

UN CIPPO CHIUSINO IN COLLEZIONE PRIVATA

(Con le tavv. X-XII f.t.)

Nella collezione del Sig. Giovanni Grazzini (Firenze), costituita tra la fine del secolo scorso e gli inizi del Novecento dal nonno Giuseppe, rigattiere-antiquario in Santa Croce, che raccolse un piccolo nucleo di materiali eterogenei e di varia provenienza¹, si trova un cippo chiusino in pietra fetida che, quantunque frammentario e ricomposto non senza incertezze, consente una lettura sufficientemente affidabile delle scene figurate che ne decorano i quattro lati².

¹ La collezione (costituita da 35 reperti, tra i quali si segnalano anche una ciotola villanoviana, tre vasi in bucchero, esemplari acromi, di impasto ed a vernice nera — etruschi ed attici —, un peso da telaio, fr. di vasi ed anelli in bronzo, un'anfora etrusca a fasce ed una a figure nere assegnabile al Gruppo di Monaco 883, una *lekythos* attica della Classe di Phanyllis e due anfore attiche rispettivamente del Gruppo di Leagros e della cerchia del Pittore di Antimenes, nonché un'erma marmorea bifronte pseudoantica ed una "fontanella" fittile da muro di età rinascimentale) è stata vincolata *ex lege* 1089/1939 a cura della Soprintendenza ai Beni Archeologici della Toscana, con D.M. del 5.12.1992.

Oltre che all'attuale proprietario, per la sua cortese disponibilità, mi è gradito porgere un cordiale ringraziamento, per i preziosi suggerimenti e consigli, a M. Bonamici, A. Maggiani, A. Rastrelli, S. Vilucchi. Particolare gratitudine devo al Soprintendente Archeologo della Toscana, Dr. F. Nicosia, per il suo cortese invito a studiare la collezione ed a rendere noto il cippo.

² Il cippo, *incertae originis*, è il n. 29 della collezione: scolpito in pietra fetida giallo-grigia (*Munsell Soil Color Charts*, Baltimore 1975, tra 10YR.7.6 «yellow» e 10YR.6/6 «brownish yellow»); lacunoso, con superficie corrosa, scheggiature e profonde abrasioni e privo della parte superiore, è ricomposto da vari fr. e reintegrato a cura del primo proprietario. Alt. conservata del rilievo cm 21; Alt. conservata della base cm 7,5; Alt. del listello cm 2,2; Largh. delle scene da cm 38 a cm 39. Sovraddipinture: in A, rosso per i *calcei* della figura femminile dietro la *kline* e per i piedi del defunto; bruno per la zampa destra della *trapeza*; l'alto bordo del piano d'appoggio della *kline* mostra una decorazione probabilmente a scacchiera, con elementi alternati rossi e bruni (potrebbe trattarsi di un ornamento analogo a quello sulle *klinai* della Tomba 5513 di Monterozzi, in S. STEINGRÄBER, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Tokyo-Milano 1984, pp. 372-373, tav. 174, le cui zampe sono anche decorate da elementi alternati, benché monocromi: *ibidem*, tav. 177; per una discussione sui contrasti cromatici nelle *klinai* v. S. STOPPONI, *La Tomba della «Scrofa Nera»*, Roma 1983, pp. 44-45); in B, rosso per i *calcei* e per i bordi delle vesti e dei mantelli delle donne; in C, rosso per il corpo della preda, i bordi dei mantelli ed i *calcei* dei cacciatori; bruno per i resti del *lagobolon* e del bastone; in D, rosso per i *calcei*, e i bordi delle vesti delle donne.

Negativi depositati presso il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza ai Beni Archeologici della Toscana: nn. 45770/5. 7, 9, 12; restituzioni grafiche di G. Ugolini (Archivio Disegni della Soprintendenza).

