accosciata; 6) leone gradiente a d., con zampa sollevata.

Complesso II. Si tratta del monumento ricostruito nelle pagine che precedono.

Complesso III. Tarquinia, museo archeologico. Piccolo frammento che conserva due sole metope, pertinenti a un elemento intermedio¹⁰².

B. Metope.

1) -; 2) -; 3) leone gradiente a d.; 4) -; 5) -; 6) cervo stante a d.

Complesso IV (Figg. 17-19). Firenze, museo

archeologico, inv. n. 112.494-6. Tre frammenti pertinenti forse a un elemento intermedio e a uno superiore¹⁰³ (diagramma 3).

B. Metope.

1) - ; 2) Tracce di figura; 3) quadrupede, a sin.; 4) - ; 5) aiace suicida; 6) Minotauro in corsa a sin., retrospiciente; 7) - ; 8) demone alato, in corsa a d.; 9) sirena, a sin.

C. Metope.

1) tracce di figura (quadrupede); 2) - ; 3) - ; 4) ippocampo; 5) - ; 6) -.

In base al motivo che compare quasi identico sui complessi I e II qui parzialmente ricomposti, propongo di denominare questa straordinaria maestranza Officina delle anatre¹⁰⁴.

Le nuove attribuzioni arricchiscono il repertorio iconografico della bottega. Nell'insieme I, se la figura del leone con zampa sollevata rappresenta un precedente¹⁰⁵ e quella del capro¹⁰⁶ una variante dei tipi sopra esaminati¹⁰⁷, e nella figura femminile nuda non si colgono caratteri di originalità rispetto alle numerose attestazioni dello schema¹⁰⁸, eccezionale interesse riveste invece la sfinge (con basso polos?)¹⁰⁹ (Fig. 15), che sembra realizzare fedelmente un modello conosciuto già sui vasi del Protocorinzio medio e soprattutto del Transizionale¹¹⁰. Nel lastrone di base (A), nuovi appaiono anche il symplegma erotico sorvegliato e/o propiziato da una figura femminile ammantata (dea?)¹¹¹, la figura alata corrente a sin.¹¹² e l'animale con zampa sollevata, probabilmente non un grifo ma uno splendido esemplare di pantera alata, che deriva lo schema del corpo dal Corinzio transizionale¹¹³.

Nel fregio che conclude in basso la sequenza, si sviluppano scene di carattere mitico narrativo, nelle quali credo di poter riconoscere a sin., con la maggior parte degli esegeti, Eracle e Pholos¹¹⁴, e a d., con la Richardson, Achille e Troilo¹¹⁵, separati dal gruppo di un leone, iconograficamente tributario dei leoni greco orientali orientalizzanti, che assale un cervo¹¹⁶. Anche i frammenti fiorentini riferibili al complesso IV inseriscono nel repertorio nuove figure; al di là del demone alato in corsa¹¹⁷, figura ben nota agli scultori di Tarquinia, novità iconografiche costituiscono l'ippocampo¹¹⁸ sul frammento di sin. in basso dell'elemento C, la sirena (barbata?)¹¹⁹ (Fig. 19-20) e il minotauro¹²⁰ sul frammento di d., nonché la figura di Aiace suicida nella metopa superiore del fregio centrale¹²¹ dell'elemento B.

Nel piccolo frammento del Museo di Tarquinia (complesso III) mentre il leone rappresenta una replica piuttosto debole del tipo noto¹²², il cervo stante, in atteggiamento di guardia è tipo nuovo, la

cui iconografia ricalca quello dei capridi dei complessi I e II¹²³.

Se i quattro monumenti possono assegnarsi ad una sola bottega o addirittura ad uno stesso artigiano, essi rappresentano però opere prodotte nell'arco di qualche decennio, per gli evidenti mutamenti nel repertorio iconografico e nello stile. In testa alla serie dovrebbe porsi l'insieme I del Museo di Firenze, cui dovrebbero seguire i complessi II e III del museo di Tarquinia; il monumento più tardo dovrebbe essere il gruppo IV costituito dai tre frammenti fiorentini, che si differenziano dai precedenti anche per un rilievo più accentuato. Mi sembra di intravedere uno sviluppo stilistico che, da un'opera saldamente legata al repertorio orientalizzante di matrice protocorinzia, con le sue figure piuttosto tozze e compatte, ben racchiuse entro il riquadro metopale, ancora databile probabilmente nell'ambito del primo quarto del VI sec. a.C.¹²⁴, arriva a creare opere più eclettiche (II, III), con animali dai corpi più allungati e armoniosi, consapevoli delle esperienze figurative corinzie transizionali e "Early Ripe", ma che attinge anche con inattesa freschezza al patrimonio greco orientale, che potrebbero porsi nel secondo quarto del secolo; il complesso IV, non immune da influssi magnogreci¹²⁵ potrebbe essere collocato poco prima della metà del VI sec., per il confronto con la figura del Minotauro che compare su ceramiche attiche a figure nere¹²⁶.

Il programma figurativo.

Quale era il significato, se uno ve n'era, di queste sequenze di animali e personaggi umani, isolati entro lo spazio ridotto e condizionante della cornice metopale o distesi in più articolate composizioni nei fregi di base? Anche recentemente si è creduto di poter liquidare la questione attribuendo loro un prevalente intento decorativo, eventualmente in funzione apotropaica¹²⁷. Ma una prospettiva di questo genere palesa tutta la sua inadeguatezza, quando si tenga conto della imponenza degli apparati testé ricostruiti¹²⁸.

Quell'acuto conoscitore dei linguaggi artistici che è stato Otto Brendel, osservando che la cornice, che isola le figure, infonde loro nel contempo un risalto eccezionale¹²⁹, è giunto ad affermare che il "lastrone" diviene il supporto di un discorso figurativo che si avvale di sequenze di puri nomi, "using verbs hardly at all"¹³⁰. Si tratterebbe di una grammatica elementare, nella quale i singoli tipi iconografici svolgerebbero la funzione delle vignette di un abecedario. Le immagini, racchiuse ed esibite entro i riquadri

metopali come in un classificatore, sembrano effettivamente caricarsi di un potenziale espressivo, certo in grado di evocare aree semantiche a noi largamente precluse.

Una osservazione può proporsi immediatamente: il materiale figurativo non è trattato in maniera omogenea. Gli animali e gli esseri misti appaiono in genere isolati, e solo raramente sono riuniti in composizioni di tipo araldico; le figure umane non rimangono quasi mai sole, ma sono di solito raggruppate in quelli che appaiono come sintagmi narrativi. È come se il bestiario avesse subito una selezione molto più drastica del repertorio con personaggi umani. Animali ed esseri mostruosi sono stati oggetto di un processo di definizione per specie, evidentemente perché ogni specie era sentita come portatrice di un significato (oltre all'intrinseco) che possiamo definire simbolico, o che si avvia a diventare tale; un trattamento che non avrebbe alcun senso se applicato alla figura umana. La rappresentazione di una gamma di situazioni psicologiche esemplari o di diversi paradigmi di comportamento, era possibile solo mettendo in scena una serie di composizioni minime, dove interagissero alcuni (in genere due) personaggi. Dunque le immagini che compaiono entro le metope fanno riferimento a piani semantici paralleli, ma nettamente distinti.

Naturalmente, ogni ipotesi esegetica deve tener conto del contesto funerario entro il quale i monumenti erano esibiti. Il bestiario raffigurato è in primo luogo quello che accompagna o evoca la morte; sono le fiere e i mostri, talora benigni ma sempre pericolosi, che popolano l'ambiente liminare, la fascia di confine tra il mondo di qua, dei vivi, e quello di là, dei morti; gli esseri che abitano quella che Ulrich von Wilamowitz chiamava "die Welt des Draussen"¹³¹.

Nel complesso II, sopra ricomposto, tali sono le sfingi, i grifi, i centauri, i leoni alati e probabilmente anche quelli apteri¹³². Ma si tratta di immagini (simboli?) polivalenti: a una altro aspetto dello stesso limite, tra mondo civilizzato e mondo selvaggio, potrebbe alludere la figura ambigua del centauro dendroforo, che in Grecia è sovente usata per raffigurare Chirone o Pholos¹³³, i più civilizzati tra questi *mixótheres phótes*¹³⁴. Tuttavia è improbabile che l'immagine, più volte iterata, introduca un secondo tema, quello della caccia, dato che il centauro non reca trofei di selvaggina, come avviene tanto frequentemente in Grecia come in Etruria¹³⁵. Al tema della caccia tra animali alludono invece con certezza,

da una parte, le fiere carnivore, la pantera e il leone, e dall'altra, la preda potenziale, il capride¹³⁶.

Al motivo della caccia, dell'inseguimento e della cattura sono da riferire anche le metope con protagonisti umani, quella con il prigioniero e il suo catturatore e quella con coppia (?) di fanciulle in fuga, con la possibile allusione all'inseguimento e alla cattura erotici.

Nelle rete delle metope con gli esseri della morte se ne accostano altre nelle quali imprese eroiche (guerresche?) si alternano a scene cariche di una forte componente vitalistica, legate alla sessualità, desunte probabilmente dal patrimonio della mitologia figurata ellenica, ampiamente circolante in Etruria.

La tematica erotica e sessuale, legata forse al filone concettuale di rinascita, che impronta più tardi esplicitamente l'immaginario del Pittore di Micali e che lascia le sue tracce su monumenti funerari ceretani coevi¹³⁷, è centrale nel partito decorativo dei "lastroni": essa è infatti chiaramente evocata dalla immagine femminile accosciata, testimoniata tante volte e certamente da interpolare nella maggior parte dei monumenti; sia o meno una figura divina, mi sembra probabile vedervi l'erede delle immagini femminili nude tardo villanoviane e orientalizzanti, che hanno nella statuette eburnea della Marsiliana la realizzazione più straordinaria¹³⁸. Ma c'è forse di più.

Il confronto più puntuale per il non comune schema iconografico, come è stato più volte sottolineato, è quello con la gorgone rappresentata come pótnia therón del rivestimento bronzeo della sponda posteriore del Sitzwagen di Castel S. Mariano¹³⁹. La Höckmann, che ha approfondito questo confronto, riconoscendo l'identità del modello che sta alla base del bronzo sbalzato e dei rilievi in nenfro, non ha formulato a proposito di queste ultime ipotesi interpretative, dato l'isolamento della figura e la costante assenza di attributi che ne qualificano identità e funzioni¹⁴⁰.

La posizione delle braccia, piegate e sollevate, con le mani aperte e tese ripete un gesto che vanta una altissima tradizione nell'arte figurativa mediterranea e mesopotamica¹⁴¹; esso di solito designa l'apparizione di un essere sovrumano, una 'göttliche Erscheinung'¹⁴², come ha più di recente sottolineato lo Schefold, a proposito di opere greche di poco più antiche dei monumenti qui in discussione¹⁴³.

Il gesto è saldamente affermato anche nell'Italia centrale all'inizio dell'età orientalizzante: lo si ritrova nelle figure del "signore dei cavalli" su ceramiche falische degli inizi del VII sec.¹⁴⁴. Particolarmente interessante, e in certo modo risolutivo, è il confronto

con una situla ceretana, di buccherò a rilievo dell'orientalizzazione maturo, recentemente edita:¹⁴ la figura femminile ha in questo caso una larga cintura alla vita ed è rappresentata stante, e non accovacciata; vi compare però il singolare dettaglio (al quale non so trovare spiegazione) dei piedi piegati verso l'interno, esattamente come in uno dei rilievi di Tarquinia più recente di circa un secolo¹⁴⁶. Il Camporeale, pur sottolineando le differenze rispetto allo schema tradizionale della Potnia, riconosce però chiaramente nella figura "un atteggiamento di vittoria su una teoria di leoni gradienti"¹⁴⁷, attribuendo perciò all'artigiano l'intenzione di rappresentare una "Signora degli animali". Allo stesso modo ritengo si debba giudicare la figura sui rilievi tarquiniesi, sebbene manchi un contatto diretto con le fiere, che occupano peraltro le metope circostanti.

La posizione accovacciata allude probabilmente all'atto del generare, come avevano già suggerito il Goldmann¹⁴⁸ e il Paribeni¹⁴⁹, e più di recente hanno sostenuto, indipendentemente l'uno dall'altra, il Jannot¹⁵⁰ e la Höckmann¹⁵¹. All'atteggiamento di dominio, alla *epiphaneia* trionfante sulle fiere si associa la posizione accovacciata che evoca il parto. Si tratta dunque di una figura (divina?) che presiede alla natura selvaggia, e in quanto tale soprintende anche alla generazione. Si può perciò affermare, con le parole del Paribeni, che si tratta di una iconografia nella quale "quite understandably, the two typical activities of a nature goddess, giving birth and ruling over the wild animals, are significantly combined in a single scheme"¹⁵². Una concezione e uno schema iconografico, ai quali viene data forma nella prima metà del VI sec. a.C., ma che hanno le loro radici nel patrimonio orientalizzante.

Dove una figura di questo tipo potrebbe trovarsi più al suo posto che nel cuore del mondo liminare, al centro della popolazione di fiere e esseri mostruosi, quelli sui quali si estende il suo potere? È dunque l'immagine della "Signora della natura" che domina lo scenario dei rilievi tarquiniesi, con il suo chiaro riferimento alla sessualità e alla riproduzione.

Essenziale in questo contesto è del pari il demone alato, che si muove con volo impetuoso attraverso l'aria; la figura sembra condividere con il bestiario, che del resto tanto frequentemente accompagna, la caratteristica di selvaggio essere rapitore¹⁵³. Se l'inventario delle occorrenze nell'arte arcaica greca ed etrusca ne ha evidenziato la polisemicità, non c'è dubbio però che delle diverse proposte interpretative

(controparte di Nike, Despotes / Aristaios, messaggero divino, vento del nord), quella che meglio le si adatta è quella di un vento tempestoso, come indicano i riferimenti, in Grecia, alle figure mitologiche più chiaramente connotate, da quella antichissima del demone con il fulmine sull'anfora melia, ai più recenti e sicuramente identificati Boreadi¹⁵⁴. Nell'immaginario mitologico dell'Odissea, la cui accertata circolazione nelle corti dell'Etruria ne fa un documento di riferimento di prim'ordine, gli esseri rapitori dei mortali sono, accanto alle Arpie, proprio i venti tempestosi: Penelope si augura che la morte la colga improvvisa, colpendola con il dardo di Artemide, o che "un uragano rapendomi (*anarpáxasa thúella*) mi spinga nei sentieri nebbiosi e getti alle foci di Oceano in sé rifluente"¹⁵⁵. Il demone è, in Etruria, al servizio di una divinità maggiore, il più delle volte Apollo (Suri?): in una delle lastre Campana, un dio barbato e con arco¹⁵⁶ in corsa verso sin., è seguito da un accolito alato (con ali sorgenti dalla schiena) – nel quale non può non identificarsi il demone in questione – che reca sulle braccia una figura femminile strettamente avvolta nel mantello, probabilmente la defunta (rappresentata però con gli occhi aperti, e dunque immaginata come rapita viva)¹⁵⁷. Se nella lastra ceretana l'identificazione del dio può rimanere incerta, è sicuramente Apollo, accompagnato da Artemide, quello verso il quale, su un'anfora pontica della Bibliothèque nationale, due demoni alati, questa volta tetrapteri e con ali ai piedi, sembrano trascinare, certamente dopo averli rapiti, in corsa concitata due giovani personaggi, uno femminile e uno maschile¹⁵⁸.

La più volte constatata associazione tra il (i) demone (i) e la figura femminile accosciata può far ipotizzare che nel contesto dei rilievi tarquiniesi e dunque nell'immaginario funerario della prima metà del VI sec. a.C. essi siano gli accoliti della 'Signora della natura'¹⁵⁹.

Nel complesso II, il significato funerario è ulteriormente reso esplicito dal fregio inferiore, nel quale il gruppo di un cavaliere che si allontana da una donna che sembra salutarlo è ripetuto specularmente ai lati dell'asse centrale del monumento. Si tratta di una scena di partenza, non nuova nel repertorio delle immagini di età orientalizzante e alto arcaica, in Etruria come in Grecia¹⁶⁰. Il giovane è scortato, anzi racchiuso, da due segni inequivoci, che definiscono l'ambiente ideale coinvolto; lo precede infatti una sfinge, lo segue un grifo: gli animali dei morti. Il significato sembra dunque senza alternative; non una generica partenza,

o eventualmente una partenza per la guerra come in altre classi di monumenti dello stesso orizzonte cronologico, ma davvero il viaggio per l'Aldilà è qui posto in essere. Se lo spirito della scena è abbastanza chiaro, l'identificazione dei protagonisti costituisce un problema. Due soli percorsi esegetici sembrano praticabili: può trattarsi in primo luogo della partenza del defunto; in questo caso, la duplicazione del motivo doveva sottolinearne la drammaticità e la centralità semantica¹⁶¹. Ma può proporsi, in alternativa, anche una lettura in chiave mitologica, un approccio suggerito dalla più perspicua rappresentazione che compare nella medesima posizione nel Complesso I: sarebbero in questo caso i fratelli spartani, i Dioscuri, ad allontanarsi per il loro alterno viaggio, salutati dalla sorella Elena e forse dalla nutrice di costei Aithra, come si vede su una antichissima lekythos protocorinzia¹⁶². Questa interpretazione può giovare anche del richiamo a un altro rilievo tarquiniese, nel quale il motivo del cavaliere al galoppo volante è ripetuto in schema speculare in due metope disposte simmetricamente ai lati della Potnia¹⁶³.

Sembra di poter individuare nel complesso II un percorso di lettura che si sviluppa dal basso verso l'alto: dapprima la partenza e il viaggio a cavallo, sotto la vigile scorta dei mostri; poi le tappe previste dall'itinerario rituale (reale o immaginario), percorso con la grande velocità cui allude il demone rapitore e psicopompo: il prigioniero, preda della caccia guerresca, il capride, preda (e vittima sacrificale per eccellenza) delle belve raffigurate nelle metope adiacenti, pantera e leone; queste ultime forse metafora del valore del defunto, ma nel contempo allusione alla inevitabilità della morte, una morte eroica; poi la(e) donna(e) fuggente(i), riferimento possibile all'exploit erotico, motivo esplicitato del resto dall'immagine che ritengo debba integrarsi nella lacuna; e poi di nuovo animali del limite, con la ricorrente figura del centauro.

Se la iterazione delle immagini del *mixóther phós* nel complesso II non costituisce semplicemente un richiamo alle vivacissime galoppate che compaiono nella ceramografia greca (l'iconografia è ivi però in genere variata)¹⁶⁴ il confronto con la scena raffigurata sulle coppe del Pittore di Heidelberg può suggerire un diverso significato dell'immagine, che cioè l'essere ibrido sia qui presente nella sua funzione di *kourotróphos* o pedagogo: come a Chirone viene affidato dal corrente Peleo il piccolo Achille, che il centauro educerà e porterà all'età adulta, così forse il defunto, portato dal demone rapitore alato e

scortato dal centauro attraverso le regioni insicure, potrà raggiungere il suo nuovo status.

Il percorso sembra concludersi nella parte superiore dell'elemento C, dove si muovono gli uccelli acquatici, immagini della migrazione, che in quanto tali rappresentano forse una allusione al destino del rapito, ma che possono anche evocare la meta del viaggio; una sede sovente immaginata come un'isola, al pari di quella raffigurata nella Tomba dei tori¹⁶⁵, nella quale si è giustamente riconosciuta una raffigurazione della esiodea "isola dei beati" dove sono condotti gli eroi del mito o della postomerica "isola bianca" (*Leuké nésos*), dove Teti "rapisce" il figlio Achille¹⁶⁶. Una meta della quale dà un'immagine ravvicinata, più dettagliata, la camera interna della Tomba della caccia e della pesca: al di sotto della coppia maritale, rappresentata nel trionfo del banchetto, si sviluppa l'affresco della loro dimora, una sorta di "giardino delle delizie"¹⁶⁷; un quadro di assoluta serenità, guizzante di vita, rappresentata dai delfini e dal fittissimo stormo di anatidi che copre tutte le pareti, entro un paesaggio caratterizzato dalla calma del vento e del mare (Od. IV, 566-568: non c'è tempesta di neve né rigido inverno né pioggia / ma sempre l'oceano manda soffi di Zefiro / che spira sonoro e rianima gli uomini), dove una natura fiorente fornisce del necessario i suoi abitanti¹⁶⁸. Una scena che richiama la descrizione della "*makáron nésos*" di Esiodo, dove "la terra reca frutti tre volte l'anno" e dell'*Elysion pedíon* promesso a Menelao nell'Odissea, dove "è facilissima la vita per gli uomini"; una ambientazione che giustamente il Rohde confrontava con la descrizione omerica della dimora degli dei¹⁶⁹.

