

ATTI DELLA PONTIFICIA ACCADEMIA ROMANA DI ARCHEOLOGIA
(SERIE III)

RENDICONTI

VOLUME XCV

ANNO ACCADEMICO 2022-2023



TIPOGRAFIA VATICANA

2023

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore:

Dott. Maurizio Sannibale (Musei Vaticani)

Comitato editoriale:

Prof.ssa Margherita Bonanno Aravantinos (Università di Roma Tor Vergata)

Prof. Olof Brandt (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana)

Prof.ssa Maria Grazia Granino Cecere (Università di Siena)

Dott. Daniele Federico Maras (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria Meridionale)

Prof.ssa Maria Grazia Picozzi (Sapienza Università di Roma)

Prof.ssa Stefania Quilici Gigli (Università della Campania "Luigi Vanvitelli")

Prof.ssa Lucrezia Spera (Università di Roma Tor Vergata)

Redazione:

Prof.ssa Maria Grazia Granino Cecere (Università di Siena)

Le comunicazioni scientifiche sono sottoposte a peer-review.

ISSN 1019-9500

© Città del Vaticano 2023 - Pontificia Accademia Romana di Archeologia

Via della Conciliazione, 5 - 00193 - Roma - tel. 06 85358444

segreteria@pont-ara.org - www.pont-ara.org

INDICE

Elenco degli Accademici	III
Consiglio Accademico	XI
Verbali delle adunanze pubbliche	XIII

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE

M.E. MICHELI, Al tempo di Canova	3
G. CAPRIOTTI VITTOZZI, At the Dawn of italian egyptology: Jean-François Champollion in Rome	39
M. VALENTI, Un inedito contributo sulla “questione pelasgica”. I disegni della <i>Dissertazione</i> di Giorgio Grognet presentata il 18 marzo 1813 all’Accademia Romana di Archeologia	55
D. D’ELIA, Riflessioni su una pedina medievale degli scacchi in avorio delle collezioni dei musei Vaticani	105
R. CORRENTI, Della nudità classica nell’iconografia cristiana medioevale	153
G. CIFANI, Roma: Archeologia urbana nella Suburra. Osservazioni su contesti e materiali dagli scavi sotto la Chiesa dei SS. Sergio e Bacco al rione Monti	205
APPENDICE I. STUDIO ARCHITETTI G. MONACO, G. RINALDI, Relazione dello Scavo della Cripta dei SS. Sergio e Bacco - Piazza Madonna ai Monti.	223
APPENDICE II. A. PICCIONI, Catalogo dei bronzetti rinvenuti sotto la chiesa dei SS. Sergio e Bacco al rione Monti nel 1973	234
A. PIZZO, R. BIANCO, F. DE STEFANO, Novità dalle ultime campagne di scavo a <i>Tusculum</i>	253
Introduzione	254
I. R. BIANCO, Il foro di <i>Tusculum</i> dall’età arcaica alla prima età imperiale	254

II. F. DE STEFANO, A. PIZZO, La prima basilica di <i>Tusculum</i> . Forma architettonica e contesto topografico	267
III. F. DE STEFANO, L'apparato architettonico in stucco di <i>Tusculum</i> . Inquadramento tipologico, stilistico e cronologico	276
IV. F. DE STEFANO, A. PIZZO, Ipotesi sull'identificazione del monumento	283
V. F. DE STEFANO, A. PIZZO, La prima basilica del foro di <i>Tusculum</i> : ipotesi ricostruttiva	285
Conclusioni	289
C. LEGA, Scavi Torlonia nella basilica paleocristiana di Porto. I materiali donati a Pio IX per il Museo Cristiano: riesame critico e inquadramento nel contesto	297
G. CERAUDO, F. VERMEULEN, L. VERDONCK, F. PERICCI, <i>Aquinum</i> , la riscoperta di una città invisibile: indagini non invasive integrate per la ricostruzione della <i>Forma Urbis</i>	365
I. G. CERAUDO, Indagini non invasive ad <i>Aquinum</i>	366
II. F. VERMEULEN, L. VERDONCK, Le prospezioni GPR (2020-2022)	374
III. F. PERICCI, Le prospezioni magnetometriche (2015-2023).	387
D. NUZZO, F. PALLOCCA, Nuove ricerche nella catacomba di S. Ippolito sulla via Tiburtina (tra archeologia Cristiana e storia del Novecento)	401
I. F. PALLOCCA, La riscoperta delle nuove regioni cimiteriali	402
II. D. NUZZO, La catacomba di S. Ippolito negli anni dei conflitti mondiali del novecento	412
D. CANINO, Illuminazione artificiale e spazi pubblici nelle città romane	427
L. BOCHICCHIO, A. GIGLIO, R. ZACCAGNINI, D.F. MARAS, Quattro nuove lastre etrusche di terracotta dipinta da Cerveteri in un recupero della Guardia di Finanza	455
I. R. ZACCAGNINI, La scoperta	458
II. A. GIGLIO, L'intervento di restauro	467
III. D.F. MARAS, Soggetti mitologici e rappresentazioni rituali	474
IV. L. BOCHICCHIO, Appunti per un inquadramento stilistico delle nuove lastre del <i>Corpus</i> delle lastre dipinte da Cerveteri	488
M.G. SCHMIDT, Die Grabinschrift des <i>Flavius Merobaudes</i> orator: <i>CIL</i> , VI 31983b (= 41395b) = <i>ICUR</i> 21048b = <i>ILCV</i> 105 cfr. <i>CLE</i> 1756b	501

COMMEMORAZIONI

G. ANGELI BUFALINI, Silvana Balbi de Caro (1941-2021)	515
S. QUILICI GIGLI, Maria Pia Muzzioli (1946-2022).	523
M. BRACONI, Fabrizio Bisconti (1955-2022).	529
G. PISANI SARTORIO, Paola Ciancio Rossetto (1945-2022)	537
M.G. LAURO, Amanda Claridge (1949-2022)	553

QUATTRO NUOVE LASTRE ETRUSCHE DI TERRACOTTA DIPINTA DA CERVETERI IN UN RECUPERO DELLA GUARDIA DI FINANZA*

DI

LEONARDO BOCHICCHIO

ANTONIO GIGLIO

DANIELE F. MARAS

ROSSELLA ZACCAGNINI

Il recente recupero da parte della Guardia di Finanza di quattro lastre di terracotta dipinta etrusche destinate all'esportazione illecita si è aggiunto al grande numero di esemplari di questo tipo, tutti di produzione ceretana, rimpatriati a partire dal 2016, grazie a sequestri internazionali e operazioni di diplomazia culturale. Analisi archeometriche hanno dimostrato l'autenticità dei frammenti e un accurato intervento di restauro ha consentito di riportare in luce le figurazioni dipinte. Le quattro nuove lastre appartengono a una medesima serie, ma raffigurano scene diverse e indipendenti tra loro: il duello di Achille e Penthesilea (lastra A); due personaggi in corsa, forse Apollo e Artemide o Atalanta e Melanione (lastra B); una parte di quello che sembra il giudizio di Paride (lastra C); due aruspici al lavoro (lastra D). I confronti stilistici e tecnici permettono di inserire i nuovi esemplari nella fase piena della produzione, negli ultimi decenni del VI secolo a.C., e li accostano soprattutto alla serie delle Lastre Campana del Louvre.

Parole chiave: Lastre dipinte, pittura etrusca, mitologia classica, esportazione illecita, pittura di terracotta

Recently, the Italian Guardia di Finanza rescued four Etruscan terracotta painted plaques that were destined to illicit exportation. These have joined the large number of examples of this type, all produced in Caere, repatriated from 2016 as a consequence of international seizures and cultural diplomacy. Archaeometric analyses proved the authenticity of the fragments and an accurate conservation intervention brought the painted figures back to light. The four new plaques belong to a single series, but represent different and independent scenes: the duel of Achilles and Penthesilea (plaque A); two running characters, possibly Apollo and Artemis or Atalanta and Melanion (plaque B); a portion of a possible judgement of Paris (plaque C); two haruspices at

* leonardo.bochicchio@cultura.gov.it; a.giglio@kavaklik.com; danielefederico.maras@cultura.gov.it; rossella.zaccagnini@cultura.gov.it

work (plaque D). Stylistic and technical comparanda place the new examples in the main phase of production of this class in the last decades of the sixth century BC, and relate them especially with the series of the Campana plaques at the Louvre.

Keywords: Painted plaques, Etruscan painting, Classical mythology, illicit exportation, terracotta painting

Nel mese di agosto del 2019 la Guardia di Finanza ha chiesto la collaborazione dell'allora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale per l'identificazione e il riconoscimento dell'autenticità di quattro lastre di terracotta dipinte etrusche sequestrate a Cerveteri nel corso di un'operazione di contrasto al commercio clandestino di materiale archeologico.

A quanto è dato di comprendere allo stato attuale delle indagini, il ritrovamento delle lastre in un sito sconosciuto dell'antica Cerveteri è avvenuto diversi decenni fa (probabilmente ancora negli anni '80) e i frammenti sono stati conservati in deposito a lungo in clandestinità, prima di tentarne la vendita attraverso canali illegali.

Con buona evidenza, l'interesse a questo genere di oggetti da parte del mercato illecito d'arte è stato sollevato dal recente rimpatrio di una serie cospicua di lastre fittili dipinte dello stesso tipo grazie a sequestri, rogatorie internazionali e operazioni di diplomazia culturale, presentato nelle due esposizioni organizzate dalla Soprintendenza *Pittura di terracotta* (Santa Marinella, Castello di Santa Severa, 2018) e *Colori degli Etruschi* (Roma, Centrale Montemartini, 2019-2020)¹.

Per questo motivo il lavoro congiunto di tutela e valorizzazione del Ministero e quello di contrasto ai crimini culturali delle forze dell'ordine hanno ottenuto il risultato di restituire allo Stato e alla pubblica fruizione anche questi capolavori, del tutto inediti e inattesi, che rivaleggiano per qualità e pregio con quelli scoperti nell'Ottocento e attualmente esposti nei musei stranieri a Londra e Parigi.

Le lastre recuperate erano in uno stato frammentario e coperte di incrostazioni, oltre che in parte danneggiate da maldestri tentativi di pulizia operati dai clandestini (figg. 1; 2, a). Si è reso pertanto urgente un intervento di restauro

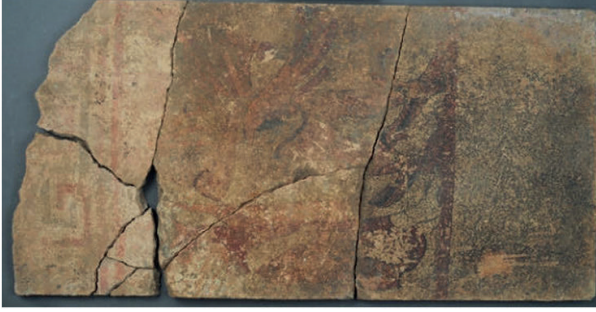
¹ *PITTURA* 2018; *RUSSO* 2019; *COLORI* 2019; *COSENTINO, MARAS* 2020. A queste mostre si aggiunge ora l'esposizione presso il Museo delle Antichità Etrusche ed Italiche della Sapienza Università di Roma, dal titolo "Caere. Storie di dispersione e di recupero" (maggio 2023 – febbraio 2024), che vede le lastre dipinte di recupero più recente esposte accanto a una selezione di lastre già note e a una ricca serie di materiali di provenienza ceretana provenienti dal mercato illecito internazionale e da vecchi scavi; *CARLUCCI ET ALII* 2023.



A



B



C



D

Fig. 1. Le lastre recuperate dalla Guardia di Finanza prima del restauro: si notano i cospicui depositi di manganese sovrapposti, a volte di diversa entità in base alle condizioni di giacitura dei diversi frammenti, e le abrasioni superficiali causate da maldestri tentativi di pulizia a opera dei clandestini (© SABAPVTEM)

conservativo (fig. 2, b), accompagnato da una serie di indagini analitiche e tecniche funzionali alla comprensione e identificazione degli oggetti, nonché un'approfondita attività di ricerca archeologica sulla produzione dei manufatti e sulle raffigurazioni pittoriche che compaiono su di essi.

Nelle pagine seguenti si presentano i primi risultati dell'attività di ricerca condotta dalla Soprintendenza con l'aiuto di collaboratori e professionisti di diverse aree disciplinari.

I. LA SCOPERTA

DI

ROSSELLA ZACCAGNINI

Compito precipuo delle Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, è quello di assicurare nel territorio di competenza la tutela del patrimonio culturale; tale funzione è spesso svolta, come in questo caso, in collaborazione e sinergia con altri Enti, statali e locali, e soprattutto con le Forze dell'Ordine, con le quali la cooperazione è costante.

L'esperienza maturata a seguito del recupero a Ginevra, nel 2016, grazie agli oltre mille frammenti di lastre dipinte sequestrati all'antiquario inglese Robin Symes da parte dei Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale, e alla restituzione di ulteriori ottantasei frammenti da parte della Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen², ci ha permesso l'immediato riconoscimento dell'eccezionalità di queste altre quattro lastre come l'opera di un artigianato di eccellenza, almeno per alcune delle "mani" che è stato possibile individuare.

Le lastre in terracotta dipinta fanno parte di una particolarissima classe di materiali testimonianza dell'antica pittura etrusca, purtroppo pochissimo conosciuta sia per la residuale presenza negli scavi regolari, che ha spesso fatto pensare per gli esemplari dispersi nei musei di tutto il mondo a falsi o ad opere snaturate, pesantemente integrate e ridipinte, sia per la natura stessa del materiale e delle modalità di esecuzione dell'opera.

La necessità di proteggere le architetture di epoca etrusca, realizzate con materiali poco adatti a resistere alle intemperie come mattoni crudi, tufo e legno, ha implicato lo sviluppo della tecnica per la produzione di rivestimen-

² Il rientro si deve all'Accordo di Cooperazione culturale tra l'allora MIBAC e la Ny Carlsberg, firmato a Roma il 5 luglio 2016. Tale Accordo, siglato al fine di scoraggiare il traffico illecito di beni culturali, ha durata ventennale e prevede la possibilità di prestiti di opere d'arte a lungo termine; KINDBERG JACOBSEN *ET ALII* 2018, p. 25; RUSSO 2019, p. 22.



a



b



c

Fig. 2. Le lastre dopo il recupero presso il deposito della Guardia di Finanza di Finanza (a) e nel laboratorio di restauro (b). La curvatura della lastra A è ben visibile nell'osservazione del profilo longitudinale (c) (© SABAPV/TEM)

ti in terracotta, che comprendono oltre a tegole e coppi, generalmente non decorati se non nelle parti visibili dal basso, anche antefisse, gocciolatoi, sime e appunto lastre, abbellite da decorazioni sia dipinte sia a rilievo. In base ai dati in nostro possesso dobbiamo dunque immaginare le città etrusche che a partire dalla fine del VII sec. a.C. si adornano e si “colorano”.

Quasi sempre l’aggetto del tetto e l’uso di intonaco applicato sulle pareti erano ritenuti sufficienti alla funzione di protezione. L’utilizzo di lastre di terracotta ad ulteriore protezione delle murature degli edifici di maggior impegno dovette essere frutto di un’esigenza pratica, diventando superficie utile ad ospitare pitture anche di grande impegno, spazio a disposizione di antichi writers, o meglio, supporto deputato alla comunicazione da parte del ceto dominante, fosse esso civile o legato alla sfera del sacro.

Centro di produzione di queste grandi lastre di terracotta dipinta fu Cerveteri, unica fra le città etrusche a sviluppare tale tecnica tra la metà del VI sec. a.C. e gli inizi del V sec. a.C., con la sola eccezione, forse, di Veio (ma i frammenti trovati al Santuario di Portonaccio potrebbero contribuire a dimostrare la connessione tra le maestranze veienti e quelle ceretane³).

