

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

# OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione  
in Archeologia

13  
2005

---

ESTRATTO

---

Ante  
Quem

*Direttore Responsabile*  
Giuseppe Sassatelli

*Comitato Scientifico*  
Pier Luigi Dall'Aglio  
Sandro De Maria  
Fiorenzo Facchini  
Maria Cristina Genito Gualandi  
Sergio Pernigotti  
Giuseppe Sassatelli

*Coordinamento*  
Maria Teresa Guaitoli

*Editore e abbonamenti*  
Ante Quem soc. coop.  
Via C. Ranzani 13/3, 40127 Bologna  
tel. e fax + 39 051 4211109  
www.antequem.it

*Redazione*  
Valentina Gabusi, Flavia Ippolito

*Impianti*  
Color Dimension, Villanova di Castenaso (Bo)

*Abbonamento*  
40,00

*Richiesta di cambi*  
Dipartimento di Archeologia  
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna  
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097701

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliografie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna n. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315  
ISBN 88-7849-011-3

© 2005 Ante Quem soc. coop.

# INDICE

<i>Prefazione</i> di Giuseppe Sassatelli	7
ARTICOLI	
Mauro Altini, Julian Bogdani, Federica Boschi, Enrico Ravaioli, Michele Silani, Erika Vecchietti <i>Prime esperienze del Laboratorio di Rilievo Archeologico: la Fortezza di Acquaviva Picena</i> <i>(Ap) e il castrum romano di Burnum (Drniš, Croazia)</i>	9
Vincenzo Baldoni <i>Vasi attici dalla tomba 13 della necropoli picena di Montedoro di Scapezzano (An)</i>	35
Anna Bondini <i>Le necropoli di Este tra IV e II secolo a.C.: i corredi dello scavo 2001/2002</i> <i>in via Versori (ex fondo Capodaglio)</i>	45
Fausto Bosi <i>Sulla statuaria antropomorfa nell'Eurasia settentrionale. Dalle «Pietre dei cervi» ai Balbal</i>	89
Anna Maria Capoferro Cencetti <i>I teatri del mondo classico.</i> <i>«Arte» del restauro tra revival, demagogia e spettacolo</i>	103
Erminia Carillo, Laura Cattani <i>Iconografia botanica delle pitture pompeiane. L'esempio della Casa del Centenario (IX 8, 3.6)</i>	135
Marialetizia Carra, Laura Cattani, Paola Luciani, Maddalena Rizzi, Julian Wiethold <i>Derrate alimentari nell'economia della comunità etrusco-celtica di Monte Bibeale.</i> <i>Studio archeobotanico della Casa 2</i>	147
Agnese Cavallari <i>Le Tethering Stones. Un contributo allo studio delle popolazioni nomadi.</i> <i>Confronti tra il Ja'lān e il Sabara occidentale</i>	161
Antonella Coralini <i>La pittura parietale di Ercolano: i temi figurati</i>	169
Andrea Fiorini <i>Acquisire e comunicare il dato archeologico:</i> <i>nuove indagini sulle strutture murarie a Ravenna (2003-2005)</i>	199
Enrico Giorgi <i>Riflessioni sullo sviluppo urbano di Ausculum</i>	207

Luca Mercuri <i>Sculture e scultori a Phoinike tra età ellenistica ed epoca romana</i>	229
Chiara Pizzirani <i>Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli</i>	251
Lorenzo Quilici <i>A proposito del tempio di Giove Anxur a Terracina</i>	271
Valeria Sampaolo <i>Strumenti inventariali per il riordino della Collezione degli Affreschi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli</i>	283
RECENSIONI	
Nicola Criniti (a cura di), <i>Ager Veleias. Tradizione, società e territorio sull'Appennino Piacentino (con nuova edizione e traduzione della Tabula Alimentaria di Veleia)</i> , Parma 2003 (Marco Destro)	291
Francesco D'Andria (a cura di), <i>Cavallino, pietre, case e città della Messapia antica</i> , Taranto 2005 (Maria Teresa Guaitoli)	295
Lisa C. Pieraccini, <i>Around the hearth. Caeretan cylinder-stamped braziers</i> , («Studia archaeologica» 120), Roma 2003 (Giovanna Bagnasco Gianni)	298

## DA ODISSEO ALLE NEREIDI. RIFLESSIONI SULL'ICONOGRAFIA ETRUSCA DEL MARE ATTRAVERSO I SECOLI

Chiara Pizzirani

Ogigia, un'isola, lontana è nel mare  
e là la figlia di Atlante, Calipso ricca d'inganni,  
vive, riccioli belli, terribile dea: nessuno a lei  
si unisce né degli dei né dei mortali.  
Me, misero, al suo focolare spinse un dio,  
solo, dopo che la nave veloce, con l'abbagliante folgore  
colpendo, Zeus fracassò in mezzo al mare simile al vino.  
Allora gli altri tutti perirono i nobili compagni,  
ma io, la chiglia afferrando della nave ben manovrabile,  
per nove giorni venivo porato alla deriva; e nella decima notte nera  
all'isola Ogigia mi accostarono gli dei, dove Calipso  
vive, riccioli belli, terribile dea; ella mi accolse e  
dolcemente mi amava, mi nutriva e prometteva  
di farmi immortale e senza vecchiaia per sempre.  
(Odissea VII 244-257)

*From the last decades of the 8th up to the 1st century B.C. Etruscan art is permeated by pictures and allusions referring to the sea. However, the meaning of these representations evolves through the centuries. In the orientalisering period, the sea symbolises the great challenge of man: the dangers hidden within its waves are part of the daily human experience, in navigation and commerce, and become symbols of death. Only Etruscan princes can overcome those risks. During the archaic period, the sea suggests a condition completely different from daily life, an "otherness" that, together with the banquet, still symbolises death. From the 5th century on and throughout all Hellenism, the image of the sea in Etruscan art gradually loses its deep, symbolic meaning and becomes a decorative motif, although it remains on funerary urns, sarcophagi and painted tombs.*

Il tentativo di individuare il valore semantico rivestito dal mare nella cultura etrusca rappresenta un tema di ricerca di amplissimo respiro, che coinvolge molteplici ambiti della *Weltanschauung* di questo popolo. Tali ambiti si connettono l'uno all'altro mediante una serie di rimandi reciproci. Così è la sfida tra l'uomo e il mare, che si rinnova in Grecia ed Etruria nei secoli dell'orientalizzante, e la riflessione esperienziale e filosofica che ne consegue ad ispirare le più antiche immagini marine; nel confronto interculturale tra mondo greco ed etrusco, a spunti e modelli iconografici si accostano rielaborazioni artistiche nuove ed autonome; infine religione e politica si integrano in questo contesto, in una interpretazione della realtà che, a partire dal medesimo denominatore comune del confronto dell'uomo con il mare, coinvolge

rispettivamente il mistero della morte e il dominio sulla vita. È appunto la ricchezza e la varietà di queste suggestioni storiche e culturali a rendere ragione della straordinaria diffusione di raffigurazioni e di allusioni marine nell'arte etrusca. Dalla fine dell'VIII secolo fino al I secolo a.C., su tutte le classi di materiali prodotte dagli Etruschi, il mare viene evocato mediante la presenza di mostruosi esseri ibridi<sup>1</sup>, la raffigurazione di complesse scene marine oppure, in maniera più sintetica, attraverso una semplice linea ondulata o una serie di onde correnti che ne richiamano la superficie.

<sup>1</sup> Agli «etruskische Meeresmischwesen» è dedicato un lavoro di M. Boosen (Boosen 1986).

Nonostante il tema del mare rappresenti dunque un vero e proprio *leitmotiv* nella cultura artistica etrusca, esso ha rivestito per quasi un secolo un ruolo del tutto marginale nella storia degli studi<sup>2</sup>. Soltanto di recente è stato oggetto di rinnovato interesse da parte di Bruno d'Agostino e di Luca Cerchiali e, in parte, di Giuseppe Sassatelli e di Elisabetta Govi<sup>3</sup>. Tali studi, incentrati rispettivamente su alcune iconografie fondamentali dell'immaginario marino, il tuffo e i pericoli del mare, e sulla frequente presenza delle onde correnti nel contesto organico e semanticamente coerente delle stele felsinee, si pongono all'origine del tentativo di condurre una ricerca ampia e sistematica che riguardi la percezione del mare in Etruria attraverso i secoli. In questo senso si è rivelata indispensabile la creazione di un *corpus* che raccogliesse le attestazioni di allusioni marine nelle varie classi di materiali, dalle tombe dipinte alla decorazione templare, dagli specchi al vasellame da banchetto. Proprio la documentazione iconografica restituita dalle tombe dipinte ha permesso di chiarire il dato fondamentale da cui partire, ovvero cosa si intende per «mare», quali sono le scene, le immagini, i simboli e le convenzioni grafiche che, almeno in questo contesto, richiamano inequivocabilmente un ambiente marino e quali sono le variazioni formali e stilistiche che nel corso dei secoli intervengono nell'immaginario pittorico<sup>4</sup>. Se infatti l'attualizzazione semantica di

certi schemi iconografici, primi tra tutti la linea ondulata e la serie di onde correnti, è spesso certa nel contesto articolato della decorazione pittorica di una tomba perché accompagnata da dati di conferma (delfini, anatre, scene complesse con ambientazione marina), essa deve essere costantemente rinnovata in altri contesti in cui la raffigurazione è più sintetica e il richiamo al mare non appare univoco<sup>5</sup>. Allo stato delle ricerche riconoscere la raffigurazione del mare in tali schemi rappresenta una possibilità, un'ipotesi di lavoro che soltanto la coerenza dei dati riscontrati può eventualmente confermare<sup>6</sup>, ma che si pone come punto di partenza indispensabile ed imprescindibile per un lavoro ad ampio raggio<sup>7</sup>.

La creazione di un *corpus* delle immagini marine nella documentazione etrusca ha permesso di individuare 326 attestazioni, alcune esemplificative di un'intera classe di materiali, distribuite lungo un arco cronologico che va dalla fine dell'VIII secolo all'età ellenistica. Nonostante si sia ben lontani da qualsiasi pretesa di completezza ed esaustività, data l'enorme diffusione del tema, tale *corpus* costituisce un'ampia base documentaria utile a valutare le variazioni stilistiche, formali e semantiche assunte dal tema in base alla classe di materiale su cui è attestato, al contesto iconografico in cui si colloca l'allusione marina e soprattutto al livello cronologico nel quale si pone. Si tratta certamente di un lavoro molto impegnativo, che apre un orizzonte vastissimo e che abbraccia molti secoli e molti aspetti della cultura etrusca. Un tentativo di analisi di questo tema dunque non può che porsi come una ricerca *in*

<sup>2</sup> Per lo stato degli studi sull'iconografia etrusca del mare si rimanda a Pizzirani c.s.

