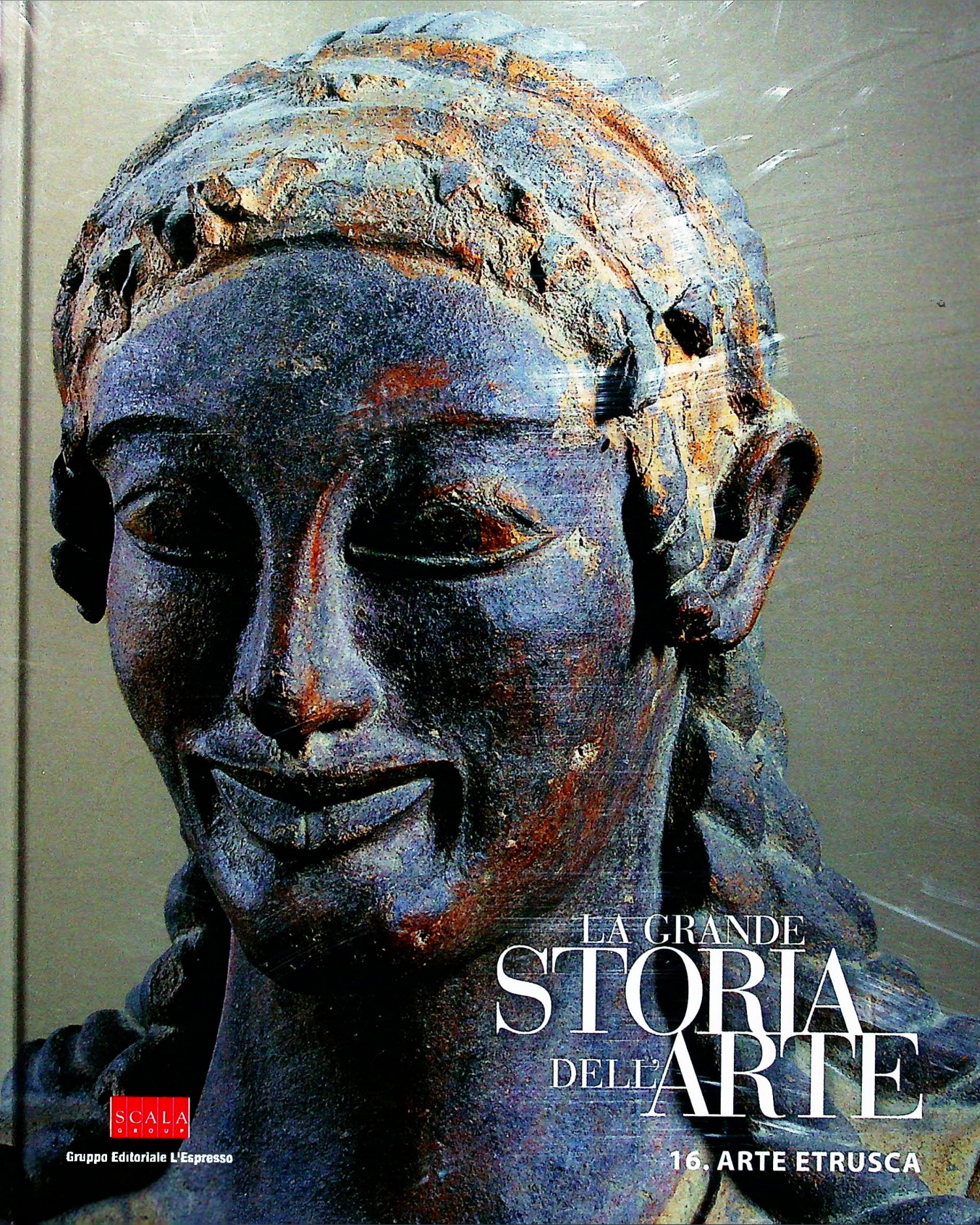


# LA GRANDE STORIA DELL'ARTE

## 16. ARTE ETRUSCA

SCALA GROUP
Gruppo Editoriale L'Espresso

LA GRANDE STORIA DELL'ARTE

# 16. ARTE ETRUSCA

Testi di Stefano Giuntoli

© 2003 E-DUCATION.it

www.e-ducation.it
info@e-ducation.it
Una società SCALA GROUP

*Direzione di progetto:*
Cinzia Caiazzo

*Chief Editor:*
Filippo Melli

*Cura redazionale:*
Giulia Marrucchi
Sibilla Pierallini

Progetto grafico SocialDesign, Firenze

Le illustrazioni di questo volume sono state fornite dall'ARCHIVIO SCALA,
www.scalarchives.it e-mail: archivio@scalagroup.com

Le immagini dell'ARCHIVIO SCALA che riproducono beni culturali di proprietà dello Stato Italiano
sono pubblicate su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Fotografie:
© 2003 Archivio Fotografico SCALA GROUP tranne:
p. 50 fig. 37, p. 51 fig. 38, p. 61 fig. 54, p. 63 fig. 57, p. 171 fig. 60, p. 175 figg. 65-66 (© E-ducation.it),
p. 27 fig. 22, p. 31 fig. 26, p. 65 fig. 60, pp. 116-117 (© Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia, Roma)
p. 113 fig. 44 (© Musée du Louvre, Parigi) p. 11 fig. 2, p. 87 fig. 90(© Venezia, Centro Studi Ricerche Ligabue)

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.
L'editore si scusa per le eventuali omissioni ed è a disposizione di coloro che involontariamente non siano stati citati.

Edizione non in vendita in edicola separatamente da una testata del
Gruppo Editoriale l'Espresso
Divisione l'Espresso
Via Po, 12 - 00198 ROMA
www.espressonline.it

Stampa Mondadori Printing – Stabilimento AGR
Pomezia ROMA, novembre 2003

Copertina:
*Apollo di Veio*, fine del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

LA GRANDE
STORIA
DELL'ARTE

# 16. ARTE ETRUSCA

SCALA GROUP Gruppo Editoriale L'Espresso

# INDICE DEL VOLUME

*Indice delle opere analizzate* 8

## 1. L'ETÀ VILLANOVIANA

*Introduzione* 11

**GLI INSEDIAMENTI E LE STRUTTURE ABITATIVE** **12**

**LE NECROPOLI** **17**

*Analisi dell'opera* *Urna a capanna bronzea* 18

**L'ARTIGIANATO FITTILE** **20**
L'influsso delle produzioni ceramiche greche 22
Le botteghe di Vulci e di Tarquinia 23

**LA PRODUZIONE BRONZISTICA** **26**

*Analisi dell'opera* *Cinerario bronzeo* 28
Il metallo: "status symbol" delle prime aristocrazie 30

**LE OREFICERIE E I PRIMI GIOIELLI ETRUSCHI** **31**

## 2. L'ETÀ ORIENTALIZZANTE

*Introduzione* 33

**L'ARCHITETTURA ORIENTALIZZANTE: LE TESTIMONIANZE ARCHEOLOGICHE** **34**
La nascita dell'architettura funeraria monumentale 34
L'edilizia civile e religiosa 36
L'architettura funeraria: la riproduzione degli arredi domestici 38
Le tombe dell'Etruria settentrionale 40
La decorazione degli edifici civili: la nascita della coroplastica architettonica 42
I nuovi sviluppi dell'architettura funeraria 43

**LA NASCITA DELLA PITTURA FUNERARIA** **46**

**I PRIMI ESEMPI DI GRANDE SCULTURA** **51**

**LE STELE E I CIPPI DELL'ETRURIA PADANA** **55**

**LA PRODUZIONE CHIUSINA DI CINERARI ANTROPOMORFI** **56**

**LE TESTIMONIANZE DI SCULTURE POLIMATERICHE** **58**

**LA CERAMICA FIGURATA E LE RAPPRESENTAZIONI DEL MITO GRECO** **59**
La pittura vascolare in "bianco su rosso" 62
La nascita e lo sviluppo della produzione etrusco-corinzia 64

**IL BUCCHERO** **68**

**I BENI DI LUSSO DEI PRINCIPI ETRUSCHI** **71**
Le oreficerie: nascita e sviluppo di una tradizione produttiva 72
*Analisi dell'opera* *Fibula aurea* 78
Gli avori 80
*Analisi dell'opera* *Pisside d'avorio* 82

**I BRONZI "ARISTOCRATICI": VASI DA BANCHETTO E CARRI DA PARATA** **84**

## 3. L'ETÀ ARCAICA

*Introduzione* 89

**EDILIZIA PER LE CITTÀ** **90**
Persistenze "aristocratiche" 91
Urbanistica e architettura fra tradizione e innovazione 94
Le necropoli 96
L'edilizia templare: l'affermazione del canone tuscanico 98

**LA PITTURA ARCAICA: LA FIORITURA DI TARQUINIA** **100**
*Analisi dell'opera* *Tomba degli Auguri* 106

**LA SCULTURA ETRUSCA E GLI INFLUSSI GRECI** **108**
Il rilievo 111
Lo sviluppo della coroplastica 113
*Analisi dell'opera* *Statue acroteriali* 116

**LA CERAMICA ETRUSCO-CORINZIA: STANDARDIZZAZIONE ED ESPORTAZIONE** **118**

**LA CERAMICA ETRUSCA A FIGURE NERE: NASCITA E SVILUPPO** **120**

# INDICE DEL VOLUME


**L'EVOLUZIONE DEL BUCCHERO** 124

**LA PRODUZIONE ORAFA** 126

**LE STATUETTE VOTIVE E GLI ARREDI DI BRONZO** 128

## 4. L'ETÀ CLASSICA

*Introduzione* 131

**L'ARCHITETTURA DI V SECOLO A.C.** 132

**L'ARCHITETTURA CIVILE E RELIGIOSA DEL IV SECOLO A.C.** 134

**LE TOMBE DELLE NUOVE ARISTOCRAZIE DEL IV SECOLO A.C.** 136

**LA PITTURA FUNERARIA DEL V SECOLO A.C.: L'INFLUSSO DELLA CERAMOGRAFIA ATTICA** 139

**LA PITTURA FUNERARIA DEL IV SECOLO A.C.: MITI GRECI E RAPPRESENTAZIONE DELL'OLTRETOMBA** 144

La tomba François a Vulci 151

**LA SCULTURA DEL V SECOLO A.C.: IL PROBLEMA DELLA RICEZIONE DELL'ARTE CLASSICA GRECA** 156

**LA FIORITURA DEI CENTRI INTERNI: LA SCULTURA A ORVIETO E A CHIUSI NEL V SECOLO A.C.** 158

*Analisi dell'opera* *Chimera di Arezzo* 160

*Analisi dell'opera* *Marte di Todi* 162

**LA COROPLASTICA E IL RILIEVO FUNERARIO NEL V SECOLO A.C.** 164

**LA COROPLASTICA TEMPLARE NEL IV SECOLO A.C.** 165

**LA SCULTURA IN PIETRA DEL IV SECOLO A.C.: I SARCOFAGI** 167

**LA STATUARIA IN BRONZO DEL IV SECOLO A. C.** 170

**LA CERAMICA DEL V SECOLO A.C.: LA PRIMA PRODUZIONE A FIGURE ROSSE SOVRADIPINTE** 171

**LA CERAMICA A FIGURE ROSSE DEL IV SECOLO A.C.** 172

**L'OREFICERIA** 177

**LA BRONZISTICA: OGGETTI D'ARREDO, SPECCHI E STATUETTE VOTIVE** 179

## 5. L'ETÀ ELLENISTICA

*Introduzione* 185

**L'EDILIZIA CIVILE E RELIGIOSA: PORTE CITTADINE E TEMPLI** 186

**L'EDILIZIA FUNERARIA: NUOVI MODELLI ARCHITETTONICI** 189

**LA PITTURA FUNERARIA: INNOVAZIONI TEMATICHE E STILISTICHE** 193

**LA SCULTURA: LE NUOVE TENDENZE DELLA RITRATTISTICA "MEDIOITALICA"** 195

**SARCOFAGI E URNE: NUOVE PRODUZIONI A VOLTERRA, CHIUSI E PERUGIA** 196

**LA DECORAZIONE DEI TEMPLI: UNA NUOVA FIORITURA** 199

*Analisi dell'opera* *Frontone del tempio di Talamone* 200

**LA CERAMICA: LE PRODUZIONI DI SERIE** 202

**IL NUOVO INFLUSSO GRECO NELL'OREFICERIA** 203

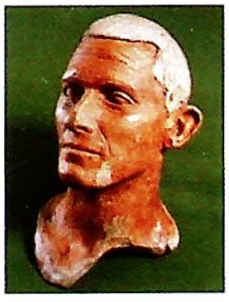
**LA BRONZISTICA: L'OMBRA DELLA SERA E L'AFFERMARSI DI NUOVE CONVENZIONI ESPRESSIVE** 204

*Analisi dell'opera* *Arringatore* 206

*Glossario* 208

*Cronologia* 210

*Indice dei nomi* 215



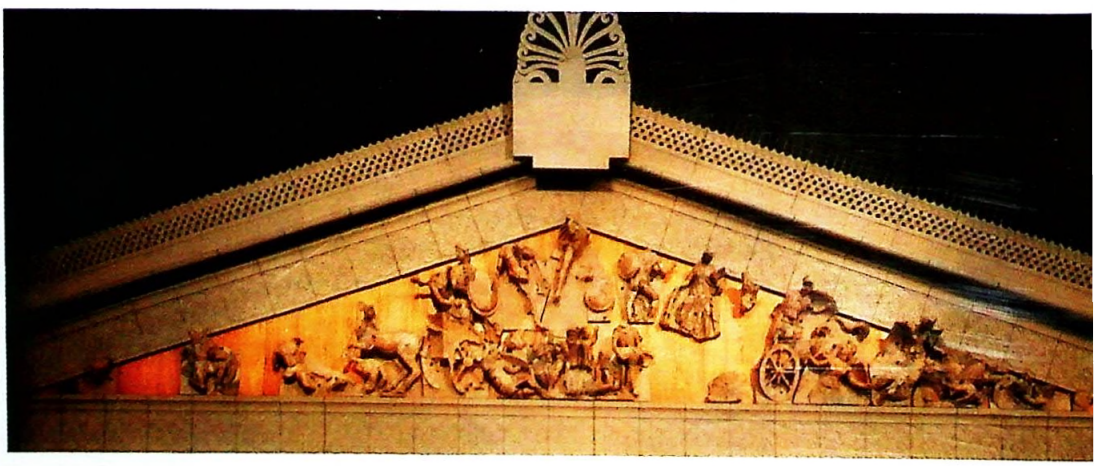
# INDICE DELLE OPERE ANALIZZATE

**Arringatore**, *pp. 206-207* →

**Marte di Todi**, *pp. 162-163* ↓

↓ **Fibula aurea**, *pp. 78-79*

**Pisside d'avorio**, *pp. 82-83* →



**Frontone** →
**del tempio**
**di Talamone**
*pp. 200-201*

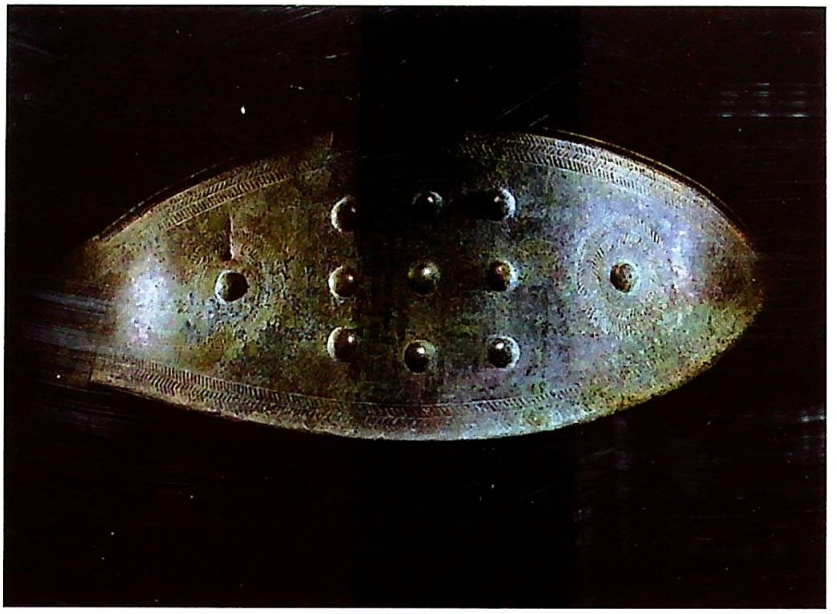
← **Statue acroteriali**, *pp. 116-117*

↓ **Cinerario bronzeo**, *pp. 28-29*

← **Urna a capanna bronzea**, *pp. 18-19*

↑ **Chimera di Arezzo**, *pp. 160-161*

← **Tomba degli Auguri**, *pp. 106-107*



2

1. Vaso cinerario, da Vulci, necropoli dell'Osteria, seconda metà dell'VIII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

2. Cinturone in bronzo, seconda metà dell'VIII secolo a.C. Venezia, Centro Studi Ricerche Ligabue.

3. Elmo bronzeo crestato. Londra, British Museum.

# 1. L'ETÀ VILLANOVIANA

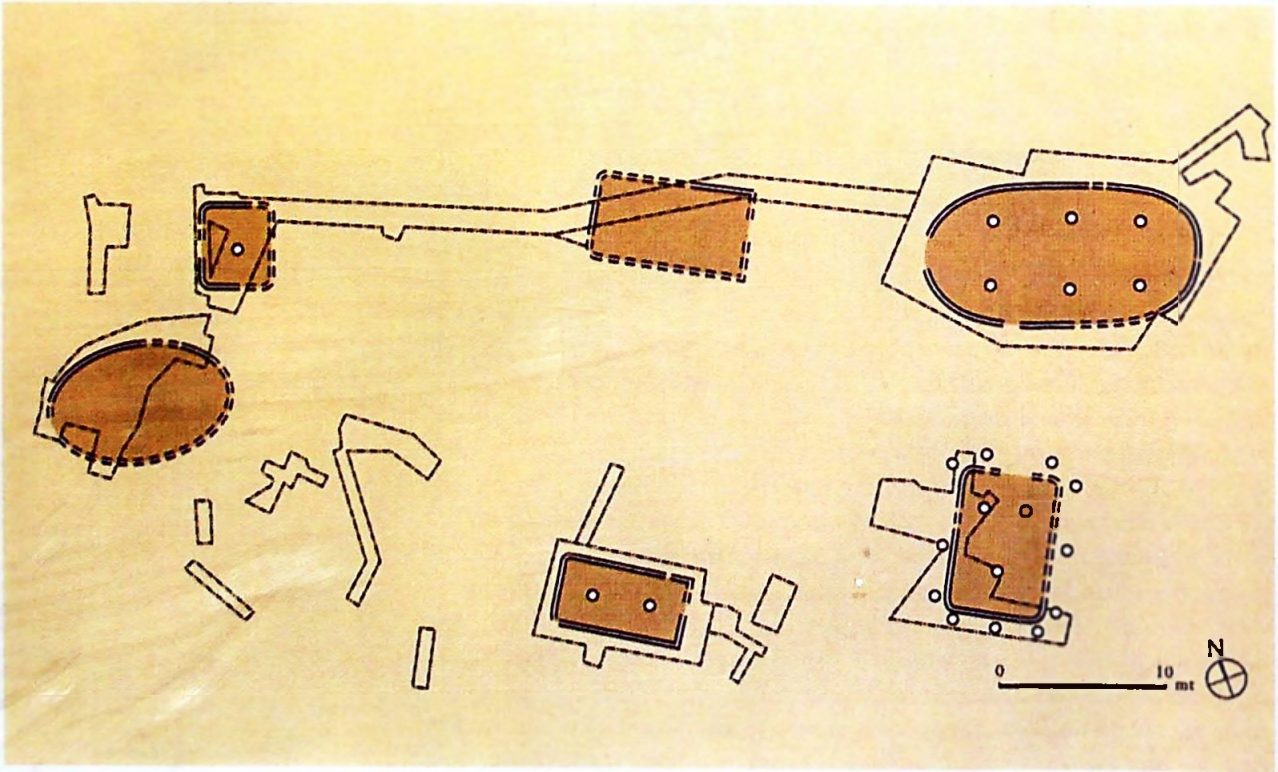
*Nel corso dell'età del Ferro in Italia si vanno configurando quelle compagini etnico-culturali che prenderanno una loro definitiva consistenza in età storica. La più rilevante di esse, definita convenzionalmente "villanoviana", si sviluppa tra il IX e l'VIII secolo a.C. e costituisce la fase più antica di formazione della civiltà etrusca, rispetto alla quale manifesta evidenti tratti di continuità culturale e territoriale. I suoi connotati sono quelli di una civiltà protourbana, il cui nucleo insediativo fondamentale è rappresentato dal villaggio e l'unità abitativa dalla capanna. Le necropoli comprendono, in una prima fase, tombe a incinerazione in semplici pozzetti e, in una fase più recente, tombe a fossa di inumati. Il controllo di un territorio estremamente fertile, ricco di boschi e dalle ingenti risorse del sottosuolo porterà allo sviluppo dell'agricoltura e della metallurgia, inserendo ben presto l'Etruria in un sistema di commerci a largo raggio, al quale si deve l'arrivo di oggetti di prestigio dalla Sardegna, dal Vicino Oriente, dall'Europa transalpina e di ceramiche dipinte dalla Grecia.*

3

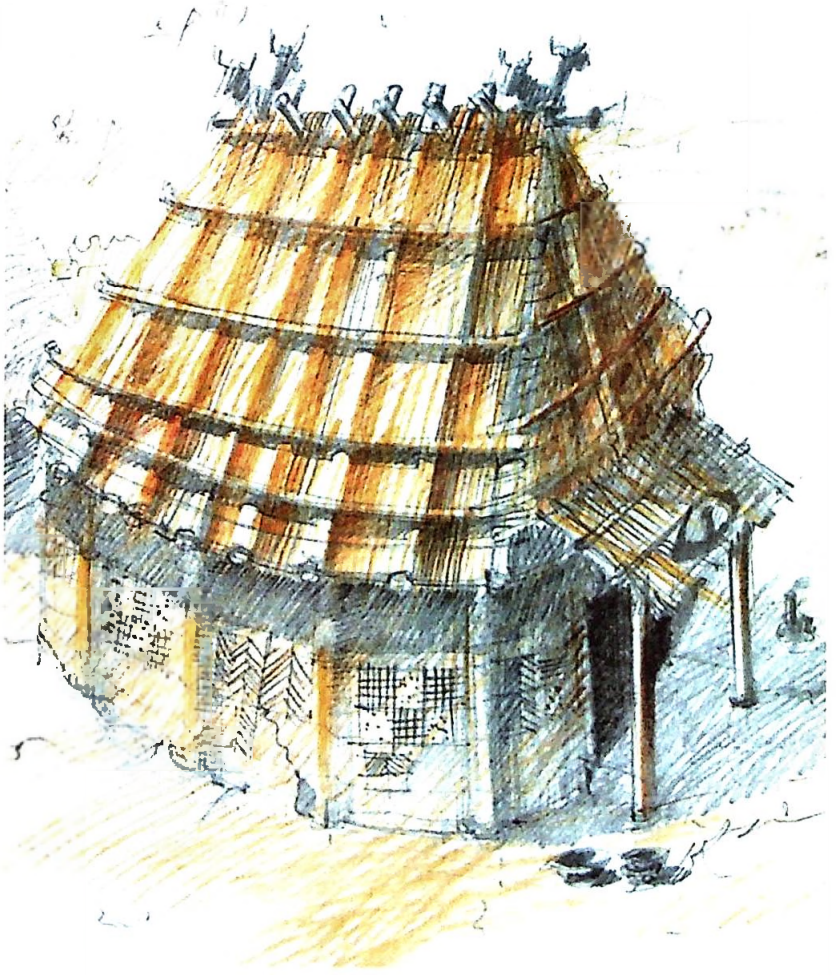
## GLI INSEDIAMENTI E LE STRUTTURE ABITATIVE

Nel corso dell'età villanoviana si delinea e si definisce l'occupazione stanziale di quei siti che in età storica costituiranno i principali centri urbani etruschi. Sebbene al momento manchi un'esauriente indagine archeologica sugli abitati di quest'epoca – il più articolato dei quali è stato messo in luce a Tarquinia in località Monterozzi-Calvario – sono comunque individuabili alcuni caratteri costanti della loro genesi e della loro formazione. Si tratta di villaggi non molto estesi, di norma raggruppati a breve distanza l'uno dall'altro e separati dalle rispettive necropoli a occupare pianori spesso circondati da corsi d'acqua, necessari all'approvvigionamento idrico. Mancano opere di difesa, luoghi o edifici di culto pubblici e tracce di una pur semplificata articolazione urbanistica. La distanza tra le diverse abitazioni fa presupporre l'esistenza di pertinenze e di appezzamenti di terreno relativi a ciascuna di esse. L'unità abitativa di base è costituita dalla capanna a pianta ovale, circolare, rettangolare o quadrangolare, realizzata interamente in materiale deperibile. La nostra conoscenza del suo aspetto originario necessita pertanto di un esame combinato dei resti delle fondazioni individuabili sul terreno e di quello delle urne cinerarie conformate a capanna, presenti sporadicamente sin dall'età del Bronzo e diffuse nell'età

4




4. Pianta del villaggio di Monterozzi a Tarquinia (da *Gli Etruschi*, a cura di M.Torelli, Milano 2000, p. 58).



5

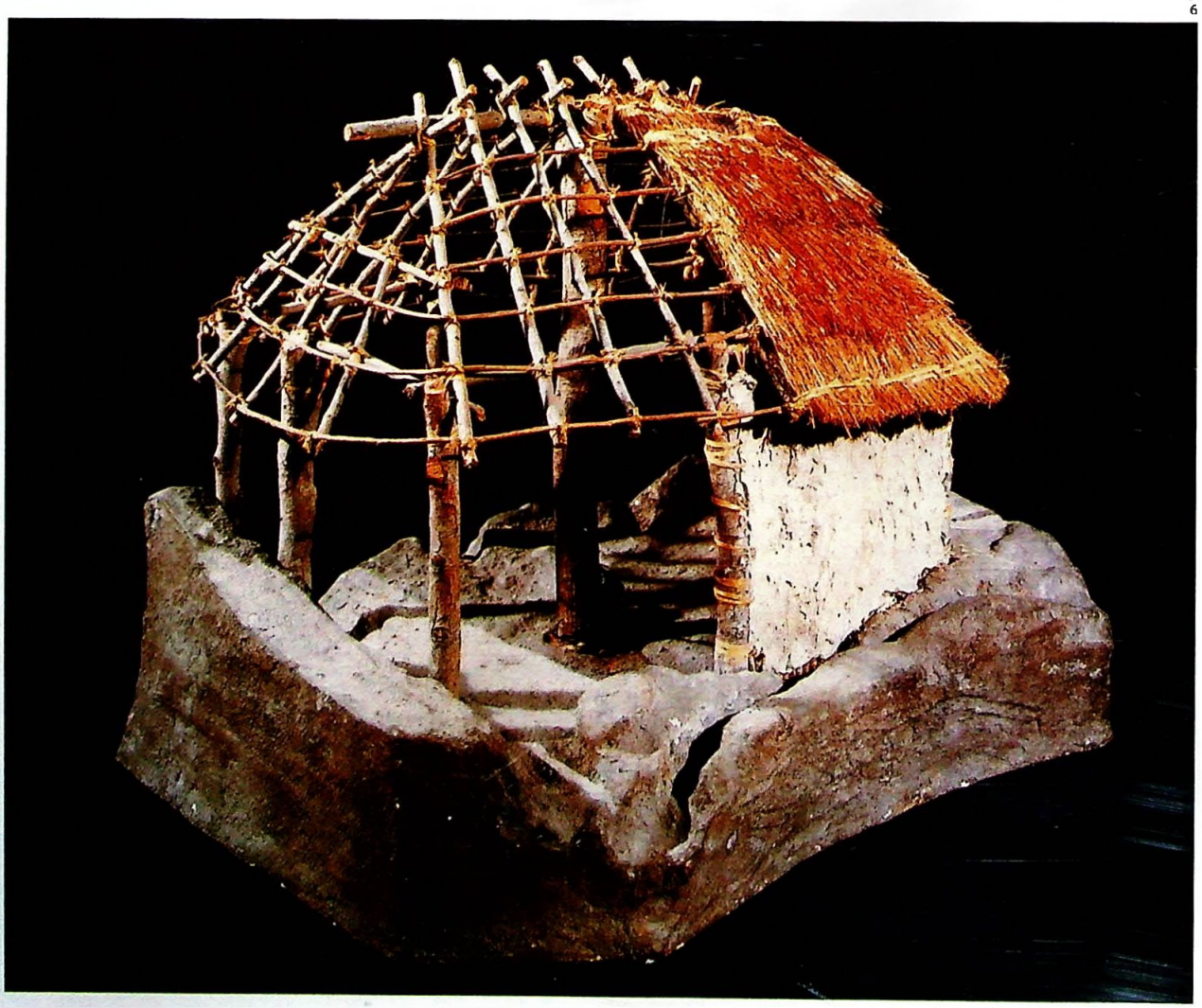
5. Ricostruzione di una capanna del villaggio villanoviano di San Giovenale (da *Gli Etruschi. Mille anni di civiltà*, a cura di G.Camporeale, Firenze 1990, p. 311).

del Ferro in Etruria, Sabina, Lazio Antico e Campania. Si aggiunga come ulteriore fonte di informazione il perdurare della tipologia capannicola fino a epoche recenti in alcune zone rurali dell'Italia centrale. I ripiani tufacei dell'Etruria meridionale hanno consentito la conservazione dei livelli di fondazione di alcune capanne, rappresentati in alcuni casi, come a Tarquinia, da un piano di calpestio leggermente ribassato, da un ampio solco perimetrale destinato a ospitare l'impianto di base delle pareti e da una serie di buchi di palo di numero e disposizione variabili. Le capanne messe in luce a Veio presentano invece un piano di base seminterrato, scavato in profondità nel tufo allo scopo di ricavare in questo modo la parte inferiore delle pareti, secondo una tecnica costruttiva probabilmente esemplificata in un'urna a capanna da Vulci. Il focolare, di norma, si trovava in una leggera cavità al centro della capanna o più spesso all'aperto, subito

al di fuori di essa. L'alzato delle pareti doveva essere realizzato con un intreccio di rami e canne rivestito d'argilla, messo in opera all'interno di una intelaiatura di pali lignei infissi nel terreno. La porta d'ingresso era situata su un lato breve, mentre una o più finestre potevano aprirsi sui lati lunghi. La copertura di strame era del tipo testudinato, ossia a guscio di tartaruga, per le capanne a pianta ovale, e a padiglione per quelle a pianta rettangolare; superiormente era tenuta in posizione da una serie di coppie di pali appoggiati sulla sommità con estremità aggettanti a formare il motivo decorativo, di derivazione centro-europea, della cosiddetta "barca solare" a protomi ornitomorfe. Sui lati brevi si aprivano due abbaini per la fuoriuscita del fumo del focolare. Una fila di pali centrali fa presupporre, per alcune capanne a pianta rettangolare, l'esistenza di un tetto a doppio

6. Modellino di capanna arcaica. Roma, Antiquarium del Palatino.

6



7

7. Urna cineraria a forma di capanna, IX secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

8. Urna cineraria a forma di capanna. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

spiovente, presente nelle riproduzioni delle urne solo in un esemplare da Sala Consilina (Salerno). Sulla sommità del tetto è possibile che fossero talora collocate delle statue lignee a soggetto umano o animale, come

8

9

9. Urna cineraria a forma di capanna. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

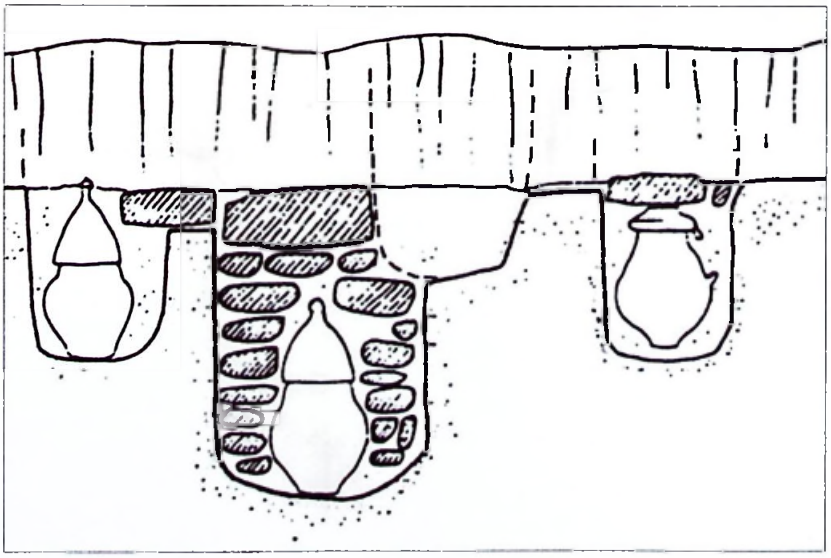
sembrano indicarci due urne a capanna provenienti probabilmente da Bisenzio. In particolare, una di esse presenta una figura maschile con copricapo, posta al di sopra della porta di ingresso, che potrebbe rappresentare il simulacro di un antenato con funzione protettiva della capanna, anche se può essere intesa come connessa strettamente alla dimensione funeraria dell'oggetto, a raffigurare quindi il defunto incinerato. Lo stesso ordine di problemi si pone per la decorazione presente sulle urne, che può essere interpretata come la replica di motivi ornamentali

effettivamente esistenti nelle architetture reali o come fenomeno connesso esclusivamente alla realizzazione miniaturizzata, ceramica o bronzea, della capanna. La forte carica simbolica connessa alla rappresentazione in chiave funeraria dell'abitazione è confermata dal fatto che a essa si allude esplicitamente attraverso la conformazione a tetto di capanna di coperchi di vasi cinerari di vario tipo, del pileo di alcuni elmi-coperchio di cinerari biconici, nonché della sommità di stele funerarie in pietra. Un'attestazione iconografica di capanna con tetto a capriate si ha inoltre in una stele di arenaria da Bologna-San Vitale.

## LE NECROPOLI

Per quanto attiene all'architettura funeraria, si deve rilevare che il rito incineratorio e un'ideologia di tipo egualitario nei confronti della morte hanno fatto sì che, per la prima fase di quest'epoca, le tombe siano di norma costituite da semplici pozzetti praticati nel terreno, talora rivestiti di ciottoli o di lastre litiche, destinati a ospitare gli ossuari. A Vetulonia questi pozzetti vengono in un secondo momento (VIII secolo a.C.) racchiusi all'interno di circoli di pietre, a sancire forme di aggregazione familiare e di distinzione sociale. In una fase più avanzata del villanoviano, con l'adozione prevalente dell'inumazione, le tombe divengono a fossa. Un'eccezione, in direzione di un diverso e maggiore impegno architettonico, è rappresentato dal caso di Populonia, dove già in quest'epoca fanno probabilmente la loro precoce comparsa piccole tombe a camera a pianta circolare con copertura a *tholos* (falsa cupola).

10



10. Sezione di tombe a pozzetto di Veio (da G. Bartoloni, *La cultura villanoviana*, Roma 1989, p. 119, fig. 5.8).

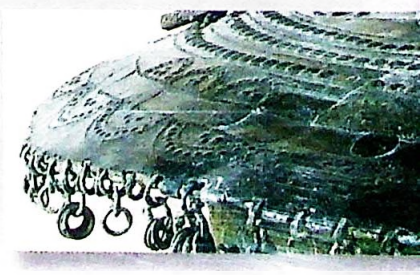
*Analisi dell'opera*

# Urna a capanna bronzea

***da Vulci, necropoli dell'Osteria***
***Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia***
***metà dell'VIII secolo a.C.***

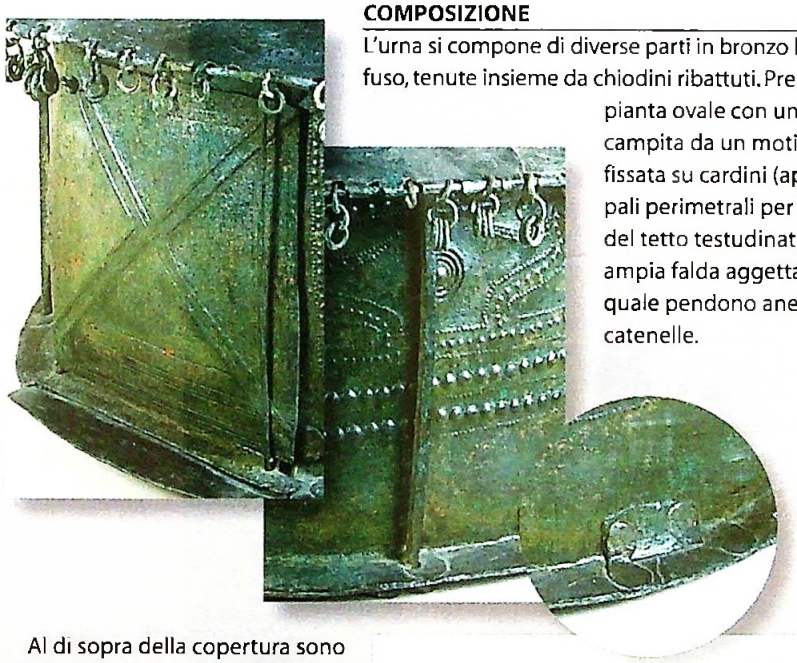
**SOGGETTO**

L'urna, realizzata eccezionalmente in bronzo, riproduce fedelmente la struttura della capanna di abitazione di età villanoviana con intelaiatura lignea e copertura straminea. Gli elementi decorativi, ottenuti a impressione con punzoni, sono quelli comunemente attestati nei manufatti metallici del periodo. Ciò non esclude però che anche le pareti intonacate con argilla delle capanne di abitazione potessero avere a loro volta forme di decorazione. L'impiego del bronzo in luogo dell'impasto segnala questa urna come quella di un personaggio di rilievo, appartenente probabilmente alle classi sociali emergenti nell'ambito del processo di graduale differenziazione sociale in atto in questa fase del villanoviano.