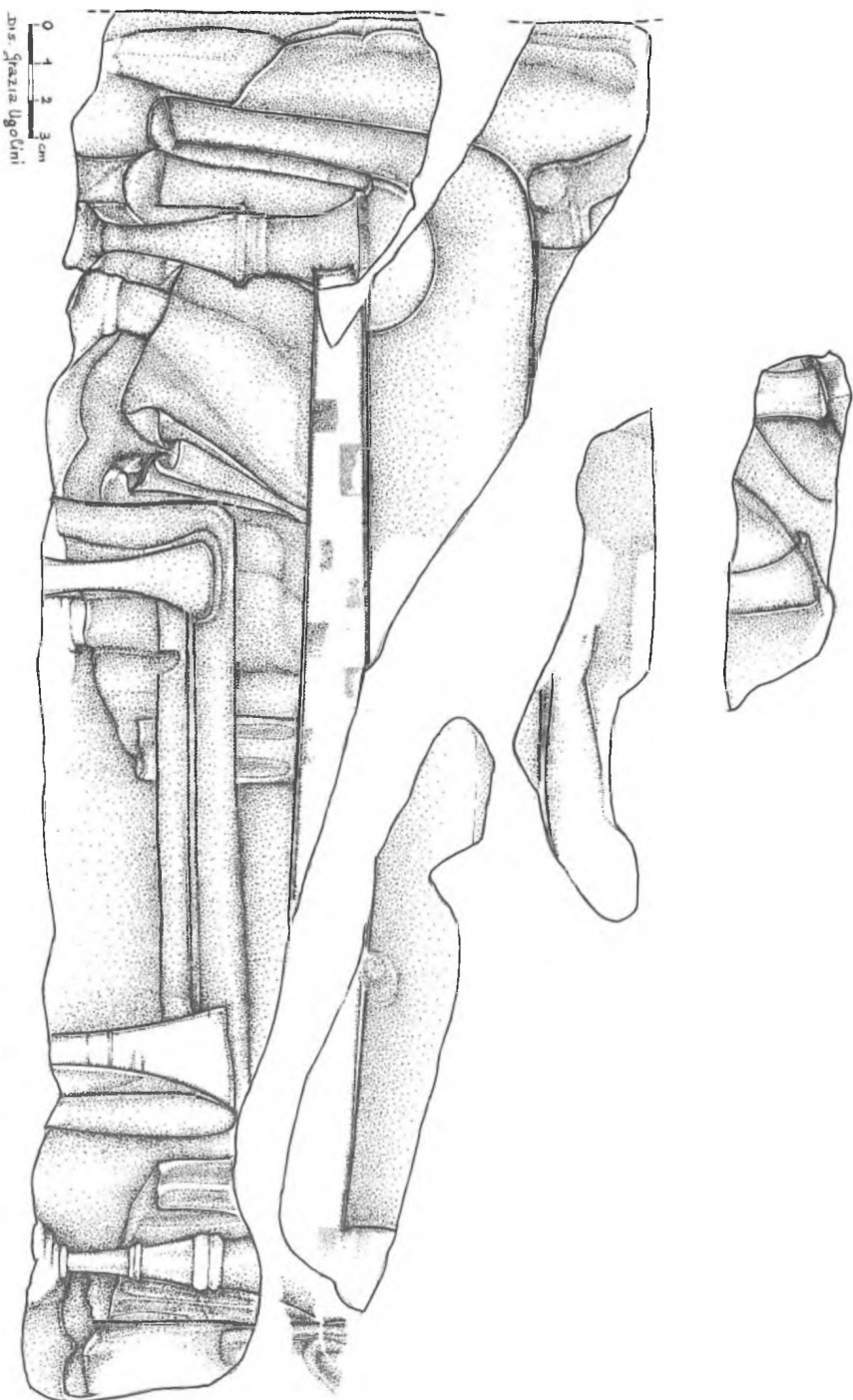


fig. 1 - Firenze, Collezione Grazzini. Cippo chiusino: restituzione grafica della scena sul lato A (*prothesis*).

Parallelepipedo e internamente cavo, il cippo è lavorato a bassorilievo sulle quattro facce, con scene delimitate inferiormente da un listello lievemente concavo, distinto mediante una netta risega dalla sottostante modanatura a mezzo toro.

Il lato a presenta una scena di *prothesis* (tav. X a; fig. 1): la composizione è dominata dalla grande *kline* con zampe sagomate³, cui si sovrappone lo *stroma*; su di esso è adagiato il defunto, del quale rimangono solo i piedi. Alla testa del feretro stava, forse, una figura femminile: di essa si dovrebbe intravedere, dietro le zampe della *kline*, il ricco pannello della veste e si conserva, forse, il braccio sinistro disteso lungo il corpo del defunto (il fr., non combaciante, dovrebbe essere collocato più a destra), ad indicare la sua posizione protesa nell'ultimo abbraccio, analogamente a quanto avviene nella *prothesis* sul cippo D 10 già Castellani, del British Museum⁴; in posizione antitetica, ai piedi del defunto, un giovane ammantato che inclina leggermente in avanti il busto, levando in alto le braccia⁵: un tratto si conserva nel fr. in alto non combaciante, posto al centro e forse collocato in posizione lievemente erronea. In secondo piano, dietro il defunto, una donna avanza verso destra con un ampio passo: la spalla destra e parte del braccio sono conservati sul fr. già menzionato. Davanti alla *kline*, appena decentrata sulla destra, è raffigurata una bassa *trapeza*, eccezionalmente coperta da una spessa stoffa che ricade sui due lati; nella sua struttura estremamente semplificata e con le zampe a profilo concavo fortemente rastremate in basso, ricorda esemplari molto più antichi dell'epoca cui il monumento può essere assegnato⁶.

Sul lato B (tav. X b; fig. 2) si sviluppa la danza di tre figure femminili, che indossano lunghi chitoni pieghettati e mantellette poggiate sulle spalle, ricadenti in due lembi sul petto. Nelle scene di danza costituite da tre figure, la composizione si risolve solitamente in una sorta di contrappunto figurativo tra i personaggi laterali e quello centrale, che può differenziarsi o per le dimensioni (minori), o per il ruolo (musicista), o per la collocazione (decisamente isolata), o per la posizione delle braccia o per il diverso movimento⁷. Nel nostro caso, le due donne

