

LA TOMBA DELLA MERCARECCIA E I PROBLEMI CONNESSI *

(Con le tavv. III-VIII f.t.)

La tomba della Mercareccia, conosciuta forse già nella seconda metà del '400¹ e resa nota al mondo degli studiosi e degli artisti nel corso del '700², non

* Questo articolo è stato ultimato durante il mio soggiorno in Italia nel 1998, finanziato dalla Fondazione Lanckoroński. La sua forma attuale risulta dall'aiuto amichevole del prof. A. Morandi, del dott. Giandomenico de Tommaso, della dott.ssa Anna Maria Esposito, del Museo Archeologico di Firenze, e della dott.ssa Giulia Pardi, della Biblioteca della Soprintendenza Archeologica per la Toscana. Alla prof.ssa Karolina Lanckorońska, alla direzione della Fondazione e a tutti i miei amici italiani vorrei esprimere la mia più viva gratitudine.

¹ ULRICHS 1839, pp. 67-68; DENNIS² I, p. 392, n. 1; WEEGE 1921, p. 73; PALLOTTINO 1937, c. 51, n. 7; JANNOT 1982, p. 102; DOBROWOLSKI 1988, pp. 35-37; CATALDI 1993, p. 66. Per il Dennis, proprio della Tomba della Mercareccia scriveva nel suo breve del 14 maggio 1489 papa Innocenzo VIII (Archivio Municipale di Tarquinia, ms. 4.169/ex XIV-C.1) definendolo «sepulcrum marmoreum: Sepulcrum marmoreum it must mean a tomb with reliefs wich are vulgarly designed "marmi" by the Italians». Così anche WEEGE 1921, e JANNOT 1982. Tuttavia, nel manoscritto di Muzio Polidori, *Annali o accidenti diversi di Corneto*, conservato presso l'Archivio Falzacappa della Società Tarquiniense di Arte e Storia, Ms. Ff 29, risulta che il *sepulcrum marmoreum* era effettivamente di marmo e non aveva niente a che fare con la Tomba della Mercareccia: «Si crede che con i marmi di d° sepolcro, che lo dicevano il sepolcro nicodemio, sia stato fatto il fonte Battesimale che si vede nella chiesa S. Maria di Castello, perché nel Consiglio del dì 14 marzo 1491 Guidone Antonio Mazzatosta consultore dice che i quattro deputati risolvino dove debba collocarsi il Sepolcro marmoreo discavato vicino a Nicomedia, se nella chiesa di S. Margarita, o in altro luogo più degno et decente. Et Antonio Angelo Laurenti altro consultore, soggiunge che d° battesimale non debba rimuoversi dalla chiesa di Castello». Cfr. POLIDORI 1977, pp. 281-282. È ovvio che il fonte battesimale non era stato eseguito verso la fine del '400, ma molto prima. Se i marmi del sepolcro non furono utilizzati per lavori di restauro del fonte, dovettero servire a qualche altro scopo. Ma il testo citato ci dice chiaramente come era inteso il termine *sepulcrum marmoreum*.

² Disegni di Forlivesi del 1737: Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms. A 66, ff. 65r e 66, pubblicati dal GORI, *MusEtr* III, tavv. VII, 1, 5, 6; VIII, 1, 2; DOBROWOLSKI 1992, p. 17. I disegni originali di Smuglewicz che riguardano la Mercareccia, eseguiti intorno al 1766, non sono conservati. Ci sono solo le stampe di Norton pubblicate da Frank Howard in BYRES 1842, parte I, tavv. 6-9; MÖBIUS 1966-67, pp. 53-71; DOBROWOLSKI 1978, pp. 97-119; DOBROWOLSKI 1992, pp. 17-24. Nonostante che le prime notizie sicure risalgano agli anni '30 del Settecento, la configurazione della tomba, il suo grado di distruzione (mancanza del portico oppure della prima camera superiore che precedeva il vestibolo, una larga apertura in forma di arco visibile da lontano) e la sua collocazione nel primo tratto della necropoli non distante dalle mura della città, in stretto rapporto con la piazzetta antistante che doveva mettere in risalto l'entrata alla tomba, ci convincono che essa poteva essere conosciuta già da tempo.

cessò da quel momento di attirare l'attenzione degli studiosi³. Sicuramente non si tratta d'un monumento di tipo corrente. Certi tratti della sua interessantissima architettura e della sua ricca decorazione scolpita e dipinta trovano corrispondenza qua e là nell'arte funeraria etrusca, però nell'insieme si tratta veramente d'una tomba eccezionale⁴.

Essa è composta dalla camera superiore, preceduta da un largo ma forse poco profondo portico aperto verso la piazzetta antistante (residuo di un'antica cava di pietra) e dalla camera inferiore situata sul livello più basso; queste camere sono congiunte da una gradinata, che inizia poco dopo l'entrata alla camera superiore. Il soffitto della prima camera imita un cavedio displuviato a quattro falde asimmetriche con apertura quadrata, che sale rastremandosi fino al livello del terreno sovrastante. Sopra la porta che immette alla camera inferiore, sull'asse della tomba, era tagliata nella roccia una nicchia rettangolare con soffitto a cassettoni e lati decorati con figure dipinte (?), forse demoni inferi oppure demoni e defunti. Le figure si rivolgevano verso la parete di fondo dove si vedeva al centro una piccola nicchia ad esedra (*tav. IV a*)⁵.

³ MARKUSSEN 1993, pp. 173-174, cui si aggiungano: MAFFEI 1739, pp. 311-312; GORI, *MusEtr* III, p. 88 sgg., tavv. VII, 1, 5-6 e VIII, 1-2; MICALI 1810a, p. 126; MICALI 1810b tav. LI, 3-4; MICALI, *Monpersv*, tav. LXIV, 3-4; INGHIRAMI, *MonEtr*, p. 133 sgg., tavv. XX-XXIII; GRAY 1840, pp. 203-204, 227-228; CANINA 1846-51, II, p. 59, tav. LXXXII; PALLOTTINO 1937, cc. 22, 33, 51, 119, 122, 383 e nota 4, 390-392, 399, 403, 407-408, 430, 468-469; DOBROWOLSKI 1992, pp. 17-24; COLONNA 1993, pp. 337-338; CATALDI 1993, pp. 66-67, 70 (i disegni pubblicati da BYRES 1842 sono sempre attribuiti allo scozzese). Durante la pulizia della tomba effettuata nel settembre 1972 da A. Morandi è stato possibile recuperare diversi pezzi della decorazione a rilievo della prima stanza; si tratta però di frammenti piuttosto insignificanti.

⁴ Somiglianze per l'architettura: Tomba della Tappezzeria: JANNOT 1982, pp. 110-111; STEINGRÄBER 1985, pp. 348-349, n. 113; DOBROWOLSKI 1992, pp. 24-30; MARKUSSEN 1993, p. 181; tombe del Fondo Scataglini: SERRA RIDGWAY 1986, pp. 324-340; SERRA RIDGWAY 1987, pp. 255-259; SERRA RIDGWAY 1996 (corredi delle tombe); LININGTON - SERRA RIDGWAY 1997, I, pp. 145-146; Tomba dei Caronti: STEINGRÄBER 1985, p. 339; MARKUSSEN 1993, pp. 163-164; CATALDI 1993, pp. 62-63, 65, fig. 75. Per la genesi del tipo della tomba a vestibolo dedicato al culto dei morti: COLONNA 1993, pp. 322-339. Per l'apertura che sale fino al terreno sovrastante: un'anonima tomba tarquiniese BYRES 1842, V, 1-3; DENNIS², pp. 93, 162, nota 2, 392: esempi da Ferento, Civita Castellana e Falerii; tomba a caditoia di Cerveteri: CRISTOFANI 1965, pp. 17, 21. Per la decorazione scultorea e pittorica in una medesima tomba: Tomba del Triclinio a Cerveteri: CANINA 1846-51, I, p. 194, tavv. 63-64; CRISTOFANI 1967, p. 202, fig. 38; MARKUSSEN 1993, p. 137. Per la decorazione scultorea: un'altra tomba da Tarquinia da cui provengono frammenti di un grande fregio di Amazzonomachia: CULTRERA 1921, p. 37 sgg.; PALLOTTINO 1937, c. 468, fig. 125; Tomba delle Sculture di Tarquinia: CATALDI 1993, pp. 62-63, fig. 73. Per elementi della decorazione scultorea delle tombe tarquiniesi della seconda metà del IV e dell'inizio del III sec. a.C.: BARTOLONI - BAGLIONE 1987, pp. 233-242. Cerveteri, Tomba dei Rilievi: BLANCK - PROIETTI 1986; Tomba dei Demoni (Caronti): MAVLEEV - KRAUSKOPF 1986, p. 230, n. 63; COLONNA 1991, pp. 117-147; COLONNA 1993, p. 339.

⁵ Il disegno di Forlivesi (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms. A 66, f. 65r: DOBROWOLSKI 1992, p. 16) mostra la nicchia, che è documentata così: «c. incavo nel muro a forma di Nicchia con

Le pareti della stanza superiore, un «vero atrio della casa dei morti»⁶, erano decorate da due fregi scolpiti nella pietra, un tempo policromi: uno piccolo in alto sulla parete, con animali, e un altro, più grande, con figure di uomini e cavalli, rappresentati nella fascia contenuta tra il fregio con animali e una specie di zoccolo alto circa sessanta centimetri, lasciato liscio sopra le banchine.

La camera inferiore ha il soffitto del tipo comune, a doppio spiovente con le travi rese da intagli. Lungo le pareti corre una banchina per le deposizioni: due pilastri, tracce dei quali si scorgono sul soffitto e sulla banchina più larga, addossata alla parete di fondo e tagliata a gradino, formavano una specie di alcova, sottolineando l'importanza della deposizione, collocata sull'asse della tomba. La camera inferiore era decorata dalle pitture, che, secondo la testimonianza di vecchi disegni, rappresentavano un gruppo di personaggi, che si muovevano verso destra accompagnati da demoni alati, privi, come sembra, dell'aspetto mostruoso⁷.

L'eccezionalità del monumento e l'interesse degli studiosi non sono stati sufficienti a proteggerlo, nel passato, da una lunga e continua devastazione. I danni fatti alla tomba, cumulatisi nel tempo, l'hanno privata della sua suggestiva e ricca decorazione e hanno rovinato l'eccezionale architettura, che una volta la faceva identificare, insieme con la piazzetta antistante, con la splendida reggia del leggendario Corito⁸.

Oggi nella tomba si notano solo esigue tracce di colori sul soffitto e sulla parete di fondo della camera inferiore e sporgenze deformate e terribilmente mutilate, corrispondenti ad alcuni elementi dei fregi a rilievo della camera superiore.

Ma proprio l'eccezionalità del monumento ci impedisce di accettare con indifferenza la sua distruzione. Per capirlo meglio acquistano valore tutte le vecchie de-

varii lavori di scultura scavati nel tufo». Anche nei disegni di Smuglewicz si scorge che la nicchia era decorata con le figure. Però, quel particolare è rimasto inosservato (eccetto INGHIRAMI, *MonEtr* IV, p. 134). Cfr. la nicchia nella Tomba della Tappezzaria (*supra*, nota 1). Sulle edicole scavate nella roccia a decorazione della camera sepolcrale: MESSERSCHMIDT 1930, p. 66, figg. 56-57; tombe ad edicola delle necropoli rupestri: BIANCHI BANDINELLI 1929, p. 61; MINTO 1939, pp. 108-118; MAGGIANI 1978, p. 22; OLESON 1982, pp. 55-61; BARTOLONI-BAGLIONE 1987, p. 236. V. anche i cippi configurati a busto del defunto 'incrostati' insieme con la lastra a edicola nella facciata della tomba sopra la porta: HELBIG 1888, p. 694; BARTOLONI-BAGLIONE 1987, p. 236; COLONNA 1993, p. 337 (che suppone che nella nicchia della Tomba della Mercareccia poteva essere collocato un cippo o cippi simboleggianti i defunti).

⁶ COLONNA 1993, p. 337.

⁷ Come sui più antichi monumenti con i demoni legati alla morte e alla tomba: urne felsinee, pitture di Tarquinia (Tomba della Pulcella, Tomba della Tappezzaria, Tomba degli Scudi), manici di vasi bronzei, sarcofagi: KRAUSKOPF 1987, *passim*. Cfr. anche Charun sul cratere a calice della bottega del Pittore Alcesti del 360-340 a.C.: DEL CHIARO 1978-79, p. 147 sgg.; MARTELLI 1987, p. 324, n. 169. Sui demoni etruschi della morte, v. anche: VAN HOORN 1954; HOFFMANN 1984, pp. 65-69; MAVLEEV-KRAUSKOPF 1986, p. 225 sgg.; DE RUYT 1989, pp. 212-220; JANNOT 1993, pp. 59-81.

⁸ Vedi *supra*, nota 1.

scrizioni e i disegni che si facevano della tomba nei secoli scorsi. Come è noto, l'hanno descritta Forlivesi, Maffei, Gori, Micali, Ulrichs e Dennis mentre l'hanno disegnata Forlivesi, Smuglewicz e Labrouste. Tutti questi documenti e specialmente i disegni, eseguiti da persone di diversi interessi, capacità e preparazione, hanno importanza per la conoscenza attuale della tomba. Ma sembra ingiusto, anzi storicamente sbagliato, metterli tutti sullo stesso livello, secondo la nostra coscienza storica e le nostre esigenze metodologiche.

È ovvio che ai nostri occhi i disegni di Forlivesi sembrano infantili e rozzi, quelli di Smuglewicz manieristici, di gusto neoclassico, e quelli di Labrouste troppo sommari. Naturalmente non possono soddisfarci⁹.

Forlivesi era un modesto erudito locale, per il quale le tombe documentavano l'antico splendore di Corneto, metropoli dell'Etruria e le pitture parlavano dei contatti di Corneto con tutto il Mediterraneo (*tavv.* III *a-b*; IV *a*)¹⁰.

Smuglewicz operava sulle direttive di Byres, lo scozzese che voleva opporsi alla svolta degli interessi e dei metodi provocata da Winckelmann, e risuscitare il morente interesse per l'Etruria nel momento iniziale della *Kunstarchäologie* (*tavv.* IV *b*; VII)¹¹.

E infine Labrouste (*tav.* V), giovane architetto francese, già nello spirito romantico si era interessato ai diversi stili storici e ai lavori di ricostruzione; per lui le tombe etrusche avevano interesse soprattutto in rapporto alla discussione sulla policromia nell'architettura del passato e nell'attuale *praxis* architettonica¹². Era proprio il periodo in cui maturavano le idee di Viollet le Duc sui restauri dei monumenti del passato.

Gli interessi di questi personaggi così diversi, sicuramente non coincidevano con i nostri, e potevano pure contrastare con quelli delle autorità archeologiche del momento. Sappiamo di divergenze tra Forlivesi e Gori; anche il Micali non fu soddisfatto in pieno dei disegni fatti da Labrouste e dai suoi colleghi della Scuola Francese di Roma. Diverso fu il caso di Smuglewicz e di Byres: a questo proposito possiamo ammettere una stretta collaborazione tra lo scozzese e il polacco.

Mettendo da parte l'ipotetica descrizione della tomba nel carne di Lorenzo Filelfo scritto tra il 1453 e il 1481, le prime notizie sicure sulla Mercareccia risalgono al 1737 e alla persona del Forlivesi, monaco agostiniano trapiantato a Cor-

⁹ WEBER-LEHMANN 1992, pp. 414-418.

¹⁰ CRISTOFANI 1983, p. 103 sg.; DOBROWOLSKI 1988, pp. 40-67; CRISTOFANI-GIULIANI 1987, pp. 77-80; DOBROWOLSKI 1990, pp. 29-39.