Lo stesso studioso ricordava, sull'autorità dei lavori del Tylor, che da molti popoli "primitivi" un Aldilà felice era ritenuto esclusivo privilegio del sovrano e dei suoi discendenti; probabilmente anche nei monumenti funerari etruschi è contenuto, in questo senso, un riferimento alla regalità¹⁷⁰. Ma il modello ideologico che sta dietro a questo mondo di immagini non è certo più quello di Omero, per il quale la "piana elisia" è raggiunta soltanto da pochissimi personaggi di rango regale, esclusivamente in virtù dei loro legami di parentela con gli dei.

La citazione, nel contesto figurativo dei rilievi di nenfro, di scene di combattimento o le allusioni ad imprese eroiche (esplicitamente rappresentate o solo evocate dalle immagini dei mostri) dichiarano, al pari di quanto osservato per le lastre più recenti di Acquarossa con gli *athla* di Eracle¹⁷¹, il superamento

di questa concezione (già obsoleta d'altronde per Esiodo, che apre le porte dell'immortalità alla stirpe degli eroi), per la quale la regalità è un diritto esclusivamente legato alla genealogia, e dunque riservato ai *diogeneis*¹⁷².

Nel caso del complesso I, il percorso esegetico parrebbe diverso: sulla base, il tema mitico dello scontro vittorioso di Eracle con il centauro si pone come conclusione di un fregio che inizia sulla destra (secondo l'ordine naturale per un "lettore" etrusco) con l'immagine dell'eroe, in agguato o in corsa, che sguaina la spada per assalire la belva che lo precede o per trafiggere l'ignaro cavaliere che più sulla sinistra avanza disarmato al piccolo passo. Una scena gravida di diversi significati potenziali, ma che nella sua sostanza di uccisione inesorabile è sottolineata dal gruppo del leone che assale il cervo, allusione esplicita alla caccia e alla morte, oltretutto rappresentazione metaforica dello scontro mitologico¹⁷³. Nel campo centrale, la scacchiera ordinatissima delle metope si articola sulla fila mediana con le immagini del demone alato e della "signora della natura", cui fanno corona quelle laterali dove le figure, tutte centrifughe, esibiscono assieme al repertorio animalistico consueto, il segno esplicito, pur nell'oscurità del suo significato letterale, del *symplegma* nella metopa inferiore sin., nella stessa posizione dunque nella quale è raffigurata la scena del prigioniero nel complesso II: una scena che ha la struttura monumentale che hanno in Grecia (e in Etruria) le imprese di un eroe assistito da una divinità o da una eroina¹⁷⁴.

Anche in altre lastre sono frequenti le allusioni al tema del viaggio, che si può compiere su animali mostruosi, come gli ippocampi¹⁷⁵, così come sono frequenti i riferimenti alla caccia¹⁷⁶, alla tematica guerresca¹⁷⁷, a quella erotica¹⁷⁸, anche con scene di ratto¹⁷⁹.

Si tratta di un sistema di segni che definiscono un percorso visuale che non può non ricalcare uno psicologico e rituale, snodato in stazioni prestabilite, articolato sui momenti del viaggio, del versamento del sangue (l'*aimakouria* della tradizione greca) – mediante la caccia la guerra o il sacrificio (della capra o del prigioniero) – sull'azione rivitalizzante della sessualità, attraverso il territorio ostile popolato dagli esseri liminari¹⁸⁰.

Da questo punto di vista, i rilievi tarquiniesi rappresentano una sintesi del passaggio di status del defunto, del suo transito dal mondo dei vivi, che egli lascia, alle sedi a lui destinate, che si immaginano beate, dopo aver superato il mondo liminare con le

sue minacciose creature ed essere passato attraverso i sentieri nebbiosi (*eeróenta kéleutha*, Od. 20, 64), ai quali ritengo alludano le figure che tendono un drappo, su un altro noto lastrone della serie¹⁸¹.

Il linguaggio

Questo passaggio di status è rappresentato con un linguaggio estremamente formalizzato: non tanto di una *rudimentary grammar*¹⁸² mi sembra si debba parlare, quanto di uno strumento espressivo fortemente astratto, capace di evocare una situazione codificata nel rito o un aspetto del credo religioso con una sola immagine.

L'uso dello schema compositivo a metope comporta come conseguenza che lo stesso valore sul piano dell'espressione sia annesso agli elementi del bestiario e ai protagonisti umani, ben distinti invece su quello del significato. Sullo stesso piano, come immagini significanti, sono perciò da considerare le metope con fiere e *Mischwesen*, con demoni e divinità (?), con *symplegmata* e performances guerriere, con ratti erotici e imprese eroiche. Ogni metopa diviene un elemento essenziale del discorso iconologico.

Si tratta però, come sopra indicato, di un linguaggio che esprime i suoi concetti non solo con la "grammatica rudimentale" della quale parlava il Brendel, con gli ideogrammi delle figure racchiuse entro le metope, ma anche con la sintassi complessa, con la scrittura raffinata del mito.

Naturalmente ciò presuppone una comprensione del racconto mitologico, almeno al livello più superficiale di lettura, quello della sua trama, per estrapolarne il significato astratto, o se si vuole simbolico¹⁸³.

Mi sembra fondamentale l'analisi del fregio di base del complesso I: se la lettura proposta coglie nel segno, se cioè accanto alla raffigurazione dell'episodio di Eracle che assale il centauro (Nessos o Pholos) si sviluppa la vicenda dell'aggressione di Achille a Troilo, inframezzata dal gruppo del leone che insegue il cervo, la struttura di quest'ultima scena assume un valore paradigmatico per la comprensione dell'eventuale significato 'nascosto' delle figure isolate entro le metope. L'inserimento della coppia di animali assume chiaramente il valore di una metafora (il guerriero in corsa – Achille? – incalza il giovane a cavallo – Troilo? – come il leone incalza il cervo), alla quale è possibile trovare numerosi e puntuali riscontri tra le similitudini omeriche; in virtù dell'equazione che ora si precisa, secondo lo schema leone / Achille // cervo / Troilo,

carnivoro / predatore / eroe vittorioso // erbivoro / vittima / eroe soccombente¹⁸⁴, all'immagine isolata del leone nella metopa B 1 del medesimo complesso, sarà perciò connesso un significato che deriva oltre che dall'identikit della specie zoologica, anche dal suo impiego metaforico: l'immagine della fiera diviene o si avvia a divenire simbolo di vigore eroico e di morte eroica¹⁸⁵. Dietro alla figura del leone racchiusa nella metopa si individua dunque una trafilata che porta dal significato primo attraverso la metafora al simbolo.

Valore semantico omologo sarà da accordarsi anche alla figura del guerriero che sguaina la spada, iconograficamente identica al presunto Achille del fregio, isolata entro un riquadro metopale nel rilievo recentemente apparso sul mercato antiquario internazionale. In Grecia, la formula Achille / leone // Troilo / capriolo, così aderente al linguaggio dell'epica, è attestata figurativamente almeno dal 700 a.C., come dimostra l'aryballos PCA, sopra citato, che giustamente è stato messo in relazione con il ciclo preomerico dei Cypria. Probabilmente dalla tradizione della stessa metafora poetica ha attinto anche il creatore della composizione tarquiniese. L'immagine entro la metopa rappresenta in prima istanza un personaggio armato di spada in atteggiamento di corsa, la cui collocazione all'interno del bestiario ne assicura la natura demonica. In conseguenza della sua connessione con la figura del cavaliere, per illustrare probabilmente l'episodio mitologico dell'aggressione di Achille a Troilo (se desunta da un modello iconografico greco o reinventata sulla base del "mitologema", o meglio della tradizione poetica orale della saga è problema che qui non è possibile affrontare), questa immagine trascina con sé (o se si vuole si arricchisce) di tutta la gamma delle possibilità semantiche che l'uso metaforico rende disponibili.

Sarà allora possibile, in un più elaborato sistema di segni, contrapporre lo schema figurativo, "demone armato corrente" / "Achille" allo schema "leone ruggente", come faranno gli artefici dei vasi pontici e delle lamine a sbalzo di Perugia, non tanto per creare nuove trame narrative, quanto piuttosto per raffigurare più elaborati concetti etici e simbolici (a partire dalla metafora: Achille come un leone, si aprono diverse possibilità, tendenti ad esaltare la superiorità dell'eroe sulla fiera, fino a farne un vero e proprio "signore dei leoni").

Tra questi due diversi alfabeti formali si viene a creare inevitabilmente una tensione, che gli artisti hanno tentato di neutralizzare, come nel complesso

II, con lo strumento di una esasperata simmetria.

La gerarchia dei singoli segni è probabilmente determinata dalla loro posizione nell'insieme, dal loro peso nell'equilibrio della composizione; può darsi cioè che in un rilievo costruito su una simmetria strutturata sull'asse centrale, le immagini che lì trovano posto siano particolarmente significative; in molti casi è evidente infatti che la fascia centrale è enfatizzata con figure che si impongono per l'evidente contenuto di significati dominanti (ad es., nel complesso I, la figura femminile accosciata, il demone alato; nel complesso II, il demone alato; nel complesso IV, ancora il demone alato e Aiace).

Si tratta dunque di programmi funerari che rappresentano una sintesi delle credenze etrusche relative al mondo della morte e alla sorte dei defunti, significativamente correlabili con i cicli decorativi di alcune delle più antiche tombe dipinte (a Cerveteri, a Veio, a Tarquinia), anche se in queste è sviluppata solo una parte del repertorio delle immagini¹⁸⁶. Si tratta di una concezione che si trasforma decisamente nella seconda metà del VI sec. per far posto a nuovi metodi di celebrazione del defunto, in particolare con l'importanza che assumono i ludi funerari e la centralità che arride al vino e al suo mondo, una concezione che affiora anche nei rilievi tarquiniesi più recenti.

Da questo punto di vista i rilievi di Tarquinia, questi grandi parapetasmata sistemati sul fondo del dromos davanti alla tomba vera e propria, sono forse da considerarsi i precursori dei cicli pittorici che di lì a pochi anni polarizzeranno tutta la decorazione figurata dell'ipogeo. L'esempio straordinario – e sostanzialmente senza seguito – della Tomba dei Tori, con la grande parete, sulla quale si aprono gli accessi alle celle di deposizione, decorata dall'arazzo mitologico con l'agguato di Achille a Troilo, al di sopra del quale sono disseminati, non più racchiusi entro il reticolo delle metope, i motivi significativi dei tori e dei symplegmata erotici nella fascia mediana e gli scontri eroici nello spazio timpaniale, sembra rappresentare la versione pittorica e nel contempo la disarticolazione della rigida struttura organizzativa dei rilievi in pietra¹⁸⁷; un esperimento che lascerà ben presto il posto a nuove concezioni dello spazio pittorico all'interno del sepolcro¹⁸⁸.

La genesi del sistema di decorazione a metope verticali.

La disposizione di vignette entro un rigido sistema di riquadri, mentre evoca celebri monumenti arcaici descritti da Pausania (come l'arca di Kypselos o il trono di Amyklai), ha fatto più frequentemente

richiamare a confronto la decorazione di alcune note lamine sbalzate tardoorientalizzanti dall'Etruria e quella degli Schildbänder greci arcaici, restituiti in gran numero soprattutto da Olimpia¹⁸⁹. La somiglianza è indubbia e la relazione molto probabile, ma forse non è sufficiente a chiarire la genesi del tipo. Una nuova ipotesi può essere formulata, esaminando altre classi di materiali, prodotte in diverse aree del Mediterraneo e nel Vicino Oriente.

L'inserimento di singole immagini zoomorfe, spesso iterate, entro riquadri è motivo decorativo che caratterizza una classe di ceramica figurata di età orientalizzante della lontana Frigia, nella quale le metope sono delimitate da larghe fasce campite da motivi a "spina di pesce", come in certi lastroni "a scala" tarquiniesi, ritenuti – credo giustamente –, particolarmente antichi¹⁹⁰. Questa classe di ceramica dipinta, alla quale la ricchezza decorativa, che determina sulla superficie del vaso un "effetto tappeto", ha meritato il nome di "bella", appare nettamente distinta dalle produzioni locali sia di epoca anteriore che successiva: il suo aspetto particolare è stato spiegato con la imitazione di tessuti o tappeti¹⁹¹.

Alcuni anni fa, in un memorabile articolo sulle influenze orientali sull'arte orientalizzante della Grecia, il Barnett ha attirato l'attenzione su un tipo di scatole cubiche di fayence, da Susa, che presentano sconcertanti somiglianze nell'impaginato degli elementi decorativi secondari e nei riempitivi con i rilievi arcaici d'Etruria¹⁹² (fig. 21); secondo il grande orientalista si tratterebbe anche in questo caso della imitazione dei preziosi tessuti che l'Elam esportava verso Occidente, dove erano acquistati dai mercanti greci; ciò spiegherebbe la presenza di motivi di riempimento caratteristici, quali i quarti di rosetta, nelle ceramiche della Grecia orientale a partire almeno dalla metà del VII sec. a.C. Come è noto, anche in molti "lastroni a scala" sono utilizzati questi riempitivi incompleti¹⁹³.

Ma gli stessi elementi compaiono anche in un'altra classe monumentale, la cui sintassi è stata, a quanto pare indipendentemente, messa in relazione con le decorazioni dell'arte tessile: quella dei sarcofagi clazomeni, che il Cook ha interpretato come la riproduzione dei ricchi drappi che servivano da sudario o da copertura della bara nell'età più antica¹⁹⁴.

La organizzazione degli elementi decorativi in file di metope verticali da una parte e la stretta somiglianza delle singole metope dei rilievi

tarquiniesi e vulcenti dall'altra, mi sembra debbano far escludere una spiegazione del fenomeno figurativo etrusco con la mediazione della ceramica grecoorientale o delle strisce sbalzate peloponnesiache, spingendo invece decisamente per un diverso orientamento, che riconosca nei tessuti di importazione i prototipi diretti¹⁹⁵. Ritengo che i rilievi arcaici dell'Etruria conservino una eco fresca e probabilmente non mediata di questi preziosi tessuti orientali, i *barbáron hyphásmata* ricordati da Euripide¹⁹⁶.

Grazie alla testimonianza della più antica ceramica attica a figure nere conosciamo anche l'aspetto con il quale queste stoffe giungevano in Occidente. Molti vasi di Sophilos, di Nearchos e soprattutto dei numerosi pittori delle anfore tirreniche esibiscono immagini di divinità vestite di abiti sontuosi, ricamati talora con interi cortei di animali in fregi orizzontali, ovvero di pepli ornati dalla sola paryphé, articolata in riquadri campiti di figure¹⁹⁷. Questo secondo tipo di veste decorata da una "fascia verticale che segna l'asse centrale della composizione ornamentale"¹⁹⁸ è quello che rappresenta il più puntuale termine di confronto con il partito decorativo dei *parapetasmata* etruschi. Le vesti trapunte con figure sono indumenti eccezionali, e come tali appannaggio pressoché esclusivo delle divinità. Il repertorio figurativo comprende animali della natura selvaggia e quegli esseri ibridi che popolano il limite tra i mondi, tra il mondo degli dei e quello degli uomini, questa volta¹⁹⁹ (fig. 22).

Malgrado il piccolo modulo, risulta chiaro che la campitura dei riquadri segue spesso un principio compositivo perfettamente simile a quello dei rilievi: nella successione verticale delle metope, gli animali appaiono o tutti rivolti in una direzione o alternatamente volti a d. e a sin.²⁰⁰ Che le vesti 'divine' di Sophilos e dei suoi contemporanei fossero concepite ad immagine di preziosi tessuti orientali, è dimostrato da un altro gruppo di testimonianze, anch'esse conservate dalla ceramica attica a figure nere della prima metà del VI sec. a.C.

Accanto ai sontuosi pepli indossati da divinità (e più raramente da eroine), debbono essere menzionati infatti i chitonischi con larga paryphé, "divisa in tanti rettangoli da una o più spesso due linee parallele incise, come i pioli di una scala"²⁰¹, portati dalle Amazzoni; ed era universalmente noto che le Amazzoni erano un popolo d'Oriente, le cui sedi erano identificate sulle pendici del Caucaso, o nella Scizia meridionale o lungo il Termidonte in Cappadocia²⁰².

Questo tipo di mercanzia ha certamente innescato processi di imitazione in altri media. Si deve forse alla circolazione delle preziose e presumibilmente costosissime opere d'arte tessile orientali la diffusione capillare di decorazioni in serie di riquadri verticali. Le ceramiche attiche e le derivazioni su altri media documentano anche la forma nella quale i tessuti giungevano in Occidente; si trattava probabilmente di strette striscie, ottenute con telai piccoli e portatili (come possiamo immaginare fosse il tipo più comune usato nella produzione tessile più antica, verosimilmente domestica), che potevano essere applicate alle vesti o utilizzate come paramenti e cortinaggi²⁰³. Forse le ricche stole che sui bucheri incisi della seconda metà del VII sec. personaggi regali portano drappeggiati su una spalla, e lo stesso drappo prezioso raffigurato sulla straordinaria olpe di S. Paolo (Cerveteri) (del quale è attestato anche il nome probabilmente greco etruschizzato *kanna*), rappresentano davvero, nella loro forma lunga e stretta (che non dereverebbe dunque da una convenzione grafica) proprio questi sontuosi tessuti lavorati al telaio²⁰⁴. Solo gli dei potevano indossare abiti interamente trapunti con fasce orizzontali²⁰⁵.

Questo sistema di decorazione può aver avuto riflessi anche sulla toreutica. Sull'anfora del 'Pittore di Timiades'²⁰⁶, la regina delle amazzoni, *Andromache*, che indossa il consueto chitonisco con *pariphé* verticale decorata, regge nella sin. uno scudo rotondo che, nella parte interna, mostra la decorazione dell'imbracciatura, scandita in riquadri esattamente come accade nella *paryphé* della veste dell'eroina e come negli esemplari reali; in questo caso però i riquadri sono campiti da semplici motivi geometrici (trattini incrociati). Vedrei dunque in questa scelta dei ceramografi attici la definizione di una sorta di gerarchia di valori tra i due elementi decorativi, con una evidente sottolineatura della maggior importanza della decorazione della veste²⁰⁷. Se ne potrebbe inferire che anche la produzione di lamine di bronzo sbalzate per rivestimento dell'imbracciatura degli scudi rimanda nella concezione dell'apparato compositivo se non nelle scelte iconografiche alla decorazione dei tessuti²⁰⁸.

Il recente eccezionale rinvenimento di un grande scudo, completo di lamina di rivestimento dell'imbracciatura, entro la tomba 101 della necropoli di Serra di Vaglio, con un corredo principesco databile nell'ultimo quarto del VI sec. a.C., sembra costituire una conferma all'ipotesi su esposta. La lamina infatti presuppone un modello non lontano da quello che sta alla base del complesso II, qui

ricostruito²⁰⁹.

Il repertorio dei soggetti richiama quello del rilievo tarquiniese, anche se si rilevano differenze nella iconografia del demone alato (qui tetraptero e con ali anche ai piedi), del cavaliere (che tende il braccio d. all'indietro), del centauro (che solleva in alto il ramo).