<sup>3</sup> Ci si riferisce in particolare ad alcuni lavori tematici: d'Agostino 1982, Idem 1995, Idem 1999a; Cerchiali 1987, Idem 2002, confluìti in un'unica monografia: d'Agostino, Cerchiali 1999. Govi, Sassatelli 2004.

<sup>4</sup> La più antica raffigurazione marina nella pittura tombale ricorre sul timpano della parete d'ingresso della tomba dei Tori: qui il mare è una linea ondulata nera sormontante uno spazio di colore azzurro chiaro che lascia vedere in trasparenza ciò che vi si immerge. Nella tomba delle Leonesse il mare è una fascia bruna o nera, che nasconde alla vista tutto ciò che contiene, delimitata superiormente da una linea ondulata sulla quale si tuffano i delfini. I delfini non sono presenti nella tomba dei Giocolieri, ma le esperienze coeve delle tombe delle Leonesse e della Caccia e della Pesca non lasciano adito a dubbi sull'interpretazione in chiave marina dello zoccolo di questa tomba. Pochi decenni più tardi la linea ondulata viene sostituita dal motivo ad onde correnti, che ne recupera la posizione all'interno dello spazio pittori-

co, il colore e spesso la contestualizzazione semantica costituita dai delfini che si tuffano: è il caso delle tombe del Triclinio e del Letto Funebre. Tale schema, una volta definito, attraversa i secoli con variazioni esclusivamente stilistiche riscontrabili soprattutto in età ellenistica, per esempio nella tomba della Quadriga Infernale, recentemente scoperta a Sarteano (Minetti 2004), e soprattutto nella tomba del Tifone.

<sup>5</sup> Infatti «i simboli non costituiscono un linguaggio da decodificare secondo lo schema binario *messaggio/significazione*, ma rappresentazioni concettuali da integrare nella propria esperienza del mondo» (d'Agostino, Cerchiali 1999, p. XVIII).

<sup>6</sup> In questo consiste la natura «sperimentale» dell'iconologia secondo L. Cerchiali (*ibidem*, p. XIX).

<sup>7</sup> Per questa e per altre questioni metodologiche si rimanda a Pizzirani c.s.

*fieri*, che proceda per piccole tappe successive e sia costantemente accompagnata dalla riflessione metodologica, tanto più vitale se maturata a più voci come frutto del confronto tra esperienze di lavoro diverse<sup>8</sup>.

I risultati finora raccolti mostrano come la raffigurazione del mare nell'esperienza artistica etrusca, lungi dal conservare immutato attraverso i secoli il medesimo significato simbolico, sia caratterizzata da un'iniziale, lunga fase di acquisizione del tema dal mondo greco e di rielaborazione autonoma delle suggestioni iconografiche ed ideologiche inquadrabile all'interno dell'orientalizzante, da un momento di massima pregnanza semantica e di notevole espressione artistica coincidente con l'età arcaica, infine da un progressivo sfilacciamento del valore simbolico intrinseco alle raffigurazioni marine, in un processo che inizia già nel V secolo a.C. e prosegue inarrestabile per tutto l'ellenismo.

### *Odisseo. La dimensione geografica del mare (VIII secolo-550 a.C.)*

Le origini della rappresentazione del mare si collocano nel mondo greco di IX e VIII secolo a.C., quando la ripresa dei traffici mediterranei, connotati come imprese individuali di aristocratici eredi dei naviganti micenei (d'Agostino 2000, p. 45), trova voce in Omero e fisionomia nelle immagini dipinte sulla ceramica geometrica. Le iconografie greche individuano un numero limitato di temi, ricorrenti con alcune variazioni stilistiche e formali:

battaglia navale;  
lunghe navi cariche di rematori o guerrieri;  
naufragio.

Il panorama delle origini della raffigurazione del mare in Etruria appare invece più vario e meno definito nei significanti e nei significati. Innanzi tutto si nota un certo ritardo nella com-

parsa del tema rispetto alla Grecia: le più antiche attestazioni infatti non sono antecedenti alla fine dell'VIII secolo a.C. Anche la diffusione geografica della documentazione è limitata e si concentra nell'Etruria meridionale costiera. I dati cronologici e topografici, associati alle osservazioni iconografiche, richiamano in maniera inequivocabile il ruolo di modello ideologico assunto dal mondo greco in relazione alla più antica diffusione dell'iconografia etrusca del mare. La documentazione etrusca sembra mostrare d'altronde come i modelli venissero fin dall'inizio rielaborati e rilette in maniera autonoma.

Per il periodo compreso tra la fine dell'VIII e la metà del VI secolo è noto in Etruria un esiguo numero di attestazioni di raffigurazioni riconducibili all'iconografia del mare, attestazioni che documentano una grande varietà di schemi iconografici. Appare dunque difficile decodificare un tema in fase di acquisizione e certamente non ancora determinato con chiarezza. In particolare si presenta il rischio di riconoscere in esso un valore semantico che viene precisandosi solamente in epoca successiva, interpretandolo alla luce di contenuti che appartengono all'ideologia arcaica. Sicuramente a questo livello cronologico non è possibile attribuire un significato che alluda in maniera univoca al mare al motivo geometrico delle onde correnti, la cui presenza è largamente documentata all'interno delle attestazioni etrusche di VII secolo, ma che appare ancora stilisticamente non fissato e derivante dal modello diffuso nella ceramica geometrica greca con funzione puramente decorativa<sup>9</sup>.

Rispetto a questo schema puramente geometrico le scene di carattere marino costituiscono un nucleo di attestazioni numericamente più limitato ma cronologicamente più antico. Tra la fine dell'VIII secolo e la metà del successivo esse costituiscono infatti l'unica documentazione relativa all'iconografia del mare in Etruria. In esse il mare non è mai rappresentato con le

<sup>8</sup> A tal proposito desidero ringraziare Giuseppe Sassatelli, Elisabetta Govi, Bruno d'Agostino e Luca Cerchiai, che nell'aprile 2004 concessero la loro attenzione al mio lavoro sull'iconografia etrusca del mare. Dei loro preziosi consigli mi avvalgo in questa sede e nel prosieguo della ricerca.

<sup>9</sup> Il riconoscimento dell'origine grafica del motivo etrusco ad onde correnti nelle decorazioni accessorie greche di età geometrica si deve a E. Govi (Govi, Sassatelli 2004, p. 246 e nota 55, con bibliografia relativa ad alcuni esempi; altri esempi in: Coldstream 1968, Pl. 20, a e Pl. 21, k).



Fig. 1. Skyphos attico da Eleusi (da Boardman 1998).

sue onde e i suoi flutti, ma viene semplicemente evocato: le navi, i pesci raffigurati galleggiano in uno spazio neutro e privo di qualsiasi connotazione, così come accade anche nella coeva documentazione greca<sup>10</sup>. Le scene attestate nel mondo etrusco documentano la diffusione di un limitato numero di temi:

battaglia navale;  
nave;  
nave minacciata da un pesce di enormi dimensioni.

Il confronto tra la documentazione greca ed etrusca rivela l'esistenza di un evidente parallelismo tra i temi, ma allo stesso tempo mette in luce lo spazio di autonomia riservato all'elaborazione etrusca di suggestioni ideologiche ed iconografiche greche.

Per quanto riguarda le scene di 'battaglia navale' si nota l'insistenza etrusca nel rappresentare l'evento come scontro tra due navi tipologicamente differenti. Questo non avveniva in Grecia, dove la rappresentazione dello scontro armato e della sua natura fatale viene spesso demandato ad altri elementi della raffigurazione e filtrato attraverso una simbologia più sottile: così in uno *skyphos* attico rinvenuto ad

<sup>10</sup> Questo dato sembra confermare l'interpretazione della funzione puramente decorativa delle onde correnti nell'Etruria orientalizzante.

Eleusi (fig. 1) l'equipaggio della nave, sinteticamente richiamato dalle sole figure di un rematore e di un guerriero, affronta guerrieri appiedati che inquadrano la scena, mentre un uccello, forse predatore e presagio di eventi funesti (Cerchiai 2002, pp. 29-30), è appollaiato sulla prua esattamente di fronte al guerriero e diviene in questo modo il suo primo interlocutore, simbolo del vero pericolo che il navigante deve affrontare e di cui i guerrieri posti ai lati costituiscono soltanto una delle possibili manifestazioni<sup>11</sup>; sull'altro lato del vaso, il carattere funesto del messaggio si manifesta nella raffigurazione della morte di due personaggi disarmati in una battaglia impari con nemici armati e numericamente superiori.

Il medesimo concetto di pericolo connesso alla percezione orientalizzante del mare viene espresso nel mondo etrusco attraverso un'iconografia apparentemente più realistica, al punto che le numerose scene di scontro tra navi tipologicamente differenti, predominanti all'interno della documentazione di questo periodo relativa all'immaginario marino, sono state a più riprese interpretate come episodi di pirateria e di guerra tra etnie differenti, Greci ed Etruschi nel caso celeberrimo del cratere di *Aristonothos*<sup>12</sup>. Tali rappresentazioni sono certamente evocative della temperie storica di VII secolo, in particolare della società etrusco-meridionale di cui sono espressione artistica. Il livello storico della rappresentazione sembra tuttavia imprescindibile da un livello simbolico, in una convivenza che certamente doveva esistere nel rapporto del navigante etrusco di VII secolo con il mare. Accanto al cratere di *Aristonothos*, opera di un artista greco per una committenza etrusca, si pone dunque un altro cratere proveniente da Cerveteri<sup>13</sup> (fig. 2), di

<sup>11</sup> Si richiama qui il fondamentale concetto dei «pericoli del mare», profondamente intriso nella cultura orientalizzante, analizzato da B. d'Agostino per il mondo greco (d'Agostino 1995) e da L. Cerchiai per il mondo etrusco (Cerchiai 2002).

<sup>12</sup> Cristofani 1983, pp. 46-47; Martelli 1987, p. 18 n. 40, p. 93, pp. 263-265; Touchefeu-Meynier 1987, pp. 10-11 n. 1; Menichetti 1994, pp. 50-51.

<sup>13</sup> Sul cratere ceretano: Cristofani 1983, pp. 46-47; Martelli 1987, p. 95, pp. 267-268 n. 44. F. Enei attribuisce ad una falsificazione avvenuta durante il restauro moderno l'aspetto delle due prue teriomorfe (Enei 2004, p. 21).

poco più tardo, che ne rappresenta la trasposizione in un linguaggio locale: la forma del vaso viene reinterpretata<sup>14</sup> e così l'iconografia della battaglia navale in cui si affrontano due navi con enormi prue teriomorfe, l'una configurata ad anatra, l'altra a pesce con fauci spalancate da cui fuoriesce la lingua lanceolata.