## COMPOSIZIONE

L'urna si compone di diverse parti in bronzo laminato e fuso, tenute insieme da chiodini ribattuti. Presenta una pianta ovale con una porta campita da un motivo a X e fissata su cardini (apribile) e pali perimetrali per il sostegno del tetto testudinato, con ampia falda aggettante dalla quale pendono anellini e catenelle.



Al di sopra della copertura sono collocati una doppia serie di travetti a fusione, appoggiati a una grande trave di colmo, con aperture alle due estremità per la fuoriuscita del fumo. I travetti, conformati superiormente a protomi ornitomorfe con anellini pendenti, si incrociano sulla sommità a creare una sorta di embrionali acroteri.

La decorazione è impressa a punzone e incisa. Le pareti presentano una serie di protomi di ocherelle affrontate a coppie, secondo il motivo di origine centroeuropea della cosiddetta "barca solare", intervallate da cerchietti concentrici e inquadrate superiormente e inferiormente da file di borchiette.

La copertura è decorata con file di semicerchi e cerchielli concentrici, disposti tra bande rettilinee di puntini e borchiette.

## L'ARTIGIANATO FITTILE

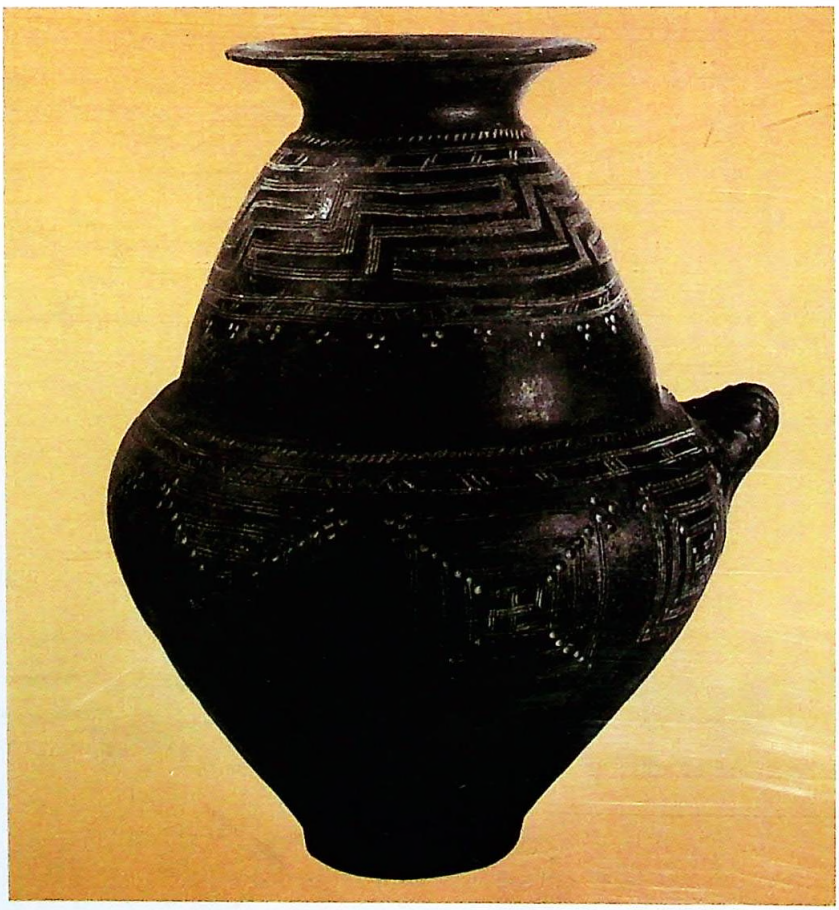
La ceramica della prima fase del villanoviano è realizzata esclusivamente in impasto, ossia in argilla con aggiunta di smagranti che le conferiscono compattezza. I vasi sono fabbricati a mano o al tornio lento e sono compresi in un repertorio di forme abbastanza limitato. La decorazione è a incisione, con l'uso di un pettine a più punte, o a impressione a "falsa cordicella" e con l'impiego di stampini. La produzione, che richiede talora un certo grado di specializzazione, è in parte su base artigianale, in parte di ambito domestico. Il vaso più attestato, per ovvi motivi di maggiore possibilità di reperimento, è il cinerario biconico, documentato peraltro già nella tarda età del Bronzo: esso consiste in un contenitore di forma chiusa a doppio tronco di cono, con spalla in genere rigonfia, sulla quale si imposta un'unica ansa. La presenza di una sola ansa sembra legata alla sua destinazione funeraria, probabilmente al simbolico scopo di defunzionalizzare un recipiente che poteva essere anche impiegato nella vita quotidiana. Una conferma di ciò potrebbe

11. Vaso cinerario biconico. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

12. Vaso cinerario biconico. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

11

12



13

14

essere indiziata dal fatto che quando il cinerario presenta ancora le due anse canoniche, una di esse appare intenzionalmente infranta e distaccata. Il coperchio è di norma costituito da una ciotola monoansata rovesciata e, più raramente, da un elmo di terracotta o di bronzo dei tipi pileato e crestato, a sottolineare il ruolo di guerriero rivestito dal defunto. Assai meno diffuso risulta l'altro tipo di cinerario, l'urna a capanna, in un rapporto numerico di uno a cento: anche se ciò sembrerebbe indicare un più elevato ruolo sociale degli individui deposti in urne a capanna, i corredi non rivelano in questi casi segni di maggiore ricchezza, né di particolare distinzione e sono relativi a defunti sia di sesso maschile che di sesso femminile. Gli altri tipi di vasi, attestati sempre in numero assai limitato nei corredi, consistono in piattelli, ciotole, coppe, attingitoi, olle, *askòi*, in un repertorio che rinvia all'adozione progressiva del simposio e del banchetto. I motivi decorativi incisi e impressi sono di tipo essenzialmente geometrico, con linee, punti, croci gammate, file di triangoli, zig-zag, meandri, losanghe ecc., con rare inserzioni di figure umane stilizzate: al di sopra dell'ansa dei biconici compare talora una coppia di figure sedute una di fronte all'altra, forse in atto di commiato. Assai meno frequente è la presenza sui vasi di elementi decorativi plastici: oltre che negli *askòi* configurati ad animale, è in alcuni casi presente attraverso l'applicazione di figurette umane a scopo funzionale. È questo il caso, a esempio, di due figure abbracciate in una scena di commiato che costituiscono la presa di un coperchio di un cinerario da Chiusi, dell'ansa configurata come una donna che cinge con le braccia un triplice vasetto biconico da Tarquinia, o della presa conformata a cavaliere armato in un *askòs* da Bologna.

13. *Askòs* a forma di animale con ansa foggiata a forma di cavaliere, VIII secolo a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico.

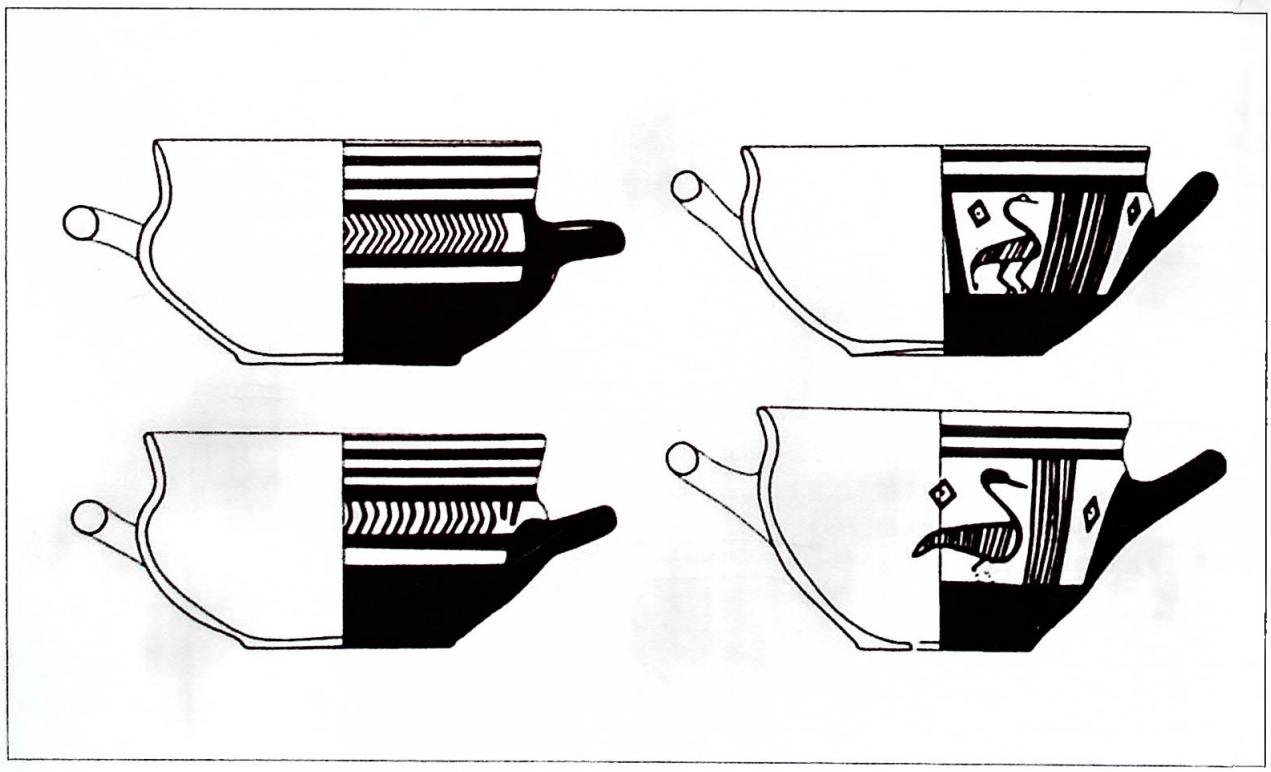
14. Vaso cinerario biconico, con ciotola di copertura, IX secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

## L'INFLUSSO DELLE PRODUZIONI CERAMICHE GRECHE

A partire dallo stanziamento delle prime colonie greche in Italia, con le fondazioni euboiche di Pithekoussai (circa 770 a.C.) e di Cuma (circa 750 a.C.), viene progressivamente introdotta in Etruria una tecnica ceramistica più evoluta: l'argilla viene depurata, i vasi sono fabbricati con il tornio veloce, la decorazione è dipinta. I primi sporadici vasi greci presenti in contesti etruschi sono precedenti l'installazione stessa delle colonie e consistono essenzialmente in *skyphoi* euboici a decorazione geometrica a semicerchi pendenti. Si tratta di vasi potori connessi col consumo del vino. A partire dalla metà dell'VIII secolo a.C. le attestazioni di coppe euboiche aumentano sensibilmente, soprattutto a Veio. È in questo centro che deve essere localizzata la più antica bottega di ceramica dipinta su suolo etrusco, denominata convenzionalmente "etrusco-geometrica". Risulta assai complesso attribuire di volta in volta i vasi all'opera di maestri immigrati o di etruschi formatisi alla loro scuola. Ciò che appare rilevante è tuttavia che si operano commistioni tra forme vascolari di tradizione locale, come i sostegni per lebeti, e decorazione geometrica di matrice euboica, con cerchi concentrici, losanghe campite, linee ondulate, uccelli, quadrupedi ecc.

15. Disegno di coppe euboiche con decorazione geometrica (da G.Barker, T.Rasmussen, *The Etruscans*, Oxford 1998, p. 126, fig. 42).

15



## LE BOTTEGHE DI VULCI E DI TARQUINIA

A Vulci, a partire dall'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C., si sviluppa l'attività di una o più botteghe responsabili di una produzione nella quale maestri di probabile origine euboica adattano alle esigenze della committenza etrusca forme vascolari originarie del repertorio greco, quali il cratere e l'*oinochoe*, legati in modo diretto al consumo del vino e all'adozione del simposio come momento qualificante di status delle nascenti aristocrazie. L'adesione a modelli ideologici etruschi appare eloquente in un cinerario biconico dalla necropoli dell'Osteria (Vulci), nel quale si manifestano, pur nella continuità della forma adottata, compresa la frattura rituale dell'ansa, alcune contaminazioni in senso greco, come l'applicazione di un alto piede a tromba, la maggiore fluidità e continuità

16

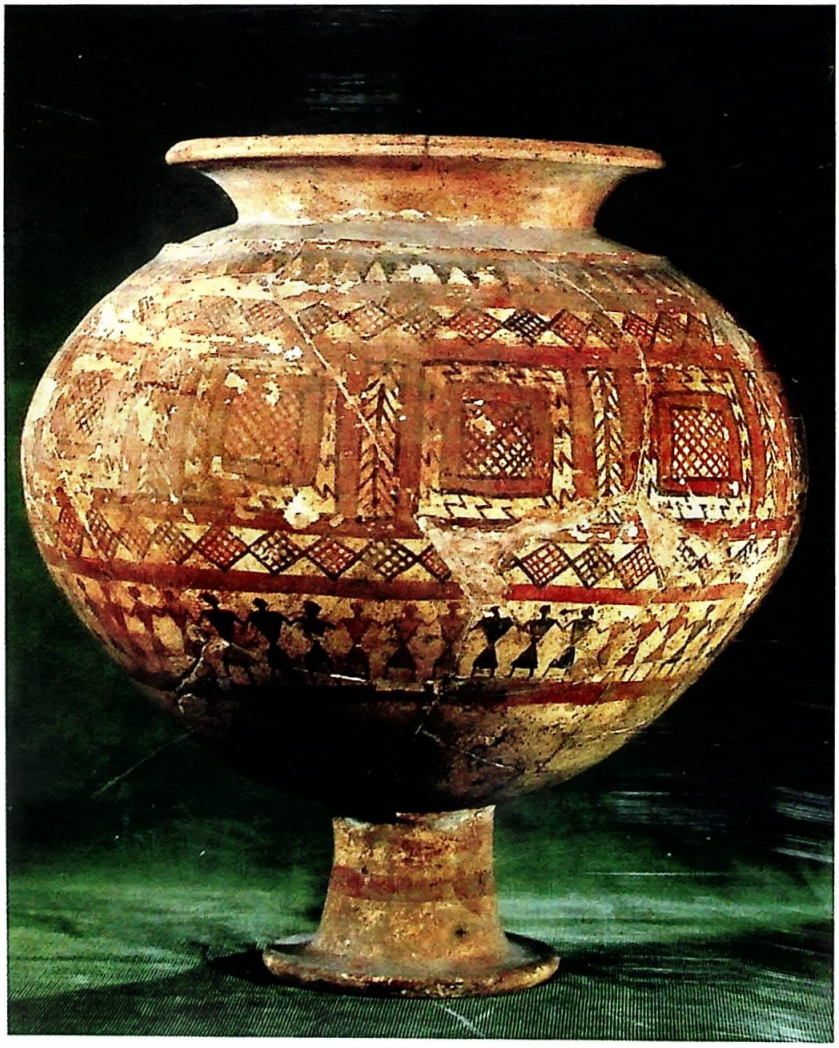
16. Pittore di Cesnola, grande cratere euboico, da Pescia Romana, particolare, ultimi decenni dell'VIII secolo a.C. Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma.

17. Pittore di Cesnola, grande cratere euboico, da Pescia Romana, ultimi decenni dell'VIII secolo a.C. Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma.

17

del profilo e, soprattutto, la decorazione dipinta a scandire in modo equilibrato le diverse parti del vaso. Da Pescia Romana, nel territorio vulcente, proviene un grande cratere con coperchio attribuito all'euboico Pittore di Cesnola o alla sua cerchia. Anche Bisenzio, un centro dipendente da Vulci, è sede di una produzione locale etrusco-geometrica, alla quale deve essere assegnata un'olla su piede dalla necropoli delle Bucacce, decorata con una peculiare tecnica bicroma con motivi geometrici e con un *chòros* di 48 figurine stilizzate che danzano tenendosi per mano. Una classe particolare di vasi diffusa in diversi centri etrusco meridionali e comprendente coppe ad anse "pizzicate", anforette ad anse annodate, ollette, *oinochoai*, *kyathoi*, è stata definita sulla base di una caratteristica sintassi decorativa a linee orizzontali inquadranti metope campite da losanghe quadrettate o da fasci

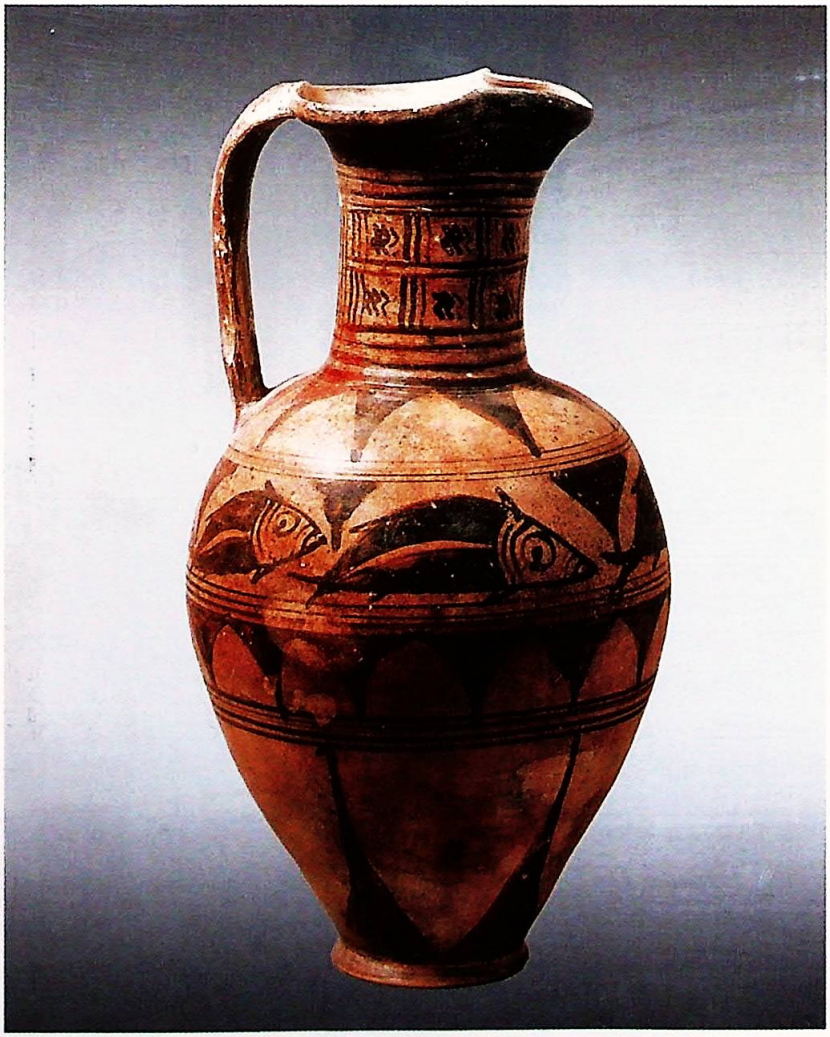
18



18. Olla di stile geometrico, da Bisenzio, fine dell'VIII secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

di linee spezzate (*Metopengattung*). A Tarquinia la recezione della lezione etrusco-geometrica appare più attardata rispetto a Veio e a Vulci. Nel primo quarto del VII secolo a.C. sono attive botteghe, quali quella del Pittore di Bocchoris, alla quale si attribuiscono vasi di ispirazione protocorinzia come l'*oinochoe* e la *kotyle*, dipinte con file di caratteristici quadrupedi mostruosi. Al repertorio vascolare e decorativo protocorinzio rinviano anche le *oinochoai* del Pittore delle Palme, nelle quali si affianca al motivo eponimo, quello delle file di pesci. Un'*oinochoe*, di generica attribuzione all'Etruria, reca sul collo una scena di danza di cinque figure umane che si tengono per mano, tre uomini alternati a due donne, che è stata dubitativamente interpretata come la rappresentazione di un episodio del mito greco (Teseo e Arianna che danzano la *gheranos* a Delos con giovani ateniesi).

19



19. *Oinochoe* trilobata con decorazione subgeometrica, inizi del VII secolo a.C. Tarquinia, Museo Archeologico.

## LA PRODUZIONE BRONZISTICA

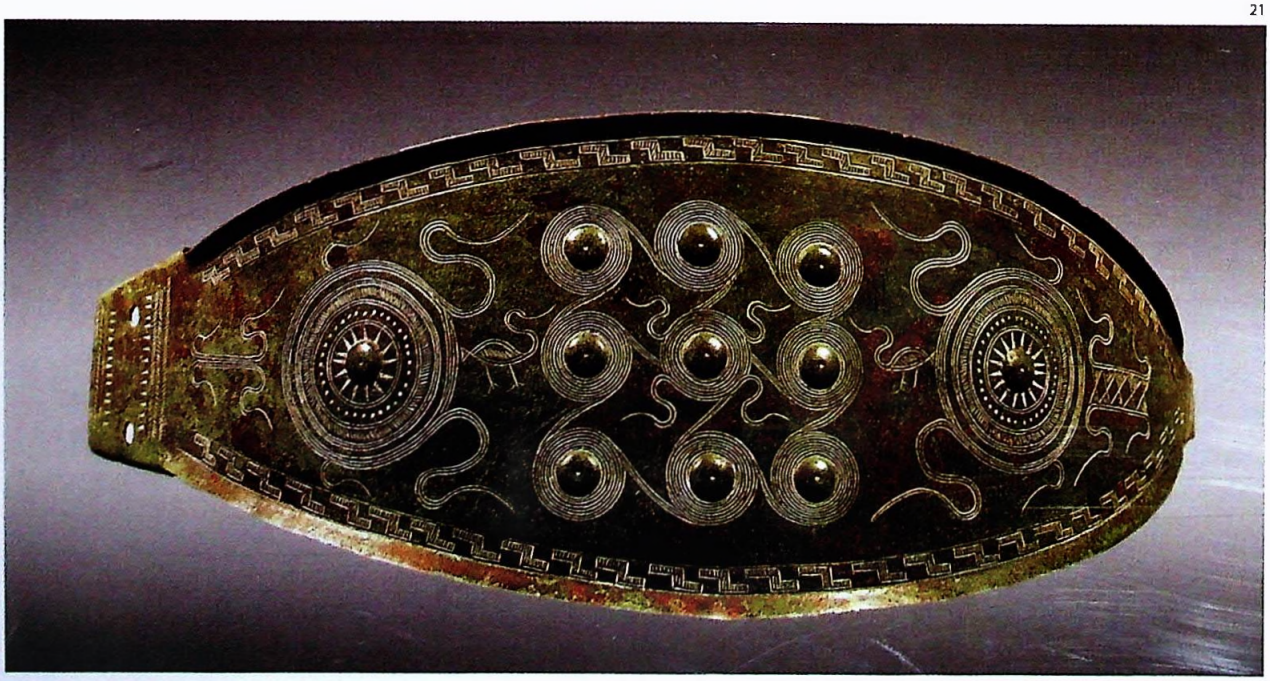
La lavorazione dei metalli, per le complesse nozioni tecnologiche che richiede, rappresenta nell'età villanoviana l'attività artigianale più qualificante e specializzata. La figura stessa del metallurgo assume un ruolo particolare nel corpo sociale, dovuta alla peculiarità del suo ruolo, connessa alla capacità quasi magica di controllo del fuoco e dei processi di fusione a esso legati. Le ingenti risorse metallifere dell'Etruria costituirono inoltre uno stimolo per i contatti diretti con maestranze dotate di un più elevato grado di conoscenza tecnica nel settore, provenienti dall'area centro-europea di cultura hallstattiana, dalla Sardegna, dalla Grecia. Il metallo più frequentemente documentato nei contesti villanoviani per manufatti di vario tipo è il bronzo, mentre il ferro sembra essere utilizzato in modo più sporadico. In bronzo fuso sono realizzati oggetti di ornamento come fibule di varie fogge (ad arco semplice, ingrossato, a sanguisuga, serpeggiante), armille, fermatrecce, armi (cuspidi e puntali di lance, spade ecc.), nonché rare riproduzioni plastiche di figure umane e animali, utilizzate come *appliqués* decorative. È questo il caso di un uomo con copricapo e di una donna raffigurati nudi ai due lati della parte superiore di un fodero di spada da Vulci. Il bronzo laminato viene impiegato, unitamente a parti a fusione, per la fabbricazione di vasi, di cinerari biconici e a capanna, di elmi, di scudi, di cinturoni, di rasoi; spesso reca eleganti ed equilibrate decorazioni che attingono a un repertorio di ascendenza centro-europea, con file di puntini

20. Rasolo lunato, VIII secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

21. Cinturone in bronzo, VIII secolo a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico.

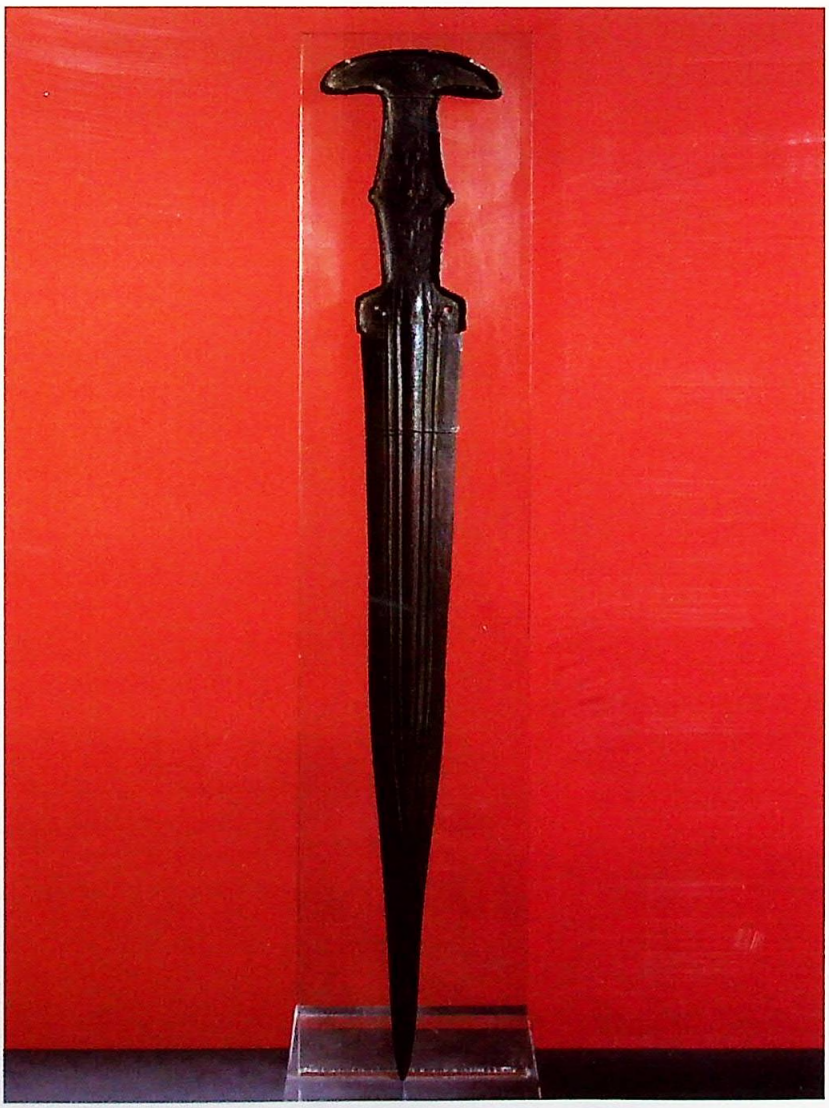
20

21

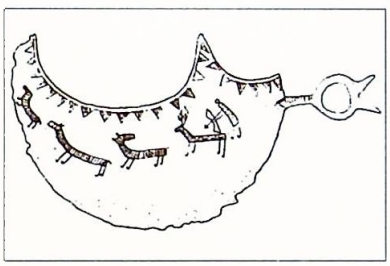


e borchiette a sbalzo e talora col motivo della cosiddetta "barca solare". A incisione e a graffito sono realizzate decorazioni di tipo geometrico, come le quasi onnipresenti file di triangoli sul dorso della lama dei rasoi lunati. Assai più rare risultano le scene narrative, con la precoce comparsa di quelle di soggetto venatorio, allusive a una delle attività connotanti l'appartenenza del proprietario dell'oggetto alle nascenti aristocrazie etrusche. A esempio, su due rasoi lunati, rispettivamente da Vetulonia e da Bologna, sono rappresentate cacce al cervo con arco e frecce, mentre su due foderi di spada, uno da Tarquinia e uno di provenienza sconosciuta, sono raffigurate cacce al cinghiale con lancia.

22



23



22. Spada di bronzo, da Vulci. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

23. Disegno di rasoio lunato con caccia al cervo da Vetulonia (da G.Camporeale, *Gli Etruschi. Storia e civiltà*, Torino 2000, p. 106).

*Analisi dell'opera*

# Cinerario bronzeo

***da Bisenzio, tomba XXII della necropoli dell'Olmo Bello***
***Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia***
***ultimo quarto dell'VIII secolo a.C.***

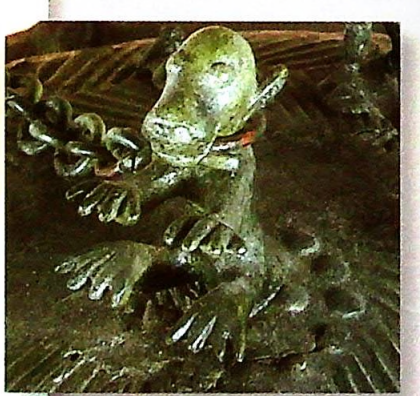
**SOGGETTO**

Il vaso bronzeo, utilizzato come cinerario, presenta un'esuberante decorazione plastica, con una scena dinamica e affollata, che ha per protagonisti una serie di uomini armati, un aratore e un cacciatore, disposti attorno a un essere mostruoso incatenato. Il movimento delle figure fa pensare a una danza ritmata, che si svolge attorno al mostro, quasi fosse una sorta di totem vivente. La scena è interpretabile come una celebrazione di ambito magico-religioso, nella quale sono coinvolti individui che il copricapo indizia come di rango elevato all'interno della comunità, caratterizzati dal possesso delle armi, di terra coltivabile e dalla pratica della caccia. Sono queste alcune delle prerogative con le quali tendono a qualificarsi e ad autorappresentarsi le nascenti aristocrazie di epoca tardovillanoviana.

## COMPOSIZIONE

Il vaso, costituito da lamine di bronzo fissate con chiodi nella zona di massima espansione del corpo, presenta un breve collo cilindrico, un'ampia spalla obliqua, un corpo a tronco di cono rovescio e un alto piede a tromba. Le anse a maniglia, fuse, sono impostate sulla spalla. Il coperchio, a calotta emisferica, è fissato al vaso con una catenella. La decorazione a sbalzo consiste in bande a spina di pesce, alternate a fasce più piccole campite da borchiette.

La decorazione plastica, con figurine a tutto tondo, si svolge sulla spalla del vaso e sul coperchio e comprende due file di uomini, rappresentati in movimento in due cerchi concentrici disposti intorno a un essere semiferino,



seduto con le zampe sollevate e incatenato, collocato sulla sommità del coperchio.

Gli uomini, nudi e con berretto schiacciato, recano quasi tutti nella mano destra sollevata una lancia (spesso non conservata) e nella sinistra un piccolo scudo rotondo, oggetti che li qualificano come guerrieri.

Fanno eccezione un uomo che spinge un bue, interpretabile come un aratore, e un cacciatore.

## IL METALLO: "STATUS SYMBOL" DELLE PRIME ARISTOCRAZIE

Nella seconda fase villanoviana, corrispondente all'VIII secolo a.C., gli oggetti metallici aumentano progressivamente di numero nei corredi funerari, come esibizione di status all'interno di un processo di differenziazione sociale ormai in atto. Una testimonianza eloquente in tal senso è rappresentata dai morsi di cavallo con decorazioni plastiche, che attestano il possesso dell'animale come indicatore di ricchezza e di prestigio. Al volgere del periodo verso la successiva età orientalizzante si collocano due impegnativi manufatti bronzei, entrambi provenienti da Bisenzio. Si tratta

24

24. Morsi equini, seconda metà dell'VIII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

25

25. Carrello, da Bisenzio, seconda metà dell'VIII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

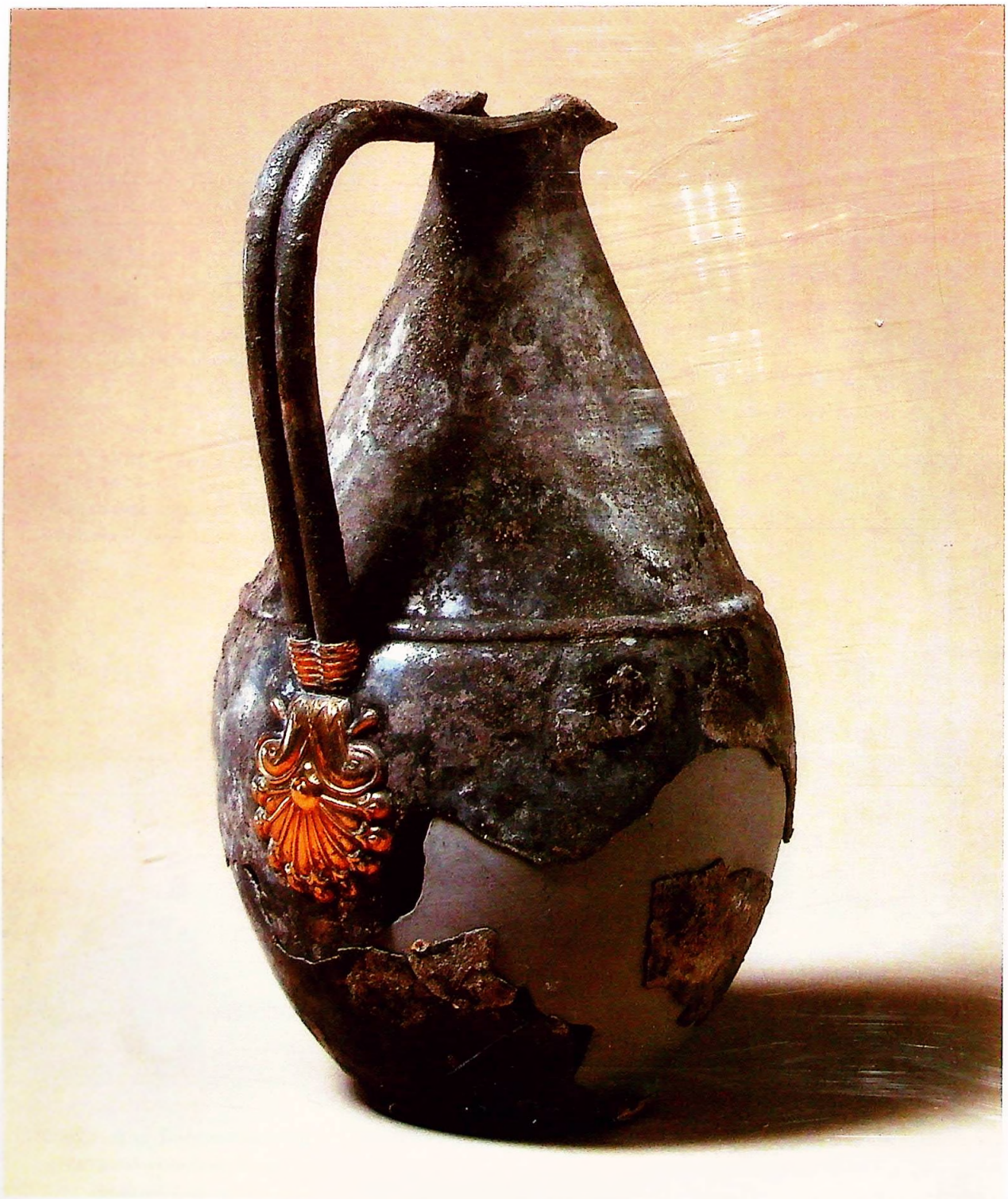
rispettivamente di un vaso cinerario e di un carrello bruciaprofumi, decorati con figurine a tutto tondo disposte a creare una serie articolata di scene. Quest'ultimo reca sui listelli della base una serie di gruppi allusivi delle fondamentali manifestazioni del potere aristocratico: il possesso della terra, la caccia, la guerra, la famiglia, probabilmente già di tipo gentilizio.