Gli editori dello straordinario complesso cimiteriale di Braidia di Serra di Vaglio, richiamando giustamente gli esemplari di Olimpia, hanno evidenziato la netta distinzione nello stile (ma potremmo aggiungere, anche nelle scelte iconografiche) che esiste tra il nuovo pezzo e quelli peoloponnesiaci; ed hanno pensato a una fabbrica da localizzare in ambiente coloniale²¹⁰: possibilità, che aprirebbe comunque prospettive interessanti per la definizione del ruolo di mediazione dell'Italia meridionale nella trasmissione all'Etruria di motivi decorativi ellenici. Tuttavia, la ben documentata esistenza di artigiani etruschi dediti alla produzione di bronzi sbalzati, particolarmente fiorente a partire dalla metà del VI sec.²¹¹, ai quali si deve certamente anche la decorazione di lamine di rivestimento di imbracciature di scudi (documentata almeno per il tardo VI sec. dall'esemplare rinvenuto ad Olimpia)²¹², potrebbe anche suggerire la possibilità che si tratti di un manufatto importato dall'Etruria²¹³. D'altra parte, molti dei bronzi deposti nelle tombe degli *aristoi* di Serra di Vaglio sono di manifattura e di provenienza etrusche²¹⁴. Anzi, su uno dei lebeti della Tomba 105 è anche chiaramente riconoscibile una iscrizione, probabilmente di dono, che non è greca, come pur dubitativamente ha creduto di poter affermare l'editrice, ma palesemente etrusca²¹⁵.

Dunque, almeno in tesi generale, i rilievi di Tarquinia sembrano trasporre nella rude pietra locale, il nenfro, le decorazioni di tessuti preziosi ricamati con figure, come avviene in altre produzioni dell'artigianato artistico, comprese certamente la toreutica e probabilmente la ceramografia²¹⁶.

Credo che con una certa fiducia si possa sostenere che l'impulso al sistema decorativo dei rilievi in pietra tarquiniesi e vulcenti debba essere riconosciuto nella diffusione in Etruria, presso la committenza principesca dell'età medio e tardorientalizzante, delle stoffe ricamate d'Oriente, che potevano forse anche aver giocato un ruolo effettivo nelle decorazioni di strutture lignee poste a chiusura temporanea del fondo del dromos delle tombe.

La parentela nella scelta dei soggetti tra la lamina sbalzata da Serra di Vaglio e il complesso monumentale II di Tarquinia, sembra in ogni caso

confermare la circolazione di modelli che hanno influenzato gli scalpellini dediti alla lavorazione del nenfro, ma anche i decoratori dei vasi di bucchero a cilindretto e quelli dei pithoi ceretani a rilievo, nonché i toreuti²¹⁷.

Una funzione di redistribuzione del tipo decorativo, e forse anche una funzione creativa, possono averla svolta gli stessi rilievi monumentali di pietra, opere eccezionali che nei casi più importanti dovevano essere esibiti agli occhi di tutta la comunità, anche se la loro destinazione finale era la sfera 'privata' della tomba.

La funzione dei motivi geometrici e figurativi delle stoffe non si esaurisce nel pur fondamentale intento decorativo: come indicano i vasi attici della prima metà del VI sec. a.C., nelle vesti decorate con figure è contenuto l'esplicito riferimento a un preciso sistema di valori; qui, negli essere rappresentati, scelti tra le fiere della natura selvaggia e tra i mostri dell'ambiente liminare, sembra contenersi una esplicita allusione alla regione sulla quale si estende il dominio degli dei. Nel sistema decorativo dei rilievi etruschi, gli animali e gli esseri ibridi sono utilizzati per significare un altro sistema di riferimento, quello funerario, dove le regioni di confine popolate di mostri sono quelle tra vivi e defunti.

Entro questo quadro dell'ideologia funeraria etrusca possono, più dubbiosamente, individuarsi altri nuclei tematici.

Così, la progressiva affermazione del mito con i suoi esempi di comportamento eroico, poteva tingersi anche di un più specifico messaggio politico, ad esempio esaltando una componente di carattere genealogico: gli eroi avrebbero potuto, già poco prima della metà del VI sec., essere riguardati come potenziali o desiderati antenati mitici dalle oligarchie ellenizzate d'Etruria²¹⁸. La figura di Aiace suicida (che compare oltre che sul complesso IV anche su altri due rilievi), con l'assoluta evidenza che gli viene dalla posizione centrale nel programma figurativo del monumento, potrebbe interpretarsi dunque non solo come segno dell'ethos soloniano trapiantato in Etruria, ma anche come risultato dell'aspirazione a una genealogia eroica. Si tratta di una immagine che certamente ben si inserisce nel panorama cruento di cui l'arte funeraria etrusca sembra alimentarsi tanto intensamente, ma che avrebbe potuto caricarsi di ulteriori significati, legati alla figura dell'eroe fortissimo, che soccombe solo agli dei e a sé stesso. Paradigma di valore e coraggio, ma anche simulacro appropriato per un antenato dal quale si pretendesse eventualmente di discendere²¹⁹.

L'ipotesi di un uso dell'immaginario mitologico per nobilitare la prosapia può essere sostenuta ricorrendo ancora una volta al mondo dell'ornamentazione dei tessuti. Esiste infatti, tra le scarse descrizioni di tessuti decorati dell'antichità, almeno un caso nel quale una esplicita allusione genealogica è contenuta nelle scene intessute su una veste preziosa. Nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, l'agnizione che risolve il dramma avviene con la descrizione che Oreste fa della veste intessuta un tempo da Ifigenia, nella quale l'eroina aveva trapunto le immagini, racchiuse in uno scenario cosmico, della contesa tra Tieste e il suo antenato Atreo²²⁰.

Le descrizioni di tessuti contenute nei drammi di Euripide possono costituire una chiave per comprendere meglio il programma figurativo della decorazione delle vesti raffigurate nella ceramica attica di circa un secolo e mezzo prima e indirettamente anche dei lastroni tarquiniesi. È evidente infatti, sia nella descrizione della tenda di Ione che della veste di Ifigenia, che la decorazione sviluppava principalmente un grande scenario cosmico, rappresentato (con il linguaggio ormai corrente in età classica, come insegna la struttura compositiva del frontone orientale del Partenone) dal sole e dagli altri astri; entro questo quadro si inserivano gli episodi del mito. Una analoga funzione di ambientazione universale è possibile riconoscere nelle teorie di animali selvatici e mostruosi delle vesti arcaiche, che costituiscono il terreno sul quale la divinità (che indossa quei tessuti) emerge potente e padrona.

Anche sui rilievi etruschi il quadro della natura non civilizzata e ostile che circonda i mortali è la cornice entro la quale trovano posto le imprese degli eroi. Si tratta di un mondo percorso da potenze demoniche, popolato da fiere ed esseri teratomorfi, ma anche, e soprattutto, di un cosmo perfettamente ordinato – come indica il reticolo metopale – sul quale domina "la signora della natura", con i suoi probabili trabanti; spettacolare esemplificazione, si osservi *en passant*, di quello spirito analitico e classificatorio che costituisce il fondamento della "etrusca disciplina".

Arti decorative dunque certamente, quella dei tessuti e quella dei rilievi funerari: la prima, centrale nella cerimonialità della vita quotidiana di aristocratici e di *basileis*, l'altra, manifesto figurato della loro morte.

In entrambe i segnali al mondo liminare si accompagnano talora a accenni, più o meno espliciti, tendenti alla celebrazione delle glorie della casata.

Nell'insieme della documentazione dei rilievi

arcaici di Tarquinia la maggior parte dei monumenti sembra dunque illustrare esclusivamente l'ambiente attraverso il quale si concepisce il defunto in marcia verso le sue sedi immortali, senza però che la sua immagine sia mai esplicitamente raffigurata. Meno frequenti sono i monumenti nei quali si allude al viaggio, mediante le scene del congedo del guerriero o della partenza a cavallo o su ippocampo; anche in questi casi il riferimento al defunto è comunque sempre indiretto o generico. Assai più rari e soprattutto concentrati nella fase più tarda appaiono invece i riferimenti espliciti al titolare del monumento. Tale è però certamente il significato della figura maschile adulta che si appresta a bere da una grande coppa che gli ha appena teso un *puer*, in un contesto figurativo nel quale trova posto anche il *komos*²²¹ (figg. 23-4), così come anche della figura in trono che riceve l'omaggio da un personaggio stante²²². Si tratta di rappresentazioni che hanno confronti nella pittura funeraria del tardo VI sec., rispettivamente nella Tomba del barone e in quella dei giocolieri, e trovano riscontri nella scultura funeraria dell'epoca²²³.

La sequenza cerimoniale che è probabilmente illustrata nella oinochoe della Tragliatella²²⁴ appare nei "lastroni" superata; la scintillante visione dello spazio liminare che questi monumenti propongono, deflagrata e ricomposta entro l'ordinatissimo reticolo delle metope, riassume succintamente la tematica terrena del percorso rituale, e sviluppa invece ampiamente l'aspetto trascendente del destino del defunto.

Potremmo dire, schematizzando, che il mondo

rappresentato sui "lastroni" ad incavi comincia là dove finisce quello dell'oinochoe ceretana. Come in quest'ultima sono rappresentati il congedo della defunta dai parenti, l'insieme delle cerimonie previste dal rituale funebre (danza armata, *Troiae lusus*, *symplegmata* erotici, probabilmente sacrificio) e infine la partenza per mare verso una sede separata dal mondo dei viventi, nei monumenti tarquiniesi il fuoco è concentrato sulla descrizione del mondo liminare con le sue creature, mentre le allusioni alle imprese del defunto, compiute o da compiere, riconoscibili anche attraverso il travestimento mitico, si inseriscono come *excursus*, come *logoi* celebrativi.

Si tratta di una concezione religiosa che si articola su due momenti, quello che coinvolge anche i (e compete soprattutto ai) sopravvissuti e quello che riguarda esclusivamente il defunto²²⁵; una concezione che riappare in alcune tombe dipinte della stessa Tarquinia, ma che è già sistematicamente sviluppata nelle diverse fasce della pisside della Pania.

In conclusione, i grandi rilievi funerari di Tarquinia, con la rappresentazione della ostile natura selvaggia e delle sue creature mortalmente pericolose sembra rispondere, nel demarcare la netta separazione tra il mondo dei vivi e quello degli scomparsi, sostanzialmente alle stesse esigenze ideologico-religiose che ispirano, poco più tardi, il tema ricorrente della grande porta chiusa sulla parete della cella di deposizione delle tombe dipinte²²⁶.

Dipartimento di Scienze storico-archeologiche
e orientistiche - Università Ca' Foscari - Venezia

¹ Sui fregi fittili, cfr. M. TORELLI, *I fregi figurati delle regiae latine ed etrusche. Immaginario del potere arcaico*, in *Ostraka*, I, 1992, p. 249 sgg., con bibl. alla nota 1; M. CRISTOFANI, *La terza Regia. Problemi decorativi*, in *Arch. laziale* XII 1995, p. 63 sgg. Sulle pitture, B. D'AGOSTINO, *L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica*, in *Prospettiva* 32 1983, p. 2 sgg.; A. ROUVERET, *Espace sacré, espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia*, in *AnnASTorAnt* 10, 1988, p. 203 sgg.; F. RONCALLI, *La definizione pittorica dello spazio tombale nella età della crisi*, in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au V siècle av. J.C.*, Roma 1990, p. 229 sgg. Indagini iconologiche molto spinte sono quelle intraprese da M. MENICETTI, *L'oinochoe della Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, in *Ostraka* I, 1992, p. 7 sgg., L. CERCHIAI, *Sulla tomba del tuffatore e della caccia e pesca: proposta di lettura iconologica*, in *DialA* 5 1987, p. 113 sgg. e F.H. PAIRAULT, *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma Lazio Etruria, dal VII al I sec. a.C.*, Milano 1992, p. 36 sgg.

² Inquadramento della classe in M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, in *MonAnt* XXXVI 1937, cc. 197 sgg. I monumenti sono stati più di recente studiati da J.R. JANNOT, *Deux nouveaux reliefs tarquiniens*, in *AntK* 19 1976, p. 92 sgg.; S. BRUNI, *I lastroni a scala. Materiali del Museo nazionale di Tarquinia*, IX, Roma 1986 (d'ora in avanti BRUNI 1986); IDEM, *Materiali tarquiniesi del Museo archeologico di Firenze. I lastroni a scala*, in *StMat*, VI, 1991, p. 41 sgg. (d'ora in avanti BRUNI 1991); M.A. DEL CHIARO, *An Unpublished Etruscan Sculptured Relief*, in *NumAntCl* 1991, p. 25 sgg.

³ Cfr. ad es. G. AVAKIAN, *Rilievi inediti di monumenti etruschi e romani*, in *Ephemeris Dacoromana* VI 1935, p. 129 sgg., in part. p. 198; G. RICCI, in *NSc* 1952, p. 230; JANNOT, *art. cit.*, p. 92.

⁴ S. BRUNI, *Rilievi vulcenti dell'orientalizzante recente*, in *MEFRA* 100 1988, p. 276 sgg., n. 1-2, figg. 1-3. In realtà gli esemplari vulcenti (cfr. ad es. *ibid.*, p. 251, fig. 5), per le dimensioni e soprattutto per la mancanza, che non mi pare sia stata finora rilevata, delle caratteristiche incassature laterali sempre

presenti sui monumenti di Tarquinia, possono effettivamente suggerire la funzione di portali di tombe (così *ibid.*, p. 274, nota 56). Cfr. però *infra*.

⁵ RICCI, *art. cit.*, loc. cit., pensava giustamente che il monumento dovesse presentarsi in origine come "un grande rettangolo in cui si avrebbero due fasce continue in cima e in fondo e riquadri e incassature tra esse".

⁶ Ad es. BRUNI 1986, tavv. XVI-XVII, nn. 11-13; XXXI, n. 39; tavv. XXXII, n. 42. Cfr. anche l'interessante caso *Ibidem*, tav. XLI, b: si tratta chiaramente di un rilievo che presenta affinità con quelli vulcenti; ma anche in questo caso la lastra (tra l'altro ottenuta ritagliando una stele più antica, cfr. *infra*) doveva completarsi con altri elementi.

⁷ *Ibid.*, tavv. IX, XIV, XV.

⁸ BRUNI 1991, fig. 4 p. 44; BRUNI 1986, tavv. XVIII, 14, XIX, 16, XXV, 28, XXIX, 34, XXXIII, 4.

⁹ G. CULTRERA, in *NSc* 1930, p. 168 aveva però intravisto questa possibilità ("è evidente che il riquadro completo deve supporre formato da una coppia di lastre poste l'una sull'altra"), ma l'aveva poi abbandonata con una motivazione sconcertante ("Se non che è da credersi che, all'atto pratico, questo non avvenisse"). Decisamente a favore era invece Å. Åkerström, *Studien über die etruskischen Gräber*, in *Acta Sueciae* III, 1934, p. 58. Cfr. anche JANNOT, *art. cit.*, a nota 2, p. 92, nota 9.

¹⁰ Sull'esemplare delle Tomba delle iscrizioni, la trattazione più ampia è quella di AVAKIAN, *art. cit.*, p. 194 sgg. Cfr. anche RICCI, *art. cit.*, loc. cit.

¹¹ O. STACKELBERG-A. KESTNER, *Die Gräber von Corneto*, 1830, tav. XXVII; BRUNI 1986, p. 82 sg. n. 34, tav. XXIX, con bibl.

Conserva invece, lavorate su due lastre, le tre parti fondamentali (cornice superiore, campo metopale, fregio di base) il pezzo in collezione privata edito da JANNOT, *art. cit.*, a nota 2, tav. I, 1, cui però manca probabilmente un elemento della parte centrale.

¹² CULTRERA, *art. cit.*, a nota 9, p. 165, fig. 45-7; BRUNI 1986, p. 45 sgg., nn. 13-15, tavv. XVII-XVIII.

¹³ CULTRERA, *art. cit.*, p. 164 sgg, tav. VIII. La tomba, secondo BRUNI 1986, p. 47, nota 3, sarebbe di un tipo databile tra la fine del VII e la metà del VI sec. a.C.

¹⁴ CULTRERA, *art. cit.*, p. 169, fig. 48. Contro tale ricostruzione, si vedano le giuste osservazioni di D. LEVI, in *NSc* 1931, p. 226; BRUNI 1986, p. 6.

¹⁵ Malgrado i dubbi espressi da BRUNI 1986, p. 47, nota 1, mi sembra ipotesi ragionevole quella della pertinenza dei rilievi alla tomba sottostante.

¹⁶ Per i dati metrologici, cfr. il diagramma 1.

¹⁷ Rassegna delle diverse ipotesi in M.J. BLAZQUEZ, *El Despotismo tiron en Etruria y en el Mundo Mediterraneo*, in *Zephyrus* IX, 1958, p. 163; BRUNI 1986, p. 4 sgg.

¹⁸ Cfr. ad es., M.J. BLAZQUEZ, *Representaciones de puertas en la pintura arcaica etrusca*, in *CuadRom*, IX 1957, p. 49 sgg.

¹⁹ BRUNI 1986, p. 8.

²⁰ Così infatti il singolare rilievo di Tarquinia, *ibidem*, p. 117 sgg., tav. XLI, di tipo particolare, nel quale il diverso orientamento è palese: in questo caso un lastrone ad incavi, tipologicamente molto antico e tra i più simili agli esemplari attestati a Vulci

(cfr. BRUNI, *art. cit.*, a nota 4 p. 248, fig. 3) – ma certo in origine lavorato in parti distinte – è stato realizzato ritagliando una monumentale stele con monomachia, la cui datazione alta può essere corroborata dal confronto del tipo di elmo con alto cimiero dei guerrieri con quello che esibisce Athena nell'anfora paria a rilievo, K. SCHEFOLD, *Götter- und Heldensagen in der früh- und hocharchaischen Kunst*, München 1993, p. 52, fig. 26, datata al 700 a.C., che consente di valorizzare positivamente il confronto proposto da H. HENCKEN, *Tarquinia. Villanovans and Early Etruscans*, Cambridge, 1968, p. 379 con le figurazioni dell'olla dalla tomba di Bocchoris, del primi decenni del VII sec. a.C. Analoga soluzione è da proporsi nel caso del frammento BRUNI 1986, p. 26, n. 4, tav. XI, nel quale gli intagli sul retro della parte figurata presuppongono un orientamento ortogonale rispetto a quello della decorazione della faccia principale.

Così anche in BRUNI 1991, p. 54, n. 10, fig. a,b, nel quale le due facce decorate rispondono anch'esse a opposti sistemi di orientamento; ciò è dimostrato dal fatto che capovolgendo il 'lastrone' rispetto alla posizione nella quale è stato pubblicato, gli inspiegati resti di figura assumono tutto il loro significato, rivelandosi il braccio sin. con parte della spalla di una figura femminile accosciata del tipo analizzato da J.R. JANNOT, *Une déesse tarquinienne*, in *MEFRA*, 92 1980, p. 607 sgg. Anche il 'lastrone' recentemente reso noto da I. JUCKER, *Italy of the Etruscans. Exhibition Catalogue*, Israel Museum 1991, p. 289, n. 385, che presenta sul retro una lavorazione, rimasta allo stadio di abbozzo, è una evidente conferma della unidirezionalità di visione del monumento. L'unico caso nel quale le decorazioni delle due facce sono realizzate secondo il medesimo punto di vista (BRUNI 1986, n. 23, tavv. XXIII), dovrà essere interpretato sulla base di quelli che precedono, tanto più che sia dal punto di vista stilistico che da quello strutturale le due composizioni sembrano inconciliabili: stilisticamente più antica la scena di caccia alla lepre, che costituiva del resto il fregio di base del sistema decorativo al quale apparteneva, mentre la decorazione a metope della faccia opposta presuppone un altro elemento al di sotto. A proposito di questo monumento, non è stato finora notato che ad esso apparteneva certamente anche il frammento *ibidem*, n. 37, tav. XXX, come risulta dalla chiara parentela dello stile e soprattutto dalla identità delle misure (Figg. 23-24). Ritengo che il rilievo sia da rubricare tra i più recenti della serie, non solo per le caratteristiche dello stile (cfr. ad es. i felini accosciati che ricordano le forme piene delle parti animalesche delle sfingi delle lastre Boccanera, F. Roncalli, *Le Lastre Campana*, Firenze 1965, p. 28 sg., n. 16, tav. XII, 1; la pettinatura del fanciullo sembra assimilabile a quella dei primi kouroi ionici), ma anche dal punto di vista del contenuto, per l'eccezionale scena del pannello *ibidem*, n. 37, (qui fig. 24), dove un personaggio riceve da un puer una coppa, una scena che, mentre sembra introdurre nell'iconografia dei rilievi tarquiniesi un tema nuovo, quello del vino, appare estremamente simile, iconograficamente, a quella di una nota stele fiesolana, di qualche decennio più recente (F. MAGI, *Cippi e stele fiesolani*; in *StEtr* VI 1932, p. 18; n. 17, tav. VIII, 3), ma è soprattutto in sintonia con quanto rappresentato su una oinochoe di bucchero, riferibile a fabbrica tarquiniese, cfr. S. BRUNI, in *AnnStorAnt* XI, 1989, p. 139, fig. 3.