Alla stessa maniera l'iconografia greca della 'nave' carica di rematori, particolarmente diffusa nella ceramografia attica e corinzia di età geometrica (fig. 3) (Boardman 1998, pp. 27 e 44 n. 66; pp. 49 e 69 n. 118), viene accolta e gradualmente rielaborata dal mondo etrusco. La scena dipinta su un'olla rinvenuta nella necropoli dell'Olmo Bello (fig. 4), la più antica attestazione della diffusione del tema del mare in Etruria, costituisce la raffigurazione più vicina al modello greco, ma mostra già una drastica riduzione numerica dell'equipaggio, che nelle rappresentazioni più tarde scomparirà divenendo forse implicito alla semplice immagine della nave. Si tratta di un'iconografia difficilmente interpretabile perché priva di riferimenti esterni all'immagine stessa e di elementi contestualizzanti del valore semantico della raffigurazione. Allo stesso modo non si può forse dire nulla delle teorie di navi dipinte su due *oinochoai* opera del Pittore delle Palme (Biers, Humphreys 1977, p. 153 nn. 1 e 2; Cerchiai 2002, p. 32 fig. 4), apparentemente simili ad altre teorie di immagini diffuse nel repertorio geometrico. La stessa lettura in chiave marina delle linee ondulate tracciate nel registro inferiore del corpo di una delle *oinochoai* (Martelli 1987, p. 79 n. 24, 253) non sembra sostenibile in un momento in cui la dimensione propriamente fisica del mare non viene mai rappresentata, ma è soltanto evocata dall'ambientazione derivante dalla presenza di navi e pesci. Qualsiasi interpretazione semantica attribuibile alle raffigurazioni di navi nell'orientalizzante etrusco trova dunque la sua ragion d'essere soltanto in una lettura più ampia che coinvolga l'intera temperie culturale coeva,

<sup>14</sup> Il vaso non può essere considerato una pisside per via delle dimensioni, addirittura maggiori rispetto al cratere di *Aristonothos*; il cratere ceretano infatti è alto cm 50, mentre il cratere di *Aristonothos* cm 36,3 (Martelli 1987, p. 18 n. 40, p. 20 n. 44).



Fig. 2. Cratere etrusco da Cerveteri (da Enei 2004).

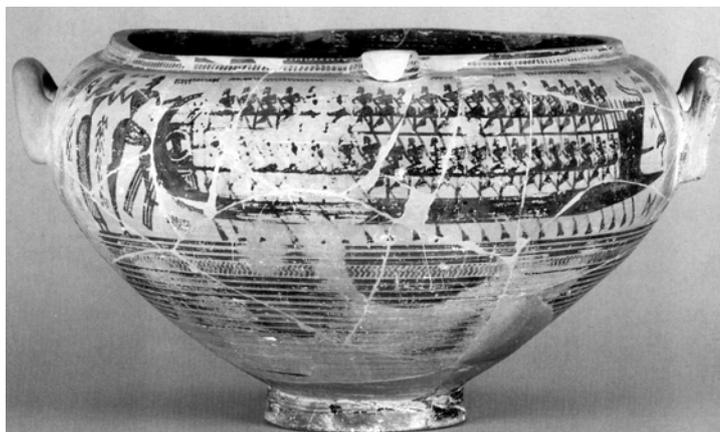


Fig. 3. Cratere attico da Tebe (da «Venezia» 1996).



Fig. 4. Olla etrusca dalla necropoli dell'Olmo Bello (da «Firenze» 1985).



Fig. 5. Oinochoe attica del Museo di Monaco (da Giuliano 1998).



Fig. 6. Cratere tardogeometrico da Pitecusa (da «Venezia» 1996).

di cui queste immagini costituiscono probabilmente un'espressione sintetica. In particolare risulta significativa la presenza di una nave dipinta al di sopra del letto depositoriale della tomba ceretana che da essa prende il nome (Steingraber 1985, pp. 267-268 n. 7), interpretata da Colonna «in chiave funeraria, come metafora del pericoloso viaggio per mare verso l'isola dei Beati» (Colonna 1989, p. 20, fig. 14).

L'iconografia etrusca della 'nave minacciata da un grosso pesce' costituisce al contrario un punto di riferimento di fondamentale importanza per la comprensione del valore intrinseco al mare nell'immaginario etrusco di età orientalizzante<sup>15</sup> e quindi anche per le manifestazioni

<sup>15</sup> Si veda a tal proposito il fondamentale contributo di L. Cerchiali (Cerchiali 2002).

sintetiche di tale percezione, appunto la nave e in un certo senso anche la battaglia navale. Il modello ideologico greco di riferimento in questo caso è sicuramente il tema del naufragio. All'*oinochoe* attica del museo di Monaco, su cui è stato riconosciuto il naufragio di Odisseo (fig. 5), e soprattutto al cratere tardogeometrico rinvenuto a Pitecusa (fig. 6), che si pone come una tappa della direttrice che segna la trasmissione dell'ideologia marina dalla Grecia all'Etruria (Cerchiali 2002, p. 35), fanno contrappunto le scene raffigurate su un piatto da Acqua Acetosa Laurentina (fig. 7) (Cerchiali 2002) e su un cinerario da Veio (fig. 8). Dal coinvolgimento dell'intero equipaggio nell'avventura greca del naufragio deriva, attraverso fasi intermedie, l'iconografia etrusca della navigazione solitaria; dalla descrizione dell'evento catastrofico, l'immagine di una figura eroica in grado di opporsi al pericolo che lo minaccia, mentre l'esito di questa lotta sancisce, infine, la vittoria dell'uomo sul mare.

I temi di carattere marino dell'orientalizzante etrusco richiamano dunque davvero in maniera inequivocabile i «pericoli del mare»<sup>16</sup>, rischi reali e ben presenti ai naviganti di VII secolo ma allo stesso tempo evocativi di un significato ulteriore e metafisico, chiarito

dalla funzione di alcuni dei monumenti esaminati, in particolare dalla tomba ceretana della Nave e dall'ossuario di Veio. Essi sono la rappresentazione del viaggio del defunto verso l'aldilà, un viaggio solitario irto di pericoli, altrettante personificazioni della morte. La più famosa delle due pissidi della Pania (fig. 9) (Cristofani 1971), grazie allo strumento del mito, esplicita ulteriormente tale significato. Con la comparsa in Etruria delle prime scene di carattere mitologico l'eroe che affronta tali pericoli assume un'identità (Odisseo)<sup>17</sup> e una collo-

<sup>16</sup> Il concetto è stato elaborato dal concorde lavoro di B. d'Agostino e L. Cerchiali (cfr. nota 11).

<sup>17</sup> O forse Eracle, secondo la lettura di d'Agostino delle pissidi della Pania, in una fase ancora confusa della ricezione del mito greco in cui i due eroi vengono



Fig. 7. Piatto etrusco dalla necropoli di Acqua Acetosa Laurentina (da Cerchiai 2002).



Fig. 8. Cinerario etrusco da Veio (da Pallottino 1984 e Cascianelli 1991)

cazione geografica (nel caso specifico dell'episodio di Scilla si tratta forse dello stretto di Messina), ma rimane sostanzialmente immutato il valore semantico rispetto ai precedenti iconografici. Nella pisside della Pania l'esigenza di richiamare una valenza funeraria nell'ambito di una tematica mitologica, che fosse complementare rispetto a quella rituale riprodotta nel registro sottostante con la scena della partenza del guerriero e della danza trenodica,



Fig. 9. Pisside della Pania (da Cristofani 2001).

impone una selezione delle scene raffigurate che comporta un salto nella narrazione rispetto all'originale omerico, direttamente dalla fuga dall'antro del ciclope all'incontro con Scilla, e la creazione di un'iconografia per la quale evidentemente non esistevano modelli, dal momento che, come ha notato d'Agostino, Scilla è più simile all'idra che al mostro incontrato da Odisseo. Se a partire dalla metà del VII secolo a.C. il mito riveste i personaggi di un'identità, il valore semantico rimane tuttavia immutato e

Odisseo e il principe etrusco che con questi si identifica altro non sono che eroi in grado di affrontare i pericoli che il mare nasconde nei suoi recessi e dominarli e di solcare il mare fino alle sue estremità e fino a raggiungere la meta. È questa l'ideologia sottesa da un lato alla presenza di un tridente bronzeo nel corredo vetuloniese del Circolo del Tridente<sup>18</sup> e di un altro

comunque riconosciuti come «gli unici ai quali era stato dato di conoscere l'Ade, facendone ritorno» (d'Agostino 1995, p. 80).

<sup>18</sup> «Bologna» 2000, pp. 242-243 n. 281. Nella deposizione del tridente nel corredo di questa tomba principesca alla volontà di esprimere il valore simbolico si associano certamente la manifestazione del rango e l'ostentazione del potere, sia politico che commerciale secondo l'etica aristocratica dell'orientalizzante, sul mare.

tridente in ferro deposto al di sopra della fossa del Tumulo di via San Jacopo a Pisa<sup>19</sup>, dall'altro alla raffigurazione dipinta sul timpano della parete d'ingresso della tomba dei Tori, secondo F.-H. Massa Pairault allusiva al viaggio del defunto verso l'isola dei Beati (Massa Pairault 1992, pp. 80-84). L'ipotesi greca del naufragio, seppur presa in considerazione, come mostra la fine del compagno del navigante del piatto dell'Acqua Acetosa, viene presto superata. Il viaggio del defunto ha dunque una buona meta, l'isola dei Beati di omerica memoria, e il mare altro non è che la dimensione attraverso la quale essa diviene raggiungibile, una dimensione che è geografica, in accordo con il fascino e l'entusiasmo, ma anche con il terrore, che tra VIII e VII secolo a.C. il mare suscita nella cultura greca ed etrusca, impegnate rispettivamente nell'avventura della colonizzazione e della talassocrazia.

*Thesan, Usil e il "dionisismo senza Dioniso". La dimensione ontologica del mare (seconda metà del VI secolo a.C.)*

La percezione etrusca del mare muta in maniera sostanziale attorno al 540-530 a.C. A partire da questo momento il motivo ad onde correnti, sconosciuto al mondo greco come rappresentazione grafica del mare, appare definitivamente fissato, mentre la conoscenza approfondita del mito greco suggerisce l'adozione di nuove iconografie, rielaborate localmente. Si tratta sostanzialmente di tre temi ricorrenti:

*Usil;*  
*Thesan;*  
scene dionisiache<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Bruni 1998, pp. 105-113, tavv. 26-30. L'autore sottolinea che «la *triaina* sembra acquistare, così, il carattere di simbolo del dominio sul mare» (p. 109). Questa, in senso politico-cerimoniale, l'interpretazione tradizionalmente attribuita al rinvenimento di tridenti in tombe (per la bibliografia relativa a questa lettura si rimanda a Sciacca 2004, p. 271 n. 12). Secondo una nuova interpretazione, recentemente proposta da F. Sciacca (*ibidem*) il tridente e il bidente etruschi, derivanti da prototipi orientali, sarebbero attribuiti di Zeus, non di Poseidon, e simboleggerebbero il fulmine. Essi sarebbero dunque insegne del potere magico-religioso della divinazione, nell'orientalizzante di pertinenza del *princeps*.