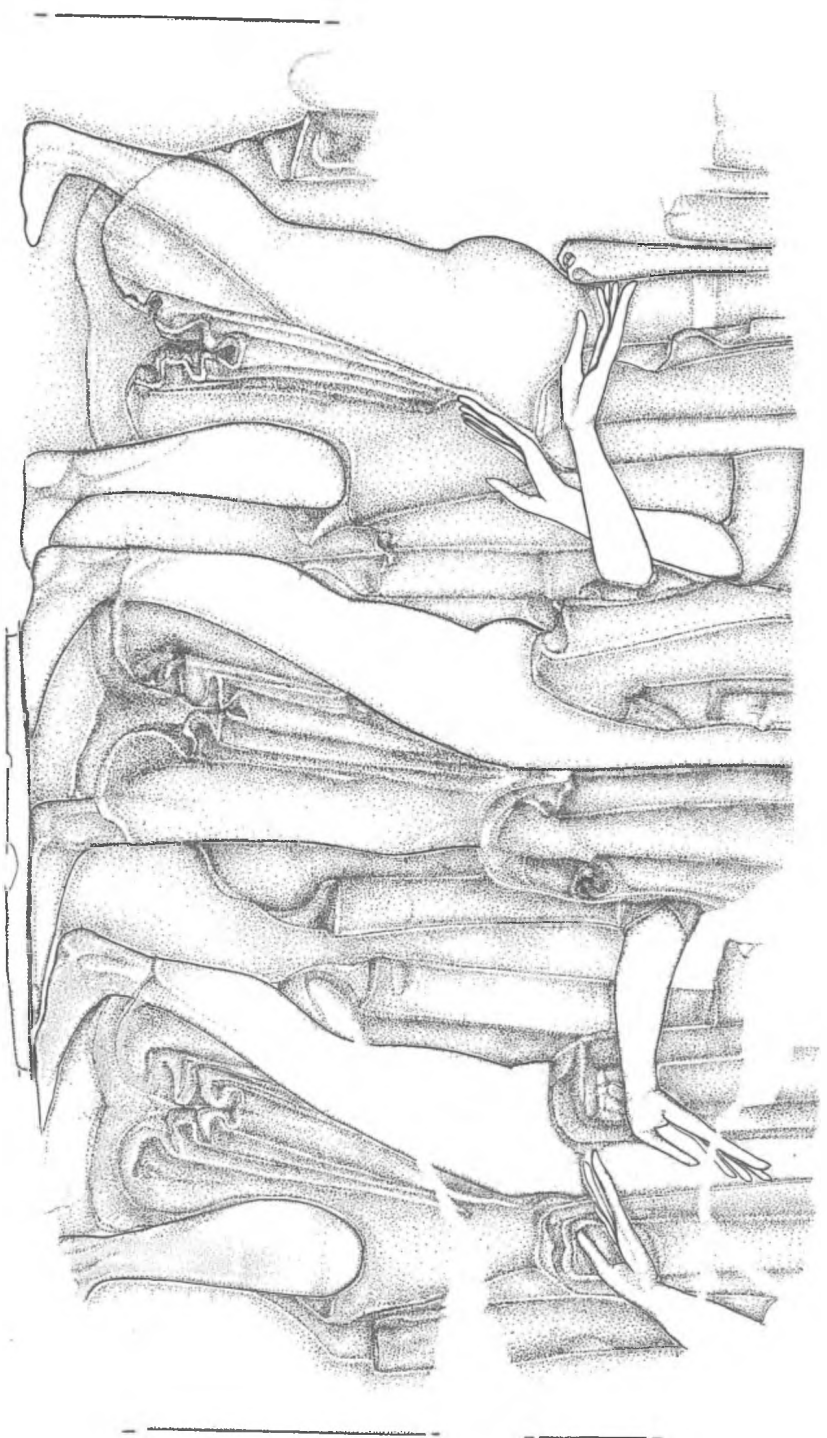
³ Corrispondente al *Klinentyp* 2a della classificazione proposta da S. STEINGRÄBER, *Etruskische Möbel*, Roma 1979, pp. 10-11, fig. 2, laddove il generale profilo troncoconico, privo delle articolazioni interne a flangia, sembra rivelare una fase evoluta del tipo che ben si colloca intorno al 500 a.C. Confronti calzanti sono offerti dalle *klinai* nelle scene di *prothesis* dei rilievi 1222 di Berlino (Coll. Mazzetti) e D 17 del British Museum: J.-M. JANNOT, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984 (da ora JANNOT 1984), pp. 142-146, nn. 5-6, figg. 492, 497. Per il tipo di coperta a lembi lunghi v. STOPPONI, *cit.* a nota 2, p. 45.

⁴ JANNOT 1984, pp. 15-17, fig. 86.

⁵ Analogamente a quanto avviene, ad esempio, nella base Campana MA 3602 del Louvre: JANNOT 1984, pp. 92-3, fig. 322.

⁶ La *trapeza* sembra infatti corrispondere, nella sua struttura generale, al *Tischtyp* la dello Steingraber (*cit.* a nota 3, p. 117, fig. 14); ma va rilevata la non secondaria diversità nella posizione delle zampe, la cui parte superiore è più alta del piano d'appoggio orizzontale.

⁷ E. PARIBENI, *I rilievi chiusini arcaici*, II, *StEtr* XIII, 1939, p. 188.



0 2 3 cm
dis. Grazia Ugolini

fig. 2 - Firenze, Collezione Grazzini. Cippo chiusino: restituzione grafica della scena sul lato B (danza).

in secondo piano danzano parallele, con il braccio sinistro teso verso il basso e il destro sollevato, avanzando con un passo deciso verso destra; il movimento concitato, qui appena ricomposto⁸, di una danza fortemente ritmata, si rivela sia nel gruppo di pieghe «a coda di rondine» che si forma tra le gambe, sia nella gamba avanzata che rimane scoperta dal ginocchio in giù. La figura femminile in primo piano, che occupa l'asse centrale della scena, apre le braccia in un ampio gesto, secondo uno schema che ritorna, nelle sue linee più generali, anche nel rilievo Casuccini 8375 del Museo di Palermo, con danzatori di entrambi i sessi⁹. Essa è messa in risalto, nel suo ruolo dominante, anche dalla peculiare posizione delle mani. L'estensione delle braccia si configura, infatti, come un'espressione gestuale carica di valenze sacrali estremamente complesse e diversificate in tutto il mondo antico¹⁰, secondo un uso ben documentato anche sul piano linguistico da Omero a Bacchilide, fino a Virgilio (*tendere manus o palmas*)¹¹; l'atto di rivolgere il palmo verso il basso, quindi verso la terra (γῆ δ'ἐπισκῆπτov χεῖρα: Bacchil., *Epin.* V, 24, in onore di Hierone di Siracusa; VIII, 18, per Liparion di Keos) riconduce, invece, più esplicitamente, al mondo delle divinità ctonie e, per trasposizione, a quello funerario¹².