²¹ RICCI, *art. cit.*, p. 230; cfr. BRUNI 1986, p. 8 sg.

²² Evidente è il caso della Tomba delle iscrizioni, nella quale

l'apertura dell'ingresso è larga m. 1.12, mentre quella del dromos raggiunge m. 2.16; il lastrone misura m. 1.565 secondo AVAKIAN, *art. cit.*, p. 194 (m. 1.75 secondo BRUNI 1986, ad loc.). Tale del resto appare il caso anche per altri monumenti tarquiniesi, come ha notato G. COLONNA, *Strutture teatrali in Etruria*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Rome 1993, p. 328, nota 20. Nel caso della Tomba L, risulta dal disegno dato da CULTRERA, *art. cit.*, p. 164, fig. 44, per l'apertura della tomba una larghezza di m. 1.00.

²³ Cfr. anche JANNOT, *art. cit.*, a nota 20, p. 614.

²⁴ Il più completo tentativo di ricostruzione di un possibile modello si deve a JANNOT, *art. cit.*, a nota 2, p. 98 sgg., figg. 7-10.

²⁵ BRUNI 1986, tav. IV, IIa, I.

²⁶ *Ibid.*, tav. VI, II a 11.

²⁷ BRUNI, *art. cit.*, a nota 4, fig. 1-2.

²⁸ F. JOHANSEN, *Reliefs en bronze d'Etrurie*, Copenhagen 1971, tav. I.

²⁹ Un cenno in questo senso in G. COLONNA, *L'architettura*, in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986, p. 450; IDEM, *art. cit.*, a nota 22, loc. cit.

³⁰ AVAKIAN, *art. cit.*, p. 198 sg.

³¹ C.M. LERICI, *Nuove testimonianze dell'arte e della civiltà etrusca*, Milano 1960, p. 150; BRUNI 1986, p. 61 sgg., n. 21, tav. XXI.

³² Analogo sembra il caso della poco più antica stele dell'agro fiorentino alta oltre m. 3, accuratamente tagliata a circa metà altezza per essere ridotta a portale della tomba al momento della sua definitiva chiusura. Ipotesi sulla originaria collocazione, in G. DE MARINIS, *Una nuova stele dall'Agro fiorentino*, in *StEtr* XLVIII 1980, p. 51 sgg.

³³ B.E. LININGTON, *La funzione dei lastroni scolpiti di Tarquinia*, in *MEFRA* 92 1980, p. 625 sgg.

È opportuno sottolineare come le importanti scoperte e osservazioni dello scavatore indichino con chiarezza che gli apparati rinvenuti sui tumuli a lastre poligonali sono posti a grande distanza dagli accessi veri e propri alle tombe, anzi sovente in posizione opposta. Il tumulo ceretano è ora edito da A. NASO, *All'origine della pittura etrusca: decorazione parietale e architettura funeraria in Etruria meridionale nel VII sec. a.C.*, in *JRGZM* 37 1990 (1993), p. 468, tav. 39, 2.

³⁴ In questo senso interpreta il frammento rinvenuto nel secolo scorso alla Cuccumella di Vulci COLONNA, *art. cit.*, a nota 22, p. 330, nota 23. Alla stessa classe può appartenere anche la lastra BRUNI 1986, p. 18, 1, tav. VII a; IDEM, in *Gli Etruschi di Tarquinia* (a cura di M. Bonghi Jovino), Modena 1980, p. 275, n. 708, dalla tomba XXXII dei Monterozzi, rinvenuta proprio a copertura della fenditura nel cielo di una tomba tardoorientalizzante, fermo restando che si tratta nel caso specifico di una situazione di reimpiego, come risulta chiaramente dalla descrizione dello scavatore, cfr. CULTRERA, *art. cit.* a nota 9, p. 146. Cfr. anche ÅKERSTRÖM, *op. cit.* a nota 9, p. 59.

³⁵ BRUNI, *art. cit.* a nota 4, p. 248, fig. 2-3.

³⁶ Concorro con P. MÜLLER, *Löwen und Mischwesen in der archaischen Kunst*, Diss. Zürich 1978, p. 11, nel rifiutare l'uso del termine "creature fantastiche".

³⁷ All'elenco messo insieme da JANNOT, *art. cit.* a nota 20, va

aggiunto l'esemplare BRUNI 1986, tav. XIII, n. 8 e quello ora riconosciuto in BRUNI 1991, fig. 20, n. 10 (cfr. nota 20). L'interessante figura in schema simile (chiamata a confronto in BRUNI 1986, p. 34), che compare inserita in fregi animalistici su impasti ceretani, è descritta come maschile da M. SMITH, in *CVA Heidelberg* 2 1963, p. 18, tav. 54,6. Non pertinenti i confronti addotti in BRUNI 1986, p. 35, nota 7.

³⁸ JANNOT, *art. cit.*, a nota 20, p. 614 sg. Sottolinea invece il puro valore ornamentale dello schema BRUNI 1986, p. 34. Mi sembra però impossibile considerare la figura un caso di patrimonio figurativo svalutato rispetto a una ipotetica sua originaria pertinenza a un contesto mitico narrativo più complesso, scardinato dalla pulsione ornamentale che presiederebbe a questo particolare artigianato, cfr. *ibidem*, loc. cit.

³⁹ Differenze si constatano nella posizione degli occhi rispetto alle orecchie, nonché nel disegno della spalla e del collo.

⁴⁰ G. CAMPOREALE, *Buccheri a cilindretto di fabbrica tarquiniese*, in *StEtr* XL 1972 (d'ora in avanti CAMPOREALE 1972), p. 125, tav. XXV (fregio 2). Segnalo anche il tipo della pantera (simile tranne che per l'andamento della coda) che decora una oinochoe di bucchero a rilievo attribuita a officina vulcente da I. WEHGARTNER, in *CVA Würzburg* 3, München 1983, p. 22, tav. 9, 5-6.

Per quanto attiene ai problemi iconografici relativi al bestiario orientalizzante, cfr. ora M. MICOZZI, *"White on Red". Una produzione vascolare dell'orientalizzante recente*, Roma 1994, p. 68 sgg.

⁴¹ E. KUNZE, *Archaische Schildbänder*, *Ol. Forsch.* II 1950, p. 57 sgg., tav. 20, Va. Più vago il richiamo al tipo creato dal Pittore degli Archetti policromi, J. SZILAGYI, *Ceramica etrusco corinzia figurata*, Firenze 1992, p. 176, tav. LXXXIV c. Quasi identica invece è la forma del muso nella fiera che orna il ventre di una olpe di stile policromo, A. COHEN, *op. cit.*, p. 109, tav. XXIX (SZILAGYI, *op. cit.*, p. 83 n. 9 bis).

⁴² Una relazione collo/muso simile si trova soltanto nel tipo protocorinzio dell'uccello-pantera, cfr. ad es. CVA, Basel, *Antikensammlung* (J.P. DESCOEUDRES), 1981, tav. 8, 8; nel tipo di pantera quasi retrospiciente, come CVA Louvre III, p. 35, tav. 34, 4 (Corinzio arcaico); nella pantera accovacciata, K. FRIS JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, Paris-Copenhague 1923, tav. XXXIV, 1. Si tratta di atteggiamenti o di tipi figurativi del tutto diversi.

⁴³ S. PAPASPIRIDIS KAROUSOU, *Angeia tou Anagyrontos*, Athenai 1963, tavv. 38, 41, 56, 65-67, 70, 72, 73. Sulla dipendenza dal Pittore del sacrificio, *ibidem*, p. 117. Sul Pittore di Polyteleia, cfr. D.A. AMYX, *Corinthian Vase Painting of the Archaic Period*, 1988, p. 73, tav. 25.

⁴⁴ Sul *pinax* da Gortyna, G. RIZZA-V.S.M. SCRINARI, *Il santuario sull'acropoli di Gortyna*, I, Roma 1968, p. 184, n. 217, tav. XXXIII; sul suo inquadramento, *ibidem*, p. 236; sulla cronologia, *ibid.*, p. 239. Alla creazione della figura sul *pinax* gortinio potrebbe non essere estraneo l'imponente tipo di fiera (anche in questo caso caratterizzata come femminile) che compare sulla ceramica greco orientale del terzo quarto del VII sec., cfr. H. WALTER, *Frühe samische Gefässe. Chronologie und Landschaftstile*, in *Samos V*, 1968, p. 120, tav. 96.

⁴⁵ M. TIVERIOS, *Ho Lydos kai to ergon tou*, Athenai, 1976, tav. 74b.

⁴⁶ A. RUMPF, *Kalchidische Vasen*, Berlin-Leipzig 1927, p. 26, tav. 117.

⁴⁷ P. DUCATI, *Pontische Vasen*, Berlin 1932, p. 16 sg., tav. 17-8, 26.

⁴⁸ BRUNI 1986, p. 49, ha richiamato i pittori del Gruppo Vitelleschi. Tuttavia non solo lo schema, ma anche i dettagli sono completamente diversi. Del pari non vedo relazioni con il Pittore di Tarquinia 1504. Si tratta di figure goffe con zampe corte, che non hanno nulla a che vedere con i felini scattanti della scultura, e che possono tutt'al più rappresentarne una pallida reminiscenza.

⁴⁹ È in questo caso evidente comunque che nella pratica di bottega non c'è spazio per congetturare l'uso di schemi reversibili, come sembrerebbe avvenire invece in età tardo arcaica, secondo la classica ipotesi di R. BIANCHI BANDINELLI, *Monumenti della pittura antica in Italia. I. Clusium. Le pitture delle tombe arcaiche*, Roma 1939, p. 24, fig. 23.

⁵⁰ O. MONTELIUS, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux. Italie centrale*, Stockholm 1904, tav. 266, 8; S. HAYNES, in *Antike Plastik IV* 1965, figg. 5-6.

⁵¹ CAMPOREALE 1972, p. 122. La realizzazione più simile è quella del fregio 2, *ibid.*, tav. XXV, b.

⁵² CAMPOREALE 1972, loc. cit.; H. PAYNE, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, p. 89 sg. Qualche possibilità di confronto mi sembra possibile con la sfige del Pittore KX, cfr. SCHEFOLD, *op. cit.* a nota 20, p. 245, fig. 261.

Anche in questo caso il riferimento alla ceramica etrusco-corinzia (BRUNI 1986, p. 48) mi sembra assolutamente senza fondamento e comunque del tutto generico.

⁵³ Il confronto con la olpe del Pittore di Feoli non è convincente (cfr. *ibidem*, p. 51): l'albero ha un sistema intricato di radici, entrambi i corpi, sia quello ferino che quello umano, sono sessuati, il centauro tende le braccia in avanti ed è barbato.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 51, nota 32. Il dettaglio della lunga coda a S tra le zampe è ben attestato nel repertorio tardoorientalizzante, cfr. ad es. il grifo alato della pisside della Pania, M. CRISTOFANI, *Per una nuova lettura della pisside della Pania*, in *StEtr* XXXIX 1971, p. 71, tav. XXVIII.

⁵⁵ B. SCHIFFLER, *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst*, Diss. Bern. 1976, p. 143.

⁵⁶ C.C. EDGAR, *Greek Vases. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, 1911, p. 82, tav. VI, dalla piramide di Unas; SCHIFFLER, *op. cit.*, p. 92, 286, 04. Cfr. anche il dinos laconico C.M. STIBBE, *Lakonische Vasenmaler des sechstens Jahrhundert v. Chr.*, Amsterdam 1972, tav. 110, n. 313; LIMC I, s.v. *Achilleus*, p. 77, n. 250, tav. 82.

⁵⁷ Cfr. H.A.G. BRIJDER, *Siana Cups*, II, Heidelberg Painter, Amsterdam 1991, n. 419, tav. 134 (per una replica più tarda, *ibidem*, p. 338, n. 427, tav. 140); SCHEFOLD, *op. cit.*, a nota 20, p. 229, fig. 321.

⁵⁸ Giustamente BRUNI 1986, p. 48.

⁵⁹ CAMPOREALE 1972, p. 123, nota 22, fregi II, V, tavv. XXV, XXIX.

⁶⁰ I due tipi sono illustrati da A.M. BISI, *Il grifone. Storia di un motivo iconografico nell'antico Oriente mediterraneo*, Roma 1965, p. 234, tav. XXI-II. Cfr. K. KARDARA, *Rodiake angeiographia*, Athenai 1963, p. 155, fig. 122.

⁶¹ A. HUS, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Paris 1963, p. 203 sg., tav. XXIV, 18.

⁶² W.L. BROWN, *The Etruscan Lion*, Oxford 1960, p. 66 (Gruppo II).

⁶³ E. WALTER KARIDI, *Samische Gefässe del 6. Jahr v. Chr.*, Samos VI, Bonn 1973, n. 879, tav. 111, n. 970, tav. 118, n. 975, tav. 119, n. 980, tav. 121, n. 1021, tav. 124; SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 71. L'unico caso conosciuto nella produzione vascolare di Corinto è quello, citato da Hus, del frammento protocorinzio PAYNE, *op. cit.*, tav. 9,1.

⁶⁴ TIVERIOS, *op. cit.*, tav. 59 b; CVA Leipzig (E. PAULI), 1973, p. 9, tav. 2,1. Particolarmente interessante appare la lekanis CVA Bruxelles 2 (F. MAYENCE) 1926, tav. 2, attribuita alla maniera di Lydós da BEAZLEY, *ABV*, p. 118, n. 43, nel quale leone e pantera ricordano molto da vicino quelli del rilievo.

⁶⁵ CVA Würzburg 3 (I. WEHGARTNER), 1983, p. 48, tav. 27.

⁶⁶ Simile è la figura del capro nel frammento fiorentino BRUNI 1991, p. 49, fig. 11 e del cervo in quello del Museo di Tarquinia, BRUNI 1986, p. 76, n. 30, tav. XXVI.

⁶⁷ Per il tipo nella ceramica greco-orientale, KARDARA, *op. cit.*, p. 141, fig. 88. Per il vaso di Theozotos, BEAZLEY, *AVP*, p. 349.

⁶⁸ AMYX, *op. cit.* a nota 43, 1988, p. 239, fig. 106, 2 (TC).

⁶⁹ SZILAGYI, *op. cit.*, p. 137, tav. LXIX, f, che rimanda certo a prototipi tardo-protocorinzi, come JOHANSEN, *op. cit.* a nota 42, tav. XXXVII, 5; J.L. BENSON, *Early Corinthian Workshop*, Amsterdam 1989, p. 68, tav. 23,3. Qualche elemento di somiglianza nella metopa di un piede di tripode da Olimpia, SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 163, datato alla fine del VII sec. a.C.

⁷⁰ Molto simili sono i volatili sulla spalla della oinochoe Levy, cfr. CVA Louvre I, tav. 6 (insieme con due coppie di grifi e sfingi come nel fregio di base del rilievo); sulla oinochoe, da ultimo M. MARTELLI, *La ceramica greco-orientale in Etruria*, in *Les céramiques de la Grèce de l'est et leur diffusion en Occident*, Roma 1978, p. 158, n. 2. Sul Pittore delle rondini, cfr. A. GIULIANO, *Il Pittore delle rondini*, in *Prospettiva* 3, 1975, p. 6. Sull'anfora del Louvre, cfr. da ultimo M. MARTELLI, in *La ceramica degli Etruschi* (a cura di M. Martelli), Novara 1978, p. 276, n. 59.

⁷¹ Con le braccia abbassate: BRUNI 1986, n. 12, tav. XVI, n. 39, tav. XXXI, tav. XXXVI. Un braccio abbassato e l'altro teso in avanti o sollevato: *ibidem*, n. 11, tav. XVI, n. 34, tav. XXIX. BRUNI 1991, n. 8, fig. 17. Senza indicazione delle braccia: *ibidem*, n. 3, fig. 6.

⁷² SZILAGYI, *op. cit.*, p. 21, fig. 35; p. 182, n. 31, tav. LXXXIV, a. Nella ceramica corinzia il tipo del *despotes* e il demone alato in *Knielauf* sono tenuti distinti da PAYNE, *op. cit.*, p. 78.

⁷³ CAMPOREALE 1972, p. 131, tav. XXVIII. Anche nella ceramica corinzia il demone ("Boreade") è spesso confrontato con volatili, G. NEUSER, *Anemoi. Studien zur Darstellung der Windgottheiten in der Antike*, Roma 1982, p. 116.

⁷⁴ L. HANNESTAD, *The Followers of the Paris Painter*, Copenhagen 1976, n. 57; P. DUCATI, *Pontische Vasen*, Berlin 1932, p. 18, tav. 21.

⁷⁵ Soltanto l'altro grande rilievo, BRUNI 1991, n. 8, forse opera della medesima maestranza artigiana, presenta al di sotto della metopa con il demone una serie di palmipedi.

⁷⁶ BLAZQUEZ, *art. cit.*, a nota 17, p. 164 sgg.; BRUNI 1986, n. 10, tav. XV. Il monumento è stato considerato tra i più antichi della serie, con una proposta di datazione intorno al 590 a.C. (*ibid.* p. 43). Tuttavia i confronti iconografici (vedi ad es. la peculiare forma delle ali, soprattutto delle sirene, che ricordano il tipo elaborato dai pittori "pontici", cfr. ad es. M.A. RIZZO, in

Ceramica degli Etruschi, Novara 1978, p. 303, n. 107; le figure femminili che tendono un manto - allusione alla nebbia o alla morte? - richiamano la Menerva del tripode Loeb C, O. BRENDL, *Etruscan Art*, Harmondsworth 1978, fig. 108) e i riferimenti stilistici (cfr. soprattutto il profilo della sirena della metopa centrale con l'Eracle del tripode Loeb C, *ibidem*, fig. 107, o addirittura con il carro di Monteleone di Spoleto, *ibidem*, fig. 99) sembrano imporre una cronologia decisamente più bassa, almeno intorno alla metà del VI sec. a.C.

⁷⁷ PAYNE, *op. cit.*, p. 78. SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 18.

⁷⁸ PAYNE, *op. cit.*, loc. cit.

⁷⁹ SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 46, fig. 18.

⁸⁰ Sul problema, S. KAROUSOU, in *ASAtene* 24-26, 1946-8, p. 37 sgg.; SCHEFOLD, *op. cit.* p. 73 sgg., fig. 58-9.

⁸¹ Lo dimostra la sua presenza all'interno dei cortei di animali ed esseri ibridi dei fregi greci e etruschi, cfr. NEUSER, *op. cit.*, p. 116. La presenza degli uccelli, se non indica necessariamente la prerogativa di Despotes, allude però con certezza allo spazio d'azione del demone, nel quale sarà da identificare un essere minaccioso, forse veramente la personificazione di un vento rapitore, cfr. *ibidem*, p. 232. Come immagini dei Boreadi se pur con qualche incertezza, sono d'altronde state considerate molte di quelle testé passate in rassegna, in *LIMC* III, 1986 (K. SCHEFOLD), s.v. Boreadai, p. 129 sgg., nn. 27-39; cfr. anche *ibidem*, s.v. Boreas, n. 1, p. 135.

Ridiscute approfonditamente la questione, anche su una base bibliografica aggiornatissima, M. PIPILI, *Laconian Iconography of the Sixth Century B.C.*, Oxford 1987, p. 64 sgg., che conferma l'identificazione del Payne.

⁸² *Ibidem*, p. 111 sgg., nota 4. Questa peculiarità iconografica della ceramografia proto-corinzia compare però, sporadicamente, anche in seguito, in quella corinzia, cfr. CVA Bucarest 2 (P. ALEXANDRESCU-S. DIMITRIU), 1968, p. 10, tav. 4,2.