<sup>20</sup> Esulano dal quadro delineato alcune rappresentazio-

L'immagine di *Usil* compare in Etruria attorno al 525 a.C., contemporaneamente o addirittura con qualche anticipo rispetto all'antropomorfizzazione di questa divinità nel mondo greco<sup>21</sup>. La cronologia alta, le sembianze attribuite dagli Etruschi alla figura del sole e i nomi stessi con cui esso veniva designato, *Usil* e *CatblCa(u)tha*, entrambi termini linguistici preindoeuropei, rivelano infatti la completa estraneità di questa divinità rispetto all'ambito greco (Tirelli 1981, pp. 48-49). Mentre nella ceramica attica a figure nere *Helios* è barbato e rappresentato alla guida di una biga emergente dal limite inferiore della scena figurata (Tirelli 1981, p. 49; Yalauris, Visser-Choitz 1990, nn. 2, 8, 96 e 97), *Usil* etrusco è una figura maschile alata, secondo l'iconografia orientale (Krauskopf 1991), in corsa sul mare nello schema arcaico a ginocchia piegate oppure compare come testa radiata tra due defunti eroizzati o due divinità stanti al di sopra di basi modanate<sup>22</sup>. Nel primo caso il modello orientale viene contestualizzato in uno spazio differente e il mare diviene così elemento fondamentale dell'iconografia solare<sup>23</sup> il secondo caso testimonia il passaggio da una concezione aniconica del

ni abbastanza generiche a cui è difficile, in questa fase cronologica, attribuire un significato univoco. La stessa esiguità delle attestazioni impedisce un'analisi più approfondita di questi temi, che sono essenzialmente costituiti da alcune scene di colloquio e da guerrieri in combattimento, oltre che da una gigantomachia datata tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C. (Comstock, Vermeule 1971, pp. 469-470 n. 688).

<sup>21</sup> All'incirca a questa datazione rimandano le attestazioni più antiche: due anfore del Gruppo de La Tolfa, di cui una con onde correnti (Dohrn 1937, pp. 26, 145 n. 57, tav. II; per la seconda anfora, fondamentale per il riconoscimento di *Usil* nel vaso pubblicato da Dohrn, Krauskopf 1990, n. 17 e Idem 1991, pp. 1264-1269), e lo specchio 1300 della Bibliothèque Nationale (Mayer-Prokop 1967, S 1, 12, pp. 43-46; Tirelli 1981, p. 41 n. 1; Rebuffat-Emmanuel 1987). Più in generale I. Krauskopf riferisce la comparsa dell'iconografia solare in Etruria alla seconda metà del VI secolo, in anticipo rispetto alla Grecia (Krauskopf 1991, p. 1264).

<sup>22</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>23</sup> L'ordine cronologico di alcuni documenti delinea l'evoluzione iconografica del tema dal modello orientale alla rappresentazione etrusca del sole: Krauskopf 1990, n. 17, Dohrn 1937, n. 57, Mayer-Prokop 1967, S 51 (per l'interpretazione di quest'ultimo si rimanda a Haynes 1985, p. 152 n. 49, 263).

sole, probabilmente radicata nel sostrato religioso italico, all'antropomorfizzazione di questa divinità (Tirelli 1981, p. 49). Alle origini di tale processo, documentate dallo specchio 1300 della Bibliothèque Nationale (fig. 10), sembra appartenere una connotazione infera. Infatti, al di là dell'interpretazione controversa delle due figure stanti al di sopra delle basi modanate<sup>24</sup> non si può negare il fatto che questo documento richiami da vicino le esperienze della pittura tombale tarquiniese, non solo per gli elementi raffigurati (felino, tralci di vite, delfini che si tuffano), ma soprattutto per l'organizzazione complessiva della raffigurazione, in cui nella parte superiore del campo, quasi il corrispettivo del timpano della parete di fondo di una tomba a camera, compare un felino con il corpo di profilo e la testa di prospetto che stringe tra le fauci un animale<sup>25</sup>. L'iconografia solare nel mondo etrusco sembra dunque caratterizzata da un'ambientazione precisa, il paesaggio marino, e da una connotazione infera. Il viaggio quotidiano del sole, che ogni sera si immerge nelle porte dell'Ade, situate in mezzo al mare<sup>26</sup> per riemergere il mattino seguente, diviene para-

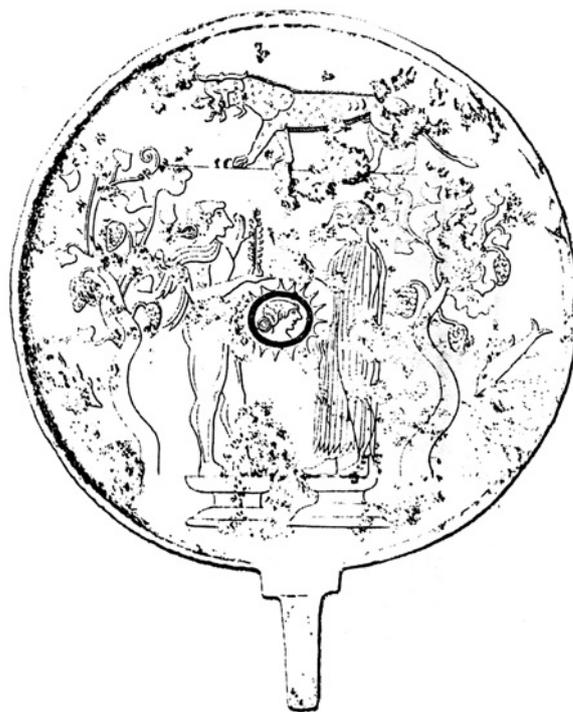


Fig. 10. Specchio inciso nel bronzo (da Rebuffat-Emmanuel 1987).

digma della vicenda del defunto. Si tratta però ora, più che di un viaggio geograficamente inteso, di un'avventura ontologica.

La figura di *Thesan* esplicita ulteriormente questo significato. Tra le varie iconografie note al mondo greco per la rappresentazione di *Eos* l'unica accolta in Etruria è quella definita da C. Weiss «Gaub eines Geliebten» (Weiss 1986), in cui la dea stringe tra le braccia un giovane; il mare non compare mai come ambientazione della scena. In Etruria, invece, *Thesan* rappresenta, rispetto ad *Usil*, l'altro volto del sole nel suo viaggio quotidiano oltre il mare<sup>27</sup>. In tutte le rappresentazioni databili tra il VI e il V secolo a.C. la dea, in corsa sul mare, trasporta una figura maschile che le avvolge le braccia attorno al collo e che viene variamente rappresentata come vivente o priva di sensi. Quest'iconografia diviene ben presto predominante rispetto alla più antica figura di *Usil*. È «l'immagine solare della morte, legata indissolubilmente al concetto di rapimento amoroso» di cui ha parlato

<sup>24</sup> Come è stato notato da Rebuffat-Emmanuel (Rebuffat-Emmanuel 1987) le figure sono iconograficamente analoghe a quella femminile rappresentata sull'unica stele figurata proveniente da Marzabotto (Sassatelli 1992, p. 47), sulla cui controversa interpretazione si è soffermato di recente Giuseppe Sassatelli nel suo intervento *La città e i suoi limiti in Etruria padana* tenuto nell'ambito del XXV Convegno di Studi Etruschi e Italici, «La città murata in Etruria (Chianciano Terme, 30 marzo-3 aprile 2005)», propendendo per una destinazione votiva.

<sup>25</sup> Per l'interpretazione di queste scene nella pittura tombale e per la loro collocazione nello spazio del timpano si rimanda a Roncalli 1990. Non è forse azzardato notare che in questo specchio le viti separano la scena principale da uno spazio semanticamente differente occupato da delfini, forse con la stessa funzione assolta dalle palmette che nella coeva tomba delle Leonesse separano la scene rappresentate sulle pareti dallo spazio dello zoccolo con il mare abitato da delfini. La stessa disposizione delle viti rispetto alla scena, inoltre, appare del tutto estranea alla consueta decorazione degli specchi, solitamente caratterizzata da una cornice di tralci, e ancora una volta molto vicina a quanto avviene nella tomba delle Leonesse, dove la parete di fondo è inquadrata e delimitata lateralmente da una coppia di colonne poste agli angoli della camera.

<sup>26</sup> Sono le porte del Sole, che d'Agostino identifica significativamente con quelle di Ade (d'Agostino, Cerchiai 1999, pp. 53-54).

<sup>27</sup> Significativo, a tal proposito, lo specchio Mayer-Prokop 1967, S 47, in cui la dea è del tutto simile a *Usil* e che costituisce l'unica eccezione all'iconografia di *Thesan* che rapisce l'amato.

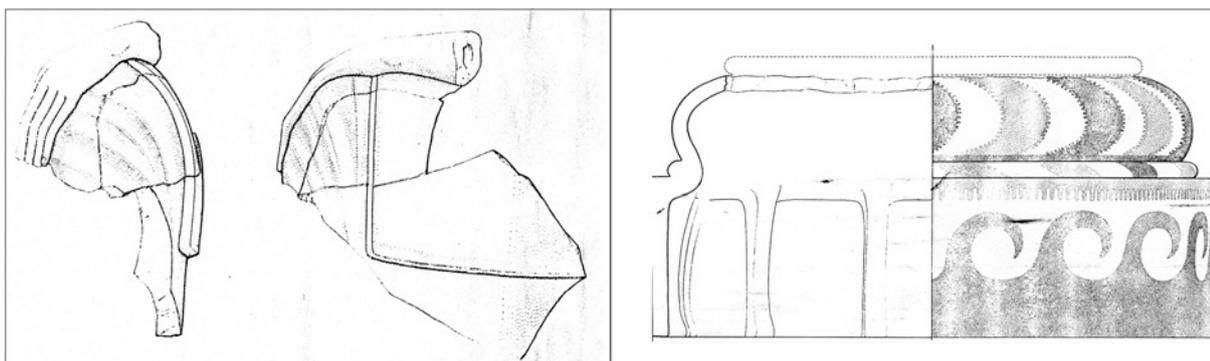


Fig. 11. Tempio di S. Omobono, restituzione grafica di un frammento di uno degli acroteri e della base di colonna (da Sommella Mura 1977).