¹¹ MÖBIUS 1966-67, pp. 53-71; DOBROWOLSKI 1978, pp. 97-119; RIDGWAY 1985, pp. 213-229; HAYNES 1992, pp. 310-311; DOBROWOLSKI 1992, p. 370.

¹² AVAKIAN 1935, pp. 174-203; VALERY RADOT 1953, nn. 87-101; BANTI 1967, pp. 575-593, *tavv.* CVIII-CXX; JANNOT 1982, pp. 101-133; WEBER-LEHMANN 1992, pp. 417-418.

neto. Proprio in quell'anno il Forlivesi inviò al Gori i suoi disegni e la descrizione della tomba e accompagnò il Maffei in una visita alle tombe cornetanane e alla Mercareccia. Le informazioni del monaco furono poi inserite nel *Museum Etruscum* del Gori e nelle *Osservazioni letterarie* del Maffei¹³.

Ma il Forlivesi che aveva intenzione di scrivere, lui stesso, la storia di Corneto, e per il quale la tomba della Mercareccia aveva fondamentale importanza, si mostrò abbastanza oscuro e riservato nelle notizie, si potrebbe addirittura supporre che lui stesso abbia dipinto le false iscrizioni sopra le teste delle figure rappresentate sulla parete di fondo della camera inferiore. Il Maffei, deluso del carattere evidentemente falso delle lettere, non si era mostrato troppo interessato alla decorazione della tomba¹⁴.

Alcune omissioni e errori nel Gori sono sicuramente causati dal carattere delle informazioni fornite da quest'ultimo. Sul rozzissimo disegno della decorazione della tomba fatto dall'agostiniano (*tav. IV a*) e che è servito come modello per la stampa pubblicata nel *Museum etruscum* (*tav. VI in alto*), l'autore aveva annotato a proposito del fregio degli animali: «Pareti laterali della medesima [cioè della camera superiore] con fregi attorno di diverse figure, animali, 2 mezzi busti, teste e diversi lavori di quadrature»¹⁵. Con un certo sforzo di immaginazione possiamo in questo elenco riconoscere tutti gli elementi costitutivi del fregio con animali presenti sui disegni di Smuglewicz e di Labrouste. L'annotazione prova la conoscenza diretta del monumento ma anche una certa volontà di indurre all'errore e alla malcomprensione. Si tace infatti sul grande fregio a figure della camera superiore¹⁶ e si fa solo menzione del fregio di animali, certo meglio conservato, ma sicuramente meno importante per il monaco. Inoltre è difficile comprendere dal disegno che il cassettoni, descritto come «certe opere di quadratura», è connesso con la nicchia¹⁷. Anche la parte sicuramente meglio conservata dello stesso fregio con animali, ancor oggi parzialmente visibile, si trasforma nel suo disegno in linee disgiunte, sicuramente prive di qualsiasi significato per il Gori. Le informazioni di Forlivesi erano quindi consapevolmente confuse e parziali. Non fa meraviglia per-

¹³ MAFFEI 1739, pp. 311-312: «una [tomba] divisa in due stanze, dove i soffitti son lavorati intagliata la pietra non senza disegno, e nella prima anche un fregio di animali (galli, e quadrupedi varii) al sommo delle pareti. La seconda è tutta pitturata di figure ma poco di più si discerne»; GORI, *MusEtr* III, p. 88 sgg.

¹⁴ MAFFEI 1739, p. 312: «caratteri oltre a suddetti [cioè quelli della Tomba Ceisinie] non ho veduto, se non in una fatti in rosso con insolite figure di lettere, ma che si conoscono fatte modernamente, forse a fin di burlare i poco esperti».

¹⁵ Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms. A 66, f. 65.

¹⁶ La descrizione pubblicata più tardi da AVVOLTA 1831-32, p. 91 sg., è già più dettagliata: «figure rilevate del popolo e principi prostrati e sedenti ai lati del nume vestale».

¹⁷ Oppure con la parete di destra o il soffitto.

tanto che il Gori abbia scambiato il disegno rappresentante le pitture della Tomba dei Sacerdoti Danzanti con quello delle pitture della camera inferiore della Tomba della Mercareccia (*tav.* VI)¹⁸.

È ovvio che la descrizione della tomba inclusa nel manoscritto del 1756, estratti del quale furono pubblicati più tardi dall'Avvolta, era molto più precisa e dettagliata, malgrado le deformazioni interpretative¹⁹.

I disegni di Francesco Smuglewicz per Byres hanno sicuramente un più ricco e particolareggiato valore informativo. Il pittore polacco aveva eseguito intorno al 1766 e spesso riprodotto, un disegno con la veduta generale della camera superiore vista dall'ingresso, con tutto ciò che era possibile scorgere della decorazione sulle pareti, la discesa e la nicchia sopra l'entrata alla camera inferiore (*tav.* IV *b*)²⁰. Abbiamo inoltre di lui la sezione longitudinale con la decorazione a rilievo della parete di destra della camera superiore: due gruppi araldici di animali nel fregio superiore, e, nel fregio inferiore, l'uomo e il cavallo volti a sinistra e un gruppo di tre donne, quasi di prospetto, che sembrano procedere verso sinistra²¹. Un altro disegno restituisce la veduta della camera inferiore con le pitture sulla parete di fondo che rappresentano un gruppo di uomini, in movimento verso destra, accompagnati da demoni alati e sulle pareti laterali della camera, vicino agli angoli di fondo, avanzi delle figure di simili demoni (*tav.* VII)²². Infine un disegno di Smuglewicz inciso da Norton ci documenta il soffitto della tomba.

Sessant'anni più tardi, nel 1829, Henri Labrouste, borsista dell'Accademie Française de Rome dal 1825, eseguì, insieme con un gruppo di colleghi, un certo numero di disegni delle più famose tombe di Tarquinia scoperte di recente. Alcuni dei suoi disegni furono, con correzioni, pubblicati da Micali nei *Monumenti per servire...*²³ Altri, come per esempio la sezione e la pianta della Tomba della Mercareccia, andarono con lui in Francia e si trovano attualmente nella Bibliothèque Nationale a Parigi.

Nel 1967 Luisa Banti, nell'articolo pubblicato nel numero XXXV di *Studi*

¹⁸ JANNOT 1982, pp. 102-103, nota l'errore del Gori, ma non mette in relazione le scene dei danzatori con la Tomba dei Sacerdoti Danzanti descritta da Forlivesi: DOBROWOLSKI 1990, pp. 307-313. La Tomba dei Sacerdoti Danzanti non è compresa nel repertorio bibliografico di MARKUSSEN 1993.

¹⁹ Vedi *supra*, nota 16.

²⁰ Smuglewicz, in BYRES 1842, I, 8.

²¹ BYRES 1842, I, 7.

²² BYRES 1842, I, 9.

²³ MICALI 1832, p. 118; Micali, *Monpserv*, *tav.* LXVIII: «I disegni che qui espongono sono stati diligentemente condotti nel 1830 dal Signore Labroust (*sic*) e suoi compagni, abili alunni dell'Accademia di Francia in Roma. Gli stessi tre ipogei furono per avanti disegnati in più acconcia proporzione dal Sig. Barone di Stackelberg».

Etruschi, ha attirato l'attenzione degli studiosi sui disegni ed ha pubblicato, tra l'altro, l'acquerello con la sezione della Tomba della Mercareccia²⁴.

L'acquerello riproduce chiaramente i rilievi di due fregi della parete di sinistra della camera superiore, non rappresentati da Smuglewicz. Si conosce anche una stampa di Sauvage fatta sul disegno di Labrouste con la veduta della camera superiore della tomba, presa dall'angolo di destra della parete d'entrata. Sulla stampa vediamo non solo la decorazione della parete di sinistra della camera, ma anche la parte sinistra della parete di fondo (*tav. V*)²⁵.

La Banti così puntualizza il valore dei disegni: «Labrouste era soprattutto un architetto e si interessava più di architettura che ai fregi dipinti. Egli dà particolari architettonici: piante, sezioni, profili, cornici, misure accurate che altri non hanno o hanno meno esatte. Nell'insieme i suoi disegni non sono peggiori delle copie di Byres e di altri. Anzi quando si confrontino con una fotografia (del frammento del fregio della Tomba del Cardinale) sono forse più accurati come interpretazione delle figure di altre copie»²⁶. La Banti però ha sottolineato il fatto che Micali non fu soddisfatto in pieno dei disegni di Labrouste.

Simile prudenza d'opinione mantiene la Weber-Lehmann: «Den Architekten Labrouste interessierten in erster Linie Farbigeit der Malereien als Beispiele für die heftig umstrittene Polychromie antiker Denkmäler und der architektonische Aufbau der Kammern, während seine figürliche Zeichnungen weniger genau, um nicht zu sagen, summarisch bleiben»²⁷.

Diversa è però l'opinione di Jannot, l'autore dell'articolo dedicato esclusivamente all'analisi della Tomba della Mercareccia²⁸. Per lui, Labrouste fu accuratissimo e i suoi acquerelli della Bibliothèque Nationale sono fonte preziosissima per la conoscenza di questo eccezionale monumento tarquiniese. Tanto più preziosi perché ci restituiscono il grande fregio della parete di sinistra della camera superiore, omesso da Smuglewicz, il quale aveva lasciato nell'ombra questa parte della camera.

Però l'ombra non gli aveva impedito di disegnare gli animali del fregio superiore. E uno sguardo più accurato alla stampa mostra che Smuglewicz non aveva riprodotto la superficie della parete di sinistra perché la riteneva, evidentemente, troppo guasta. La situazione, dunque, sembra diversa da quella prospettata da

²⁴ Parigi, Bibliothèque Nationale, V b 132 s. Fol. t. XIII, f. 71 (la sezione); f. 73 (la pianta delle due camere). BANTI 1967, p. 569, tavv. CX-CXI. Sul disegno con la sezione si scorge – notata da JANNOT 1982, p. 110 – la porzione dell'angolo sinistro della prima camera superiore oppure del portico di entrata.

²⁵ DE NORVINS - NODIER - DUMAS 1844-45, p. 96.

²⁶ BANTI 1967, pp. 576, 582.

²⁷ WEBER - LEHMANN 1992, pp. 417-418.

²⁸ JANNOT 1982, pp. 101-135.

Jannot. Non ci sono due fonti che si completano: ci sono due fonti che parzialmente si escludono. Si pone allora un problema da risolvere: a chi prestar fede? A Smuglewicz oppure a Labrouste?

Sembra che per noi moderni il problema sia più complicato che per gli archeologi dell'epoca, che avevano la possibilità di verifiche sul posto. Infatti, Micali ha pubblicato nei *Monumenti per servire...* i disegni eseguiti dal francese nella tomba delle Bighe, in quella delle Iscrizioni e in quella del Barone²⁹, ma non quelli della Tomba della Mercareccia, per documentare la quale, invece, ha pubblicato rielaborata la stampa del Norton che riproduceva il disegno di Smuglewicz (*tav. IV b*)³⁰. Lo stesso, più tardi, fecero Inghirami e Canina³¹. Perché?

Per spiegarlo, dobbiamo forse analizzare meglio tutte le menzioni che si fanno della tomba, a partire da Micali stesso, Avvolta e Ulrichs.

Micali nel 1810 la descrive così: «L'altra grotta /no 3/ di forma quadrata è scavata e scolpita nel sasso... D'intorno della grotta presso il soffitto ricorre un fregio di animali /no 4/ e su le pareti vedonsi delle figure di grandezza naturale, il tutto scolpito a basso rilievo nel sasso. Nel mezzo d'una facciata sta incavata una nicchia. Questa grotta unica nel suo genere... è stata molto danneggiata e guasta per farvi dentro una fornace»³².

Micali menziona la presenza di un grande fregio, esagerando la sua altezza e non precisando il soggetto. Indica la nicchia «nel mezzo della facciata» (cioè?) e non dice niente sull'esistenza della camera inferiore. Evidentemente la menzionata fornace era in funzione nel 1810, quindi l'accesso alla tomba era difficile e la vista della camera inferiore impossibile.

L'Avvolta³³, che vent'anni più tardi, nel 1831 (cioè dopo la visita di Labrouste) aveva pubblicato, entusiastico, estratti del manoscritto del Forlivesi con le descrizioni delle tombe, tra cui pure quella della Mercareccia, si lamenta che la tomba è «oggi quasi distrutta per la barbarie di essere stata ridotta a fabbrica di calce». Avvolta ci dice la data: «attorno trent'anni fa». Cioè, la tomba è stata fortemente danneggiata intorno all'anno 1800.

Ulrichs, nel 1839, aveva constatato: «Oggi di fatto di scultura non esiste niente fuorché il fregio dell'ingresso mostrante sfingi e leoni in buono stile. Singolare la pianta di questa grotta la più grande che presso Corneto si trovi, e formata d'un corridore avente un buco nella rupe sopra di sé, da cui per mezzo d'un adito rotondo si entra nella grotta principale che è quadrata costruita a modo di lacunare

²⁹ MICALI, *Monpserv*, tavv. LXVII (Tomba del Barone, Tomba delle Iscrizioni); LXVIII (Tomba delle Bighe).

³⁰ MICALI, *Monpserv*, tav. LXIV.

³¹ INGHIRAMI, *MonEtr* IV, tav. XXIII; CANINA 1846-1851, tav. LXXXII in alto a sinistra.

³² MICALI 1810a, p. 126; MICALI 1810b, tav. LI.

³³ AVVOLTA 1831, pp. 91-93.

ed avanti il muro di dietro sul suolo come sul tetto i resti di due pilastri distinti dal muro solido 3 palmi e 4 oncie»³⁴.

Della calcara, evidentemente non funzionante da tempo, nessuna parola. La si deve identificare con «l'adito rotondo» che precedeva la camera inferiore. La camera superiore è stata definita «un corridore avente un buco nella rupe sopra di sé» di forma non precisata. I pilastri della camera inferiore sicuramente non esistevano. Si notavano solo i loro resti, visibili sulla banchina e sul soffitto, proprio come li avevano segnalati Forlivesi e Smuglewicz.

La situazione che si prospetta dall'analisi di queste notizie sembra piuttosto chiara. Il massimo danno alla tomba fu inferto dalla calcara durante il suo funzionamento agli inizi dell'Ottocento. Per inserirla all'interno della tomba, venne tagliata la roccia, creando il vano circolare del forno davanti alla camera inferiore e sullo stesso livello. In questo momento, venne distrutta la parte della scalinata con la nicchia sovrastante. Ma pure alla decorazione pittorica e ai rilievi dovettero essere stati arrecati grossi danni. Lo attestano lo stesso Avvolta e Ulrichs. Il Dennis, che nella camera superiore nota anche la presenza di grandi figure umane e di cavalli, praticamente vedeva solo ciò che con un certo sforzo possiamo distinguere anche noi.

L'acquerello di Labrouste, dunque, eseguito dopo i danni arrecati dalla calcara alla tomba, doveva contenere elementi di ricostruzione che a Micali forse erano sembrati eccessivi. Sicuramente egli ha ricostruito i pilastri della camera inferiore (non esistenti già ai tempi del Forlivesi³⁵) e la forma della nicchia (manca il cassettoni del soffitto, non ci sono le figure ai lati); ha ristabilito anche l'aspetto originario della scalinata, senza indicare i guasti provocati dalla fornace. Labrouste conosceva la stampa di Norton con la veduta della camera superiore della tomba. Il suo disegno volutamente la completava con rappresentazioni della decorazione scolpita sulla parete sinistra. Se Micali preferì pubblicare solo la stampa vecchia di sessant'anni modernizzandola, significa che le informazioni contenute nell'acquerello non lo soddisfacevano.