La scena del lato C (*tav. XI a; fig. 3*) restituisce, con tutta probabilità, una delle rare rappresentazioni del ritorno dalla caccia: due figure maschili, vestite di *tebenna*, avanzano verso sinistra affiancate ad un cavallo al passo. Il primo personaggio, con il busto di prospetto, piega il braccio sinistro accostandolo al torace e stringendo un corto bastone (verosimilmente un *lagobolon*¹³) del quale residua solo l'estremità inferiore e protende l'avambraccio destro davanti al collo

⁸ Cfr., ad esempio, il fr. di cippo del Museo di Chiusi (*sine inv.*), con la danzatrice in *tutulus* e *calcei repandi* che solleva nel passo di danza la gamba sinistra che, più giustificatamente, appare scoperta: JANNOT 1984, pp. 22-23, fig. 103.

⁹ JANNOT 1984, pp. 153-154, n. 15, fig. 525.

¹⁰ In generale v. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1975²; il gesto delle braccia aperte e distese orizzontalmente a lato del corpo corrisponde allo schema generale della danza greca in G. PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, Paris 1965, pp. 21, 47, 197 (Cap. V, paragr. 70, con relative illustrazioni); raccolta delle fonti greche sulle danze funerarie in Grecia *ibidem*, pp. 323-326; per l'Etruria v. T. DOHRN, *Totenklage im friihen Etrurien*, RM 83, 1976, pp. 195-205.

¹¹ CH. PICARD, «Le geste de la prière funéraire en Grèce et en Étrurie», *RHR* 1936, pp. 137-157, in partic. pp. 148-150; F. A. SULLIVAN, «*Tendere manus*: Gestures in the *Aeneid*», *CJ* 1968, pp. 358-362.

¹² PICARD, *cit.* a nota 11, p. 149.

¹³ Per il bastone ricurvo e la sua simbologia v. di recente J.-R. JANNOT, *Insignia potestatis – Les signes du pouvoir dans l'iconographie de Chiusi*, in *La Civiltà di Chiusi e del suo territorio. Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italici – Chianciano Terme, 28 Maggio-1 Giugno 1989*, Firenze 1993, pp. 228-230. Il riconoscimento dell'elemento all'estrema sinistra del rilievo come una probabile preda conferma l'interpretazione della scena come ritorno dalla caccia ed esclude pertanto l'ipotesi di una gara di lancio del *lagobolon* nell'ambito del contesto funerario, i cui partecipanti erano forse a cavallo, per la quale v. JANNOT 1984, p. 361.