Fig. 12. Acroterio fittile da Cerveteri (da «Venezia» 2000).

d'Agostino (d'Agostino, Cerchiai 1999, pp. 60, 81). Tra il 530 e la seconda metà del V secolo questo tema, in associazione con il mare che ne costituisce l'ambientazione, è particolarmente diffuso in contesti santuariali: alla seconda fase del tempio di S. Omobono sono pertinenti il ciclo acroteriale, con una lacunosa scena di ratto accanto alla celeberrima apoteosi di Eracle, e le basi di colonna dipinte ad onde correnti (fig. 11); di pochi anni più tardo deve essere l'acroterio proveniente da un tempio sconosciuto di Cerveteri (fig. 12), mentre già agli esordi del V secolo si data l'antefissa con *Thesan* e *Kephalos* dal santuario in necropoli del Fondo Patturelli; infine onde correnti decorano i rivestimenti di *antepagmenta* del tempio A di Pyrgi, sacro a *Thesan-Leucotea*<sup>28</sup>. Tra le varie valenze rivestite da que-

sti santuari nel mondo etrusco, accuratamente indagate nel caso di S. Omobono e di Pyrgi<sup>29</sup>, doveva rivestire un ruolo rilevante quella funeraria adombrata dalla vicenda mitica di *Leucotea-Thesan-Mater Matutina*, secondo la rilettura che Coarelli propone per il nome della divinità italica e romana (Coarelli 1988, pp. 247-253). L'ubicazione dei luoghi di culto, nelle immediate vicinanze di un approdo portuale o in necropoli, riflette il duplice legame di questa figura divina con il mare e con la morte<sup>30</sup>.

Il «dionisismo senza Dioniso», secondo la definizione di Colonna (Colonna 1991, p. 118), costituisce il terzo ed ultimo ambito iconografico in cui compaiono allusioni marine in età arcaica. Si tratta essenzialmente di scene di banchetto e di *komos*, la cui presenza nella documentazione funeraria etrusca è stata indagata già alcuni decenni fa (De Marinis 1961) e il cui significato è stato ulteriormente chiarito da studi recenti, grazie anche all'accostamento con

tano, Andrén 1939, pp. 36-37 II:16, tav. 11:40; «Venezia» 2000, p. 609 n. 218. Su Fondo Patturelli: d'Agostino, Cerchiai 1999, fig. 103; più in generale: Coarelli 1995. Sul tempio A di Pyrgi: Melis 1970, p. 145, fig. 96; più in generale: «Tübingen» 1981; «Arezzo» 1985, pp. 127-141 con bibliografia precedente e da ultimo, di fondamentale importanza: Colonna 2000.

<sup>29</sup> Tra la sterminata bibliografia si citano soltanto: Coarelli 1988 e Colonna 2000.

<sup>30</sup> Di *Thesan* e *Leucotea* Colonna afferma che nella prima metà del V secolo esse erano «ritenute vicine all'uomo nei momenti più critici, nei passaggi più difficili dell'esistenza, fino a quello supremo della morte». Proprio «il tema della morte e del destino che ci attende dopo di essa» giustificerebbe la presenza dell'altorilievo dei Sette nel tempio di *Leucotea* (Colonna 2000, p. 335).

<sup>28</sup> Su S. Omobono: Sommella Mura 1977, pp. 65 e 101, figg. 1 e 31; Mertens-Horn 1997. Sull'acroterio cere-

il tema del mare<sup>31</sup>. In età arcaica mare e banchetto rappresentano, l'uno accanto all'altro, la più compiuta metafora della morte, con una corrispondenza molto precisa dal punto di vista ideologico<sup>32</sup>, frequentemente richiamata nell'immaginario artistico etrusco, di cui si citano soltanto alcuni degli esempi più eclatanti. Nella tomba della Caccia e della Pesca al *komos* rappresentato nella prima camera corrisponde la pesca della seconda camera (d'Agostino, Cerchiai, pp. 66-71). Nella tomba delle Leonesse il cratere del banchetto raffigurato sulla parete di fondo trovava una duplicazione nel cratere-cinerario posto nel loculo sottostante (Massa Pairault 2001, p. 45), significativamente aperto nelle profondità del mare e profilato da una porta dorica; sulle pareti laterali, distinte in due registri, banchettanti e delfini che si tuffano rappresentano due espressioni di una medesima condizione<sup>33</sup>, in un equazione che trova il terzo termine nel pescatore chino sul mare della parete di fondo della tomba della Caccia e della Pesca<sup>34</sup>. Tale condizione è chiarita ed esplicitata nella *hydria* del Pittore del Vaticano 238 (Spivey, Rasmussen 1986; Martelli 1987, p. 38 n. 130, pp. 176-177, 311) con la trasformazione di uomini in delfini nel momento stesso del tuffo, mentre l'edera, presenza dionisiaca, è garanzia della trasformazione<sup>35</sup> e dimensione nella quale il tuffo avviene. La corrispondenza ontologica esistente in età arcaica tra mare e



Fig. 13. Piatto etrusco di provenienza sconosciuta (da Garver 1980).

vino non esclude inoltre la dimensione solare espressa, come si è visto, in altri contesti. Così un satiro in corsa sul mare nella vasca di un piatto di provenienza sconosciuta (fig. 13) concilia in un'unica immagine concezione solare ed enoica della morte, in un accostamento documentato ancora a distanza di secoli nel fegato di Piacenza, dove *Fufluns* e *Catha* si richiamano l'un l'altro in maniera puntuale<sup>36</sup>.

Ad una tale ideologia della morte, espressa mediante i due significanti complementari del rapimento solare e del banchetto, sembra essere sottesa una valenza salvifica. In particolare in uno specchio di Bologna studiato da G. Colonna (fig. 14)<sup>37</sup> ritornano alcuni schemi iconografici e alcuni spunti ideologici particolarmente interessanti ai fini della presente riflessione. Innanzi tutto troviamo il tema del rapimento di un mortale, Arianna, da parte di una divinità, Artemide, nello schema noto dalla tradizione evolutasi in relazione alle figure di *Thesan* e *Kephalos*. Arianna rapita da Artemide viene condotta a Dioniso, cui doveva essere stata consacrata in vita nell'ambito di culti di

<sup>31</sup> Ci si riferisce in particolare ai lavori fondamentali di B. d'Agostino e di L. Cerchiai, da d'Agostino, Cerchiai 1999 a più recenti contributi in corso di stampa che ho avuto modo di conoscere grazie alla disponibilità degli autori, che ringrazio.

<sup>32</sup> Nel suo recente intervento nell'ambito della Giornata internazionale di Studio dedicata all'Inno omerico a Dioniso e all'iconografia relativa, Cornelia Isler-Kerényi ha affermato che «vino e mare sono metafore reciproche».

<sup>33</sup> Sul tuffo: d'Agostino, Cerchiai 1999, pp. 53-71, 81-88; sulla connessione tra banchettanti e delfini e in particolare tra comasti e delfini: d'Agostino, Cerchiai 1999, p. 69 nota 13.

<sup>34</sup> In particolare le due figure del pescatore e del delfino immediatamente a sinistra della barca formano con i loro corpi un arco, quasi a rappresentare i due momenti di un tuffo. L'immagine rimane comunque ambigua e non si può quindi escludere l'ipotesi che essa rappresenti in maniera tautologica un solo evento.

<sup>35</sup> Passaggio e trasformazione sono strettamente connessi all'esperienza dionisiaca secondo B. d'Agostino (d'Agostino 1999b, pp. 27-28, citato da Cerchiai 2003, p. 80).

<sup>36</sup> Sul fegato di Piacenza: Maggiani 1982 e 1989, Colonna 1984 e 1993, Govi 2000. Su *Fufluns* e *Catha*: Pailler 1989.

<sup>37</sup> CSE. *Italia 1, Bologna 1*, n. 10; per l'interpretazione della scena: Colonna 1985, pp. 153-158 e Colonna 1989, p. 121.



Fig. 14. Specchio inciso in bronzo (da Colonna 1991).



Fig. 15. Stele di Travignoli (da Buzzi 1984).

natura soteriologica, come testimonia la denominazione *Esia* con cui viene identificata. Infine nello specchio compare un esplicito richiamo all'aldilà sintetizzato nel grande volto silenico emergente dal terreno, secondo un'iconografia diffusissima nell'ambito delle stele felsinee (Sassatelli 1984, pp. 110-114; Colonna 1991, p. 118; Mastrocinque 1991); il volto, posto significativamente tra Artemide e Dioniso, sembra collocare quest'ultimo in quella dimensione ultraterrena in cui la stessa Arianna viene condotta.

L'analisi dei temi attestati in associazione all'iconografia marina di età arcaica documenta dunque come il viaggio verso l'aldilà sia inteso, a questo livello cronologico, come un'avventura ontologica, non più geografica. Tale «viaggio» prevede due tappe: il 'tuffo e la metamorfosi', espressi iconograficamente nelle immagini del rapimento e del viaggio sul mare, del delfino, del banchettante, del pescatore e del satiro; l'eroizzazione e l'immortalità, richiamati dalle figure divine di Leucotea, *Esia*, Dioniso.

*Dalle sirene a Teti. L'ambiguità semantica del mare (V secolo a.C.)*

Con gli inizi del V secolo si spezza la consonanza ideologica fra mondo etrusco e cultura greca esistente in età arcaica sul tema del mare<sup>38</sup>. Se in letteratura ancora nel IV secolo a.C. il mare verrà cantato da Arato come Ade, da cui i naviganti sono separati soltanto dal poco legno con cui la nave è costruita<sup>39</sup>, tuttavia sulla ceramica attica a figure rosse esso non compare come metafora della morte. Al contrario in Etruria a partire dal 500 a.C. la diffusione topografica dello schema ad onde correnti ne adombra il valore semantico di natura funera-

<sup>38</sup> Sulla percezione greca del mare in età arcaica si rimanda a: d'Agostino, Cerchiai 1999, pp. 51-88.

<sup>39</sup> La citazione è di L. Cerchiai (d'Agostino, Cerchiai 1999, p. 70):

*Simili alle cornacchie di mare  
spesso guardando il mare dalle navi  
ci volgiamo alla costa che lontano  
si bagna: solo un po' di legno ci separa  
dall'Ade.*

(*Fenomeni*, 296 ss.).

ria. Rimasto estraneo alla tradizione artistica funeraria dell'Etruria interna e settentrionale di VI secolo, già fissata e compiuta in se stessa<sup>40</sup>, tale schema compare in un solo caso nel territorio di Fiesole (fig. 15), dove l'intera organizzazione della stele presenta caratteri estranei alla tradizione locale e strettamente riconducibili alle esperienze della pittura funeraria tarquiniese<sup>41</sup> e più tardi, con straordinaria diffusione, nelle stele felsinee. A partire da questo momento, inoltre, allusioni marine costituiscono la decorazione accessoria di una grande varietà di temi, in apparenza ideologicamente estranei ad esse, di cui la maggior parte ne esplicita ed amplia il significato in senso funerario: si tratta di immagini di divinità rappresentate come psicopompe o interpretate in chiave ctonia, di personaggi del mito e di esseri mostriformi che richiamano la sfera della morte, ma anche di scene prive di riferimenti mitologici, connesse all'ambito del banchetto, del sacrificio e del combattimento<sup>42</sup>:

<sup>40</sup> Non vi sono tracce di onde correnti né sui cippi chiusini né sulle stele fiesolane e volterrane, con l'unica eccezione qui riportata.