Attualmente non siamo in grado di stabilire che cosa Labrouste abbia visto e che cosa abbia 'ricostruito'. Sulla parete terribilmente guastata da sfaldamenti, da nicchie e fori, possiamo constatare la presenza della figura mutila del cavallo (?) volto a sinistra, nella parte centrale della parete e verso l'angolo di fondo due scuri tagli verticali con sopra una sporgenza, vagamente simile alla linea del dorso di un personaggio seduto e inclinato verso sinistra³⁶. Questi elementi non contraddicono la testimonianza di Labrouste, ma sono troppo vaghi per provare la sua esattezza.

³⁴ URLICHS 1839, pp. 68-69.

³⁵ DOBROWOLSKI 1991, p. 17.

³⁶ Da connettere forse con il personaggio sul trono del Labrouste. V. anche la Tomba Campanari di Vulci: STEINGRÄBER 1985, pp. 379-380; MARKUSSEN 1993, p. 187 e le tombe dei Giocolieri (MARKUSSEN

Tutto questo ci invita ad un'estrema prudenza. Strano sembra anzitutto il personaggio sul trono, rappresentato vicino all'angolo interno della parete di sinistra, forse da connettere con la notazione di Forlivesi «... figure rilevate del popolo, e principi prostrati e sedenti a lati del nume vestale»³⁷. La stampa di Sauvage mostra ancora più particolari che l'acquerello. Ma i personaggi rappresentati nella parete di sinistra, a sinistra del cavallo, e sulla parte sinistra della parete di fondo, rovinatissima secondo Smuglewicz, sembrano ombre prive di reale consistenza. Non portano dunque nulla di più alla conoscenza del monumento.

In un interessantissimo articolo sulle strutture teatrali in Etruria, pubblicato recentemente negli atti della tavola rotonda dedicata agli *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Giovanni Colonna³⁸ ha attirato l'attenzione su tutta una serie di tombe orientalizzanti di Tarquinia (Tumulo di Poggio del Forno, i due tumuli della Doganaccia, i due dell'Infernaccio e quello di Poggio Gaiello) e al di fuori di Tarquinia, nelle zone di sua influenza (la Cuccumella di San Giuliano)³⁹. Le tombe menzionate hanno in comune un larghissimo *dromos* – vestibolo a cielo aperto, una specie di piazzetta con le scale da uno oppure da tre lati, che probabilmente non veniva interrata dopo ogni seppellimento, ma serviva alle riunioni familiari per partecipare in comune alle diverse manifestazioni del culto dei morti (spettacoli, giochi, sacrifici) che si svolgevano davanti alla porta della tomba.

Dopo il VII sec. a.C., i casi di aree speciali, destinate alle manifestazioni del culto dei morti, spariscono a Tarquinia, ma si notano casi isolati a Vulci (la Cuccumella) e a Grotta Porcina (piazzetta quadrata attorno al basamento circolare decorato con un fregio di animali, che secondo il Colonna potrebbe essere una base monumentale per i cippi simboleggianti i morti)⁴⁰.

Simile tradizione riapparirebbe a Tarquinia proprio con la Tomba della Mercareccia, datata qualche anno dopo la metà del IV sec. a.C. La camera superiore, l'atrio della casa dei morti, sarebbe lo spazio che, dopo il riempimento della discesa alla camera inferiore, la vera e propria camera sepolcrale, poteva servire alle riunioni di famiglia, per assistere in comune alle manifestazioni del culto dei morti che si svolgevano davanti alla nicchia sopra la porta della tomba, nella quale si trovava probabilmente la rappresentazione del defunto.

1993, p. 168) e della Scimmia (MARKUSSEN 1993, pp. 141-142). Il tipo del trono documentato da Labrousse corrisponderebbe ai tipi 4a e 4b del periodo arcaico di STEINGRÄBER 1979, p. 154, tav. 8.

³⁷ Forlivesi in AVVOLTA 1831, pp. 91-93.

³⁸ COLONNA 1993, pp. 321-347.

³⁹ COLONNA 1986, pp. 421-422; CATALDI DINI 1986, pp. 203-208 (tumulo di Poggio Gallinaro); CATALDI 1993, pp. 84-88; HANELL 1962, pp. 311-312 (San Giuliano); SGUBINI MORETTI 1993, pp. 89-91 (Cuccumella di Vulci); COLONNA 1993, pp. 322-337.

⁴⁰ COLONNA 1965, p. 139, fig. 119; ROMANELLI 1986, pp. 23-24; COLONNA 1993, p. 337.

Da monumenti simili alla tomba della Mercareccia, sarebbe nata la tipologia delle tombe tarquiniesi con due camere situate su due piani: la superiore sarebbe proprio il vestibolo con le banchine lungo le pareti e la finta porta oppure la nicchia sopra l'entrata alla camera inferiore, destinata alle deposizioni. L'accesso alle camere sepolcrali aveva la forma della scala scavata nel pavimento del vestibolo, riempita dopo ogni interrimento (Tomba dei Caronti, tombe del Fondo Scatagliani, e, fuori Tarquinia, a Caere, Tomba Torlonia, con il suo *dromos*/vestibolo a portichetto e con la finta porta sopra l'entrata alla camera sepolcrale)⁴¹.

Naturalmente è un po' difficile immaginare, nell'atrio della Tomba della Mercareccia, l'organizzazione di giochi o spettacoli simili a quelli che si svolgevano sulle piazzette dei tumuli orientalizzanti. Ma ci sembra sicuro che la camera superiore fosse dedicata a cerimonie del culto dei morti, che richiedevano la presenza della famiglia davanti alla nicchia, qualsiasi fosse la sua funzione (esposizione del cippo) e il suo significato (entrata simbolica alla tomba, entrata agli Inferi). E, se si riflette, sembra che molti dei tanti temi fondamentali dell'arte sepolcrale etrusca (motivo della finta porta, scene di congedo, rappresentazioni del cosiddetto viaggio nell'aldilà, persino – forse – banchetto e sacrificio) gravitino intorno al fatto fondamentale della morte, concepita come rottura dell'originaria unione, come separazione, divisione nel seno della famiglia. Molti dei motivi sopraccitati potrebbero benissimo servire per suggerire l'idea della riunione dopo la drammatica divisione provocata dalla morte.

Per esempio, la finta porta, ma anche la nicchia con cippo oppure la nicchia ad esedra (che alluderebbe alla forma della grotta come entrata al mondo sotterraneo), è un punto speciale, posto tra due spazi, davanti al quale in certe occasioni si riunivano le famiglie⁴². La porta è il punto nel quale si potenzia la possibilità del contatto diretto. E se la porta è simbolica, il suo significato può assumere dimensione cosmica, legato alle fondamentali divisioni del mondo: il punto di incontro non solo con un defunto, ma anche con moltissimi altri.

⁴¹ V. *supra* nota 4. Sulla Tomba Torlonia: OLESON 1982, p. 29, n. 65, con bibl. precedente; PROIETTI 1986, p. 230; PRAYON 1985, p. 448, n. 21, tav. II a; CRISTOFANI 1991, pp. 70-72, fig. 54; COLONNA 1993, p. 339.

⁴² D'AGOSTINO 1984, pp. 9-11 («presenza dell'assente»); WEBER-LEHMANN 1985, p. 48; DOBROWOLSKI 1985, p. 208, nota 15. Si veda anche il tamponamento dell'entrata nella cella V nella Tomba François a Vulci, che diventò quasi una finta porta con l'immagine del morto dipinta nello specchio: BURANELLI 1987, p. 111; KECK 1881, p. 9 («Durchgang für die Seele zum Jenseits»); MESSERSCHMIDT 1928, pp. 36-37; PALLOTTINO 1937, cc. 307-310 («simbolo della cella, attuale residenza del defunto»); ROMANELLI 1940, p. 26 («la porta esteriore della tomba»); BLÁZQUEZ 1957, p. 47-74 (entrata nella dimora del defunto); ROSS HOLLOWAY 1969, p. 346 («entrance to the tomb»); STACCIOLI 1980, pp. 1-17 (la porta identificabile con la tomba stessa); JANNOT 1984, pp. 273-283; JANNOT 1993, pp. 73-77 (la porta dell'Ade messa in rapporto con il martello di Caronte); NEPPI MODONA 1930, p. 101 (allusione agli ambienti non scavati); PRAYON 1975, pp. 98-106 («Scheintür in Lünettenform - Türen, die aus dem Grab hinausführen»; «Scheintür in Bogenform - Tür zum Unterwelt»); OLESON 1982, p. 25.

Nelle scene di congedo, simili a quella che sembra sia scolpita sulla parete della Tomba della Mercareccia nel disegno di Smuglewicz, vediamo due figure affrontate, perfettamente statiche, che si tengono per le mani: quale delle due resta e quale parte? Non si tratta forse di un arrivo piuttosto che di una partenza? Chi lo potrebbe stabilire? Nessuno dei due sembra voler lasciare l'altro. L'unione delle mani prima di partire, oppure dopo l'arrivo, è un simbolo palese della volontà di stare uniti, di stare insieme di fronte alla separazione, oppure malgrado la separazione⁴³.

Significati simili possono avere i cosiddetti 'viaggi nell'Aldilà'⁴⁴, raffigurati, come sembra, sulle pareti laterali dell'atrio e nella camera inferiore. Naturalmente il viaggio si intende innanzitutto come l'azione di attraversare lo spazio che separa due posti determinati, due località distinte, due diversi paesi. Così concepito sembra avere valore in se stesso, quasi valore turistico, assurdo quando lo vediamo rappresentato davanti alla porta dell'altro mondo. Espresso con tutti i segni della pompa, riprende in termini politici il significato di avvenimento gravissimo, carico di conseguenze radicali, che trasformano completamente la natura del viaggiatore e lo *status* dell'essere.

Si dice *partir c'est un peu mourir* e ogni viaggio può significare, per chi resta, assenza, separazione, rottura. Vengono alla mente le scene di partenza del guerriero sui vasi attici dopo la metà del V secolo, del suo congedo dai familiari, per i quali la partenza contiene in sé il presentimento della morte⁴⁵.

Detto questo, non vorrei naturalmente negare l'esistenza di significati politici e sociali nelle rappresentazioni funerarie etrusche. Legami reciproci delle varie famiglie aristocratiche senza nessun dubbio favorivano il processo della formazione della solidarietà della classe, come pure lo favoriva la collaborazione nel seno delle

⁴³ HERBIG, *Sark*, p. 106; MORANDI 1983, p. 46; STEINGRÄBER 1985, pp. 62-63; possiamo osservare che anche le coppie di sposi sui coperchi di sarcofagi e delle urnette arcaiche di Cerveteri (BRIGUET 1988, pp. 35-42; BRIGUET 1989, pp. 227-230), dei sarcofagi vulcenti del IV sec. a.C. (SPRENGER - BARTOLONI 1977, tav. 208-209) e delle urnette ellenistiche di Perugia (SPRENGER - BARTOLONI 1977, p. 170, tav. 265) e Volterra (SPRENGER - BARTOLONI 1977, p. 166, tavv. 286-287), anche se in contesti diversi (e perciò in diversi gradi di intimità), esprimono innanzi tutto i legami reciproci della coppia. Simili problemi, malgrado la presenza delle iscrizioni, presentano le analoghe scene dell'arte greca: v. per esempio, i rilievi di alleanza degli ultimi decenni del V sec. a.C. (LAWTON 1993, pp. 1-9: la somiglianza del gesto significa uguaglianza) o le *stelai* attiche (PEMBERTON 1989, pp. 45-50; KURTZ - BOARDMAN 1971, p. 184: «generic message of the parture or loss or family unity without the necessity of identifying individuals»).

⁴⁴ JANNOT 1982, pp. 215-217: le scene nella camera inferiore rappresentano il viaggio nell'aldilà di un importante funzionario etrusco, una scena paragonabile a quelle rappresentate sulle urne ellenistiche. Sul tema: HERBIG, *Sark*, p. 106; MORANDI 1983, pp. 41-45; STEINGRÄBER 1985, p. 62.

⁴⁵ Cfr., per esempio, Varsavia, Museo Nazionale: anfora del Pittore della Centauromachia del Louvre (CVA *Varsavie* 3, tavv. 14-17; REEDER 1996, pp. 157-158): 440 a.C. circa; Monaco, Antikensammlungen: *stamnos* del Pittore di Kleophon (SIMON 1976, p. 143, tavv. 205-207; BEAZLEY, *ARV*², p. 1142, 2; BEAZLEY, *Para*, p. 455): 430 a.C. circa. Morte come separazione dell'anima dal corpo: PLAT., *Fed.*, 67a, e paragonabile al viaggio: PLAT., *Fed.*, 61de, 67e, 68.

diverse rappresentanze cittadine. Ma l'esaltazione della propria famiglia e dei legami della *gens* sono caratteristici di ogni civiltà aristocratica. I legami di sangue come i legami che risultano dalla procreazione, dalla creazione di nuove vite che assicurano la continuità della famiglia, mantengono senza nessun dubbio la loro importanza anche nell'ambito delle credenze funerarie e nel culto dei morti⁴⁶. Questo elemento (il sangue) – universalmente legato alla vita – sembra avere un'importanza fondamentale nel culto dei morti. All'importanza del sangue nelle credenze funerarie allude il fregio di animali scolpito sulle pareti sotto il soffitto dell'atrio della tomba⁴⁷.

⁴⁶ CLOSS 1958, cc. 537-538: «Vorherrschend ist eine mythische Grundanschauung wonach Blut und Lebenskraft identisch sind»; ISNARDI - PARENTE 1984, pp. 171-173: «Nell'essere umano l'anima è una realtà fisica collegata col sangue ed anima e sangue escono insieme dal corpo al momento della morte». Per JANNOT 1982, p. 130, le rappresentazioni degli 'animali in lotta', «les images des Troyens égorgés, des frères s'entre-tuent, d'Iphigénie sacrifiée», ecc. alludono in un certo modo «aux fonctions revitalisantes du sang répandu». Già ROHDE 1925, p. 55 riportandosi al testo omerico (*Il. XXIII*, 108-261; *Od. X*, 527 sgg.) riconosceva nell'immolazione degli animali e dei prigionieri troiani «Opfercharakter» non diverso dalle offerte fatte per gli eroi e per gli dei ctonii, ma, trovandolo in contrasto con la natura del defunto definita dai poemi più di una volta, preferì vedervi la sopravvivenza di un vecchio rituale. Agli studiosi moderni, la questione pare indubbiamente più complessa: KURTZ - BOARDMAN 1971, p. 66: «Animal bones in many Geometric graves indicate the custom of animal offerings to the dead. In the few graves in which there is a complete skeleton the animal, a dog or a piglet, was probably a pet, not a offering». Anche per HUGHES 1991, pp. 51-52, i cani e i cavalli appartengono ai «personal belongings» del morto. Cfr. anche SCHNAPP - GOURBEILLON 1982, pp. 77-85. Invece per D'ONOFRIO 1993, p. 165 sgg., è difficile distinguere le ossa degli animali sacrificati da quelli consumati durante il banchetto funebre. E per esempio per STUBBINGS 1962, p. 480 «animals ... were slain to provide the fat with which the body was covered ... to speed ... its cremation». Invece, l'immolazione dei dodici troiani è vista come «compensation, requital or payment, a blood-price» (HUGHES 1991, pp. 52-53). Per l'Etruria, le fonti ci informano su casi di sacrifici di prigionieri greci dopo la presa di Lipara intorno al 480-475 a.C. (COLONNA 1984, pp. 557-578) e romani sul foro di Tarquinia nel 358 a.C. (TORELLI, *Elogia*, p. 185). Anche l'uccisione di Troilo e Polissena assumono nell'arte etrusca il carattere del sacrificio legato al culto dei morti e ad Apollo, visto come dio infernale e ctonio: SIMON 1973, pp. 27-42; OLESON 1975, pp. 189-200; FISCHER - HANSEN 1976, pp. 20-27; PRAYON 1980, pp. 25-39; CERCHIAI 1980, p. 27 sgg.; COLONNA 1984, pp. 557-578; in generale sulla concezione etrusca dell'Aldilà, v. BRIQUEL 1987, p. 270 sgg. Su Apollo etrusco: COLONNA 1996.