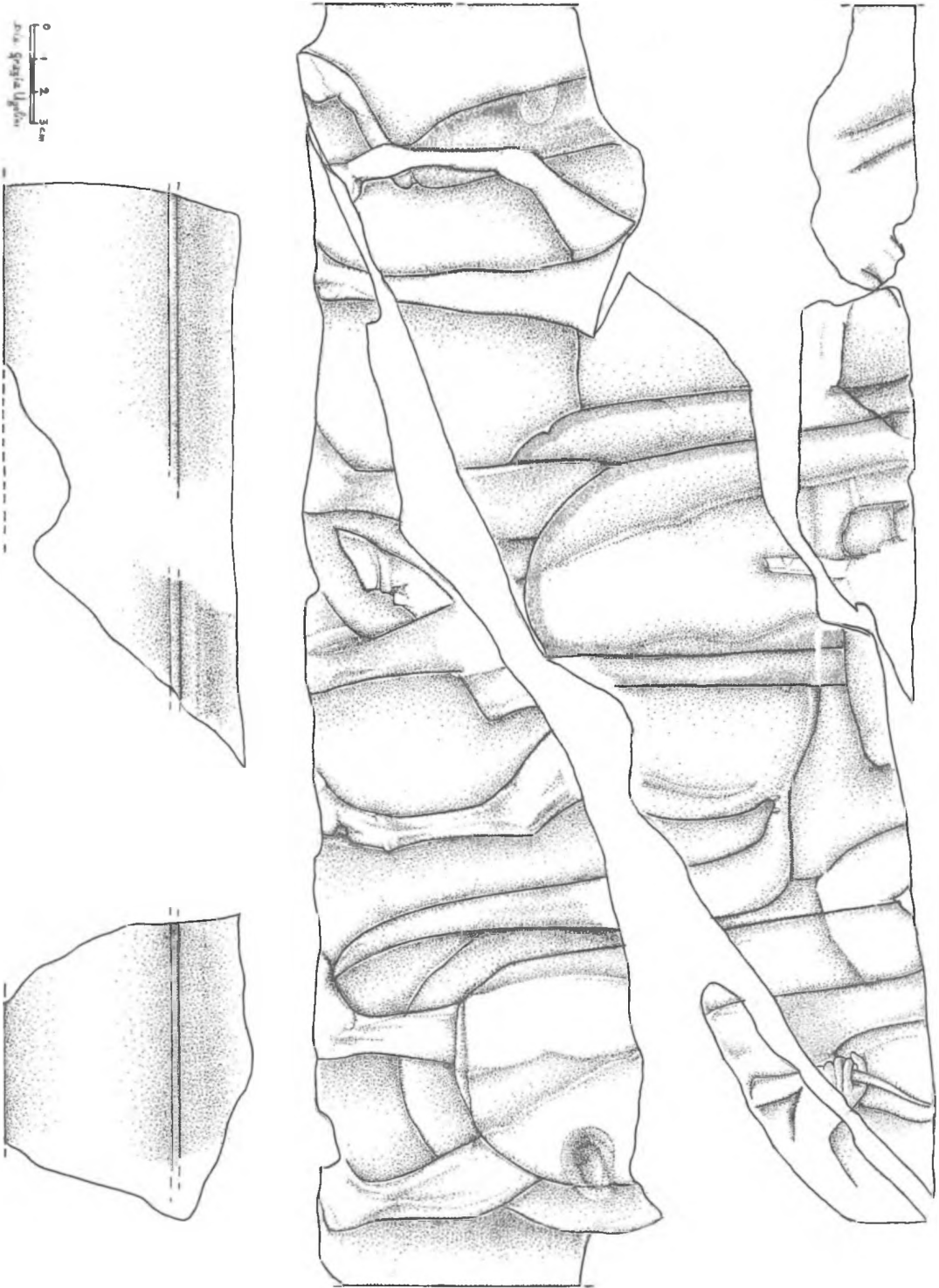


fig. 3 - Firenze, Collezione Grazzini. Cippo chiuso: restituzione grafica della scena sul lato C (ritorno dalla caccia).

del cavallo. Davanti al destriero, ma in secondo piano, è raffigurata la preda appesa (una lepore o un cerbiatto¹⁴) con il corpo sovraddipinto di rosso. Il cacciatore rivolgeva presumibilmente la testa verso il compagno, che lo segue armato anch'egli di *lagobolon* nella sinistra e con il braccio destro levato (forse anch'esso a vibrare un giavellotto¹⁵).

L'ultimo rilievo, sul lato D (*tav. XI b; fig. 4*), estremamente frammentario e lacunoso, rappresenta tre figure ammantate verosimilmente femminili (a giudicare dalle larghe vesti con gruppi di pieghe al centro), che avanzano verso sinistra in una probabile scena di compianto nella quale occorrerà forse vedere il momento del corteo processionale che allude all'*ekphorá*¹⁶. All'estremità sinistra rimane lo spazio per un'altra figura, ma poiché esso non sarebbe sufficiente ad accogliere una quarta donna nella medesima posizione, è probabile che vi fosse rappresentato un personaggio forse stante (un giovane musico o un corego, rivolto a destra?)¹⁷.

Il monumento, che rientra nel gruppo più cospicuo della classe dei rilievi chiusini, quello dei Cippi Quadrangolari, mostra le caratteristiche stilistiche proprie della serie, vale a dire un rilievo basso ma plasticamente corposo, nel quale le forme morbide e un po' grevi delle figure umane e animali si accompagnano all'andamento curvilineo di vesti e mantelli, sempre segnati da orli arrotondati e da pastose ricadute di pieghe; nonostante i netti giochi di luce e ombra, facilitati dalla particolare natura del materiale impiegato, l'articolazione dei piani figurati risolve, il più delle volte, in lievi e sfumati passaggi il linearismo disegnativo dell'insieme¹⁸.

¹⁴ Comunque chiaramente un fessipede, come si riconosce dalle sottili zampe ungulate che ricadono inerti presso quelle anteriori del cavallo.

¹⁵ Per l'associazione delle due armi cfr., ad esempio, i cippi D 15 e D 18 del British Museum: JANNOT 1984, pp. 146-147, 162-164, figg. 504, 556 e G. CAMPOREALE, *La Caccia in Etruria*, Roma 1984, pp. 130, 132-134, *tav. LVIII a-b*, monumenti ai quali si rimanda anche per un confronto, solo generale, sulle raffigurazioni di prede appese.

¹⁶ G. CAMPOREALE, «Le scene etrusche di protesi», *RM* 66, 1959, pp. 32-33. Nel nostro rilievo, il fr. isolato al centro, che restituisce parte del busto frontale della figura centrale, con le pieghe del mantello cui si sovrappone il braccio sinistro con la mano eretta ma a palmo rivolto in giù, è collocato forse troppo in alto rispetto alla posizione originaria.

¹⁷ *Exempli gratia* JANNOT 1984, figg. 33, 312, 448, 473.

¹⁸ Sulla valutazione stilistica della classe monumentale, ancora validi appaiono i contributi di E. PARIBENI, «I rilievi chiusini arcaici, I», *StEtr* XII, 1938, pp. 57-139 e PARIBENI 1938, *cit.* a nota 7, pp. 179-202; sulla classe: R.M. HARRISON, *An Etruscan Cippus in the Ashmolean Museum*, *PBSR* 28, 1960, pp. 1-5; J.M. HEMELRIJK, *An Etruscan Grave-Cippus*, *BABesch* 39, 1964, pp. 94-100; M. F. BRIGUET, *La sculpture en pierre fétide au Musée du Louvre*, *MEFRA* 84, 1972, pp. 847-877; EAD., *La sculpture en pierre fétide au Musée du Louvre*, II, in *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à P. Boyancé*, Roma 1974, pp. 103-139; J.-R. JANNOT, *Deux représentations d'édifices clusiniens*, *MEFRA* 86, 1974, pp. 723-744; ID., *Les reliefs archaïques de Chiusi de l'Institut Archéologique Allemand de Rome*, *RM* 83, 1976, pp. 207-25; ID., *Les danseurs aux haches ou le ballet de Phinée. À propos d'un relief de Chiusi*, in *Mélanges Heurgon*, pp. 471-482; G. COLONNA, «Scriba cum