⁸³ Per la Eris, SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 313, fig. 343. Cfr. anche la figura di Dolone sulla coppa corinzia, *ibidem*, fig. 345, p. 314.

⁸⁴ Quanto resta della figura sembra consentire un richiamo a un frammento di rilievo conservato a Firenze, nel quale una figura nuda corre verso sin., cfr. BRUNI 1991, p. 55, n. 11, fig. 21. L'autore considera la figura maschile e la scena una danza. L'alto copricapo a pan di zucchero compare effettivamente nei comasti della Tomba delle iscrizioni, cfr. STEINGRÄBER, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1984, p. 74.

⁸⁵ Cfr. BRIJDER, *op. cit.* a nota 56, p. 240, n. 52 (Pittore C), tav. 16. Su una probabile eco in Etruria, cfr. G. BARTOLONI, *Palazzo o tempio? A proposito dell'edificio arcaico di Poggio Buco*, in *AnnASTorAnt* XIV 1992, p. 21 sgg., fig. 3, 3; 4.

⁸⁶ I. KRAUSKOPF, *Der Thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz/Rhein 1974, p. 30, tav. 7, 12.

⁸⁷ RONCALLI, *op. cit.*, a nota 20, p. 72. Somiglianze emergono anche con le donne piangenti, più pesantemente ammantate, di un'urna vulcente perduta, G. MICALI, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Firenze 1810, II, p. 93 sgg., tav. LVII, 1-2.

⁸⁸ KRAUSKOPF, *op. cit.*, p. 21; E. POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, p. 55, E 633, tav. 47; BRUNI 1986, p. 52. Non sarà comunque da dimenticare che la scena dell'eroe che spinge innanzi a sé il nemico sconfitto e con le braccia legate dietro alla schiena,

è un topos di vastissima latitudine geografica e temporale, che risale almeno all'immagine del re orientale vittorioso, ad es. i rilievi bronzei delle porte di Balawat, del tempio di Shalmaneser III, G. AZARPAY, *Urartian Art and Artifacts. A Chronological Study*, Berkeley 1968, tav. 15. Altri esempi, scelti a caso in ambienti culturali diversi, che dimostrano l'importanza della scena nei contesti figurativi di carattere funerario sono la fascia inferiore della situla Benvenuti, cfr. G. FOGOLARI - A.L. PROSDOCIMI, *I Veneti antichi*, Padova 1988, p. 91, fig. a p. 86-7; il fregio della fronte del sarcofago perugino dello Sperandio, cfr. A. CHERICI, *Per una lettura del sarcofago dello Sperandio*, in *Xenia antiqua* II 1993, p. 15, fig. 3 b; l'anfora campana in tecnica outline, G. SCHNEIDER - HERRMANN, *The Samnites of Fourth Century B.C.*, London 1996, p. 84, tav. 53 a-d; il cratere apulo del Ruess Painter, *ibidem*, p. 83, tav. 117; la hydria campana del Triumph Painter, *ibidem*, p. 84, tav. 118.

⁸⁹ PAYNE, *op. cit.*, p. 70. Circa la estensibilità del criterio al di fuori di Corinto, vedi però le osservazioni di KUNZE, *op. cit.*, p. 190 e I.C.BOL, *Argivische Schilde*, Berlin-New York, 1989, p. 82 sgg. Pur nello schema comune, i cavalieri della pisside della Pania (chiamati a confronto da BRUNI 1986, p. 49) mi sembrano abbastanza diversi per le proporzioni più slanciate del cavallo e per le innegabili differenze nella posizione e nella forma del muso e delle redini.

⁹⁰ SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 345.

⁹¹ AMYX, *op. cit.*, p. 248 (Pittore di Eurymachos).

⁹² CAMPOREALE 1972, p. 138. Il tipo compare invece negli impasti decorati a stampo di Cerveteri, cfr. POTTIER, *op. cit.*, p. 411, tav. 38.

⁹³ Cfr. GIULIANO, *art. cit.* a nota 61, p. 6, con specifico riferimento ai rilievi di Tarquinia e Vulci. Sull'importanza della componente rodia, cfr. anche J.R. JANNOT, *Les reliefs clusiniens archaïques*, Rome 1984, p. 276.

⁹⁴ CAMPOREALE 1972, p. 147.

⁹⁵ BRUNI 1986, p. 48, nota 11, p. 51, nota 32.

⁹⁶ Cfr. ad es. la placchetta a rilievo da Efeso, ritenuta cipriota e datata tra seconda metà del VII e inizi del VI sec. a.C. da S. BÖHM, *Die "nackte Göttin"*, Mainz/Rhein 1990, p. 159, tav. 20, E. 16 e soprattutto la più antica statua seduta di Didyma, E. AKURGAL, *Die Kunst Anatoliens*, Berlin 1961, fig. 188-90, nonché il bel kouros da Hieronda presso Mileto, datato intorno alla metà del secolo, *ibid.*, p. 247, fig. 214.

⁹⁷ Cfr. ad es. "i domatori di cavalli" in J.M. HEMELRIJK, *Caeretan Hydriae*, Mainz/Rhein 1984, p. 43, n. 26, tav. 96; p. 34, n. 19, tav. 78.

⁹⁸ Secondo la convincente ipotesi di U. HÖCKMANN, *Antikensammlungen München. Katalog der Bronzen. I. Die Bronzen aus dem Fürstengrab von Castel S. Mariano*, München 1982, p. 47, fig. 32; p. 53, fig. 35.

⁹⁹ Notizie sull'acquisto da parte del Museo archeologico di Firenze, in BRUNI 1991, p. 41 sgg. L'apparente distonia tra le misure dello spessore nei due elementi, si spiega con la forte abrasione subita nella parte posteriore dall'elemento A.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 51 sgg., n. 8, fig. 17, con bibl.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 48, n. 6, fig. 11, con bibl.

¹⁰² Cfr. BRUNI 1986, p. 76, n. 30, tav. XXVI.

¹⁰³ BRUNI 1991, p. 45 sgg., n. 3-5, fig. 6-10. La pertinenza a uno stesso complesso è stata ipotizzata *ibidem*, p. 47. Il frammento

con ippocampo non può appartenere alla medesima lastra degli altri due (cfr. la diversa scansione degli intagli "a scala" rispetto alle metope); ma l'assoluta identità nelle misure rende certa l'attribuzione al medesimo insieme.

¹⁰⁴ Dall'insieme II dipende certamente anche il frammento già nel commercio antiquario tedesco, *ibidem* p. 56, fig. 19, singolare per le caratteristiche strutturali (due serie di metope verticali adiacenti, senza la consueta finestratura a incavi) ed esecutive, che l'hanno fatto tentativamente attribuire all'ambiente ceretano (*ibid.*, loc. cit.).

¹⁰⁵ Il dettaglio non è stato finora rilevato. Esso rappresenta invece un buon elemento di corrispondenza con il grifo/pantera del pannello immediatamente soprastante. Ritengo che la coda dell'animale non termini, come ipotizza BRUNI 1986, *ibidem*, p. 48, in una protome di serpente, anche se in quest'epoca il muso serpentino non è necessariamente barbato (per la Grecia, cfr. SCHEFOLD, *op. cit.*, figg. 71-2, 74; per l'Etruria, SZILAGYI, *op. cit.*, p. 232, fig. 38).

Il tipo ha il suo immediato precedente iconografico (con la sola eccezione della cresta posteriore della criniera) nel leone raffigurato su una metopa di una lastra frammentaria conservata alla Ny Carlsberg Glyptothek, cfr. *Bildfertaften des etruskischer Museums (Helbig Museum) der Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenhagen 1928, H 196, tav. 71, che potrebbe essere assegnato, malgrado il linguaggio più rude, alla stessa bottega dei pezzi qui raccolti; nel caso, essa dovrebbe rappresentarne la fase più antica di attività. Il tipo del leone trova un buon confronto in quello raffigurato sulla base del busto bronzeo dalla Tomba di Iside a Vulci, cfr. MONTELIUS, *op. cit.*, tav. 266, 8; S. HAYNES, in *AntPlastik* IV 1965, e rimanda probabilmente ai leoni orientalizzanti di area cicladica e greco orientale, cfr. ad es. WALTER KARIDI, *op. cit.*, p. 111, n. 914; CVA Torino 2, tav. 3; H. PAYNE, in *JHS* 1926, p. 203 sgg., fig. 2.

¹⁰⁶ Solo uno dei corni dell'animale è rappresentato; il presunto secondo corno (BRUNI 1991, p. 49) è da attribuire a una scheggiatura obliqua che ha asportato parte del listello superiore.

¹⁰⁷ Cfr. supra, rispettivamente "complesso II, B", note 61-65, e II, A. 3, nota 66.

¹⁰⁸ JANNOT, *art. cit.*, a nota 20, p. 607 sgg.

¹⁰⁹ Se si trattasse di un polos, e non di una semplice acconciatura dei capelli, esso richiamerebbe il basso copricapo portato dai mostri del Pittore della sfinge barbata, ad es. SZILAGYI, *op. cit.*, tav. XXVII.

¹¹⁰ Cfr. ad es. JOHANSEN, *op. cit.* a nota 42, p. 140, tav. XXX, 2; BENSON, *op. cit.*, p. 58, n. 3, tav. 20.4 (MPC) e soprattutto la sfinge del dinos attribuito al Polyteleia Painter, del Transizionale, da AMYX, *op. cit.*, p. 77, tav. 26.

¹¹¹ Cfr. J.P. Riis, *Tyrreniká*, Copenhagen 1941, p. 66, che al fondamentale confronto con il vaso calcidese RUMPF, *op. cit.*, tav. 44 (proposto dal De Wit) accostava il vaso tardo corinzio PAYNE, *op. cit.*, tav. 38, 6. Riassume la questione BRUNI 1991, p. 53.

¹¹² Cfr. supra, complesso II, A, 5, note 71 sgg. Cfr. il profilo considerevolmente simile a quello della sfinge di d. del fregio inferiore del complesso II.

¹¹³ Malgrado la pesante e quasi completa distruzione del muso dell'animale, le tracce del contorno sembrano giustificare

l'ipotesi che si tratti di una pantera, come quella che compare, in versione assai appesantita, nei rilievi BRUNI 1986, n. 19, tav. XX e BRUNI 1991, p. 53, n. 9, fig. 18. Lo schema iconografico è identico a quello di un castone di anello aureo, cfr. BISI, *op. cit.*, p. 217, n. 161, fig. 21, con bibl., che vi riconosceva un grifo, identificazione respinta da J. BOARDMAN, *Archaic Finger Rings*, in *AntK* 1967, p. 14, B II 37, tav. 3; cfr. anche M. CRISTOFANI, in *L'oro degli Etruschi*, Novara 1983, p. 185, n. 178, p. 298. Sul motivo del mostro accosciato con coda ritorta, cfr. la sfinge PAYNE, *op. cit.*, p. 274, tav. 12, 2 del Transizionale, assai simile anche nei dettagli al mostro del rilievo, mentre divergenze soprattutto nella posizione della coda presenta invece il grifo, *ibidem*, tav. 16, 2.

¹¹⁴ SCHIFFLER, *op. cit.*, p. 140, nota 492; BRUNI 1991, p. 52, nota 95. Pensa invece a Nessos S.J. SCHWARZ, *The Iconography of the Archaic Etruscan Herakles: a Study of three Adventures, Nessos, Pholos, and cheloos*, Diss. Maryland 1974 (1981), p. 73 sgg.

¹¹⁵ E. RICHARDSON, *The Etruscans*, Chicago/London 1976, p. 96. Contra, G. CAMPOREALE, *Banalizzazioni etrusche di miti greci*, III, in *StEtr* XXVI 1969, p. 69; IDEM, *La caccia in Etruria*, Roma 1984, p. 111, nota 20. La rappresentazione del fregio pone certamente un problema interpretativo: all'orientamento che vede nel personaggio di d. un cacciatore, mi sembra preferibile il suggerimento della Richardson, di un eroe guerriero; certamente non Iolao, da collegare eventualmente con il nucleo tematico che si sviluppa nella parte sin. (come pensa BRUNI 1991, p. 52), ma Achille, nell'agguato o nell'inseguimento di Troilos. A questa interpretazione si oppone principalmente la circostanza che l'eroe nelle rappresentazioni certe del mito appare sempre caratterizzato da un elemento dell'armatura, l'elmo o lo scudo, e il giovinetto stringe in generale un kentron, qui assente. Tuttavia l'ipotesi di una *variatio* consapevole da parte dell'artigiano etrusco (o se si vuole una "banalizzazione") sul tema tradito dell'inseguimento (attestato già nell'aryballos del PCA di Londra, cfr. SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 136, sul quale cfr. infra, nota 173), mi sembra infinitamente preferibile a quella di una caccia al leone. In Grecia, d'altronde, esiste almeno una rappresentazione del dramma di Troilos (designato dal nome iscritto) inseguito da un Achille disarmato, su un aryballos corinzio, cfr. LIMC I, s.v. Achilleus (A. KOSSATZ DEISSMANN), p. 84, n. 33, tav. 90. In Etruria, Achille, vestito di solo chitone, uccide Troilo con la lancia sul tripode Loeb C, cfr. KRAUSKOFF, *op. cit.*, p. 32, tav. 13; Achille è nudo anche sull'anfora, di incerta classificazione, a figure nere, edita da K. SCHAUENBURG, *Zu griechischen Mythen in der etruskischen Kunst*, in *Jdl* 85 1970, p. 58, figg. 25-6. HEMELRIJK, *op. cit.* a nota 97, p. 48, n. 31, tav. 111, interpreta il personaggio armato di sola spada che compare su una hydria, come un eroe (ipoteticamente Achille, *ibid.*, p. 183, nota 860), raffigurato nell'atto di tendere un agguato a un giovinetto su carro; l'eventuale ambito funerario della rappresentazione potrebbe essere qui sottolineato dalla presenza di una sirena. La figura del guerriero nello schema del *Knielauf* (o dell'agguato) mentre sguaina la spada, compare d'altronde come motivo isolato entro una metopa in un altro rilievo tarquiniese (ritagliato da una lastra maggiore) in un contesto esclusivamente animalistico, cfr. JUCKER, *op. cit.*, a nota 20, p. 289, n. 385; *Sotheby's. Antiquities*, London 8 July 1993, p. 57, n. 234, dove, almeno al più superficiale livello di lettura, ne è esaltata la natura demonica, come nel caso del "laufende Dämon"

discusso da MÜLLER, *op. cit.*, p. 211 sgg. Infine, lo stesso Camporeale, che decisamente respinge l'ipotesi mitologica riconosce che lo schema iconografico del guerriero con spada può essere qualificato in certi casi come Eracle, cfr. CAMPOREALE, *op. cit.*, p. 113. Se l'interpretazione mitologica è sostenibile, come a me sembra, diviene perfettamente perspicuo anche il gruppo del leone che insegue il cervo, un gruppo che non separerebbe allora i protagonisti della vicenda, ma, ripetendone lo schema compositivo, ne rafforzerebbe l'area semantica, chiarendone il senso profondo di caccia e di morte eroica, alla stregua di una metafora poetica, che non può non richiamare l'epica omerica. In questa chiave si potrebbe chiarire anche la singolare struttura compositiva del fregio, privo di una simmetria centrale (che qui provocherebbe una frattura logica nella sequenza delle immagini). Si tratta di un fregio continuo (ma non è l'unico caso), nel quale si susseguono tre nuclei tematici diversi, ma semanticamente interconnessi.

¹¹⁶ Per il tipo del leone con grande mascella quadrata, cfr. BROWN, *op. cit.*, p. 51, che escludeva categoricamente ogni relazione con i tipi corinzi, rimandando invece a quelli etrusco orientalizzanti.

¹¹⁷ Peraltro inconsueto nella mancata realizzazione delle braccia e nella corsa volante, che si ripete del resto nell'adiacente metopa con il Minotauro.

¹¹⁸ Il tipo è stato confrontato con il mostro marino che compare su un vaso del Pittore della kithara (BRUNI 1991, p. 46, nota 24), nel quale però non riesco a trovare elementi di affinità. Il mostro ha senz'altro il suo lontano prototipo in quello creato da un pittore del Gruppo di Monte Abatone, cfr. SZILAGYI, *op. cit.*, p. 54, n. 7, tav. XII d (cfr. in particolare il disegno del muso e della spalla). La criniera corta "a spazzola" è desunta dagli ippocampi del Corinzio arcaico, cfr. CVA Goluchov, Mus. Czartoryski, 1931 (K. BULAS), tav. 7, 1; M. BOOSEN, *Etruskische Meeresmischwesen. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung*, Roma 1986, p. 168, e ricompare in Etruria nei bronzetti da Castel S. Mariano, *ibidem*, tav. XIX, fig. 26, peraltro senz'altro più recenti. Il singolare nodo alla base della coda, già indicato nel tipo del Gruppo policromo, compare anche nel mostro sbalzato sul *Sitzwagen* di Castel S. Mariano, datato alla metà del VI sec. a.C., *ibid.*, fig. 27.

¹¹⁹ Eccellente confronto è istituibile con l'imponente sirena di un aryballos corinzio arcaico, E. HOFSTETTER, *Sirenen in archaischer und klassischer Griechenland*, Würzburg 1990, p. 40 sg., K 20, tav. 6. Qui fig. 20.

¹²⁰ Da autopsia, ritengo che l'elemento che occupa il campo alla d. del mostro sia o un semplice riempitivo, corrispondente alla palmetta raffigurata sul lato opposto, o forse meglio una pietra eventualmente lanciata dal mostro. Insostenibile l'ipotesi di un Teseo di dimensioni minori, secondo la proposta di KRAUSKOPF, *op. cit.*, p. 11, fatta propria da BRUNI 1991, p. 48, nota 57. Eccezionalmente puntuale è il confronto con la figura del Minotauro afferrato ad un corno da Teseo, quale compare su uno Schilband da Olimpia, I.C. BOL, *Argivische Schilde*, Berlin New York 1989, p. 62, tav. 70; SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 258, fig. 280, e soprattutto sulla coppa del Pittore BMN, dove esso è nudo come nel rilievo, cfr. K. SCHEFOLD, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1970, p. 151, fig. 200, opere datate tra il 560-550 a.C.

¹²¹ S. BRUNI, *Un nuovo rilievo di tipo tarquiniese con suicidio di Aiace*, in *Athenaeum* LXXIV 1986, p. 486 sgg. La trattazione dei capelli che ricadono in massa compatta, ricorda molto da vicino, oltre che, come giustamente rilevato da BRUNI, *art. cit.*, loc. cit., l'Achille morto del Vaso François (che dovrebbe valere da t.p.q. cronologico), anche l'immagine dell'eroe suicida, che compare su un'arula siceliota a Copenhagen, cfr. LIMC I, s.v. Aias I, (O. TOUCHÉFEU) p. 331, n. 129, tav. 249.

¹²² BRUNI 1986, p. 77.

¹²³ BRUNI 1991, p. 49.

¹²⁴ Cfr. ad es. i cavalieri dei fregi di base nei complessi I e II: il primo, nel cavallo dalle zampe lunghissime, dalla criniera a fiamma avvolgente e dalla coda a tortiglione (identica a quella del vicino centauro) ricorda motivi del repertorio orientalizzante etrusco (per la coda, cfr. ad es. il cavallo graffito, M. BONAMICI, *I bucceri graffiti*, Firenze 1972, tav. XVI, p. 34), che certo dipendono da modelli greci come ad es. SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 134, fig. 131; anche il tipo dell'animale con le zampe anteriori rigide è proprio della tradizione iconografica più antica, cfr. PAYNE, *op. cit.*, p. 71. Il cavaliere del complesso II ha decisamente trasformato il suo stile, attingendo a un tipo più moderno per il movimento delle zampe anteriori della cavalcatura (*ibid.*, p. 72, fig. 18, e). Anche in questo caso, l'inversione degli schemi provoca all'interno del complesso II singolari distonie: cfr. ad es. le redini del cavaliere di sin., nettamente diverse da quelle a semicerchio di quello di d., per parte loro identiche invece a quelle del cavaliere nel complesso I.