Le pitture sulle lastre non erano probabilmente nascoste nelle tombe, o almeno non lo erano da subito, ma dovevano decorare parti visibili degli edifici, erano cioè pensate per comunicare con le immagini⁴. Raffigurano, per quanto abbiamo potuto capire da ciò che resta, scene relative alla vita civile e religiosa e, soprattutto, come sulla contemporanea ceramica figurata, episodi tratti dal mito. Chi all’epoca guardava tali scene, riconosceva ciò che era rappresentato e interpretava correttamente il messaggio. Si tratta di testimonianze preziose, immagini di un mondo altrimenti poco noto, che ci permettono in qualche modo di ricostruire il quotidiano (pensiamo agli abiti, alle calzature, agli strumenti, agli oggetti raffigurati) e soprattutto di entrare da spettatori privilegiati nel mondo dei vivi e non in quello dei morti, che viene invece ricordato nei dipinti murali di Tarquinia.

Preme ancora una volta sottolineare l’eccezionalità del rinvenimento: le quattro nuove lastre (figg. 3-6), databili alla fine del VI sec. a.C. rivestono un valore storico accresciuto ulteriormente dalla loro sostanziale integrità. Infatti, i circa 500 esemplari a tutt’oggi noti, sono ridotti quasi tutti in frammenti di difficile lettura, eccezion fatta per le serie note come “Campana” e “Boccanera”, ritrovate nel XIX secolo ed oggi conservate rispettivamente al Louvre ed al British Museum, sospettate negli anni di essere dei falsi proprio in virtù della

³ MARAS 2018A, p. 99.

⁴ TORELLI 2018; ZACCAGNINI 2018 e 2019.

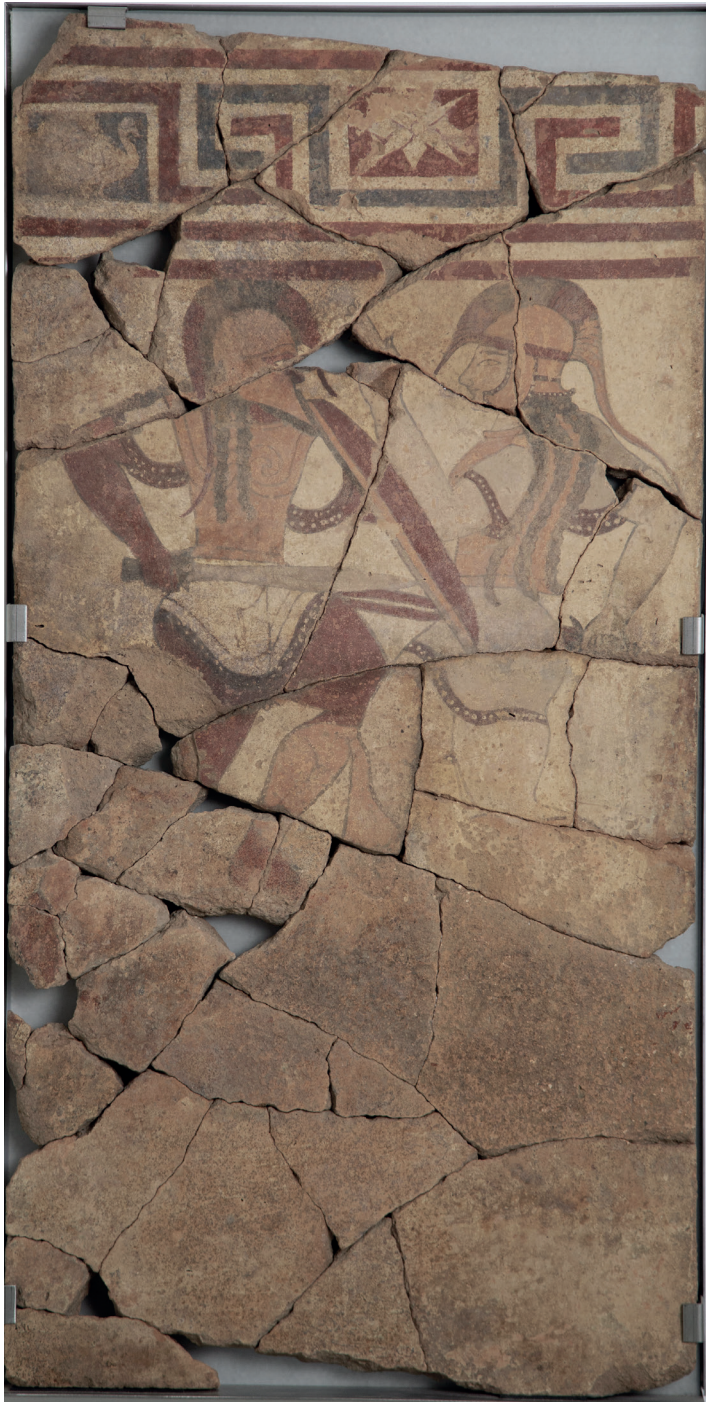


Fig. 3. Lastra A: duello tra Achille e Penthesilea, fine del VI secolo a.C. (© SABAP-VTEM)



Fig. 4. Lastra B: Apollo e Artemide o Atalanta e Melanione (?), fine del VI secolo a.C.
(© SABAPV-TEM)



Fig. 5. Lastra C: giudizio di Paride (?), fine del VI secolo a.C. (© SABAPVTEM)



Fig. 6. Lastra D: due aruspici al lavoro, fine del VI secolo a.C. (© SABAPVTE-EM)

loro interezza fuori del comune. Come si è accennato, oltre ad essere ridotte in frammenti e coperte di incrostazioni, le lastre recuperate risultavano danneggiate da maldestri ed energici interventi di pulizia messi in atto dai clandestini. Per questo motivo, sono state effettuate prolungate e attente operazioni di restauro e analisi tecnica, i cui risultati sono meglio descritti nei paragrafi seguenti.

In aggiunta, su questo gruppo di lastre come su tutte le altre recuperate o ritrovate nei magazzini, sono state fatte accurate analisi fisiche; tali analisi hanno interessato sia le lastre sia i depositi e le concrezioni del degrado⁵. Le indagini diagnostiche, effettuate dall'ing. Claudio Falcucci⁶, sono partite dalla fotografia della fluorescenza indotta da radiazione UV, che non ha evidenziato l'aggiunta di pigmenti successivamente alla cottura delle lastre. Inoltre la dose assorbita dai campioni prelevati di tutte e quattro le lastre è risultata compatibile con una datazione corrispondente all'epoca di diffusione della civiltà etrusca (Datazione TLD)⁷. La stratigrafia superficiale su sezione lucida ha poi evidenziato la presenza di almeno due strati corrispondenti al corpo ceramico della terracotta di colore giallastro o giallo-brunastro e a uno strato di pigmento a base di ossidi di ferro e/o manganese su matrice argillosa; occasionalmente è stato evidenziato uno strato superficiale di struttura micro-cristallina bruno grigiastro che potrebbe essere riferito a una protezione o a una concrezione superficiale (come sulla lastra A), ovvero uno strato di argilla finissima chiara (ingobbio) inserita tra due strati pigmentati rossastri (lastra B). La Spettrofotometria FT-IR ha poi permesso di specificare come le concrezioni presenti sulla lastra A fossero di natura carbonatica.

Le analisi fisiche effettuate hanno dunque permesso di affermare con certezza che si tratta di originali di epoca etrusca: legittimo a questo punto chiedersi come fossero allestite nello spazio antico. L'esposizione da noi proposta, anche per permettere una comprensione da parte dello spettatore moderno nella lettura del tema rappresentato, prevede che le lastre siano appese singolarmente come quadri entro apposite cornici⁸. Si tratta però di elementi dal peso notevole, di non facile alloggiamento, soprattutto su un supporto fatto comunque in materiale "deperibile". L'operazione di messa in opera in epoca antica doveva prevedere una accurata pianificazione, che tenesse conto di ostacoli, come sporgenze o

⁵ Ringraziamo per l'aiuto fondamentale fornito al restauro ed alla comprensione delle scene il gruppo di ricerca formato da Gloria Adinolfi, Rodolfo Carmagnola, Luciano Marras e Vincenzo Palleschi, che hanno testato sulle lastre un metodo sperimentale di imaging multispettrale utilizzato finora sulle pitture parietali tarquiniesi; cfr. ADINOLFI ET ALII 2018 e 2021.

⁶ Ing. Claudio Falcucci, M.I.D.A. – Metodologie d'Indagine per la Diagnostica Artistica; per le metodologie utilizzate, si vedano già FALCUCCI 2018; ANGELINI, FALCUCCI 2019.

⁷ La dose totale assorbita dal campione è stata valutata con tecnica *fine-grain*.

⁸ Vd. *infra*, § II.5.2.

aperture, e “aggiustamenti” in corso d’opera (sono visibili adattamenti effettuati con lo scalpello dopo la cottura). Per quanto riguarda il sistema di fissaggio, anche se su alcune lastre c’è traccia per l’inserimento di chiodi, certamente gli stessi da soli non avrebbero potuto reggere il peso delle stesse; supponendo che fossero sollevate da terra, altrimenti le figure sarebbero poste troppo in basso, dobbiamo immaginare che lungo la parete fosse prevista una apposita sporgenza dove appoggiarle, forse in legno, e, in alto, un incastro a forma di binario. In questo modo si può pensare che fosse possibile un certo gioco che permettesse il montaggio affiancato delle lastre e ne lasciasse in vista solo la parte figurata e la cornice⁹.

In conclusione, possiamo dire che queste nuove, straordinarie lastre dipinte vanno ad aggiungersi alla splendida serie di lastre già recuperate negli ultimi anni grazie a scavi archeologici, sequestri internazionali, atti di mecenatismo e operazioni di diplomazia culturale, che sono state presentate a più riprese dalla Soprintendenza. Una produzione certamente di “nicchia”, ma che sta finalmente uscendo dall’oblio al quale sembrava irrimediabilmente condannata: è uno sprazzo di luce sulla pittura dell’antichità, e non solo etrusca, di cui restano pochissimi esempi e le cui peculiarità possono essere solo immaginate. Le nostre intenzioni, a questo punto, sarebbero quelle di riunire l’intera collezione e restituirla alla pubblica fruizione ed al territorio di appartenenza. È infatti in fase avanzata di progettazione, grazie anche ai fondi ministeriali e a quelli del PNRR, un’apposta sezione nella rinnovata esposizione dell’Antiquarium di *Pyrgi*, che la Soprintendenza sta allestendo negli spazi forniti dalla Regione Lazio all’interno del Castello di Santa Severa (Santa Marinella, RM), un luogo dal significato anche simbolico, antico porto di Cerveteri, l’esatto punto dove artigiani, tecniche ed idee provenienti dalla Grecia sbarcarono in territorio etrusco, ma che oggi è il simbolo realizzato della sinergia tra istituzioni.

Soprintendenza, Regione Lazio, Comune di Santa Marinella, Università Sapienza di Roma hanno deciso qui di concentrare sforzi e idee per fare di Santa Severa e di *Pyrgi* un luogo dove arte e cultura possano integrarsi in un paesaggio ancora miracolosamente integro. Un porto, un luogo che accoglie e che fa partire verso nuovi orizzonti, un luogo vivo. E soprattutto una restituzione, una riconciliazione in un contesto storico così particolarmente triste per tanti altri aspetti; il nostro intento primo è quello di trasmettere un messaggio positivo, di bellezza assoluta, cristallizzato nelle gesta e negli sguardi dei protagonisti delle nuove lastre.

⁹ MARAS 2019B, pp. 64-68.

II. L'INTERVENTO DI RESTAURO

DI

ANTONIO GIGLIO

II.1 *LE LASTRE*

Uno degli aspetti di rilievo del recupero eseguito nel 2019 dalla Guardia di Finanza è il fatto che si tratta di lastre fittili da rivestimento parietale pressoché complete, una caratteristica che ci ha consentito di acquisire nuove ed importanti informazioni circa questa particolare tipologia di manufatti¹⁰. Tecnicamente le lastre venivano realizzate attraverso la pressatura dell'argilla in delle controforme rettangolari. L'adozione di questo sistema costruttivo è testimoniata in questo caso dalla presenza di numerosi bordi di sopravanzo dell'argilla oltre il limite riconoscibile come quello della controforma.

Frontalmente le quattro lastre presentano grosso modo le dimensioni di cm 55 di larghezza per cm 110 di altezza, misura che corrisponde ad un modulo di 2 x 4 piedi italici. L'impasto ceramico, visibile in frattura e sul retro, appare del tipo non depurato e dal colore rossastro caratteristico dell'argilla ferruginosa cotta in ambiente ossidante. Il fronte è sempre ben levigato (questo per ottenere una superficie idonea alla realizzazione della decorazione) mentre il retro mantiene sia le irregolarità dell'impasto che le numerose piccole spaccature da ritiro che si producono sovente durante l'essiccazione. Tutte le lastre presentano deformazioni, sia concave che convesse, provocate dalle fasi di essiccazione e cottura con variazioni agli angoli fino a 20 mm (la misurazione di tali deformazioni è stata possibile soltanto successivamente all'intervento di ricomposizione dei frammenti).

Come già attestato in altri cicli già conosciuti anche queste lastre presentano una tri-partizione dello schema compositivo: cornice superiore ~ scena centrale figurata ~ campo acromo inferiore.

Lungo la prima partizione, in alto, corre su tutte una fascia decorativa geometrica a meandri quadripartita e delimitata sopra e sotto da un doppio listello di colore rosso (un solo listello per la lastra D). Grazie al mantenimento costante delle misure dei meandri accostando altre lastre la cornice trova

¹⁰ Per le conoscenze tecniche acquisite in anni recenti sulle lastre dipinte e sulla loro conservazione, si vedano diffusamente ANGELINI 2018; ANGELINI, GIGLIO 2018; FALCUCCI 2018; ANGELINI, D'IPPOLITO 2018; ANGELINI, FALCUCCI 2019; ANGELINI *ET ALII* 2019; e il contributo di chi scrive in CECCHINI *ET ALII* c.s., con bibl. prec.

sempre continuità sia con la lastra che la precede che con quella che la segue, indipendentemente dalle raffigurazioni rappresentate nel campo centrale¹¹.

Le scene realizzate nella partizione centrale delle lastre occupano oltre la metà della superficie totale disponibile. In tutte le lastre questo campo è delimitato inferiormente da un listello di colore rosso, che funge da piano di calpestio delle figure. In basso, la terza partizione è sempre costituita da un campo monocromo.

Poiché le cornici superiori sono sempre in sequenza e le scene centrali sempre complete (nessun elemento raffigurato si interrompe per proseguire su una lastra contigua) è certo che in fase di produzione era stabilito che ogni lastra avesse una propria autonomia formale rispetto alle altre e che la scelta di quale dovesse essere la sequenza progressiva tra i diversi elementi da accostare fosse rimandata alla successiva fase di posa in opera. Rispetto a questa, c'è da sottolineare che in nessuna delle lastre in esame si sono rilevati fori o altri sistemi per il fissaggio a parete come, invece, in altri casi¹².

Incisioni preparatorie, propedeutiche alla successiva fase di decorazione pittorica, si rilevano sempre per le linee di costruzione delle partizioni geometriche e raramente per le figure. Si noti che le incisioni per la costruzione delle cornici a meandro sono sempre realizzate con l'ausilio di uno strumento (stecca o righello) e che la pennellata rispetta sempre con precisione il tracciato.