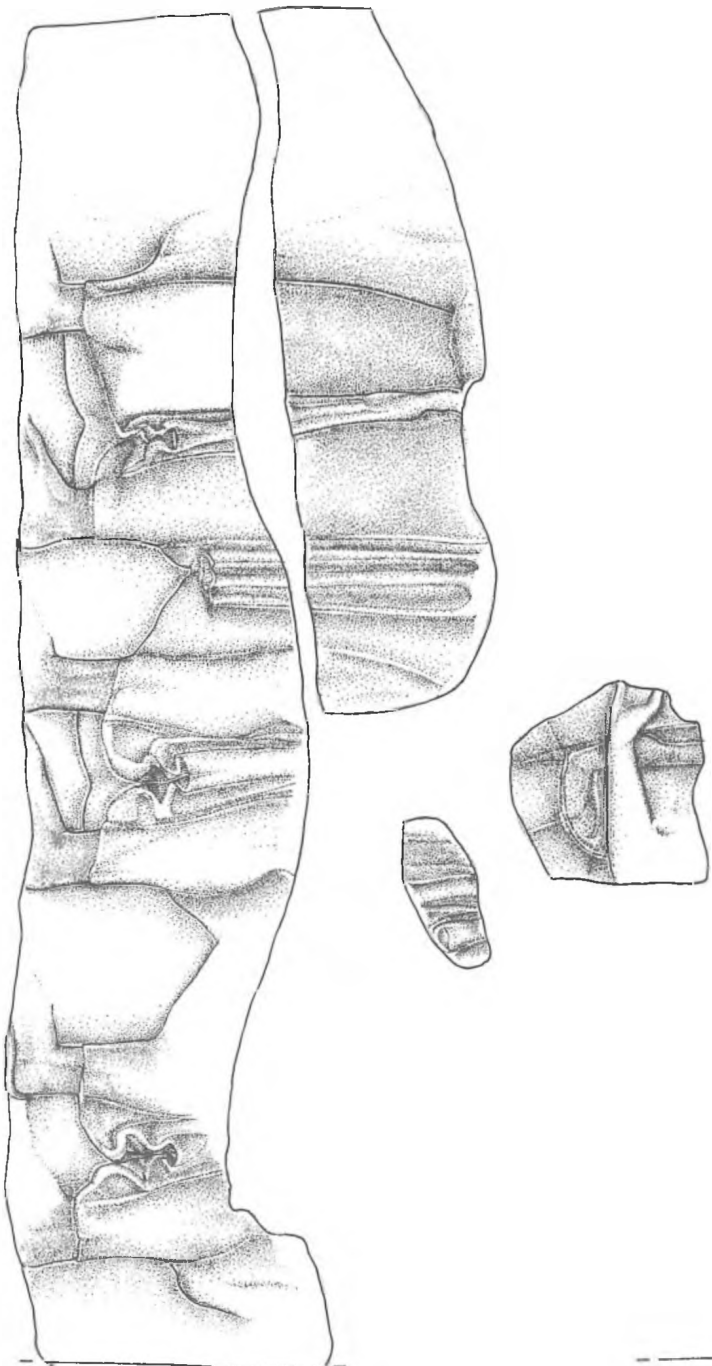


fig. 4 - Firenze, Collezione Graziini. Cippo chiusino: restituzione grafica della scena sul lato D (correo di compianto?).

All'interno di tale gruppo, il cippo Grazzini, caratterizzato da una certa semplificazione delle forme, si segnala tuttavia per alcune caratteristiche singolari, come il movimento ritmico delle danzatrici sul lato B, accentuato con vivacità dalla veste che si solleva a scoprire la gamba avanzata, analogamente a quanto avviene nel mondo figurativo greco per le figure femminili fuggenti nello schema del *kampsípous* o danzanti nella posizione dell'*eklaktismós*¹⁹.

Senza confronti nella specifica classe dei rilievi rimane anche la *trapeza* della *prothesis* sul lato A²⁰, non solo per la struttura che non corrisponde con precisione ad alcuno schema noto, ma soprattutto per la presenza della coperta sovrapposta. Essa trova tuttavia un precedente in Etruria in una nota anfora pontica del Pittore di Paride²¹. Si tratta qui, forse, del consapevole riferimento ad una