## LE OREFICERIE E I PRIMI GIOIELLI ETRUSCHI

La presenza di manufatti in materiale prezioso nei corredi funebri nel corso dell'età villanoviana è molto rara, sia per l'intrinseca preziosità del materiale che per il sostanziale egualitarismo espresso dalla società dell'epoca, specie nella prima fase, nella celebrazione della morte. Tuttavia sono attestate alcune fibule d'oro che riprendono i tipi realizzati in bronzo (più spesso sono fibule bronzee a essere decorate con fili o anelli d'oro sull'arco o sull'ardiglione). Altri esemplari presentano l'arco a sanguisuga in ambra, o a dischi alternati d'ambra e d'osso, rivestito da fascette auree. Tra gli oggetti d'ornamento femminile si annoverano inoltre spirali fermatrecce e collane con pendenti in sfoglia d'oro decorata a sbalzo con motivi geometrici. Già in quest'epoca è attestata inoltre la tecnica della filigrana, documentata tra l'altro in una coppia di armille d'argento da Narce.

26

26. Fibula villanoviana, con inserzioni di ambra e laminette d'oro. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



2

1. Brocca cipriota d'argento, dalla tomba Regolini Galassi, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

2. Patera in argento dorato, dalla tomba Bernardini di Praeneste, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

3. Trono, dalla tomba Barberini a Praeneste, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

# 2. L'ETÀ ORIENTALIZZANTE

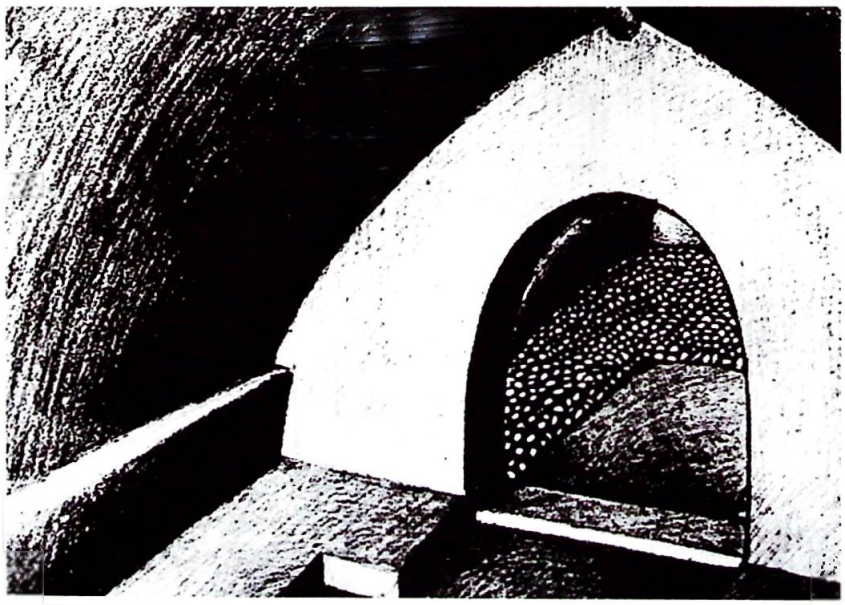
*Il periodo compreso tra gli ultimi decenni dell'VIII e gli inizi del VI secolo a.C. vede l'affermarsi in Etruria di grandi aristocrazie principesche, dalle ingenti possibilità economiche ricavate dal controllo di ampi spazi territoriali e delle relative risorse agricole, boschive e minerarie. Soprattutto queste ultime fanno della regione un polo di attrazione per gli scambi e i commerci con popolazioni mediterranee e centro-europee di più elevato sviluppo tecnologico e culturale, creando i presupposti per la straordinaria fioritura della civiltà etrusca. È agli inizi del VII secolo a.C. che si datano le prime iscrizioni in lingua etrusca, in seguito all'adozione dell'alfabeto greco euboico. Il possesso di grandi ricchezze e il potere politico esercitato da queste aristocrazie necessitano di "segni" del raggiunto prestigio, costituiti dal palazzo, dalle imponenti tombe a camera con tumulo, dagli oggetti preziosi ed esotici che affluiscono in Etruria dalle regioni del Vicino Oriente e della Grecia e - non ultimo - dall'adozione del nome gentilizio.*

3

## L'ARCHITETTURA ORIENTALIZZANTE: LE TESTIMONIANZE ARCHEOLOGICHE

La nostra conoscenza dell'architettura etrusca di età orientalizzante si avvale delle testimonianze di categorie monumentali relative ai diversi ambiti - civile, funerario e religioso-politico - non attestate con la medesima frequenza, né tantomeno con regolarità nel corso delle diverse fasi di questo periodo. Accade così che, per tracciare un pur sommario quadro della situazione, sia necessario utilizzare le conoscenze acquisite attraverso l'esame integrato di monumenti architettonici riferiti ai diversi ambiti citati. A questo proposito si deve aggiungere che dal momento in cui l'architettura funeraria riproporrà a scopo imitativo moduli ripresi dall'architettura civile, l'esame delle strutture tombali diviene indispensabile per integrare le testimonianze piuttosto rare e lacunose delle case di abitazione a noi note.

4



4. Disegno dell'interno della tomba della Capanna (da R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *Etruria Roma*, Torino 1976, n. 13).

### LA NASCITA DELL'ARCHITETTURA FUNERARIA MONUMENTALE

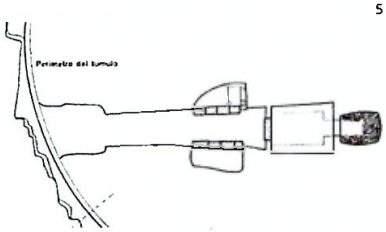
Nell'architettura funeraria etrusco-meridionale, specialmente di Cerveteri, a partire dagli inizi del VII secolo a.C., si hanno le testimonianze più complete e precoci dell'evolversi delle diverse tipologie abitative, riprodotte con cura nel tufo in cui erano scavate le strutture tombali. È questo il momento in cui l'ideologia dominante aristocratica trova una sua compiuta e appariscente manifestazione nell'erezione di imponenti tumuli funebri destinati a ospitare più tombe a camera per i membri di diverse generazioni della stessa

famiglia. Tra le più antiche di esse deve essere annoverata la tomba della Capanna, a due vani posti in asse, che riproduce nel dettaglio l'architettura di una capanna a pianta rettangolare con tetto a doppio spiovente. L'andamento curvilineo delle falde del tetto, che si impostano su una trave di colmo a sezione circolare piuttosto esile, presuppone un modello con copertura straminea. Nella camera più interna è stata realizzata una bassa banchina di ciottoli disposta a U, che deve essere interpretata, sulla scorta di un'analoga struttura presente in case di San Giovenale, forse come zona riservata ai letti. Un'altra tomba ceretana, la Regolini Galassi, risalente a un periodo di poco posteriore, presenta un analogo impianto planimetrico con due camere assiali fiancheggiate da due nicchie laterali, ma risulta scavata nella roccia solo nella parte inferiore e costruita nella parte superiore delle pareti e nella copertura, realizzata a blocchi progressivamente aggettanti, in modo da formare una falsa ogiva. Entrambe le camere sono rettangolari, molto strette e allungate; la prima di esse doveva costituire in origine il corridoio di accesso, successivamente coperto e trasformato in seconda camera funeraria. Questa tomba è una delle rarissime di rango principesco giunte intatte sino al momento del rinvenimento, preservata dalla sua ubicazione nella parte più interna di un tumulo ampliato in seguito per ospitare altre tombe a camera. Conteneva tre deposizioni – una nella prima camera, una nella seconda e una in una delle nicchie laterali – con corredi di una ricchezza eccezionale, che costituiscono uno dei capisaldi per la conoscenza della cultura orientalizzante etrusca.

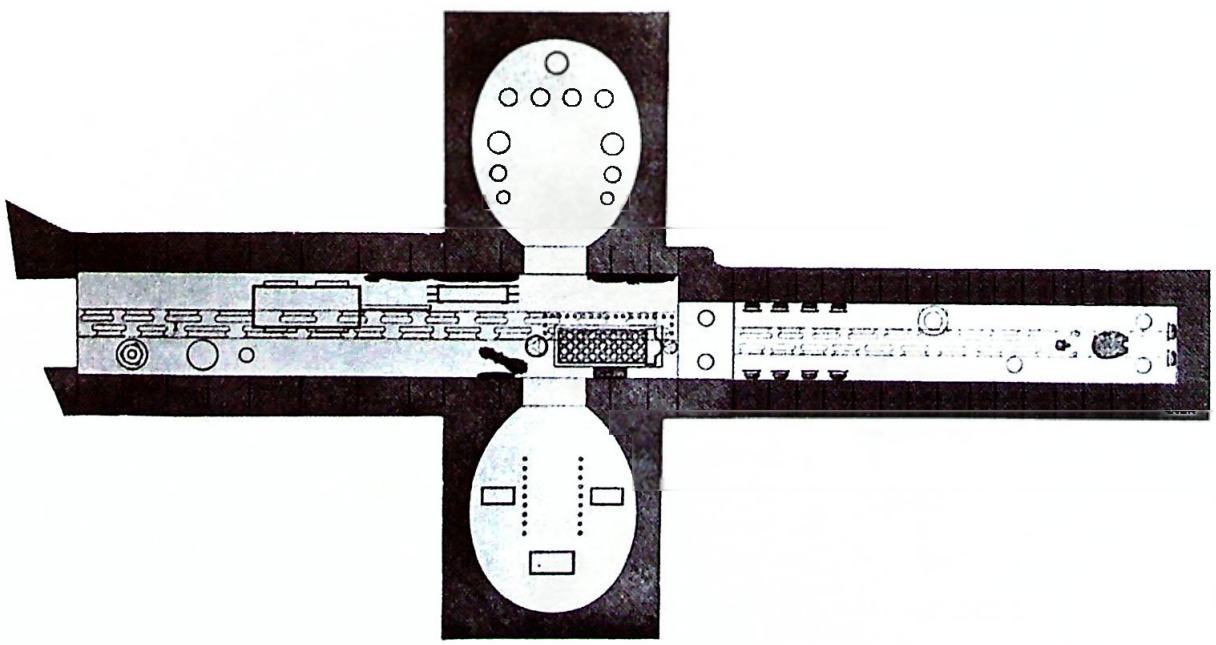
5. Pianta della tomba della Capanna a Cerveteri, prima metà del VII secolo a.C. (da R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *Etruria Roma*, Torino 1976, n. 13).

6. Pianta della tomba Regolini-Galassi a Cerveteri (da R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *Etruria Roma*, Torino 1976, n. 14).

5



6



## L'EDILIZIA CIVILE E RELIGIOSA

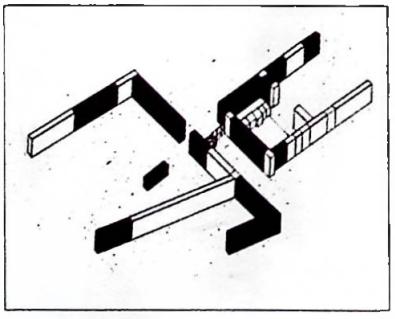
Al primo quarto del VII secolo a.C. risale la più antica struttura architettonica destinata a forme di culto "politico-istituzionali" nota per l'Etruria: si tratta dell'edificio Beta messo in luce a Tarquinia sul pianoro della Civita. Consiste in un edificio di pianta rettangolare, suddiviso in due vani; il più interno di essi presenta un basamento, dal quale si diparte una canaletta che sbocca all'esterno in una cavità di raccolta: è stato ipotizzato che tale struttura avesse la funzione di convogliare il sangue delle vittime dei sacrifici. In due buche all'esterno dell'edificio sono stati rinvenuti uno scudo, un'ascia e una tromba-lituo, tutti di bronzo, seppelliti dopo che erano stati resi ritualmente inservibili. La localizzazione dell'edificio in un'area probabilmente già in epoca precedente destinata a forme di culto, ne conferma una funzione sacrale, che difficilmente potrà essere disgiunta da un carattere "politico" nell'ambito delle nascenti precoci istituzioni di tipo urbano. Un altro aspetto di notevole interesse è rappresentato dalla particolare tecnica edilizia a "pilastri" con la quale è realizzata la struttura, che trova confronti in ambito fenicio e orientale. Nel corso della prima metà del VII secolo a.C. si assiste in Etruria a un progressivo quanto radicale mutamento della struttura abitativa, che passa dal modello della capanna a quello della casa in muratura a pianta rettangolare con fondazioni in pietra, tetto in laterizi di terracotta e alzato costruito secondo diverse tecniche edilizie. In alcuni casi è stata impiegata la pietra anche

7. Pianta dell'edificio Beta di Tarquinia (da M.Bonghi Jovino, C.Chiaramonte Trerè, *Tarquinia. Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. Scavi sistematici nell'abitato, campagne 1982-1988*, Roma 1997).

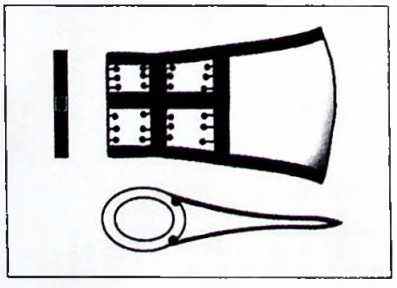
8. Disegno dello scudo ritrovato nell'edificio Beta di Tarquinia (da M.Bonghi Jovino, C.Chiaramonte Trerè, *Tarquinia. Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. Scavi sistematici nell'abitato, campagne 1982-1988*, Roma 1997).

9. Disegno dell'ascia ritrovata nell'edificio Beta di Tarquinia (da M.Bonghi Jovino, C.Chiaramonte Trerè, *Tarquinia. Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. Scavi sistematici nell'abitato, campagne 1982-1988*, Roma 1997).

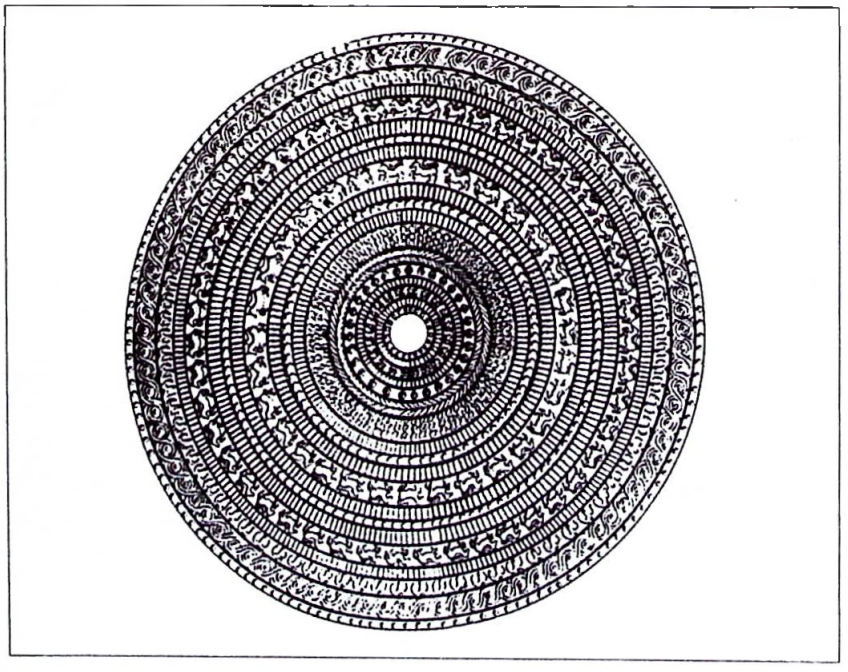
7



9



8



10

10-12. Veduta degli edifici di San Giovenale.

11

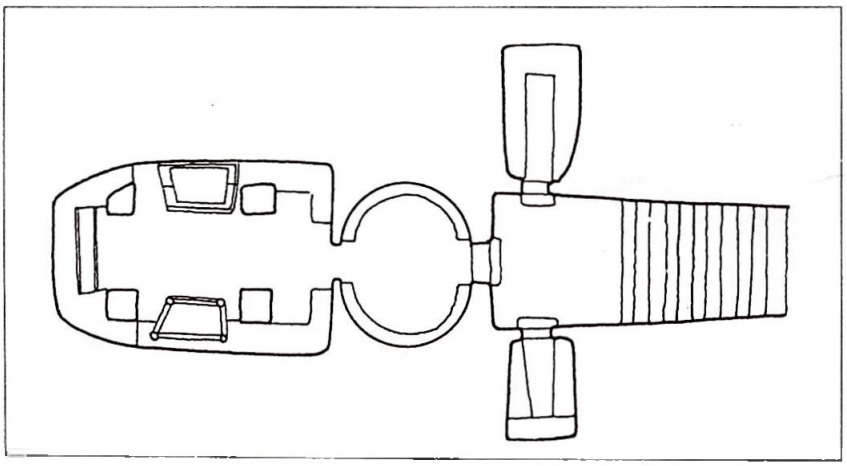
per gli elevati dei muri, ma più spesso essi erano realizzati in argilla cruda essiccata al sole e intonacata e legno per le palificazioni e per le travature. Fondamentalmente le tecniche struttive documentate sono quelle a mattoni crudi, a graticcio (intelaiatura di rami e canne rivestiti di argilla, poste tra pali infissi verticalmente nel terreno), in "pisé" (colate successive di argilla fresca rinforzata da rami e canne, pressate all'interno di casseforme lignee, che venivano di volta in volta rimosse per dar luogo alla colata successiva). La deperibilità di questi materiali ha limitato in genere la conservazione degli edifici alle fondazioni e alle prime assise dell'elevato, per le quali erano utilizzati blocchi di pietra. San Giovenale, un centro minore del territorio ceretano, ha restituito alcuni tra i più antichi esempi di case in pietra a pianta rettangolare, risalenti alla prima metà del VII secolo a.C. Alcune di esse, sulla sommità del colle denominata "acropoli", mostrano un impianto consistente in due vani assiali cui si accede di norma da un cortile. Il primo ambiente sembra rivestire la funzione di anticamera e da esso si accede al secondo più interno, sul cui pavimento corre una banchina a U di ciottoli, delimitata da pietre poste di taglio nel terreno, che richiama in modo estremamente significativo l'analoga struttura della tomba della Capanna menzionata sopra.

12

## L'ARCHITETTURA FUNERARIA: LA RIPRODUZIONE DEGLI ARREDI DOMESTICI

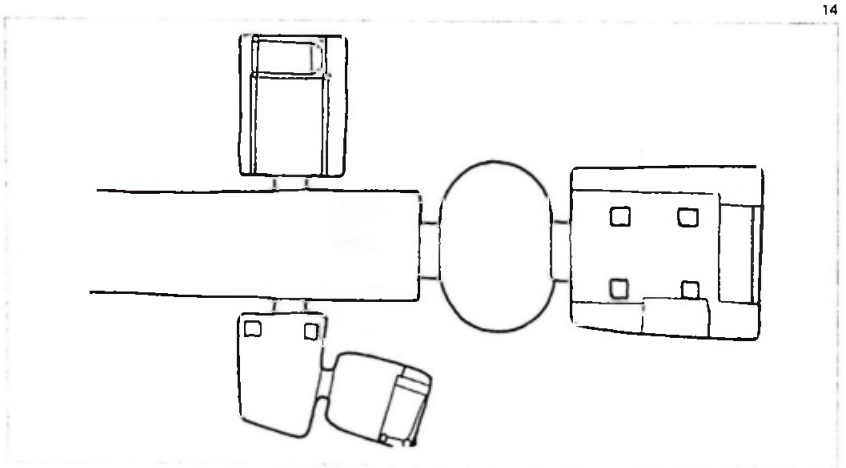
Intorno alla metà del VII secolo a.C. avvengono significativi mutamenti nei moduli dell'architettura funeraria etrusca, indiziari probabilmente di analoghi cambiamenti nell'architettura civile e domestica, per noi documentata in modo assai più lacunoso. Sono ancora le tombe di Cerveteri a fornirci gli esempi più significativi per la ricostruzione di quest'ultima, non solo da un punto di vista struttivo e planimetrico, ma anche degli arredi, che vengono adesso riprodotti con grande realismo nel tufo. La funzionalità degli ambienti viene così ora precisata dalla presenza di volta in volta di letti funebri, di sedie, di troni, di ceste, di mense, di scudi appesi alle pareti e dalla comparsa delle più antiche decorazioni pittoriche. L'impianto planimetrico tende adesso a essere articolato su un doppio asse,

13

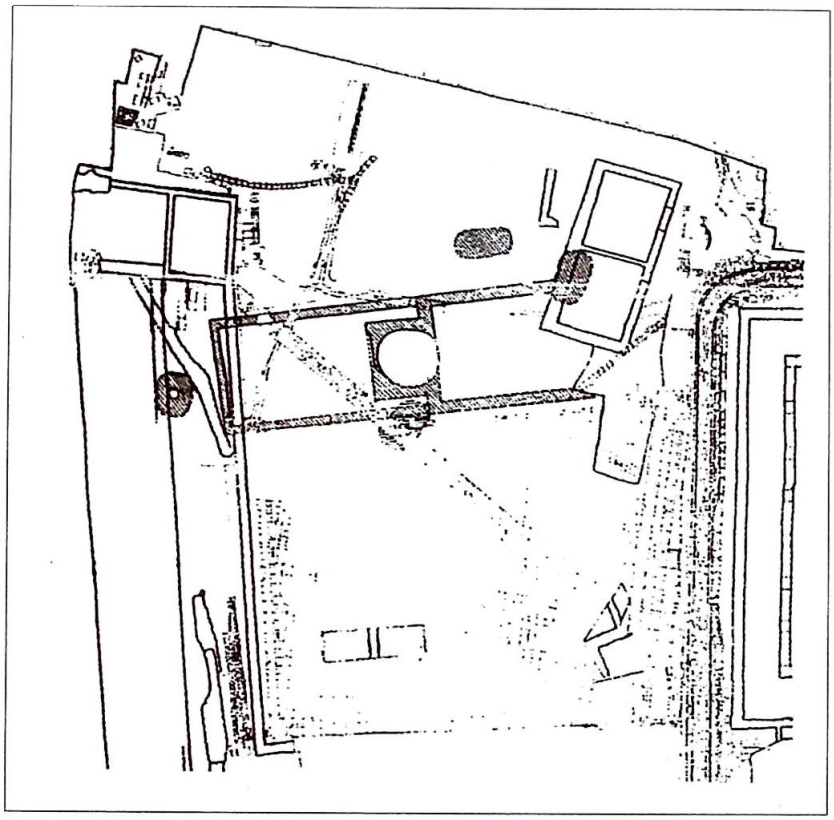


13. Pianta della tomba degli Animali Dipinti a Cerveteri, metà del VII secolo a.C. (da F.Prayon, *Frühetruskische Grab - und Hausarchitektur*, Heidelberg, 1975).

14



14. Pianta della tomba della Nave a Cerveteri, metà del VII secolo a.C. (da F.Prayon, *Frühetruskische Grab - und Hausarchitektur*, Heidelberg, 1975).



15

15. Pianta della casa in mattoni crudi di Roselle, prima metà del VII secolo a.C. (da *Roselle. Guida al parco archeologico*, a cura di F.Nicosia, G.Poggesi, Siena 1998, p.117).

uno longitudinale principale con un'anticamera e una camera funeraria scandita in zone distinte da coppie di pilastri o lesene, e uno secondario latitudinale con due camere minori. Le pareti sono ora perfettamente verticali, le coperture a doppio spiovente sono sorrette da capriate e sono riprodotte con virtuosistica precisione nel loro intreccio regolare di travi e travetti. In alcuni casi, come a esempio nelle tombe degli Animali Dipinti e della Nave, la camera principale è preceduta da un vestibolo a pianta circolare. Quest'ultimo potrebbe rappresentare il riflesso della persistenza di un tipo di struttura di epoca precedente, che appare sopravvivere per una forma di conservatorismo sacrale e forse politico in un coevo edificio di Roselle situato nella valle centrale dell'abitato, che sarà occupata dal foro di età romana. Al di sotto di quest'ultimo è stato infatti messo in luce un recinto piuttosto ampio che ospitava un piccolo edificio a pianta rettangolare esternamente e circolare internamente, con pareti in mattoni crudi, la cui inclinazione verso l'interno fa supporre l'esistenza in origine di una copertura a *tholos*, realizzata senza l'impiego di laterizi. A Roselle in questo momento, alla metà del VII secolo a.C., viene anche costruita la cinta muraria più antica conosciuta in Etruria, in mattoni crudi con basamento in pietra.

## LE TOMBE DELL'ETRURIA SETTENTRIONALE

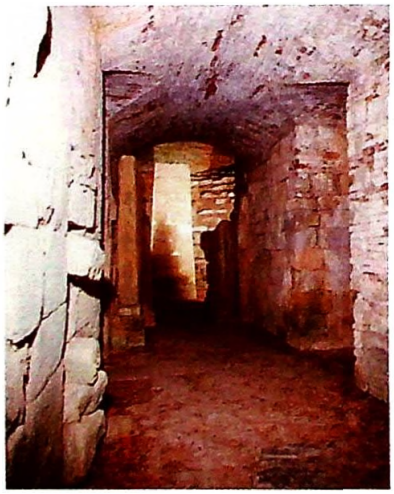
16. Tomba della Pietrera, seconda metà del VII secolo a. C. Vetulonia.

17. Tomba della Pietrera, seconda metà del VII secolo a. C. Vetulonia.

18. Sezione della tomba della Pietrera (da R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *Etruria Roma*, Torino 1976, n. 43).

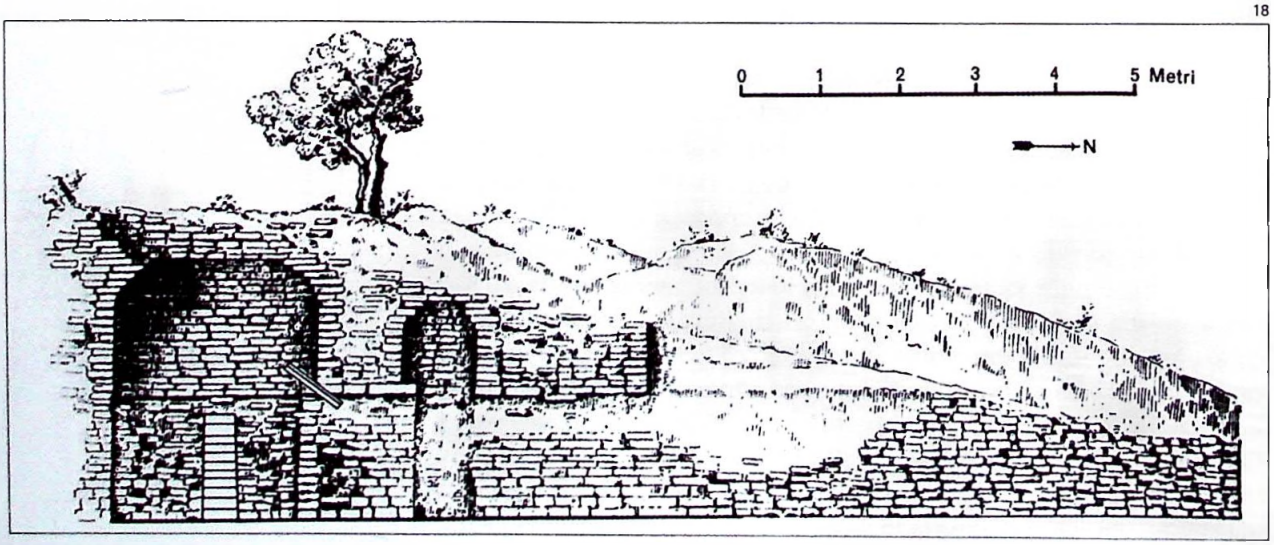
L'architettura funeraria dell'Etruria settentrionale in questa fase dell'età orientalizzante presenta esiti diversi rispetto a quanto abbiamo sin qui visto per l'Etruria meridionale. Imponenti risultano anche qui alcuni tumuli, ma le strutture sono interamente edificate e non scavate nella roccia. Inoltre, abbastanza sensibili sono in genere anche le differenze nell'impianto planimetrico generale, con lunghi corridoi di accesso, spesso coperti e fiancheggiati da cellette, e un'unica camera funeraria quadrangolare coperta a falsa cupola. Questa tecnica viene adottata nei grandi tumuli orientalizzanti populoniesi e vetuloniesi, attraverso la messa in opera di pennacchi

16



17

18



angolari a lastroni calcarei, che consentivano il passaggio graduale da una camera a pianta quadrangolare a una copertura circolare. In alcune di queste tombe, come le monumentali Pietrera (I fase) e Diavolino II di Vetulonia, è inoltre presente un pilastro centrale, privo di effettiva funzione statica, ma forse evocativo del palo centrale della capanna circolare a cui probabilmente le strutture funerarie fanno idealmente e simbolicamente riferimento. Tale pilastro risulta invece assente nelle coeve tombe populoniesi, che presentano di norma un alto tamburo edificato con blocchi regolari di panchina, delimitato da un marciapiede di lastre calcaree; tra esse, degne di una particolare menzione sono il tumulo dei Carri, di dimensioni ragguardevoli, e la tomba dei Flabelli, con ingresso fiancheggiato da due stele.

19

19. Tomba del Diavolino, seconda metà del VII secolo a.C. Vetulonia.

20

20. Tomba dei Carri, metà del VII secolo a.C. Populonia, Necropoli di San Cerbone.

21

21. Tomba del Diavolino, seconda metà del VII secolo a.C. Vetulonia.

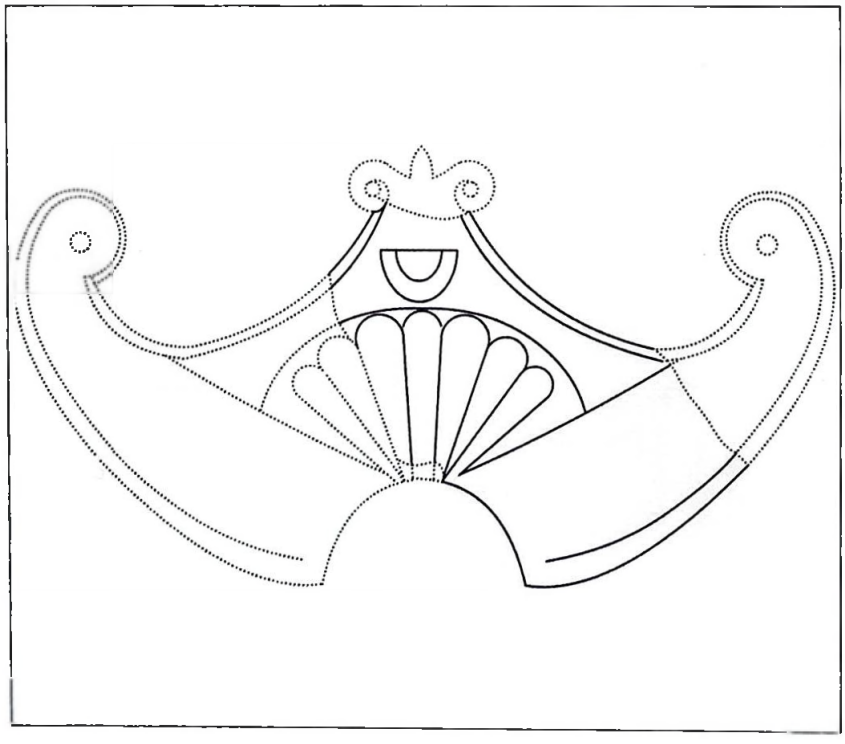
22

22. Tomba dei Flabelli, metà del VII secolo a.C. Populonia, Poggio della Porcareccia.

## LA DECORAZIONE DEGLI EDIFICI CIVILI: LA NASCITA DELLA COROPLASTICA ARCHITETTONICA

Nell'ultima fase dell'età orientalizzante si afferma l'uso di decorare i tetti con specifiche terrecotte architettoniche conformate plasticamente e dipinte. Nascono quindi nuove competenze specialistiche alle quali sembra esplicitamente alludere un passo di Plinio il Vecchio in cui si menziona l'arrivo in Etruria con Demarato di Corinto, intorno alla metà del VII secolo a.C., di una équipe formata da tre artigiani dai nomi simbolici di Eucheir ("dalla buona mano"), Eugrammos ("dal buon disegno") e Diopos ("il traguardo"), ossia, in buona sostanza, rispettivamente coloro che plasmano i rivestimenti architettonici, li dipingono e li mettono in opera. Alcune case di Acquarossa hanno restituito esempi delle prime manifestazioni della coroplastica architettonica etrusca: antefisse a testa umana femminile, sime laterali e rampanti, acroteri a ritaglio, tutti elementi ravvivati dalla pittura con motivi animalistici, vegetali e umani, secondo la tecnica *white-on-red* affermata nella coeva ceramografia ceretana. Elementi di decorazione architettonica in terracotta provengono anche dal palazzo di Murlo nella sua fase più antica, che consiste in due edifici posti a L rovesciata, affacciati su una corte, uno con magazzini, l'altro con una serie di vani affiancati preceduti da un portico.

23



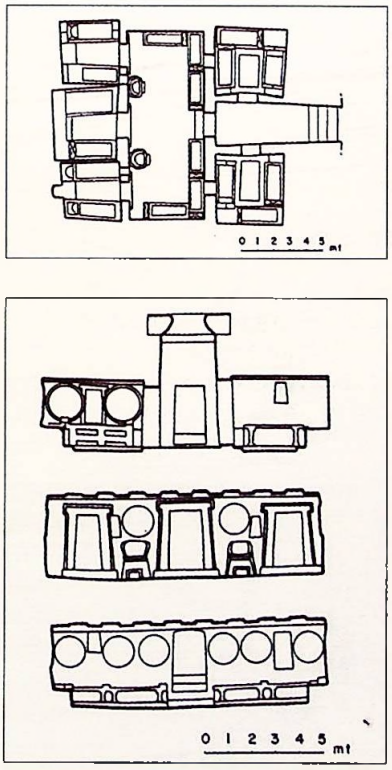
23. Disegno di decorazione architettonica a ritaglio, da Acquarossa, VII secolo a.C. ( da *Case e palazzi d'Etruria*, a cura di S. Stopponi, Milano 1985, p. 45, fig. 1.6).

## I NUOVI SVILUPPI DELL' ARCHITETTURA FUNERARIA

L'architettura funeraria ceretana ci restituisce in alcune tombe, come quella dei Capitelli e quella degli Scudi e delle Sedie, un'immagine dei nuovi moduli affermatisi nell'edilizia civile. Un atrio coperto trasversale dà accesso a tre camere, delle quali la centrale leggermente più grande, riservata di norma alla coppia maritale titolare della tomba; nell'atrio sono spesso riprodotti nel tufo troni, posti negli spazi tra le porte, e scudi alle pareti. Questo ambiente assolveva nell'architettura domestica una funzione di rappresentanza e ricevimento, mentre le camere erano riservate alla vita privata. Assai diversi risultano gli esiti dell'architettura funeraria dell'Etruria settentrionale al volgere dell'età orientalizzante. Mentre prosegue la

24

25




24. Tomba dei Capitelli, fine del VII secolo a.C. Cerveteri.

25. Pianta e sezione della tomba degli Scudi e delle Sedie di Cerveteri.

26

27

26. Tumulo di Montecalvario, fine del VII secolo a.C. Castellina in Chianti.

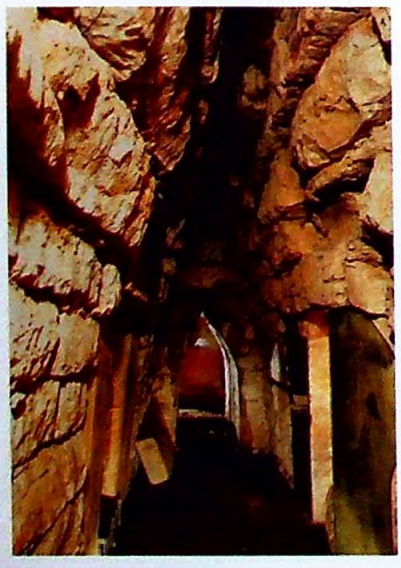
27. Tumulo di Montefortini, fine del VII secolo a.C. Comeana.