Diversamente, tale precisione non si ritrova nella realizzazione delle scene figurate e del listello divisorio inferiore. Nella lastra A, a causa della forte abrasione, di questo elemento rimangono soltanto poche tracce; nelle altre invece si può notare come la sua stesura sia più irregolare, sia per spessore che per andamento, e questo sia all'interno della stessa lastra che tra le diverse lastre. In questi casi, infatti, l'incisione e la stesura pittorica non seguono una linea retta come nelle cornici, ma un percorso con anomali andamenti curvilinei, obliqui, discendenti o ascendenti.

¹¹ MARAS 2019, p. 62. Da notare, invece, la differenza con le lastre raffiguranti le fatiche di Eracle sequestrate dai Carabinieri TPC al trafficante R. Symes presso il porto-franco di Ginevra (*PITTURA* 2018, pp. 172-177, nn. 19-39; *COLORI* 2019, pp. 162-171, nn. 26-36), dove la cornice inferiore a cani correnti era stata dipinta senza rispettare uno schema dimensionale predeterminato, accostando le terrecotte prima della stesura pittorica. In questo caso il posizionamento delle lastre doveva rispettare una sequenza ben precisa vincolata del disegno della cornice in corrispondenza dei margini di contatto tra i profili contigui.

¹² Ad esempio, in altri cicli pittorici se ne trovavano due in ogni lastra, in corrispondenza della cornice superiore: in questi casi, all'interno dei fori era presente l'ingobbio e questo ci fornisce una precisa indicazione che tale predisposizione al vincolo fosse prevista e realizzata già in fase di formatura dell'argilla. La presenza dei fori nella sola parte superiore può stare ad indicare sia che gli elementi fossero appesi oppure soltanto appoggiati e che i vincoli avessero la sola funzione di anti-ribaltamento.

Tale difformità nell'esecuzione potrebbe stare ad indicare la presenza di almeno due figure o due gruppi di maestranze diverse, uno destinato a realizzare le incisioni e le decorazioni delle sole cornici a meandro, e l'altro quelle delle scene sottostanti, compreso il listello inferiore.

È importante considerare anche che questo elemento rappresenta in ogni caso il piano di calpestio della scena e che i piedi dei personaggi rappresentati sono sempre tangenti al listello. Si può anche immaginare quindi che la realizzazione fosse eseguita dall'alto verso il basso e che, una volta realizzata la cornice a meandri e la scena figurata, il lavoro venisse concluso dipingendo il listello inferiore assicurandosi che toccasse la superficie plantare dei piedi delle figure precedentemente realizzate e questo per evitare che i personaggi venissero a fluttuare nella scena in una irrealistica condizione di assenza di gravità. L'andamento irregolare del listello potrebbe quindi essere correlato all'adozione di tale procedura esecutiva e alla necessità degli artigiani di raccordarsi poi alle quote dei medesimi elementi divisori presenti nelle lastre contigue.

II.2 LA STESURA PITTORICA

Per ricoprire l'intera superficie del fronte delle lastre si è applicato un ingobbio di colore bianco-avorio. Tale strato è costituito da un'argilla molto depurata a bassissimo contenuto di ferro, caratteristica che gli conferisce un colore molto chiaro dopo la cottura. Come in altri casi, anche in queste lastre si notano sgocciolature verticali dell'ingobbio che confortano l'ipotesi che le terrecotte siano state dipinte in verticale. La "tavolozza" utilizzata per la realizzazione policroma delle scene è costituita dai pochi colori che le argille e gli ossidi metallici consentivano di ottenere. Le indagini diagnostiche effettuate sui pigmenti hanno confermato delle perfette analogie con le tecniche esecutive adottate su analoghi manufatti già conosciuti. In particolare, si conferma l'uso di composti di manganese per il colore nero e di ossidi di ferro per i rossi e le diverse tonalità di giallo e arancione, ottenibili con cotture in ambiente ossidante.

Come in tutta la pittura etrusca il colore adottato per gli incarnati è differenziato tra figure maschili e femminili, con il rosso per le prime e con colore più chiaro per le seconde (nella lastra C la figura femminile è semplicemente disegnata da una linea di contorno bruno manganese e il suo incarnato è rappresentato lo stesso ingobbio del fondo; vd. *supra* fig. 5). Come abbiamo accennato, i meandri delle cornici superiori alternano i colori rosso e nero mentre i listelli orizzontali sono sempre di colore rosso.

II.3 *LA PARTICOLARE LAVORAZIONE DEI LATI ORIZZONTALI*

Una caratteristica che accomuna le quattro lastre recuperate e le differenza da tutte le altre finora conosciute è un particolare andamento del loro perimetro. Lungo i lati orizzontali (superiori e/o inferiori) sono ben evidenti delle lavorazioni prodotte al fine da ridurre l'ingombro dell'oggetto rispetto alla presumibile forma rettangolare che dovevano avere a seguito della formatura all'interno dei telai. La serrata successione di numerosi brevi profili paralleli sembra indicare che la sottrazione dell'argilla sia proceduta con una progressiva rimozione di sottili "fette" di materiale, eseguendone di volta in volta un profondo taglio e poi una rotazione della lama dello strumento così da strappare il lato corto della porzione tagliata. A conferma di ciò si notino le superfici relative al taglio estremamente lisce e quelle fortemente irregolari in corrispondenza dello strappo. Il fatto che le superfici che corrispondono al taglio sono estremamente lisce dovrebbe escludere la possibilità che l'azione di riduzione possa essere stata prodotta in un momento successivo alla cottura e l'assenza di modificazioni plastiche dei bordi indica che al momento del taglio il livello di essiccazione dell'impasto era già ad uno stato piuttosto avanzato. Da specificare poi che in nessun caso si è osservato che le pennellate di colore o la stesura dell'ingobbio sbordino sulle superfici di taglio.

L'azione di taglio è quindi avvenuta prima della cottura, in una fase di "durezza cuoio" dell'argilla e dopo la realizzazione della decorazione pittorica.

Si deve presumere quindi che già prima della cottura si fosse già perfettamente a conoscenza dell'irregolarità dell'alloggiamento che le avrebbe dovute ospitare e che si sia ritenuto più opportuno modificare le lastre durante il processo di realizzazione piuttosto che portare ad una forma regolare la sede del loro futuro alloggiamento.

II.4 *STATO DI CONSERVAZIONE*

Tutte e quattro le lastre si trovano in uno stato frammentario (A:47; B:13; C:8; D:16 frammenti; vd. fig. 1): essendo opere decontestualizzate non siamo in possesso di dati utili a ricostruire le cause che hanno determinato tale condizione. Le lunghe linee di frattura visibili sono compatibili con un fenomeno da compressione esercitato sul fronte, come ad esempio a causa di un urto o dell'eventuale crollo di una struttura architettonica. Non sono però da escludere eventuali atti volontari volti a colpire le superfici. Sulla parte sinistra della lunga frattura orizzontale superiore della lastra C, ad esempio, vi è una lacuna troppo sottile per essere riconducibile alla perdita di altri frammenti

prodotti dal medesimo impatto che ha provocato la riduzione in frammenti del manufatto. A confermare questo dato è la presenza di segni di scalpello all'interno delle superfici di frattura (demolizione volontaria o addirittura per qualche spinta iconoclasta?).

Lo stato di conservazione delle superfici appare molto diverso a seconda delle zone. In tutte le opere la lettura della decorazione appariva particolarmente difficoltosa a causa della presenza di spessi depositi sovrapposti oltre che di diffuse cadute del rivestimento e di fenomeni di abrasione (fig. 1).

Oltre ai residui terrosi, concentrati soprattutto sul retro e sulle fratture, si sono riscontrati estesi depositi di manganese, con ogni probabilità riferibili all'alterazione di sostanze organiche durante la fase d'interramento (la loro formazione si deve infatti a processi metabolici di agenti biodeteriogeni).

In questo caso poi, le particolari condizioni di giacitura hanno conferito a tali depositi caratteristiche d'estrema tenacia ed elevata adesione alle superfici originali.

Le cadute del rivestimento, seppur visibili in tutte le lastre, hanno afflitto maggiormente la lastra A dove il fenomeno si è esteso su tutta la metà inferiore in maniera puntiforme. Sempre nella stessa zona si nota anche il caso di una perdita totale dello strato esterno di terracotta per uno spessore di ben 3 mm. La sua forma semicircolare, piuttosto precisa, sembra suggerire forse lo strappo di un oggetto ancorato alla superficie¹³.

La maggior parte delle abrasioni della decorazione pittorica, infine, sono molto probabilmente da ascrivere ad una prima operazione di pulitura operata da chi aveva trafugato le opere o dai trafficanti che ne erano entrati in possesso. L'azione, esercitata maldestramente, ha purtroppo determinato in molti casi la perdita irreversibile di interi brani delle composizioni. Non si è rilevata, per fortuna, la presenza di materiali estranei o di ridipinture volte a ripristinare un'apparente condizione di completezza delle immagini.

II.5 L'INTERVENTO

L'intervento è stato finalizzato sia alla verifica della presunta provenienza da scavo clandestino delle opere che al loro restauro. Uno studio approfondito dei manufatti è stato possibile sia attraverso una campagna di indagini diagnostiche che attraverso le diverse fasi di restauro.

Lo studio diagnostico ha consentito di rilevare strumentalmente un risultato certo circa la datazione delle opere ma anche di approfondire le conoscenze

¹³ Vd. *infra*, § III.1.

relative alla natura dei materiali costitutivi, alle tecniche esecutive utilizzate per la realizzazione delle opere e al loro stato di conservazione (vd. *supra*, p. 465). I risultati degli esami di termoluminescenza hanno confermato che le dosi totali assorbite dalle quattro lastre sono tutte compatibili con il periodo di sviluppo delle popolazioni etrusche nell'alto Lazio. Lo studio eseguito sui pigmenti ha anch'esso confermato la compatibilità delle opere con una produzione etrusca; sono infatti totalmente assenti "pigmenti moderni" o formazioni minerali ad indicare temperature di cottura incompatibili con tale attribuzione. Per quanto riguarda lo stato di conservazione del materiale costitutivo e in particolare la natura dei depositi scuri diffusi sulle superfici, gli esami hanno confermato la presenza di manganese.

II.5.1 PULITURA

Con la fase di pulitura ci si è posti l'obiettivo di rimuovere i depositi terrosi e le concrezioni che si sono formati sulle superfici durante il periodo di interramento così da poter ricomporre correttamente i frammenti e far emergere con maggiore chiarezza la decorazione pittorica realizzata sul fronte dei manufatti. La rimozione dei depositi terrosi non ha comportato problemi particolari. Nella maggior parte dei casi invece, le formazioni di manganese sono apparse fin da subito estremamente tenaci e poco reattive ai prodotti di restauro normalmente utilizzati per la loro rimozione. A rendere l'operazione più difficile è stata inoltre l'estrema fragilità della stesura pittorica sottostante. Intraprendere azioni meccaniche più incisive per la rimozione dei depositi trovava infatti il limite nel rischio di distacco e nella perdita della decorazione.

La presenza delle macchie di manganese sulle terrecotte archeologiche è spesso limitata a piccole zone circoscritte; ma nel caso delle nuove lastre ci siamo trovati di fronte a intere porzioni totalmente ricoperte da tali depositi tanto da impedire la possibilità di una corretta lettura delle decorazioni pittoriche sottostanti. I prodotti in commercio, formulati appositamente per intervenire chimicamente sul manganese, non trovavano in questo caso la loro efficacia. Si è così intervenuti alternando diversi tipi di sistemi di pulitura, sia ad impacco che di tipo meccanico. Per i primi si è utilizzato sia direttamente il principio attivo specifico per il manganese (solfato d'idrazina), variando concentrazione, pH e tempi di contatto, che soluzioni complessanti in gel. Su alcune zone si è riusciti ad arrivare ad un ottimo risultato già alla prima applicazione mentre in altri casi, invece, è stato invece necessario alternare diversi sistemi fisici e chimico/fisici (ad impacco, pulitura meccanica a bisturi e punte di fibra di vetro) fino a quando si è dovuto necessariamente accettare il livello massimo

di pulitura ottenuto. Oltre l'utilizzo di un visore d'ingrandimento le fasi di pulitura sono sempre state condotte confrontandosi in contemporanea con le immagini fotografiche ricavate dalle indagini multispettrali precedentemente eseguite così da controllare al meglio l'operazione (vd. *supra*, nota 5).

II.5.2 RICOMPOSIZIONE, SUPPORTO E TRATTAMENTI FINALI

I frammenti puliti sono stati poi consolidati in frattura e ricomposti fino a ricostituire le quattro lastre complete. La fragilità di questa tipologia di manufatti è legata alla loro conformazione, ed in particolare alla relazione tra il loro notevole peso, l'estensione della superficie frontale e l'esiguo spessore della lastra. Per scongiurare il pericolo di futuri fenomeni di fratturazione sono stati progettati ed eseguiti dei supporti su misura. Si tratta di una sorta di "vassoi" già sperimentati in occasione di un intervento sulla stessa tipologia di materiali avvenuto negli anni 2017-2019. I supporti sono stati ideati sia per consentire in sicurezza il trasporto che per l'esposizione delle opere.

La struttura è sostenuta da un telaio in scatolari d'acciaio inox 15 × 15 mm mentre il piano di appoggio è costituito da un doppio strato di aerolam e plexiglass. In posizione verticale, le lastre ceramiche sono poggianti su un piatto in acciaio saldato sul lato inferiore e sono poi vincolate su tutti i lati grazie a rampini ad L fissati al perimetro del telaio. Il tutto è poi incorniciato da un profilo in alluminio. Sul retro, infine, una barra orizzontale consente l'affissione a muro dei supporti.

Una nota va spesa sull'intervento eseguito sul retro delle lastre ceramiche. Queste, come già accennato, a seguito dei processi di ritiro durante essiccazione e cottura, hanno subito una deformazione piuttosto accentuata. Osservando di profilo le lastre si nota facilmente la curvatura (fig. 2, c). Per conferire un appoggio continuo alle opere rispetto al piano del supporto, si sono realizzati degli spessori di diversa altezza sulla superficie del retro delle lastre. In questo modo, il contatto è distribuito in maniera omogenea su tutta la superficie.

Al termine del restauro si è infine provveduto con un intervento di reintegrazione pittorica ad acquerello per ridurre il contrasto di alcune abrasioni di colore e migliorare la lettura della composizione (figg. 3-6).

III. SOGGETTI MITOLOGICI E RAPPRESENTAZIONI RITUALI

DI

DANIELE FEDERICO MARAS

SOCIO EFFETTIVO

III.1 *ACHILLE E PENTESILEA (LASTRA A)*

La lastra A (fig. 3) è stata ricomposta da 47 frammenti di medie e piccole dimensioni (alt. cm 111,5; largh. cm 56,3; spess. cm 3,0). Benché di forma rettangolare, come le altre del tipo, la lastra è stata ritagliata obliquamente già prima della cottura lungo il bordo superiore, a partire dall'angolo destro, presumibilmente per adattarla al suo luogo di destinazione.

La superficie è rifinita con un ingobbio fine, adatto a ricevere i pigmenti pittorici, solo sulla faccia anteriore, mentre la superficie della faccia posteriore e dello spessore dei margini è lasciata grezza.

Sul lato sinistro della faccia principale, verso il basso, una lacuna semicircolare ha asportato interamente lo strato superiore della superficie pittorica su alcuni dei frammenti¹⁴: è difficile stabilire le cause di tale lacuna, di forma regolare, forse legata all'originaria presenza di un elemento applicato o attaccato con una forma di adesivo e poi rimosso, forse già in antico o in alternativa durante la giacitura¹⁵. In generale, la superficie appare maggiormente abrasa nella parte inferiore, dove alcune aree sono interamente prive non solo del pigmento ma anche dell'ingobbio di base.