rege sedens», in *Mélanges Heurgon*, pp. 187-192; M. MARTELLI, *Il cippo 2269 del Museo Archeologico di Chiusi: commento al restauro e riletture*, *Prospettiva* 13, 1978, pp. 78-83, con utili osservazioni sui restauri ottocenteschi dei cippi chiusini; J.-R. JANNOT, *Un artisan de style sévère à Chiusi*, *RA* 1981, pp. 27-44; nonché lo studio d'insieme di JANNOT 1984. Inoltre: A. RASTRELLI, *Le necropoli etrusche di Chianciano Terme*, Montepulciano 1986, pp. 81-83; G. PAOLUCCI, *Il territorio di Chianciano Terme dalla Preistoria al Medioevo*, Roma 1988, pp. 67-69 e 76-82; A. RASTRELLI, *Le scoperte archeologiche a Chiusi negli ultimi decenni*, in *Atti Chianciano*, cit. a nota 13, pp. 119, 124; v. anche *Civiltà degli Etruschi*, pp. 252-3; *Gli Etruschi e l'Europa*, pp. 149, 151, e A. RASTRELLI, *Museo Archeologico di Chiusi*, Roma 1991, pp. 30-33; S. STEINGRÄBER, *Etruskische Monumentalcippi*, *ACI* 43, 1991, pp. 1079-1102; L.B. VAN DER MEER, «Etruscan; rites de passage», in M. GNADE (ed.), *Stips Votiva. Papers presented to C. M. Stibbe*, Amsterdam 1991, pp. 119-123. A. CHERICI, *Due cippi chiusini inediti*, *ACI* 46, 1994, pp. 319-29. Un cippo quadrangolare con rilievi (*prothesis*, *complo-ratio*, danza silenica e corteo maschile) parte della Collezione Grisaldi del Taja di S. Giovanni a Cerreto, presso Castelnuovo Berardenga (Siena), è in corso di studio da parte di S. Vilucchi; infine, un bel cippo inedito, con scene sportive di lotta, salto e corsa, con accompagnamento musicale (*aulos* e tuba), e gare di corsa con cavalli è presso H. A. Cahn, a Basilea; oltre che per l'apparato iconografico, tale cippo riveste particolare interesse poiché presenta agli angoli evidenti segni dell'antica lavorazione per assemblaggio di più parti, con consistenti residui del collante adoperato e con tagli prolungati ai lati, che un tempo erano probabilmente finalizzati ad una più ferma presa (e forse, poi, regolarizzati in superficie con stucco?); meno probabile la possibilità che si tratti di tagli moderni.

¹⁹ Per le diverse posizioni di danza in Grecia, con gestualità e postura differenziate, v. G. FRANZIUS, *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei*, Diss. Universität Göttingen 1973. Per l'Etruria, in generale, v. M. A. JOHNSTONE, *The Dance in Etruria. A Comparative Study*, Florence 1966, pp. 126-129 per le varie posizioni, p. 147 per le danze funerarie; inoltre J. JAKOBSEN-VENEZIANI, *La musique et la danse chez les Etrusques*, *Musica* 100, 1962, pp. 11 ss.; JANNOT 1984, pp. 321-324.

²⁰ Per un'analogia composizione di *prothesis* con un numero limitato di figure accanto al defunto cfr. il cippo 93488 di Firenze: JANNOT 1984, pp. 27-28, fig. 112, che presenta, tra l'altro, un programma figurativo imperniato su temi analoghi a quelli del cippo Grazzini ed una simile struttura della base sagomata (*tav.* III). Per le scene di *prothesis* v. CAMPOREALE, cit. a nota 16; JANNOT 1984, pp. 368-373. Un'altra *trapeza* coperta potrebbe forse essere vista sul fr. di cippo con scena di *prothesis* nel Museo Archeologico di Siena (s. *inv.*, già Bonci-Casuccini): JANNOT 1984, p. 78, fig. 276, che sottolinea la difficoltà di interpretare la singolare barra orizzontale posta di fronte alla *kline*.

²¹ New York, Metropolitan 55.1, ex Koutoulakis, con un singolare scena di sole donne su *kli-*

pratica reale (peraltro non altrimenti attestata), con l'esplicita allusione alla cessata utilizzazione dell'oggetto per la morte sopraggiunta.

Di un certo rilievo mi pare anche la rara scena del ritorno dalla caccia sul lato C, con il singolare – unico, a quanto mi consta – elemento della preda appesa di fronte al cavallo (anche se in maniera non chiara, per lo stato particolarmente lacunoso di questa parte del monumento). Tale dettaglio sembra confermare la libertà di ispirazione e la creatività degli artigiani chiusini nel trattare temi rari e per i quali forse non avevano a disposizione autorevoli modelli iconografici²².

La scena di *prothesis* in A, che presenta – come di consueto – il defunto disteso con il capo a destra, forse ad indicare la direzione della sua casa²³, e con una figura femminile alla testa della *kline*, è lacunosa al punto da impedire il riconoscimento del sesso del defunto, benché sia da considerare che, laddove sia possibile l'identificazione, nei rilievi chiusini questo è quasi sempre femminile.

La *prothesis* è inserita in un contesto di immagini che con essa hanno chiara relazione non soltanto sul piano semantico, ma anche di tempo e di spazio. Sul lato B, la danza delle tre donne si articola apparentemente in due movimenti ritmici e contrastanti, ma si muove integralmente verso destra: proprio il suo carattere esclusivamente femminile e la sua direzione destrorsa inducono ad associare la scena al rituale funerario più strettamente connesso con la cerimonia dell'esposizione e compianto del defunto (la danza doveva verosimilmente seguire di poco la *prothesis*)²⁴.