¹²⁵ Sull'importanza della componente magno greca sui rilievi tarquiniesi, cfr. KRAUSKOPF, *op. cit.*, p. 19, tav. V, 1-2, e JANNOT, *op. cit.* a nota 93, p. 278.

¹²⁶ Cfr. supra, nota 120.

¹²⁷ Sul carattere apotropaico, già R. MENGARELLI, in *NSc* 1942, p. 34; JANNOT, *art. cit.*, a nota 93, p. 277; BRUNI 1986, p. 9; IDEM, *art. cit.* a nota 4, p. 274.

¹²⁸ Cfr. anche il cenno in questo senso di Enrico Paribeni, alla p. VI dell'introduzione a BRUNI 1986.

¹²⁹ BRENDL, *op. cit.*, a nota 76, p. 122 sgg.

¹³⁰ *Ibid.*, loc. cit.

¹³¹ La citazione è tratta da MÜLLER, *op. cit.*, p. 11.

¹³² *Ibidem*, p. 155 sgg.

¹³³ SCHIFFLER, *op. cit.*, p. 143. Elenco dei monumenti etruschi in CAMPOREALE, *op. cit.*, a nota 115, p. 139 sgg. Se pur raramente, Chirone compare anche in Grecia nudo, cfr. la coppa del Pittore di Heidelberg dove l'identificazione del centauro dendroforo (nudo) è accertata dal contesto (Peleo che consegna a Chirone il piccolo Achille), SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 298, fig. 321.

¹³⁴ Sulla definizione del centauro come essere semiferino, EUR., *Ion*, v. 1161.

¹³⁵ Cfr. ad es. Chirone con i ricchi doni della caccia alle nozze di Peleo nel dinos di Sophilos, SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 229, C o nel "cratere François", *ibid.*, fig. 228.

¹³⁶ Su ciò, CAMPOREALE, *op. cit.*, a nota 115, p. 187. Sul capride come elemento che allude invece al sacrificio, cfr. MENICHETTI, *art. cit.* a nota 1, p. 10 sg.

¹³⁷ SPIVEY, *art. cit.* a nota 1, p. 19 sg.

¹³⁸ M. TORELLI, *La religione*, in *Rasenna. Cultura e civiltà degli Etruschi*, Roma 1986, p. 184, che ha pensato a una vera e propria figura divina, come del resto per il personaggio dei rilievi ha proposto JANNOT, *art. cit.*, a nota 20, p. 615 sgg.

¹³⁹ HÖCKMANN, *op. cit.*, p. 25, tav. 11.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 26. Mi sembra sia sfuggita finora all'attenzione degli studiosi l'interessante placchetta bronzea con la medesima iconografia, rinvenuta nel complesso della stipe della Fonte veneziana ad Arezzo, descritta come "statuetta, assai originale, che tiene le mani in atto di disperazione", da C. LAZZERI, *Arezzo etrusca. Le origini della città e la stipe votiva della Fonte veneziana*, in *StEtr* I 1927, p. 114, nota 21, tav. VIII.

¹⁴¹ Per il mondo babilonese, cfr. ad es. la dea alata con piedi d'uccello da rapina, del II millennio, cfr. A. PARROT, *I Sumeri*, (trad. It.), Milano 1960, p. 300, fig. 367. Per il mondo miceneo, cfr. SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 21 sg.

¹⁴² P. BLOME, *Die schwangere Leto*, in *AM* 100, p. 44 con riferimenti, che ritiene tuttavia questo significato non definitivo e propende invece per considerare il gesto legato a scene con divinità partorienti.

¹⁴³ SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁴ BRENDL, *op. cit.*, p. 40, figg. 20-22; fig. 54.

¹⁴⁵ G. CAMPOREALE, *La collezione C.A. Impasti e bucheri*, Roma 1991, p. 107 sgg. n. 94, tav. LXXXII.

¹⁴⁶ Il dettaglio è stato evidenziato da HÖCKMANN, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁷ CAMPOREALE, *op. cit.*, a nota 145, p. 107.

¹⁴⁸ B. GOLDMANN, in *Berytus* XIV, 1961, p. 18, tav. VIII, 3.

¹⁴⁹ E. PARIBENI, *The Riding Gorgon*, in *Essays in Memory of K. Lehmann*, 1964, p. 252 sgg.

¹⁵⁰ JANNOT, *art. cit.* a nota 20, p. 611.

¹⁵¹ HÖCKMANN, *op. cit.*, p. 26, che riassume efficacemente la questione, con riferimento ai lavori del Goldmann e del Paribeni, a quanto pare sconosciuti invece al Jannot.

¹⁵² PARIBENI, *art. cit.*, p. 253.

¹⁵³ Cfr. anche JANNOT, *art. cit.*, a nota 20, p. 615, nota 36; MÜLLER, *op. cit.*, p. 216. Del tutto superata la vecchia ipotesi di A. HUS, *Sculptures étrusques: inédits et rectifications*, in *MEFRA* LXVIII 1956, p. 564, che pensava potesse trattarsi dell'"âme humaine en route pour l'au-delà".

Gli esseri alati sono in molti casi, come è ben noto, sentiti come esseri rapitori, cfr. ad es. la figura di Eos (tetraptera) che insegue Kephalos su una hydria ceretana, HEMELRIJK, *op. cit.*, p. 12 sgg., n. 3, tav. 31. Molto stimolante è la lettura proposta da E. VERMEULE, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley-Los Angeles 1979, p. 81, fig. 36; p. 159, fig. 12, della coppa attica "a occhioni", edita da A. GREIFENHAGEN, *Griechische Erosen*, Berlin 1957, p. 47 sgg., fig. 35. Secondo la Vermeule, il gioco nel quale sono impegnati i due demoni alati (ancora una volta con ali impostate sul davanti) forniti di *kerykeia*, sarebbe l'equivalente di una *psychostasia* o una *kerostasia*; qui dunque, malgrado una certa ambiguità del loro aspetto, sarebbe accertata la funzione di questi messaggeri divini quali accompagnatori – e rapitori – dei defunti. Sul vento del nord come essere rapitore, *ibidem*, p. 168 sgg.; NEUSER, *op. cit.*, p. 232. La figura alata, maschile, che compare su alcune coppe di Siana, è interpretata invece da B.A.G. BRIJDER, *Siana Cups I and Comast Cups*, Amsterdam 1983, p. 117 sgg.; IDEM, *Siana Cups II. The*

Heidelberg Painter, Amsterdam 1991, p. 393, come controparte maschile di Nike, messaggera di vittoria in contesti atletici e guerreschi. Più prudente, anche se orientata nella stessa direzione la posizione di STIBBE, *op. cit.*, p. 155, tav. 108, nn. 306-7 a proposito dei demoni, uno con corona e l'altro con oggetto simile a una chiave, che rispettivamente seguono e precedono un cavaliere nell'interno di coppe del Pittore dei cavalieri. Per una diversa ipotesi, PIPILI, *op. cit.*, a nota 81, p. 76.

¹⁵⁴ SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁵ *Od.* 20, 61-5 (traduz. G.A. Privitera). Sul passo, ancora importante E. ROHDE, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg in Brsgau, 1890-94 (traduz. it. *Psiche. Culto delle anime presso i Greci*, Bari-Laterza 1982, p. 74).

¹⁵⁶ RONCALLI, *op. cit.*, p. 19 sgg., n. 4, tav. IV. Il dio è da identificarsi con *Aplu* per E. SIMON, in *LIMC* II, s.v. *Aplu*, n. 8, tav. 286; con *Hercle* per PAIRAULT, *op. cit.*, a nota 1, p. 55 sgg.

¹⁵⁷ RONCALLI, *op. cit.*, p. 90. PAIRAULT, *op. cit.*, loc. cit., ipotizza, poco plausibilmente, che si tratti di Alcmena o di Alceste; il demone sarebbe un "ausiliario di Eracle, l'opposto di Thanatos presente in alcune versioni greche del mito, (che) riporterebbe la donna nel mondo dei viventi".

¹⁵⁸ DUCATI, *op. cit.*, tavv. 18-20. R. HAMPE-E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz 1964, p. 32 sgg. Per Ducati si tratta di demoni di tipo diverso rispetto a quelli con due sole ali. La Simon, in HAMPE-SIMON, *op. cit.*, p. 34 pensa a venti rapitori, con riferimento al passo dell'Odissea sopra citato. Un demone tetraptero compare su un'anfora pontica a Würzburg, al seguito di un dio col fulmine (*Tinia* o *Laran*), preceduto a sua volta da un altro inconfondibile essere rapitore dei mortali, una sirena con braccia umane, cfr. CVA Würzburg 3 (I. WEHGARTNER), 1983, p. 48 sgg., tav. 32-3, con bibl.

¹⁵⁹ In qualche caso, nelle metope che fiancheggiano quella con *Potnia* si dispongono due demoni alati (cfr. BRUNI 1986, tav. XVI, n. 11), che parrebbero svolgere la funzione di attendenti, dimostrando di essere correlati con questa figura che appare dominante. Alla rassegna delle interpretazioni presentata da NEUSER, *op. cit.*, p. 110 sgg. e SCHEFOLD, *op. cit.*, loc. cit., si aggiunga il vecchio ma interessante contributo di H. HOFFMANN, in *AJA* 68, 1964 p. 185 sgg., che nel pubblicare un'ansa bronzea di *hydria* laconica interpretava le figure maschili (con ali applicate sul davanti) che ne decorano l'attacco superiore come geni legati ad *Artemis*, la cui presenza invisibile sarebbe evocata dai leoni e dai serpenti che completano la decorazione plastica.

¹⁶⁰ Su ciò SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 282, fig. 300. Sull'immagine di partenza nell'arte etrusca di età orientalizzante, con particolare riferimento alla pisside della Pania, cfr. CRISTOFANI, *art. cit.*, a nota 1, p. 74 sgg. e soprattutto TORELLI, *art. cit.* a nota 1, passim. Indicativo della lieve distorsione di prospettiva nell'uso della mitologia greca da parte degli artisti etruschi, mi sembra l'imperfetto parallelismo concettuale tra la scena di partenza del *princeps* nella fascia III della pisside (se partenza per l'Aldilà) e l'*iter scopulosum* di Ulisse rappresentato nel registro superiore. Di parere diverso TORELLI, *art. cit.*, a nota 136, p. 172; cfr. anche G. COLONNA, *Gli Etruschi e l'invenzione della pittura*, in *Pittura etrusca a Villa Giulia* (a cura di M.A. Rizzo), Roma 1989, p. 22. Anche nella Tomba Campana di Veio l'ipotesi di una scena di partenza per il viaggio ultramondano è preferibile

a quella di una partenza per la caccia.

¹⁶¹ La estrema diffusione dei gruppi antitetici sulle ceramiche greco orientali (dove compaiono soprattutto sulla spalla dei vasi) suggerisce di identificare in quest'area l'origine di questa tendenza, cfr. I. SCHEIBLER, *Die Symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Kallmünz über Regensburg 1960, p. 25. Secondo SCHAUENBURG, *art. cit.*, a nota 115, p. 40 sg. l'inclinazione a raddoppiare le figure sarebbe una caratteristica degli artisti etruschi.

¹⁶² Cfr. SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 124, fig. 115.

¹⁶³ BRUNI 1986, n. 16, tav. XIX.

¹⁶⁴ JOHANSEN, *op. cit.*, p. 145.

¹⁶⁵ STEINGRÄBER, *op. cit.*, p. 353 sgg., n. 120.

La più rigorosa raffigurazione del programma testé delineato mi sembra riconoscibile nell'importante complesso (purtroppo anch'esso incompleto) edito da JANNOT, *art. cit.* a nota 2, tav. I, 1, nel quale, dal fregio di base con ippocampi in schema antitetico, si passa, attraverso il reticolo metopale campito dall'intero campionario degli esseri liminari (pantera, grifo, leone alati, leone aptero, sirena, sfinge?) al fregio superiore con la schiera degli uccelli acquatici.

¹⁶⁶ Sulla identificazione dell'isolotto della Tomba dei tori, cfr. A.J. PIFFIG, *Religio etrusca*, Graz 1975, p. 167.

¹⁶⁷ In questo senso si può interpretare l'amenità del paesaggio con le occupazioni del tutto diportistiche che vi si svolgono (ciò senza pregiudizio per una possibile componente simbolica o metaforica di determinate immagini, quali quella del tuffo, per la quale vedi B. D'AGOSTINO, *Le sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade*, in *AnnAStorAnt* 4 1982, p. 43 sgg.; cfr. anche CERCHIAI, *art. cit.*, a nota 1, passim. Si tratta di uno scenario che ricorda la descrizione delle *makáron nésoi* di Esiodo (*Erga*, v. 171), cfr. VERMEULE, *op. cit.*, p. 72 sgg. e nota 58. Una interpretazione in parte diversa è quella di A.-M. ADAM, *Vegetation et paysage dans la peinture funéraire étrusque*, in *Ktema* 15, 1990, p. 149 sgg. P. ROMANELLI, *Le pitture della tomba della caccia e pesca*, in *Monumenti della Pittura antica in Italia*, II, Roma 1938, p. 16, interpretava il vivace partito decorativo della seconda camera come la riproduzione di quelle gioie e quei piaceri che il defunto aveva goduto in vita e che si desiderava gli sorridessero ancora intorno dopo morto.

¹⁶⁸ Servi della coppia titolare della tomba, intenti a procurarle cibo, per M. CRISTOFANI, *Celebrazioni della morte nella pittura funeraria etrusca*, in AA.VV., *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*, Roma 1989 (a cura di M.A. Rizzo), p. 28.

¹⁶⁹ HES, *Erga*, vv. 171-3; *Od.*, IV, 560 sgg. Sulla questione, ROHDE, *op. cit.*, p. 72, nota 1. A quelli citati, potranno aggiungersi anche due passi da HES, *Aspis*, vv. 407 sgg., 314. Nel primo, si descrive, accanto alla sede degli dei, un "porto sicuro nell'indomabile mare... In mezzo numerosi delfini balzavano in cerca di pesci... Sulla riva un pescatore, seduto, aspettava spiando e sembrava che stesse per gettare una grande rete da pesca che aveva in mano"; nel secondo, è raffigurato l'Oceano: "su di esso alcuni cigni dall'alto volo mandavano forti canti nuotando in gran numero sul pelo dell'acqua; loro vicino guizzavano i pesci" (trad. L. Magugliani).

¹⁷⁰ ROHDE, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷¹ TORELLI, *art. cit.*, a nota 1, p. 272 sgg.

Un esempio probabile di citazione abbreviata di una vicenda

mitologica è quello della metopa con Minotauro fuggente del complesso IV. Non mi sembra possano sussistere dubbi che la figura, così fortemente connotata e puntualmente aderente al modello greco dal quale dipende, dovesse suggerire immediatamente il contesto mitologico relativo e evocare l'altro protagonista della vicenda, il suo vincitore, soprattutto in virtù del fatto che l'impresa di Teseo è perfettamente conosciuta in contesto etrusco già almeno agli inizi del VI sec., nell'hydria della Polledrara, cfr. LIMC VI, 1992 s.v. Minotauro (S. WOODFORD), p. 577, n. 44. Il messaggio dell'immagine potrà dunque essere esplicitato nei termini seguenti: il mostro spaventoso, ipostasi (al pari degli altri esseri ibridi) della morte, è destinato a soccombere all'eroe (Teseo/il defunto), come è esplicitamente sconfitto da Eracle il centauro nel complesso I. Non condivido del tutto lo scetticismo di CRISTOFANI, *art. cit.*, a nota 1, che vede nella figura dell'uomo taurocefalo di una nota lastra architettonica dalla Regia (che comunque pone problemi interpretativi diversi da quelli dei rilievi tarquiniesi) un semplice *Mischwesen*. Sul problema del significato della rappresentazione di animali o mostri isolati in Grecia in età arcaica, cfr. KUNZE, *op. cit.*, p. 65, che tende a respingere ogni implicazione mitologica.

¹⁷² Sulla importanza dell'elemento genealogico per l'acquisizione della regalità, cfr. A. MELE, *Prexis e emporie*, Naples, 1979, p. 47 sgg.

¹⁷³ SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 137, fig. 136, analizza l'interessantissimo caso dell'aryballos del PCA, conservato a Londra, decorato su un lato dalla scena dell'inseguimento di Achille a Troilo e sull'altro da quella del leone che incalza un capriolo. Mi sembra estremamente significativo che l'associazione delle due rappresentazioni sia stata interpretata alla stregua di una metafora omerica riferita ad Achille, che frequentemente nell'Iliade è paragonato a un leone. Che questo tipo di linguaggio, che ama paragonare lo scontro tra eroi con quello tra animali selvaggi, fosse familiare agli scultori tarquiniesi, lo dimostra esplicitamente il monumentale rilievo edito da G. COLONNA, in *Arte e civiltà degli Etruschi*, Torino 1967, p. 101, n. 310; BRUNI 1986, n. 27, tav. XXV, nel quale lo scontro tra i due guerrieri della metopa superiore, che si affrontano per la conquista di una panoplia (qui rappresentata *pars pro toto*, dal solo elmo, cfr. la scena sul collo della nota anfora melia E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, München 1976, p. 46, n. 23) è sottolineato e quasi enfaticizzato dalla coppia di stalloni combattenti nella metopa sottostante. Qui ancora una volta, il linguaggio metaforico di ascendenza letteraria è evidente, e trova confronto nei più tardi vasi di Exekias dove compare la medesima scena, contrassegnata forse da un lieve intento parodistico, come rilevato da VERMEULE, *op. cit.*, p. 91 sgg., figg. 13-14. La studiosa, *ibidem*, p. 86, fig. 5, sottolinea giustamente la presenza, su una coppa geometrica, nel mezzo di una battaglia tra eroi, di un "intensive lion eating a man".

¹⁷⁴ Cfr., per lo schema, il gruppo di Teseo che uccide il Minotauro assistito da Arianna sulla hydria della Polledrara e sui suoi modelli corinzi, cfr. KRAUSKOPF, *op. cit.*, p. 104, figg. 4-5; ovvero Athena che incita Eracle in lotta con l'idra, su un aryballos mesocorinzio, SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 252; inoltre, anche per il contenuto della scena (ratto di Antiopa da parte di Teseo incoraggiato da Afrodite), la lamina bronzea da Olimpia, *ibid.*, p. 259, fig. 282. Nella scena rappresentata sul rilievo tarquiniese, nella sua ostentata solennità, non riesco a

non vedere una accentuazione speciale, una sorta di iperbole favolosa, se non un vero e proprio tratto scommatico, come nelle eccessive e acrobatiche *performances* erotiche della Tomba dei tori.

¹⁷⁵ Il significato è esplicito nel rilievo dalla Tomba delle iscrizioni (BRUNI 1986, n. 34, tav. XXIX), dove un personaggio sembra apprestarsi a cavalcare un mostro di questo tipo, nel fregio superiore. L'immagine consente un puntuale richiamo alla ben nota scultura del cavaliere su ippocampo da Poggio Maremma a Vulci, HUS, *op. cit.*, a nota 61, p. 39, n. 5, tav. XXI e alla decorazione del timpano al di sopra della porta di accesso alla Tomba dei tori, PFIFFIG, *op. cit.*, a nota 166, p. 169, fig. 64. Implicito, o se si vuole simbolico, il significato sussiste nelle figure di ippocampi, isolati nei riquadri metopali, come in BRUNI 1986, nn. 28, 43; BRUNI 1991, n. 4, ovvero affrontati sui fregi di base, BRUNI 1986, nn. 22, 39 (esseri marini con teste umane). Allusioni al viaggio sul mare sono presenti anche nella Tomba della nave a Cerveteri, cfr. G. COLONNA, *Gli Etruschi e l'invenzione della pittura*, in AA.VV., *Pittura etrusca a Villa Giulia* (a cura di M.A. Rizzo), Roma 1989 (d'ora in avanti *Pittura etrusca*), p. 20.

¹⁷⁶ CAMPOREALE, *op. cit.*, a nota 115, p. 93, n. 2, tav. XXXI a; p. 116, n. 4-6.

¹⁷⁷ BRUNI 1986, n. 27, 1, 37.

