## LA TOMBA DELLA QUADRIGA INFERNALE DI SARTEANO

(Con le tavv. XXV-XXXII f.t.)

Agli amici del Gruppo Archeologico Etruria di Sarteano

La necropoli delle Pianacce è ubicata lungo la propaggine sud orientale del pianoro su cui si è esteso l'abitato di Sarteano negli ultimi decenni, all'inizio di una serie di costoni rocciosi nei quali si innestano i lunghi *dromoi* scavati nel travertino, e che discendono ripidamente verso la vallata dei torrenti Oriato e Astrone, confluenti nella grande distesa della Val di Chiana. Le prime indagini note riguardanti la zona risalgono al 1954 e al 1956 quando Guglielmo Maetzke, allora ispettore della Soprintendenza Archeologica per la Toscana e molto attivo nel territorio di Sarteano, condusse due campagne che portarono alla messa in luce di due strutture tombali scavate nel travertino delle quali una di dimensioni monumentali, il cui corredo, inquadrabile tra la seconda metà del IV e la prima metà del III sec. a.C., è esposto ora nel locale Museo Civico Archeologico <sup>1</sup>. Nell'estate del 2000 la Direzione del Museo di Sarteano ha ripreso le ricerche nell'area

Questo contributo, consegnato a due mesi dal termine dei lavori di scavo, è una presentazione del tutto preliminare della tomba dipinta rinvenuta l'11 ottobre 2003 nella necropoli delle Pianacce di Sarteano, cui farà seguito un'edizione integrale con lo studio del corredo e con un'analisi maggiormente circostanziata delle pitture. Era tuttavia nostra intenzione presentare in questa sede al mondo scientifico nei tempi più rapidi possibili una scoperta già altrimenti nota da organi di informazione. Ringrazio vivamente il dott. Mario Iozzo, funzionario per il territorio chiusino della Soprintendenza per i Beni archeologici della Toscana, e l'allora Soprintendente dott. Angelo Bottini, per la disponibilità dimostratami in questi mesi seguiti alla scoperta. Ringrazio inoltre per gli scambi di idee la prof. Marisa Bonamici e il prof. Adriano Maggiani, a cui devo anche l'invito e le sollecitazioni a presentare in tempi molto rapidi il lavoro in questa prestigiosa sede. Un sentito ringraziamento all'Amministrazione Comunale di Sarteano, che con scelta coraggiosa investe nella valorizzazione del patrimonio archeologico del proprio territorio, e agli 'scavatori' del Gruppo Archeologico Etruria con cui condivido la gioia di questa scoperta.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Sugli scavi Maetzke nella necropoli delle Pianacce, inediti ad eccezione delle due kylikes a figure rosse rinvenute nella tomba più grande (MAETZKE 1956; HARARI 1980, p. 28, n. 6, tav. IV; CRISTOFANI 1992 [1993], p. 101; MANGANI 1992 [1993], p. 119, n. 2), vedi per ora MINETTI 1997, p. 83 sgg. I. intilizzo della tomba è in quella sede posto già alla prima metà del V secolo per la presenza negli strati superficiali del dromos di un frammento di un cippo di pietra fetida figurato. In realtà nel corso delle recenti campagne di scavo si è visto che frammenti di cippi di pietra fetida anche di notevoli dimensioni vengono rinvenuti nei dromos (ad esempio nella tomba n. 7 di III sec. a.C.), ma sono evidentemente provenienti da altre strutture limitrofe. Questo permette di collocare la tomba scavata dal Maetzke e ubicata a 15 metri da quella qui in analisi nella stessa fase cronologica.

dove era nota la presenza di diversi ipogei violati dagli scavatori clandestini locali ancora tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 del secolo scorso. Lo scavo sistematico dell'area ha portato al momento alla messa in luce di nove strutture, che coprono un arco cronologico compreso tra la seconda metà del VI e l'inizio del II sec. a.C.