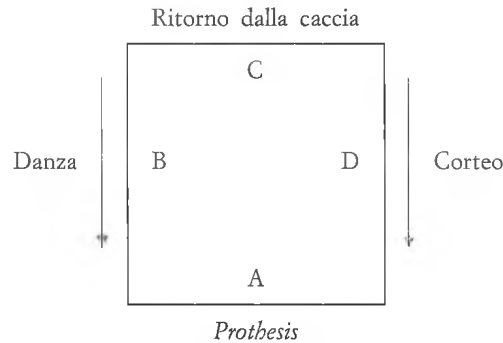
nai (forse la disputa fra le dee che si concluderà con il Giudizio di Paride), nella quale, come nel cippo Grazzini, la *trapeza* non svolge la sua funzione precipua e può quindi essere coperta o servire da supporto dei mantelli: R. HAMPE-E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz 1964, pp. 35 ss., tavv. 12 e 15; L. HANNESTAD, *The Paris Painter – an Etruscan Vase-Painter*, København 1974, n. 10; K. SCHEFOLD, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge 1992, p. 204, fig. 247; per un'altra possibile interpretazione v. L. BONFANTE, *Etruscan Dress*, Baltimore-London 1975, fig. 147. Per l'uso occasionale di ricoprire elementi del mobilio anche in Grecia cfr. gli *hypopodia* con rivestimento a frange e sottili lembi ricadenti ai lati nei banchetti del cratere mesocorinzio E 629 del Louvre, da Caere (Pittore di Athana; precedentemente attribuito al Pittore delle Tre Fanciulle): G. M. RICHTER, *The Furniture of the Greeks Etruscans and Romans*, London 1966, pp. 50, 59 (con rifer. bibl. alla nota 32), fig. 311; J.-M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, BEFAR, 246, Paris-Rome 1982, VCo 14; D.A. AMYX, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkeley-Los Angeles-London 1988, pp. 235 (A-1), 294 (n. 4), 324, 350, 647; C. W. NEEFT, *Addenda et Corrigenda to Amyx «Corinthian Vase-Painting»*, Amsterdam 1991, p. 65.

²² CAMPOREALE, *cit.* a nota 15, pp. 130-134.

²³ JANNOT 1984, pp. 368-369, interpretazione accolta da B. D'AGOSTINO, *Le immagini e la società in Etruria arcaica*, AION 10, 1988, p. 221.

²⁴ JANNOT 1984, pp. 320 ss. e pp. 368 ss., con sintesi del problema e riferim. bibl.; v. anche JANNOT 1984, p. 358 e D'AGOSTINO 1988, *cit.* a nota 23, p. 221.

Sul lato D, opposto alla danza, si snoda un corteo (questo, forse non esclusivamente femminile) che avanza verso sinistra:



sarà un caso che, come in altri monumenti della stessa classe, la direzione delle due scene converga verso la *prothesis*, vale a dire verso la scena che costituisce il momento culminante del cerimoniale funebre, il punto centrale sia nel tempo che nello spazio e pertanto anche il lato principale del rilievo?²⁵

Nell'ambito dell'interesse al bilanciamento del ciclo figurativo con la contemporanea partecipazione del mondo maschile e di quello femminile, il lato opposto all'*prothesis* (C) è occupato da una delle rare scene di ritorno dalla caccia a cavallo, secondo la concezione eroica della pratica agonistica aristocratica per eccellenza. Sia pur nell'impossibilità di stabilire se il cippo Grazzini fosse destinato ad una sepoltura maschile o ad una femminile, è tuttavia possibile prendere atto, ancora una volta, dell'assenza, nei rilievi chiusini, di un ciclo figurativo autonomamente e specificatamente femminile e pertanto di qualunque ideologia di valori espressamente femminili, i quali si estrinsecavano, dunque, solo attraverso quelli maschili dominanti²⁶.

Il cippo Grazzini è dunque l'opera di uno scultore dalle modeste risorse che, pur muovendosi entro schemi compositivi in generale rigidamente prefissati, come è il caso delle scene di *prothesis* (A) e di danza (B, D), sa tuttavia prospettare soluzioni figurative originali (C), manifestando una certa fluidità e abilità di disegno. La tradizione fa sentire il suo peso nella selezione tematica, nella sequenza dei soggetti che si ricompongono entro la cornice del preciso programma figurativo e ideologico di un monumento di carattere privato, fornito però di una chiara funzione di comunicazione sociale. Le figurazioni interconnesse del cippo Grazzini si inseriscono infatti perfettamente nell'ambito di quei cicli riconducibili all'i-

²⁵ Il corteo doveva precedere la *prothesis*: JANNOT 1984, p. 369.

²⁶ Per il problema v. D'AGOSTINO 1988, *cit.* a nota 23, pp. 222-223 e ID., *Image and Society in Archaic Etruria*, JRS 79, 1989, pp. 3-4.

deologia della particolare classe dominante nella Chiusi dell'età di Porsenna: *corpus* di immagini emblematiche, tese a caratterizzare lo *status* sociale del defunto e della sua famiglia forse non solo attraverso i modelli figurativi propri della *tryphé* aristocratica dalla quale, in ultima istanza, esse sono mutate²⁷.

MARIO IOZZO

²⁷ Riflessioni sul tema, con particolare riferimento ai cippi chiusini, in D'AGOSTINO 1988, *cit.* a nota 23, pp. 217-226; ID., 1989, *cit.* a nota 26, pp. 2-10; ID., *Dal palazzo alla tomba. Percorsi della 'imagerie' etrusca arcaica*, *ACI* 43, 1991, pp. 223-235, con altri riferim. bibl.



a



b

FIRENZE, COLLEZIONE GRAZZINI: CIPPO CHIUSINO. a) lato A (*prothesis*); lato B (*danza*). Foto Soprintendenza Toscana.



a



b

FIRENZE, COLLEZIONE GRAZZINI: CIPPO CHIUSINO. a) lato C (*ritorno dalla caccia*); b) lato D (*corteo di compianto?*). Foto Soprintendenza Toscana.



Firenze, Museo Archeologico: cippo chiusino, inv. n. 93488 (lato A *prothesis*). Foto Soprintendenza Toscana.