28. Tumulo della Montagnola, fine del VII secolo a.C. Quinto Fiorentino.

29. Tumulo della Mula, fine del VII secolo a.C. Quinto Fiorentino.

tradizione di erigere tumuli monumentali – come nei casi dei Meloni I e II del Sodo a Cortona, del Melone di Camucia, dei tumuli di Montefortini a Comeana, di Montecalvario a Castellina in Chianti, della Montagnola e della Mula a Quinto Fiorentino –, indizio evidente del persistere del ruolo di una ristretta classe dominante di famiglie aristocratiche, piuttosto eterogenee risultano le soluzioni edilizie poste in atto nella costruzione delle camere funerarie. Tra queste, degne di rilievo sono le realizzazioni di *tholoi* vere e proprie con o senza pilastro centrale, di dimensioni monumentali come

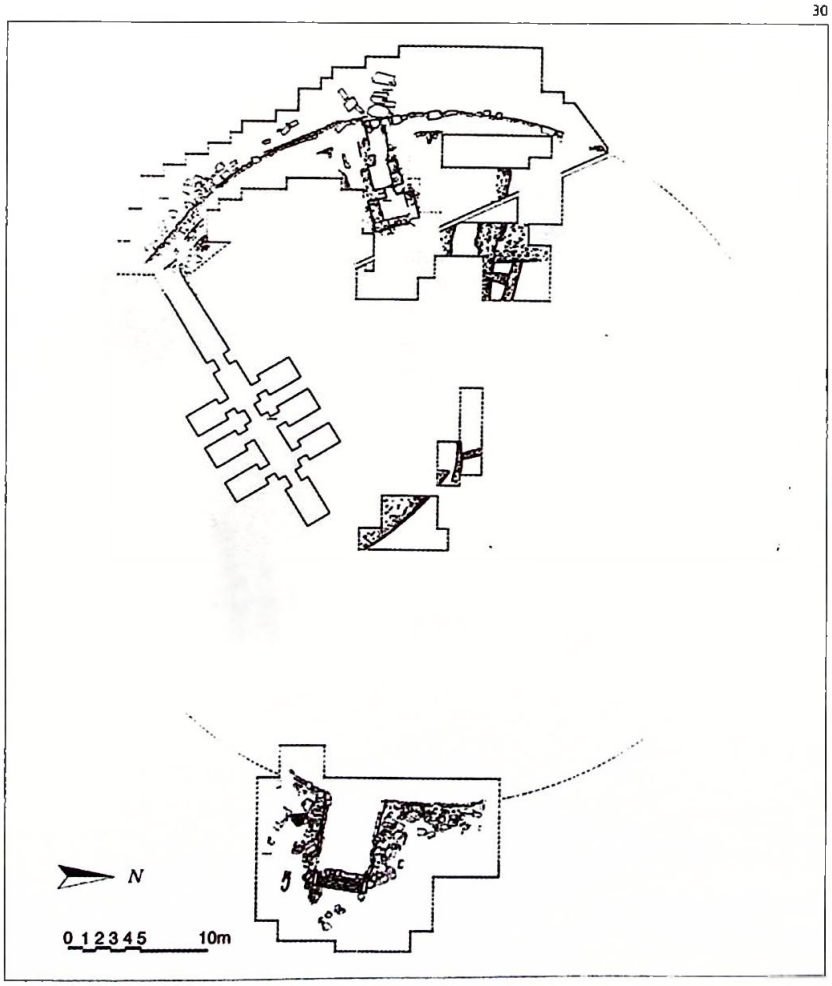
28



29

nel caso delle tombe della Montagnola, della Mula e di Montefortini I, o più contenute come nelle tombe di Casale Marittimo e di Casaglia nel volterrano. Alla sfera delle cerimonie religiose che si dovevano svolgere nei pressi delle tombe attengono alcune strutture specifiche, già ampiamente documentate nelle necropoli ceretane e dell'Etruria meridionale; un esempio eclatante è costituito da un monumentale "podio-altare" messo di recente in luce nel tumulo II del Sodo presso Cortona. Esso sporge dal tamburo a mo' di avancorpo e si compone di una ripida e ampia scalinata che conduce a una terrazza delimitata da parapetti con decorazione scultorea monumentale con palmette; le balaustre che fiancheggiano la scalinata terminano inferiormente con due elementi a girale, sovrastanti due sculture poste sulle ante, raffiguranti due uomini in lotta con due fiere, presumibilmente leoni, soggetti eroici che rinviano esplicitamente all'ideologia funeraria di marca aristocratica.

30




31

30. Pianta del "melone" del Sodo a Cortona, fine del VII secolo a.C. (da *La Cortona dei principes*, a cura di P. Zamarchi Grassi, Cortona 1992).

31. Disegno dell'altare del "melone" del Sodo a Cortona (da *La Cortona dei principes*, a cura di P. Zamarchi Grassi, Cortona 1992).

## LA NASCITA DELLA PITTURA FUNERARIA

Tra le civiltà antiche di età storica preromana del Mediterraneo occidentale, quella etrusca è la sola ad aver restituito una notevole quantità di monumenti pittorici. Niente ci è rimasto della grande pittura greca se non le menzioni delle fonti scritte e l'eco nella ceramografia, a causa del suo esclusivo carattere civile che ne ha impedito la conservazione. Della pittura etrusca è sopravvissuta infatti essenzialmente quella di ambito funerario, in quanto realizzata su complessi architettonici che sono arrivati integri sino a noi, anche se naturalmente dobbiamo presupporre l'esistenza di una pittura decorativa degli edifici civili. Le manifestazioni pittoriche più precoci non sono numerose e risalgono al VII secolo a.C. Il loro stato di conservazione è nella maggior parte dei casi assai precario, quando non sono del tutto scomparse, costringendoci ad affidare la nostra conoscenza a descrizioni e riproduzioni effettuate a breve distanza di tempo dai ritrovamenti. Il motivo di questa deperibilità delle pitture etrusche più antiche è dovuta essenzialmente alla loro modalità di esecuzione, con applicazione

32. Tomba delle Anatre, prima metà del VII secolo a.C. Veio, Area Archeologica.

32

33

del colore direttamente sulla roccia, senza l'impiego di un vero intonaco preparatorio. La tomba delle Anatre di Veio, risalente alla prima metà del VII secolo a.C. rappresenta la più antica tomba dipinta nota. Il tetto a quattro falde è campito alternativamente in giallo e rosso; le pareti presentano inferiormente uno zoccolo in rosso, separato dalla parte superiore in giallo da un fregio a cinque fasce, nere, gialle e rosse. Al di sopra di quest'ultimo, sulla parete di fondo, è rappresentata una teoria di cinque volatili acquatici rivolti a sinistra, dipinti alternativamente a silhouette e a linea di contorno, rispettivamente in rosso e sul fondo giallo risparmiato, con dettagli interni in nero. Il motivo iconografico degli "aironi" e la loro resa stilistica apparenta questa precoce manifestazione di pittura monumentale ai moduli decorativi della coeva ceramica subgeometrica, diffusa in molti centri

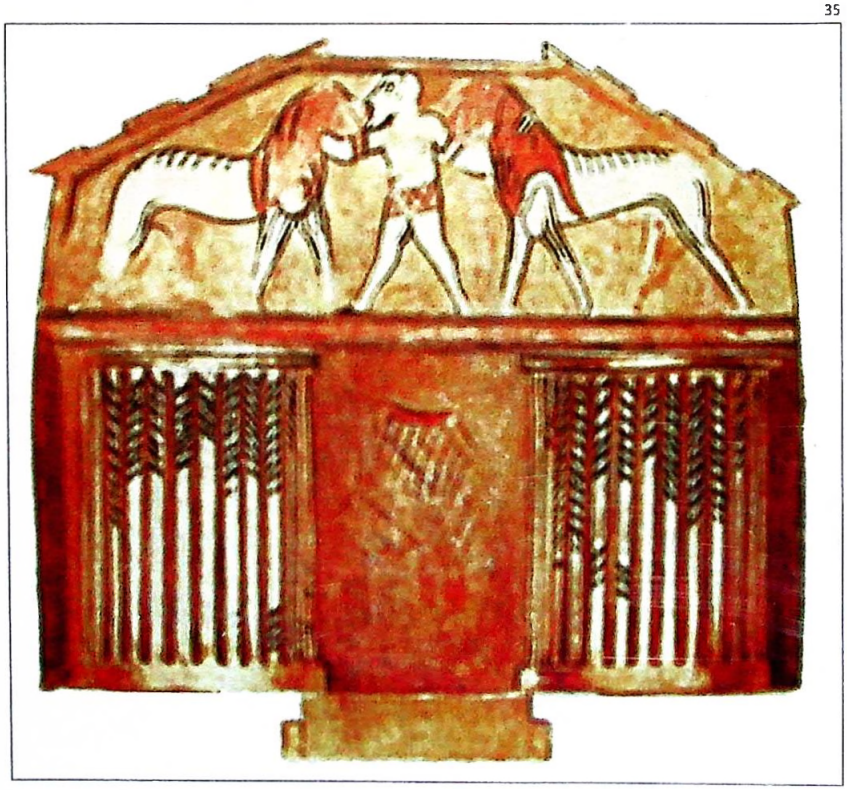
33. Tomba delle Anatre, particolare, prima metà del VII secolo a.C. Veio, Area Archeologica.

34

34-35. Disegno delle pitture della tomba dei Leoni Dipinti a Cerveteri (da *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, a cura di S.Steingräber, Milano 1987, fig. 187).

etrusco-meridionali, tanto da far ritenere il pittore un ceramografo, misuratosi in questa occasione con un'opera di maggior impegno. Cerveteri nel corso dell'avanzato VII secolo si configura come il centro di maggior diffusione della pittura funeraria, talora limitata a una semplice sottolineatura

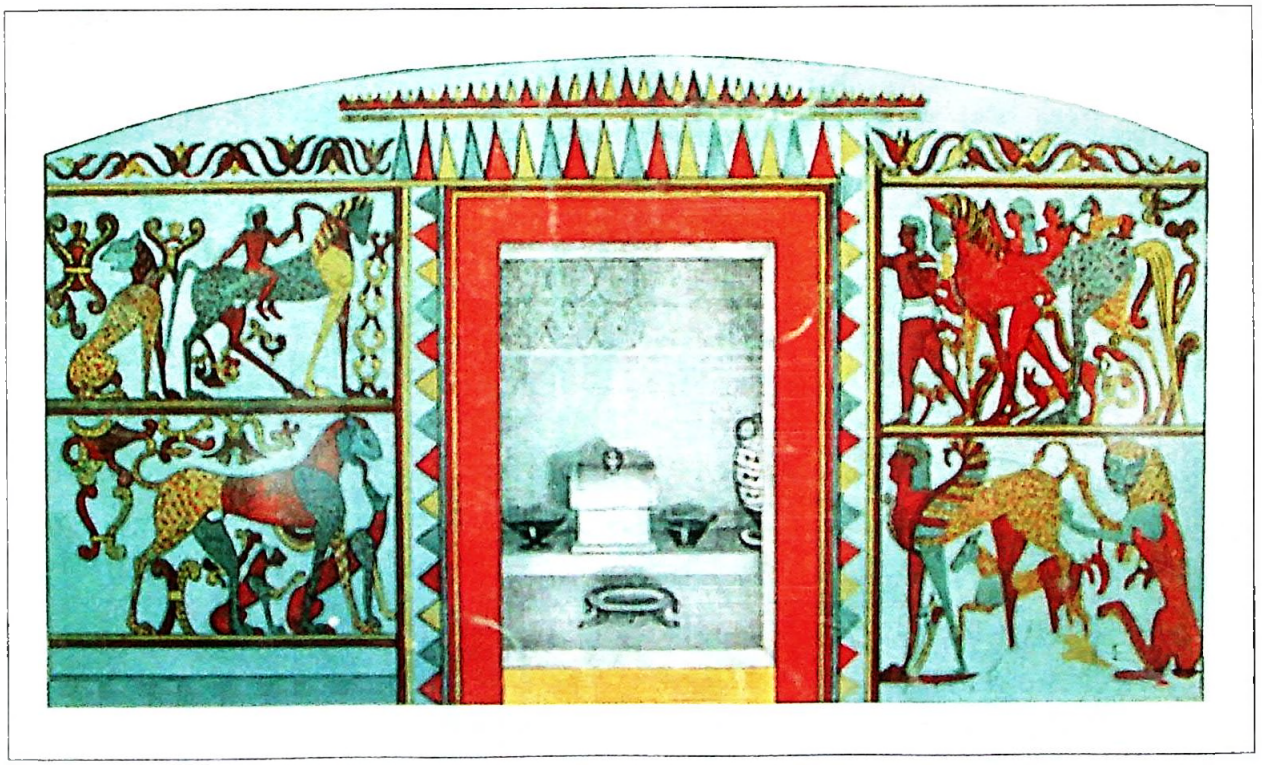
35



decorativa dei vari elementi architettonici rappresentati a rilievo nel tufo, quali incorniciature di porte, travature e arredi. Cerveteri ha restituito tuttavia anche alcune delle più importanti tombe dipinte con scene figurate del periodo orientalizzante, purtroppo attualmente quasi completamente perdute. La tomba degli Animali Dipinti presentava una decorazione pittorica nel vestibolo circolare, con fregi animalistici con inserzione anche di una figura umana con arco: ad animali gradienti si alternano scene di cacce di leoni a erbivori e un leone e un cervo sono dipinti anche sui lati di un sarcofago. La tomba dei Leoni Dipinti, oltre a una teoria di leoni gradienti ha restituito una delle più antiche rappresentazioni di "signore degli animali", con una figura umana tra due leoni. A questo repertorio iconografico, assai diffuso nelle coeve decorazioni della ceramica e dei manufatti in materiale prezioso orientalizzanti, si aggiunge nella tomba della Nave la raffigurazione di un'imbarcazione che potrebbe alludere all'attività svolta in vita dal defunto, al viaggio nell'aldilà o a un tema mitologico quale il viaggio di Ulisse, peraltro noto in questo momento anche su altre classi di materiali. A Veio ci riconduce ancora una volta la tomba Campana, ascrivibile alla fase tarda dell'orientalizzante, che presenta una composizione pittorica di maggior respiro, che occupa un'intera parete. Consta di due camere assiali e, mentre quella più interna presenta solo due serie sovrapposte di

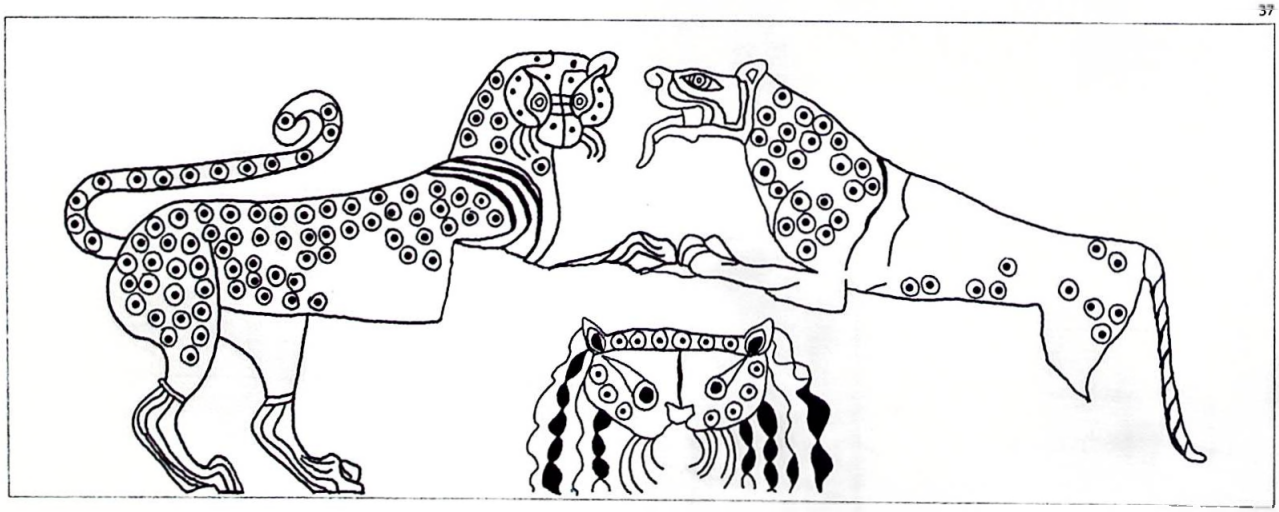
36. Disegno ricostruttivo della tomba Campana di Veio, fine del VII secolo a.C. (da *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, a cura di S. Steingräber, Milano 1987, fig. 190).

36



tre scudi dipinti sulla parete di fondo, la prima di esse ci ha restituito un complesso di pitture, nelle quali l'affollarsi di figure umane e animali e di riempitivi vegetali e la vivace quanto irrealistica policromia dei dettagli interni delle figure, basata sui tre colori tradizionali - nero, giallo e rosso -, richiamano modelli che potrebbero essere ricercati in perdute tappezzerie, che forse erano appese ai muri delle abitazioni. La composizione si articola in quattro pannelli, sovrapposti due a due ai lati della porta di accesso alla seconda camera. Mentre in quelli inferiori sono presenti gruppi animalistici, con grandi felini, una sfinge, un cane e un capriolo, in quelli superiori compaiono anche figure umane. Il riquadro di sinistra reca un cavaliere e una pantera assisa, quello di destra una scena più complessa: un cavaliere è preceduto da un portatore di bipenne e accompagnato da un attendente che conduce il cavallo per le briglie; un cane è tra le zampe del cavallo e una piccola pantera in groppa. Tra le interpretazioni proposte appare convincente quella che vede in questa scena una partenza per gli inferi del defunto. Tarquinia, che per le epoche successive sarà il centro in Etruria nel quale si svilupperà nel modo assolutamente più vistoso il fenomeno della pittura funeraria, per il periodo orientalizzante ha restituito una sola tarda attestazione nella tomba delle Pantere. Nell'unica camera in cui consiste sono rappresentate ai lati della porta di ingresso due grandi pantere assise, mentre sulla parete di fondo altre due sono affrontate araldicamente di profilo - una col muso di prospetto - con una zampa anteriore poggiata su una grande protome mostruosa. Gli animali sono resi in rosso e nero a linea di contorno e col corpo maculato a cerchielli con punto interno; le loro dimensioni monumentali denunciano una diversità di ispirazione rispetto alle iconografie e alla sintassi compositiva delle pitture esaminate fino a ora, che deve essere ricondotta a modelli della ceramografia corinzia ed etrusco-corinzia coeva.

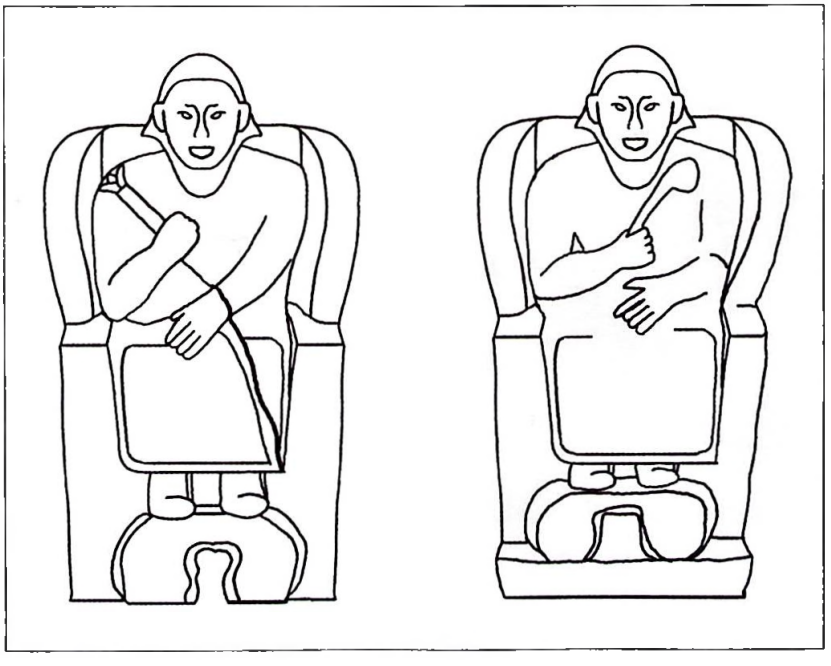
37. Disegno delle pitture della parete di fondo della tomba delle Pantere di Tarquinia, fine del VII secolo a.C.



## I PRIMI ESEMPI DI GRANDE SCULTURA

La scultura di grande formato in pietra compare in Etruria nei primi decenni del VII secolo a.C. come un fenomeno quasi improvviso e spesso privo di legami con le esperienze della piccola plastica del periodo precedente. Non appare privo di significato il fatto che le più precoci manifestazioni scultoree coincidano cronologicamente con l'affermarsi dell'edilizia monumentale sia nel campo dell'architettura civile, sia in quello assai meglio documentato dell'architettura funeraria. A questo ultimo ambito sono da riferire le prime realizzazioni plastiche in pietra, tra le quali deve essere menzionato un frammento di statua antropomorfa proprio dalla tomba della Capanna di Cerveteri, citata precedentemente come una delle prime attestazioni di tomba a camera in Etruria. Praticamente altorilievi sono da ritenersi le sculture ricavate nel tufo raffiguranti due figure maschili barbate, rispettivamente con scettro e lituo in mano, assise su troni con suppedanei nell'anticamera della tomba delle Statue di Procoio di Ceri, nel territorio di Cerveteri, datata agli inizi del VII secolo a.C. La cattiva conservazione delle due sculture non impedisce di ravvisarvi stilemi iconografici di matrice orientale, segnatamente siro-ittita, indiziari della provenienza dei primi artigiani operanti in Etruria in questo campo. La funzione di questi altorilievi quali *imagines maiorum* dei defunti è resa esplicita, oltre che dagli attributi di rango, dalla loro stessa collocazione nel vano che precede la camera funeraria, così come l'ambiente di ingresso della casa doveva accogliere i

38



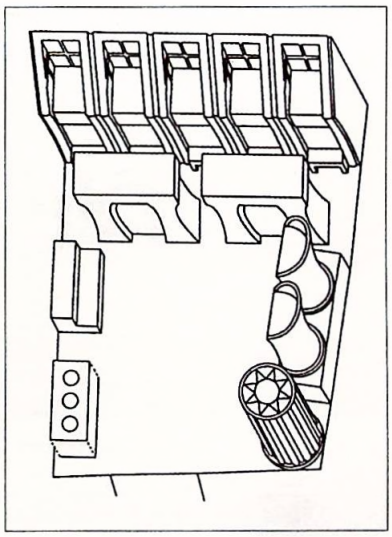
38. Disegno degli altorilievi in tufo raffiguranti due figure maschili nella tomba delle Statue di Procoio di Ceri, primi decenni del VII secolo a.C.

simulacri per il culto degli antenati, documentato peraltro dalle fonti scritte di epoca romana. Ancora più esplicita in questo senso è la testimonianza di un'altra tomba ceretana, quella delle Cinque Sedie, databile attorno alla metà del VII secolo a.C., dove in un vano laterale sono stati ricavati nel tufo cinque sedili affiancati, sui quali dovevano essere state poste altrettante statuette di terracotta, maschili e femminili, con mano protesa nel gesto di chi offre o riceve qualcosa, e abbigliate con lunghe vesti decorate a rete, fermate sulla spalla da grandi affibbiagli a pettine. Sempre scavati nel tufo, vi sono altri elementi di arredamento che inducono a identificare in questo vano la riproduzione in chiave funeraria di un sacello domestico: due mense davanti alle sedie, un altare con cuppelle per libagioni rituali, due troni vuoti, destinati alla coppia di defunti, un cesto. Le vere e proprie

39

39. Statuetta di personaggio maschile seduto, dalla tomba delle Cinque Sedie a Cerveteri, metà del VII secolo a.C. Roma, Musei Capitolini.

40



41

prime sculture a tutto tondo note provengono dall'Etruria settentrionale. Si tratta di due statue in calcare rinvenute nella necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, nel territorio di Volterra. I controversi dati sul recupero ne indiziano la pertinenza alla tomba a camera C, assegnabile alla prima metà del VII secolo a.C. Le due statue rappresentano due personaggi di sesso maschile, vestiti solo di un corto perizoma sormontato da un grande cinturone decorato, ritratti in gesti di compianto funebre. Una delle due statue è acefala, ma se ne conserva parte della capigliatura che termina in una treccia lunga fino alla vita; l'altra ha il volto completamente abraso e un'acconciatura più corta. Le superfici delle parti nude e dei perizoma sono accuratamente lisciate, mentre i cinturoni, i bordi della veste e le capigliature sono campiti da incisioni e intagli decorativi che producono un

40. Statuetta di personaggio femminile seduto, dalla tomba delle Cinque Sedie a Cerveteri, metà del VII secolo a.C. Londra, British Museum.

41. Ricostruzione assonometrica dell'interno della tomba delle Cinque Sedie di Cerveteri (da G.Barker, T.Rasmussen, *The Etruscans*, Oxford 1998, p.129).

42

43

42. Busto di una statua femminile, dalla tomba della Pietrera a Vetulonia, terzo quarto del VII secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

43. Busto di una statua femminile, dalla tomba della Pietrera a Vetulonia, particolare, terzo quarto del VII secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

effetto di contrasto. Le statue, se da un lato rievocano moduli della piccola plastica di stile geometrico etrusco, dall'altro presentano elementi innovativi della nuova temperie culturale di matrice orientale (nell'abbigliamento, nelle acconciature, nel trattamento dei volumi). La loro funzione è stata interpretata come simbolo di un accoglimento dei defunti nella loro residenza funeraria e in senso più ampio nel mondo dell'Aldilà, analogamente a quanto proposto per il complesso delle statue della tomba della Pietrera di Vetulonia. In questa monumentale struttura, databile al terzo quarto del VII secolo a.C., sono stati rinvenuti i frammenti relativi a otto statue di pietra di grandi dimensioni che probabilmente erano allineate nel corridoio di accesso alla camera funeraria. Una di esse è stata parzialmente ricomposta e raffigura un personaggio di sesso femminile con le mani al petto nel gesto di compianto funebre: il volto è allungato con calotta cranica tondeggiante, la capigliatura ricade sopra e attorno ai seni in due coppie di trecce, gli occhi sono a mandorla, le labbra serrate. Tali caratteri rinviano alle esperienze della plastica nord-siriaca, note in Etruria attraverso la probabile presenza di maestri nonché di oggetti di importazione. Queste sculture presentano uno spessore assai esiguo e sono poco lavorate nella parte posteriore, forse per una mancata conquista della visione a tutto tondo o per le esigenze relative alla loro collocazione presso le pareti della tomba.

## LE STELE E I CIPPI DELL'ETRURIA PADANA

Un altro grande centro per lo sviluppo della scultura in età orientalizzante è quello di Bologna, dove si registra una notevole varietà di monumenti scolpiti in arenaria, che si scaglionano a partire dal secondo quarto fino alla fine del VII secolo a.C., accomunati dall'impiego di iconografie e moduli stilistici e decorativi di chiara marca orientale e dalla pertinenza a contesti quasi esclusivamente funerari. Tra di essi si devono menzionare l'imponente stele Malvasia-Tortorelli, quasi a tutto tondo, con due vitelli rampanti ai lati dell'"albero della vita", motivo quest'ultimo più volte ripreso in altri monumenti di quest'area, come a esempio nella stele di via Tofane e in quelle del tipo a disco di Crespellano e di San Giorgio di Piano. Una scena narrativa è presente nella stele Zannoni, nella quale è rappresentato un uomo su carro sotto un crescente lunare, preceduto da un altro in piedi nell'atto di accoglierlo: le interpretazioni possibili sono quelle che vi ravvisano il defunto accompagnato da un demone o l'omaggio presentato a un principe su carro. I motivi vegetali riprodotti nella fascia superiore trovano confronti diretti in area nord-siriana. Una manifestazione scultorea del tutto isolata per forma, dimensioni e dalla tuttora non certa funzione è costituita dalla coppia di cippi di via Fondazza, cilindrici, con ampie modanature e decorati a rilievo con fregi di animali reali e fantastici del repertorio orientalizzante. È stato ipotizzato che potesse trattarsi di altari o di elementi architettonici di ingresso o delimitazione di aree sacre o funerarie, il cui richiamo ancora una volta a modelli orientali risulta esplicito. Esponenti significativi della classe dei cippi a colonnetta sono i due esemplari rinvenuti a Rubiera, databili al tardo VII secolo a.C., decorati con fregi animalistici e recanti iscrizioni onomastiche che ne evidenziano la funzione di segnacolo funerario.

44. Stele Malvasia-Tortorelli, secondo quarto del VII secolo a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico.

45. Stele Zannoni, secondo quarto del VII secolo a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico.

46. Disegno del fregio del cippo di Rubiera.

44

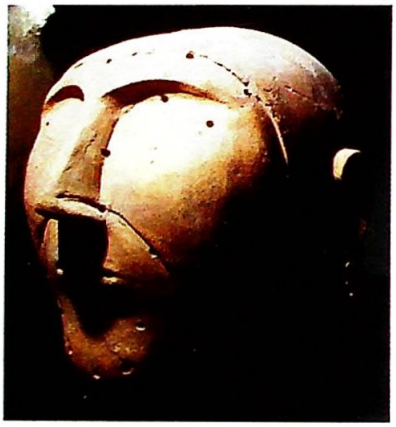
45

46

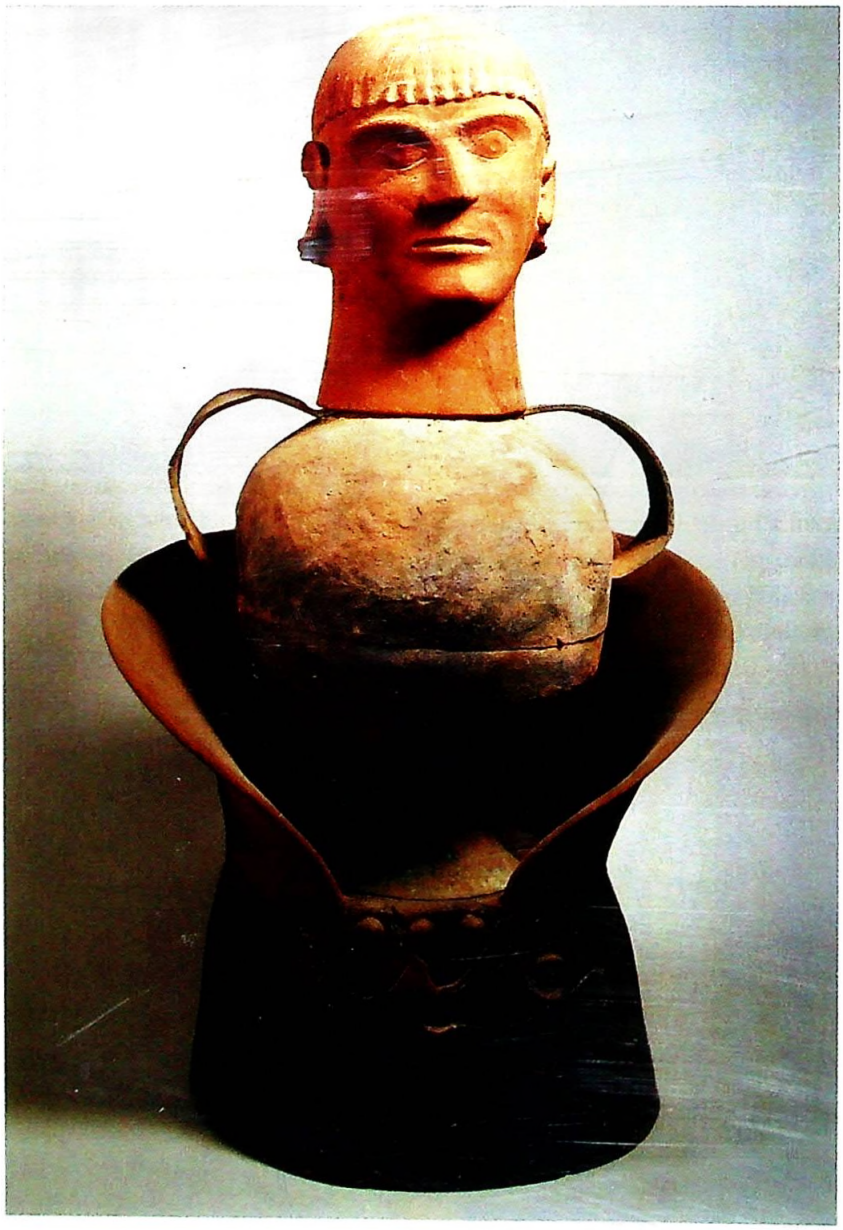
## LA PRODUZIONE CHIUSINA DI CINERARI ANTROPOMORFI

Una classe di materiali che deve essere menzionata riguardo alla plastica etrusca è rappresentata dai canopi di Chiusi. Con questo termine si designano convenzionalmente dei cinerari di terracotta o più raramente di bronzo, di forma sinteticamente antropomorfa, sormontati da una testa modellata raffigurante il defunto, prodotti in questo centro e nel suo territorio

47



48



47. Canopo. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.

48. Canopo. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.

49

50

tra il secondo quarto del VII e la seconda metà del VI secolo a.C. Se estremamente sommaria, quando non del tutto assente, è la rappresentazione di parti del corpo, per la resa delle teste e dei volti si assiste a un processo evolutivo piuttosto articolato, che parte da un modellato essenziale, a palla, su cui veniva applicata una mascherina bronzea o fittile, per giungere a esiti di riproduzione naturalistica dei volti. La collocazione talvolta dei canopi su troni di bronzo o di terracotta rinvia al rango sociale elevato degli incinerati. In qualche caso, come a esempio nel vaso Paolozzi, l'antropomorfizzazione del cinerario si esprime attraverso la presenza sul coperchio di figurine umane a tutto tondo.

49. Vaso cinerario Paolozzi, ultimo quarto del VII secolo. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.

50. Canopo con orecchini, seconda metà del VII secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

## LE TESTIMONIANZE DI SCULTURE POLIMATERICHE

Un particolare genere scultoreo attestato in questa epoca è quello che vede l'impiego di materiali diversi nella realizzazione della statua, quali il bronzo laminato e il legno. In generale, la mancata conservazione di quest'ultimo ha reso spesso arduo il riconoscimento stesso di queste statue. La tomba del Carro di Bronzo di Vulci, databile al 680-670 a.C., ha restituito le parti in bronzo di due esemplari di questo tipo, corrispondenti alle mani e a una testa, costituita da una sfera su collo cilindrico. È stato ipotizzato che una di esse fosse collocata sul carro eponimo a rappresentare il defunto. Sempre a Vulci è stata recentemente attribuita una rarissima testa lignea, databile alla seconda metà del VII secolo a.C. e pertinente a una statua polimaterica, con tracce di lamina d'oro sul volto e di bronzo sulla calotta cranica per la capigliatura.