<sup>41</sup> Si tratta della stele di Travignoli (Magi 1932, pp. 17-18 n. 16, pp. 44-46, tav. XI,1-2): alla scena di banchetto rappresentata nel riquadro superiore si associa, nel riquadro mediano, una scena di danza che costituisce un *unicum* nel panorama della produzione fiesolana di segnacoli funerari. In maniera significativa il listello che separa queste due scene è decorato da una serie di onde correnti. La compresenza di questi tre temi (il banchetto, la danza, il mare), attestata soltanto nella pittura tombale tarquiniese, sembra non lasciare dubbi in relazione all'ispirazione della stele, mentre l'eccezionalità della presenza di una scena di danza nella produzione di stele fiesolane accompagnata da una resa stilistica particolare del motivo ad onde correnti mostrano che tali temi erano percepiti come estranei, a differenza per esempio del banchetto, che ricorre frequentemente nelle stele fiesolane e che infatti viene riletto e interpretato rispetto al modello tarquiniese, adattandolo al consueto schema locale, in cui davanti alla *kline* sono raffigurati la *domina*, seduta su un trono addossato alla parete destra, e un inserviente con un *simpulum* in mano, stante accanto ad un tavolino sul quale sono raffigurati due vasi.

<sup>42</sup> Alcuni di questi temi presentano una diffusione abbastanza puntuale dal punto di vista cronologico. Quando non è indicata alcuna datazione, come nel caso dei temi non mitologici, delle creature marine e di *Thesan/Usil*, questi temi oltrepassano le soglie del V secolo e sono attestati anche nel corso del secolo successivo.

#### TEMI MITOLOGICI

*Turms* come psicopompo (500 a.C.)

*Thesan/Usil*

Ratto di Europa (500-490 a.C.)

Lotta tra Peleo e Teti (480 a.C.)

Afrodite come *Vanth* (500-475 a.C.)

Dioscuri (470 a.C.)

Eracle su *Pakste* (460-450 a.C.)

Macaone e Filottete (450 a.C.)

Dea alata che sottrae il corpo di un guerriero dalla battaglia (450-400 a.C.)

*Hypnos* e *Thanatos* (fine del V secolo)

Mostri marini, tritoni

Acheloo

Arpia (inizi del V secolo)

Gorgone (450-400 a. C.)

#### TEMI NON MITOLOGICI

Banchetto e *komos*

Combattimento di opliti

Sacrificio in onore di un defunto

Giochi funebri

Viaggio verso l'aldilà

Al contrario nell'associazione del motivo ad onde correnti con un ristretto numero di temi che niente hanno a che vedere con l'ideologia della morte inizia ad emergere una parziale perdita di pregnanza semantica dell'iconografia marina:

#### TEMI MITOLOGICI

Gigantomachia (580-480 a.C.)

Atena contro un gigante (460 a.C.)

Oreste e Clitemnestra (450 a.C.)

Amazonomachia (450-400 a.C.)

#### TEMI NON MITOLOGICI

Decorazione di parapetti da pozzo (500-450 a.C.)

Nave eponima della tomba tarquiniese<sup>43</sup> (450-440 a.C.)

Nave di *Vel Kaikna* (425-400 a.C.)

Scene di genere

<sup>43</sup> In un recente intervento G. Colonna interpreta la raffigurazione della scena portuale dipinta sulla parete sinistra della tomba tarquiniese in senso simbolico, come metafora del viaggio del defunto verso l'aldilà, in linea con la lettura della più antica tomba ceretana (Colonna 1989, p. 20), con i differenti esiti che esso può avere (Colonna 2003).

L'immaginario delle stele felsinee costituisce un ambito privilegiato per un'indagine relativa alla concezione dell'aldilà nel V secolo<sup>44</sup>. Esseri marini ricorrono con frequenza nelle lunette e nel registro inferiore delle stele: nel primo caso si tratta solitamente di ippocampi, spesso affrontati, intrecciati o in lotta con serpenti, o più raramente di figure di Scilla; nel secondo caso numerose immagini di Scilla o, più di rado, tritoni e ippocampi si alternano a sfingi e ad altri animali ctoni. Estremamente frequente nel panorama delle stele felsinee è inoltre la cornice ad onde correnti, attestata in 67 segnacoli, talvolta su entrambi i lati<sup>45</sup>. Il fatto che la maggioranza delle scene di viaggio del defunto verso l'aldilà e delle immagini di demoni e di Caronte presenti questa cornice<sup>46</sup> mostra come tale motivo conservi qui la pregnanza semantica originaria e non costituisca, al contrario, un elemento puramente decorativo. Il mare raffigurato così frequentemente come cornice delle stele felsinee non è uno spazio geografico da attraversare, non è la dimensione in cui il defunto compie il viaggio verso l'aldilà<sup>47</sup>: nelle stele questo viaggio è infatti sempre concepito come viaggio per terra. Come già nella documentazione di età arcaica, il mare delle stele è invece una condizione ontologica, simbolo dell'alterità della morte. Accanto all'elemento marino si pone il mondo dionisiaco. La pregnanza semantica implicita alle cornici ad onde correnti conferma l'ipotesi che ugualmente ricche di significato debbano essere le decorazioni fitomorfe che si avvolgono attorno al segnacolo, evocando le corone funerarie (Govi, Sassatelli 2004, pp. 250, 259). Le piante riprodotte in quest'ambito rimandano forse alla sfera eroica, funeraria e, appunto, dionisiaca nel caso evidente della vite e dell'edera, quest'ultima con foglie spesso alternate ad onde correnti<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Per il *corpus* delle stele felsinee: Ducati 1911 e 1943, Sassatelli 1984, Morigi Govi, Sassatelli 1993; per il problema della cronologia di questi documenti: Sassatelli 1989.

<sup>45</sup> Govi, Sassatelli 2004, p. 232, con tipologia delle varianti grafiche, cronologia, rapporto con la forma delle stele e con i temi rappresentati (figg. 1-3).

<sup>46</sup> *Ibidem*, 233 fig. 2.

<sup>47</sup> Questa è la tesi proposta da Brendel proprio in relazione alle cornici ad onde correnti delle stele felsinee (Brendel 1978, p. 374).

<sup>48</sup> La simbologia legata alla decorazione fitomorfa delle

Ugualmente significative sono le foglie d'edera rappresentate nel campo figurato, in apparente funzione di riempitivi accanto a immagini principali: indifferentemente verso di esse o verso enormi maschere sileniche, entrambe costantemente emergenti dal bordo sinistro del campo, procedono i defunti rappresentati su alcune stele, in particolare sulle stele nn. 111 e 112 con corrispondenza perfetta (fig. 16) (Ducati 1911, c. 419). L'essenza dell'aldilà, qui evocato in chiave sintetica rispetto alle raffigurazioni più complesse note dalla pittura tarquiniese, nel V secolo è percepita dunque come dionisiaca, in accordo con la diffusione di culti di natura misterica e soteriologia<sup>49</sup> di cui ci fornisce una probabile testimonianza iconografica la defunta raffigurata come baccante nella stele n. 118 (fig. 17) (Ducati 1911, c. 421). Le immagini che si stagliano sull'onnipresente sfondo marino e dionisiaco delle stele felsinee sembrano sostanzialmente riconducibili a tre temi, equivalenti a quelli costitutivi del percorso ontologico delineato per l'età arcaica: 'il viaggio' (che esplicita il tuffo arcaico), compiuto a piedi, a cavallo o su carro trainato da cavalli alati o apteri, spesso sotto la scorta di demoni alati di aspetto efebico e di figure sileniche; 'la trasformazione e il passaggio', che qui si connota, secondo la lettura di Cerchiai (Cerchiai 1995, p. 377), come cambiamento di *status* che si esprime nel combattimento o nella trionfale sfilata su carro per i defunti di sesso maschile, nell'*eros* e nel matrimonio per le defunte<sup>50</sup>; 'l'eroizzazione', testimoniata, se non

stele felsinee, ancora non indagata in maniera sistematica, costituisce un tema centrale nell'ambito della riflessione scientifica del nostro gruppo di lavoro, soprattutto a seguito dell'intervento di E. Govi e G. Sassatelli al convegno di Urbino nel 1999 (Govi, Sassatelli 2004). Su questo tema, certamente fondamentale per la comprensione dell'immaginario restituito dalle stele felsinee, ho avuto più volte l'opportunità di confrontarmi con i Proff. Sassatelli e Govi.

<sup>49</sup> Sul tema, ancora da indagare in ambito etrusco-padano, ci si può avvalere di alcuni studi tematici: Sassatelli 1984; Gilotta 1991; Mastrocinque 1991; Cerchiai 1995. Più in generale, sul dionisismo nell'Etruria di V secolo: Cristofani, Martelli 1978; Colonna 1985; Idem 1991.

<sup>50</sup> In età arcaica il momento del tuffo e della metamorfosi non possono essere scissi, come ben mostra l'*hydria* del Pittore del Vaticano 238: nell'atto stesso di spiccare il salto dalla rupe l'essenza stessa del tuffatore è già profondamente mutata. L'explicitazione di questo



Fig. 16. Stele felsinee Ducati n. 112 e 111 (da Macellari 2002).

dalla totalità delle immagini di defunto a tutto campo, sicuramente almeno dalle stele nn. 96 e 78 con defunta che liba e dalla stela n. 64 con defunta in trono e figura femminile stante di fronte a lei intenta a suonare il doppio flauto (Ducati 1911, cc. 397-398, pp. 404, 412).

Come si è visto, non tutti i temi attestati nel V secolo sono suscettibili di un'interpretazione altrettanto chiara e semanticamente univoca quale è quella offerta dall'immaginario delle stele felsinee. Se per la maggior parte di essi è intuibile un significato funerario, ciononostante il mare di V secolo è polisemantico e ambiguo, privo di un'allusività univoca al tema della morte; è, almeno in parte, non più abitato dalle sirene omeriche, che dalla loro isola che occulta l'ingresso all'oltretomba allettano i naviganti con un canto che li celebra come fossero già morti (d'Agostino 1982; Vernant 1989, p. 145), ma da ippocampi, da tritoni, da Teti e forse da Acheloo. Proprio l'episodio della lotta

evento, avvenuta nel V secolo, dà vita a due temi complementari ma autonomi, appunto il viaggio verso l'aldilà e il passaggio di *status*.



Fig. 17. Stele felsinea Ducati n. 118 (da Macellari 2002).