⁴⁷ RONCALLI 1990, p. 236 sgg. ripropone per la mensola di sostegno del trave longitudinale delle tombe tarquiniesi della seconda metà del VI e del V sec. a.C. il significato dell'altare presso il quale gli animali vittime sono aggrediti oppure inseguiti dai felini e mette in rapporto lo spargimento del loro sangue, che avrebbe luogo sopra o davanti a quell'altare, con le parole di ARNOBIO, *Ad nat.* 62, riportate dai libri tagetici: «Etruria libris in Acheronticis pollicetur; ceterum animalium sanguine numinibus certis dato divinas animas fieri et ab legibus mortalitatis educi». Per le ipotesi sul rapporto della mensola del *columen* con l'altare, precedentemente a RONCALLI 1990, cfr. DUCATI, *AE*, p. 223; PASCHINGER 1983, p. 36; PFIFFIG 1975, p. 169; ROUVERET 1988, p. 204. Sulla presenza di altari nelle tombe etrusche: STEINGRÄBER 1982, pp. 105-107. Alla funzione architettonica della mensola, pensavano invece: PALLOTTINO 1937, c. 263; STEINGRÄBER 1985, p. 36; WEBER - LEHMANN 1981, p. 164; WEBER - LEHMANN 1985, pp. 465; DANNER 1993, pp. 19-38. Sul valore del sangue nel rituale prescritto da Circe a Ulisse, oltre a ROHDE 1925, p. 55 sgg., v. anche PATRONI 1950, pp. 336-393; GERMAIN 1954, p. 371 sgg.; EISENBERGER 1973, p.

Cominciando la descrizione dall'angolo anteriore di sinistra e muovendo verso il fondo, constatiamo che la parte iniziale del fregio della parete sinistra (con un supposto bucranio angolare e il gruppo dell'uomo caduto per terra assalito da due animali – forse leoni – visto da Smuglewicz e Labrouste) sono andati distrutti, insieme a tutto l'angolo della camera. Forse al leone di destra del gruppo appartiene la parte superiore dell'animale che si prepara ad attaccare la sua vittima. Più avanti nella stessa parete notiamo i resti di due animali volti a sinistra, forse un felino che attacca da dietro la vittima. L'ultimo elemento del fregio prima dell'angolo di fondo è costituito da due animali fantastici (sfingi alate? sfinge e grifone?) che stanno azzannando un cervide. L'animale che assale la vittima da sinistra si distingue relativamente bene ed è stato interpretato da Pallottino e dalla Banti come sfinge⁴⁸. Infatti, la sua testa sembra avere forma arrotondata, simile a quella umana. Nell'angolo con la parete di fondo si vede una forma approssimativa di bucranio, oppure *boukephalion* che, secondo la testimonianza di Smuglewicz, seguiva il gruppo di felini che attaccavano un cinghiale oppure un suino. Più oltre si intravedono le tracce di un felino in corsa verso destra; segue una grossa lacuna e dopo di essa, nel posto in cui Smuglewicz aveva visto l'uomo assalito da due animali, ci pare di scorgere i resti di due felini rivolti verso una figura che potrebbe essere un uomo, ma anche un animale. Dopo il bucranio d'angolo, passando sulla parete di destra, vi erano – come vorrebbe Smuglewicz – due gruppi araldici di felini (leoni, pantere, leopardi?) separati dalle figure che sul disegno di Forlivesi hanno la forma di un putto stante e su quello di Smuglewicz qualcosa di poco preciso (un animale visto quasi di fronte o una testa di animale – ricordiamo «le teste» della notazione sul disegno di Forlivesi). Sulla parete d'ingresso – ora costruita per chiudere la tomba – dopo il bucranio d'angolo sono un cervide, attaccato di fronte, che sta per cadere e i resti di un altro gruppo difficile da interpretare.

Già questo tentativo di descrizione mette in evidenza le nostre difficoltà e incertezze. Solo alcuni elementi rimangono abbastanza sicuri: per esempio, la presenza dei bucrani negli angoli e il carattere generale del fregio, composto in prevalenza da gruppi di due oppure tre figure. Alla prima serie possono appartenere i gruppi araldici di due animali rivolti verso un motivo minore centrale (una testa?), all'altra i due felini che aggrediscono un altro animale, oppure un uomo, caduto a terra e rappresentato con le mani distese – se si presta fede a Smuglewicz e Labrouste –.

170. A proposito possiamo ricordare modesti segnacoli di tombe greci in forma di un semplice altare da Tanagra, segnacoli 'trapezai' da Thera e dalla Grecia orientale che si datano dal periodo arcaico fino al IV sec. a.C. (KURTZ - BOARDMAN 1971, pp. 235-237), un monumento tombale dall'Acarnania in forma di altare della prima età ellenistica (KURTZ - BOARDMAN 1971, pp. 301-302); segnacoli di tombe in forma di colonna su raffigurazioni vascolari dell'Italia Meridionale (LOHMANN 1979, p. 233, A. 491: Pittore di Karlsruhe, 380-370 a.C.; pp. 256-257, A. 683: Gruppo di Sarpedonte - 375 a.C. circa) e colonna-stele sul frontoncino della Tomba 24 di Paestum (PONTRANDOLFO - ROUVERET 1992, p. 37).

⁴⁸ PALLOTTINO 1937, c. 468, fig. 123; BANTI 1959, p. 115.

Il fregio, eccetto che per quest'ultimo motivo, rimasto senza analogie, si connette al fregio dell'atrio della Tomba François, sicuramente meglio conosciuto⁴⁹. Anche nel caso della tomba vulcente, il fregio corre nella parte alta delle pareti sopra le rappresentazioni megalografiche di soggetto mitologico-storico. Anche in questo caso, è composto da figure di animali in corsa: singoli, di evidente natura feroce, o in gruppi di due o tre. I gruppi di tre figure possono formare composizioni compatte: due animali feroci azzannano e divorano la loro vittima. Il carattere cruento dell'atto è messo in evidenza⁵⁰. Ultimamente il Roncalli ha postulato un rapporto tra il fregio della Tomba François, le offerte cruente ai morti e la dottrina dei *di animales*. Simile significato, secondo lo studioso, avrebbero avuto pure le analoghe rappresentazioni dei frontoncini delle tombe arcaiche⁵¹.

Tali soggetti, frequenti nell'arte arcaica greca ed etrusca, riappaiono poco prima della metà del IV sec. a.C.⁵², moltiplicandosi sui sarcofagi di Vulci⁵³ e di Tarquinia⁵⁴, sulle banchine sepolcrali di Cerveteri⁵⁵, sulle urne volterrane più antiche⁵⁶. La loro presenza si nota nella pittura vascolare, ma in questo caso essa sembra affermarsi soprattutto su certe forme, forse legate al banchetto funebre: i grandi crateri a volute dell'area falisca e dell'Etruria interna, gli *skyphoi* e i *kantbaroi* del Gruppo Clusium⁵⁷. Un posto privilegiato hanno questi motivi nella decora-

⁴⁹ MESSERSCHMIDT 1930, p. 120 sgg.; CRISTOFANI 1967, p. 200 sgg.; RONCALLI 1987, pp. 79-110. Per la bibliografia relativa alla tomba, v. MARKUSSEN 1993, p. 187.

⁵⁰ RONCALLI 1987, pp. 104-105, figg. 17-18, che (p. 256) nota il rapporto tra i gruppi e le porte delle celle.

⁵¹ RONCALLI 1987, p. 235. Cfr. anche il lebece Barone, degli inizi del V sec. a.C.: BENASSAI 1977, pp. 64-67.

⁵² VON LORENZ 1937, pp. 165-222; CRISTOFANI 1967; PONTRANDOLFO - ROUVERET 1992, pp. 39-40. Intorno alla metà del IV sec. a.C. 'animali in lotta' compaiono sulle tombe pestane.

⁵³ MESSERSCHMIDT 1930, p. 16; HANFMANN 1945, p. 47; HERBIG, *Sarké*, n. 6, tavv. 37-38 (prima metà del IV sec. a.C.); BROWN 1960, p. 160 (d'ispirazione tarentina); SPRENGER - BARTOLONI 1977, p. 143, tavv. 208-209 (370-360 e 340 a.C.).

⁵⁴ HERBIG, *Sarké*, n. 50, tav. 11 a-b; n. 98, tav. 13 a-b; n. 99, tav. 14 c; n. 100, tavv. 15-16 (seconda metà del IV sec. a.C.); BROWN 1960, pp. 160-161, tavv. LVI b e LVII b; CRISTOFANI 1967, pp. 222-203. Per il Sarcofago delle Amazzoni di Tuscania, v. SGUBINI MORETTI 1986, p. 244, tavv. CII-CIII (circa 300 a.C.). Cfr. anche un sarcofago dai dintorni di Viterbo oggi a Villa Giulia (HERBIG, *Sarké*, n. 84, tav. 8; BROWN 1960, p. 161, 7) e quello di Grotta Dipinta da Bomarzo, oggi a Londra (HERBIG, *Sarké*, n. 62; BROWN 1960, p. 161, 7).

⁵⁵ Tomba del Triclinio (o delle Pitture) (300 a.C. circa): CRISTOFANI 1967, fig. 38 a-b (rilievi); STEINGRÄBER 1985, p. 271, n. 11; MARKUSSEN 1993, p. 137; Tomba dei Sarcofagi (seconda metà del IV sec. a.C.): STEINGRÄBER 1985, p. 270, n. 10; MARKUSSEN 1993, pp. 137-138.

⁵⁶ CRISTOFANI 1967, p. 204; CRISTOFANI 1977, p. 28, n. 14; p. 30, n. 15; p. 86, n. 91; p. 86, n. 93; p. 86, n. 92 (fine IV - inizi III sec. a.C.).

⁵⁷ Cratere del Pittore dell'Aurora, da Civita Castellana, a Villa Giulia (350 a.C. circa): MARTELLI 1987, p. 317; cratere falisco da Bomarzo, a Berlino (seconda metà IV sec. a.C.): BAGLIONE 1976, pp. 98-99, tavv. LVI-LVII; GILOTTA 1990, pp. 259-262; cratere orvietano a volute (340-330 a.C.): ADEMBRI

zione delle ciste prenestine⁵⁸, però raramente compaiono sugli specchi⁵⁹, e quasi mai sulle gemme. Così il materiale archeologico dimostra la loro particolare frequenza nell'ambito dell'arte funeraria etrusca tardo-classica e del primo ellenismo, giustificando la supposizione del loro legame con il mondo funerario e ctonio.

Carattere funerario oppure ctonio sembrano avere simili rappresentazioni già nell'Italia Meridionale, dove la presenza di fregi e gruppi zoomorfi è frequente nella decorazione pittorica delle tombe⁶⁰, sui rilievi tombali tarentini⁶¹, nelle appliques tarentine⁶², sui grossi crateri a volute e sulle anfore la cui destinazione funeraria sembra assicurata⁶³, sulle arule di Magna Grecia e Sicilia⁶⁴ ed inoltre sulla de-

1981, pp. 14-26; cratere Malacena, da Orbetello, a Firenze (inizi III sec. a.C.): NS 1885, tav. 1, 6; BEAZLEY, *EVP*, p. 248; CRISTOFANI 1967, p. 202; *hydria* a becco, da Vulci, a San Pietroburgo (fine IV sec. a.C.): BEAZLEY, *EVP*, p. 172, 2; CRISTOFANI 1967, p. 202; cratere tardo-falisco da Settecannelle, nei pressi di Montefiascone, a Bruxelles: *CVA Musée du Cinquantenaire*, p. 96, tav. 11 a-d; BEAZLEY, *EVP*, p. 154, 2; CRISTOFANI 1967, p. 202, fig. 33; Gruppo Clusium: HARARI 1980, p. 78, n. 6, tav. LX, 1; *skyphos* da Peschiera, a Villa Giulia: HARARI 1980, p. 79, tav. LX, 2-3; *glaux* da Bomarzo, a Berlino: HARARI 1980, p. 79, n. 1 b, tav. LX, 4; *kantharos*, ora a New York: HARARI 1980, pp. 183-185, tav. LX, 4.

⁵⁸ BORDENACHE BATTAGLIA 1979, pp. 25-26, tavv. XXX-XXXI; pp. 46-47, n. 3, tavv. LII-LV; pp. 76-77, tavv. LXXXVI-LXXVII; pp. 95-97; BORDENACHE BATTAGLIA - EMILIOZZI 1990, pp. 200-206, tavv. CCLXXXVII-CCXCIII; pp. 211-226, tavv. CCXCVII-CCCXIV (cista Ficoroni, o piuttosto disco di coperchio della Cista Ficoroni con gruppo a rilievo di 'animali in lotta', non pertinente); pp. 277-280, tavv. CCCXCII-CCCXCVII; pp. 295-297, tavv. CDXXVI-CDXXX; pp. 301-303, tavv. CDXL-CDXLII; pp. 397-404, tavv. DIX-DXIII. Si noti l'uso di gruppi di 'animali in lotta' per la decorazione dei coperchi e dei fregi sopra e sotto le scene figurate del corpo.

⁵⁹ GERHARD, *ES* II, tav. CCXVII (fregio intorno al disco con Elena, Menelao e Venere sull'isola dei Beati?); tav. CLXVIII (intorno al disco con la rappresentazione di Ercole, Minerva e Apollo, da Viterbo, ora al Louvre: SCHWARZ 1990, p. 212, n. 124; KRAUSKOPF 1984, p. 345, n. 59; prima metà del IV sec. a.C.); EMMANUEL - REBUFFAT 1997, p. 23, tavv. 2 a-d; GERHARD, *ES* V, tav. 93 (sotto la scena con Ercole e Minerva).

⁶⁰ PONTRANDOLFO - ROUVERET 1992, pp. 39-40, 66; tombe nn. 84A, 58A, 66A, 271A, a Paestum; TINÉ-BERTOCCHI 1965, pp. 27-28, figg. 16-20; tomba a camera in proprietà Monterisi-Rossignoli a Canosa, con rilievi di un cinghiale e un leone simili a quelli della Tomba del Triclinio di Caere (*supra*, nota 55).

⁶¹ KLUMBACH 1937, p. 13, nn. 52-55, 67. Sulle sculture tombali di Taranto, v. CARTER 1975.

⁶² LULLIES 1962, tav. 15-17; LULLIES 1977, p. 234 sgg.

⁶³ CRISTOFANI 1967, pp. 205-206; LOHMANN 1979, p. 205, n. A. 255, tav. 9, 2 (cratere a volute da Ruvo, a Lecce, del Pittore di Licurgo: 360-350 a.C.); p. 189, n. A. 133, tav. 11, 2 (falsamente ricostruito come *nestoris*, a Berlino, riferito al Prelycurgan C. Group: 370-350 a.C.); p. 203, n. A. 238 (cratere a volute, a Kassel, vicino al Pittore di Licurgo: circa 350 a.C.); p. 213, n. A. 333 (cratere a volute, da Ruvo, a Londra, del Gruppo di Licurgo: 360-350 a.C.); TRENDALL 1987, p. 85, nn. 92-94 (cratere a calice pestano, ora a Malibu); TRENDALL 1967, p. 121, tav. 62 (cratere lucano del Pittore delle Coefore: 350-330 a.C.); p. 123, n. 630 (*nestoris*, a Madrid: terzo venticinquennio del IV sec. a.C.); p. 122, n. 617 (anfora, Copenaghen: 350-330 a.C.); p. 460, tav. 160, 1 (*hydria* campana, al Louvre, del Libation Painter); TRENDALL - CAMBITOGLU 1978, p. 192, 1 (cratere a volute, a San Pietroburgo: 360-340 a.C.); p. 193, 7 (cratere a volute, a Londra).