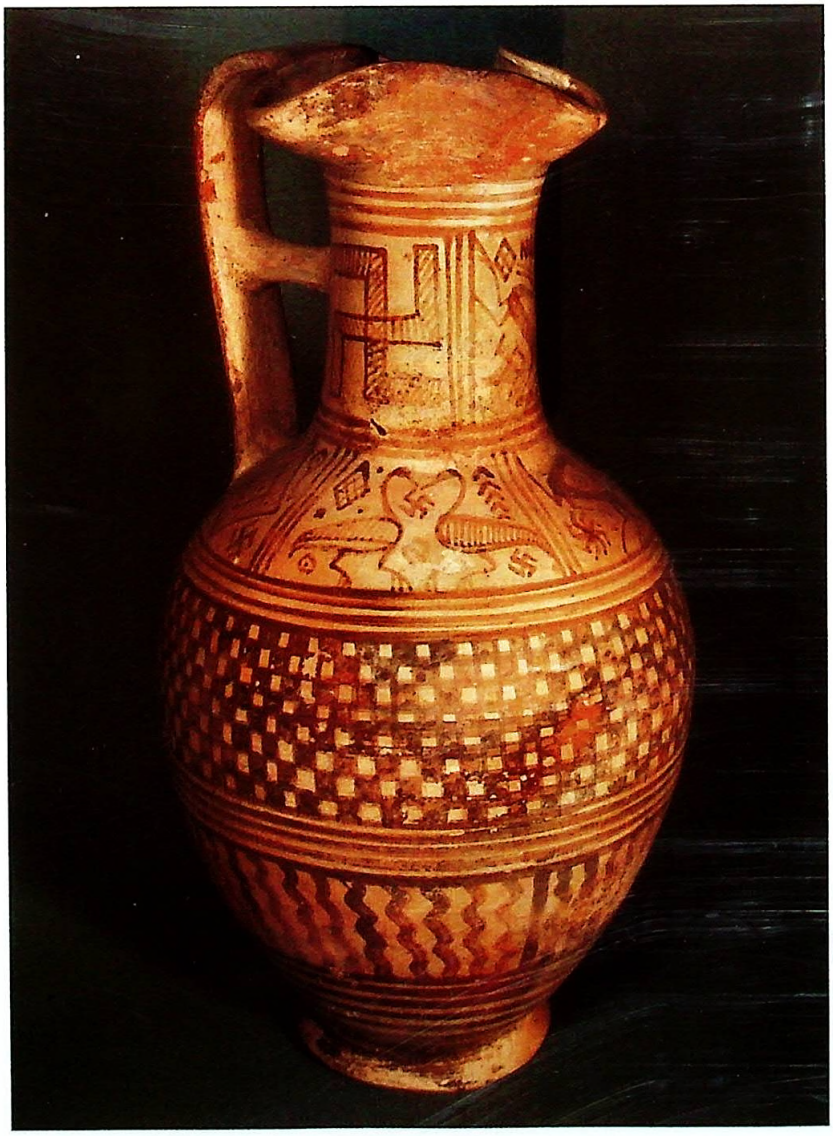
51

51. Mani bronzee con borchie d'oro, dalla tomba del Carro di Bronzo di Vulci. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

## LA CERAMICA FIGURATA E LE RAPPRESENTAZIONI DEL MITO GRECO

Per la ceramica figurata di età orientalizzante non si assiste a repentini e sostanziali cambiamenti rispetto alla precedente tradizione geometrica. Simili risultano il repertorio delle forme – essenzialmente vasi da mensa – e dei moduli decorativi, tanto che la prima fase della produzione è convenzionalmente definita "subgeometrico", sebbene gli influssi culturali corinzi e attici vadano nel corso del VII secolo a.C. affiancandosi e

52

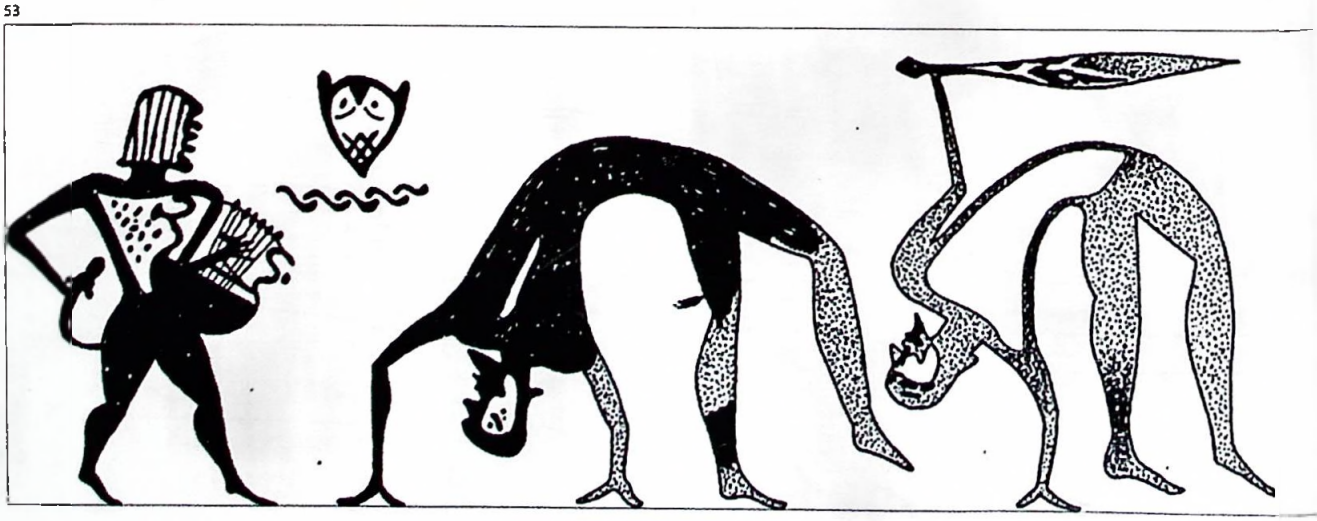


52. *Oinochoe* con decorazione geometrica, fine dell'VIII - inizi del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

progressivamente sostituendosi a quelli di matrice euboico-cicladica. Non del tutto uniformi appaiono gli esiti produttivi dei diversi centri etrusco-meridionali. Un sostanziale conservatorismo si riscontra a Tarquinia e a Vulci dove prosegue l'affermazione di ceramica figulina decorata con partiti geometrici entro metope (*Metopengattung*), prolungando la tradizione euboica. A Cerveteri e a Veio si affermano le rappresentazioni con la tecnica a silhouette di aironi e pesci, disposti in file; i primi conoscono una straordinaria diffusione, tanto da divenire il soggetto della più antica tomba dipinta nota in Etruria, la tomba delle Anatre di Veio. A Cerveteri si riconduce l'attività di maestri dotati di maggiore personalità e di forza di innovazione, quali il Pittore delle Gru al quale si deve l'inserzione di figure umane all'interno di teorie animalistiche (un guerriero) nonché una delle più antiche rappresentazioni di centauro dell'arte etrusca. Con i vasi del Pittore dell'Eptacordo fanno la loro comparsa, tra il 680 e il 660 a.C., monumentali scene narrative e mitologiche: nell'anfora eponima si ha la rappresentazione di una danza acrobatica di cinque individui, tre dei quali armati di spade e di lancia, accompagnati da un suonatore di cetra a sette corde. Incerta è l'interpretazione della scena: la presenza di una sorta di maschera appesa accanto al suonatore potrebbe suggerirne il carattere rituale o alludere al suo ambito spettacolare e teatrale. Su un altro vaso si assiste invece alla raffigurazione di una scena probabilmente legata alla guerra di Troia con una figura femminile nell'atto di carezzare il mento di un guerriero (Elena e Menelao? donna troiana e guerriero greco?). Una scena mitica deve essere ravvisata anche in un'anfora del Pittore di Amsterdam, databile al 660-640 a.C., nella quale una donna ammantata è posta dinanzi a un gigantesco e mostruoso serpente tricipite: un'interpretazione vede in essa un episodio della saga degli Argonauti, con Medea che ammansisce il drago della Colchide. Nessun dubbio esegetico lascia invece la scena omerica presente su

53. Sviluppo grafico dell'anfora del Pittore dell'Eptacordo, secondo quarto del VII secolo a.C. (*La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, a cura di M.Martelli, Novara, 1987, pp. 262-263).

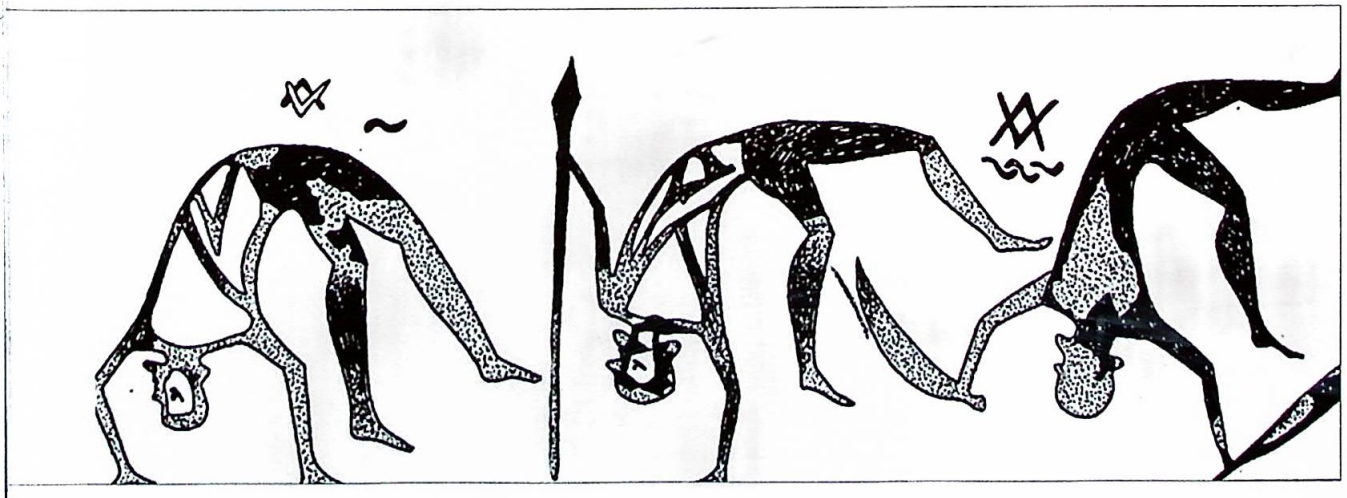
53



54

54. Disegno del cratere di Aristonothos.

un cratere coevo, con l'accecamento di Polifemo, eseguito da un artigiano che si firma Aristonothos, evidentemente di origine greca ma operante a Cerveteri. Sull'altro lato del vaso, ugualmente rilevante è la rappresentazione di una battaglia navale forse tra Greci ed Etruschi.



## LA PITTURA VASCOLARE IN "BIANCO SU ROSSO"

Parallelamente alla produzione di ceramica figulina chiara dipinta in rosso, già dalla prima metà del VII secolo a.C. si afferma, sovente nelle stesse botteghe, quella di impasto rosso sovradipinto con vernice bianca (*white-on-red*). Le forme adottate sono spesso le stesse, includenti il repertorio di vasi da mensa, ma con una predilezione verso i grandi contenitori (*pithoi* e anfore) e i cinerari (urne, grandi pissidi). I ceramografi che operano in questa tecnica si applicano talora anche nella decorazione fittile degli edifici, come dimostrano a esempio le lastre dipinte di Acquarossa. In una prima fase essi attingono anche al medesimo repertorio decorativo subgeometrico ad aironi e pesci, ma dalla metà del VII secolo a.C. fanno la loro comparsa scene più complesse e temi mitologici, a opera soprattutto della ceretana bottega dell'Urna Calabresi. Nell'urna a casetta eponima è raffigurato un combattimento di pugilato, precoce attestazione di giochi funebri. Il Pittore della Nascita di Minerva rappresenta in una pisside-cinerario, databile al 630-620 a.C., il mito della nascita di Atena dalla testa di Zeus e la caccia al cinghiale calidonio (se le scene conservate non sono state alterate da interventi di restauro). La diretta ispirazione a modelli figurativi corinzi

55

55. Vaso con decorazione bianco su rosso. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

56

non esclude in queste opere una commistione con motivi decorativi vegetali e animali di ascendenza orientale, ormai parte integrante del complesso repertorio figurativo etrusco del periodo.

57

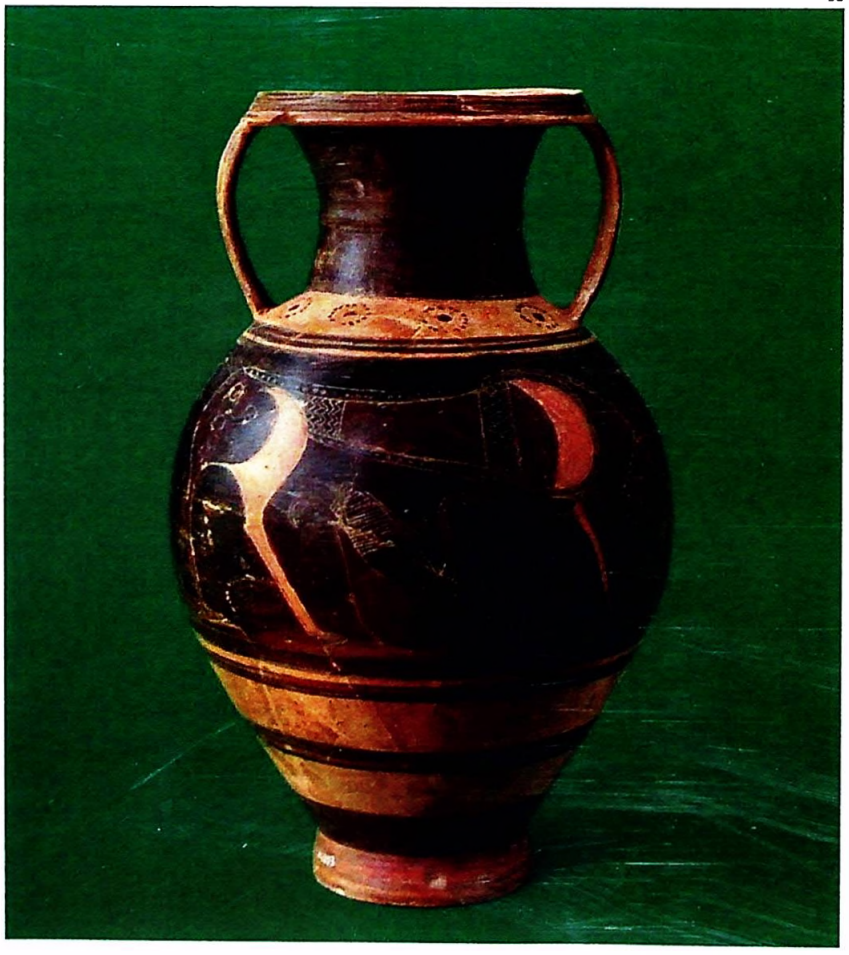
56. Disegno dell'urna Calabresi, da Cerveteri, terzo quarto del VII secolo a.C.

57. Urnetta a forma di casa con decorazioni *white-on-red*, seconda metà del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

## LA NASCITA E LO SVILUPPO DELLA PRODUZIONE ETRUSCO-CORINZIA

La presenza in Etruria di artisti e artigiani provenienti da Corinto è collegata, dalle fonti storiche, alla venuta del nobile Demarato, che intorno alla metà del VII secolo a.C. abbandona la patria in seguito alla presa di potere da parte dei Cipselidi. A partire dal 630 a.C. si ha quindi la nascita di una produzione di ceramica dipinta di imitazione corinzia detta appunto "etrusco-corinzia", che perdurerà per circa un secolo. Tale produzione, piuttosto diversificata, soprattutto nei suoi esiti iniziali, interessa essenzialmente i principali centri dell'Etruria meridionale. Le forme vascolari adottate discendono direttamente dal repertorio corinzio: vasi da mensa e da simposio, ma anche balsamari di varia foggia per unguenti e oli profumati. Si assiste nella prima fase al contemporaneo affermarsi a Vulci della tecnica decorativa a figure nere e a Cerveteri e nel comprensorio meridionale di quella policroma, che prevede l'impiego di sovradipinture in bianco e

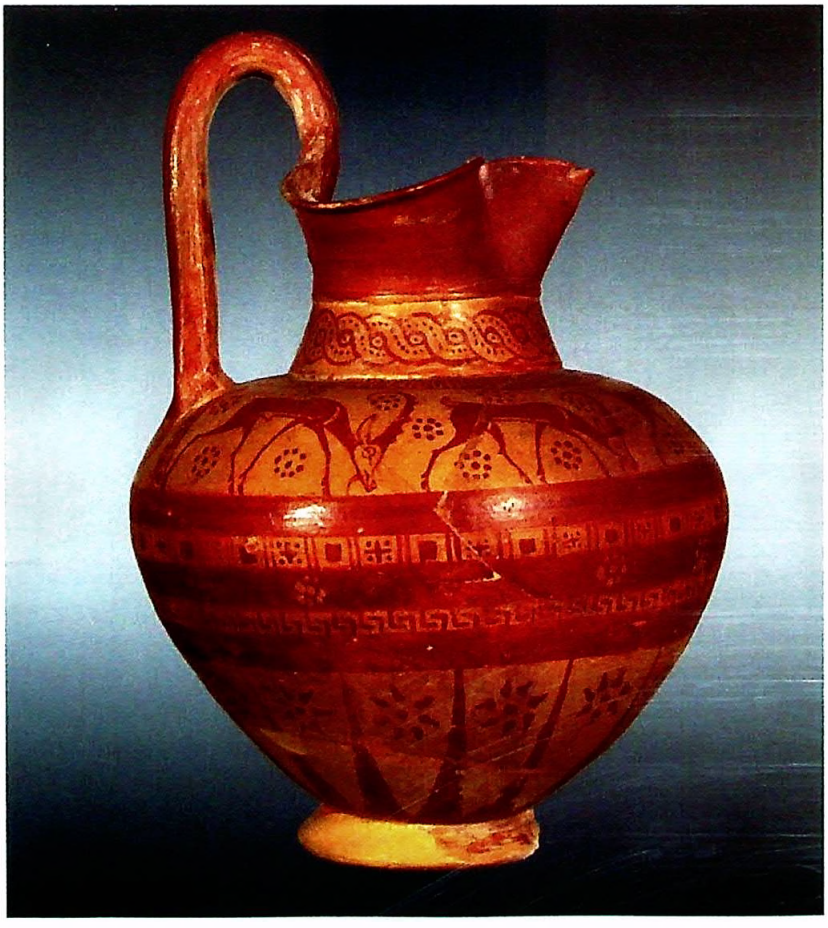
58



58. Anfora del Gruppo Policromo, ultimo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

paonazzo per i dettagli interni delle figure realizzate a incisione su fondo scuro. I soggetti rappresentati consistono, tranne rare eccezioni, in teorie di animali reali e fantastici desunti dal repertorio figurativo corinzio, con commistioni di derivazione greco-orientale o di creazione locale etrusca. A Vulci la fase iniziale di questa produzione è contrassegnata dalla presenza di due artigiani dalla forte e innovativa personalità, il Pittore delle Rondini, di estrazione greco-orientale e il Pittore della Sfinge Barbuta, di origine corinzia. Il primo opera su vasi di tipo corinzio, ma secondo i moduli decorativi dello stile greco-orientale, con file di animali a linea di contorno, soprattutto stambecchi. La sua attività non darà vita a una scuola, come avverrà per il Pittore della Sfinge Barbuta, vero capostipite di questa nuova tradizione decorativa. Egli adotta a sua volta anche motivi estranei alla cultura figurativa corinzia, greco-orientali o derivati dalla cultura orientalizzante locale, quale a esempio l'eponima sfinge barbuta con copricapo a *polos*. Il suo stile animalistico è monumentale e conosce anche divagazioni narrative

59



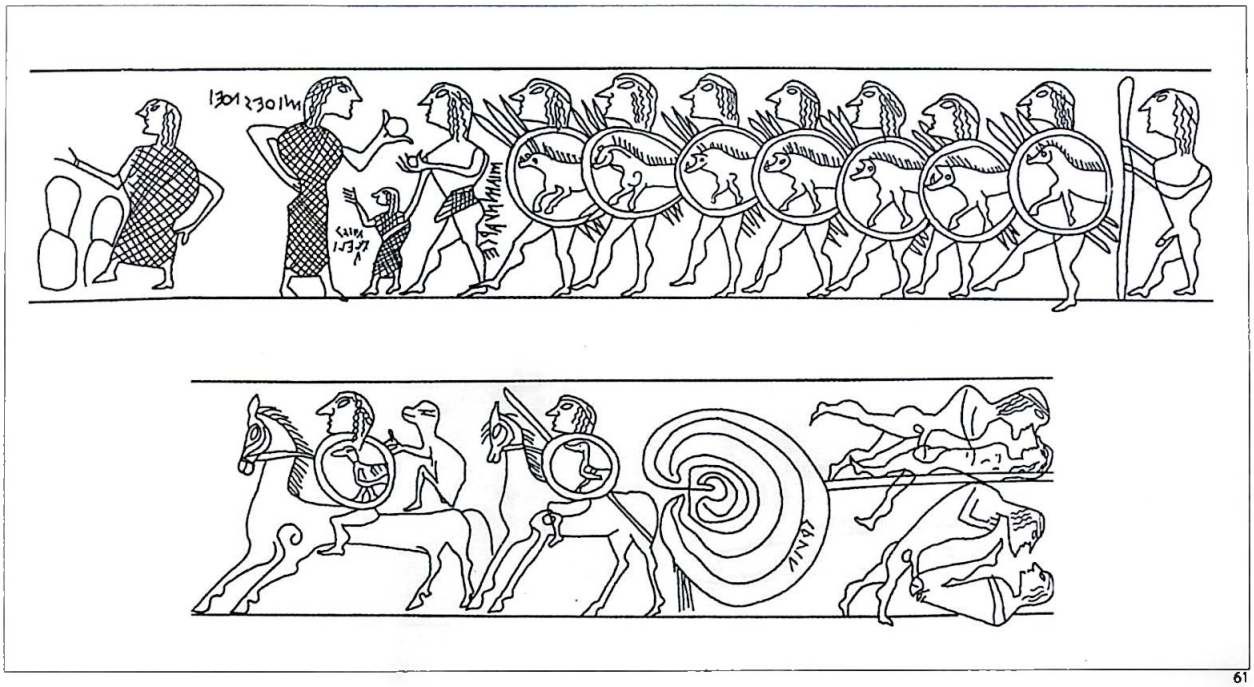
59. Pittore delle Rondini, *oinochoe*, ultimo quarto del VII secolo. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

mitologiche, come su un'*oinochoe* con scene relative alla caduta di Troia. A Cerveteri, contemporaneamente, fanno la loro comparsa artigiani che operano con la tecnica policroma su vasi di grandi dimensioni, raggruppati convenzionalmente in una cerchia (ciclo di Monte Abatone). Tra di essi la figura più notevole è rappresentata dal Pittore dei Cappi, che adotta come forma quasi esclusiva l'anfora con anse a nastro: le figurazioni di animali reali e fantastici sono imponenti e fantasiose, spesso incoerenti nella struttura, quanto vivaci nella policromia e riferibili a repertori figurativi di varia provenienza, svincolati da una dipendenza troppo stretta da quello corinzio. Isolata nella produzione ceretana appare un'*oinochoe* rinvenuta alla

60

60. Pittore della Sfinge Barbuta, anfora, fine del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

61. Sviluppo grafico del fregio principale dell'*oinochoe* della Tragliatella (da *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, a cura di M.Martelli, Novara, 1987, pp. 270-271).

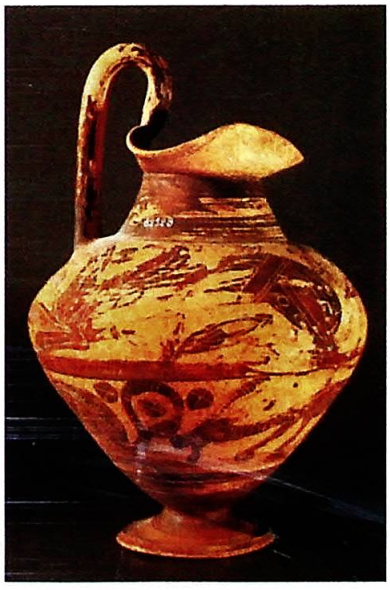


61

Tragliatella, eseguita probabilmente su commissione, che presenta scene figurate dalla controversa interpretazione, nelle quali si mescolano forse contenuti mitici e quotidiani. Sul corpo sono rappresentati una scena di saluto di una donna con figlioletta a un uomo (probabilmente il commiato di una defunta dal marito), designati coi nomi, una schiera di opliti con scudi decorati con avantreno di cinghiale e seguiti da un uomo con lunga asta, due cavalieri, la visione di una città vista dall'alto con l'iscrizione "Truia" e, infine, due gruppi erotici. Sulla spalla sono raffigurati ancora un commiato tra un uomo e una donna (Teseo e Arianna?), una nave e un capride. Di segno del tutto diverso è l'attività del coevo ciclo Castellani, con artigiani (tra cui il Pittore eponimo) operanti forse a Cerveteri o a Veio, sempre nella tecnica policroma, ma generalmente su balsamari di piccole dimensioni e con uno stile animalistico miniaturistico più aderente ai modelli corinzi. Alla seconda generazione degli artigiani di Vulci appartengono i pittori di Boehlau, di Pescia Romana, di Feoli. Se il primo appare ancora legato a schemi figurativi orientalizzanti, con monumentali rappresentazioni animalistiche del tutto indipendenti dalla tettonica del vaso, gli altri due rivelano una raggiunta padronanza nella articolazione ormai più variata negli schemi compositivi e nell'inserzione di nuovi soggetti nei fregi figurati. Anche a Cerveteri si afferma in questo momento la tecnica a figure nere, con la bottega detta degli Anforoni Squamati dal motivo ornamentale dominante che sostituisce quasi completamente la decorazione figurata.

62. Pittore di Boehlau, *oinochoe*, inizi del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

62



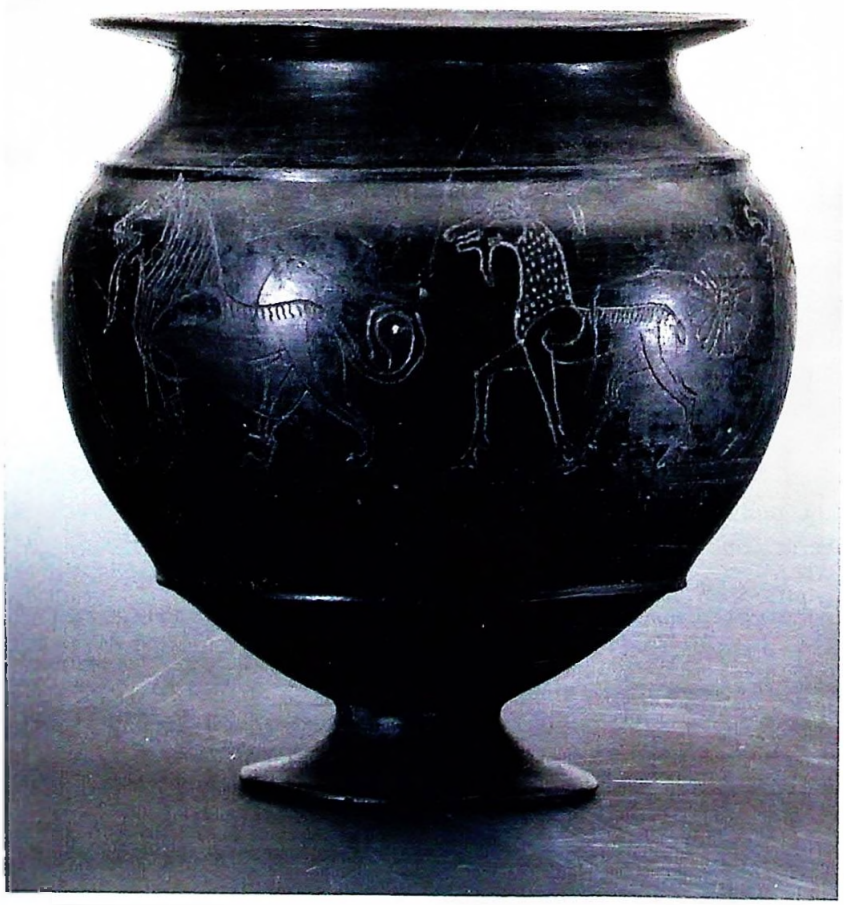
## IL BUCCHERO

A partire dal secondo quarto del VII secolo a.C. fa la sua comparsa un tipo di ceramica del tutto peculiare dell'Etruria, che conoscerà un'ampia diffusione in tutto il bacino del Mediterraneo per quasi due secoli: il bucchero. Si tratta di una ceramica molto depurata di colore nero in superficie e in frattura, ottenuta con la cottura dell'argilla in atmosfera riducente, del tutto priva di ossigeno. Le più antiche attestazioni di buccheri provengono da Cerveteri e dal suo territorio e questo centro è senz'altro da ritenersi il primo per la produzione e la diffusione di questa ceramica. Il repertorio delle forme è assai ampio e comprende servizi da mensa e da simposio, balsamari, vasi rituali. I modelli di riferimento

63

63. Olla in bucchero con decorazione graffita, forse da Cerveteri, metà del VII secolo a.C. Londra, British Museum.

64. *Kantharos* in bucchero, 620 a.C. circa. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



64

non sono univoci: in alcuni casi, come l'anforetta a spirali, il ***kantharos***, il ***kyathos***, il calice, la derivazione è dalla ceramica di impasto di tradizione villanoviana, in altri, come l'*oinochoe*, l'*olpe*, l'*aryballos* piriforme, il modello è corinzio, in altri ancora, come la brocchetta a collo allungato, l'ispirazione proviene da prototipi metallici fenicio-ciprioti. Il repertorio decorativo comprende in genere motivi geometrici graffiti o impressi, come nel caso dei caratteristici "ventaglietti", o fregi animalistici orientalizzanti realizzati a graffito e talora a rilievo; assai più rare risultano le scene narrative con soggetti umani. Talora sono aggiunti al vaso elementi ornamentali plastici come i sostegni a figura umana o mostruosa nei calici a cariatidi o la figurina maschile alla guida di una coppia di cavalli su di un vaso configurato ceretano. I vasi più antichi mostrano una particolare sottigliezza nello spessore ("bucchero sottile"); la lucentezza della superficie, il profilo teso delle pareti, le anse laminari, richiamano da vicino

65

65. *Kantharos* in bucchero. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

66

67

66-67. *Askòs* di bucchero a forma di auriga, da Cerveteri. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

produzioni vascolari metalliche con le quali i vasi di bucchero intrattengono un rapporto di interdipendenza, senza necessariamente costituirne un surrogato più economico. La presenza di buccheri anche in contesti principeschi ne assicura il ruolo di ceramica fine di pregio. Dalla seconda metà del VII secolo a.C. anche gli altri principali centri dell'Etruria meridionale realizzano proprie produzioni di bucchero. Dallo scorcio del secolo si assiste a una riduzione delle forme, ma anche a una diffusione che inizia a interessare tutto il bacino del Mediterraneo, in concomitanza col commercio del vino.

## I BENI DI LUSSO DEI PRINCIPI ETRUSCHI

In Etruria nel corso dell'età orientalizzante si registra una presenza straordinaria di beni mobili in materie preziose – quali l'oro, l'argento, l'avorio, l'ambra, le uova di struzzo, il vetro – che esprimono in modo eclatante il prestigio e la ricchezza delle aristocrazie dominanti. La lavorazione di questi materiali richiedeva una conoscenza tecnica che solo una manodopera altamente specializzata poteva garantire, cosa che ha comportato un afflusso e una circolazione presso le corti principesche etrusche di maestranze di provenienza straniera, soprattutto dal Vicino e Medio Oriente e dalla Grecia.

68

68. Uovo di struzzo decorato, seconda metà del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

## LE OREFICERIE: NASCITA E SVILUPPO DI UNA TRADIZIONE PRODUTTIVA

Per quanto attiene all'oreficeria, si assiste nel corso del VII secolo a.C. non solo a un notevolissimo incremento nel numero dei manufatti – già presenti in età villanoviana – ma anche allo sviluppo e al perfezionamento di nuove tecniche decorative nonché di iconografie, introdotte da artigiani orientali. La granulazione (applicazione a saldatura di sferette auree a comporre campiture a silhouette per figure, motivi geometrici o dettagli interni) e la filigrana (lavorazione dell'oro a fili per motivi a nastro), presenti sporadicamente anche in oggetti di epoca tardo-villanoviana, raggiungono, assieme al pulviscolo (applicazione con collanti di polvere d'oro alle superfici a creare figure o motivi ornamentali a silhouette), allo

69. *Kotyle* aurea, dalla tomba Bernardini di Praeneste, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

69

70

70. Bracciali in oro, dalla tomba Regolini Galassi di Cerveteri, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

71. Fibula con decorazione a pulviscolo, da Vetulónia, 630 a.C. circa. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

sbalzo e alla creazione di figurine a tutto tondo, livelli altissimi di raffinatezza esecutiva, attraverso il sapiente sfruttamento dei limitati spazi decorativi offerti dagli oggetti aurei. Questi ultimi, nella maggior parte dei casi, riprendono forme già presenti, in bronzo, in epoca villanoviana. Si tratta di oggetti di ornamento, più spesso femminili, quali fibule a sanguisuga, spilloni, fermatrecce, bracciali, collane, placchette, pettorali; quelli maschili sono in genere limitati alle fibule ad arco serpeggiante e agli affibbiagli per fermare la veste sulla spalla. I motivi decorativi presenti su questi oggetti rivelano la formazione di un patrimonio iconografico composito, che innesta sulla tradizione geometrica un repertorio animalistico derivato dal mondo greco e orientale, nonché da figure umane che richiamano da vicino divinità di chiara ascendenza orientale. Le fibule femminili e maschili presentano come caratteristica comune l'allungamento della staffa, adatta spesso a ospitare la decorazione a sbalzo, a granulazione o a pulviscolo, a motivi geometrici o con teorie animalistiche; in alcune occasioni vi erano realizzate a granulazione anche iscrizioni di possesso. Talora

71

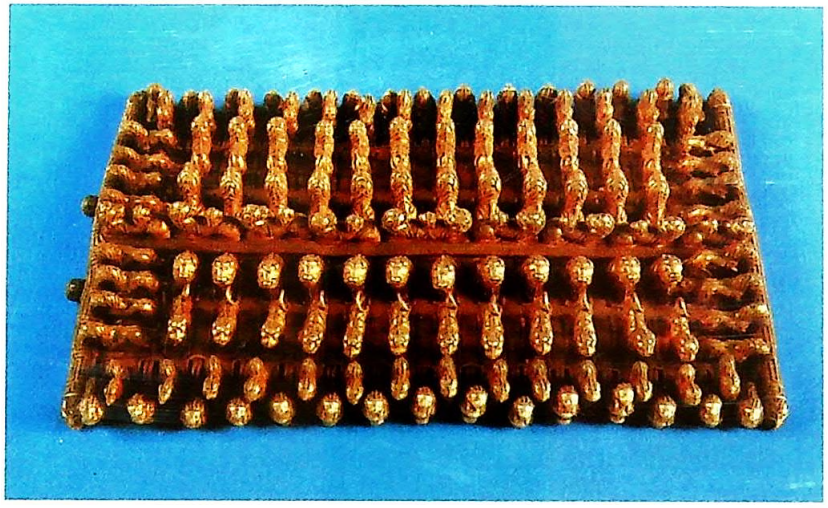
l'arco era configurato, a esempio a sfinge come in una fibula da Vetulonia, o sormontato da figurette plastiche con file di animali a tutto tondo, che proseguivano al di sopra della staffa, come nella fibula Corsini da Marsiliana d'Albegna. Due esiti monumentali replicano e amplificano il tipo di fibula villanoviano con grande staffa a disco, che ospita una decorazione figurata: nel primo esemplare, dalla tomba Regolini Galassi di Cerveteri, con cinque leoni su due ordini; nel secondo, da Vulci, con volatili, due guerrieri e due leoni contrapposti simmetricamente ai lati di una svastica centrale. Gli spilloni di tradizione villanoviana vengono arricchiti dalla decorazione a granulazione della capocchia. I bracciali assumono forme a nastro, spesso impreziosite dall'inserzione di decorazioni a filigrana. Un esemplare dalla tomba Regolini Galassi presenta una ricca decorazione a sbalzo e granulazione con il motivo ripetuto di tre figure femminili con trecce e lunga veste a campana recanti un flabello, che rinviano a modelli iconografici fenici, così come le scene di caccia al leone alle estremità.

72. Fibula d'oro con leoni e sfingi. Londra, British Museum.

73. Fibula Corsini, da Marsiliana d'Albegna, secondo quarto del VII secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

72

73



74

Diversi risultano i tipi di collana, a maglie, a vaghi, a catenella, spesso con pendenti di forme e materiali eterogenei, talora con figurette umane che rinviano al repertorio delle divinità orientali e fenicie. Queste ultime compaiono anche su alcune placchette che dovevano essere cucite sulle vesti femminili, come mostra un esemplare da Narce. Altre due placchette, rispettivamente dalle tombe principesche Bernardini e Barberini di Praeneste presentano un'impressionante serie di 131 e 130 animali tratti dal bestiario orientalizzante (leoni, sfingi, sirene, chimere, cavallini) resi a tutto tondo con la giunzione di due lamine punzonate, disposti su più file,

75

74. Placchetta d'oro, dalla tomba Bernardini di Praeneste, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

75. Placchetta d'oro, dalla tomba Bernardini di Praeneste, particolare, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

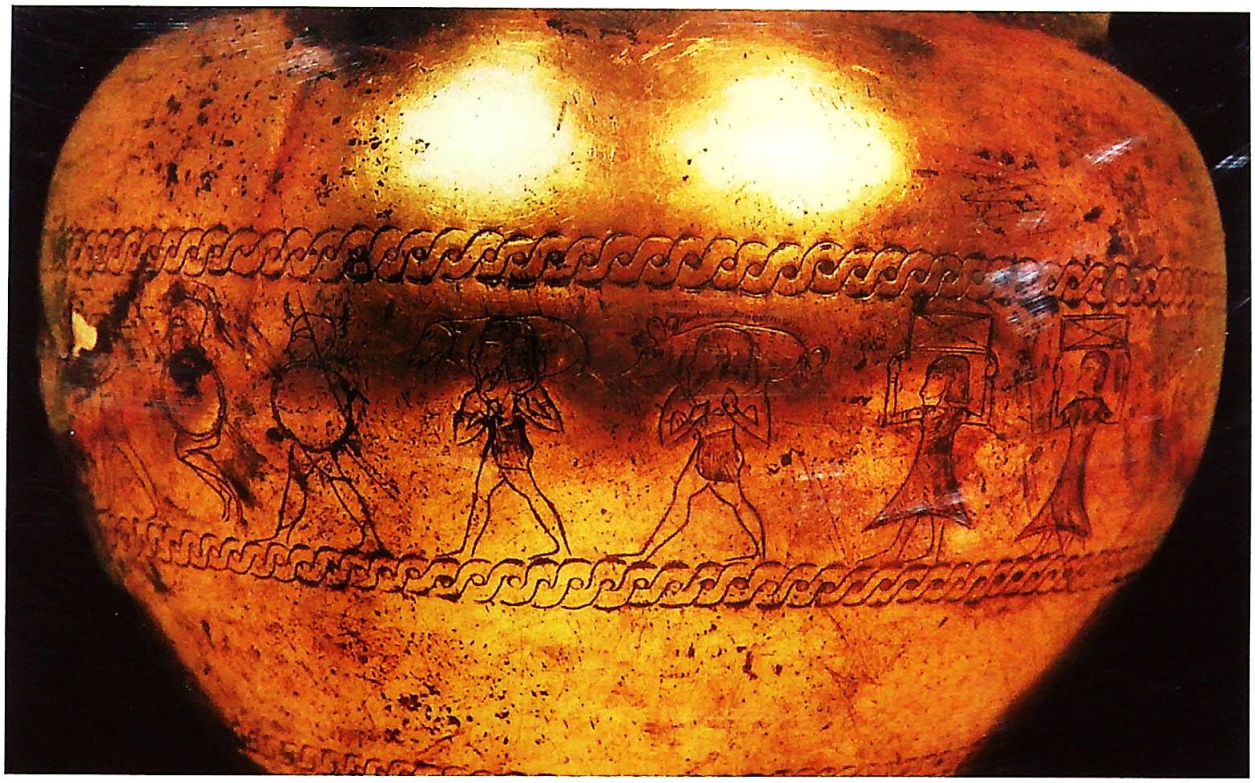
76

gradienti o accovacciati. Esse sono state prodotte con tutta probabilità in una bottega ceretana, attiva nel secondo quarto del VII secolo a.C., alla quale sono attribuiti anche alcuni affibbiagli maschili a pettine e a sbarre, rinvenuti nelle stesse due tombe prenestine, decorati con file di leoni accovacciati e di sfingi a tutto tondo. Tra i pettorali, particolarmente sontuoso è quello indossato dalla defunta della tomba Regolini Galassi, fittamente ornato con figure disposte su più file, ottenute da ben 16 diversi punzoni,

77

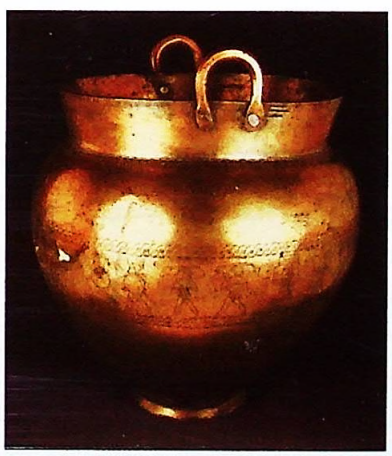
76. Affibbiaglio d'oro, dalla tomba Barberini, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

77. Anforetta a doppia spirale d'argento, dalla tomba Regolini Galassi, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.