Fig. 18. Parapetto da pozzo proveniente da Marzabotto (da Sassatelli 1994).

tra Teti e Peleo costituisce un esempio di tale polisemanticità. Iconografia diffusissima nel mondo greco tra 520 e 460 a.C., Teti vi viene raffigurata come creatura proteica in grado di tramutarsi in un medesimo istante in esseri spaventosi: leone, serpe, fuoco. In Etruria Teti si trasforma però solamente in serpenti, animali ctoni (Mayer-Prokop 1967, S 9; Poulsen 1927, p. 40 nn. 11 e 12, figg. 81-83). L'allusione di carattere funerario non è più così precisa ed univoca come in precedenza, pur essendo Teti figlia di Oceano e abitatrice delle estremità occidentali del mondo. Soltanto a partire da questa svolta ideologica e dalla progressiva perdita di pregnanza semantica della rappresentazione del mare in Etruria diventa possibile e accettabile la presenza dello schema ad onde correnti sormontate da delfini diffuso in maniera sistematica sui parapetti da pozzo rinvenuti a Marzabotto in contesto urbano (fig. 18) (Manino 1971, pp. 243-248; «Bologna» 1987, 321-325, figg. 215-216). In questo caso contesto di rinvenimento e supporto della raffigurazione inducono ad interpretare in senso proprio e non simbolico l'immagine delle onde, che qui rappresenterebbero semplicemente l'acqua contenuta nei numerosi pozzi domestici.

### *Da Teti alle Nereidi. Il mare tra tradizione artistica funeraria e funzione decorativa (ellenismo)*

Nel IV secolo e in età ellenistica questo processo si sviluppa ulteriormente. Ad una documentazione che presenta il mare in associazione a temi dichiaratamente funerari si contrappone così il carattere atono e privo di connotazioni di un mare che è elemento puramente esornativo di scene di genere, in una dicotomia che coincide in massima parte con la destinazione della documentazione. Il seguente elenco illustra l'occorrenza dei vari temi nelle diverse classi di materiali, in particolare nei monumenti di destinazione funeraria rispetto agli altri supporti (ceramica, bronzistica, decorazione architettonica):

#### TOMBE DIPINTE

Demoni alati  
Caronte  
Tifone  
Viaggio verso l'aldilà  
Rappresentazione dell'aldilà  
Banchetto nell'aldilà  
Ricongiungimento di parenti presso la porta dell'Ade

#### URNE CINERARIE

Mostri marini  
Odisseo e le sirene  
Perseo e mostro marino  
*Thesau* su quadriga emergente dal mare  
Morte di Enomao  
Sacrificio di Ifigenia

#### SARCOFAGI

Onde correnti  
Mare e vino

#### ALTRE CLASSI

Demoni alati  
*Thesau/Aur* su quadriga emergente dal limite inferiore della scena  
Divinità  
Gigantomachia  
Lotta tra animali  
Scene di colloquio  
Viso femminile

Le tombe dipinte, popolate di demoni alati (fig. 19), presentano esplicite raffigurazioni del mondo infero e degli esseri che lo abitano, mentre sullo zoccolo, talvolta come unica decorazione della camera funeraria, scorrono le onde del mare<sup>51</sup>. Allo stesso modo le urne cinerarie sono decorate da mostri marini, talvolta interpretati in chiave mitologica, che popolano le onde da cui *Thesan*, frequentemente raffigurata in questa classe, emerge a bordo di una quadriga<sup>52</sup>. Limitatissima la documentazione relativa ai sarcofagi, che tuttavia richiama in un caso l'equazione omerica tra mare e vino, con la raffigurazione di onde divergenti da un cratere a volute rappresentato al centro della cassa<sup>53</sup>.

I temi raffigurati su classi di materiali di destinazione non necessariamente vincolata ad una sfera funeraria mitigano questa visione del mare fino ad annullarne, in alcuni casi, il valore. Nel IV secolo infatti l'aldilà ha ormai acquistato una propria fisicità, documentata dalla pittura tombale, e una propria dimensione geografica che rendono superflua la comunicazione di un messaggio ontologico mediato attraverso la simbologia marina. È così che accanto ad immagini perpetuate dalla tradizione artistica funeraria etrusca, demoni alati, mostri marini, *Thesan/Aur* alla guida di una quadriga emergente dal bordo inferiore della scena, si colloca una straordinaria varietà di temi, documentati nella produzione ceramica, bronzistica, architettonica, orafa, che sfuggono ad un inquadramento in chiave funeraria (fig. 20). L'attestazione di onde correnti con funzione puramente esornativa trova un confronto nella ceramografia falisca e magnogreca, dove questo motivo ricorre in maniera quasi ossessiva, e nell'oreficeria tarantina<sup>54</sup>. Il contatto con questi



Fig. 19. Tomba dell'Orco I (da Moltesen, Weber-Lehmann 1992).



Fig. 20. Piatto eponimo del Gruppo Genucilia (da Martelli 1987).

materiali, la cui presenza è documentata anche in Etruria, e il costituirsi di una *koinè* culturale ellenistica nell'intera penisola italica devono aver svolto un ruolo determinante nella diffusione di una concezione neutra del tema del

«Ceramica etrusca tardo-classica»; per l'oreficeria tarantina a: «Milano» 1984.

<sup>51</sup> Tarquinia, tomba dell'Orco: Moltesen, Weber-Lehmann 1992, pp. 52-55; Blera, Grotta dipinta: Steingraber 1985, p. 265 n. 1; Populonia, tomba del Corridietro: Fedeli, Galimberti, Romualdi 1993, p. 122, fig. 112.

<sup>52</sup> Ulisse e le sirene: Brunn-Körte 1870-1916, I, tavv. XCII 4, p. 122; XCIV pp. 8, 123; Perseo e il mostro marino: Brunn-Körte 1870-1916, II 1, tav. XL 3, pp. 105-106; *Thesan* sulla quadriga: Cristofani 1977, pp. 66-67 n. 65.

<sup>53</sup> Proietti 1977, 458, tav. LXVIII. L'unico altro sarcofago attestato è pubblicato in: Cavagnaro Vanoni 1962, p. 293, tav. XXI 1.

<sup>54</sup> Per le relazioni tra ceramica etrusca e falisca e per la bibliografia sulla ceramica falisca si rimanda a

mare, che nel IV secolo si affianca all'ideologia originaria ancor viva e vitale al punto da rendere possibile l'introduzione di nuovi temi e nuove iconografie, semanticamente equivalenti a quelle tradizionali (nave minacciata da un enorme pesce - Perseo e mostro marino) e contestualmente vicine alle origini più remote del tema e ai modelli greci più antichi: Odisseo di fronte alle sirene ellenistiche, dal corpo ora interamente femminile, è ancora l'uomo cantato da Omero, eroe capace di sconfiggere Scilla e naufrago che una dea desiderò «fare immortale, senza vecchiaia per sempre» (*Odissea* VII 257).

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Andrén 1939 = A. Andrén, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1939.

«Arezzo» 1985 = «Santuari d'Etruria (Catalogo della Mostra, Arezzo 1985)», Milano 1985.

Biers, Humphreys 1977 = J.C. Biers, S. Humphreys, *Eleven Ships from Etruria*, in «IntJNautA» VI, 1977, pp. 153-156.

Boardman 1998 = J. Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998.

«Bologna» 1987 = «La formazione della città in Emilia Romagna (Catalogo della Mostra, Bologna 1987)», II, Bologna 1987.

«Bologna» 2000 = «Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa (Catalogo della Mostra, Bologna 2000)», Bologna 2000.

Boosen 1986 = M. Boosen, *Etruskische Meeresmischwesen. Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung*, Roma 1986.

Brendel 1978 = O.J. Brendel, *Etruscan Art*, Harmondsworth 1978.

Bruni 1998 = S. Bruni, *Pisa etrusca. Anatomia di una città scomparsa*, Milano 1998.

Brunn, Körte 1870-1916 = E. Brunn, G. Körte, *I rilievi delle urne etrusche, I-III*, Roma 1870-1916.

Buzzi 1984 = G. Buzzi, *Guida alla civiltà etrusca*, Milano 1984.

Cascianelli 1991 = M. Cascianelli, *Gli Etruschi e le acque*, Roma 1991.

Cavagnaro Vanoni 1962 = L. Cavagnaro Vanoni, *Rivista di epigrafia etrusca. Tarquinii*, in «StEtr» XXX, 1962, pp. 284-293.

«Ceramica etrusca tardo-classica» = «Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica (Atti del Seminario di studi, Roma 1984)», Roma 1985.

Cerchiai 1987 = L. Cerchiai, *Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia e della Pesca. Proposta per una lettura iconologica*, in «DialA» V, 1987, pp. 113-123.

Cerchiai 1995 = L. Cerchiai, *Daimones e Caronte sulle stele felsinee*, in «Caronte. Un obolo per l'Aldilà (Atti del Convegno, Napoli 1994)», in «PP» L, 1995, pp. 377-394.

Cerchiai 2002 = L. Cerchiai, *Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i pericoli del mare*, in «Ostraka» XI/1, 2002, pp. 29-36.

Cerchiai 2003 = L. Cerchiai, *I pugili ai lati della porta*, in «Sarteano-Chiusi» 2003, pp. 78-86.

Coarelli 1988 = F. Coarelli, *Il foro Boario*, Roma 1988.

Coarelli 1995 = F. Coarelli, *Venus Iovia, Venus Libitina? Il santuario del Fondo Patturelli a Capua*, in «L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore (Atti del Convegno, Anacapri 1991)», Napoli 1995, pp. 371-387.

Coldstream 1968 = J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, London 1968.

Colonna 1984 = G. Colonna, *Il fegato di Piacenza e la tarda etruscità padana*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di M. Zuffa*, Rimini 1984, pp. 171-184.

Colonna 1985 = G. Colonna, *Note di mitologia e di lessico etrusco* ("Turmuca", Cvera, Esia), in «StEtr» LI, 1985, pp. 143-158.

Colonna 1989 = G. Colonna, *Gli Etruschi e l'"invenzione" della pittura*, in «Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia (Catalogo della Mostra, Roma)», Roma 1989, pp. 19-25.

Colonna 1991 = G. Colonna, *Riflessioni sul dionisismo in Etruria*, in «Dionysos. Mito e mistero (Atti del Convegno Internazionale, Comacchio 1989)», Ferrara 1991, pp. 117-155.

Colonna 1993 = G. Colonna, *A proposito degli dei del fegato di Piacenza*, in «StEtr» LIX, 1993, pp. 123-139.

Colonna 2000 = G. Colonna, *Il santuario di Pyrgi dalle origini mitistoriche agli altorilievi frontonali dei Sette e di Leucotea*, in «ScAnt» X, 2000, pp. 251-336.