⁶⁴ VAN BUREN 1918, pp. 17-24; da Caulonia: ORSI 1891, pp. 63-64; ORSI 1916, c. 750, fig. 31; DE FRANCISCIS 1957, p. 184, figg. 1-2; HERMANN 1966, p. 334, fig. 113; da Agrigento: MARCONI 1928, pp.

corazione musiva dei pavimenti, forse con una allusione al suolo e al sottosuolo⁶⁵. Dobbiamo constatare la loro presenza anche su vasi attici del IV sec. a.C.⁶⁶, sarcofagi e oreficerie trovate sul Mar Nero⁶⁷, *hydriai* di Hadra⁶⁸.

Un'analisi più approfondita di tutto il gruppo delle rappresentazioni etrusche del IV sec. a.C. fa scoprire una fondamentale differenza di carattere tra gli animali che assalgono, azzannano e divorano e le loro vittime.

Le vittime sono senza eccezione animali reali – non fantastici – erbivori, per lo più domestici (buoi, cavalli, arieti, maiali), oppure quelli che si cacciano per la loro carne apprezzata (cinghiali, cervi). Si nota subito che costituiscono un elemento validissimo dell'alimentazione. E non c'era un pasto senza il pensiero degli dei. Proprio questi animali rappresentano le vittime sacrificali per eccellenza⁶⁹.

Tra gli animali che assalgono e divorano, dobbiamo soprattutto menzionare

586-587; da Himera: *Himera* 1976, pp. 75-76, 191-193, 336-339, 445-447, 537-539. Sembra che le arule col motivo degli 'animali in lotta' siano state prodotte in Magna Grecia e in Sicilia per tutto il V sec. a.C. (così almeno suggeriscono gli autori della pubblicazione del materiale di Himera).

⁶⁵ VON LORENTZ 1937, pp. 165-222 suppone che i fregi con gruppi di 'animali in lotta' si siano diffusi sui più antichi mosaici greci grazie alla 'orientalizzazione' della moda in Grecia verso la fine del V sec. a.C., che si nota specialmente sui vasi attici. Motivi quali 'nereidi su animali marini', 'animali in lotta', 'elementi floreali', 'figure umane desinenti in motivi floreali' dimostrerebbero dipendenza da tessuti e vesti. Secondo CRISTOFANI 1967, p. 206 sg., fregi e gruppi di animali potrebbero essersi diffusi per l'influsso dello stile animalistico degli Sciti e dei vasi di Kertch prodotti per lo più per loro. A parere di chi scrive, l'utilizzazione di mosaici per i pavimenti suggerì il tipo della decorazione, che in un certo qual modo rimase così in rapporto con la terra oppure con l'acqua. Il carattere ctonio di questi motivi, stabilitosi in modi diversi (tramite il culto di Dioniso, il culto di Apollo, oppure il culto dei defunti), nella decorazione musiva, tuttavia, appare ripetuto grazie al rapporto con la sfera della 'terra' o dell' 'acqua'. È significativo che alcuni tra i più antichi mosaici greci (Atene, Sicione, Corinto, Pella) presentino un motivo centrale circolare campito completamente con motivi floreali. Sui fregi e i gruppi di 'animali in lotta' v. per l'Italia: Taranto: LO PORTO 1971, p. 373 sg., tav. 65, 1; Arpi: CRISTOFANI 1967, p. 206, fig. 36; TINÉ - BERTOCCHI 1970, p. 81, fig. 84; Ascoli Satriano: *EAA, Supplemento* 1970, p. 888 sgg., fig. 95; Pietrabbondante: DI IORIO 1980, p. 25, tav. 12, 22; Mozia: BOESELAGER 1989, p. 15 sgg. Per la Grecia: Olinto: ROBINSON 1938, tav. 97, 103; ROBINSON 1933, tavv. 3, 6, 10; Corinto: ROBERTSON 1967, p. 136, tav. 23, 5; SHEAR 1929, p. 526 sg., fig. 10; Pella: DAUX 1958, tav. 52; DAUX 1966, pp. 871, 875, fig. 5; MAKARONAS 1964, tav. 394; Atene: VOTSIS 1976, p. 575 sgg., fig. 131; Eretria: DUCREY - METZGER 1979, p. 3 sgg., fig. 7; p. 36 sgg.; Megara: VOTSIS 1966, pp. 575-588. Per il mondo ellenistico: Alessandria: DASZEWSKI 1985, pp. 12-14; Olbia: PHARMAKOWSKY 1904, fig. 3; SLAVIN 1951, pp. 24-32, 36-40.

⁶⁶ SCHEFOLD 1934, nn. 18, 342, 536, 537; VON LORENTZ 1937, p. 182; CRISTOFANI 1967, p. 206.

⁶⁷ VON LORENTZ 1937, p. 182; CRISTOFANI 1967, p. 108, che sottolinea l'importanza dei vasi di Kertch nella diffusione dello stile animalistico nell'arte greca e fa notare l'importanza del grifo nelle credenze religiose delle popolazioni della regione del Mar Nero. Sui gioielli: ARTAMONOV 1970. Sui sarcofagi: WATZINGER 1905, pp. 44, 56-57; VAULINA - WASOWICZ 1974; PINELLI - WASOWICZ 1986, pp. 38-40.

⁶⁸ GUERRINI 1964, p. 14, n. 6, tav. XIV; pp. 12-13, n. b 33, tav. XIII; pp. 10-11, n. A 8; DASZEWSKI 1985, p. 56 sg.

⁶⁹ DETIENNE 1979, pp. 12-13.

leoni, pantere, cani, leopardi, ma anche ibridi come grifoni e sfingi. I loro legami con la tomba sono antichi e abbastanza sicuri. I leoni, le pantere, le sfingi, i grifi hanno il ruolo di custodi della tomba e della pace indisturbata del defunto⁷⁰. Del cane, che godeva una funesta fama di divoratore di cadaveri, e i cui legami con Aita e con il mondo dell'Aldilà conosciamo da tempo, non c'è bisogno di argomentare⁷¹. Dunque, nelle rappresentazioni chiamate generalmente *Tierkampfgruppen*, nell'arte funeraria etrusca della seconda metà del IV sec. a.C., si affrontano animali al servizio degli dei sotterranei e le vittime del sacrificio.

Certo che non si può parlare di lotta. Di solito, la sorte della vittima è determinata ed essa non dà nessun segno di lotta e di resistenza. Il cervo volge all'indietro la testa come per offrire il suo collo alle fauci del carnefice. Il bue si inginocchia abbassando la testa, quasi per indicare la sua rassegnazione⁷². Talvolta la zampa anteriore piegata e la testa cornuta inclinata dell'animale fanno pensare ad un attacco, però la posizione statica di tutte le altre zampe indica chiaramente il vero significato del motivo⁷³.

Le vittime sacrificate non si oppongono. Un segno della loro ribellione potrebbe – come nelle altre culture – rendere il sacrificio non valido⁷⁴. Una prova convincente dell'interpretazione del motivo degli animali carnivori che divorano un erbivoro come rappresentazione che allude al sacrificio cruento è costituita dalla presenza di bucrani o *boukephalia* nel fregio della Tomba della Mercareccia.

Il motivo è stato interpretato come un elemento in rapporto all'architettura⁷⁵. Si potrebbe accettare una simile interpretazione nel caso della Tomba della Mercareccia, ma non negli altri casi nei quali possiamo constatare la presenza della testa del bue, del cervo, del cavallo, dell'ariete proprio in mezzo al fregio con ani-

⁷⁰ Leoni e sfingi nella scultura funeraria: HUS 1961, pp. 536-538. Lotta tra un uomo e una sfinge: ZAMARCHI GRASSI 1992, pp. 126-127 (Cortona); MINETTI 1997, p. 145; STEINGRÄBER 1982, p. 104. Per il periodo tardo-classico ed ellenistico: BROWN 1960, pp. 149-155; JEHASSE 1976, pp. 487-490; COLONNA 1978, pp. 102-103; MORETTI-SGUBINI MORETTI 1983, pp. 168-169; EMILIOZZI 1991; COLONNA 1993, p. 335, n. 29. Il grifo come un guardiano dei morti: DELPLACE 1980, p. 414 sg.

⁷¹ Demone-lupo in Etruria arcaica: SIMON 1973, pp. 38-40, fig. 79; PRAYON 1977, pp. 193-196, tav. 99; KRAUSKOPF 1987, pp. 20-21, tav. 1, 2-3; DEFOSSÉ 1972, pp. 487-499. Su Aita, Calu e Cerbero: KRAUSKOPF 1988, pp. 395-399; MAVLÉEV 1994, pp. 329-332. Cane sul monumento funebre di Atene: COLLIGNON 1911, pp. 240-241, fig. 158.

⁷² DETIENNE - VERNANT 1979, p. 18: «L'animal choisi comme victime est mené... jusqu'à l'autel sans contrainte apparente; et le rituel prend soin d'obtenir son assentiment par un signe de tête».

⁷³ Sul frammento del sarcofago dalla regione del Mar Nero al Louvre PINELLI - WASOWICZ 1986, p. 38, vedono «un taureau chargeant, tête baissée, les cornes pointées vers l'avant». Ma come si può attaccare con un ginocchio poggiato per terra? Sul cratere Lecce 3544 (LOHMANN 1979, tav. 9, 2), il toro sembra tenere la zampa piegata in aria, ma le altre tre sono ben posate per terra.

⁷⁴ Nella legge sacra di Cos non si sacrifica la vittima se quella non darà il segno del suo consenso abbassando la testa: DETIENNE - VERNANT 1979, p. 19; SOKOLOWSKI 1969, n. 151, pp. 252-257.

⁷⁵ JANNOT 1982, p. 101 sgg. (specialmente 130).

mali come nella Tomba François e nei rilievi dei sarcofagi. Di solito il motivo della testa è messo al centro di un gruppo araldico con due animali carnivori. In questo caso si è finora parlato di due fiere che si disputano la testa. Non conosciamo però casi in cui due leoni, due pantere o due grifoni si mettono in lotta tra loro⁷⁶. Si tratta, magari, di una situazione in cui la vittima è stata già consumata e rimane solo la testa come testimone dell'atto compiuto.

In questo caso, non si può non accennare al costume diffusissimo in Grecia, e forse anche in Etruria, di lasciare nei santuari le teste scarnificate e mummificate delle vittime, in memoria del sacrificio⁷⁷. Con il V sec. a.C., nelle scene di sacrificio in Grecia è rappresentato quasi sempre un bucranio appeso nel fondo della scena, oppure un *boukephalion* per terra accanto all'altare⁷⁸. Conosciamo simili scene anche nell'arte etrusca della fine del IV sec. a.C.⁷⁹.

Torniamo infine all'intricatissimo motivo dell'uomo tra gli animali, ricorrente nel fregio della Tomba della Mercareccia. Non ci stupisce la sua presenza, dato che gli animali che divorano uomini sono noti dal periodo orientalizzante. Tuttavia il motivo tramandatoci da Smuglewicz e Labrousse sembra essere differente. L'analogia invocata con Atteone divorato dai cani, nella forma attestata dal Sarcofago delle Amazzoni⁸⁰, non sembra essere convincente, data la differenza nella scala degli animali e la sua ripetuta presenza nel fregio.

Esistono però altre analogie che ci sembrano più appropriate: una cista di Hannover⁸¹ presenta in mezzo al fregio degli animali un demone anguipede oppure un giovane nudo, di prospetto, con le mani allargate, secondo l'antico schema del *despotes theron*, attestato, come è noto, dal periodo tardo orientalizzante anche nella pittura tombale etrusca⁸².

Qualche anno fa, nel commentare la conferenza sulla Tomba della Mercareccia che avevo tenuto presso il C.N.R., Mauro Cristofani la definì «una ricostruzione filologica». Sicuramente aveva ragione. Lo stato attuale della tomba e il ca-

⁷⁶ Un caso eccezionale è costituito dal motivo degli 'animali in lotta' sul cratere di Bomarzo a Berlino: v. *supra*, nota 57. Spesso, invece, vediamo un gruppo simmetrico di due grifi, due leoni, oppure un grifo e un leone rappresentati uno di fronte all'altro: nessun indizio, tuttavia, ci indica l'intenzione di rappresentare la lotta. A titolo esemplificativo: LOHMANN 1979, tav. 12, 2 (leone e grifo); TRENDALL - CAMBITOGLU 1978, tavv. 60, 1-2 (due grifi); 61 (due leoni). Per i vasi del Gruppo Clusium, v. *supra*, nota 57.

⁷⁷ NAPP 1930; BÖRKER 1975, pp. 244-250; BLANCK - PROIETTI 1986, p. 41.

⁷⁸ A titolo esemplificativo: MATHESON 1995, p. 147, tav. 131; CVA *Leiden* 4, tavv. 189-190; DURAND 1986, p. 127, n. 47; SIMON 1980, p. 142, fig. 135.

⁷⁹ Cratere di Bomarzo: v. *supra*, n. 57. Si veda anche la Tomba Golini I (dei Veli) di Orvieto: STEINGRÄBER 1985, p. 278, n. 32, fig. a p. 279 (bibliografia della tomba in MARKUSSEN 1993, p. 142).

⁸⁰ JANNOT 1982, pp. 124-129. Sull'iconografia di Atteone, v. GUIMOND 1981, pp. 454-469.

⁸¹ U. LIEPMANN, in BORDENACHE BATTAGLIA - EMILIOZZI 1990, pp. 397-403, tavv. DIX-DXIII.

⁸² STEINGRÄBER 1985, p. 261, n. 6 (Tomba dei leoni dipinti: bibl. in MARKUSSEN 1993, p. 137 sgg.).

rattere della documentazione che possediamo ci permettono di studiare le strutture nude e i soggetti (che indoviniamo), ma non ci permettono di parlare della forma delle rappresentazioni, cioè dello stile e dell'iconografia. Così nella mia analisi evito confronti precisi. In una delle sue recentissime opere, F. Massa Pairault⁸³, basandosi sul disegno di Labrouste, definisce il fregio della parete di sinistra del vestibolo della Tomba della Mercareccia: «un défilé ordonné des generations devant des membres de la famille assis ou debout», inserendolo in un gruppo di opere che risentono l'influsso pitagorico, proveniente dall'Italia meridionale. Paragonando questo disegno con la stampa di Sauvage ricavata da un altro schizzo di Labrouste che restituisce la stessa porzione di fregio (*tav.* V), non si può avere la certezza né delle pose delle persone, né delle loro vesti, né della direzione in cui si muovono. Rimane solo una vaga impressione della scena ipoteticamente simile alle altre del tipo del viaggio del defunto nell'Aldilà.

Però il monumento, anche se ridotto ad un'ombra della sua originaria bellezza, per la sua complicata struttura e per la ricchezza e complessità della decorazione, va considerato come un importantissimo anello nel processo della formazione della tomba a due o più camere a diversi livelli. Il sistema decorativo del vestibolo la mette in rapporto con la Tomba François. La sua cronologia va fissata nel terzo quarto del IV sec. a.C.