78

con il "signore degli animali", leoni, donne alate, grifi, arieti, chimere, cavalli alati, in una contaminazione tra i repertori iconografici orientale e greco. Oltre a Cerveteri, che detiene il primato anche cronologico nella produzione orafa del periodo, un'altra bottega deve essere identificata a Vetulonia, dove si afferma la peculiare tecnica decorativa del pulviscolo. Un particolare aspetto produttivo che doveva essere espletato nelle stesse botteghe è quello del vasellame in metallo prezioso, oro e argento. Nelle tombe principesche di Cerveteri, Praeneste, Pontecagnano, Vetulonia, sono presenti vasi argentei, talora con doratura, di produzione cipriota - le cosiddette "coppe fenicie" -, decorati con paesaggi nilotici, cacce, file di guerrieri, scene agresti, falsi geroglifici, nonché brocchette di produzione nord-siriana o cipriota, che hanno dato luogo a repliche locali in bucchero. Col contributo di artigiani trasferiti su suolo etrusco vengono realizzati in loco vasi d'argento che replicano forme ceramiche locali quali l'anforetta a spirale e la coppa ad anse "pizzicate", ma anche *skyphoi* e *kotylai* in argento e oro, forme di ascendenza corinzia, ma spesso con decorazioni di matrice orientale. A tale contaminazione si assiste anche nelle scene cultuali e militari riprodotte in una situla d'argento dorato da Chiusi che reca due iscrizioni col nome del proprietario, *Plikasna*.



79

78-79. Situla in argento dorato di *Plikasnas*, da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

*Analisi dell'opera*

# Fibula aurea

***da Cerveteri, necropoli del Sorbo, tomba Regolini Galassi***
***Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco***
***secondo quarto del VII secolo a.C.***

**SOGGETTO**

Questa monumentale fibula a disco proviene dalla deposizione femminile nella cosiddetta "cella" della tomba Regolini-Galassi di Cerveteri, che costituisce uno dei più rappresentativi complessi della cultura orientalizzante in Etruria per la straordinaria ricchezza dei suoi corredi funerari principeschi. Tra questi si segnala come il più fastoso proprio quello femminile della cella, che comprendeva oggetti di ornamento e di abbigliamento d'oro, quali collane, bracciali, fibule, spirali fermatrecce e un pettorale, ma anche vasi da banchetto in argento dorato e argento, spesso decorati con scene figurate a sbalzo e a bulino.

**COMPOSIZIONE**

La fibula si compone di un arco a piastra di forma ellittica, collegato a una grande staffa a disco tramite due barrette trasversali con cerniera centrale; l'ardiglione, saldato all'arco mediante una placchetta con protome femminile, si innesta al di sotto della staffa a disco.

L'arco è decorato superiormente con sette file di ocherelle a tutto tondo, con file di grifi alati gradienti realizzati a stampo negli intervalli.

Le barrette trasversali, semicilindriche, sono campite con un motivo a zig-zag e presentano alle estremità pendenti conformati a palmetta.

La staffa è decorata al centro con cinque leoni disposti su due ordini sovrapposti, due affrontati araldicamente in quello superiore, due rivolti a sinistra e uno a destra in quello inferiore; il bordo è ornato con due bande campite da un motivo ad archetti intrecciati sormontati da una palmetta fenicia.

I motivi decorativi, animali e vegetali, sono arricchiti dalla granulazione. Le dimensioni inusuali indiziano per questa fibula un impiego in occasioni di particolare rilievo. Se la decorazione rientra in pieno negli stilemi di derivazione orientale del periodo, la forma ha ascendenze di età villanoviana, quasi a esprimere un gusto volutamente arcaizzante.

## GLI AVORI

La lavorazione dell'avorio e quelle dell'osso e del corno, subordinate per minor preziosità del materiale, prendono l'avvio in Etruria in seguito all'importazione di molti oggetti eburnei da area levantina, presenti in tombe principesche ceretane e prenestine. Già dal secondo quarto del VII secolo a.C. viene impiantata probabilmente a Cerveteri una bottega in cui operano intagliatori provenienti da area siro-fenicia. A tale produzione devono essere ricondotti alcuni manufatti dalla tomba Barberini di Praeneste: calici a cariatidi decorati sulla vasca da motivi animalistici e alcuni manici di flabello foggiati ad avambracci scanditi da fasce ornamentali a rilievo. Alla stessa epoca si data un cospicuo gruppo di oggetti eburnei provenienti dal circolo degli Avori di Marsiliana d'Albegna. Tra essi si devono menzionare due manici di flabello, uno dei quali terminante con un disco decorato a rilievo molto alto con un leone colpito da due figure umane, una pisside cilindrica con coperchio con presa a fiore di loto ispirata a esemplari bronzei vetuloniesi, un pettine sormontato da felini a tutto tondo, tutti intagliati con animali e scene di caccia del repertorio orientalizzante; completa la serie una tavoletta scrittoria con

80. Braccio eburneo, dalla tomba Barberini di Praeneste, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

81. Calice tetrapodo in avorio dalla tomba Barberini di Praeneste, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

80

81

82

82. Pettine con sfingi passanti, dal circolo degli Avori a Marsiliana d'Albegna, secondo quarto del VII secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

83. Tavoletta scrittoria, da Marsiliana d'Albegna, secondo quarto del VII secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

alfabetario greco-occidentale sul bordo, accompagnata da stilo e spatole per incidere e cancellare sullo strato di cera che vi veniva spalmato. A una fase più avanzata del VII secolo a.C. risale una notevole presenza di manufatti d'avorio nell'Etruria settentrionale e interna, dovuta probabilmente a produzioni locali, forse chiusine, o all'attività di intagliatori itineranti. Da Chiusi provengono alcune pissidi, tra cui le due della Pania, una delle quali presenta, tra l'altro, due episodi dell'Odissea. Lastrine, placchette, pissidi sono state rinvenute in tutte le grandi tombe e residenze principesche della valle dell'Arno e dell'Ombrone, dal palazzo di Murlo alle tombe Montefortini I di Comeana, del Calzaiolo di San Casciano, della Montagnola di Quinto Fiorentino.

83

*Analisi dell'opera*

# Pisside d'avorio

***da Chiusi, tomba della Pania***
***Firenze, Museo Archeologico Nazionale***
***ultimo quarto del VII secolo a.C.***

**SOGGETTO**

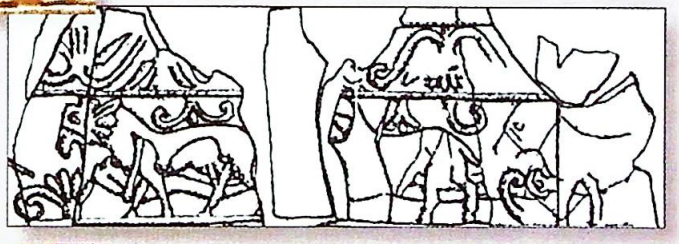
La pisside è ricavata da un'unica zanna d'avorio ed era originariamente applicata a un supporto di altro materiale, come dimostrano i fori per il fissaggio. Le scene narrative che vi sono raffigurate consistono rispettivamente in due episodi dell'Odissea – Ulisse e Scilla e la fuga dall'antro di Polifemo – e in un congedo da un guerriero in partenza su biga. Quest'ultimo è da interpretarsi probabilmente come allusiva del compianto funebre per un defunto (il guerriero partente), che vede come protagonisti i vari membri della gens: guerrieri e donne che esprimono gesti di dolore, un uomo nudo elmato che esegue una danza armata. L'intrinseca preziosità e rarità dell'oggetto indicano come suo destinatario un membro dell'aristocrazia chiusina. I temi narrativi rendono espliciti gli ideali eroici e i modelli colti di riferimento di questa classe, che doveva avere nell'esercizio delle armi una delle sue prerogative più qualificanti.

## COMPOSIZIONE

La pisside, di forma cilindrica, è decorata a intaglio su nove fasce sovrapposte, che alternano motivi ornamentali vegetali e scene figurate.

Nella seconda dall'alto sono rappresentate due scene dell'epos omerico: un mostro serpentiforme a tre teste (Scilla) si para dinanzi a una nave a vela carica di anfore, con un uomo al timone (Ulisse);

due guerrieri gradienti sono seguiti da alcuni arieti con uomini allacciati sotto il ventre (Ulisse e i compagni in fuga dalla grotta del Ciclope).



La quarta fascia presenta un'unica scena articolata in due nuclei: in uno di essi un guerriero sale su un carro con auriga, seguito da guerrieri che si portano una mano alla fronte e da un cavaliere;

nell'altro, comprendente guerrieri e un flautista, un gruppo di donne porta le braccia al petto dinanzi a un danzatore nudo ed elmato.

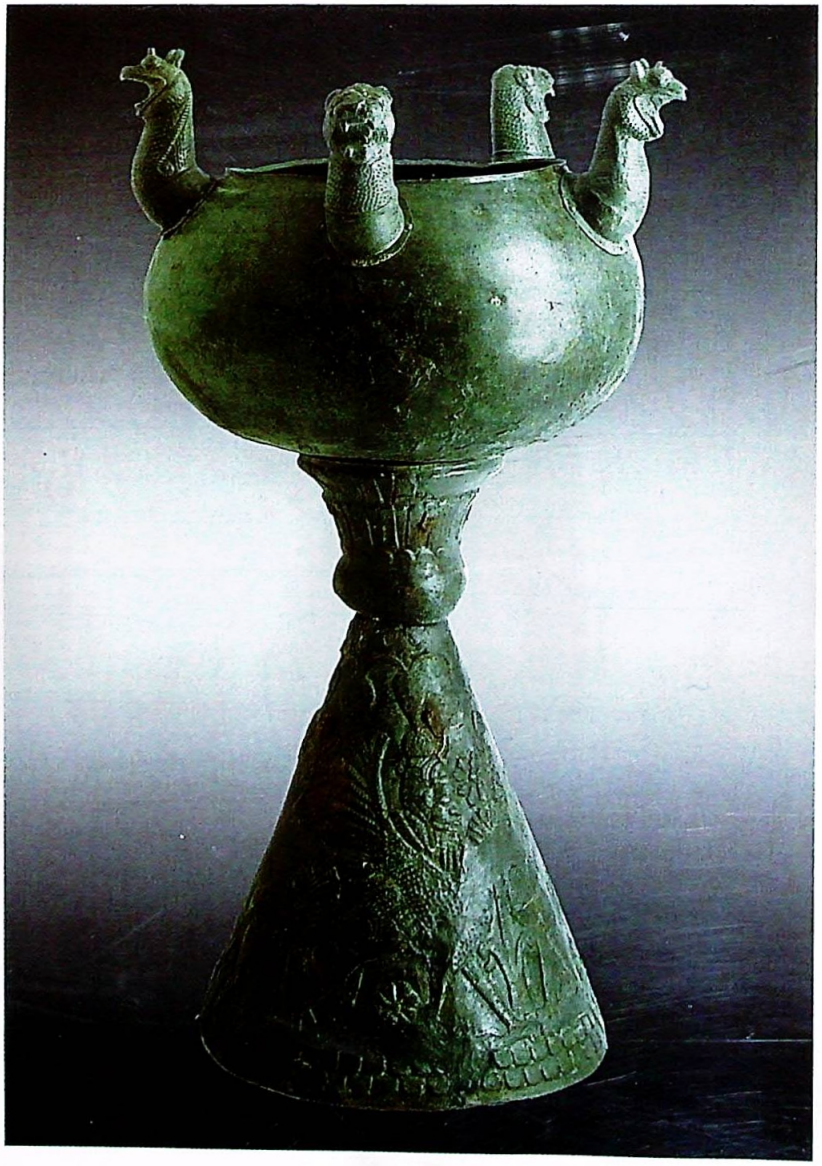
Nella sesta e nell'ottava fascia si snodano teorie di animali reali e fantastici, con centauri e un cavaliere.

## I BRONZI "ARISTOCRATICI": VASI DA BANCHETTO E CARRI DA PARATA

Fin dalla prima fase dell'Orientalizzante, la bronzistica etrusca, già estremamente evoluta nel villanoviano, conosce un notevole sviluppo in seguito alla circolazione di manufatti greci e orientali, atti a soddisfare le nuove esigenze di esibizione di lusso delle aristocrazie nelle manifestazioni socialmente qualificanti del simposio e del banchetto. Quindi i nuovi

85

86



85. Calderone con protomi ferine. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

86. Calderone, dalla tomba Barberini di Praeneste, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

87. Tripode in bronzo, dalla tomba Bernardini di Praeneste, particolare. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

88. Tripode in bronzo, dalla tomba Bernardini di Praeneste. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

87

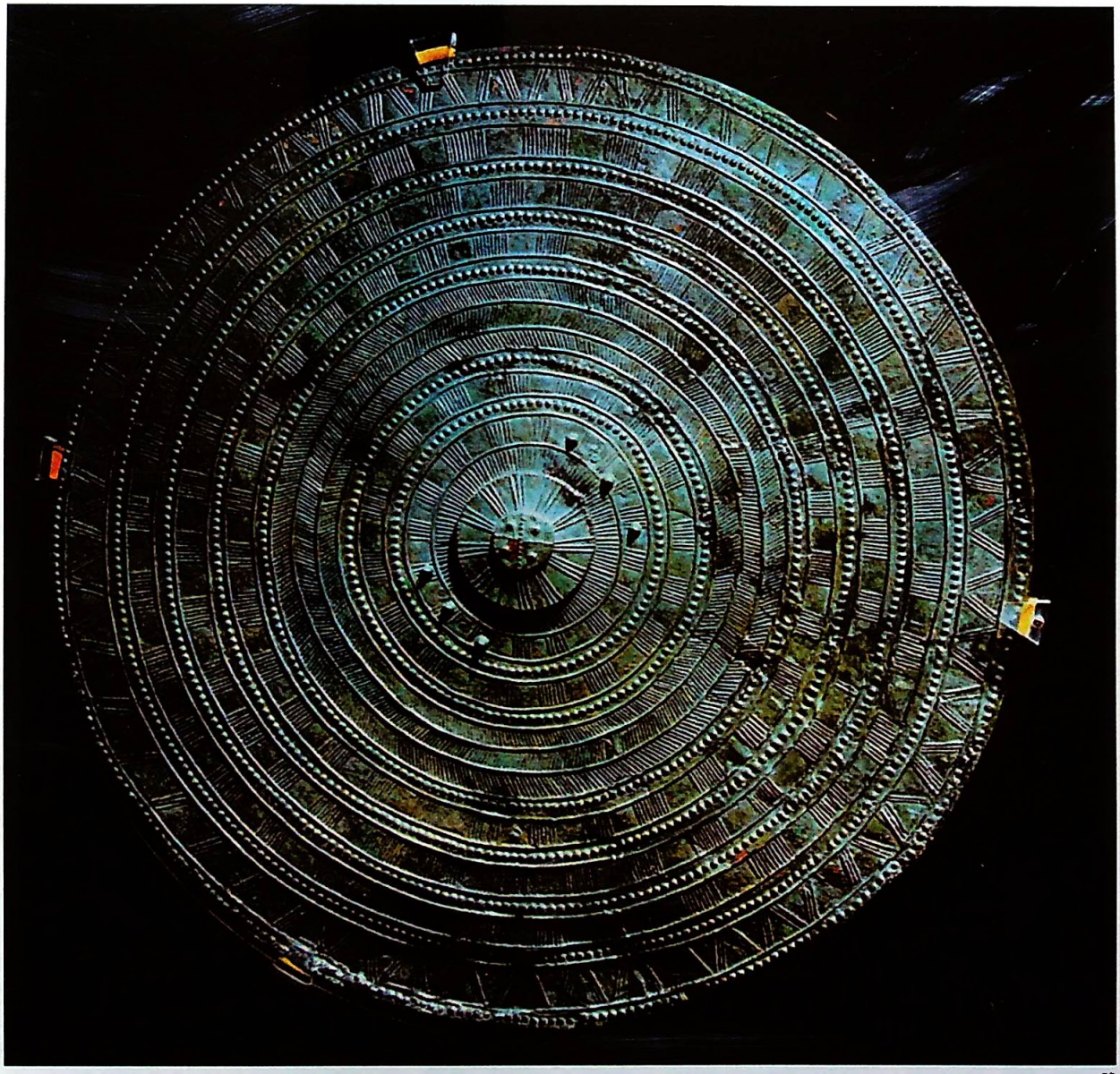
oggetti bronzei che vengono importati si riferiscono essenzialmente a questi ambiti, con brocche, *phialai* baccellate, vasi potori, ma soprattutto con grandi calderoni per cuocere le carni, decorati con attacchi a sirena, a protome di grifo o di leone e con i relativi monumentali sostegni troncoconici. Dalla tomba Barberini di Praeneste proviene un grande bacile su tripode di produzione etrusca di imitazione, decorato a sbalzo con inorganiche sirene. Realizzato in un'officina etrusca, ceretana, è anche un calderone su tripode dalla tomba Bernardini, sempre di Praeneste, che presenta una decorazione plastica con figurine a tutto tondo di uomini e di cani che si affacciano verso l'interno del vaso, secondo uno schema noto per gli esemplari urartei. A Vetulonia, il più importante centro minerario etrusco del periodo, può essere identificata un'importante sede di produzione bronzistica, cui forse hanno contribuito maestranze specializzate provenienti dall'area danubiano-carpatica. Vasi hallstattiani come situle di tipo Kurd e con attacchi del manico a croce sono stati importati a Vetulonia e in seguito

88

replicati localmente. Questa produzione registra inoltre tra gli oggetti più caratteristici reggivasi, incensieri, tripodi, lebeti, spesso decorati con figurine a tutto tondo, umane o animali, nonché da elementi vegetali come fiori di loto. L'apprezzamento dei bronzi vetuloniesi è attestato dalla loro presenza in molti altri centri etruschi e italici, in Grecia, in Slovenia, in Francia, in Germania. Tra gli altri manufatti bronzei prodotti in questo periodo per soddisfare le esigenze di fasto nelle manifestazioni pubbliche delle aristocrazie vi sono i carri da parata, con cassa decorata, presenti, a esempio, nella tomba del Carro di Bronzo di Vulci, che ha restituito anche un corredo ricchissimo di vasellame di bronzo, e nella tomba dei Carri di Populonia. Da questo centro provengono anche altri oggetti significativi alludenti al fasto cerimoniale aristocratico, come i grandi flabelli sbalzati dalla omonima

89. Carro con letto funebre, dalla tomba Regolini Galassi, secondo quarto del VII secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

89



90

tomba. L'armamento oplitico (elmi, scudi, schinieri, lance) rappresenta un ulteriore settore della bronzistica dell'epoca. Accanto a quelle di uso effettivo, esistono numerose testimonianze di armi da parata, come grandi scudi circolari di lamina riccamente sbalzata, o di valore esclusivamente simbolico come i fasci di scuri con manico sormontato da file di ocherelle dalle tombe H1 e H2 di Casale Marittimo. A una sfera simbolica rinvia anche il tridente dell'omonima tomba vetuloniese, allusivo forse di una sorta di potere su un'attività connessa col mare dell'aristocratico deposto.

90. Scudo in lamina bronzea, fine dell'VIII-inizio del VII secolo a.C. Venezia, Centro Studi Ricerche Ligabue.

2

1. Personaggio maschile con una coppa accompagnato da un fanciullo, 530-520 a.C. Tarquinia, Tomba del Barone.

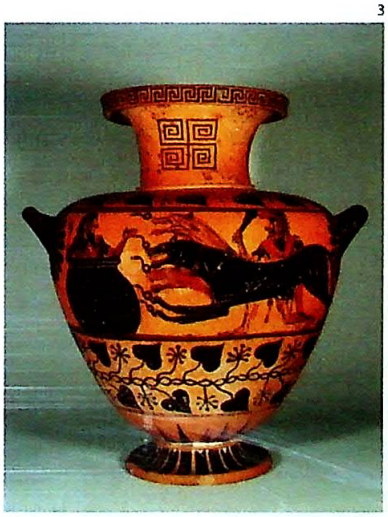
2. Personaggio maschile a cavallo, 530-520 a.C. Tarquinia, Tomba del Barone.

3. *Hydria* ceretana con Ercole e Euristeo, metà del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

# 3. L'ETÀ ARCAICA

*Il periodo compreso tra gli inizi del VI e i primi decenni del V secolo a.C. vede il graduale avvento in Etruria dell'ideologia urbana, che ha riflessi non solo nella strutturazione degli abitati, ma soprattutto in acquisizioni che ne modificano l'ordinamento politico e sociale. Non scompaiono le aristocrazie, ma il loro potere economico e politico viene ridimensionato, a favore di una più equa ridistribuzione delle risorse, connessa all'ascesa di un ceto medio di proprietari, commercianti, artigiani, e alla creazione di una classe politica eletta dai membri della comunità. Lo sforzo architettonico è ora indirizzato verso le opere pubbliche, come le mura e le acropoli. Con la creazione della categoria architettonica del tempio la sfera religiosa viene espulsa dall'ambito familiare del culto gentilizio, per diventre espressione della comunità cittadina. Anche la tomba perde il suo connotato monumentale, a favore dell'adozione di moduli architettonici più contenuti. I contatti commerciali con la Ionia e con l'Attica assumono in questa fase un'importanza decisiva per lo sviluppo culturale dell'Etruria.*

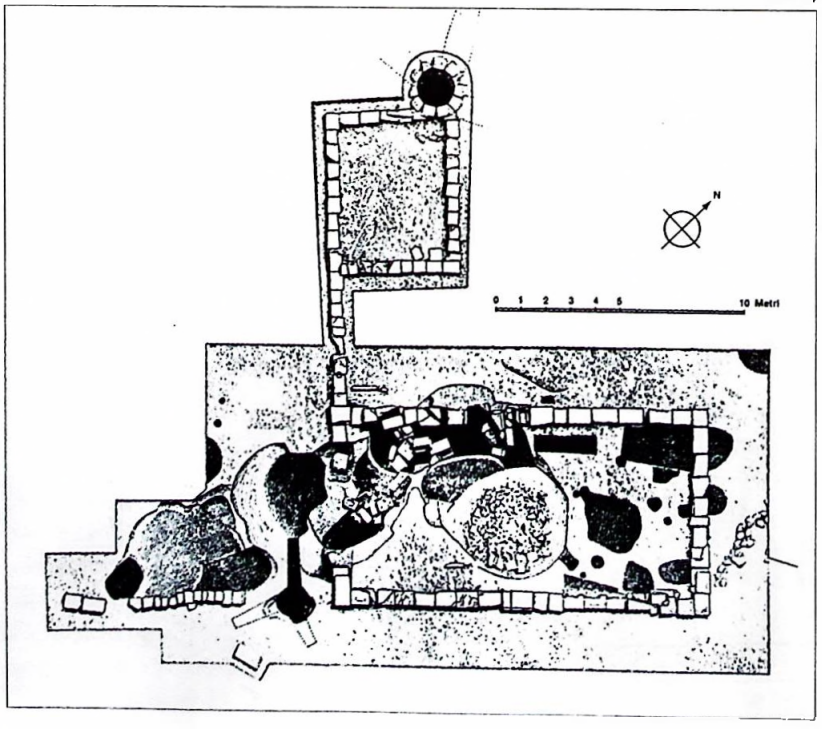
3



## EDILIZIA PER LE CITTÀ

Nel corso del VI secolo a.C. in Etruria si compie in modo definitivo il processo di formazione della città, seppure con modalità e tempi diversi nelle varie zone. L'acquisizione di una ideologia di tipo "urbano" è la conseguenza dell'ascesa politica e sociale del ceto medio e della graduale diminuzione di potere da parte delle aristocrazie dominanti durante il periodo orientalizzante. Gli immediati riflessi nell'architettura e nell'urbanistica sono la progressiva perdita di significato delle due categorie monumentali più eloquenti di tale potere - la tomba e il palazzo dinastico - e la nascita di altre, rappresentative dell'intera comunità dei cittadini. Tra queste ultime si annoverano le mura difensive, le acropoli come sede delle divinità protettrici della città, le opere di servizio e utilità comune (canalizzazioni, strade ecc.). Proprio in questo periodo molti centri si cingono di mura difensive, soprattutto in Etruria settentrionale; a Veio, nel 600 a.C. si ha, sull'acropoli di piazza d'Armi, il più antico esempio di tempio. Un'altra vistosa espressione delle nuove esigenze della comunità dei cittadini è rappresentata dalla creazione di apposite installazioni portuali per il commercio, poste a una certa distanza dalle città, con luoghi di culto per i frequentatori etruschi e stranieri. È questo il caso di Pyrgi per Cerveteri, di Gravisca per Tarquinia, di Regisvilla per Vulci.

4

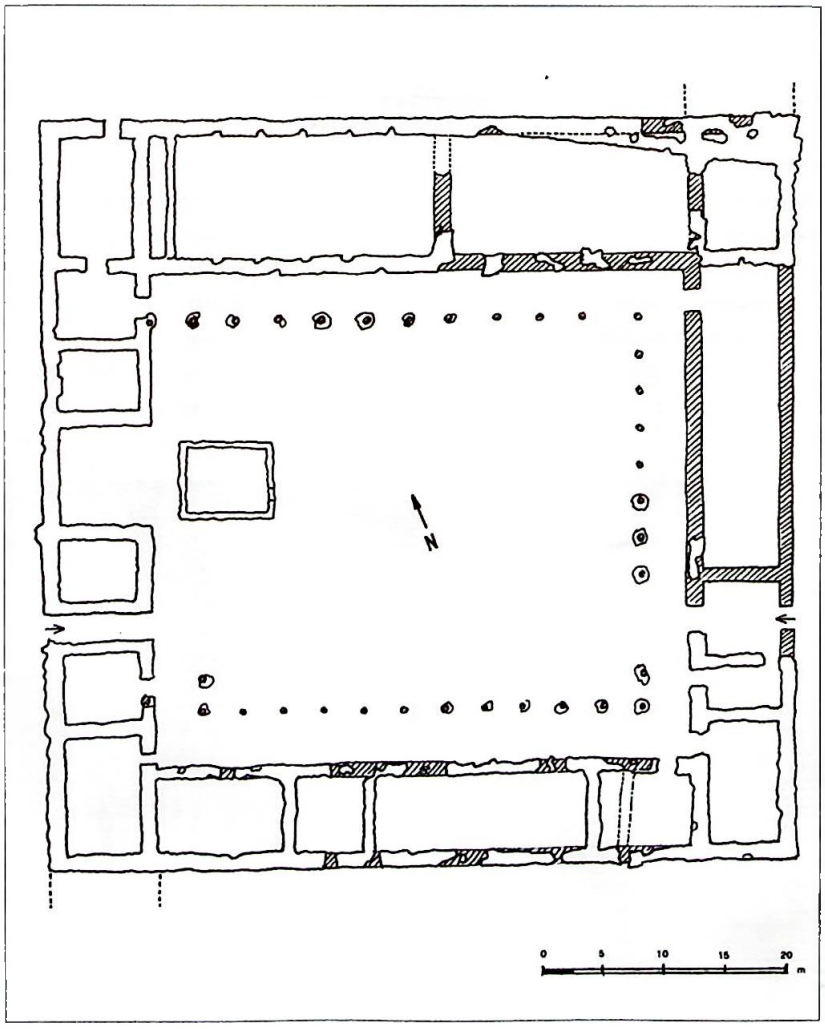



4. Ricostruzione della pianta del tempio a *oikos* di piazza d'Armi a Veio, primi decenni del VI secolo a.C. (da R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *Etruria Roma*, Torino 1976, n. 41).

## PERSISTENZE "ARISTOCRATICHE"

Il fatto che il processo che conduce alla formazione della città non sia avvenuto in modo sincrono in tutta l'Etruria è dimostrato dal persistere, fino al terzo quarto del VI secolo a.C., di alcune realtà palaziali dinastiche. A Murlo (presso Siena) intorno al 580 a.C. viene rinnovato e ampliato il palazzo distrutto da un incendio: la nuova struttura prevede un grande edificio quadrangolare di 60 metri di lato, ciascuno dei quali gravita su un'ampia corte interna. Tre di essi erano preceduti da un portico colonnato, mentre il lato opposto all'ingresso ne era privo e conteneva, inquadrata tra due vani, una vasta sala di rappresentanza enfaticamente aperta su un antistante sacello di culto. È difficile stabilire l'esatta funzione dei singoli ambienti del

5




6

5. Pianta del palazzo di Murlo. Poggio Civitate (SI) (da *Gli Etruschi. Una nuova immagine*, a cura M. Cristofani, Firenze 1984, p. 110).

6. Statua fittile maschile seduta, dal palazzo di Murlo, 600-575 a.C. Murlo, Antiquarium.

7

7. Lastra con banchetto, da Murlo, primi decenni del VI secolo a.C. Murlo, Antiquarium.

8. Lastra con gara equestre, da Murlo, primi decenni del VI secolo a.C. Murlo, Antiquarium.

palazzo, destinati talora a magazzini e a funzioni di servizio. Quattro grandi vani disposti agli angoli dell'edificio potevano essere una sorta di torri. La decorazione fittile era estremamente fastosa e comprendeva un ampio e variegato repertorio di terrecotte architettoniche a stampo. Di particolare interesse risultano le lastre del fregio che decorava l'architrave del portico, con quattro soggetti ripetuti, che richiamano esplicitamente alcune manifestazioni dell'ideologia aristocratica: il banchetto, la gara equestre, il corteo

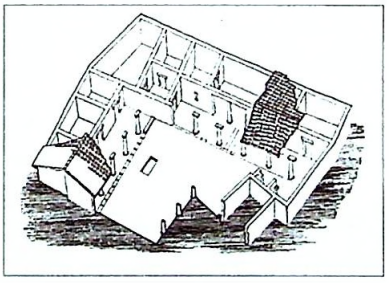
8

nuziale, l'assemblea divina o di famiglia. Ancora più impressionante è la serie delle grandi statue acroteriali poste sul colmo del tetto, a sovrastare la corte interna verso la quale dovevano essere rivolte. Esse comprendono animali reali e fantastici, ma soprattutto figure maschili e femminili sedute, le prime con cappelli a larghe falde e attributi del potere (perduti) in mano. La loro identificazione con immagini divine o più probabilmente di antenati comporta che l'intero complesso e i momenti cerimoniali del potere dinastico fossero direttamente sotto la loro protezione e tutela. Il palazzo di Acquarossa, databile al 540-530 a.C., presenta alcune analogie, ma anche alcune sostanziali differenze con quello di Murlo. Consiste in un complesso articolato in due bracci preceduti da un portico colonnato, raccordati da una serie di ambienti e affacciati su una corte, nella quale era stata praticata una fossa di probabile funzione rituale. Un edificio sacro si trova al di là della strada che fiancheggia il palazzo. L'unità architettonica e ideologica del palazzo è in questo caso ormai definitivamente compromessa e la sfera del sacro, pur contigua, non si risolve più al suo interno, a sancire che il potere del dinasta sulla comunità non è più totale. Un ulteriore segno del cambiamento ideologico in atto è dato dalla comparsa del mito greco tra i soggetti delle terrecotte architettoniche. Nei quattro tipi di lastre che decoravano il portico sono infatti presenti temi tradizionali di marca aristocratica come il banchetto e scene ludiche con danze acrobatiche, ma anche una partenza su carro e un "trionfo" ultraterreno nei quali compare la figura di Eracle. Nella prima di queste l'eroe, col toro cretese, segue una fila di guerrieri e precede il carro su cui sta salendo il *princeps*; nella seconda, col leone nemeo, Eracle segue la processione trionfale di armati nel quale il defunto eroizzato, su carro con cavalli alati, viene accolto da una figura con bastone.

9. Ricostruzione assonometrica dell'edificio F di Acquarossa (da *Gli Etruschi. Una nuova immagine*, a cura M.Cristofani, Firenze 1984, p.110).

10. Lastra fittile di rivestimento architettonico con raffigurazione di un banchetto, da Acquarossa, 550-525 a.C. Viterbo, Museo Civico.

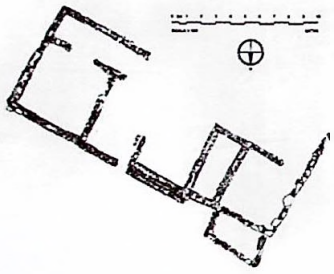
9



10

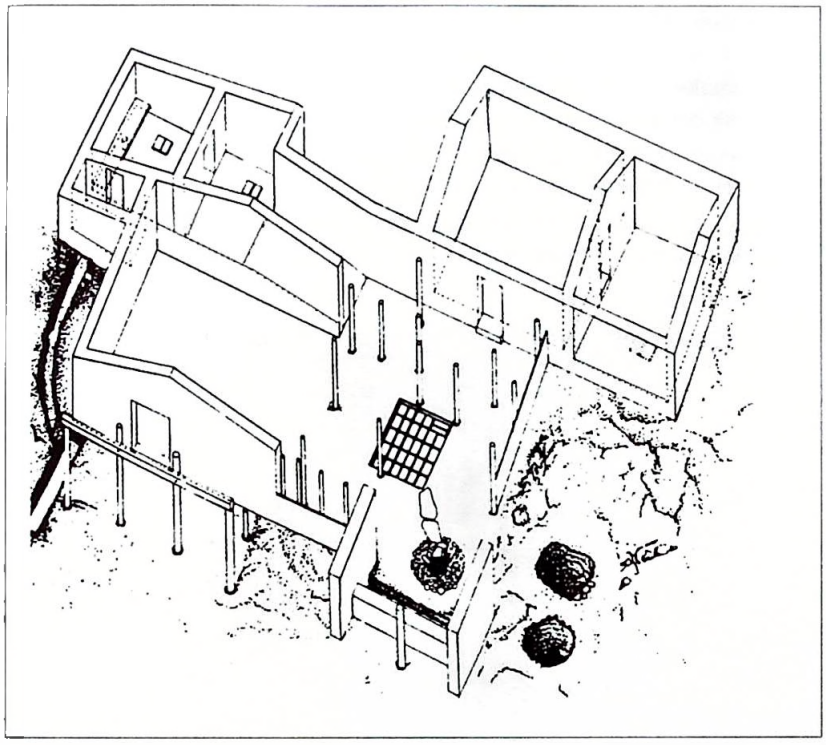
## URBANISTICA E ARCHITETTURA FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Contemporaneamente a questi tardi esiti palaziali abbiamo in Etruria lo sviluppo di modelli insediativi di tipo del tutto diverso, riflesso di un differente modello di società che si andava configurando. Nel corso del VI secolo a.C., presso il lago dell'Accesa, un abitato dipendente da Vetulonia esistente sin dal villanoviano conosce la sua massima espansione, grazie allo sfruttamento dei vicini giacimenti minerari. Le abitazioni, raggruppate in quartieri distinti e separati dalle necropoli, sono a pianta rettangolare, sviluppata latitudinalmente, con un numero di vani variabile fino a un massimo di sette, disposti paratatticamente e talora raccordati da un vestibolo di disimpegno. Appartengono a membri del ceto medio-alto, preposti alla gestione delle attività estrattive. Un modello del tutto diverso di dimora signorile è quello rappresentato dalla casa dell'Impluvium di Roselle, risalente alla metà del VI secolo a.C. e precoce antesignana del tipo della casa



11

12



13

14

romana. L'ingresso, porticato, immetteva su un grande ambiente dotato di zona di culto domestico e aperto su un atrio colonnato a cielo aperto con impluvio centrale in cotto, verso il quale veniva convogliata l'acqua piovana che poi defluiva verso un'apposita cisterna. Dall'atrio una rampa conduceva a tre vani più interni, corrispondenti alla parte privata della casa; due grandi ambienti sul lato sud, preesistenti, sono riutilizzati rispettivamente come sala per banchetti (triclinio) e come cucina con focolare. Se la divisione in nuclei distinti dell'abitato dell'Accesa sembra la sopravvivenza di una tipologia insediativa più antica, per i centri di nuova fondazione, quali quelli "coloniali", si riscontra l'applicazione di modelli urbanistici regolari di matrice greca. Il caso più vistoso in questo senso è quello di Marzabotto, fondata nel tardo VI secolo a.C., suddivisa in isolati rettangolari regolari da strade orientate secondo i punti cardinali, con incroci ad angolo retto. Il medesimo orientamento è rispettato anche dagli edifici sacri dell'acropoli. Le case sono di norma ampie e articolate secondo una planimetria incentrata su un cortile interno, al quale si accede tramite un lungo corridoio. Attorno a esso, dotato di tetto compluviato, si affacciano alcuni vani: i tre di fondo echeggiano una disposizione già nota nell'architettura civile e funeraria; quello centrale, con fronte completamente aperta sul cortile, anticipa la funzione del tablino della casa romana.