¹⁷⁸ *Ibidem*, n. 27, 35. Anche il *despotes ornithon* può essere ricondotto entro questa sfera, in quanto "divinità della sfera riproduttiva".

¹⁷⁹ *Ibidem*, n. 27.

¹⁸⁰ Ho creduto di poter identificare le tracce di questo itinerario ideologico-rituale fin dalla fine del Villanoviano, nella comunicazione tenuta a Parigi, nel corso del convegno "Les plus religieux des hommes", svoltosi nel 1992, i cui atti sono in corso di stampa.

¹⁸¹ BRUNI 1986, tav. XV, n. 10. Sul passo, ROHDE, *op. cit.*, p. 74 sg.

¹⁸² BRENDL, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸³ Sulla problematica della ricezione del mito greco in Etruria, cfr. G. CAMPOREALE, *La mitologia figurata nella cultura etrusca arcaica*, in *Atti del II° congresso internazionale etrusco*, Roma 1989, p. 916 sg.

¹⁸⁴ O se si vuole, *erastés/erómenos* secondo la lettura del mito proposta da CERCHIAI, *art. cit.*, a nota 1, p. 117. Sul *kléos* che viene dalla morte violenta ai giovani eroi, cfr. I. MORRIS, *Attitudes toward Death in Archaic Greece*, in *ClAnt* 8 1989, p. 304 sgg. Sul valore delle metafore omeriche nell'arte figurativa, cfr. G.E. MARKOE, *The Lion Attack in Greek Art: Heroic Triumph*, in *ClAnt* 8 1989, p. 89 sgg., p. 115.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 109 sgg.

¹⁸⁶ Cfr., più di recente, A.M. RIZZO, in *Pittura etrusca*, p. 108, fig. 58, p. 43 sgg., p. 130, fig. 41; p. 121 sgg.

¹⁸⁷ STEINGRÄBER, *op. cit.*, p. 353, n. 120.

¹⁸⁸ Può anche darsi che per qualche tempo scenari decorati sul fondo del dromos e pareti affrescate abbiano giocato un ruolo complementare; potrebbe indicarlo la situazione della Tomba delle iscrizioni, se il grande rilievo potesse provarsi contemporaneo alle pitture: il lastrone illustra il momento della partenza sull'ippocampo nel fregio superiore, e distribuisce il bestiario dell'aldilà nel campo metopale, mentre gli affreschi

sviluppano le tematiche dei giochi funebri e del simposio, riassumendo brevemente nei ridotti spazi timpanali quelle della caccia e della sessualità selvaggia, affidata ora però ai satiri, cfr. *ibidem*, p. 319, n. 74.

¹⁸⁹ Già PALLOTTINO, *art. cit.*, a nota 2, col. 205, nota 1, aveva richiamato i rilievi in metallo sbalzato. Cfr. anche H. SALSOKOV ROBERTS, *Some Bronze Plaques with Repoussé Decoration in the Danish National Museum*, in *Acta arch.* XXXIV 1963, p. 151; JOHANSEN, *op. cit.*, a nota 28, p. 158, tav. I.

Sui rapporti tra strisce di bronzo sbalzato degli scudi e decorazioni di mobili, cfr. W. VON MASSOW, *Die Kypseloslade*, in *AM* 41 1916, p. 104 sgg. (che tuttavia identificava come scudo la veste femminile sul kantharos di Nearchos, cfr. *infra* nota 200, in ciò del resto seguito anche da KUNZE, *op. cit.*, p. 62).

Particolarmente interessante mi sembra il confronto tra le metope di forma molto allungata entro le quali trovano una difficoltosa ospitalità le figure di cavalieri al galoppo volante nel rilievo, BRUNI 1986, tav. XIX, n. 16, con gli animali che compaiono nei rilievi di Copenhagen, cfr. SALSOKOV ROBERTS, *art. cit.*, p. 136 sg., figg. 5-10. Il richiamo agli *Schildbänder* è stato valorizzato da P.J. RIIS, *Tyrrenikà*, Copenhagen 1941, p. 66 sgg., che ha chiamato in causa soprattutto l'ambiente corinzio; KRAUSKOPF, *op. cit.*, p. 19, con altri riferimenti; BRUNI, *art. cit.*, a nota 34, p. 174. La disposizione in file verticali di metope si riscontra in particolare sulle zampe dei tripodi, vedi ad es. SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 20, 109, 170.

In Etruria, cfr. anche l'altare ricostruito con le lamine di Monaco e Perugia da HÖCKMANN, *op. cit.*, a nota 98, p. 56, fig. 37. Sull'esistenza di rivestimenti in lamina bronzea di edifici o di loro parti lignee nella Grecia arcaica, cfr. H. PHILIPP, *Καλχεῖοι τεύχοι. Eherne Wände*, in *AA* 1994, p. 489 sgg.

¹⁹⁰ E. AKURGAL, *Phrygische Kunst*, Ankara 1955, p. 10 sg., tavv. 11-12; J. BOARDMAN, *The Greeks Overseas*, Harmondsworth 1968, fig. 7, a, p. 104 sg. Sul motivo a spina di pesce sulle ceramiche, A. KLOSS, *Gewandornamentik auf griechischen Vasenbildern*, in *MDAI V* 1952, p. 80 sgg., tipo A 3. Sui lastroni, BRUNI 1986, nn. 3-4, tavv. X-XI.

¹⁹¹ AKURGAL, *op. cit.*, loc. cit. Una magnifica conferma viene dal passo pliniano che ricorda "acu facere id Phryges invenerunt ideoque Phryginae appellatae sunt", PLIN., *NH* VIII, 48.

¹⁹² R.R. BARNETT, *Ancient Oriental Influences on Archaic Greece in the Aegean and the Near East*, in *Studies presented to Hetty Goldman*, New York 1956, p. 212 sgg., tav. XIX 4.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 230 sg. Di nuovo eloquente è il passo pliniano citato sopra, relativo alle *pictae vestes* di Babilonia, celebri già in età omerica. Il passo è stato valorizzato da G. BECATTI, *Introduzione*, a P. COLAFRANCESCHI CECCHETTI, *Decorazione dei costumi sui vasi attici a figure nere*, in *StMisc* 19, 1971-2, p. 5. Sui lastroni, JANNOT, *art. cit.*, a nota 2, p. 95, fig. 2, tav. 25.

¹⁹⁴ R.M. COOK, *Clazomenian Sarkophagi*, Mainz/Rhein 1981, p. 94, 107.

¹⁹⁵ Sull'importanza delle stoffe e dei tappeti come tramite per la diffusione di motivi decorativi, BECATTI, *art. cit.*, loc. cit. Tendaggi e tappezzerie sono d'altronde spesso stati invocati per spiegare le pitture tarquiniesi arcaiche, R. ROSS HOLLOWAY, in *AJA* 69, 1965, p. 341 sgg.; S. STOPPONI, *Parapetasmata etruschi*, in *BdA* 53, 1968, p. 60 sgg.; anche BRENDL, *op. cit.*, p. 122. Un cenno alle stoffe è già in PALLOTTINO, *art. cit.*, p. 205, nota 1.

¹⁹⁶ EUR., *Ion* v. 1158. Cfr. F. VON LORENTZ, *Barbaron Hyphasmata*, in RM LIII 1937, p. 165 sgg.

¹⁹⁷ Un elenco, alquanto incompleto, fornisce COLAFRANCESCHI CECCHETTI, *op. cit.*, p. 17 sgg. La decorazione figurata in zone orizzontali compare anche sulla veste di una divinità tarentina, cfr. SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 144, fig. 146.

La testimonianza più antica è probabilmente costituita dalla veste di Athena nell'anfora protoattica del Pittore di Polifemo, come ricordato da BECATTI, *art. cit.*, p. 6.

Cfr. anche le statuette femminili della stipe di Gortina, databili al pieno VII sec. a.C., con vesti decorate in maniera analoga, cfr. RIZZA-SCRINARI, *op. cit.*, p. 168, n. 103, fig. 244, tav. XVIII. Di eccezionale interesse risulta anche la tarda statuetta marmorea di stile arcaizzante di Dresda, che raffigura Athena con una veste ornata al centro da "brattee" decorate con scene a rilievo, E. COCHE DE LA FERTÉ, *Les bijoux antiques*, Paris 1956, p. 57 sgg., tav. XII.

Cfr. anche le lamine d'oro, dalla veste di una statua criselefantina, rinvenute a Delfi, AA 1942, c. 135, figg. 11-16.

¹⁹⁸ BECATTI, *art. cit.*, p. 6.

¹⁹⁹ Sul significato della rappresentazione di animali selvaggi e *Mischwesen* in connessione con la divinità, cfr. MÜLLER, *op. cit.*, a nota 36, p. 163 sgg.

²⁰⁰ Cfr. gli animali, tutti destrorsi, sul bel frammento di Nearchos dall'Acropoli, B. GRAEF-E. LANGLOTZ, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, I, Berlin 1925, n. 612, tav. 36; la sequenza prevede, dall'alto, quadrupede, demone alato in corsa, sirena, cervo, sfinge. Cfr. quelli, alternatamente volti a d. e sin., sull'anfora del Pittore di Timiades, SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 242 sg., fig. 258.

²⁰¹ Cfr. D. VON BOTHMER, *Amazons in Greek Art*, Oxford 1957, tavv. V, VI, X, XXI, XXVII; BECATTI, *art. cit.*, p. 9.

²⁰² Cfr. LIMC I, s.v. Amazones (P. DEVAMBEZ), p. 586 sgg.

²⁰³ Un grande telaio è invece quello sul quale tesse la tela Penelope, nel noto skyphos del Museo di Chiusi, BEAZLEY, *ARV*² 1300, 2, decorata in basso da una fascia orizzontale con genio alato in corsa tra cavalli alati. Sull'uso di "larghe tenie colorate di stoffa", tese tra pali, di "lunghe bende e grandi nastri" riprodotti nelle tombe arcaiche di Tarquinia, cfr. G. BECATTI-F. MAGI, *Le pitture delle tombe degli auguri e del Pulcinella*, in *Monumenti della pittura antica in Italia*, III-IV, Roma 1965, p. 36. Sull'uso di grandi drappi colorati decorati a riquadri per coprire padiglioni all'aperto, riprodotti in tombe tarquiniesi (particolarmente importante quello della Tomba del cacciatore, nella quale la balza perimetrale è decorata con un fregio zoomorfo), cfr. STOPPONI, *art. cit.*, p. 60.

Cfr. l'avorio siriano, che raffigura un personaggio femminile con lunga veste con pariphé centrale e due fasce identiche sui fianchi decorate a riquadri, F. POULSEN, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig 1912, p. 56, fig. 53-4.

La notissima descrizione della tenda che Ione (EUR., *Ion*, vv. 1132 sgg.) innalza per il grande banchetto di ringraziamento, tendendo come copertura del tetto una *ptéryx péplon*, tratta dal tesoro del dio, al quale Eracle l'aveva donata, come preda dell'impresa contro le Amazzoni, sulla quale era rappresentato un grande quadro cosmico, e sulle pareti appendendo altri *barbáron hyphásmata* con una complessa ornamentazione di navi e di centauri (*mixótheres phótes*), di cacce equestri e di cacce di leoni e cervi, costituisce certamente il confronto più

puntuale alla sistemazione delle tombe dipinte.

²⁰⁴ M. MARTELLI- M.A. RIZZO, *Un incunabolo del mito greco in Etruria*, in *ASAtene* LXVI-LXVII 1988-9 (1993), p. 7 sgg., fig. 9, 14, 16-20. Una stola simile porta sulla spalla il probabile Zeus di un'anfora attica tardogeometrica, SCHEFOLD, *op. cit.*, fig. 19. Molto interessante il "tappeto" decorato con figure che trattiene Elena nella mitra cretese *ibidem*, p. 129, fig. 122.

²⁰⁵ Come quelli del dinos di Sophilos, o del rilievo da Taranto, citati alla nota 195.

²⁰⁶ VON BOTHMER, *op. cit.*, tav. V; SCHEFOLD, *op. cit.*, loc. cit., a nota 165.

²⁰⁷ Che il tipo di decorazione sia il medesimo, lo indicano quei casi nei quali anche la decorazione della paryphé è indicata semplicemente con trattini incrociati, come ad es. VON BOTHMER, *op. cit.*, tav. III.

²⁰⁸ Sulla classe, oltre a KUNZE, *op. cit.*, a nota 41, cfr. più di recente BOL, *op. cit.*, a nota 120. Sul rapporto tra arte tessile e toreutica, cfr. anche COCHE DE LA FERTÉ, *op. cit.*, p. 57, 87, che pensa a vere e proprie placchette metalliche, a brattee cucite sulle vesti, "secondo una moda asiatica".

²⁰⁹ A. BOTTINI-E. SETARI, *Basileis? I più recenti rinvenimenti a Braidia di Serra di Vaglio: risultati acquisizioni problemi* in BA 16-18 1992 (1995), p. 5 sgg., fig. 52-3. Vi si succedono, dall'alto, un leone passante, ruggente, un demone alato in corsa verso d. (con quattro ali impostate dietro la schiena), un cavaliere in marcia a d., con il braccio portato indietro (secondo uno schema conosciuto anche sui bucheri, CAMPOREALE 1972, p. 136, tavv. XXXa), un centauro a d. che solleva con la d. il ramo. Le metope sono separate da strette fasce a treccia e meandro bordate da file di punti. Lo schema degli elementi di inquadramento ricorda quello di un esemplare da Olimpia, BOL, *op. cit.*, p. 154, CXXII, tav. 69, considerato tardo. Anche il tipo del demone con quattro ali è attestato a Olimpia, cfr. KUNZ, *op. cit.*, p. 72, XXXIXd, tav. 61.

²¹⁰ BOTTINI-SETARI, *art. cit.*, p. 25 sg., nota 27. Tuttavia il bracciale di scudo da Noicattaro, M. GERVASIO, *Bronzi arcaici e ceramica geometrica nel museo di Bari*, Bari 1921, p. 107 sgg. appare stilisticamente assai diverso.

²¹¹ Sulla toreutica etrusco arcaica, HOCKMANN, *op. cit.*, a nota 55, in particolare p. 46 sgg.

²¹² Cfr. A. MOUSTAKA, *Un bracciale di scudo etrusco inedito da Olimpia*, in *Atti del II° congresso internazionale etrusco*, Firenze 1989, p. 967 sgg., tav. I.

²¹³ Particolarmente produttivo mi pare il confronto con le note lamine sbalzate dalla cd. "Tomba del guerriero di Vulci", cfr. CAMPOREALE, *art. cit.*, a nota 115, p. 69, accostate a un esemplare da Karlsruhe e a uno apparso sul mercato antiquario romano da BROWN, *op. cit.*, p. 88, nota 1, tav. XXXIII, a,e,f, e datata agli inizi del V sec. a.C. Particolarmente importante è il confronto con il largo frammento di rivestimento di imbracciatura di scudo (pertinente al medesimo oggetto cui appartenevano i due elementi a palmetta sopra menzionati, conservati nel medesimo museo?), di Karlsruhe, K. SCHUMACHER, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen*, Karlsruhe 1890, p. 47, tav. VI, 1, proveniente da Canino. Il confronto, più che sul piano stilistico, risulta produttivo su quello dei criteri compositivi, che prevedono in entrambi i monumenti la campitura delle metope con figure singole, una peculiarità che

si pone come provinciale e italica rispetto alle serie peloponnesiache di bronzi laminati, dove non compare che raramente, cfr. KUNZE, *op. cit.*, p. 62 sg. Il colossale leone della placca rettangolare dello scudo da Serra di Vaglio non è lontano da quelli che decorano l'elemento omologo collegato alla palmetta dei pezzi SCHUMACHER, *op. cit.*, tav. VI, 3, p. 48, n. 270; la figura, nelle proporzioni allungate del corpo, ricorda gli animali del Gruppo delle foglie d'edera, cfr. ad es. A. DRUKKER, *The Ivy Painter in Friesland*, in *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery presented to J.M. Hemelrijk*, Amsterdam 1986, p. 42, fig. 6-8. Una difficoltà per l'attribuzione all'ambiente etrusco potrebbe essere costituita dal tipo del demone alato; in realtà se è vero che la vecchia iconografia si conserva anche dopo la metà del secolo (cfr. ad es. RIZZO, *art. cit.* a nota 76, fig. 108), questa figura dai molteplici significati, a partire dalla metà del VI sec., sembra adeguarsi al tipo maggiormente affermato in Grecia, con ali impostate sulla schiena, come indicano ad es. il demone che accompagna un dio con arco e frecce (Apollo?), su una nota lastra Campana, cfr. *supra*, nota 157, e quello scolpito sul cippo di marmo del Museo Bardini, interessante anche per il programma nel quale è inserito, insieme a due sirene e a un tritone, cfr. HUS, *art. cit.*, a nota 153, p. 51 sgg.; S. NOCENTINI, *Sculture etrusche e romane del Museo Bardini in Firenze*, Roma 1965, p. 74; n. 62, tav. XX-XXI. Demoni con quattro ali e con ali anche ai piedi sono del resto attestati nella ceramica pontica, cfr. *supra*, nota 74, nella ceramica del Gruppo La Tolfa, cfr. M. ZILVERBERG, *The La Tolfa Painter. Fat or thin*, in *Enthousiasmos*, cit. *supra*, p. 60.

²¹⁴ BOTTINI-SETARI, *art. cit.*, p. 23.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 221, fig. 27, dalla tomba 106. Nella fotografia si legge con chiarezza *ves[t]ricenas*, un gentilizio ben noto, sul quale da ultimo C. DE SIMONE, *Le iscrizioni chiuse arcaiche*, in *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, Firenze 1993, p. 28 sgg. Sul tratto di orlo che precede, fortemente contorto, si riconoscono ulteriori tracce di lettere, forse *mu[luo] a [nice]?*

²¹⁶ La dipendenza dai medesimi modelli, se non addirittura l'imitazione da parte dei ceramisti delle opere degli scultori, dimostra la rara decorazione delle anse di un'anfora di bucchero etrusco meridionale conservata al Louvre e datata intorno alla metà del VI sec. a.C. da J.M.J. GRAN AYMERICH, in *CVA Louvre* 20, 1982, p. 85, tav. 40, 8, 9. L'autore, che ha correttamente richiamato la decorazione dei rilievi tarquiniesi, ha pensato che all'origine di questo tipo di ornamentazione siano oggetti di tradizione orientalizzante, come scrigni d'avorio e foglie martellate (cfr. IDEM, in *MEFRA* 1972, p. 38, fig. 13), sottolineando come la dipendenza da repertori estranei alla classe vascolare abbia indotto il ceramista ad inserire a forza nel riquadro figure di animali, dei quali si sarebbe talora accontentato di riprodurre soltanto parte del corpo: tuttavia il Gran Aymerich non si è accorto che nella seconda metopa contando dall'alto non è rappresentato un quadrupede del quale testa e zampe non sono realizzate per mancanza di spazio, bensì un cervide che volge il muso in basso verso le zampe posteriori riproducendo fedelmente un tipo presente anche sui rilievi (BRUNI 1986, n. 25, tav. XXII), che ha del resto i suoi prototipi nella ceramica greco orientale (cfr. KARDARA, *op. cit.*, fig. 210), da dove passa anche in Attica (ad es. BRIJDER, *op. cit.*, a nota 153, tav. 11a, 22c).

²¹⁷ Nella pratica concreta i modelli potevano essere

rappresentati da tessuti di diversa provenienza. Anche Mileto (ATHEN., 22, 519 b) e la stessa Corinto (ATHEN. I, 27 d; 12, 525 d) erano famose per la produzione di costosi tessuti, cfr. LORENTZ, *art. cit.*, a nota 194, p. 210.

²¹⁸ Come anche dagli *aristoi* greci. Si ricordi l'episodio narrato da Erodoto (II, 143, 4), secondo il quale lo storico Ecateo avrebbe vantato presso i sacerdoti di Menfi una genealogia divina. Forse la crisi dello strapotere dei principes, alla fine dell'età orientalizzante, che facevano della prosapia, degli antenati divinizzati un punto di forza dell'immaginario del potere, e l'emergere di nuovi protagonisti sociali, privi di lignaggio, ma del resto caratterizzati da una accentuata tendenza ad imitare le forme di autorappresentazione della vecchia regalità (cfr. COLONNA, *art. cit.*, a nota 29, p. 431), possono aver innescato una corsa alla ricerca di antenati eroici nel mito greco, da contrapporre o affiancare a quelli del vecchio ceto dominante.