WITOLD DOBROWOLSKI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADEMBRI B. 1981, *Due nuovi gruppi di vasi orvietani a figure rosse*, in *Prospettiva* 27, pp. 14-26.
- ARTAMONOV M. 1970, *Der Goldschatz der Skyten in der Ermitage*, Praha.
- AVAKIAN G. 1935, *Rilievi inediti di monumenti etruschi e romani*, in *EphDR* VI, p. 129 sgg.
- AVVOLTA C. 1831, *Dipinture tarquiniensi ora perite*, in *BullInst* 1831, pp. 91-94.
- BAGLIONE M. P. 1996, *Il territorio di Bomarzo*, Roma.
- BANTI L. 1959, *Die Welt des Etrusker*, Stuttgart.
- BANTI L. 1967, *Disegni di tombe e monumenti etruschi tra il 1825 e il 1830. L'architetto Henry Labrouste*, in *StEtr* XXXV, pp. 575-593.
- BARTOLONI G. - BAGLIONE M. P. 1987, *Elementi scultorei decorativi nelle tombe tarquinesi del primo ellenismo*, in M. BONGHI JOVINO - C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquini: ricerche, scavi e prospettive*, *Atti del convegno* (Milano), Roma, pp. 233-242.
- BENASSAI R. 1997, *Il fregio del 'lebetes Barone': una nuova lettura*, in *Miscellanea etrusco-italica* II, Roma, pp. 55-68.

⁸³ MASSA PAIRAULT 1996, p. 399.

- BIANCHI BANDINELLI R. 1929, *Sovana*, Firenze.
- BLANCK H. - PROIETTI G. 1986, *La Tomba dei rilievi di Cerveteri*, Roma.
- BLÁZQUEZ J. M. 1957, *Rapresentaciones de puertas en la pintura arcaica etrusca*, in *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma IX*, pp. 47-74.
- VON BOESELAGER D. 1983, *Antike Mosaiken in Sizilien*, Roma.
- BORDENACHE BATTAGLIA G. 1979, *Le ciste prenestine. Corpus I, 1*, Roma.
- BORDENACHE BATTAGLIA G. - EMILIOZZI A. 1990, *Le ciste prenestine. Corpus I, 2*, Roma.
- BÖRKER J. B. 1975, *Bukranion und Bukephalion*, in *AA*, pp. 244-250.
- BRIGUET M. F. 1989, *Sarcophage des Épaux de Cerveteri du Musée du Louvre*, Firenze.
- BRIQUEL D. 1987, *Regards étrusques sur l'au-delà*, in *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Caen.
- BROWN W. L. 1960, *The Etruscan Lion*, Oxford.
- BURANELLI F. 1987, *Parete destra del vano 11 della Tomba François*, in *La Tomba François*, Catalogo della mostra, Roma, pp. 111-113.
- VAN BUREN E. D. 1918, *Terracotta Arulae*, in *MemAmAc II*, pp. 15-53.
- BYRES J. 1842, *Hypogaei or Sepulchral Caverns of Tarquinia, the Capital of Antient Etruria by the late James Byres Esq., of Tonley, Aberdeenshire, nearly forty Years Antiquarian resident at Rome prior to 1791. Edited by F. Howard...*, London.
- CANINA L. 1846-51, *L'antica Etruria Marittima*, Roma.
- CARTER J. C. 1975, *The Sculpture of Taras*, *Transactions of the American Philosophical Society VII*, Philadelphia.
- CATALDI DINI M. 1986, *Tarquinia nel Mediterraneo*, in M. BONGHI JOVINO (a cura di), *Gli Etruschi di Tarquinia*, Modena, pp. 203-209.
- CATALDI M. 1993, *Tarquinia* (con un contributo di L. RICCIARDI), Roma.
- CERCHIAI L. 1980, *La mâchaira di Achille: alcune osservazioni a proposito della «tomba dei tori»*, in *AION ArchStAnt II*, pp. 25-39.
- CLOSS A. 1958, *Blut*, in *Lexikon für Theologie und Kirche II*, cc. 537-538.
- COLLIGNON L. 1911, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris.
- COLONNA G. 1984, *Apollon, les Étrusques et Lipara*, in *MEFRA XCVI*, pp. 557-558.
- COLONNA G. 1986, *Urbanistica e architettura*, in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano, pp. 371-530.
- COLONNA G. 1993, *Strutture teatriformi in Etruria*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique, Actes de la table ronde*, Roma, pp. 321-347.
- COLONNA G. 1996, *L'Apollo di Pyrgi*, in *Magna Grecia Etruschi Fenici, Atti del XXXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto), Napoli, pp. 345-375.
- CRISTOFANI M. - GIULIANI L. 1987, *Il carteggio di Anton Francesco Gori*, Roma.
- CRISTOFANI M. 1965, *La Tomba delle Iscrizioni a Cerveteri*, Firenze.
- CRISTOFANI M. 1967, *Ricerche sulle pitture della Tomba François di Vulci. I fregi decorativi*, in *DialArch I*, pp. 186-226.
- CRISTOFANI M. 1977, *CUE. Urne volterrane 2. Il Museo Guarnacci, parte I*, Firenze.

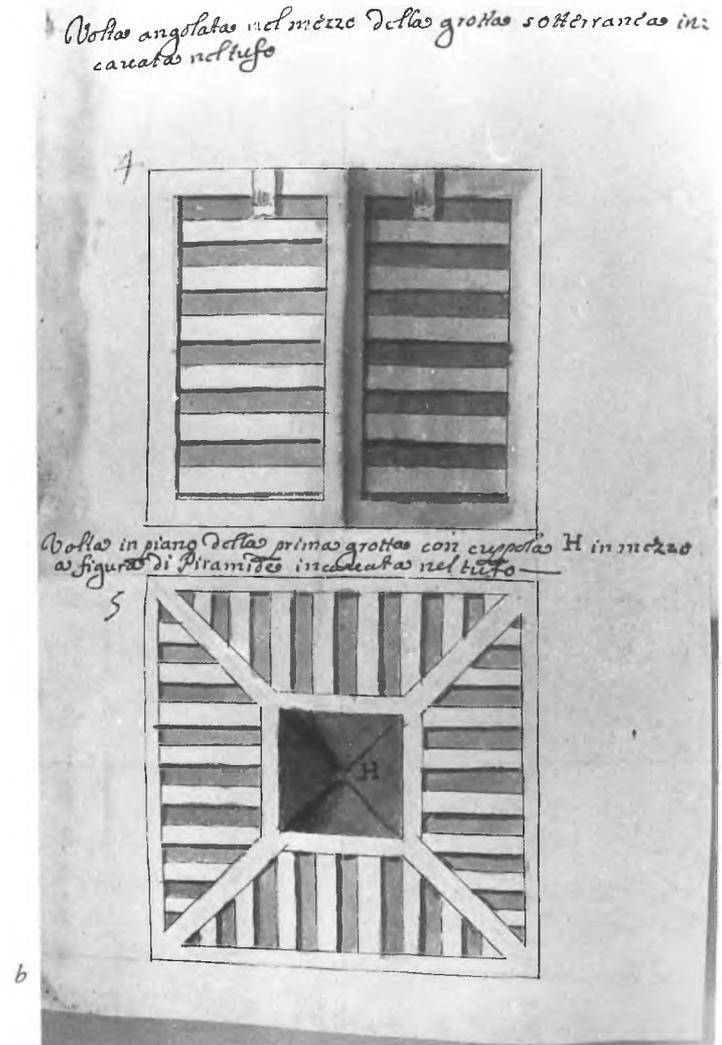
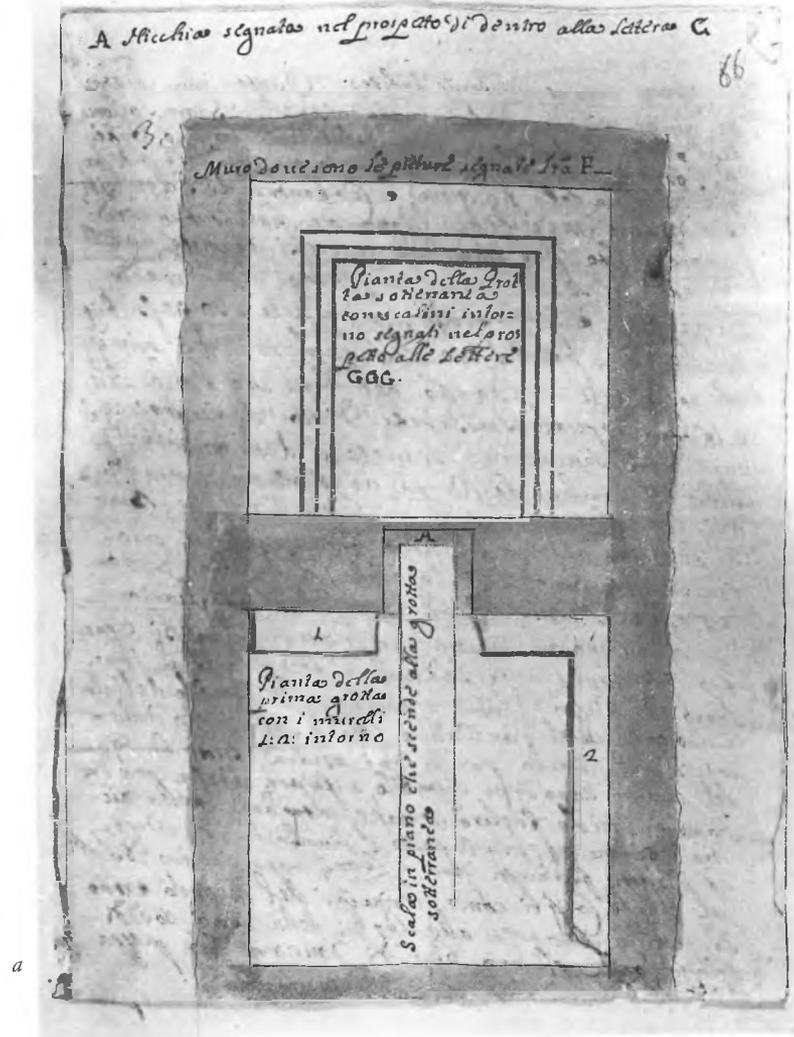
- CRISTOFANI M. 1983, *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria del '700*, Roma.
- CULTRERA G. 1921, *Frammenti di rilievi etruschi nel Museo Nazionale Tarquiniese*, in *Ausonia* X, pp. 37-52.
- D'AGOSTINO B. 1983, *L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica*, in *Prospettiva* 32, pp. 2-12.
- D'ONOFRIO A. M. 1993, *Le trasformazioni del costume funerario ateniese nella necropoli pre-soloniana del Kerameikos*, in *AION ArchStAnt* XV, pp. 143-171.
- DANNER P. 1993, *Stützen im Giebel. Ein Motiv der etruskischen Wandmalerei*, in *AIRS, OpRom* XIX, pp. 19-38.
- DASZEWSKI W. 1985, *Corpus of Mosaics from Egypt I. Hellenistic and Early Roman Period*, Mainz.
- DAUX G. 1958, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1957*, in *BCH* LXXXII, pp. 644-830.
- DAUX G. 1966, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1965*, in *BCH* XC, pp. 715-931.
- DE FRANCISCI A. 1957, *Monasterace Marina (Caulonia). Scoperte fortuite*, in *NS*, pp. 184-190.
- DEFOSSE P. 1972, *Génie funéraire ravisseur (Calu) sur quelques urnes étrusques*, in *AntCl* XLI, pp. 487-499.
- DEL CHIARO M. 1978-79, *An Etruscan Red-figured Vase with Charun*, in *The J. Paul Getty Museum Journal* VI-VII, pp. 117-152.
- DELPLACE CH. 1980, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Rome.
- DE NORVINS J. - NODIER C. - DUMAS A. 1844-45, *L'Italie pittoresque (deuxième et nouvelle édition)*, Paris.
- DE RUYT F. 1934, *Charun, Démon étrusque de la mort*, Rome.
- DE RUYT F. 1958, *Charun, l'âme et le griffon sur deux stamnoi étrusques*, in *AC* X, pp. 97-102.
- DETIENNE M. - VERNANT J.-P. 1979 (a cura di), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris.
- DI IORIO A. 1980, *Guida per una visita alle antichità di Bovianum Vetus*, Pietrabbondante.
- DOBROWOLSKI W. 1978, *The Drawings of Etruscan Tombs by Smuglewicz and His Cooperation with J. Byres*, in *Bulletin du Musée National de Varsovie* XIX, pp. 97-119.
- DOBROWOLSKI W. 1988, *La peinture étrusque dans les recherches du XVIII^{ème} siècle*, in *Archeologia. Rocznik Instytutu historii kultury materialnej Polskiej akademii nauk* XXXIX, pp. 27-67.
- DOBROWOLSKI W. 1990a, *La peinture étrusque dans les recherches du XVIII^{ème} siècle. II*, in *Archeologia. Rocznik Instytutu historii kultury materialnej Polskiej akademii nauk* XL, pp. 29-43.
- DOBROWOLSKI W. 1990b, *La Tomba dei Sacerdoti Danzanti a Corneto*, in *Die Welt der Etrusker. Internationales Kolloquium in Berlin 1988*, Berlin, pp. 307-313.
- DOBROWOLSKI W. 1992, *La peinture étrusque dans les recherches du XVIII^{ème} siècle. III*, in *Archeologia. Rocznik Instytutu historii kultury materialnej Polskiej akademii nauk* XLIII, pp. 7-41.
- DOBROWOLSKI W. 1992a, *L'interesse per gli Etruschi in Polonia*, in *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi-Milano, pp. 370-375.
- DUCREY H. - METZGER I. R. 1979, *Das Haus mit den Mosaiken in Eretria*, in *AW* X, 1, pp. 3-10.
- DURAND J. L. 1986, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, Rome.

- EISENBERGER H. 1973, *Studien zur Odyssee, Palyngenesia VII*, Wiesbaden.
- EMILIOZZI A. 1991, *Leoni funebri da Ferento*, in *AC XLIII*, pp. 939-953.
- EMMANUEL-REBUFFAT D. 1997, in *CSE Paris, Musée du Louvre III*, Roma.
- FISCHER HANSEN T. 1976, *Yet Another Human Sacrifice*, in *Studia Romana in honorem P. Krarup*, Odense, pp. 20-27.
- GERMAIN G. 1954, *Genèse de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré*, Paris.
- GILOTTA F. 1990, *Il cratere F 2959 dei Musei di Berlino*, in *Die Welt der Etrusker. Internationales Kolloquium in Berlin 1988*, Berlin, pp. 259-263.
- GRAY H. 1840, *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, London.
- GUERRINI L. 1964, *Vasi di Hadra. Tentativo di risistemazione cronologica di una classe ceramica*, Roma.
- GUIMOND L. 1981, *Aktaion*, in *LIMC I*, pp. 454-469.
- HANELL K. 1962, *La Cuccumella di Caiano*, in *Etruscan Culture, Land and People*, New York-Malmö, pp. 311-312.
- HANFMANN G. M. A. 1945, *Etruscan Reliefs at the Hellenistic Period*, in *JHS LXV*, pp. 45-57.
- HARARI M. 1980, *Il 'Gruppo Clusium' nella ceramografia etrusca*, Roma.
- HAYNES S. 1992, *Etruria Britannica*, in *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi-Milano, pp. 310-319.
- HELBIG W. 1888, *Nuove esplorazioni della necropoli tarquiniese*, in *NS*, pp. 691-696.
- Himera* 1976, *AA.Vv., Himera. II Campagna di scavo 1966-1976*, Roma.
- HOFFMANN H. 1984, *Charos, Charon, Charun*, in *Oxford Journal of Archaeology III*, pp. 65-69.
- VAN HOORN G. 1954, *Charon, Charu, Kerberos*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek V (= Misc. Byvanck)*, p. 141-150.
- HUGHES D. D. 1991, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London.
- HUS H. 1961, *Recherches sur la statuarie en pierre étrusque archaïque*, Paris.
- ISNARDI-PARENTE M. 1984, *Anima*, in *Enciclopedia Virgiliana I*, pp. 171-173.
- JANNOT J. R. 1982, *La tombe de la Mercareccia à Tarquinia*, in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire LX*, pp. 101-135.
- JANNOT J. R. 1984, *Sur les fausses portes étrusques*, in *Latomus XLIII*, pp. 273-283.
- JANNOT J. R. 1993, *Charun, Tuchulcha et les autres*, in *RM C*, pp. 59-81.
- JEHASSE J. 1976, *Un lion étrusco-romaine d'Aleria*, in *Mélanges Heurgon I*, pp. 478-490.
- KECK O. 1881, *Pitture sepolcrali cornetane. Tomba degli Auguri o della Caccia*, in *AnnInst LIII*, pp. 5-28.
- KLUMBACH H. 1937, *Tarentiner Grabkunst*, Reutlingen.
- KRAUSKOPF I. 1984, *Aplu*, in *LIMC II*, pp. 335-363.
- KRAUSKOPF I. 1987, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien: Kontinuität und Wandel*, Firenze.
- KURTZ D. C. - BOARDMAN J. 1971, *Greek Burial Customs*, London.
- LAWTON G. L. 1993, *An Attic Document Relief in the Walters Art Gallery*, in *Journal of the Walters Art Gallery LI*, pp. 1-9.