11. Pianta del complesso I del quartiere A dell'Accesa (da G.Camporeale, S.Giuntoli, *Il parco archeologico dell'Accesa a Massa Marittima*, Follonica 2000, p. 21).

12. Quartiere A, veduta generale. Accesa.

13. Ricostruzione assonometrica della casa dell'Impluvium di Roselle (da G.Camporeale, *Gli Etruschi. Storia e civiltà*, Torino 2000 p. 347).

14. Pianta dell'abitato di Marzabotto.

## LE NECROPOLI

Un analogo impianto regolare è riscontrabile a partire dalla prima metà del VI secolo a.C. anche nell'assetto di alcune necropoli, riflesso evidentemente della situazione urbanistica civile. A Cerveteri si assiste infatti alla graduale scomparsa delle monumentali tombe a tumulo in favore di tombe a dado, di dimensioni omogenee tra loro, allineate a formare isolati regolari. È evidente che i destinatari di tali tombe appartengono al ceto

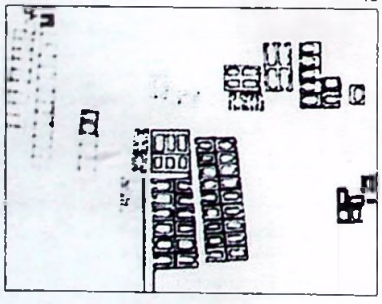
15

15. Tombe a dado sulla via dei Monti della Tolfa. Cerveteri.

16. Pianta della necropoli del Crocifisso del Tufo a Orvieto (da *Gli Etruschi*, a cura di M. Torelli, Milano 2000, p. 259).

17. Necropoli del Crocifisso del Tufo, metà del VI secolo a.C. Orvieto.

16



17

medio emergente, per i quali valevano norme egualitarie di limitazione delle manifestazioni di lusso individuale. Ancora più esplicita è la situazione di Orvieto, dove, nella necropoli del Crocifisso del Tufo della metà del secolo, le tombe a dado recano sull'architrave della porta il nome dei titolari, con oltre un centinaio di gentilizi, comprendenti anche individui di provenienza greca e celtica. Mentre una situazione simile si riscontra nei tardi piccoli tumuli vetuloniesi, diversa appare la stratificazione sociale in atto a Populonia, dove, accanto a tombe a edicola quali quella del Bronzetto

18. Particolare di una tomba a dado con iscrizione, metà del VI secolo a.C. Orvieto, Necropoli del Crocifisso del Tufo.

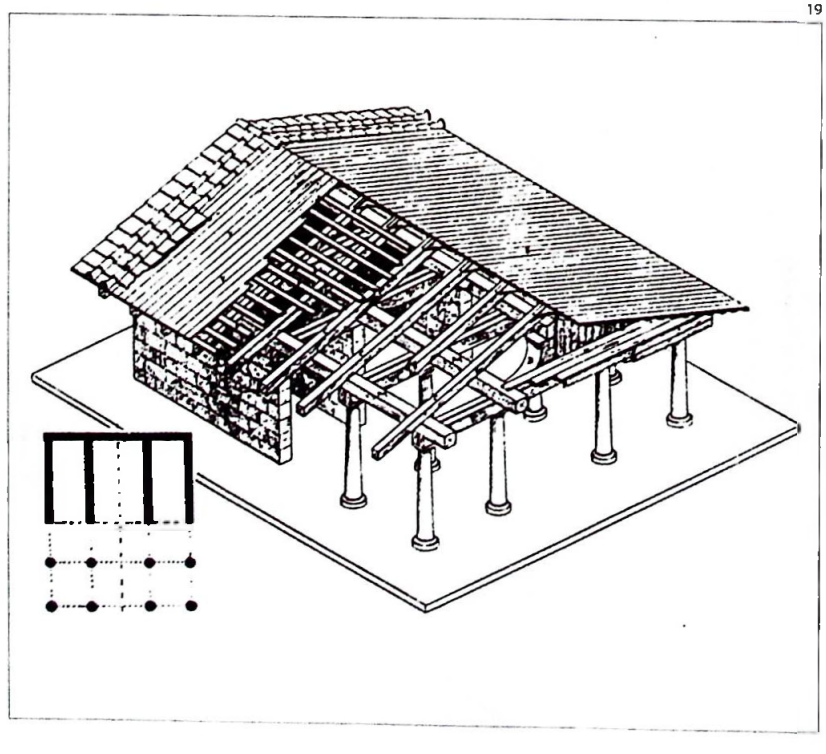
18

di Offerente, imitanti prototipi dell'architettura sacra e decorate con un apparato scultoreo lapideo e fittile, si allineano più semplici tombe a cassone. Se le prime saranno appartenute alle famiglie emergenti sul piano economico e sociale, le seconde saranno state riservate probabilmente a individui legati a esse da vincoli di clientela.

## L'EDILIZIA TEMPLARE: L'AFFERMAZIONE DEL CANONE TUSCANICO

Alla fine del VI secolo a.C. risalgono i primi esempi dell'applicazione dei canoni codificati in età augustea dal teorico dell'architettura Vitruvio per i templi "tuscanici". Il tempio, riprendendo lo schema planimetrico della casa signorile, era diviso in due parti, anteriore e posteriore, corrispondenti rispettivamente all'atrio e ai tre vani retrostanti. Il primo, con l'aggiunta di colonne, diveniva un vero e proprio pronao, dal quale si accedeva alle retrostanti tre celle di culto o a un'unica più grande con due *alae* laterali. Per sancire l'eccezionalità dell'edificio, esso era elevato su un alto podio con scalinata frontale di accesso e decorato con terrecotte architettoniche dipinte. Con questo schema planimetrico vengono realizzati in questa fase il tempio del Portonaccio di Veio e i templi di Sant'Omobono e di Giove Capitolino a Roma. Il tempio veiente ha restituito una fastosa decorazione fittile, all'interno della quale spicca l'eccezionale serie di statue acroteriali di dimensioni maggiori del vero, poste sul colmo del tetto e raffiguranti Apollo ed Eracle in lotta per la cerva cerinite, Hermes, Latona col piccolo Apollo tra le braccia. Il santuario di Pyrgi è noto anche per la menzione delle fonti scritte in occasione di un suo saccheggio da parte di Dionigi il Vecchio di Siracusa. All'interno di un recinto sacro si elevano due templi, un'area sacra intermedia, un lungo edificio con venti celle e altari

19



19. Ricostruzione del tempio di tipo tuscanico (da *Santuari d'Etruria*, a cura di G.Colonna, Milano 1985, p. 63).

20

21

20. Lamina in etrusco, da Pyrgi, inizio V secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

21. Lamina in fenicio, da Pyrgi, inizio V secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

22. Tempio del Portonaccio. Veio.

22

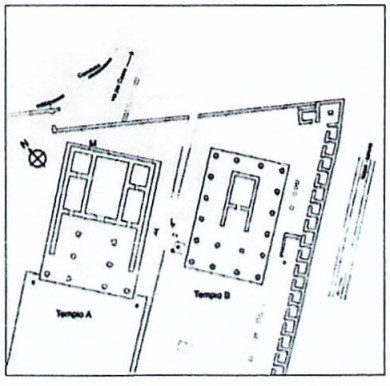
antistanti. Il tempio più antico, denominato B, risale alla fine del VI secolo a.C. ed è un periptero di tipo greco, mentre l'adiacente tempio A è di tipo tuscanico e si data al 460 a.C. Nell'area sacra tra i due templi sono state rinvenute tre lamine auree con iscrizioni in fenicio ed etrusco dalle quali si evince come dedicante di essa il re di Cerveteri *Thefarie Velianas* e come divinità venerata *Uni-Astarte*. Appunto per la presenza della dea fenicia *Astarte* è stato ipotizzato che il lungo edificio con celle fosse destinato alla prostituzione sacra del suo culto.

23. Tempio B. Pyrgi.

24. Pianta del santuario di Pyrgi (da G.Camporeale, *Gli Etruschi. Storia e civiltà*, Torino 2000, p. 86).

23

24



## LA PITTURA ARCAICA: LA FIORITURA DI TARQUINIA

Della grande pittura etrusca di età arcaica le testimonianze più rilevanti da un punto di vista numerico e della conservazione sono di ambito funerario. Se del tutto perduti risultano i dipinti parietali e su tavola lignea che ornavano gli edifici civili e religiosi, sono invece in parte sopravvissute alcune pitture su *pinakes*, tavolette di terracotta intonacata, provenienti da Cerveteri. È però essenzialmente Tarquinia il centro che, dal terzo quarto del VI fino al II secolo a.C., costituirà la fonte principale di conoscenza della pittura funeraria etrusca. Dopo l'isolata esperienza della tomba delle Pantere della tarda età orientalizzante, a Tarquinia le tombe dipinte sembrano quasi scomparire fino al 540-530 a.C., quando si registra un'eccezionale fioritura delle testimonianze pittoriche. Si deve premettere a un'analisi più dettagliata di questo straordinario fenomeno che le tombe dipinte costituiscono solo circa il 2% di quelle note complessivamente in questo centro, a conferma dell'elevato livello sociale dei committenti. In questa ottica devono essere inquadrati i temi rappresentati, in genere riferibili a manifestazioni della vita aristocratica, quali il banchetto, la caccia, i giochi, le attività agonistiche, oppure celebrativi del commiato dai defunti. Le prime tombe dipinte di questa epoca, risalenti alla prima metà del VI secolo a.C. (tomba

25. Lastre "Boccanera", da Cerveteri, 560-550 a.C. Londra, British Museum.

25

26

della Capanna, tomba Marchese), presentano una decorazione limitata alla riproduzione degli elementi architettonici, quali la trave di colmo di sostegno del tetto e il timpano sulla parete di fondo che tende a riprodurre nella camera funeraria l'aspetto dell'ambiente domestico. Un altro motivo iconografico di fondamentale importanza, anche sul piano simbolico, che fa in questo momento la sua comparsa è quello della finta porta dipinta sulla parete di fondo della camera a sancire la divisione, il confine, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. A partire dalla seconda metà del secolo, i timpani vengono di norma decorati con animali contrapposti araldicamente ai lati della mensola di sostegno della trave di colmo (spesso grandi felini come nelle tombe dei Leoni e dei Leoni Rossi), oppure con cacce animalistiche. Le pareti sono spesso lasciate prive di decorazioni, tranne fasce orizzontali policrome. Contemporaneamente a queste esperienze figurative compaiono le prime scene narrative che adornano talora l'intero spazio delle pareti. Al 540 a.C. circa risale la tomba dei Tori, che ha restituito l'unico tema mitologico della pittura arcaica: l'agguato di Achille a Troilo presso una fontana monumentale con l'acqua zampillante da statue di leoni. Sovrasta la scena, sulla parete di fondo della prima camera, un fregio con gruppi erotici, un toro e un Acheloo. Una certa incoerenza si registra nella composizione della scena mitica, forse per l'impegno non consueto richiesto al pittore, che è stato avvicinato alle esperienze della ceramografia "pontica". Di poco posteriore è la tomba della Caccia e della Pesca, con vivacissima scena ma-

27

26. Agguato di Achille a Troilo, 540 a.C. circa. Tarquinia, Tomba dei Tori.

27. Toro, Acheloo e scena erotica, 540 a.C. circa. Tarquinia, Tomba dei Tori.

28

28. Scena di pesca e volatili, 520 a.C. circa. Tarquinia, Tomba della Caccia e della Pesca.

29. Tuffo, 520 a.C. circa. Tarquinia, Tomba della Caccia e della Pesca.

rina raffigurata sulle pareti della camera più interna. Su ciascuna di esse, in un mare solcato da delfini guizzanti e da uccelli acquatici, fluttua una barca di pescatori, con reti, lenze, arpioni; sulle pareti di fondo e destra, da uno scoglio un cacciatore prende di mira con una fionda uno stormo di uccelli multicolori che si aprono a ventaglio volando in diverse direzioni; in quella di sinistra, dallo scoglio si lancia un tuffatore, mentre un altro vi si arram-

29

pica, probabilmente per tuffarsi a sua volta. In questa scena, che risente dell'influsso dello stile miniaturistico della ceramografia ionica, la natura è il vero soggetto e l'uomo viene sentito solo come uno degli elementi che la compongono. Di segno del tutto diverso è il linguaggio figurativo espresso nella coeva tomba degli Auguri, in cui sono rappresentate una serie di scene di dimensioni monumentali che rivelano la mano di un caposcuola direttamente influenzato dai moduli stilistici della pittura ionica. Nella tomba delle Olimpiadi sono raffigurati sulle pareti laterali una scena di *Phersu* e una serie di giochi sportivi: la corsa, il salto in lungo, il lancio del disco, un combattimento di pugilato, una concitata gara di bighe, con ribaltamento di una di esse. La tomba dei Giocolieri presenta sulla parete di fondo il defunto seduto che assiste a uno spettacolo in suo onore, con un giovane nell'atto di lanciare dischetti in direzione di una donna che tiene in equilibrio sulla testa un candelabro, mentre ruota su se stessa al suono di un doppio flauto. Altre due occupazioni tipicamente aristocratiche, il banchetto e la caccia, sono il soggetto rispettivamente delle tombe delle

30. Corsa, particolare, 510 a.C. Tarquinia, Tomba delle Olimpiadi.

31. Parete di fondo, 510 a.C. Tarquinia, Tomba dei Giocolieri.

30

31

32

32. Banchettante. Tarquinia, Tomba delle Leonesse.

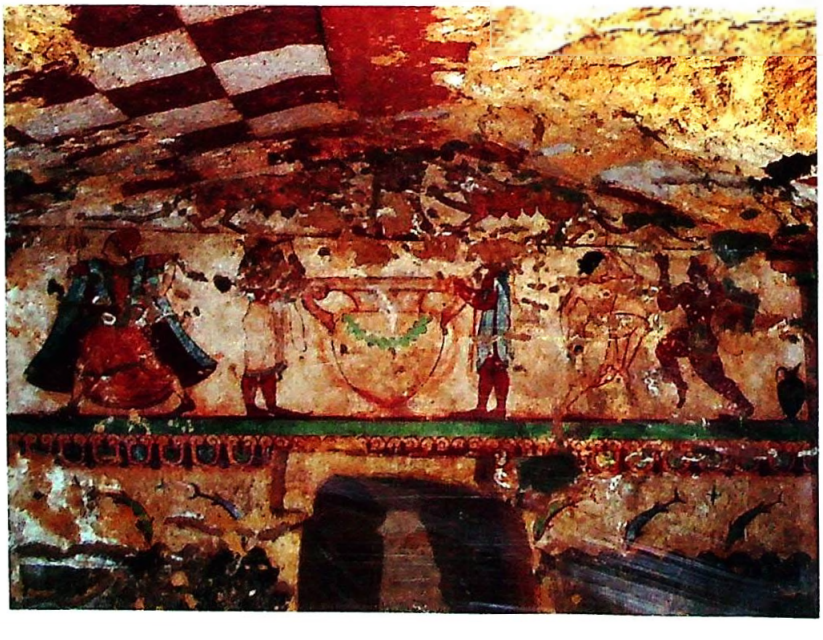
33. Danzatore. Tarquinia, Tomba delle Leonesse.

34. Parete di fondo. Tarquinia, Tomba delle Leonesse.

Leonesse e del Cacciatore. Nella prima, su ciascuna parete laterale, sono raffigurati in grandi dimensioni due banchettanti adagiati su cuscini al di sotto di un padiglione sorretto da colonne lignee; sulla parete di fondo, in dimensioni minori, scene di danza accompagnate da un flautista e da un

33

34



35

citaredo, ai lati di un grande cratere bronzeo inghirlandato. Lo stile ionico delle figure ha fatto avvicinare questa tomba a quella dei Giocolieri. La tomba del Cacciatore ci propone invece un'inconsueta quanto realistica rappresentazione di un padiglione di stoffa per la caccia, sorretto da un'esile intelaiatura lignea: il soffitto e i timpani sono decorati a scacchiera a grandi riquadri rossi e blu, riproduzione di un tessuto pesante, mentre le pareti accennano a trasparenze e lasciano intravedere elementi del paesaggio circostante. A queste ultime sono appesi corone, cappelli a larghe falde, cacciagione uccisa. Il tema del commiato dai defunti è quello raffigurato con grande eleganza compositiva nella tomba del Barone. Nella parete di fondo, un uomo con una coppa, accompagnato da un fanciullo con doppio flauto, e una donna si scambiano un gesto di saluto, alla presenza simmetrica di due giovani a cavallo. Lo stesso soggetto del congedo è ripetuto nelle pareti laterali rispettivamente tra i due giovani scesi da cavallo e la donna, e dei due giovani tra di loro. Tra le interpretazioni proposte, la più persuasiva è quella più immediata che ravvisa nelle figure padre, madre e figli. Gli elementi ambientali sono ridotti a esili alberelli e piante che trasportano le scene al di fuori di uno spazio e di un tempo reali. La ricerca di una simmetria interessa non solo i soggetti rappresentati, ma la loro composizione formale e cromatica, in un sapiente e calcolato studio di alternanze di figure e di colori. I confronti stilistici rinviano all'ambiente greco-orientale, segnatamente clazomenio. Nel pittore di questa tomba, isolata stilisticamente tra quelle coeve dipinte tarquiniesi, si è voluto vedere un artista ionico immigrato.

36

35. Scena di commiato, 530-520 a.C. circa. Tarquinia, Tomba del Barone.

36. Veduta d'insieme, 530-520 a.C. circa. Tarquinia, Tomba del Barone.

*Analisi dell'opera*

# Tomba degli Auguri

***Tarquinia, necropoli dei Monterozzi, località Secondi Archi***

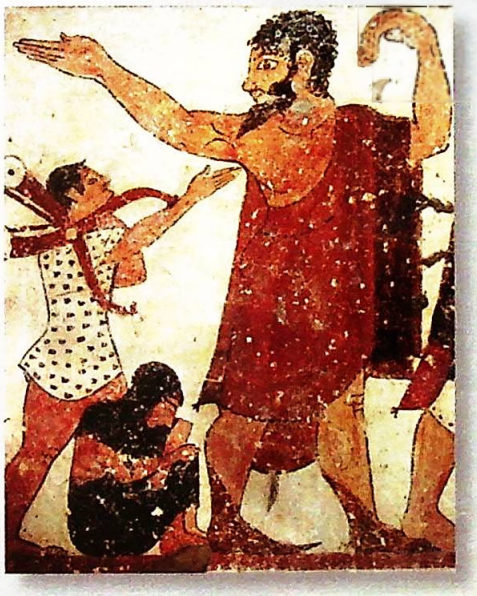
***530-520 a.C.***

**SOGGETTO**

Tomba a camera unica, con decorazione pittorica delle pareti nelle quali sono rappresentate scene connesse con la sfera funeraria, comprendenti un compianto presso la porta dell'Ade al di là della quale si immagina essere il defunto, e una serie di gare e giochi cruenti di tipo gladiatorio svolti in suo onore. Questi ultimi consistono nel *Phersu*: con tale termine si designa un personaggio mascherato con lunga barba appuntita e alto cappello conico, che aizza un cane feroce, tenuto con una corda, contro un uomo privato della vista da un cappuccio e armato di bastone.

## COMPOSIZIONE

Sulla parete di fondo, al centro, vi è una falsa porta a due battenti con due figure maschili ai lati, designati rispettivamente come *tanasar* e *apas tanasar* (sacerdoti ?), nell'atto di portarsi la mano alla fronte in gesto di compianto.



Sulla parete laterale destra, un giudice di gara (*tevarath*) si rivolge verso un giovane che reca uno sgabello pieghevole, mentre un altro ragazzo sta accoccolato a terra avvolto in un mantello.

Seguono, un secondo giudice (?) con bastone ricurvo, rivolto verso due lottatori (*Teitu* e *Latithe*), tra i quali sono rappresentati tre lebeti bronzei, premio per il vincitore, e la scena con il *Phersu* e il cane.

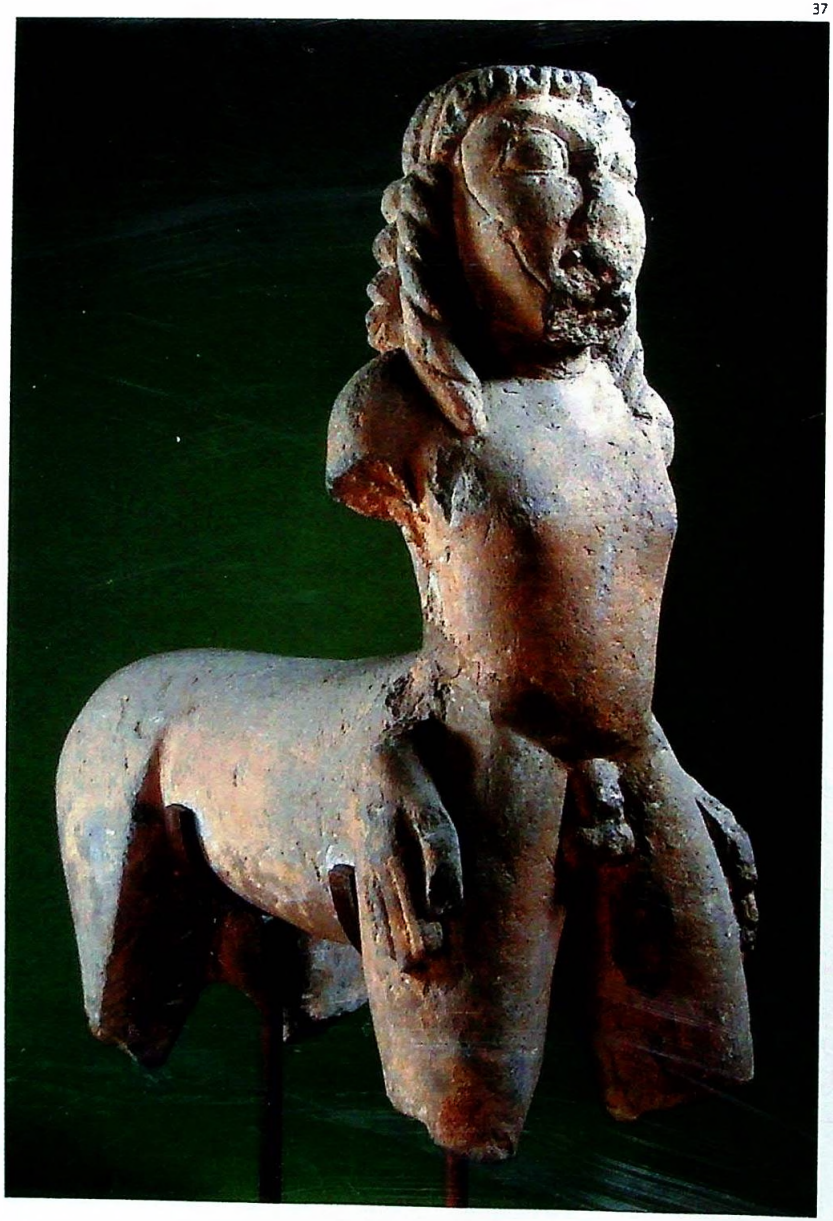
Sulla parete sinistra sono raffigurati un uomo in corsa (o danza), un flautista, due pugilatori con un lebete in secondo piano, un *Phersu* nell'atto di fuggire (?) volgendosi indietro.

Le scene sono ambientate tra esili piante e con uccelli in volo sullo sfondo. Le pitture di questa tomba sono di dimensioni monumentali e occupano per la prima volta l'intera altezza delle pareti. Rivelano per la loro qualità la mano di un caposcuola direttamente influenzato dai moduli stilistici della pittura ionica, mentre tipicamente etruschi sono i soggetti rappresentati.

## LA SCULTURA ETRUSCA E GLI INFLUSSI GRECI

La scultura etrusca di grande formato del periodo arcaico pervenuta sino a noi è quasi esclusivamente in pietra o in terracotta. Alcuni centri emergono quali sedi delle produzioni nei due diversi materiali: essenzialmente Vulci e Chiusi per la prima, Cerveteri e Veio per la seconda. A Vulci è riconducibile la realizzazione di una serie di statue in nenfro di ambito funerario, collocate

37



37. *Centauro*, da Vulci, inizi del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

nei pressi dei sepolcri con funzione protettiva o evocativa di momenti del cerimoniale funebre o allusiva del viaggio del defunto verso l'Aldilà. Rappresentano figure di piangenti o di animali reali e fantastici. Ai primi decenni del VI secolo a.C. si collocano due celebri statue, il *Centauro* e una figura femminile, con gesto di offerente, rinvenuta nella tomba di Iside. In entrambe, chiare reminiscenze dedaliche sono in diversa misura contemperate dalle nuove tendenze ioniche. Il *Centauro* è realizzato come un vero e proprio *kouros* arcaico greco al quale sia stato aggiunto posteriormente il treno equino. Il modello è peloponnesiaco, con confronti nelle statue dei gemelli *Kleobis* e *Biton* da Delfi di (Poly)medes di Argo. I modi dedalici sono riscontrabili nella testa, quasi cubica, con cranio appiattito e pettinatura a ripiani, fronte bassa, grandi occhi globosi, labbra serrate, e nel corpo concepito come un brusco incontro di masse distinte. Una certa carnosità e morbidezza delle linee mostrano tuttavia la precoce recezione di esperienze della plastica ionica, ancora più evidenti nella statua della tomba di Iside. In quest'ultima, se la testa squadrata con grandi occhi, naso largo e labbra serrate richiamano ancora lo stile dedalico, il corpo allungato e quasi cilindrico, avvolto in una lunga tunica con mantello ricadente sul davanti in due ampie pieghe, risente in modo deciso degli stilemi della scultura ionica nelle linee morbide e fluide, prive di trapassi tra i piani. Questa tendenza stilistica di matrice greco-orientale si manifesta in modo ancora più evidente non solo nella scultura, ma in

38

38-39. Statua femminile, dalla tomba di Iside di Vulci, primi decenni del VI secolo a.C. Londra, British Museum.

39

senso più ampio nelle arti figurative e nell'artigianato etruschi a partire dalla metà del VI secolo a.C., in seguito alla presenza di maestranze greco-orientali, arrivate dopo la conquista persiana della Ionia del 546 a.C. Ne è un esempio, sempre da Vulci, la statua del *Giovane su ippocampo*, scolpita per una visione laterale che fa risaltare il morbido inserimento della figura umana nel profilo sinuoso della coda pisciforme dell'animale: la capigliatura è a massa compatta, il volto sfuggente, i passaggi tra le varie parti del corpo sono fluide. Il soggetto evoca simbolicamente il viaggio verso l'Aldilà, concepito come un luogo oltre l'Oceano. Strettamente collegati con quelli della scuola vulcente appaiono gli esiti di una bottega attiva a Chiusi fin dal primo arcaismo, che opera su una pietra calcarea locale. Anche in questo caso l'ambito è quello funerario, con statue di piangenti - spesso limitate al busto collocato su un'alta base - e di sfingi. Notevoli risultano le consonanze stilistiche con le sculture vulcenti, nel graduale passaggio dai modi dedalizzanti a rendimenti plastici più morbidi e fluidi permeati di ionismo. Anche l'ultima produzione di canopi risente di questa evoluzione nella resa delle teste-coperchio dei cinerari, mentre il corpo mantiene caratteri di totale astrazione dal reale. Un deciso influsso ionico è verificabile nella testa della statua-cinerario del Museo di Palermo, datata al 540-520 a.C., cui fa quasi da contrappunto la rigida massa cubica del corpo assiso sul trono.

40.

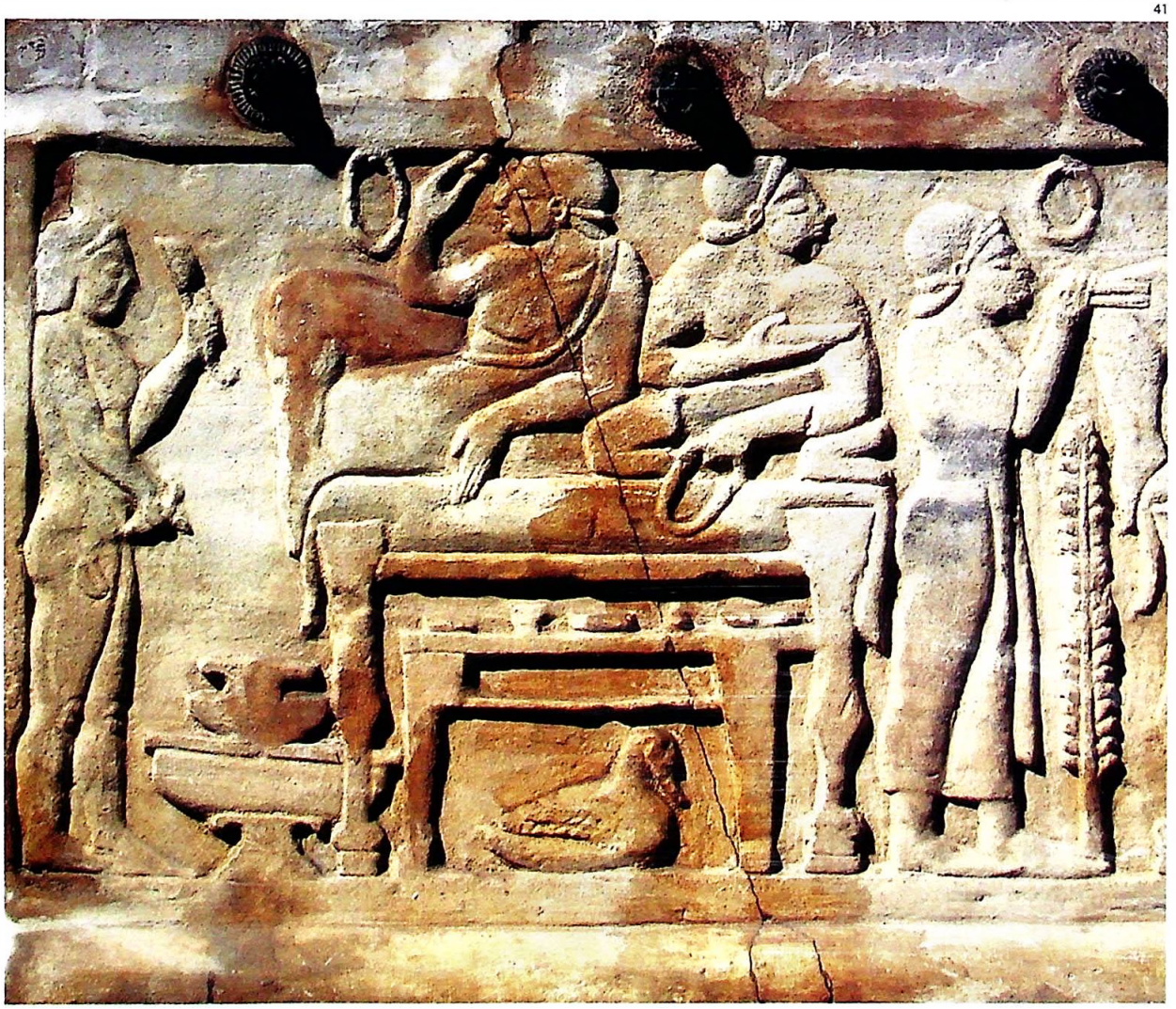
40. Statua del *Giovane su ippocampo*, 525 circa a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

## IL RILIEVO

Una produzione chiusina destinata ad avere una notevole importanza è quella delle urnette cinerarie e dei cippi funerari decorati a bassorilievo, con scene figurate ispirate ai temi del compianto ed esposizione dei defunti, del banchetto, della preparazione della sposa, del combattimento eroico. Il rilievo, basso e dalle ampie superfici, ha ormai definitivamente assimilato e fatto propria la tradizione ionica. Le esperienze scultoree chiusine hanno influenzato in modo diretto alcune produzioni, quali quelle delle stele fiesolane in pietra serena e dei monumentali cippi orvietani conformati a testa elmata di guerriero. A Tarquinia prosegue la realizzazione, già iniziata

41. Urna con scena di banchetto, da Chiusi, ultimi decenni del VI secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

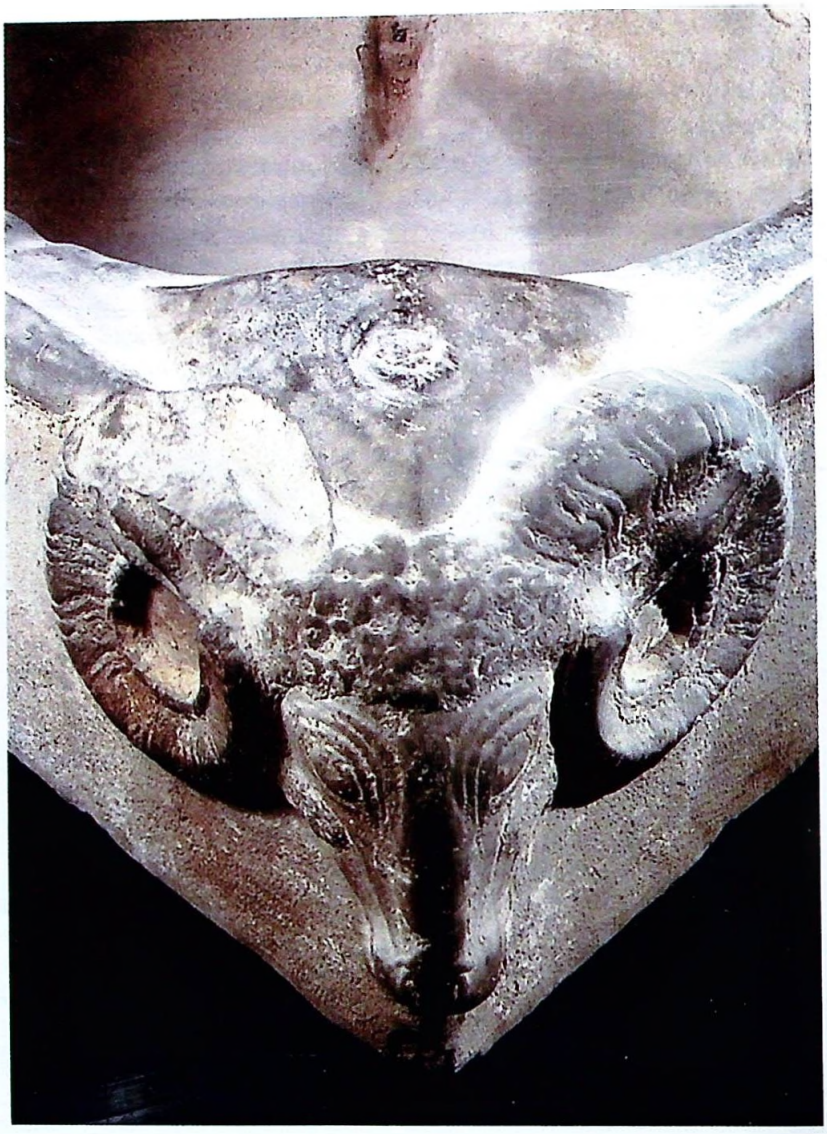
41



42. Stele fiesolana con banchetto funebre, danza e lotta tra animali, fine del VI secolo a.C. Fiesole, Museo Archeologico.

43. Basamento di cippo funerario con teste d'ariete, particolare, terzo quarto del VI secolo a.C. Pisa, Palazzo dell'Opera della Primaziale.