Il fascione superiore (alto cm 21) presenta una decorazione a meandro con metope, inquadrata in alto e in basso da due fasce rosse orizzontali alternate con altrettante fasce a risparmio. Il meandro spezzato a colori alterni rosso e nero inquadra due metope rettangolari a sviluppo orizzontale: la prima a sinistra raffigura un uccello acquatico rivolto a destra a risparmio su fondo nero; la seconda, posta a sinistra al centro, raffigura un motivo a stella a otto punte a risparmio su fondo rosso.

La parte inferiore della lastra è lasciata interamente a risparmio per un'altezza di ca. cm 29 al di sotto di una fascia rossa, molto mal conservata, che funge da piano d'appoggio alle figure del fregio figurato centrale.

Quest'ultimo, con figure a circa un terzo del vero, rappresenta un duello tra un greco e un'amazzone in veloce movimento contrapposto. Il guerriero

¹⁴ Vd. *supra* § II.4.

¹⁵ Il che spiegherebbe la presenza della lacuna solo su alcuni frammenti e non su quelli adiacenti in basso.

greco a sinistra presenta un incarnato rosso mattone ed è racchiuso in una pesante armatura oplitica campita in giallo ocra a rappresentare il bronzo, costituita da una corazza anatomica con pettorali segnati da spirali contrapposte a rilievo, un elmo corinzio chiuso con cimiero rosso e nero, e una coppia di schinieri con partizioni anatomiche segnate con tratto nero sottile. Dalla corazza spuntano sulle gambe e sulle braccia i lembi di una tunica bianca con i bordi ornati da fasce brune a punti bianchi; dall'elmo fuoriescono due lunghe trecce nere che ricadono sul petto della figura.

Il guerriero si muove rapidamente verso destra e si prepara a colpire con la spada tenuta orizzontalmente nella destra, al riparo dello scudo, reso di scorcio e proteso in avanti, obliquamente, verso l'avversaria. La spada è campita con diverse tonalità di grigio, più scuro per l'impugnatura svasata e più chiaro per la lama

L'amazzone, dalla pelle candida, non imbraccia alcuno scudo ed è armata in modo più leggero con un elmo di tipo calcidese che lascia scoperto il viso, caratterizzato da un cimiero dalla lunga coda, con la corazza, bordata al collo e in vita da un toro a rilievo, e con schinieri impreziositi al margine superiore da una fascia nera con puntini bianchi. L'elmo è campito in giallo con una banda orizzontale rossa all'altezza della fronte e bordature nere puntinate in bianco; il cimiero è reso in rosso e bruno, con la coda gialla e con tratti radiali a rappresentare il piumaggio; le paragnatidi abbassate incorniciano il volto di profilo dai lineamenti distesi e delicati e dagli occhi chiari. Lunghe trecce nere ricadono sulla schiena e anche in questo caso la corazza è sovrapposta a una tunica di colore grigio chiaro, con bordi rossi segnati da file di punti bianchi. La spada sguainata in secondo piano, rivolta verso l'avversario, ha l'impugnatura nera ed è campita in rosso, evidentemente a rappresentare il sangue dei nemici già uccisi.

Con piena evidenza lo scontro raffigurato è il duello mitico di Achille e Pentesilea, come dimostrano la volontà di mostrare la bellezza della regina delle Amazzoni e la sua spavalderia, conseguente alla corsa vittoriosa che l'ha condotta attraverso le schiere nemiche sino ad affrontare finalmente il proprio tragico destino¹⁶.

¹⁶ SCHEFOLD 1992, pp. 266-267; fonti in GLYNN 1981, pp. 245-246; ANDRISANO 2006, p. 52. Per un'altra scena di duello nel repertorio delle lastre ceretane, si veda *PITTURA* 2018, p. 202, n. 106 = *COLORI* 2019, p. 210, n. 97; cfr. anche TORELLI 2018, p. 122, e BOCHICCHIO 2019, pp. 96-97.

Rispetto alle scelte iconografiche greche coeve, che di regola riprendono Penthesilea mentre viene sopraffatta da Achille¹⁷ o tenta ingloriosamente di sfuggire alla morte¹⁸, o ancora mentre il suo corpo esanime e spogliato delle armi viene trasportato dal suo avversario fuori dalla mischia¹⁹, l'artista etrusco ha inteso rappresentare la regina guerriera nel pieno del proprio eroismo. Una guerriera indomita che corre a testa alta, rinunciando perfino alla protezione dello scudo, e si scaglia contro il nemico incurante della propria incolumità.

In questo senso lo schema iconografico riprende un modulo greco alto-arcaico²⁰, rielaborandolo in una chiave originale, ben diversa dalla raffigurazione più recente su uno specchio vulcente di IV secolo a.C., unica altra rappresentazione etrusca esplicitamente accertata del duello tra Achille e Penthesilea – senz'altro più in linea con il sentire greco²¹.

III.2 APOLLO E ARTEMIDE O ATALANTA E MELANIONE? (LASTRA B)

La lastra B (fig. 4) è stata ricomposta da 13 frammenti di medie e piccole dimensioni (alt. cm 112,0; largh. cm 56,8; spess. cm 3,0). La forma è quasi

¹⁷ Come ad esempio su un'anfora a figure nere di Exechias da Vulci a Londra (British Museum, inv. B 210), che condivide con la nostra lastra la scelta formale degli elmi (*LIMC* I, 1, 1982, s.v. *Achilleus*, p. 163, n. 723), ovvero nel tondo della celebre *kylix* del P. di Penthesilea da Vulci a Monaco di Baviera (Museum antiker Kleinkunst, inv. 2688), dove Penthesilea non indossa nemmeno l'armatura (*ibid.*, p. 164, n. 733), o ancora nei fregi sulla spalla di un'*hydria* del P. di Berlino da *Falerii* a New York (Metropolitan Museum, inv. 10.210.19), nel tondo di una *kylix* di Douris a Parigi (Cabinet des Médailles, inv. 538) e sul corpo di un cratere a calice del P. di Pan a Cambridge (Fitzwilliam Museum, inv. GR 3.1971), nei quali la regina delle Amazzoni è caratterizzata come arciera (*ibid.*, p. 164, n. 734).

¹⁸ Come in un'anfora a figure nere di provenienza etrusca, attribuita a Exechias e oggi a Londra (British Museum, inv. B 209; *LIMC* I, 1, 1981, s.v. *Achilleus*, p. 163, n. 724 = s.v. *Amazones*, p. 604, n. 260), ovvero in un'anfora calcidese di provenienza etrusca all'Hermitage (inv. 1479 [St. 54]), in cui la regina delle Amazzoni fugge a cavallo e cerca di colpire con frecce il suo inseguitore (*ibid.*, p. 163, n. 722; BOTHMER 1957, p. 111, n. 1). In altri casi non è accertato che l'Amazzone che sfugge all'eroe greco sia da identificare con Penthesilea (cfr. *LIMC* I, 1, 1981, s.v. *Amazones*, p. 604, nn. 263-266; BOTHMER 1957, p. 145).

¹⁹ Si vedano ad esempio un'*hydria* a figure nere del Gruppo di Leagros, da Vulci a Londra (British Museum, inv. B 323; *LIMC* I, 1, 1981, s.v. *Achilleus*, p. 163, n. 725), e uno scarabeo etrusco di sardonica a Londra (British Museum, inv. 634; *ibid.*, s.v. *Achle*, p. 208, n. 125; GLYNN 1981, pp. 245-255, figg. 174-177).

²⁰ Si confrontino un frammento tardo-protocorinzio al Museo di Egina (inv. 2061; *LIMC* VII, 1, 1994, s.v. *Penthesilea*, p. 297, n. 11) e soprattutto le scene a rilievo su imbracciature di scudi in bronzo da Olimpia (inv. B 112; B 975; B 1910; B 1555) e Delfi (inv. 4479), ma anche da Peracora e Noicattaro, con figure invertite e armate di lancia (*LIMC* I, 1, 1981, s.v. *Achle*, p. 162, n. 721; s.v. *Amazones*, p. 597, nn. 170-174; s.v. *Amazones Etruscae*, p. 657, n. 18), datate tra fine VII e inizio VI secolo a.C.; v. già BOTHMER 1957, p. 4, nn. 5-14 (per la direzione dei duellanti, v. *ibid.*, p. 72).

²¹ *LIMC* I, 1, 1981, s.v. *Achle*, pp. 207-208, n. 125, e si veda il commento di G. CAMPOREALE *ibid.*, p. 213.

gemella dell'esemplare precedente, ma in questo caso la lastra è stata ritagliata obliquamente prima della cottura sia lungo il bordo superiore, a partire dall'angolo destro, sia lungo il bordo inferiore, a partire dall'angolo sinistro, presumibilmente con l'intento di adattarla al suo luogo di destinazione.

Anche qui solo la superficie anteriore è rifinita con un ingobbio fine, mentre la faccia posteriore e lo spessore sono lasciati grezzi.

Una porzione della superficie anteriore lungo il margine destro è interessata da forti incrostazioni brune, che rendono difficoltosa la lettura delle figure, e ampie aree della superficie sono abrase, in alcuni casi fino al punto da asportare interamente il pigmento pittorico.

Il fascione superiore (alto cm 22) presenta una decorazione a meandro con metope simile alla precedente, molto ben conservata: il fregio è inquadrato in alto e in basso da coppie di fasce rosse orizzontali; il meandro spezzato a colori alterni rosso e nero inquadra due metope rettangolari, delle quali quella a sinistra raffigura un uccello acquatico su fondo nero, più piccolo di quello della lastra A; quella a destra raffigura un motivo a stella a otto punte su fondo rosso.

La parte inferiore della lastra è lasciata a risparmio per un'altezza di ca. cm 28,5 al di sotto di una fascia orizzontale di colore rosso, che costituisce il piano d'appoggio delle figure del fregio figurato centrale.

Il fregio figurato presenta due figure approssimativamente a un terzo del vero, corrispondenti a due personaggi di sesso opposto in corsa verso destra.

Partendo da sinistra, l'uomo ha un incarnato rosso mattone e una folta chioma bionda segnata da linee parallele ondulate che si raccolgono in tre robuste trecce che ricadono dietro la schiena. Il personaggio è raffigurato in corsa veloce verso destra, con entrambe le gambe piegate e il braccio destro teso in basso dietro la schiena con le dita incurvate; il braccio sinistro è invece sollevato in avanti e piegato con la mano stretta a pugno a sostenere un ramo grigio dalle foglie gialle, che si biforca dietro la testa dell'uomo. Il profilo, caratterizzato da un sorriso arcaico e da occhi a mandorla dalle iridi chiare, presenta contorni morbidi culminanti in un naso e un mento appuntiti. La corta tunica chiara che copre il torso dalle spalle fino a metà delle cosce è particolarmente mal conservata; ai piedi calza stivaletti dalle punte incurvate (*calcei repandi*) di colore giallo, con finiture rosse e bianche.

La donna che lo precede a destra ha un incarnato roseo e rivolge la testa verso l'inseguitore; ha gli occhi color nocciola chiaro e i lineamenti distesi in un leggero sorriso stereotipato; rispetto all'uomo il profilo del mento è più arrotondato e il naso è unito alla fronte da una linea continua. La capigliatura

è resa da una massa di colore nero dai contorni ondulati che scende in modo fluido verso le spalle a destra. Il braccio destro è portato in basso dietro il corpo, mentre il sinistro è piegato a impugnare un lungo arco che sovrasta la spalla corrispondente. La figura indossa una corta tunica gialla con bordatura nera al collo, mal riconoscibile a causa delle abrasioni, e stivaletti rossi dalle finiture gialle, dei quali quello destro è in parte nascosto dietro alla calzatura dell'uomo che la sta raggiungendo.

Gli attributi delle figure, in assenza di ulteriori elementi di contesto che originariamente potrebbero aver inquadrato la scena nelle lastre adiacenti, si riducono al ramo fronzuto dalle foglie gialle che brandisce l'uomo sopra la propria testa e al grande arco che la donna reca nella destra. Una volta esclusa la possibilità che quest'ultima sia un'Amazzone, in assenza di qualsiasi altro attributo esotico o guerriero, mantenendo l'ipotesi che si tratti di una rappresentazione di soggetto mitologico, l'identificazione della figura femminile armata di arco potrebbe chiamare in causa la dea Artemide ovvero la cacciatrice Atalanta.

In entrambi i casi, la scena di corsa che vede impegnate le due figure, con la donna che precede e si volge a guardare l'inseguitore non sembra appropriata per un contesto di battaglia, né tantomeno per una scena di genere. Tanto più che il giovane e vigoroso inseguitore sembra brandire in modo potenzialmente minaccioso il ramo nella sua sinistra, come se volesse colpire la donna.

È senz'altro possibile (e anzi probabile) che la scena proseguisse anche nelle lastre vicine in una sequenza tematica che avrebbe dato conto del motivo della corsa e dell'eventuale presenza di altri personaggi; ma in mancanza di ulteriori informazioni, si possono avanzare qui due ipotesi di lavoro.

Nella prima ipotesi, più semplice e diretta, i due giovani si identificano con Apollo e Artemide, presumibilmente in atto di affrettarsi verso una delle loro gesta. Il dio, in vesti eleganti e con la capigliatura dorata, accorre sollevando un ramo d'alloro²² – le cui foglie sono caratterizzate come auree – forse per minacciare un avversario raffigurato sulla lastra successiva a destra. La sua sorella divina, dalla folta capigliatura bruna, corre assieme a lui precedendolo, ma si volta per chiedergli assistenza²³. A titolo di mera suggestione, si potrebbe immaginare che la scena prelude allo scontro tra Apollo ed Eracle per il possesso della Cerva di Cerinea, un mito raffigurato più o meno nella stessa epoca sia dalle statue

²² Per l'attributo del ramo d'alloro, si veda W. LAMBRINUDAKIS, in *LJMC* II, 1, 1984, pp. 213-221, e p. 639, nn. 169-178.

²³ Per l'attributo dell'arco in relazione ad Artemide, si veda L. KAHIL, *LJMC* II, 1, 1984, s.v. *Artemis*, p. 619; per la coppia divina in Etruria, v. *ibid.*, s.v. *Apollon/Aplu*, p. 347, nn. 79-84, e s.v. *Artemis/Artumes*, pp. 779-781, nn. 32-39 e forse 48; v. anche KRAUSKOF 1988, pp. 177-178.

acroteriali del tempio di Portonaccio a Veio²⁴, sia in una delle lastre ceretane con il ciclo delle fatiche di Eracle recuperate a Ginevra nel 2016²⁵.

La seconda ipotesi, invece, richiede un approccio più elaborato, valorizzando l'elemento iconico della corsa dei due personaggi, anche in assenza di ulteriori elementi caratterizzanti della scena. Se infatti la fanciulla armata d'arco fosse da identificare con la vergine cacciatrice Atalanta, sembra significativo osservare che il mito che la riguarda ricordi come l'eroina usasse sfidare alla corsa tutti i suoi pretendenti che, una volta sconfitti nella gara venivano regolarmente uccisi. Pose fine alla cosa la dea Afrodite, che consegnò tre mele d'oro all'ultimo degli spasimanti, di nome Ippomene o Melanione, così che costui, lasciandole cadere in terra rallentasse la corsa di Atalanta (che si fermava a raccoglierle) e vivesse la gara²⁶.