- LININGTON R. E. - SERRA RIDGWAY F. R. 1997, *Lo scavo del Fondo Scatagliani a Tarquinia*, Milano.
- LO PORTO F. G. 1971, *Topografia antica di Taranto*, in *Atti del X Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto), Napoli, pp. 343-383.
- LOHMANN H. 1979, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin.
- VON LORENTZ F. 1937, ΒΑΡΒΑΡΩΝ ΥΦΑΣΜΑΤΑ, in *RM* LII, pp. 165-203.
- LULLIES R. 1962, *Vergoldete Terrakottaappliken aus Tarent*, 7. *RM Ergänzungsheft*, Heidelberg.
- LULLIES R. 1977, Addenda zu "Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent", 7. *RM.-Erg.-H.* 1962, in *RM* LXXXIV, pp. 235-260.
- MAFFEI S. 1739, *Osservazioni letterarie*, V, Verona.
- MAGGIANI A. 1978, *Le tombe a dado di Sovana*, in *Prospettiva* 14, p. 15 sgg.
- MAKARONAS CH. 1960-62, 'Ανασκαφαὶ Πέλλης, in *ArchDelt* XVI, pp. 72-83.
- MARCONI P. 1928, *Plastica agrigentina I*, in *Dedalo* IX, pp. 579-598.
- MARKUSSEN E. P. 1993, *Painted Tombs in Etruria. A Catalogue*, Rome.
- MARTELLI M. 1987 (a cura di), *La ceramica degli Etruschi*, Novara.
- MASSA PAIRAULT F. H. 1996, *La transmission des idées entre Grande Grèce et Étrurie, Magna Grecia, in Etruschi e Fenici, Atti del XXXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto), Napoli.
- MATHESON S. B. 1995, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Greece*, Madison.
- MAVLEEVA E. - KRAUSKOPF I. 1986, *Charu(n)*, in *LIMC* II, pp. 225-236.
- MESSERSCHMIDT F. 1928, *Beiträge zur Chronologie der etruskischen Wandmalerei. Die archaische Zeit*, Halle.
- MESSERSCHMIDT F. 1930, *Nekropolen von Vulci*, 12. *JdI Ergänzungsheft*, Berlin.
- MICALI G. 1810a, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Firenze.
- MICALI G. 1810b, *Antichi monumenti per servire all'opera intitolata L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Firenze.
- MICALI G. 1832, *Storia degli antichi popoli italiani*, Firenze.
- MINETTI A. 1997 (a cura di), *Etruschi e Romani ad Acquaviva di Montepulciano*, Montepulciano.
- MINTO A. 1939, *Edicole funerarie etrusche*, in *StEtr* VIII, pp. 108-118.
- MÖBIUS H. 1966-67, *Zeichnungen etruskischer Kammergräber und Einzelfunde von J. Byres*, in *RM* LXXIII-LXXIV, pp. 53-71.
- MORANDI A. 1983, *Le pitture della Tomba del Cardinale*, in *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, sez. I, Tarquinia, fasc. 5.
- MORETTI M. - SGUBINI MORETTI A. M. 1983, *I Curunas di Tuscania*, Roma.
- NAPP A. E. 1930, *Bucranion und Girlande*, Diss. Heidelberg.
- NEPPI MODONA A. 1930, *Pittura etrusca*, in *Historia* IX, pp. 96-129.
- OLESON J. P. 1975, *Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia*, in *AJA* LXXIX, pp. 189-200.
- OLESON J. P. 1975, *The Sources of Innovation in Later Etruscan Tomb Design*, Roma.
- ORSI P. 1891, *Stilo. Di alcuni avanzi riferibili forse all'antica Caulonia*, in *NS* pp. 61-72.
- ORSI P. 1916, *Caulonia*, in *MonAntLinc* XXIII, cc. 685-944.

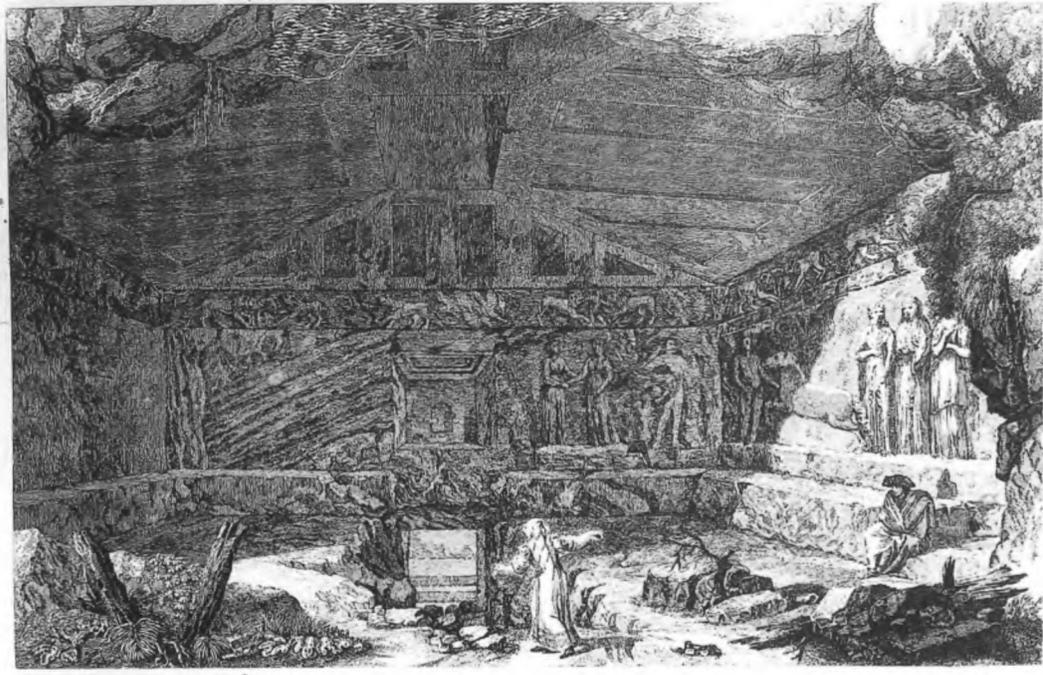
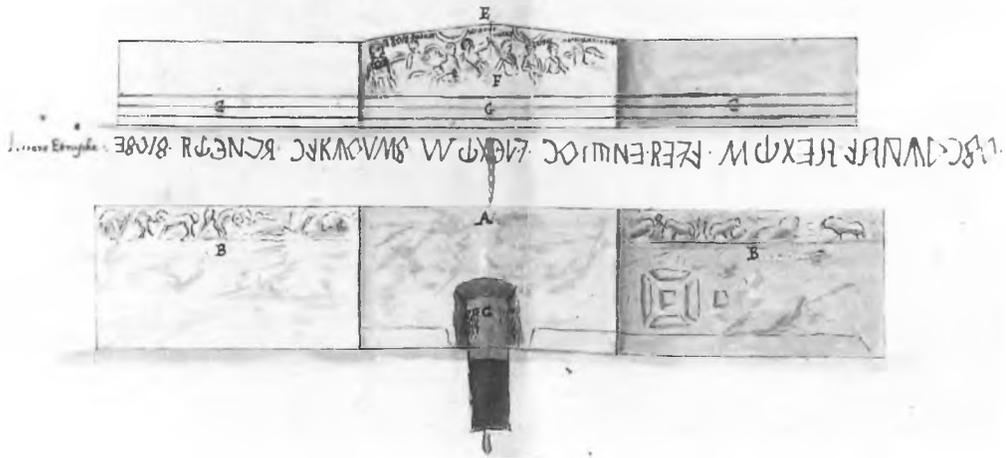
- PALLOTTINO M. 1937, *Tarquinia*, *MonAntLinc* XXXVI.
- PASCHINGER E. 1983, *Die Giebelfresken in der Tomba dei Tori (Tarquinia)*, in *Antike Welt*, pp. 33-39.
- PATRONI G. 1950, *Commenti mediterranei all'Odisea di Omero*, Milano.
- PEMBERTON E. 1989, *The Dexiosis in Attic Gravestones*, in *Mediterranean Archaeology* II, pp. 45-50.
- PIFFIG A. J. 1975, *Religio etrusca*, Graz.
- PHARMAKOWSKY B. 1904, *Funde in Südrussland im Jahre 1903*, in *AA*, pp. 100-107.
- PINELLI P. - WASOWICZ A. 1986, *Catalogue des bois et stucs grecs et romains provenant de Kerch*, Paris.
- POLIDORI M. 1977, *Cronache di Corneto*, a cura di A. P. MOSCHETTI, Tarquinia.
- PONTRANDOLFO A. - ROUVERET A. 1992, *Le tombe dipinte di Paestum*, Taranto.
- PRAYON F. 1975, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*, 22. *RM Ergänzungsheft*, Heidelberg.
- PRAYON F. 1977, *Todesdämonen und die Troilossage in der frühetruskischen Kunst*, in *RM LXXXIV*, pp. 181-197.
- PROIETTI G. 1986, *Cerveteri*, Roma.
- REEDER E. D. 1996, *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Catalogo della mostra (Baltimore, Dallas, Basel), Mainz.
- RIDGWAY D. 1989, *James Byres and the Ancient State of Italy. Unpublished Documents in Edinburgh*, in *Atti del II Congresso Internazionale Etrusco* (Firenze), Roma, pp. 213-230.
- ROBERTSON M. 1967, *Greek Mosaics. A Postscript*, in *JHS LXXXVII*, pp. 133-136.
- ROBINSON D. M. 1933, *Excavations at Olynthus V*, Baltimore.
- ROBINSON D. M. 1938, *Excavations at Olynthus VIII*, Baltimore.
- ROHDE E. 1925, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen.
- ROMANELLI P. 1940, *Tarquinia. Itinerario n. 75: la necropoli e il Museo*, Roma.
- RONCALLI F. 1990, *La definizione pittorica dello spazio tombale nell'età della crisi*, in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique du V^e siècle av. J.C.*, Roma, pp. 229-243.
- ROSS HOLLOWAY R. 1969, *Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinia*, in *AJA LXIX*, pp. 341-347.
- SCHEFOLD K. 1934, *Untersuchungen zu den kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig.
- SCHNAPP-GOURBEILLON A. 1982, *Les funéraires de Patrocle*, in *La mort, les mortes dans les sociétés anciennes*, Cambridge, pp. 77-88.
- SCHWARZ S. J. 1990, *Herakles-Hercle*, in *LIMC V*, pp. 196-253.
- SERRA RIDGWAY F. R. 1987, *Aspetti di una necropoli nel Fondo Scataglini di Monterozzi*, in M. BONGHI JOVINO - C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, *Atti del convegno* (Milano), Roma, pp. 324-340.
- SGUBINI MORETTI A. M. 1986, *Per un museo archeologico nazionale nel convento rinascimentale di S. Maria del Riposo a Tuscania*, in *Archeologia della Tuscia II*, Roma, pp. 236-245.
- SGUBINI MORETTI A. M. 1993, *Vulci e il suo territorio*, Roma.
- SHEAR T. L. 1929, *Excavations in the Theatre District and Tombs of Corinth in 1929*, in *AJA XXXIII*, pp. 514-546.

- SIMON E. 1973, *Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult*, in *JdI* LXXXVIII, pp. 27-42.
- SIMON E. 1976, *Die griechischen Vasen*, München.
- SIMON E. 1980, *Die Götter der Griechen*², München.
- SLAVIN L. M. 1951, *Drevini Gorod Olvia*, Leningrad.
- SOKOŁOWSKI F. 1969, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris.
- SRENGER M. - BARTOLONI G. 1977, *Die Etrusker. Kunst und Geschichte*, München.
- STACCIOLI R. 1980, *Le finte porte dipinte nelle tombe arcaiche etrusche*, in *Quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Chieti* I, pp. 1-17.
- STEINGRÄBER S. 1982, *Überlegungen zu etruskischen Altären*, in *Miscellanea archaeologica T. Dobrn dedicata*, Roma, pp. 103-116.
- STEINGRÄBER S. 1985, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.
- TINÉ BERTOCCHI F. 1964, *La pittura funeraria apula*, Napoli.
- TINÉ BERTOCCHI F. 1970, *Arpi*, in *EAA, Supplemento* 1970, p. 81.
- TRENDALL A. D. 1967, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford.
- TRENDALL A. D. 1987, *The Red-figured Vases of Paestum*, Roma.
- TRENDALL A. D. - CAMBITOĞLU A. 1982, *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford.
- URLICHS L. 1839, *Relazione di un viaggio fatto nell'antica Etruria*, in *BullInst* 1839, pp. 65-75.
- VALÉRY - RADOT J. 1953, *Henri Labrousse 1801-1871*, in *Labrousse architecte de la Bibliothèque Nationale de 1854 à 1875. Catalogue de l'exposition*, Paris.
- VAULINA M. A. - WASOWICZ A. 1974, *Bois grecs et romains de l'Ermitage*, Warszawa.
- VOTSIS K. 1976, *Nouvelle mosaïque de Sicyone*, in *BCH* C, pp. 575-588.
- WEBER - LEHMANN C. 1981, *Zur Datierung der tarquinischen Grabmalerei des 5. und 4. Jahrhunderts*, in *Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst*, Mannheim.
- WEBER - LEHMANN C. 1985, *Stil, Chronologie und Ikonographie der etruskischen Grabmalerei. Die archaische Periode*, in S. STEINGRÄBER (a cura di), *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart-Zürich.
- WEBER - LEHMANN C. 1992, *Riproduzioni di pittura etrusca*, in *Gli Etruschi e l'Europa*, Catalogo della mostra, Parigi-Milano, pp. 404-431.
- WEEGE F. 1921, *Etruskische Malerei*, Halle.
- ZAMARCHI GRASSI P. 1992, *La Cortona dei principes*, Catalogo della mostra, Cortona.



a) Gian Nicola Forlivesi, la Tomba della Mercareccia a Tarquinia. Pianta della Tomba. 1737 circa. Firenze, Biblioteca Marucelliana: Ms. A 66; b) Gian Nicola Forlivesi, la Tomba della Mercareccia a Tarquinia. Soffitti delle camere. 1737 circa. Firenze, Biblioteca Marucelliana: Ms. A 66, f. 66.

A Passaggio inferiore della prima camera
 BB Parti laterali della medesima con fregi attorno di diversi figure animali, vegeti, e diversi lavori di quadratura
 C Arco nel muro a forma di trapezio con vari lavori di scultura cavati nel tufo
 D Passaggio che conduce alla camera sotterranea
 E Passaggio della camera sotterranea
 F Pitture nel muro di passaggio assai difatte con caratteri etruschi
 GGG Tre scalini che girano intorno alla camera sotterranea



Widok pierwszy wnętrza grobu tarquinia, który ma być widokiem na inkubatorium dla wężów, niekompletnie odkrytym. Na ścianie widać reliefy z figurami zwierząt i postaci ludzkich. W środku stoi niski stołek z dwoma kolumnami, a przy nim siedzą dwie osoby.

a) Gian Nicola Forlivesi, la Tomba della Mercareccia a Tarquinia. Parete di fondo della camera superiore. 1737 circa. Firenze, Biblioteca Marucelliana: Ms. A 66, f. 65; b) Franciszek Smuglewicz, veduta della camera superiore della Tomba della Mercareccia. 1766 circa. Varsavia, Gabinetto delle Stampe dell'Università.