Colonna 2003 = G. Colonna, *Osservazioni sulla tomba tarquiniese della Nave*, in «Sarteano-Chiusi» 2003, pp. 63-77.

Comstock, Vermeule 1971 = M. Comstock, C. Vermeule, *Greek Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston 1971.

Cristofani 1971 = M. Cristofani, *Per una nuova lettura della pisside della Pania*, in «StEtr» XXXIX, 1971, pp. 63-89.

Cristofani 1977 = M. Cristofani (a cura di), *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica. II. Il Museo Guarnacci*, Firenze 1977.

- Cristofani 1983 = M. Cristofani, *Gli Etruschi del mare*, Milano 1983.
- Cristofani 2001 = M. Cristofani, *Scripta selecta. Trenta anni di studi archeologici sull'Italia preromana*, I-III, Pisa-Roma 2001.
- Cristofani, Martelli 1978 = M. Cristofani, M. Martelli, Fufluns Paχies. *Sugli aspetti del culto di Bacco in Etruria*, in «StEtr» XLVI, 1978, pp. 119-133.
- CSE. *Italia 1, Bologna 1* = G. Sassatelli, *Corpus Speculorum Etruscorum. Italia 1, Bologna 1*, Roma 1981.
- d'Agostino 1982 = B. d'Agostino, *Le sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade*, in «AnnAstorAnt» IV, 1982, pp. 43-50.
- d'Agostino 1995 = B. d'Agostino, *I pericoli del mare. Spunti per una grammatica dell'immaginario visuale*, in «Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca italota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C. (Atti del Convegno Internazionale, Raito 1994)», Salerno 1995, pp. 201-210.
- d'Agostino 1999a = B. d'Agostino, *Oinops pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica*, in «MEFRA» 111, 1999, pp. 107-117.
- d'Agostino 1999b = B. d'Agostino, *L'immagine, la pittura, la tomba*, in d'Agostino, Cerchiai 1999, pp. 13-30.
- d'Agostino 2000 = B. d'Agostino, *La cultura orientalizzante in Grecia e nell'Egeo*, in «Bologna» 2000, pp. 43-53.
- d'Agostino, Cerchiai 1999 = B. d'Agostino, L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- De Marinis 1961 = S. De Marinis, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Roma 1961.
- Dohrn 1937 = T. Dohrn, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts*, Berlin 1937.
- Ducati 1911 = P. Ducati, *Le pietre funerarie felsinee*, «MonAnt» XX, Roma 1911.
- Ducati 1943 = P. Ducati, *Nuove stele funerarie felsinee*, «MonAnt» XXXIX, Roma 1943.
- Enei 2004 = F. Enei, *Pyrgi sommersa. Ricognizioni archeologiche subacquee nel porto dell'antica Caere*, Santa Marinella 2004.
- Fedeli, Galimberti, Romualdi 1993 = F. Fedeli, A. Galimberti, A. Romualdi, *Populonia e il suo territorio. Profilo storico-archeologico*, Firenze 1993.
- «Firenze» 1985 = «Civiltà degli Etruschi (Catalogo della Mostra, Firenze 1985)», Milano 1985.
- Garver 1980 = S.H. Garver, *Etruscan Stemmed Plates of the Sixth and Fifth Centuries*, Ann Arbor 1980.
- Gilotta 1991 = F. Gilotta, *Aspetti dionisiaci su alcuni documenti di pittura vascolare spinetici*, in «Dionysos. Mito e mistero (Atti del Convegno, Comacchio 1989)», Ferrara 1991, pp. 79-88.
- Giuliano 1998 = A. Giuliano, *Storia dell'arte greca*, Roma 1998.
- Govi 2000 = E. Govi, *Il fegato di Piacenza*, Piacenza 2000.
- Govi, Sassatelli 2004 = E. Govi, G. Sassatelli, *Ceramica attica e stele felsinee*, in «I Greci in Adriatico (Atti del Convegno Internazionale, Urbino 1999)» 2, in «Hesperia» 18, 2004, pp. 21-30.
- Haynes 1985 = S. Haynes, *Etruscan bronzes*, London 1985.
- Krauskopf 1990 = I. Krauskopf, *s.v. Helios/Usil*, in LIMC V, Zürich 1990, *Addenda*.
- Krauskopf 1991 = I. Krauskopf, *Ex oriente sol. Zu den orientalischen Wurzeln der etruskischen Sonnenikonographie*, in «ArchCl» XLIII, 1991, pp. 1261-1283.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.
- Macellari 2002 = R. Macellari, *Il sepolcro etrusco nel terreno Annoaldi di Bologna (550-530 a.C.)*, Venezia 2002.
- Maggiani 1982 = A. Maggiani, *Qualche osservazione sul fegato di Piacenza*, in «StEtr» L, 1982, pp. 53-88.
- Maggiani 1989 = A. Maggiani, *Scienza e divinazione in Etruria. Il fegato bronzeo di Piacenza*, in *Il fegato etrusco di Piacenza*, Piacenza 1989, pp. 11-37.
- Magi 1932 = F. Magi, *Stele e cippi fiesolani*, in «StEtr» VI, 1932, pp. 11-85.
- Manino 1971 = L. Manino, *Kioniskoi di Misano*, in «StEtr» XXXIX, 1971, pp. 231-248.
- Martelli 1987 = M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi*, Novara 1987.
- Massa Pairault 1992 = F.-H. Massa Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica*, Milano 1992.
- Massa Pairault 2001 = F.-H. Massa Pairault, *La tombe des lionnes à Tarquinia. Emporion, cultes et société*, in «StEtr» LXIV, 2001, pp. 43-70.
- Mastrocinque 1991 = A. Mastrocinque, *Giganti silenici in Grecia e in Etruria*, in «Dionysos. Mito e mistero (Atti del Convegno, Comacchio 1989)», Ferrara 1991, pp. 277-291.
- Mayer-Prokop 1967 = I. Mayer-Prokop, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils*, «RM» (suppl. XIII), Heidelberg 1967.
- Melis 1970 = F. Melis, *Pyrgi*, in «NSc» II, suppl. I, 1970.
- Menichetti 1994 = M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994.
- Mertens-Horn 1997 = M. Mertens-Horn, *Herakles, Leukothea e Palaimon sul tempio arcaico del Foro Boario*, in «Deliciae fictiles, 2. Proceedings of the Second International Conference on Archaic Architectural Terracottas from Italy (Rome, 1996)», Amsterdam 1997.

«Milano» 1984 = «Gli ori di Taranto in età ellenistica (Catalogo della Mostra, Milano)», Milano 1984.

Minetti 2004 = A. Minetti, *La tomba della Quadriga Infernale di Sarteano*, in «StEtr» LXX, 2004, pp. 135-159.

Moltesen, Weber-Lehmann 1992 = M. Moltesen, C. Weber-Lehmann, *Etruskische Grabmalerei*, Mainz am Rhein 1992.

Morigi Govi, Sassatelli 1993 = C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Il sepolcreto etrusco del Polisportivo di Bologna: nuove stele funerarie*, in «Ocnus» I, 1993, pp. 103-124.

Pailler 1989 = J.-M. Pailler, Fufluns e Catha: *significato di un'associazione divina nella tarda età etrusca*, in «Secondo Congresso Internazionale Etrusco (Firenze 1985)», Roma 1989, pp. 1205-1212.

Pallottino 1984 = M. Pallottino, *Etruscologia*, Milano 1984.

Pizzirani c.s. = C. Pizzirani, *L'iconografia del mare in Etruria. Storia del problema e riflessioni metodologiche*, in «II Convegno nazionale degli Studenti di Archeologia (Bologna 18-22 maggio 2004)», c.s.

Poulsen 1927 = F. Poulsen, *Aus einer alten Etruskerstadt*, Kopenhagen 1927.

Proietti 1977 = G. Proietti, *Scavi e scoperte. Viterbo*, in «StEtr» XLV, 1977, pp. 457-458.

Rebuffat-Emmanuel 1987 = D. Rebuffat-Emmanuel, *Sur le miroir 1300 du Cabinet des Médailles*, in «StEtr» LIII, 1987, pp. 105-113.

Roncalli 1990 = F. Roncalli, *La definizione pittorica dello spazio tombale nella "età della crisi"*, in «Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J. C. (Atti del Convegno, Roma 1987)», Roma 1990.

«Sarteano-Chiusi» 2003 = «Pittura etrusca. Problemi e prospettive (Atti del Convegno, Sarteano-Chiusi 2001)», Siena 2003.

Sassatelli 1984 = G. Sassatelli, *Una nuova stele felsinea*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di M. Zuffa*, Rimini 1984, pp. 107-137.

Sassatelli 1989 = G. Sassatelli, *Problemi cronologici delle stele felsinee alla luce dei rispettivi corredi tombali*, in «Secondo congresso Internazionale Etrusco (Firenze 1985)», Roma 1989, pp. 927-949.

Sassatelli 1992 = G. Sassatelli, *La città etrusca di Marzabotto*, Bologna - Casalecchio di Reno 1992.

Sassatelli 1994 = G. Sassatelli, *Gli Etruschi*, in *Atlante dei beni culturali dell'Emilia Romagna. I beni della preistoria e della protostoria, i beni dell'età romana, i beni della civiltà bizantina e altomedievale*, Milano 1994.

Sciacca 2004 = F. Sciacca, *Per una nuova interpretazione del tridente in bronzo dal Circolo del Tridente di Vetulonia*,

in «ArchCl» LV, 2004, pp. 269-282.

Sommella Mura 1977 = A. Sommella Mura, *L'area sacra di S. Omobono. La decorazione architettonica del tempio arcaico*, in «PP» XXXII, 1977, pp. 62-128.

Spivey, Rasmussen 1986 = N. J. Spivey, T. Rasmussen, *Dioniso e i pirati nel Museum of Art di Toledo*, in «Prospettiva» XLIV, 1986, pp. 2-8.

Steingraber 1985 = S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.

Tirelli 1981 = M. Tirelli, *La rappresentazione del sole nell'arte etrusca*, in «StEtr» XLIX, 1981, pp. 41-50.

Touchefeu-Meynier 1968 = O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968.

«Tübingen» 1981 = «Die Göttin von Pyrgi (Atti del Convegno, Tübingen 1979)», Firenze 1981.

«Venezia» 1996 = «I Greci in Occidente (Catalogo della Mostra, Venezia 1996)», Milano 1996.

«Venezia» 2000 = «Gli Etruschi (Catalogo della Mostra, Venezia 2000)», Milano 2000.

Vernant 1989 = J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1989.

Weiss 1986 = C. Weiss, *s.v. Eos*, in LIMC III, Zürich 1986.

Yalauris, Visser-Choitz 1990 = N. Yalauris, T. Visser-Choitz, *s.v. Helios*, in LIMC V, Zürich 1990, *Addenda*.