Se la scena dipinta sulla lastra fosse da identificare con questo mito, il giovane pretendente starebbe impugnando il ramo d'oro dal quale sono stati

²⁴ COLONNA 2008, pp. 61-62 (con bibl. prec.); CARLUCCI 2010, spec. pp. 121-123; v. anche *LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Apollon/Aplu*, p. 339, n. 12; *ibid.*, s.v. *Artemis/Artumes*, p. 782, n. 57; COLONNA 1987, pp. 431 e 441-442. In ambito greco, la scena con Apollo e Artemide in corsa è presente con iconografie ben diverse in un piatto a figure nere della maniera di Lydos a Oxford (Ashmolean Museum, inv. 1934.333) e su l'anfora a figure nere eponima del Gruppo di Wurzburg 199 (Martin von Wagner-Museum, inv. 199; SIMON 1988, p. 120, fig. 2); in epoca più recente si segnalano una *oinochoe* a figure rosse del P. di Eretria da Vassallaggi al Museo di Agrigento (inv. V 1568), in cui entrambi gli dei sono armati d'arco (*LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Apollon*, p. 309, n. 1051), e un cratere a calice a figure rosse del P. di Cadmo da Bologna (Museo Civico, inv. 303), in cui Apollo accorre brandendo un ramo d'alloro in direzione di Eracle intento a conculcare la cerva: in questo caso, però, Artemide si limita ad assistere alla scena tenendo in mano una grande face abbassata (*ibid.*, p. 309, n. 1053, e, s.v. *Artemis*, p. 724, n. 1317; cfr. anche *CVA* Bologna 4, tavv. 79 in basso, 82 e 83 in alto). Si veda anche una variante a rilievo su un *pitthos* dall'Artemision di Thasos (inv. 2692 II), in cui compare una capra al posto della cerva (*LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Apollon*, p. 306, n. 1020).

In alternativa, se si volesse pensare alla contesa per il tripode di Delfi, giova ricordare che in diverse rappresentazioni arcaiche Artemide e Atena partecipano in supporto rispettivamente di Apollo ed Eracle (*ibid.*, p. 306, nn. 1013-1019), ma in tal caso la prima dovrebbe seguire e non precedere il gemello. Nel caso meno probabile di una scena di combattimento – p.es. una gigantomachia – si può confrontare indicativamente la resa dei due dei su un cratere a calice a figure rosse del P. dei Niobidi da Spina a Ferrara (inv. 2891, tomba n. 313 di Valle Trebba), dove però Apollo combatte con la spada e precede Artemide saettante (*LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Apollon*, p. 309, n. 1057).

²⁵ *PITTURA* 2018, pp. 172-173, n. 21; *COLORI* 2019, pp. 165-166, n. 28; BOCHICCHIO 2019, pp. 90-93.

²⁶ J. BOARDMAN, in *LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Atalante*, p. 940; BARRINGER 1996, spec. pp. 71-74, con fonti e commento. Il mito è rappresentato in modo allusivo solamente su un cratere attico a figure rosse del P. del Dinos da Bologna (Museo Civico, inv. 300), dove i due contendenti si preparano alla gara: Atalanta è intenta alla toletta, mentre Ippomene/Melanione è assistito da Afrodite ed Eros che sembrano porgergli i pomi (*CVA* Bologna 4, tav. 87; *LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Atalante*, p. 946, n. 81; cfr. anche p. 947, nn. 85-89; BOARDMAN 1983, p. 12; REEDER 1995, p. 365). Per una diversa scena in cui la cacciatrice armata d'arco fugge e si volta indietro verso l'inseguitore, si veda una coppa attica della maniera del P. di Sotades da Capua a Giessen (*LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Atalante*, p. 948, n. 96).

staccati i pomi e si preparerebbe a superare la sua avversaria, colta nell'atto di volgersi indietro per raccogliarli da terra. A dire il vero, contro tale ipotesi sta l'assenza delle mele d'oro nel campo figurato, ma anche qui non si può trascurare che ulteriori elementi significativi fossero compresi in una lastra adiacente a sinistra.

Significativamente, Atalanta e Melanione sono presenti in Etruria nel fregio sul collo del cratere François (ca. 570-565 a.C.), raffigurati l'uno a fianco dell'altro, quasi in una corsa parallela, nell'ambito della caccia al Cinghiale Calidonio²⁷.

Più allusiva è la scena dipinta su una lekythos attica a fondo bianco attribuita a Douris al Museum of Art di Cleveland (inv. 66.114)²⁸, dove l'eroina, identificata da una didascalìa, è in corsa leggiadra verso destra, ma si volge all'indietro per accogliere la corona che Eros le porge volandole incontro armato di frustino²⁹. Sembra probabile che in questo caso, allontanandosi dalla narrazione del mito, l'artista abbia inteso rappresentare l'incombente trionfo dell'amore sull'indomita cacciatrice³⁰: è comunque suggestivo il parallelismo della posa e delle movenze tra la figura armata d'arco della lastra etrusca e la giovane in vesti femminili della lekythos attica.

III.3 IL GIUDIZIO DI PARIDE? (LASTRA C)

La lastra C (fig. 5) è stata ricomposta da soli 8 frammenti di grandi e medie dimensioni (alt. cm 109,5; largh. cm 54,8; spess. cm 3,0). La forma è simile a quella delle prime due lastre: l'angolo superiore destro è stato ritagliato prima della cottura obliquamente e in modo curiosamente irregolare, presumibilmente per adattarla a uno spazio di forma anomala; ulteriori lacune sono state causate dalla frammentazione.

Anche in questo caso la superficie anteriore è rifinita con un ingobbio fine, mentre la faccia posteriore e lo spessore sono lasciati grezzi. Singolarmente una prima stesura della decorazione principale, costituita da otto semplici fasce verticali alternate bianche e rosse, è stata poi rivestita da un nuovo strato di ingobbio già prima della cottura e sostituita da una decorazione figurata. L'abrasione di molte aree della superficie, con particolare riguardo al frammento in alto a destra, ha riportato alla luce la prima stesura.

²⁷ BOARDMAN 1983, p. 7; *LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Atalante*, p. 941, n. 2; TORELLI 2007, pp. 26-27; IOZZO 2018, pp. 23-24.

²⁸ *LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Atalante*, p. 947, n. 90.

²⁹ C.G. BOULTER, in *CVA* Cleveland 1, tavv. 32-34 e 35, 1; BOARDMAN 1983, pp. 3-4 e 18.

³⁰ Vd. già BOULTER 1975, p. 283; BOARDMAN 1983, p. 18; REEDER 1995, p. 71, fig. 19; BARRINGER 2001, pp. 168-169, figg. 92-93. Sulla fortuna delle rappresentazioni mitologiche di Atalanta in Etruria, si veda ora anche MARAS c.s., con bibliografia prec.

Il fascione superiore (alto cm 21) presenta una decorazione a meandro con metope, simile ma non identica a quella delle lastre A e B. Il fregio è inquadrato in alto e in basso da due fasce rosse orizzontali; il meandro spezzato a colori alterni rosso e nero inquadra due metope quadrate anziché rettangolari: quella di sinistra raffigura un uccello acquatico rivolto a destra a risparmio su fondo nero; quella di destra raffigura un motivo a stella a otto punte a risparmio su fondo rosso.

Come nelle due precedenti, la parte inferiore della lastra è lasciata a risparmio per un'altezza di ca. cm 27, fino alla fascia orizzontale rossa, calante verso destra, che costituisce il piano d'appoggio delle figure del fregio figurato centrale.

Il fregio figurato, nella stesura finale, rappresenta una coppia di figure di sesso opposto rivolte a destra. I frammenti della parte superiore, corrispondenti alle teste delle due figure, sono stati sottoposti a un'azione abrasiva chimica e meccanica³¹ che ha asportato quasi interamente la superficie pittorica, rendendo praticamente irriconoscibili i volti e le capigliature.

La donna sulla sinistra, dall'incarnato candido con tratti anatomici segnati da linee sottili, è a piedi nudi e indossa una chitone rosso lungo fino alle caviglie sul quale è appoggiato un *himation* giallo che le ricopre la capigliatura raccolta in un *sakkos* (appena riconoscibile); il volto è andato perduto in una lacuna. La mano destra è riportata in basso a stringere un lembo dell'*himation*, mentre la sinistra si solleva a scoprire il volto nel gesto dell'*anakalypsis*.

L'uomo che la precede a destra, dall'incarnato roseo, è alato e presenta penne multicolori³² che spuntano dai fianchi e si spingono davanti alla figura; in aggiunta indossa ricchi calzari alati di colore rosso e giallo, caratterizzati da penne multicolori dietro il calcagno e ripiegate sopra la caviglia.

Il personaggio indossa una tunica bianca dai sottili bordi neri, ornata sul petto da sottili trecce ondulate verticali, e i suoi capelli sono raccolti in trecce giallo-arancio ricadono sul petto. La mano destra è tesa all'altezza della vita, mentre la sinistra impugna una sorta di corto scettro a due punte a forma di cipolla o di foglia lanceolata campita in rosso e nero. Il volto è stato abraso interamente assieme all'ingobbio chiaro di sfondo, la cui asportazione lascia intravedere la decorazione geometrica lineare della prima stesura.

³¹ Probabilmente nel corso di un maldestro tentativo di pulizia operato dai possessori illeciti dei frammenti; vd. *supra*, § II.4.

³² In sequenze irregolari gialle, rosse, bianche e nere.

La figura maschile quadrialata è confrontabile con diverse rappresentazioni etrusche di figure divine o demoni di epoca tardo arcaica³³, ovvero con l'iconografia greca dei venti³⁴. Ma in entrambi i casi non si comprende facilmente il rapporto con la figura femminile che segue, per la quale difficilmente si può pensare alla vittima di un ratto³⁵.

Sembra invece più promettente ipotizzare che il personaggio alato costituisca un'inedita rappresentazione etrusca di Hermes (*Turms*)³⁶, caratterizzato dall'esuberante piumaggio e il cui caduceo sarebbe stato sostituito da uno scettro³⁷.

In particolare, si può notare come l'attributo a due punte richiami alla memoria alcune rappresentazioni stilizzate del fulmine brandito da Zeus (*Tinia*) in alcune statuette etrusche più recenti³⁸, con precedenti greci sin dall'età tardo-arcaica³⁹. In tal caso si potrebbe supporre che l'artista etrusco intendesse alludere alla provenienza del messaggio recato dal messaggero degli dèi⁴⁰.

Se tale interpretazione coglie nel vero, la figura femminile che lo segue, imponente e a piedi nudi, impegnata nel gesto dell'*anakalypsis*, ha buone probabilità di essere la prima delle tre dee che presero parte al Giudizio di Paride: presumibilmente Hera (*Uni*), dal momento che non sono visibili gli

³³ Si vedano p.es. le figure pluralate su un'anfora vulcente a Wurzburg (Martin von Wagner-Museum, inv. L 780; *LIMC* VIII, 1, 1997, s.v. *Zeus/Tinia*, p. 408, n. 90); sull'anfora pontica eponima del P di Tityos da Vulci a Parigi (Cabinet des Médailles, inv. 171; *LIMC* Suppl., 2009, s.v. *Daemones anonymi (in Etruria)*, p. 146, n. 11, a); su un'*hydria* a Bonn (Akademisches Kunstmuseum, inv. 500; *ibid.*, p. 146, n. 11, b); su una *oinochoe* pontica vulcente a Toronto (Royal Ontario Museum, inv. 919.4.138); sul collo di un'*hydria* del P di Micali da Vulci al British Museum (inv. 1836.0224.159).

³⁴ Su cui si vedano in generale NEUSER 1982; *LIMC* III, 1, 1986, s.v. *Boreas*, pp. 133-142; COPPOLA 2010.

³⁵ Adatta, ad esempio, per alcuni miti che vedono protagonisti i venti, come il rapimento di Orizia da parte di Borea (SFORZA 2018, § 11), o dei demoni, come nel caso di Apollo e Coronide, riconosciuto da SIMON 1988, p. 120, fig. 3, sull'anfora di Parigi 171, già ricordata *supra*, nota 33 (e si confronti anche l'*hydria* di Bonn 500). Si veda anche, per contrapposto, la scena di rapimento presente su una delle lastre Campana del Louvre (RONCALLI 1965, pp.19-20, n. 4, e p. 90; BELLELLI 2016-2017, p. 33, fig. 15).

³⁶ Si veda per confronto il tondo di una coppa pontica ad Amburgo (Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1969.16; HOFFMANN 1969, p. 357, n. 43).

³⁷ Uno scettro o bastone di comando fondamentalmente simile – anche se con una sola estremità appuntita – è tenuto in mano da una delle figure di dignitari rappresentate sull'olpe di bucchero a rilievo da Cerveteri a Bruxelles (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. R.132; *ETRUSCHI* 2014, pp. 138-139, n. 127); si noti che l'estremità inferiore lanceolata o a 'cipolla' è attestata anche nell'iconografia del caduceo; cfr. *LIMC* VIII, 1, 1997, s.v. *Kerykeion*, p. 720.

³⁸ Si vedano in particolare un bronzetto ancora della prima metà del V secolo a.C. a Cleveland (Museum of Art, inv. 28.196; *LIMC* VIII, 1, 1997, s.v. *Zeus/Tinia*, p. 409, n. 101), e un altro da Peglio presso Fiorenzuola al Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona (inv. 1570; COLONNA 1970, p. 27, n. 3, tav. V).

³⁹ *LIMC* VIII, 1, 1997, s.v. *Zeus*, pp. 319-328, nn. 29a, 29e, 34, 37, 62c, 62d, 95

⁴⁰ Come nella rappresentazione della contesa per la cerva cerinide nel più famoso dei gruppi acrotoriali del tempio di Portonaccio, in cui la sconfitta di Apollo è mitigata "per l'intervento pacificatore di Zeus, impersonato da Hermes" (COLONNA 1987, p. 431).

attributi di Atena (*Menerva*) o Afrodite (*Turan*). Le altre due erano presumibilmente rappresentate sulla lastra adiacente a sinistra, mentre a destra, di fronte a Hermes (*Turms*) doveva trovarsi il principe troiano, Paride-Alessandro, per completare il quadro⁴¹.

In effetti, il Giudizio di Paride è uno dei temi preferiti delle lastre dipinte ceretane della seconda metà del VI secolo a.C., comparando in versioni diverse sia su una delle 'Lastre Boccanera' del British Museum⁴², sia su una delle lastre frammentarie ritrovate in loc. Campetti a Cerveteri⁴³.

Nello stesso torno di tempo, il mito è raffigurato anche su un'anfora pontica da Vulci a Monaco (Staatliche Museen, inv. 837), in uno schema potenzialmente confrontabile con la lastra C per il fatto che la dea Hera/*Uni* apre il corteo dietro a Hermes/*Turms* ed è raffigurata nell'atto di svelarsi (*anakalypsis*), anche se le figure sono in movimento verso sinistra⁴⁴.

III.4 DUE ARUSPICI AL LAVORO (LASTRA D)

La lastra D (fig. 6) è stata ricomposta da 16 frammenti di dimensioni variabili (alt. cm 111,0; largh. cm 56,0; spess. cm 3,0). La forma è simile a quella delle altre lastre, anche in questo caso con l'angolo superiore ritagliato obliquamente prima della cottura e con poche lacune minori presso i margini, dovute alla frammentazione. La superficie anteriore è rifinita con un ingobbio fine prima di apporre i pigmenti pittorici, mentre quella posteriore e dei margini è lasciata grezza.

Da notare che una porzione della superficie anteriore lungo il margine in alto a destra è interessata da forti incrostazioni brune, evidentemente dovute al contesto di giacitura del grande frammento superiore, che rendono difficoltosa la lettura della decorazione figurata.

⁴¹ Si vedano alcuni esempi attici a figure nere in *LIMC* I, 1, 1981, s.v. *Alexandros*, p. 499, nn. 7-9; V, 1, 1990, s.v. *Hermes*, pp. 324-325, nn. 453-458, e p. 326, n. 471, a-b.