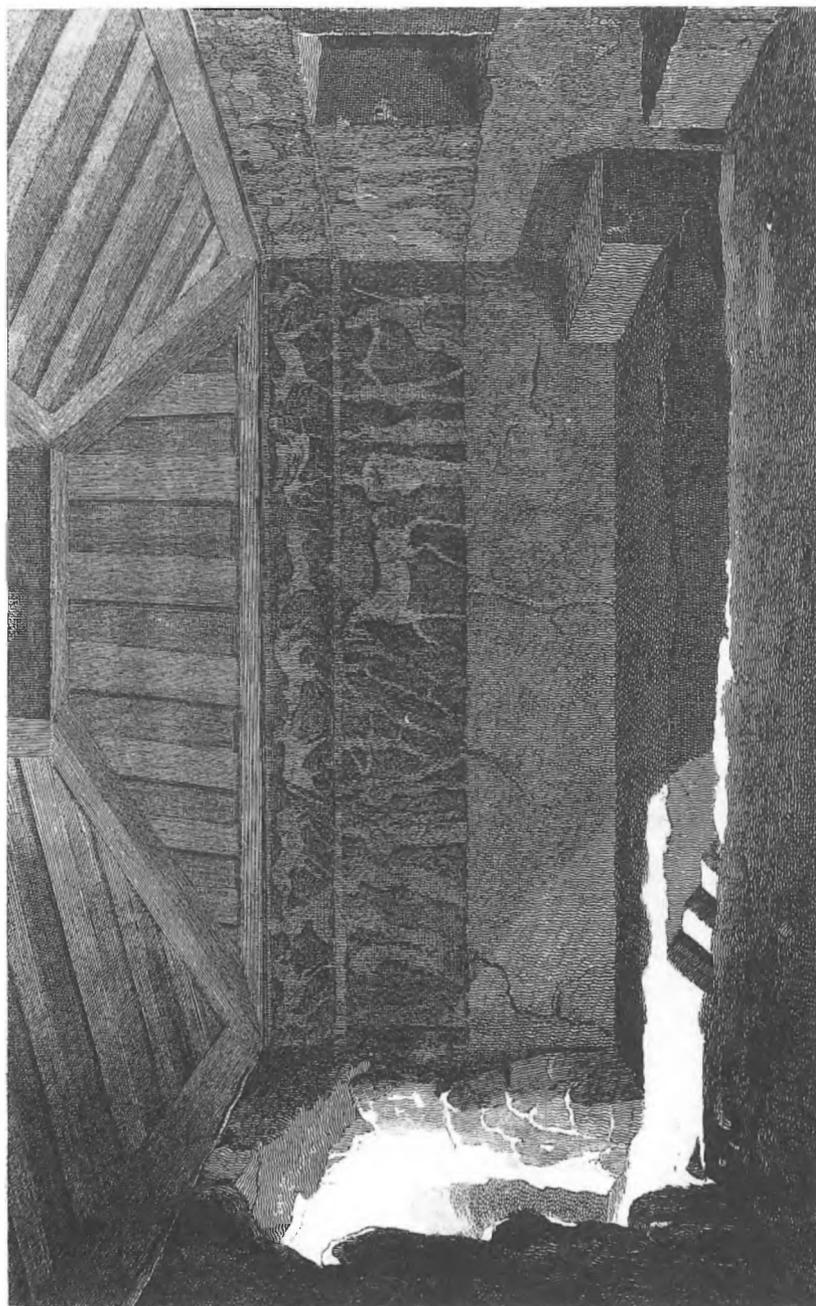
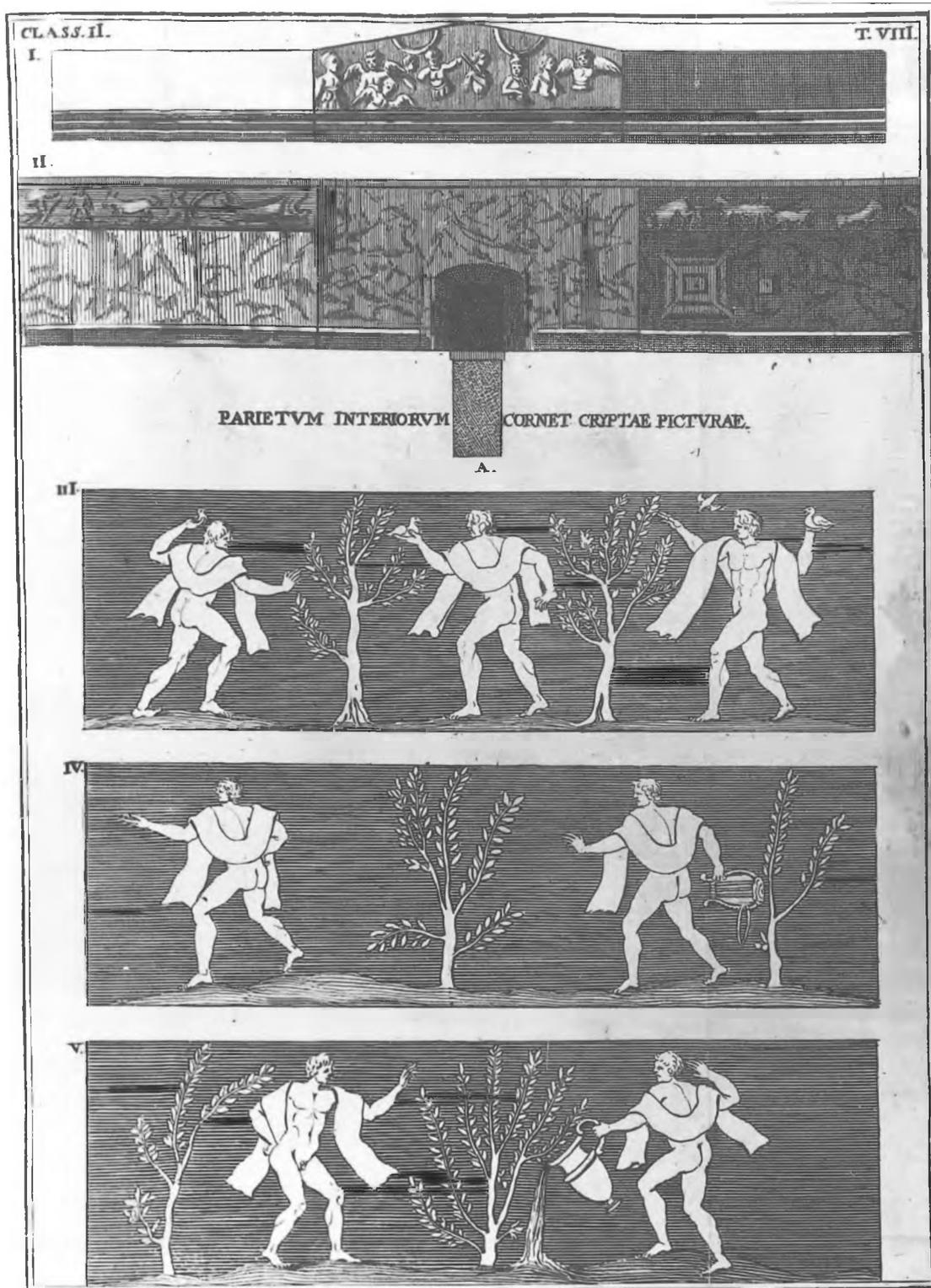


Fig. 10.

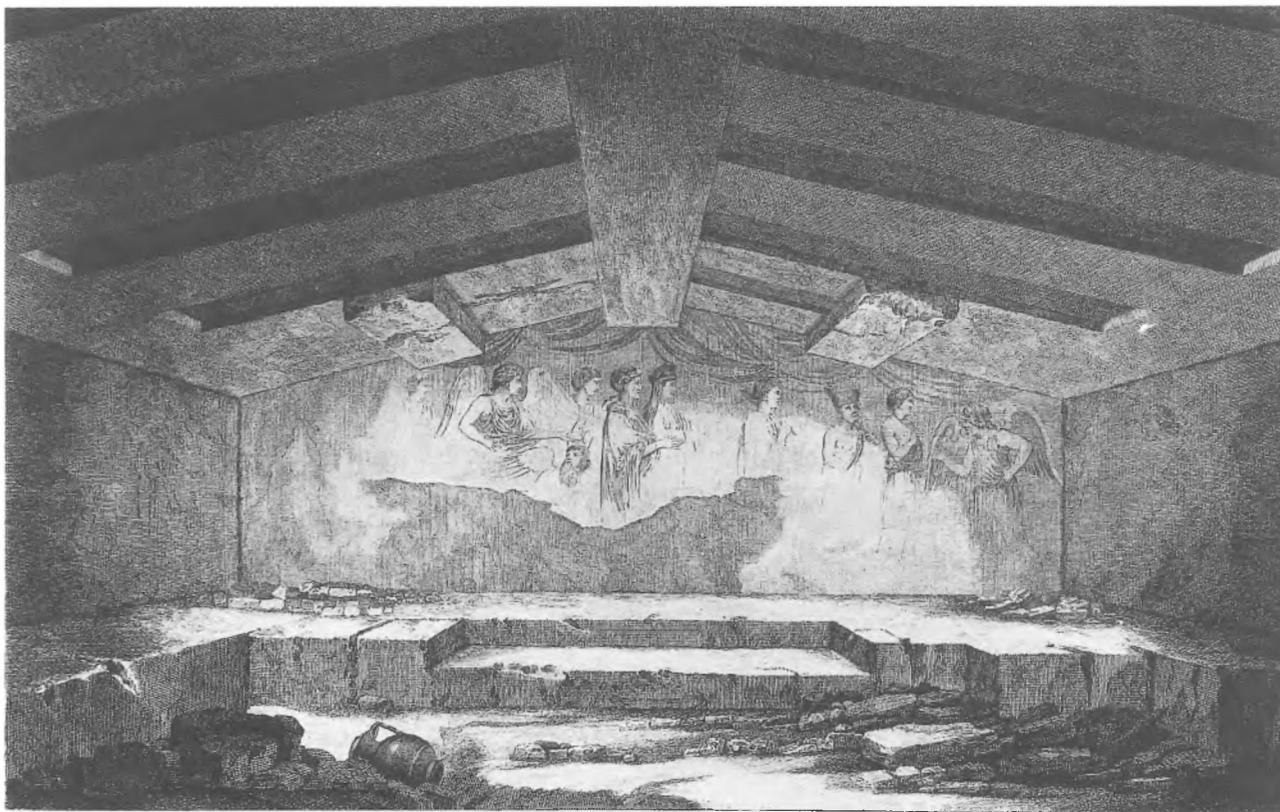
Tombe di Mercareccia, superiore.

Fig. 10.

Henri Labrousse, veduta della camera superiore della Tomba della Mercareccia. Da De Norvins - Nodier - Dumas 1844-1845.

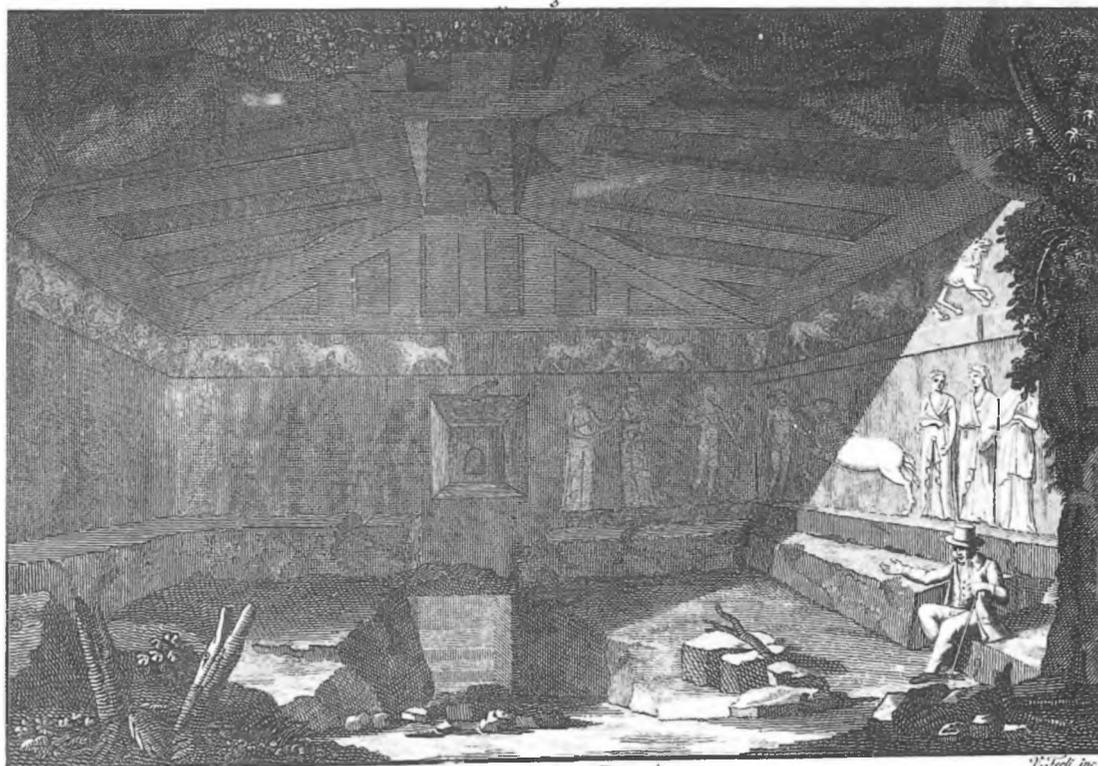
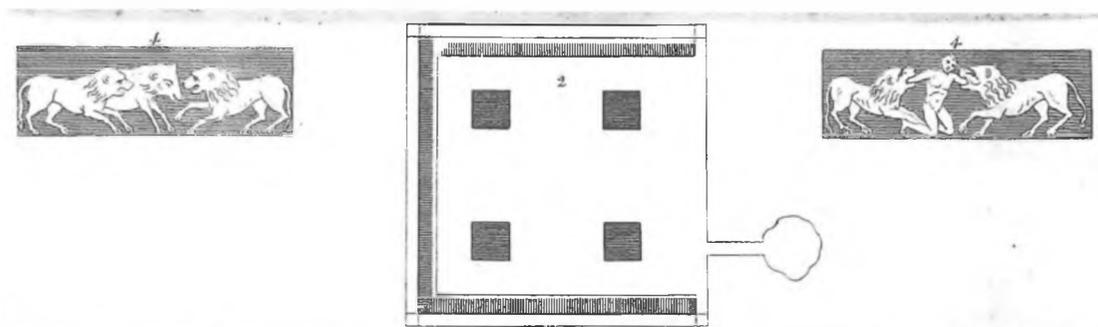


La Tomba della Mercareccia e la Tomba dei Sacerdoti Danzanti. Da Gori 1743, tav. VIII.



Widok wnętrza grobu Etruskiego. Dwie na lewo, denture. Znaczący Malowanki, raz więcej po prawej.

Franciszek Smuglewicz, le pitture della camera inferiore della Tomba della Mercareccia. Varsavia, Gabinetto delle stampe dell'Università. 1766 circa.



Repeteri di Tarquinia

Camera superiore della Tomba della Mercareccia. Da Micali, *Monpserv*, tav. LXIV.