²¹⁹ Frequente del resto nei sigilli, in Grecia già dalla fine del VII sec., cfr. LIMC I, s.v. Aias I, p. 329, n. 110, e più tardi in Etruria, cfr. C. DE SIMONE, *Die griechische Entlehnungen im Etruskischen*, Wiesbaden 1970, I, p. 11; nn. 1-2. M. TORELLI, *La religione*, in *Rasenna*, cit. a nota 29, p. 174 pensa invece che l'uso di questa immagine dimostra come l'aristocratico etrusco si riconoscesse "nei grandi eroi del mito greco nel loro splendido isolamento".

²²⁰ EUR., *Iph. in Aul.*, vv. 808-17.

Fondamentale mi sembra ancora il caso del peplo di Athena, nel quale erano rappresentate scene del combattimento degli dei contro i giganti, una delle imprese più frequentemente utilizzate per celebrare la dea; per queste raffigurazioni, accuratamente riprodotte nella tarda statua di Dresda, cfr. COCHE DE LA FERTÉ, *op. cit.*, p. 57, tav. XII.

²²¹ BRUNI 1986, n. 37, tav. XXX. Cfr. *supra* nota 20.

²²² *Ibidem*, n. 43, tav. XXXIII. Più problematico è il caso del rilievo *ibid.*, p. 35 sgg., n. 9, tav. XIV.

²²³ STEINGRÄBER, *op. cit.*, p. 291, n. 44; p. 315 sg., n. 70. Cfr. anche i rilievi dall'Agro fiesolano, MAGI, *art. cit.*, n. 17, p. 18, 44, tav. VIII, 3.

²²⁴ Cfr. J.P. SMALL, *The Tragliatella Oinochoe*, in *RM* 93, 1986, p. 63 sgg. Anche MENICHETTI, *art. cit.*, a nota 1, *passim*.

²²⁵ ROUVERET, *art. cit.*, a nota 1, p. 206 sg.

²²⁶ D'AGOSTINO, *art. cit.*, a nota 1, p. 10 sg.

Le fotografie alle figg. 1, 14, 17 sono tratte dall'Arch. Fot. della Soprintendenza archeologica della Toscana. Quelle alle figg. 2-13, 15-16, 18-28, sono dell'A. (Museo di Tarquinia: autorizzazione Sopr. arch. Etruria meridionale; museo di Firenze: autorizzazione Sopr. arch. della Toscana). Il diagramma 4 è stato realizzato da G. Ugolini; gli altri dall'A. Devo alla generosa disponibilità della dr.ssa M. Cataldi la possibilità di esaminare con agio i monumenti conservati nei depositi del Museo di Tarquinia, attraverso i quali mi è stato preziosa guida il sig. Magrini, che cordialmente ringrazio.

APPENDICE

La produzione vulcente di rilievi in pietra

Quella dei rilievi vulcenti, inquadrabili nella categoria dei "lastroni a scala", è produzione numericamente molto limitata, che presenta scarsi elementi di confronto – al di là dell'affinità nello schema generale – con quella di Tarquinia e appare di non scontato inquadramento cronologico¹. Il repertorio ornamentale è caratterizzato dalla costante presenza² di un tipo particolare di treccia, che può assumere proporzioni assai vistose e che presenta la specificità di essere sempre arricchita da una serie di grossi bottoni circolari in corrispondenza del punto di giunzione tra i nodi³. Questa foggia particolare, assente a quanto pare nella Grecia continentale e in Oriente, e rarissima in Etruria⁴, compare frequentemente nella ceramica greco orientale, in particolare all'interno dei piatti e sul collo delle oinochoai della produzione nordionica e della Doride orientale (ad es. sul grande piatto di Euphorbos), soprattutto a partire dall'avanzata seconda metà del VII sec.⁵.

A precisare questo dato, può contribuire l'esame del pilastrino rettangolare ornato con metope della Collezione Bocci di Ischia di Castro, giustamente collegato all'esiguo nucleo dei rilievi "a scala"⁶. Le due metope superstiti del lato C conservano l'immagine ripetuta di una pantera gradiente a sin., la coda sinuosa abbassata e aderente alla zampa sin. (fig. 25). Il tipo dell'animale con il corpo delimitato da una doppia incisione richiama, come è stato più volte sottolineato, la pratica dei bronzi stampigliati; a questa realtà artigianale rimanda anche l'iterazione dello stesso soggetto in metope adiacenti, quasi fossero realizzate con un unico punzone. Ed è proprio in un'opera della toreutica che il tipo figurativo trova un confronto puntuale: il corpo della pantera, infatti, appare praticamente identico a quello della sfinge sbalzata su un pendente in lamina d'oro da Vulci, Ponte Sodo (fig. 26) (ripetuta su un bracciale di ignota provenienza conservato a Berlino), e a quello della chimera del pettorale della Tomba Regolini-Galassi⁷. Anche il trofeo vegetale che decora le metope sul lato A del cippo, per quanto derivato da composizioni complesse che compaiono sulle coppe fenicie e sul bucchero inciso⁸, trova buone

assonanze, anche se non riscontri del tutto puntuali, nelle palmette del pettorale dalla Tomba ceretana e soprattutto nell'albero della vita dell'armilla berlinese citata. Si tratta di monumenti che appartengono alla fase III C della Ström, databili nel terzo quarto del VII sec. a.C.⁹

Il muso della pantera, del resto, ricorda tipi affermati nella ceramica corinzia del periodo transizionale¹⁰.

È dunque possibile concludere, da una parte, che il patrimonio iconografico dello scultore dipende in larga misura dal repertorio della toreutica circolante a Vulci nell'Orientalizzante maturo e, dall'altra, che la cronologia non dovrebbe scendere molto nella seconda metà del VII sec. a.C.; la treccia, nella variante di conclamata ascendenza greco orientale, può orientare verso l'inizio dell'ultimo quarto del secolo. Gli altri rilievi sono forse un poco più recenti, ma certo assai vicini nel tempo. Il monumento più tardo della serie, se davvero proviene dall'area di Vulci, dovrebbe essere il cippo conservato al Museo archeologico di Firenze¹¹.

Ne deriva dunque una sostanziale distinzione tra le produzioni delle due città: sviluppata tra l'Orientalizzante maturo e quello tardo quella di Vulci, che rappresenta del resto un episodio di brevissima durata, apparentemente senza seguito; dal tardo Orientalizzante fino alla piena età arcaica quella di Tarquinia.

Esiste tuttavia un monumento tarquiniese che può costituire un pur fragile aggancio tra queste due realtà produttive, apparentemente così lontane. Si tratta del grande disco di pietra, decorato da un corteo di animali e esseri misti e, al centro, dalla figura quattro volte ripetuta, di un personaggio femminile inginocchiato con palmetta in mano¹².

Le possibilità di confronto tra il bestiario del disco e quello del rilievo meglio conservato di Vulci¹³ non sono per la verità molte; ma il tipo del leone dal corpo asciutto e allungato, alato a Vulci (fig. 27), aptero a Tarquinia (fig. 28) appare il medesimo; identica è nei due monumenti anche la trattazione delle ali delle sfingi e dei grifi. Queste pur modeste affinità tra il disco di Tarquinia e i rilievi di Vulci potrebbero anche significare qualcosa di più che l'adesione al medesimo Zeitgeist; potrebbero costituire l'indizio di una connessione tra le due scuole, tra una officina vulcente che va esaurendo la sua brevissima parabola nell'ultimo quarto del VII sec., ed una tarquiniese che, pur radicata nella tradizione locale, riceve proprio in questo momento il decisivo impulso per la sua straordinaria fioritura arcaica.

¹ Il corpus messo insieme da S. BRUNI, *Rilievi vulcenti dell'Orientalizzazione recente*, in MEFRA 100 1988, p. 245 sgg., prevede soltanto sei pezzi, cui sono accostati alcuni altri monumenti che rispondono a differenti tipologie.

² Fa eccezione il pezzo *ibidem* p. 257, n. 7, fig. 9-11, anche stilisticamente molto lontano dagli altri rilievi del gruppo.

³ L'esclusività del motivo è notata *ibidem*, p. 251.

⁴ Per la Grecia, cfr. F. CANCELI, *Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec. a.C.*, Roma 1970, p. 57 sg. Un tipo simile, ma con triangolini in luogo dei punti laterali compare su un pithos a rilievo da Creta, cfr. J. SCHÄFER, *Studien zu der griechischen Reliefpithoi des 8-6 Jahrhunderts v. Chr. aus Kreta, Rhodos und Boiotien*, Kallmünz 1957, tav. I, 2. Per l'Oriente, J.A.H. POTRATZ, *Das Flechtband. Eine altorientalische Ligatur*, in *Or. ant.* III 1964, p. 175 sgg. In Etruria, per quanto è a mia conoscenza, il tipo compare soltanto su cinque vasi di buccheri attribuiti a fabbrica orvietana da G. CAMPOREALE, *Buccheri a cilindretto di fabbrica orvietana*, Firenze 1972, p. 86, tavv. XXVII, XXX (fregio XXIX), datati all'avanzato secondo quarto del VI sec., ma forse lievemente più antichi, nonché, nella variante a treccia doppia, alla base di una pisside d'avorio dalla tomba del Poggione (Castelnuovo Berardenga), cfr. E. MANGANI, *L'orientalizzante recente nella Valle dell'Ombrone*, in *AnnAStorAnt* XII 1990, p. 13 sg. con letteratura precedente. Penso non abbia relazione con il tipo la treccia contornata da riempitivi puntiformi – distribuiti disordinatamente – che decora la faccia lavorata a granulazione dell'armilla da Tarquinia a Londra, cfr. I. STRÖM, *Problems Concerning the Origin and Early Development of the Etruscan Orientalizing Style*, Odense 1971, fig. 56.

⁵ È il tipo 3 della classificazione di R.M. COOK, *Fikellura Pottery*, in BS XXXIV 1933-4, p. 71, fig. 11, 3, ritenuto normale della ceramica "LateRhodian". Cfr. anche W. SCHIERING *Werkstätten orientalisierendes Keramik auf Rhodos*, Berlin 1957, p. 84, dove si ribadisce che il motivo si diffonde a partire dalla tarda Blütezeit

dello stile di Euphorbos e dello Stile di Vlastos (630-10 a.C.); H. WALTER, *Frühe samische Gefässe*, in *Samos V*, Bonn 1968, p. 79, tav. 129-31 (sul piatto di Euphorbos); E. WALTER KARIDI, *Samische Gefässe des 6. Jahrhunderts v. Chr.*, Bonn 1973, in *Samos VI*, 1, p. 77 sgg.; tavv. 105-6 (Ionia settentrionale).

L'origine del motivo potrebbe essere stata propiziata dal tipo di spirale corrente fiancheggiata da punti, che compare su pithoi a rilievo cretesi di pieno VII sec. a.C., cfr. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 13, 41, tav. III, 3, Beil. II, 3.

⁶ BRUNI, *art. cit.*, p. 259 sg., n. 8, figg. 12-14.

⁷ Sui pendenti con Bes da Vulci, cfr. STRÖM, *op. cit.*, n. 44-6, fig. 58-9; M. MARTELLI, in *L'oro degli Etruschi* (a cura di M. Martelli e M. Cristofani), Novara 1983, p. 279, fig. 93. Sul bracciaie di Berlino, *ibidem*, p. 279, fig. 95. Sul pettorale della Regolini Galassi, STRÖM, *op. cit.*, fig. 52.

⁸ Cfr. ad es. G. MARKOE, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley / Los Angeles / London, 1985, p. 169, tav. 242-3.

Sui bucheri, cfr. il motivo sull'ansa della oinochoe dalla Tomba Calabresi, M. BONAMICI, *I bucheri graffiti*, Firenze 1974, p. 18, n. 7; O. BRENDL, *Etruscan Art*, Harmondsworth 1978, fig. 51.

⁹ Sul pettorale da Cerveteri, STRÖM, *op. cit.*, fig. 51. Sul bracciaie di Berlino, MARTELLI, *art. cit.*, fig. 95.

¹⁰ Cfr. ad es. la pantera in H. PAYNE, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, London 1931, tav. 11, 1 e l'uccello-pantera *ibid.*, tav. 12, 2, 4.

¹¹ Sulla questione della provenienza, BRUNI, *art. cit.*, p. 276 sgg.

¹² G. GHIRARDINI, in NSc 1881, p. 366, nota 4; L.A. MILANI, *Il regio museo archeologico di Firenze*, Firenze 1912, p. 245; IDEM, *Italici ed Etruschi*, Roma 1909, p. 23, tav. VI, fig. 32; GIGLIOLI, *Arte etrusca*, Roma 1937, tav. LXXIII; M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, in MonAntLinc XXXVII 1937, c. 203, nota 3.

¹³ BRUNI, *art. cit.*, p. 251 sg., n. 3, fig. 5.



Fig. 1 - Tarquinia, Museo archeologico. Complesso II. Proposta di ricostruzione.

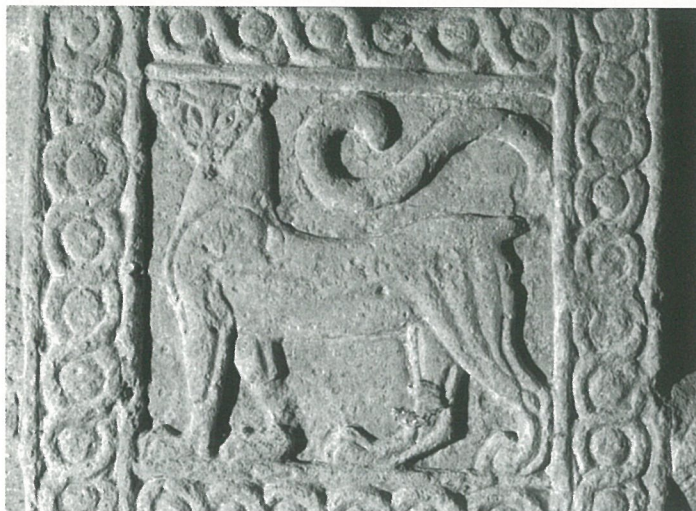


Fig. 2 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa A, 1. Pantera.



Fig. 3 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa B, 4. Pantera.



Fig. 4 - Gortyna. Pinax
fittile dall'Athension
(da Rizza-Scrinari 1968).



Fig. 5 - Tarquinia, Museo archeologico. Complesso II.
Elemento C: fregio. Anatre.



Fig. 6 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Elemento A. Fregio inferiore. Sfinge.



Fig. 7 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa B, 5. Sfinge.



Fig. 8 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa C, 4. Sfinge.



Fig. 9 - Tarquinia, Museo archeologico. Complesso II.
Elemento A. Fregio inferiore. Sfinge.



Fig. 10 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa A, 6. Centauro.



Fig. 11 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa B, 2. Centauro.



Fig. 12 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa A, 1. Centauro.



Fig. 13 - Tarquinia, Museo archeologico.
Complesso II. Metopa C, 1. Centauro.

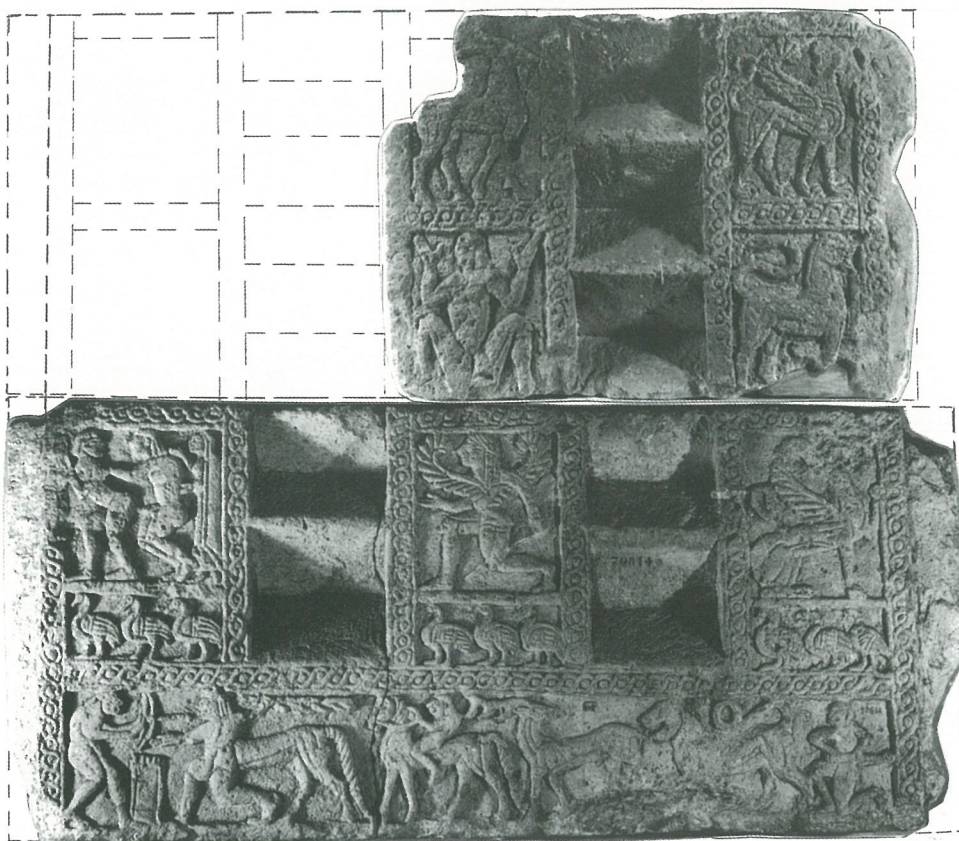


Fig. 14 - Firenze, Museo archeologico. Complesso I. Proposta di ricostruzione.



Fig. 15 - Firenze, Museo archeologico.
Complesso I. Metopa B, 3. Sfinge.



Fig. 16 - Firenze, Museo archeologico.
Complesso I. Metopa A, 4. Anatre.



Fig. 17 - Firenze, Museo archeologico. Complesso IV. Proposta di ricostruzione.



Fig. 18 - Firenze, Museo archeologico. Complesso IV. Metopa B, 6. Minotauro.



Fig. 19 - Firenze, Museo archeologico. Complesso IV. Metopa B, 9. Sirena.

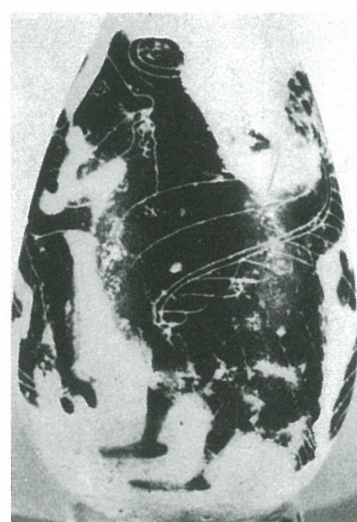


Fig. 20 - Aryballos corinzio arcaico con sirena barbata (da Hofstetter 1990).



Fig. 21 - Scatola in fayence, da Susa
(da Barnett 1956).



Fig. 22 - Piatto a figure nere dall'Acropoli
di Atene. Ratto di Leto da parte di Tityos
(da Schefold 1993).



Fig. 23 - Tarquinia, Museo archeologico.
Rilievo in nenfro. Particolare.



Fig. 24 - Tarquinia, Museo archeologico.
Frammento di rilievo.



Fig. 25 - Ischia di Castro. Coll. Bocci. Pilastrino con decorazione a rilievo. Particolare (da Bruni 1988).



Fig. 26 - Monaco, Antikensammlungen. Lamina d'oro da Vulci, Ponte Sodo (da Strøm 1971).



Fig. 27 - Vulci, Antiquarium. Rilievo da Vulci (da Bruni 1988).



Fig. 28 - Firenze, Museo archeologico. Disco a rilievo da Tarquinia (da Giglioli 1957).