⁴² RONCALLI 1965, pp. 30-32, nn. 18-19, e pp. 69-73; RONCALLI 2014, pp. 242-243.

⁴³ RONCALLI 1965, p. 43, n. 43, e p. 61; BELLELLI 2016-2017, pp. 28-29; *PITTURA* 2018, pp. 206-207, n. 121; TORELLI 2018, pp. 119-121. Va invece esclusa l'ipotesi di riconoscere il Giudizio nella lastra della "dea nuda" (*PITTURA* 2018, p. 198, n. 99; *COLORI* 2019, pp. 160-161, n. 24), come osservato in MARAS 2018b, pp. 136-137. Sulle lastre Boccanera vale la pena ricordare anche il gesto di svelatura di due delle figure femminili rappresentate (RONCALLI 1965, pp. 32-33, n. 20, e pp. 72-73).

⁴⁴ *LIMC* I, 1, s.v. *Alexandros*, p. 500, n. 14; II, 1, 1984, s.v. *Aphrodite/Turan*, p. 171, n. 13; s.v. *Athena/Menerva*, p. 1071, n. 242; VIII, 1, 1997, s.v. *Uni*, pp. 163-164, n. 30. L'*anakalypsis* di Hera è presente anche nel frammento di un rilievo fittile corinzio al Museo di Corfù (inv. 260; *LIMC* IV, 1, 1988, s.v. *Hera*, p. 709, n. 425). Per il Giudizio di Paride nella pittura etrusca tardo-arcaica, si veda anche un vaso frammentario a figure nere del Gruppo di Micali, già Coll. Erbach (oggi disperso); *LIMC* II, 1, 1984, s.v. *Aphrodite/Turan*, p. 171, n. 14; VIII, 1, 1997, s.v. *Turms*, p. 102, n. 52; s.v. *Uni*, p. 164, n. 31; per la pittura vascolare greca, si vedano in generale SCHEFOLD 1992, pp. 203-205, e CERCHIAI *ET ALII* 2012.

Il fascione superiore (alto cm 17,5) presenta una decorazione a meandro con metope diversa dalle altre tre lastre, benché dello stesso genere: una sola fascia rossa orizzontale inquadra il fregio in alto e in basso e le metope incluse nel meandro spezzato sono quadrate (come nella lastra C), anziché rettangolari; la prima metopa a sinistra raffigura un uccello acquatico dal lungo collo a S, rivolto a destra e con le ali spiegate, realizzato a risparmio su fondo nero; la seconda metopa raffigura il consueto motivo a stella a otto punte a risparmio su fondo rosso.

La parte inferiore della lastra è lasciata a risparmio per un'altezza di ca. cm 32 e la fascia rossa d'appoggio delle figure del fregio figurato centrale è posizionata di conseguenza più in alto che nelle altre lastre, oltre a essere più ampia.

Il fregio maggiore rappresenta una coppia di figure maschili a un terzo del vero in movimento verso destra.

L'uomo a sinistra, di aspetto giovanile, ha lunghi capelli neri raccolti in una massa ondulata che ricade dietro le spalle e con una sorta di piccolo ciuffo arrotondato sollevato sopra la fronte; sostiene nella destra, appoggiandolo alla spalla, un lituo ricurvo della forma a *lagobolon*⁴⁵ con un bottoncino bianco all'estremità inferiore dell'immanicatura⁴⁶; la sinistra piegata spunta dietro al fianco e tiene l'indice disteso in atteggiamento didascalico⁴⁷. Ha i piedi nudi e indossa un chitone lungo fino alle caviglie, decorato da una semplice linea nera orizzontale all'altezza delle ginocchia e con panneggio stilizzato sotto forma di una serie di linee verticali ondulate e di un motivo "a ragno" sulla spalla⁴⁸. Al di sopra del chitone indossa una sorta di corta toga (*tebenna*) di colore giallo con i bordi segnati da una fascetta continua.

Davanti a lui avanza verso destra un secondo uomo di aspetto più maturo, con una corta barba appuntita e i capelli apparentemente corti e crespi, che si volge all'indietro verso il primo personaggio sollevando la mano destra tesa in un segno di saluto. La prospettiva della torsione del busto è resa in modo erroneo mostrando la parte superiore della spalla destra anziché l'ascella. Il personaggio è vestito in modo analogo al precedente, a piedi nudi e con un chitone bianco lungo fino alla caviglia, dal panneggio stilizzato, su cui indossa una corta toga di colore arancio bruno. La mano sinistra spunta dal busto

⁴⁵ AMBOS, KRAUSKOPF 2010, pp. 140-141; MARAS 2017, pp. 40-41, tipo III (con bibl. prec.).

⁴⁶ Per questo dettaglio, si noti l'analogia con la forma dei litui raffigurati su due pietre firolane: il Cippo di San Tommaso al Museo di Firenze (inv. 13263) e il Cippo Inghirami dalla campagna fiorentina al Museo di Berlino (inv. Sk 1220); BECHI 2016, pp. 92-93, nn. 5-6; MARAS 2017, pp. 46-47 e tav. XI, a).

⁴⁷ Vd. *infra*, nota 52.

⁴⁸ Per il confronto calzante con l'analogostilema delle Lastre Campana al Louvre, vd. *infra*, p. 493.

di fronte alla figura, presso il margine destro della lastra, e impugna un ramoscello che si biforca in alto, apparentemente caratterizzato da frutti rossi (molto rovinati).

I profili di entrambe le figure sono resi con continui tratti curvilinei e morbidi e con lunghi occhi a mandorla dalle iridi nere, inclinati in avanti, che conferiscono loro un'espressione seria e solenne⁴⁹.

L'attributo del lituo caratterizza il personaggio di sinistra come figura magistratuale o sacerdotale, similmente al personaggio in atto di traguardare il volo degli uccelli con lo stesso strumento nella poco più antica Tomba degli Auguri di Tarquinia (fig. 7)⁵⁰. D'altra parte, l'identità di abbigliamento dei due personaggi raffigurati sulla lastra fa presumere che abbiano una funzione analoga⁵¹.

A questo proposito viene in aiuto la posa dei due personaggi, che probabilmente corrisponde alla loro attitudine nel contesto figurativo e narrativo. Il gesto di puntare il dito verso l'interlocutore è stato esaminato da Francesco Roncalli tra le azioni tipiche degli aruspici etruschi, nelle iconografie plastiche e dipinte⁵²: si tratta di un atteggiamento didascalico, in cui l'indovino si accinge a spiegare il significato delle osservazioni divinatorie ovvero impartisce prescrizioni conseguenti alle stesse⁵³. In particolare, è degno di nota il confronto con il bronsetto di aruspice da Isola di Fano, databile attorno al 480 a.C., in cui la stessa mano destra che sorregge il lituo punta l'indice in avanti⁵⁴.

D'altra parte, anche l'atto di volgere la testa all'indietro – che caratterizza il personaggio maturo dipinto sulla lastra – ricorre più volte nel contesto di rituali divinatori, lasciando intendere che si tratti di un gesto in qualche modo funzionale a tali pratiche⁵⁵.

Lo schema si trova ad esempio in una scena di auspicio riprodotta su due identici anelli d'oro da Cerveteri e Vulci, dove un fanciullo traguarda con il lituo assistito da un aruspice con alto copricapo conico che gli pone la destra sul capo, mentre alle loro spalle un secondo personaggio dall'identico abbigliamento si volge all'indietro sollevando con la sinistra un lembo della propria veste⁵⁶.

⁴⁹ Paragonabili a quelli dei Gruppi III e V di MARAS 2019B, pp. 72-79, fig. 4.

⁵⁰ MARAS 2016, pp. 89-90; 2017, pp. 44-46.

⁵¹ Soggetti rituali o culturali sono stati riconosciuti anche in altre lastre ceretane dipinte (RONCALLI 1965, pp. 18-19, n. 3, e p. 88; *PITTURA* 2018, pp. 166-167, n. 3; p. 201, n. 103 = *COLORI* 2019, pp. 148-151, n. 4-5); cfr. TORELLI 2018, pp. 115-117 e 122-123.

⁵² RONCALLI 2007, pp. 238 e 244; RONCALLI 2009, pp. 248-249; v. anche MARAS 2019A, p. 62.

⁵³ MARAS 2017, p. 48.

⁵⁴ MARAS 2017, pp. 47-48, con bibl. prec.

⁵⁵ MARAS 2020, pp. 268-272.

⁵⁶ MARAS 2017, pp. 43-44; MARAS 2019A, p. 62; 2020, p. 270, fig. 3. È invece isolata la figura di un aruspice che volge la testa in alto a destra riprodotta in un bronsetto dei primi decenni del V secolo a.C. conservato al Louvre; MARAS 2020, pp. 271-272, con bibl. prec.



Fig. 7. Tarquinia. Tomba degli Auguri (530-520 a.C.): dettaglio della parete destra (© SABAP-TEM)

Inoltre, come si osserva qui per la prima volta, gli stessi ‘attanti’ sono presenti nella scena già ricordata dipinta sulla parete destra della Tomba degli Auguri (fig. 7): in questo caso l’azione di traguardare il volo degli uccelli con il lituo è compiuta da uno dei due adulti, mentre il secondo alle sue spalle si volge all’indietro tendendo la destra e sollevando la sinistra in un gesto di saluto, con ogni probabilità rivolto verso il defunto al di là della porta degli Inferi⁵⁷. Seguono i fanciulli, in questo caso nel numero di due, l’uno recante una *sella curulis* (necessaria a un rituale successivo?) e l’altro accovacciato con gli occhi chiusi (in lutto o addormentato⁵⁸).

Il confronto tra la forma del lituo di uno dei due personaggi e la posa sostanzialmente identica del secondo – salvo per il gesto e l’attributo della mano sinistra – rende piuttosto verosimile che la coppia di magistrati-indovini raffigurati nella Tomba degli Auguri abbia una funzione affine a quella riprodotta sulla lastra D, anche se è possibile che sia raffigurato un diverso momento del rito (ovvero un’attività differente).

Nel caso di una coppia di indovini al lavoro, la posa retrospiciente poteva servire a distogliere lo sguardo di uno dei due aruspici, per consentire solo al secondo di osservare i *portenta*, o in alternativa poteva avere lo scopo di aumentare il campo visivo della coppia, conferendo orientamenti diversi ai due partecipanti al rito⁵⁹. Nella scena dipinta sulla lastra D, l’unica in cui i due personaggi incrociano lo sguardo, è possibile che il personaggio maturo si volga all’indietro per ricevere istruzioni dal più giovane, in conseguenza di un’attività divinatoria⁶⁰.

Resta la difficoltà di comprendere il significato del ramoscello tenuto in mano dal personaggio di destra e in generale di inquadrare la scena in un ambito narrativo più definito, eventualmente in connessione con il mito. Si deve presumere che in origine la lastra fosse posta in sequenza con altre a destra e sinistra, che fornivano all’osservatore ulteriori elementi per interpretare il contesto.

⁵⁷ D’AGOSTINO 1983, p. 10; TORELLI 1997, p. 65; CERCHIAI, D’AGOSTINO 1999, p. 28.

⁵⁸ In questo secondo caso ci si può domandare se non stia praticando un rituale di *incubatio* in relazione con i riti funebri; MARAS 2019A, p. 61.

⁵⁹ MARAS 2020, pp. 268-272. Una performance rituale con orientamenti opposti, che coinvolge l’osservazione degli uccelli e un ramo con frutti rossi (di melograno?), è ricostruibile anche per il gruppo che comprende Vel Saties e Arnza ai due lati della porta sulla parete destra dell’atrio nella Tomba François di Vulci (MAGGIANI 1983, figg. 5-6).

⁶⁰ È suggestivo osservare come in questa scena il personaggio maturo sembri in qualche modo subordinato a quello più giovane, a dimostrazione della varietà di ruoli e funzioni all’interno della coppia aruspica (l’indovino e il suo apprendista; cfr. MARAS 2019A, spec. pp. 62-65), come osservato in diversi altri casi, non ultimo quello riprodotto sul celebre specchio di Tarconte da Tuscania, nel quale (*pava*) *Tarχies* ha l’aspetto di un ragazzo e non di un bambino; si vedano HARARI 2009, pp. 478-480; MARAS 2019A, p. 63; MARAS 2020, pp. 268-269.

IV. APPUNTI PER UN INQUADRAMENTO STILISTICO DELLE NUOVE LASTRE NEL *CORPUS* DELLE LASTRE DIPINTE DA CERVETERI

DI

LEONARDO BOCHICCHIO

Nonostante i danni subiti dalla superficie pittorica e alcune estese lacune che interessano anche alcuni punti fondamentali per la lettura delle lastre⁶¹, le caratteristiche esecutive e quelle più propriamente stilistiche della decorazione dei quattro reperti restano comunque ampiamente apprezzabili e possono proficuamente confrontarsi, soprattutto per quanto riguarda la raffigurazione della fascia principale delle lastre, con quelle dell'ormai ampio *corpus* di lastre dipinte da Cerveteri già note.

Di tale *corpus*, come è noto, è stato dato un primo compiuto inquadramento tecnico e storico-artistico nella fondamentale monografia di F. Roncalli del 1965⁶². Su tale accuratissimo studio hanno poi potuto progressivamente basarsi le ulteriori considerazioni scaturite, nei decenni successivi, in occasione di alcune sporadiche acquisizioni di nuove lastre o, più spesso, di più minuti frammenti isolati⁶³, mentre un vasto allargamento dell'orizzonte conoscitivo su questa classe monumentale si è avuto da ultimo con il recupero sul mercato clandestino delle centinaia di frammenti di lastre avvenuto nel 2016⁶⁴ e da altre scoperte e recuperi successivi⁶⁵.

Per tutte le quattro lastre oggetto del recupero della Guardia di Finanza dimensioni e tipologia sono quelle canoniche della classe monumentale, secon-

⁶¹ Vd. *supra*, § II.4.

⁶² RONCALLI 1965.

⁶³ RONCALLI 1969, RONCALLI 2006, RONCALLI 2008.

⁶⁴ Cfr. *PITTURA* 2018 (in particolare il saggio RONCALLI 2018) e *COLORI* 2019.

⁶⁵ Per i reperti individuati nello scavo in località Manganello a Cerveteri si veda *PITTURA* 2018, pp. 143-153. Un frammento, già noto da alcuni anni sul mercato, è stato ceduto allo Stato Italiano dalla Fondazione Luigi Rovati nell'ottobre del 2021 e sarà presto oggetto di una pubblicazione da parte dei colleghi D.F. Maras e R. Zaccagnini (MARAS, ZACCAGNINI c.s.; notizie preliminari su *Archeo*, n. 441, Novembre 2021, pp. 52-60). Dopo la lettura del presente contributo all'Adunanza, nel dicembre del 2022 è stata inoltre data notizia da parte del Ministero della Cultura dell'individuazione e del rientro in Italia dagli Stati Uniti di numerosi reperti archeologici, tra i quali è stata possibile riconoscere la presenza di due frammenti, provenienti dalla collezione Steinhart, da identificare con quelli già sommariamente indicati in collezione privata da S. Steingraber nel 2006 (v. *COLORI* 2019, p. 30). Analogamente tra il materiale sequestrato di cui è stato annunciato il rientro, sempre dagli U.S.A., nello scorso agosto 2023 sono presenti altre due lastre pressoché integralmente ricomposte, insieme con alcuni altri frammenti di lastre più piccoli. In questo caso alcune porzioni delle due lastre ricomposte sono riconoscibili tra le foto Polaroid sequestrate a R. Symes insieme ai frammenti nel 2016 (v. *PITTURA* 2018, p. 23, e *COLORI* 2019, pp. 28-29).

do le caratteristiche macroscopiche del *corpus*: la larghezza in particolare, tra il 55 e i 56 cm, corrispondente a circa due piedi “italici”, in coerenza con lo standard desumibile dal resto delle serie note⁶⁶.