42



43

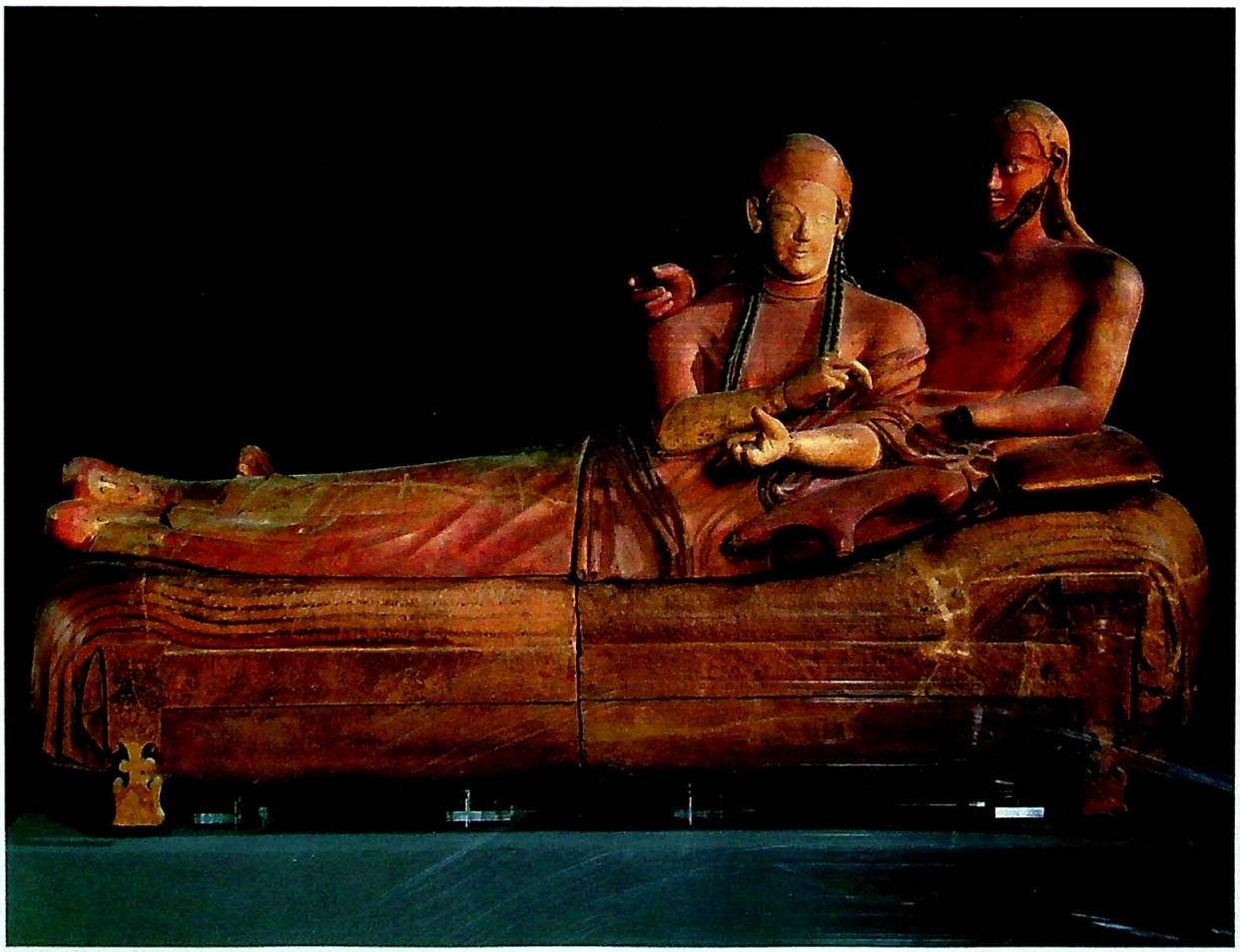
nel corso dell'Orientalizzante, di un peculiare tipo di monumento legato alla sfera funeraria, i lastroni a scala, con decorazione a bassorilievo con il motivo eponimo e soggetti figurati con animali reali e fantastici, scene di genere (cacce, banchetti), miti greci. A Pisa, a Volterra e nell'Etruria padana è attestata, a partire dal terzo quarto del VI secolo a.C., la lavorazione del marmo, con una caratteristica produzione di grandi cippi funerari a bulbo, sostenuti da basi parallelepipede decorate a rilievo con motivi fitomorfi e scene narrative e con teste di ariete plastiche agli spigoli. L'influenza stilistica è di matrice nord-ionica.

## LO SVILUPPO DELLA COROPLASTICA

La scultura in terracotta ha i suoi primi esiti monumentali nelle citate statue acroteriali del palazzo di seconda fase di Murlo, con animali, mostri e figure umane ieraticamente assise su troni, nelle quali la rigidità di impostazione e di rendimenti anatomici è mitigata da una certa morbidezza di marca ionica nel trattamento delle superfici. Dalla seconda metà del VI secolo a.C., Cerveteri si rivela assieme a Veio la sede della più importante produzione coroplastica. All'ambito delle decorazioni templari si riferisce la realizzazione di antefisse, di lastre di rivestimento e soprattutto di un grande acroterio con *Eos* che rapisce *Kephalos*, raffigurata in corsa al di sopra di onde marine su un elemento semilunato. I livelli più elevati nella coroplastica ceretana tardo-arcaica sono raggiunti nei due sarcofagi bisomi degli Sposi, conservati rispettivamente ai musei di Villa Giulia e

44. *Sarcofago degli Sposi*, ultimo quarto del VI secolo a.C. Parigi, Musèe du Louvre.

44



del Louvre. Nel soggetto, che ripropone la coppia maritale aristocratica a banchetto, i moduli accentuatamente ionici trovano compiuta espressione nei volti allungati, con fronte bombata, occhi a forma di mandorla, naso e mento sporgenti, labbra incurvate nel caratteristico sorriso; le superfici ampie e distese dei torsi si contraggono e si risolvono nella parte inferiore del corpo in una massa definita esclusivamente dalle pieghe del mantello. Al volgere dell'età arcaica, in una fase di passaggio verso le conquiste plastiche di matrice attica, si colloca un altro coperchio, stavolta di un'urna,

45. *Sarcofago degli Sposi*, particolare dei busti, ultimo quarto del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

45

46

46. Antefissa con testa di Gorgone, dal tempio del Portonaccio di Veio, fine del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

47. Antefissa a testa di menade, dal tempio del Portonaccio di Veio, fine del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

47

raffigurante un giovane semidisteso. I volumi e le muscolature sono qui sentiti in modo più naturalistico e le gambe sono rappresentate incrociate e non coperte da mantelli o chitoni. Veio rappresenta l'altro grande centro della scultura in terracotta dell'Etruria in questo periodo. Il celebre gruppo delle statue acroteriali del tempio del Portonaccio, di dimensioni maggiori del vero, raggiungono un livello grandioso di monumentalità. Il rendimento dei corpi e dei volti col caratteristico sorriso rinviano agli stilemi di uno ionismo maturo e consapevole di un vero caposcuola. I volumi sono ampi, le strutture anatomiche possenti e sottoposte a violente torsioni allo scopo di effettuare le necessarie correzioni ottiche per gli spettatori che potevano contemplare le statue dal basso e da una certa distanza, dalla via processionale che lambiva il tempio sul lato sinistro. Completavano la decorazione fittile del tempio alcune serie di antefisse, tra le quali il tipo a maschera gorgonica introduce la novità dell'apertura a giorno della bocca spalancata nel ghigno spaventoso del mostro.

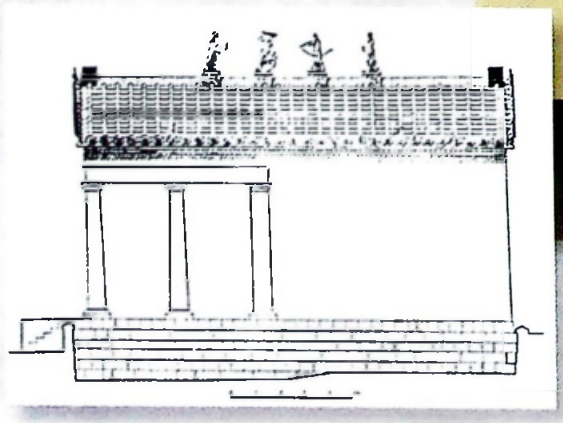
*Analisi dell'opera*

# Statue acroteriali

***da Veio, tempio del Portonaccio***
***Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia***
***fine del VI secolo a.C.***

**SOGGETTO**

Il tempio del Portonaccio costituisce il primo esempio noto in Etruria di edificio realizzato secondo le norme indicate da Vitruvio per i templi tuscanici. Sorto nell'ambito di un progetto di ristrutturazione del santuario, forse intrapresa da un'autorità tirannica, presentava una fastosa decorazione architettonica, la cui eccezionalità è testimoniata dall'affollamento di grandi statue acroteriali fittili poste sul tetto, sia sulla trave di colmo che sugli spioventi delle facciate. Gli esemplari superstiti rinviano a scene inerenti a miti connessi ad Apollo e a Eracle, quali la contesa tra i due per la cerva dalle corna d'oro, Apollo bambino che in braccio alla madre Latona uccide il serpente Pitone, Eracle che affronta l'idra di Lerna (quest'ultimo indiziato solo da materiali frammentari). È a queste due divinità, con prerogative oracolari, che deve essere probabilmente ricondotta la titolarità del culto del tempio.



## COMPOSIZIONE

Delle numerose statue che decoravano il tetto del tempio, disponendosi in gruppi distinti, solo quattro sono state ricomposte in modo da renderle identificabili con certezza.

Tre di esse costituivano un gruppo unitario: Apollo avanza imperiosamente contro Eracle, che tiene bloccata sotto un piede la cerva dalle corna d'oro con le zampe legate, che reagisce all'arrivo del dio brandendo la clava.

Una testa di Hermes, il dio messaggero dal copricapo alato, ci attesta il suo probabile intervento quale latore della volontà di Zeus, favorevole a Eracle.

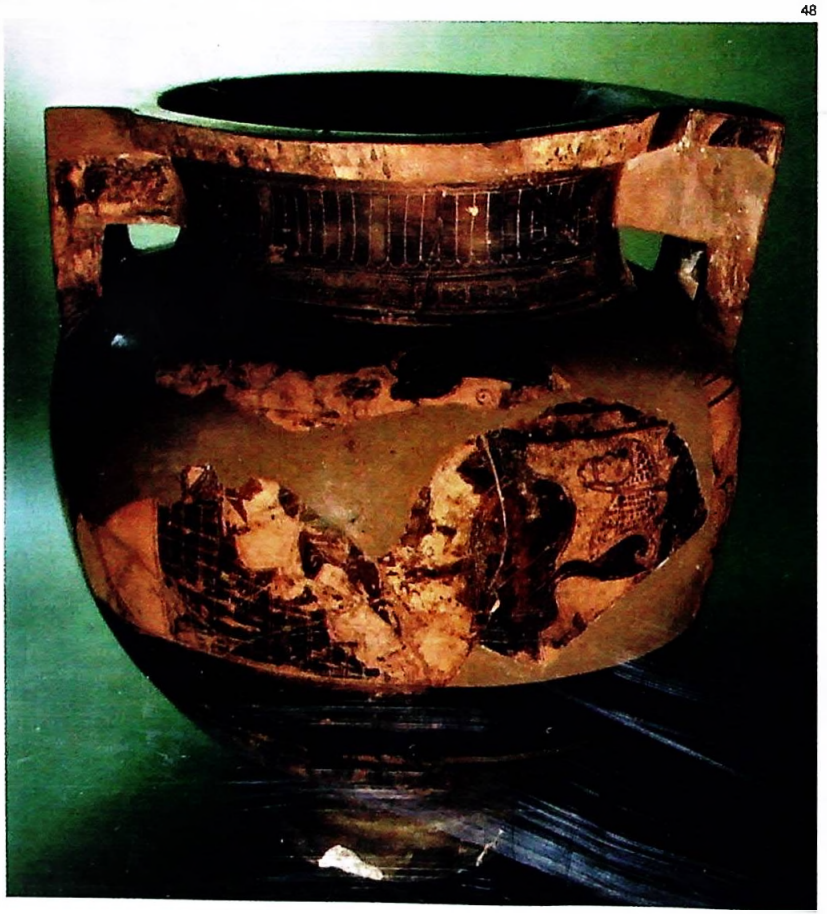
Un'altra statua raffigura Latona incedente, con il piccolo Apollo in braccio: il serpente Pitone, in frammenti, ucciso dal dio, completava in origine il gruppo.

L'elevata qualità formale delle statue, che nel rendimento dei volti e dei corpi rinvia agli stilemi della scultura ionica, ci indica l'opera di un vero caposcuola, che potrebbe induttivamente essere identificato nel veiente Vulca – ricordato da Plinio il Vecchio – chiamato a Roma per decorare il tempio poliadico di Giove Capitolino.

## LA CERAMICA ETRUSCO-CORINZIA: STANDARDIZZAZIONE ED ESPORTAZIONE

La produzione di ceramica etrusco-corinzia a partire dal 580 a.C. rivela i caratteri di una tendenza a una standardizzazione e a una diminuzione delle forme vascolari, accompagnata da un generale impoverimento del repertorio decorativo, limitato a ripetitive teorie animalistiche, dovuti alla sua destinazione a un consumo ormai di massa. Quest'ultimo non è più circoscritto a un mercato solo interno, ma conosce un'espansione oltre che verso altri centri etruschi e italici, anche verso la Sardegna fenicia, Cartagine, la Gallia meridionale. A Vulci si concentrano le botteghe dei due principali Cicli del periodo, quelli delle *Olpai* e dei Rosoni: nel primo si realizzano soprattutto vasi per versare e balsamari, mentre nel secondo la produzione si concentra soprattutto su vasi di piccole dimensioni, di destinazione potoria, con l'eccezione di due grandi crateri. Questi ultimi, rinvenuti a Cerveteri, si rivelano come opere isolate, di maggior impegno decorativo,

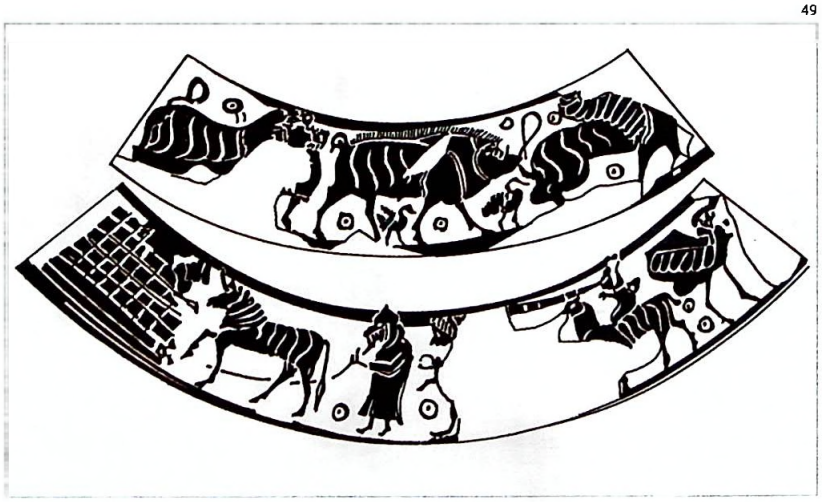
48



48. Pittore delle Code Annodate, "cratere dei Gobbi", 590-570 a.C. Cerveteri, Museo Archeologico.

con fregi narrativi nei quali compaiono anche soggetti mitologici. In uno di essi, attribuito al Pittore dei Rosoni-Crateri, è rappresentata su un lato la lotta tra Eracle e il gigante Alcioneo e sull'altro, forse, Eracle e Iolao. L'altro cratere, opera del Pittore delle Code Annodate, presenta due fregi figurati: in quello sulla spalla è raffigurata probabilmente una scena di sacrificio presso una struttura a gradini, mentre quello sul corpo presenta un susseguirsi di episodi non sempre chiari, riferibili in parte alla saga di Eracle. L'eroe è rappresentato mentre scaglia frecce contro il mostro tricorpore Gerione; a un'altra delle sue fatiche allude forse il volatile a testa umana che lo sorvola, che potrebbe essere uno degli Stinfalidi. Seguono un centauro (forse *Pholos*) con una donna e una scena forse di sacrificio umano presso un'alta struttura gradinata (probabilmente Neottolemo e Polissena sulla tomba di Achille). Nel periodo tra il 560 e il 540 a.C. si assiste a un ulteriore impoverimento del repertorio delle forme, ormai limitate a vasi di piccole dimensioni quali coppe, pissidi, balsamari, nonché di quello decorativo, che preludono alla scomparsa di questa produzione.

49



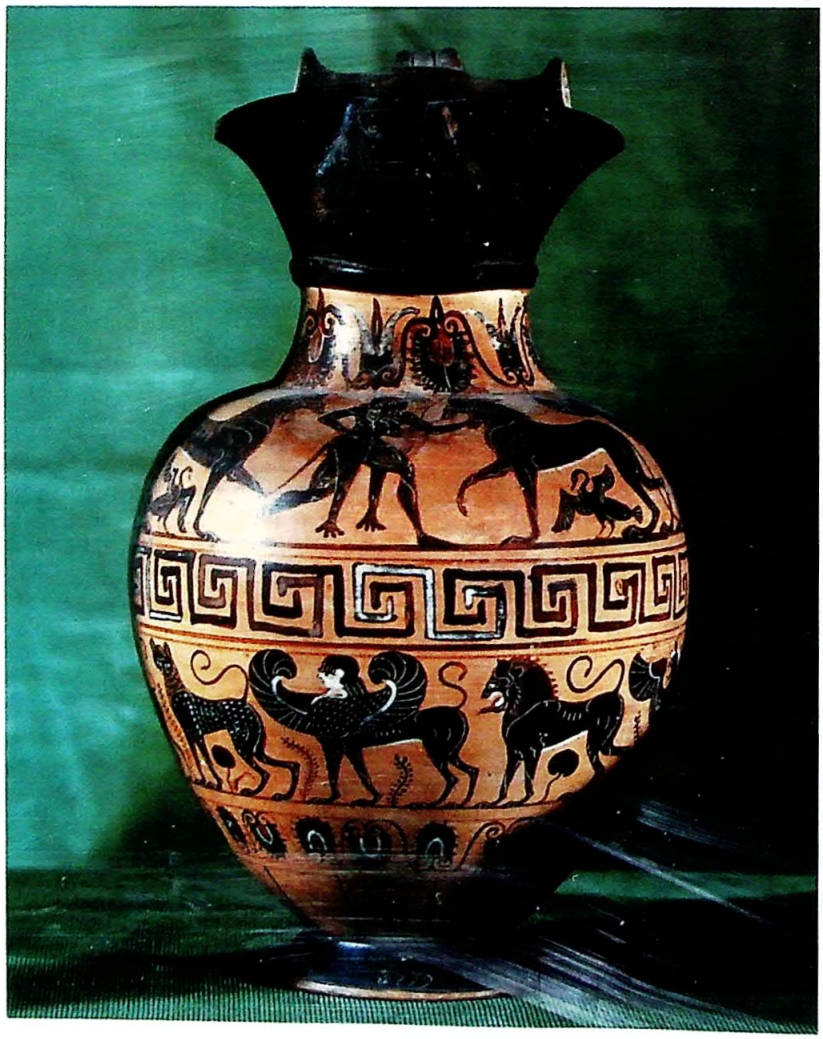
49-50. Sviluppo grafico dei fregi del "cratere dei Gobbi" (da *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, a cura di M. Martelli, Novara 1987, pp. 290-291).

50

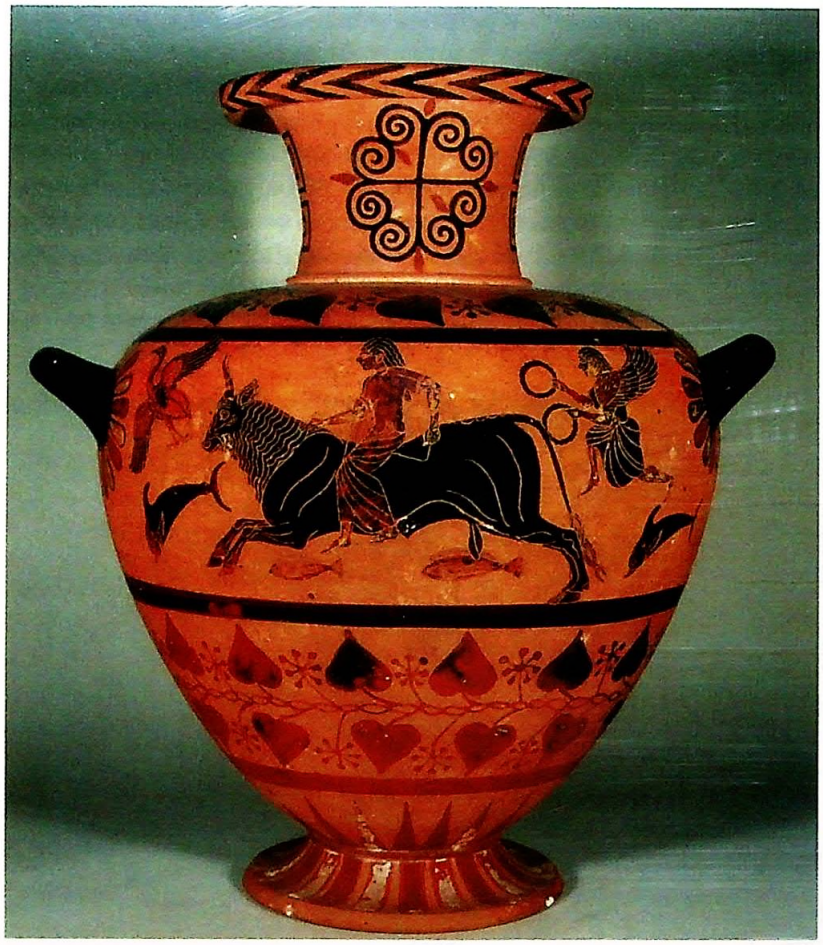
## LA CERAMICA ETRUSCA A FIGURE NERE: NASCITA E SVILUPPO

Tra il 550 e il 540 a.C. fa la sua comparsa, sempre a Vulci, la ceramica a figure nere, con la quale si realizza una chiara imitazione della ceramica attica, circolante in Etruria già dalla generazione precedente. Il fenomeno in realtà è più complesso e composito: se da un lato la prima fase di questa produzione, detta "pontica", si allinea a quella attica nell'adozione delle forme vascolari, della tecnica decorativa e nei soggetti rappresentati, spesso riferibili a miti greci, la formazione dei pittori risente dell'influsso dei moduli stilistici e decorativi ionici. Ad artigiani immigrati di provenienza greco-orientale operanti in Etruria meridionale si deve la realizzazione

51



51. Vaso "pontico", seconda metà del VI secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.



52

52. *Hydria* ceretana con ratto di Europa, seconda metà del VI secolo a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

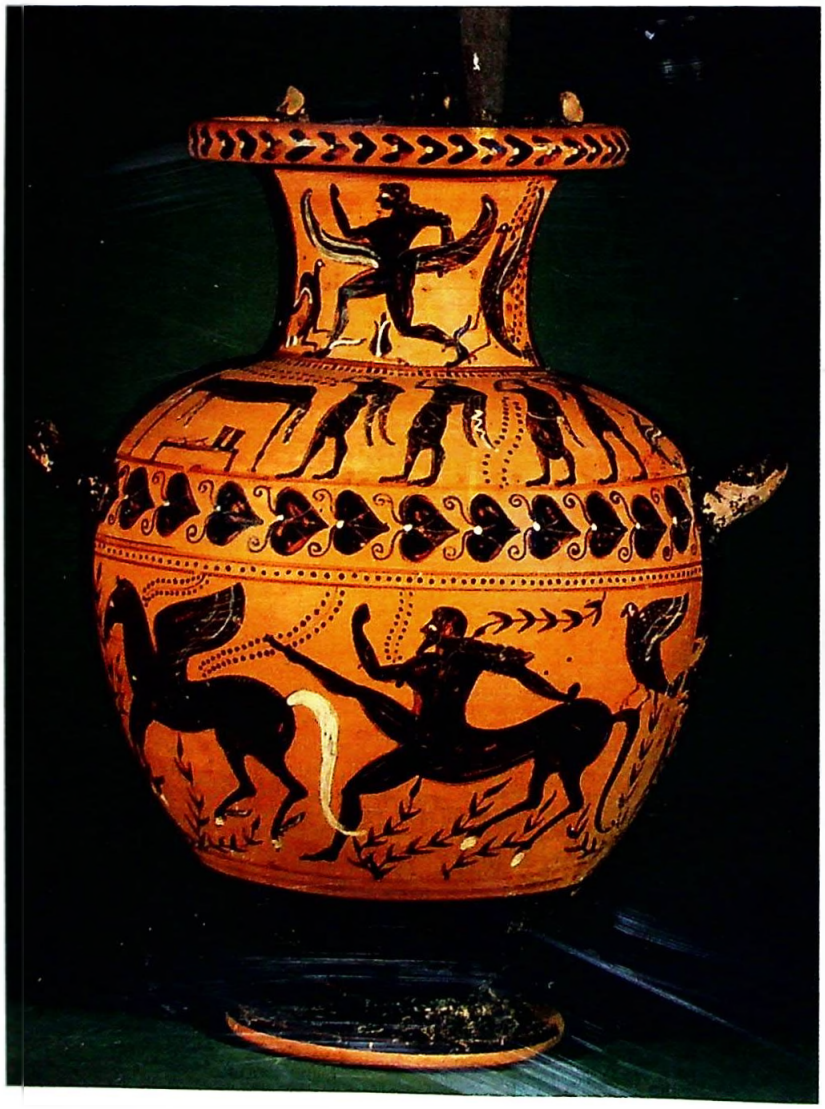
di produzioni ceramiche particolari, quali quelle delle *hydriai* ceretane e dei *dinoi* Campana. La prima grande personalità di ceramografo pontico è il Pittore di Paride, da ritenersi un vero caposcuola, formatosi presso una bottega greco-orientale. A lui sono assegnate soprattutto anfore, che richiamano da vicino per forma e scansione decorativa quelle "tirreniche", create ad Atene per il mercato etrusco. A fregi di carattere ornamentale, animalistici o vegetali, sono riservati il collo e il corpo dei vasi, mentre sulla spalla si svolgono i fregi narrativi. Questi ultimi comprendono scene di genere, di armamento, di partenza di guerrieri, di combattimento, di banchetto, ma soprattutto attingono al repertorio dei miti greci, dei quali si rendono veicolo di diffusione e di conoscenza. Tra essi si registrano la più antica rappresentazione del giudizio di Paride – tema assai raramente presente nell'arte etrusca –, alcuni episodi della saga di Eracle, Teseo e il Minotauro. Un notevole interesse per le rappresentazioni mitiche greche,

quale a esempio l'agguato di Achille a Troilo, si manifesta anche nei vasi del Pittore di Tityos, che però ci ha restituito al centro di un piatto anche una raffigurazione di un uomo-lupo, riferibile probabilmente al patrimonio delle credenze etrusche. Contemporanei alla produzione pontica risultano i vasi a figure nere del cosiddetto Gruppo della Tolfa, forse ceretano, e di quello delle Foglie d'Edera: quest'ultimo, di decisa ispirazione attica, trae il nome dai soggetti più frequenti, cioè figure in corsa con tralci di grandi foglie d'edera in mano. Di una generazione posteriore, riferibile all'ultimo quarto del VI secolo a.C., è il più prolifico ceramografo etrusco a figure nere, il Pittore di Micali, che opera a Vulci. A lui si devono vasi decorati con

53

53. *Hydria* con Eracle che uccide Alcioneo, seconda metà del VI secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

54



54. Pittore di Micali, *hydria*, ultimo quarto del VI secolo a.C. Londra, British Museum.

scene di genere tratte dal repertorio attico, con una certa predilezione per gli animali fantastici. Alla fase finale della sua attività risale un'anfora con corsa di quadrighe, nella quale fa la sua comparsa un rendimento delle figure di tre quarti. Alla sua cerchia appartengono diversi pittori: a uno di essi è attribuita un'*hydria* con una rara rappresentazione della fase finale del mito del rapimento di Dioniso da parte dei pirati Tirreni, qui raffigurati nel momento in cui vengono trasformati in delfini mentre si gettano in mare. Coeva a questa fase finale della ceramografia a figure nere vulcente che si esaurirà del tutto agli inizi del V secolo a.C., è una produzione assegnata a Orvieto, i cui esiti decorativi risultano ormai ripetitivi.

55

55. Pittore di Micali, *hydria* a figure nere, ultimo quarto del VI secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

56. Anfora stamnoide a figure nere, fine del VI secolo a.C. Orvieto, Museo Etrusco Faina.

56

## L'EVOLUZIONE DEL BUCCHERO

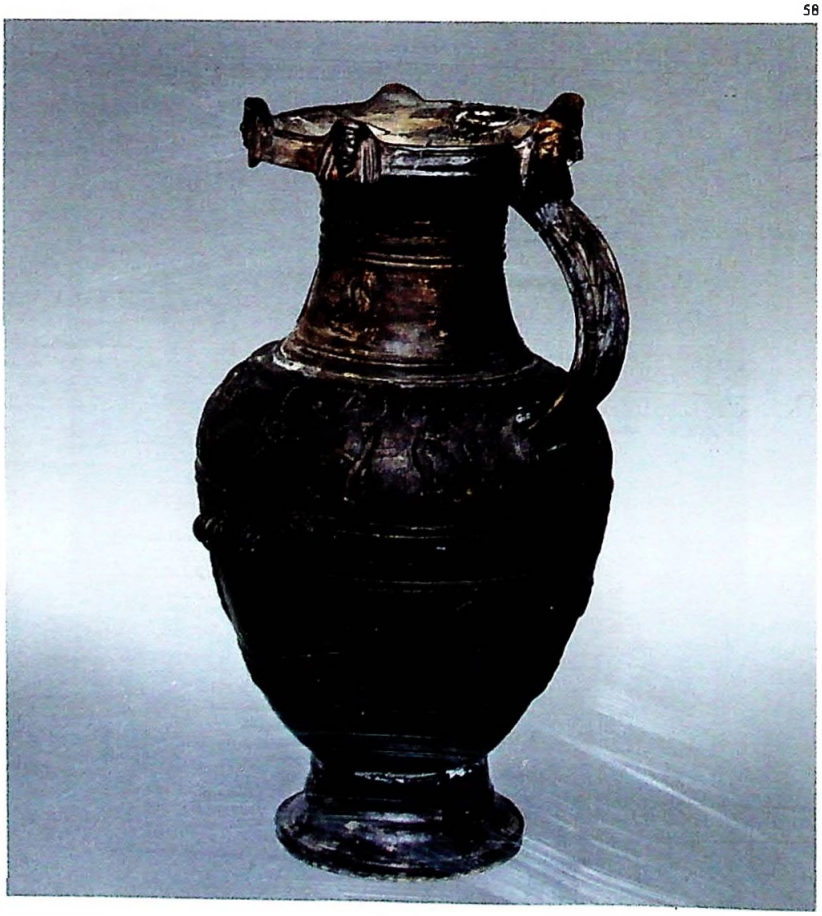
Le produzioni di bucchero a partire dalla fine del VII e per gran parte del VI secolo a.C. si dislocano in diversi centri etruschi, tra i quali Tarquinia, Vulci, Chiusi, Orvieto, Roselle. Le forme sono funzionali ai servizi da simposio e mostrano una tendenza ad appesantirsi sia nella morfologia di insieme, che nello spessore della ceramica. Per quanto attiene alla tecnica decorativa, si assiste all'affermazione di quella a rilievo, con effetti miniaturistici, come nei fregi a cilindretto, o monumentali e di gusto "barocco", come nel bucchero cosiddetto "pesante". Buccheri a cilindretto sono prodotti a Tarquinia, a Chiusi, a Orvieto: questa tecnica consiste nella rullatura sull'argilla ancora fresca del vaso di un cilindro intagliato in negativo con una serie di figure che vengono così riprodotte in positivo in un fregio continuo. I soggetti sono piuttosto ripetitivi e comprendono motivi vegetali, teorie di animali reali e fantastici, scene di caccia, di omaggio a dignitari in trono, in una riproposizione dei temi cari alle aristocrazie dell'epoca precedente,

57. Anfora in bucchero con decorazione a cilindretto Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

58. *Hydria* in bucchero, decenni centrali del VI secolo a.C., da Chiusi. Londra, British Museum.

57

58



59

59. *Oinochoe* in bucchero pesante, metà del VI secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.

60. Brocca di bucchero con testa di toro. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

60

evidentemente mantenuti, seppure con minore enfasi simbolica, dai nuovi ceti emergenti. I buccheri pesanti a rilievo ottenuto a stampo dall'interno del vaso sono realizzati a Chiusi, a Vulci, a Orvieto. In essi vengono applicati alla ceramica gli stilemi ornamentali della toreutica, con rigonfie baccellature, bottoni e *appliqués* plastiche a testa umana e animale, con un effetto spesso sovraccarico. Le scene figurate solo raramente comprendono temi mitologici, come a esempio in un'*oinochoe* chiusina con Perseo e Medusa e Teseo e il Minotauro.

## LA PRODUZIONE ORAFA

A una rarefazione delle testimonianze di manufatti in materiale prezioso nella prima fase arcaica, si segnala alla metà del VI secolo a.C. una ripresa delle produzioni di oggetti aurei di notevole qualità, destinati a una classe detentrice di potere economico, seppure non paragonabile

61. Orecchino aureo a disco, ultimo quarto del VI secolo a.C. Londra, British Museum.

61

a quello delle aristocrazie principesche del secolo precedente. In linea con la temperie ionizzante dell'epoca, anche i gioielli risentono talora di influssi greco-orientali nelle forme e nei moduli decorativi. È questo il caso degli orecchini a disco, per i quali abbiamo anche attestazioni iconografiche, tra le quali la banchettante della tomba tarquiniese della Caccia e della Pesca. Maggiore fortuna e diffusione conosce il tipo di orecchino a bauletto, creato in questo momento, costituito da una lamina ripiegata che ospita complesse decorazioni a sbalzo, a granulazione, a filigrana, con lamelle applicate. I soggetti attingono al repertorio floreale o animalistico, ma sono presenti anche testine e figure umane, in una vasta gamma di soluzioni ornamentali. Tra i pendenti per collana si diffondono i tipi a ghianda e a testa di Acheloo o di satiro. Le fibule mantengono la staffa allungata, ma presentano in genere una decorazione più contenuta rispetto a quelle orientalizzanti, spesso con l'adozione dell'arco configurato ad animali reali e fantastici. Dalla metà del VI secolo a.C., notevole importanza acquista la realizzazione di anelli digitali con castone decorato con animali, figure umane, vere e proprie scene narrative, anche di soggetto mitologico, come a esempio Eracle e il mostro tricorpore Nereo in un esemplare dalla tomba dei Flabelli di Populonia. A questi si aggiunge, dall'ultimo quarto del secolo, il tipo con gemma mobile in pietra dura intagliata con figure del mito greco. Diversi devono essere stati i centri di produzione orafa in età arcaica, tra i quali Vulci sembra aver rivestito un ruolo di primo piano.

62. Orecchini aurei a bauletto, da Populonia, decenni centrali del VI secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

62

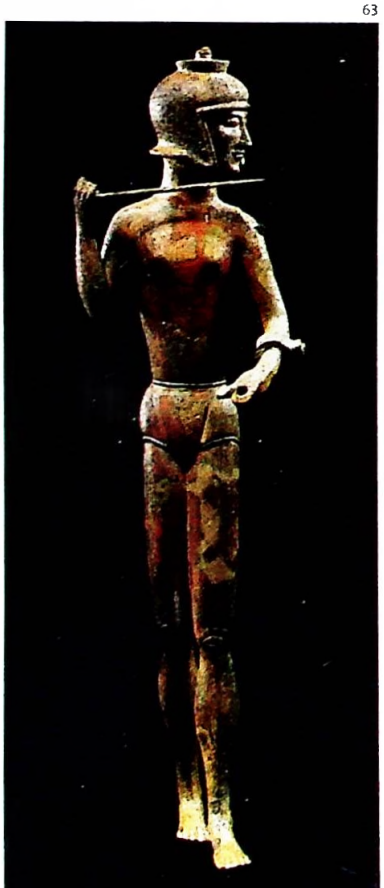
## LE STATUETTE VOTIVE E GLI ARREDI DI BRONZO

La perdita quasi completa della statuaria etrusca in bronzo di grandi dimensioni di epoca arcaica è in parte compensata dalle cospicue testimonianze della piccola plastica pervenute sino a noi. Quest'ultima è essenzialmente riferibile a due ambiti ben definiti: quello religioso, con depositi di statuette con funzione di ex voto, e quello relativo alla decorazione con *appliqués* a tutto tondo di elementi di armamento (elmi) e dello strumentario bronzeo simposiaco e di arredo (incensieri, candelabri, tripodi, vasellame), connessi con alcune delle manifestazioni caratteristiche delle aristocrazie. I soggetti rappresentati nelle statuette votive sono in genere costituiti da offerenti, devoti, guerrieri, divinità, animali. La natura stessa delle stipi votive e la facilità di circolazione di questo tipo di materiali, rende difficile l'identificazione di volta in volta di precisi centri di produzione.Tra gli esemplari di livello artistico più elevato si segnalano quattro statuette, una femminile e tre di guerrieri elmati e

63. Bronzetto raffigurante un guerriero, da Brolio in Val di Chiana, metà del VI secolo a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

64. Tripode, da Vulci, fine del VI secolo a.C. Roma, Palazzi Vaticani Museo Gregoriano Etrusco.

63



64

65

armati di lancia e scudo (perduto), rinvenuti nel deposito di Brolio in Val di Chiana. La loro funzione di sostegni di un vaso o di un arredo è indiziata dalla presenza di perni in cima alla testa. Sulla base di consonanze stilistiche con i rilievi chiusini, queste statuette sono state attribuite a questo centro e datate alla metà del VI secolo a.C. In epoca tardo-arcaica Vulci emerge come sede delle principali botteghe bronzistiche responsabili della realizzazione di elementi di arredo di lusso, quali incensieri, tripodi, candelabri che, insieme al vasellame, avranno una notevole circolazione anche al di fuori dall'Etruria. Oltre al loro pregio intrinseco, questi oggetti si segnalano per le decorazioni a tutto tondo, con statuette di figure umane e animali, in vari atteggiamenti. Una manifestazione ulteriore della bronzistica dell'epoca è rappresentata dalle lastre decorate a sbalzo della cassa di carri da parata e di tripodi, rinvenuti in area umbra rispettivamente a Monteleone di Spoleto, a Castel San Mariano e a San Valentino di Marsciano: i soggetti rappresentati sono tratti dal mito greco o dal bestiario reale e fantastico arcaico. Questi prodotti provengono da botteghe etrusche ed evidentemente sono stati importati come segno di status da esponenti delle aristocrazie locali.

65. Tripode, da Vulci, fine del VI secolo a.C. Londra, British Museum.