Anche la tecnica pittorica è quella che usualmente si riscontra per questa classe di monumenti: su una ingubbiatura di fondo uniforme di colore avorio, una netta linea di contorno dipinta in nero definisce il perimetro della figura, seguendo, in questo caso con pochi pentimenti, un disegno preparatorio inciso, chiaramente visibile anche in queste lastre anche se poco apprezzabile a occhio nudo al di sotto la stesura del colore. I colori – nella gamma del bruno, del rosso e del nero con il bianco/avorio ottenuto a risparmio – sono stesi a campiture omogenee, senza effetti chiaroscurali. I dettagli delle anatomie e dell’abbigliamento sono realizzati in nero. Il campo pittorico è, nuovamente secondo lo standard della classe monumentale, suddiviso in tre campi: una cornice superiore, una fascia centrale che ospita la raffigurazione principale (la c.d. “megalografia”) ed uno “zoccolo” inferiore⁶⁷.

Nel caso di queste quattro lastre lo zoccolo si presenta privo di una qualsiasi decorazione (spesso affidata, in casi analoghi, a motivi ripetitivi come scacchiere, “cani correnti”, bande verticali etc.), mentre la cornice superiore presenta un motivo ben curato basato su un meandro spezzato bicromo. Nei riquadri creati dal meandro trovano spazio, alternati, i motivi decorativi di repertorio del cigno e del c.d. “star-flower”⁶⁸ (figg. 3-6).

Per quanto riguarda i personaggi che animano la fascia centrale delle lastre, un primo elemento di analisi e di raffronto su cui porre l’attenzione e da cui partire per un inquadramento dei reperti può essere senz’altro rappresentato dalla resa dei volti visibili nelle nuove lastre, che offrono alcuni stimolanti elementi di confronto con altre serie già note e studiate. Tutti i volti conservati sono resi di profilo con l’occhio visto di prospetto, secondo una convenzione caratteristica dell’arte etrusca della seconda metà del VI sec. a.C.⁶⁹ L’occhio è reso in forma amigdale molto sottile e leggermente inclinato e solo accennata è la resa della caruncola lacrimale. Esso è poi sempre sormontato da un sopracciglio reso con una linea molto marcata e leggermente arcuata. L’angolo naso-frontale è molto ampio, le labbra sono leggermente incurvate all’insù ed

⁶⁶ MARAS 2019B, p. 62, con bibl. prec.

⁶⁷ Sugli aspetti tecnici delle lastre e della loro decorazione si veda ANGELINI, FALCUCCI 2019, con bibl. prec.

⁶⁸ Entrambi i motivi ricordano da vicino la decorazione che caratterizza in una serie di sime rampanti templari di stile etrusco-ionico prodotte a Cerveteri tra il 540 e il 530 a.C. (BOCHICCHIO 2019, p. 98 e nn. 117-129, con bibliografia di riferimento).

⁶⁹ BELLELLI 2006, pp. 72-74.

atteggiate nel convenzionale “sorriso” arcaico in tutti i personaggi. Tra i raffronti possibili vengono in rilievo *in primis* i volti conservati nella serie delle lastre della collezione Campana del Louvre, databili nel decennio tra il 530 e il 520 a.C. (fig. 8); possibili raffronti per le caratteristiche succitate emergono anche con la resa dei tratti del volto del guerriero del Quartaccio di Ceri del Museo di Cerveteri o di quello dell’agonoteta del Getty Museum, opere entrambe ricondotte invece dagli esegeti all’ultimo ventennio del VI sec. a.C.⁷⁰. Il dettaglio dei lunghi capelli neri ricadenti in spesse trecce ondulate sulla schiena dei personaggi protagonisti del duello nella lastra A trova poi un buon confronto nella resa dei capelli del personaggio al centro della lastra restituita nel 2016 dalla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, anch’essa inquadrabile nell’ultimo venticinquennio del secolo, che condivide inoltre con la nuova serie anche, in parte, le caratteristiche della cornice superiore⁷¹.

Le affinità tra le nuove lastre con le testimonianze di altre lastre dipinte inquadrabili negli ultimi decenni del VI secolo a.C. possono poi agevolmente estendersi ad altri particolari stilistici, quali la resa generale della muscolatura e della *silhouette* dei corpi⁷², le indicazioni calligrafiche per le partizioni anatomiche, così come la resa delle mani, con le dita rese paratatticamente in fila serrata⁷³ (fig. 9, d-e).

In particolare, appare significativo segnalare come anche le caratteristiche della resa delle vesti dei personaggi delle nuove lastre (meglio apprezzabili soprattutto nelle due lastre C e D) rientrino pienamente nei parametri della c.d. moda “ionica”, già indicata da F. Roncalli a proposito sempre delle lastre Campana del Louvre e caratteristica delle opere pittoriche etrusche della secon-

⁷⁰ Se pur il confronto vada condotto sempre con una relativa cautela per le lastre del Louvre, a causa delle estese manipolazioni subite nell’Ottocento dalle stesse (RONCALLI 1965, pp. 15-22; HAUMESSER 2014, p. 247, nn. 296-300). La lastra del Museo Nazionale di Cerveteri è documentata per la prima volta nel 1963, mentre quella del Museo di Los Angeles è di acquisizione ancor più recente (pubblicata la prima volta nel 1994: *COLORI* 2019, pp. 199-200, n. 82, e pp. 210-211, n. 98, con bibliografia di riferimento).

⁷¹ *COLORI* 2019, pp. 160-161, n. 24, con bibl. prec. La cornice consta qui di un’ulteriore, terza variante speculare del motivo del meandro spezzato.

⁷² Con la costante forte dilatazione delle cosce in contrasto con la vita sottile; di nuovo il raffronto migliore è con il guerriero del Quartaccio di Ceri (BELLELLI 2006, pp. 74-75, con ulteriori confronti e rimandi).

⁷³ Si confrontino, ad esempio, la resa delle ginocchia del personaggio maschile della lastra C, o le mani dello stesso personaggio, con la resa molto simile degli stessi particolari nelle lastre Campana. Anche la resa peculiare dei piedi scalzi (come nel particolare del piede destro del personaggio a sinistra della lastra D) è confrontabile con altre testimonianze inquadrabili negli ultimi decenni del VI a.C. conservate al Museo Nazionale di Cerveteri (*PITTURA* 2018, p. 207, nn. 122-123; si veda anche RONCALLI 1965, p. 83, che richiama, sul punto, confronti con il maestro delle Idrie Ceretane).



Fig. 8. Confronto tra i volti di profilo raffigurati sulle Lastre Campana del Louvre (i quattro a sinistra) e le nuove lastre recuperate dalla Guardia di Finanza (i sei a destra)

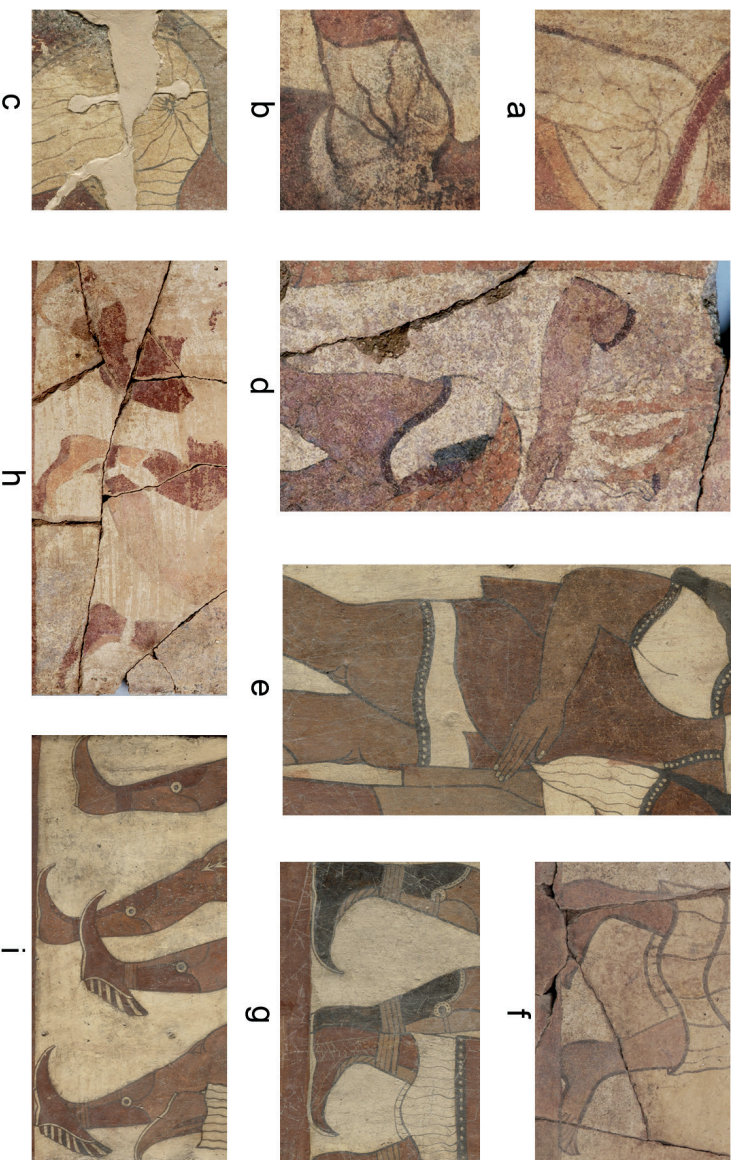


Fig. 9. Confronto tra il motivo “a ragno” presente sulla spalla dei personaggi raffigurati sulla lastra D (a-b) e quello identico visibile sulla lastra Campana Cp 6626 (c); confronto tra la posa del braccio del personaggio alato sulla lastra C (d) e quella di un personaggio maschile sulla lastra Campana Cp 6625 (e); confronto tra il trattamento della veste di uno dei due aruspici rappresentati sulla lastra D (f) e l'analogo trattamento riservato a un personaggio femminile sulla lastra Campana Cp 6625 (g); confronto tra la rappresentazione della corsa sulla lastra B (h) e la scena di ratto sulla lastra Campana Cp 6628 (i) (cfr. *ETRUSCHI* 2014, p. 247, nn. 296-300)

da metà del VI sec a.C. Come nelle lastre conservate a Parigi vediamo infatti nella nostra nuova serie una alternanza tra alcuni leggeri chitoni pieghettati indossati con sopravvesti più ricche e pesanti e alcune corte tuniche bordate, abbinate ai tipici “calcei repandi”⁷⁴ (fig. 9, f-i). Anche nella resa di tali calzature, nelle lastre B e C, con la notazione delle fibbie circolari e della diversa cromia delle suole, è forte la corrispondenza sia con i vari calcei raffigurati nelle lastre Campana e sia con quelli presenti in una delle lastre del Tumulo X della Banditaccia del Museo di Cerveteri⁷⁵.

Anche per le vesti e le calzature, dunque, i confronti più prossimi, avvicinano le nostre lastre a quelle della collezione Campana del Louvre: sotto questo aspetto, colpisce, in particolare, il dettaglio della spalla del chitone dei due personaggi della lastra D, reso nella forma di una raggiera di linee ondulate originate da un bottone centrale, che ritroviamo particolarmente simile in una delle lastre Campana (fig. 9, a-c).

Tutti questi particolari concorrono quindi ad indicare una datazione delle nuove lastre negli ultimi decenni del VI secolo e una particolare prossimità stilistica, che non si spinge però a mio avviso fino alla totale coincidenza, tra le maestranze responsabili della creazione delle lastre delle serie Campana e gli autori di queste nuove lastre, forse solo di poco recenziatori.

Quanto, infine, alle affinità ed alle divergenze rilevabili all'interno più propriamente del solo gruppo delle nuove quattro lastre è facile osservare come le prime tre lastre (A, B, C) appaiano stilisticamente più affini tra loro rispetto alla quarta lastra D. Esse, infatti, mostrano un'identica ripartizione dei campi figurativi e sono caratterizzate dalla presenza della medesima cornice. La lastra D presenta, invece, una diversa cornice superiore, interpretabile come una variante semplificata, di altezza leggermente maggiore, del meandro delle altre tre; la maggiore altezza condiziona di conseguenza anche il posizionamento delle figure ed il livello del piano di posa al di sotto di esse.

Le lastre A, B, C, presentano inoltre un'identica modalità di esecuzione delle linee di contorno delle figure, dalla conduzione molto regolare, mentre in D la linea di contorno mostra chiaramente un *ductus* più marcato e meno sicuro. Questo dettaglio, insieme con le altre affinità, permette di ipotizzare

⁷⁴ Sul punto RONCALLI 1965, p. 91. Coerentemente, inoltre, l'uso di queste vesti ioniche si accorda, sia nelle lastre Campana che in questa nuova serie, con la caratteristica dei personaggi di portare corte barbe e lunghi capelli; particolarità questa che ricorre in molte opere etrusche del periodo, come noto da molti esempi, alcuni anche celeberrimi, quali le caratteristiche dei volti degli Sposi del sarcofago di Villa Giulia.

⁷⁵ Anch'essa da datare al decennio tra il 530 e il 520 a.C. (PITTURA 2018, p. 208, n. 124).

l'attribuzione delle lastre A, B e C alla mano di un unico artista⁷⁶. Per contro, la lastra D, per quanto verosimilmente coeva e probabilmente eseguita nell'ambito della stessa bottega, è sicuramente da attribuire a un'altra mano; valga, per tale distinzione, anche la diversa abilità dei due artisti nella raffigurazione degli scorci delle figure.

In conclusione, possiamo dire che le tre lastre (A, B e C) che formano insieme un gruppo coerente, per le caratteristiche della decorazione pittorica resa con innegabile eleganza, sobrietà e precisione dei tratti, rivelano la presenza di una mano senz'altro molto abile da ricondurre ad un esperto maestro ceretano di probabile formazione greca. La lastra D, che probabilmente faceva comunque parte della decorazione dello stesso monumento⁷⁷, è stata invece affidata ad una mano diversa, dal piglio più corsivo, ma non per questo meno efficace nella resa d'insieme della scena.

Entrambi gli artisti appaiono compiutamente inseribili nello stile dello ionismo nella sua fase matura, che rappresenta, nella seconda metà del VI secolo a.C., un linguaggio artistico comune a tutto il bacino del Mediterraneo⁷⁸ e che si afferma pienamente anche nella pittura etrusca di maggiore impegno di quel periodo, di cui queste nuove quattro lastre rappresentano senz'altro una testimonianza eccezionale, fortunatamente restituita alla pubblica conoscenza⁷⁹.

⁷⁶ Sebbene un pieno giudizio sulla lastra C sia reso arduo dal peggiore stato di conservazione della stessa (vd. *supra*, § III.3).

⁷⁷ Impossibile non rimarcare, anche in queste considerazioni, il forte rammarico di non possedere dati di contesto in merito al ritrovamento dei frammenti che compongono le lastre.

⁷⁸ Per i rapporti tra la produzione delle lastre dipinte e la contemporanea ceramografia etrusca e greca, tema la cui ampiezza esula gli obiettivi di questo contributo, si vedano gli spunti offerti da RONCALLI 2018, pp. 108-109, e la relativa bibliografia di rimando.

⁷⁹ Già solo sulla base di queste prime osservazioni sulle caratteristiche stilistiche delle lastre esse si possono agevolmente confrontare con la suddivisione in gruppi individuati da D.F. Maras nel suo inquadramento del *corpus* delle lastre note in occasione della mostra del 2019 (MARAS 2019B, pp. 72-80). I profili che caratterizzano i volti delle lastre A e B sono affini a quelli dell'agonoteta del Getty e, in parte, al guerriero di Ceri (Gruppo V), benché il personaggio maschile della lastra B, per la fronte dritta e la punta del naso accentuata, potrebbe confrontarsi anche con il personaggio femminile della lastra ormai c.d. "della dea nuda" (Gruppo IV), per quanto in questo caso il profilo sia in cattivo stato di conservazione. I profili dei personaggi della lastra D, invece, trovano un riscontro più prossimo con i vari volti delle lastre Campana (Gruppo III), con cui condividono anche altri elementi e i "motivi firma" che abbiamo visto sopra. Anche questo inquadramento porta sostanzialmente ad iscrivere le lastre ad una produzione leggermente più recente rispetto alle lastre Campana, verosimilmente al decennio 520-510 a.C. (ringrazio D.F. Maras per aver condiviso con me queste riflessioni).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ADINOLFI *ET ALII* 2018 G. ADINOLFI, R. CARMAGNOLA, M. CATALDI, L. MARRAS, V. PALLESCHI, *Recovery of a lost wall painting at the Etruscan tomb of the Blue Demons in Tarquinia (Viterbo, Italy) by multispectral reflectometry and UV fluorescence imaging*, in *Archaeometry* 61/2, 2018, pp. 450-458.
- ADINOLFI *ET ALII* 2021 G. ADINOLFI, R. CARMAGNOLA, L. MARRAS, V. PALLESCHI, *Oltre il visibile. Rapporto preliminare sulla tomba 6222 di Tarquinia*, in *StEtr* 83, 2021, pp. 131-161.
- AMBOS, KRAUSKOPF 2010 C. AMBOS, I. KRAUSKOPF, *The curved staff in the Ancient Near East as a predecessor of the Etruscan lituus*, in L.B. VAN DER MEER (ed.), *The Material Aspects of Etruscan Religion*, Proceedings of the international colloquium (Leiden, 29-30 May 2008), Leiden 2010, pp. 127-153.
- ANDRISANO 2006 A.M. ANDRISANO, *Il mito delle Amazzoni tra letteratura e attualità*, in *Annali online di Ferrara* 2, 2006, pp. 52-59.
- ANGELINI 2018 M. ANGELINI, *Puttura di terracotta. Prassi e tecniche di produzione*, in *PITTURA* 2018, pp. 79-91.
- ANGELINI, D'IPPOLITO 2018 M. ANGELINI, G. D'IPPOLITO, *Il restauro, strumento essenziale per la lettura di un'opera complessa*, in *PITTURA* 2018, pp. 140-141.
- ANGELINI, FALCUCCI 2019 M. ANGELINI, C. FALCUCCI, *Materiali e tecnica per una 'Pittura di terracotta*, in *COLORI* 2019, pp. 105-122.
- ANGELINI, GIGLIO 2018 M. ANGELINI, A. GIGLIO, *Impostazione metodologica degli interventi conservativi e di restauro*, in *PITTURA* 2018, pp. 33-45.
- ANGELINI *ET ALII* 2019 M. ANGELINI, C. FALCUCCI, A. GIGLIO, *Le lastre dipinte da Cerveteri: un intervento di restauro in equilibrio tra terracotta e pittura*, in C. CASALI, V. MAZZOTTI (a cura di), *Il restauro della ceramica. Studio dei materiali e delle forme di degrado, progettazione di interventi di restauro e conservazione*, Atti della giornata di studio (Faenza, 29 novembre 2019), *FAENZA. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, 105, 1-2, pp. 40-49.
- BARRINGER 1996 J.M. BARRINGER, *Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted*, in *CLAnt* 15, 1996, pp. 48-76.
- BARRINGER 2001 J.M. BARRINGER, *The Hunt in ancient Greece*, Baltimore-London 2001.
- BECHI 2016 E. BECHI, *Cippo di San Tommaso - Cippo Inghirami*, in P. PERAZZI, G. POGGESI, S. SARTI (a cura di), *Ombra degli Etruschi. Simboli di un popolo tra pianura e collina*, Catalogo della mostra (Prato, 19 marzo - 30 giugno 2016), Firenze 2016, pp. 92-93.
- BELLELLI 2006 V. BELLELLI, *Il Guerriero di Ceri*, in G. GUIDI, G. F. GUIDI, G. TROJSI, *Il guerriero di Ceri: tecnologie per far rivivere e interpretare un capolavoro della pittura etrusca su terracotta*, Roma 2006, pp. 59-100.

- BELLELLI 2016-2017 V. BELLELLI, *L'arco e la faretra: nuove ipotesi su una lastra dipinta da Cerveteri*, in *AION* 23-24, 2016-2017, pp. 21-54.
- BOCHICCHIO 2019 L. BOCHICCHIO, *Il mito greco e le altre tematiche nelle lastre dipinte da Cerveteri*, in *COLORI* 2019, pp. 89-103.
- BOTHMER 1957 D. VON BOTHMER, *Amazons in Greek Art*, Oxford 1957.
- BOULTER 1975 C.G. BOULTER, *The Douris lekythos in Cleveland*, in *AJA* 79, 1975, pp. 282-283.
- CARLUCCI 2010 C. CARLUCCI, *Il repertorio figurativo del ciclo acroteriale del tempio dell'Apollo a Veio-Portonaccio*, in P. LULOF, C. RESCIGNO (a cura di), *Deliciae Fictiles IV*, Oxford 2010, pp. 115-127.
- CARLUCCI ET ALII 2023 C. CARLUCCI, A. CONTI, L.M. MICHETTI, R. ZACCAGNINI (a cura di), *Caere. Storie di dispersione e di recuperi. Guida alla mostra*, Roma 2023.
- CECCHINI ET ALII C.S. A. CECCHINI, A. GIGLIO, D.F. MARAS, *Etruscan painting: Interdisciplinary Approaches to Protection and Conservation*, in M. FORTE (ed.), *Etruscan Archaeology: Technologies and Methods*, M. Forte, Oxford, c.s.
- CERCHIAI, D'AGOSTINO 1999 L. CERCHIAI, B. D'AGOSTINO, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- CERCHIAI ET ALII 2012 L. CERCHIAI, M. MENICETTI, E. MUGIONE, *Attorno al giudizio di Paride*, in E. MUGIONE (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, Atti dell'Incontro Internazionale (Salerno, 3-4 giugno 2010), Napoli 2012 (*Ergasteria*, 2), pp. 111-122.
- COLONNA 1970 G. COLONNA, *Bronzi votivi umbro sabellici a figura umana*, 1. *Periodo "Arcaico"*, Roma 1970.
- COLONNA 1987 G. COLONNA, *Note preliminari sui culti del santuario di Portonaccio a Veio*, in *ScAnt* 1, 1987, pp. 419-446.
- COLONNA 2008 G. COLONNA, *L'officina veiente: Vulca e gli altri maestri di statuaria arcaica in terracotta*, in M. TORELLI, A.M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio*, Catalogo della mostra (Roma, 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Roma 2008, pp. 52-63.
- COLORI 2019 N. AGNOLI, L. BOCHICCHIO, D.F. MARAS, R. ZACCAGNINI (a cura di), *Colori degli Etruschi. Tesori di terracotta alla Centrale Montemartini / Colors of the Etruscans. Terracotta Treasures at the Centrale Montemartini*, Catalogo della mostra (Roma, 11 luglio 2019 - 2 febbraio 2020), Roma 2019.
- COPPOLA 2010 D. COPPOLA, *Anemoi: morfologia dei venti nell'immaginario della Grecia arcaica*, Napoli 2010.
- COSENTINO, MARAS 2020 R. COSENTINO, D.F. MARAS, *Scoperte inaspettate dal santuario del Manganello a Cerveteri: una nuova lastra dipinta e la "firma invisibile" di un artista etrusco*, in *RendPontAc* 92, 2020, pp. 75-146.
- D'AGOSTINO 1983 B. D'AGOSTINO, *L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica*, in *Prospettiva* 32, 1983, pp. 2-12.

- ETRUSCHI 2014 *Gli Etruschi e il Mediterraneo. La città di Cerveteri*, Catalogo della mostra (Roma, 15 aprile - 20 luglio 2014), Roma 2014.
- FALCUCCI 2018 C. FALCUCCI, *Le indagini scientifiche sulle lastre recuperate: falsi o patrimonio per lo studio di una tecnica antica?*, in *PITTURA* 2018, pp. 47-56.
- GLYNN 1981 R. GLYNN, *A study of the style and iconography of Etruscan engraved gems*, PHD dissertation, University of Oxford, Linacre College, 1981.
- HARARI 2009 M. HARARI, *Traditio disciplinae. Postille allo specchio di Toscana*, in S. BRUNI (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa Roma 2009, pp. 475-480.
- HAUMESSER 2014 M. HAUMESSER, *Le lastre dipinte*, in *ETRUSCHI* 2014, pp. 242-249.
- HOFFMANN 1969 H. HOFFMANN, *Erwerbungsbericht des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 1963-1969*, in *AA* 1969, pp. 318-377.
- IOZZO 2018 M. IOZZO, *Il Vaso François. Rex vasorum. Guida breve*, Firenze 2018.
- KINDBERG JACOBSEN ET ALII 2018 J. KINDBERG JACOBSEN, G.P. MITTICA, J. MELANDER, *Terrecotte architettoniche da Cerveteri alla Ny Carlsberg Glyptotek*, in *PITTURA* 2018, pp. 25-30.
- KRAUSKOPF 1988 I. KRAUSKOPF, *Artemis*, in *AnnFaina* 4, 1988, pp. 171-206.
- MAGGIANI 1983 A. MAGGIANI, *Nuovi dati per la ricostruzione del ciclo pittorico della tomba François*, in *DialA* 1983, 2, pp. 71-78.
- MARAS 2016 D.F. MARAS, *Numero avium regnum traebant: Birds, Divination and Power amongst Romans and Etruscans*, in P.A. JOHNSTON, A. MASTROCINQUE, S. PAPAIOANNOU (eds.), *The Role of Animals in ancient Myth and Religion*, Proceedings of the Symposium Grumentinum (Grumento Nova, 5-7 June 2013), Cambridge 2016, pp. 85-114.
- MARAS 2017 D.F. MARAS, *Lituus Etruscus. Osservazioni su forma e funzione del bastone ricurvo nell'Italia centrale*, in *StEtr* 79, 2017, pp. 37-62.
- MARAS 2018A D.F. MARAS, *Contrassegni per l'allestimento delle lastre dipinte*, in *PITTURA* 2018, pp. 93-99.
- MARAS 2018B D.F. MARAS, *Il mito della dea nuda*, in *PITTURA* 2018, pp. 135-139.
- MARAS 2019A D.F. MARAS, *Children of Truth: The Role of Apprentices in Etrusco-Roman Divination*, in E. ZOCCA, A.M. CAPOMACCHIA (a cura di), *Liminalità infantili: strategie di inclusione ed esclusione*, Atti del convegno (Roma, 29-30 maggio 2017), *Henoch* 41.1, 2019, pp. 60-67.
- MARAS 2019B D.F. MARAS, *Una pinacoteca continua. Le lastre dipinte di Cerveteri dalla produzione all'allestimento*, in *COLORI* 2019, pp. 59-87.
- MARAS 2020 D.F. MARAS, *Prodigia caelestia: divinazione e osservazione del cielo nei documenti etruschi figurati*, in *RendPontAc* 92, 2019-2020, pp. 263-290.

- MARAS C.S. D.F. MARAS, *Miti greci e donne etrusche I. Teopompo, Aristotele, Platone e l'immagine della società etrusca*, in M. ARIZZA, V. BELLELLI (a cura di), *Cerveteri, Roma e Tarquinia. Seminario di studi in ricordo di Mauro Cristofani e Mario Torelli* (Roma, Cerveteri, Tarquinia, 25-27 gennaio 2023), Roma, c.s.
- MARAS, ZACCAGNINI C.S. D.F. MARAS, R. ZACCAGNINI, *Rientri d'eccezione: il materiale ceretano recuperato dalle forze dell'ordine e dalla diplomazia culturale*, in V. BELLELLI, A. COEN, A. CONTI, L.M. MICHETTI, M. MICOZZI (a cura di), *Cronache ceretane. Seminario sulla storia degli scavi e delle collezioni archeologiche disperse* (Roma, 30 marzo, 21 aprile, 27 maggio 2023), Roma, c.s.
- NEUSER 1982 K. NEUSER, *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Roma 1982.
- PITTURA 2018 A. RUSSO TAGLIENTE, R. COSENTINO, R. ZACCAGNINI (a cura di), *Pittura di terracotta. Mito e immagine nelle lastre dipinte di Cerveteri*, Catalogo della mostra (Santa Severa, 22 giugno - 22 dicembre 2018), Roma 2018.
- REEDER 1995 E.D. REEDER, Pandora, *Women in Classical Greece*, Princeton 1995.
- RONCALLI 1965 F. RONCALLI, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Roma 1965.
- RONCALLI 2006 F. RONCALLI, *La pittura su lastre fittili a Caere*, in G. GUIDI, G. F. GUIDI, G. TROJSI, *Il guerriero di Ceri: tecnologie per far rivivere e interpretare un capolavoro della pittura etrusca su terracotta*, Roma 2006, pp. 31-36.
- RONCALLI 2007 F. RONCALLI, *L'anello di Vegoia*, in *Mediterranea* 3, 2006, pp. 231-255.
- RONCALLI 2008 F. RONCALLI, *Fra coroplastica templare e pittura d'interni. Testimonianze da Vigna Parrocchiale*, in *Mediterranea* 5, 2008, pp. 167-186.
- RONCALLI 2009 F. RONCALLI, *Mito, leggenda e disciplina etrusca visti da Roma*, in *AnnFaina* 16, 2009, pp. 239-259.
- RONCALLI 2014 F. RONCALLI, *Le lastre dipinte*, in *ETRUSCHI* 2014, pp. 242-244.
- RONCALLI 2018 F. RONCALLI, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, in *PITTURA* 2018, pp. 101-109.
- RUSSO 2019 A. RUSSO, *Le lastre dipinte di Cerveteri: storia di un recupero*, in *RendPontAc* 91, 2019, pp. 3-19.
- SCHEFOLD 1992 K. SCHEFOLD, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge 1992.
- SFORZA 2018 I. SFORZA, *La dea Eos e il trasporto di Memnone tra mito ed epica*, in *Gaia* 21, 2018, edizione online (<https://doi.org/10.4000/gaia.281>).
- SIMON 1988 E. SIMON, *Apollo in Etruria*, in *AnnFaina* 4, 1988, pp. 119-141.
- STEINGRÄBER 2006 S. STEINGRÄBER *Abundance of life. Etruscan Wall Painting*, Los Angeles, 2006.
- TORELLI 1997 M. TORELLI, *Limina Averni. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in *Ostraka* 6, 1997, pp. 63-86.
- TORELLI 2007 M. TORELLI, *Le strategie di Kleitias*, Milano 2007.

- TORELLI 2018 M. TORELLI, *Le lastre dipinte di Caere. Riflessioni sui programmi figurativi*, in *PITTURA* 2018, pp. 111-127.
- ZACCAGNINI 2018 R. ZACCAGNINI, *Le lastre dipinte ceretane e i contesti di provenienza: considerazioni topografiche*, in *PITTURA* 2018, pp. 129-133.
- ZACCAGNINI 2019 R. ZACCAGNINI, *Le lastre dipinte ceretane: considerazioni topografiche*, in *COLORI* 2019, pp. 123-134.