- 1

Nell'ottobre 2003 la scoperta della struttura n. 9 (fig. 1) ha riservato la sorpresa di un interessantissimo ciclo pittorico a decorazione di tutta la sua parete sinistra. Un dromos come consuetudine intagliato nel travertino per una lunghezza di 19 metri, e corredato nella sua parte centrale da quattro nicchie simmetriche, introduceva ad una porta con frontone superiore aggettante la cui pietra di chiusura era ancora in situ nella parte inferiore, mentre al di sopra era stato aperto un varco di circa mezzo metro, mediante la rimozione di una seconda e più piccola lastra<sup>2</sup>. La porta<sup>3</sup>, realizzata senza una particolare cura architettonica, ma decorata esternamente da una intonacatura bianca di cui restano alcune tracce, introduce in un corridoio lungo 7 metri 4 che dà accesso ad una camera a pianta quadrangolare<sup>5</sup>. A metà del lato sinistro del corridoio si apre una nicchia 6 che originariamente doveva avere sul lato destro un vano simmetrico delle stesse dimensioni, successivamente distrutto come tutto il lato destro della camera di fondo. Il soffitto è a doppio spiovente con tracce del columen centrale; le pareti sinistra e di fondo della camera sono realizzate con cura, con angoli regolari, mentre la parete destra è grossolanamente incavata. La distruzione del lato destro è avvenuta in una fase successiva all'uso del vano come camera sepolcrale, in quanto il riempimento comprendente i grandi blocchi di travertino frutto della distruzione copre lo strato con i materiali pertinenti al corredo e rinvenuti, in stato estremamente frammentario, sopra il livello pavimentale in terra battuta.

La decorazione pittorica si dipana in quattro campi distinti: sulla parete sinistra del corridoio prima della nicchia (I)<sup>7</sup>, sulla stessa parete, ma dopo la nicchia (II)<sup>8</sup>, sulla parete sinistra della camera (III) ed infine sul frontone della parete di fondo, sempre a sinistra (IV). Nel corridoio la zona figurata è sormontata da un meandro spezzato rosso e al di sotto nero, mentre nella parte bassa è stato eseguito un alto zoccolo in colore ros-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Da questo varco dovevano essere passati i precedenti violatori sicuramente in momenti diversi e molto distanziati cronologicamente tra loro, in quanto la presenza di ceramiche alto medievali e di due ganci di cintura di epoca longobarda nella terra di riempimento della tomba dimostrano una prima occupazione della struttura, probabilmente come rifugio già nel VI-VII sec. d.C., mentre la vera e propria distruzione del sarcofago in alabastro in essa rinvenuto doveva essere stata compiuta da violatori in tempi più recenti, come dimostra la stratigrafia. Il danneggiamento operato sulla parte delle pitture prossima all'ingresso, in coincidenza con l'ultimo livello di riempimento della tomba, data sicuramente ad una fase molto recente, presumibilmente nel corso del XX secolo.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La porta è alta m. 2,05 e larga m. 1,10.

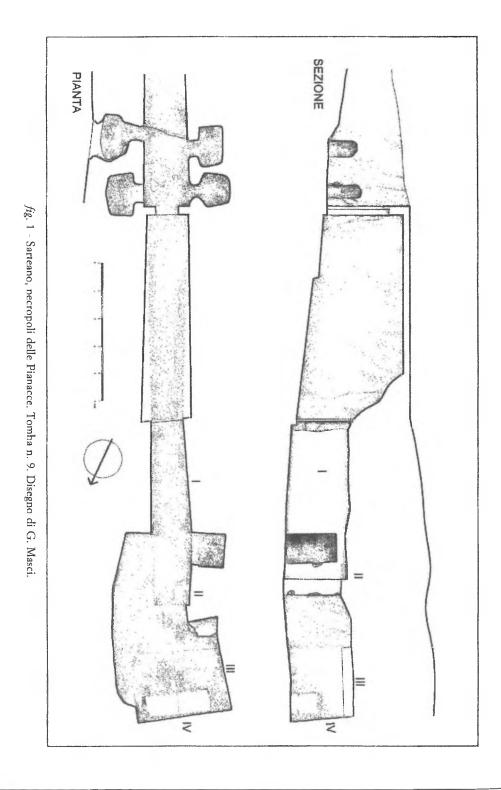
<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Il corridoio è largo m. 1,10 all'ingresso e m. 1,37 all'altezza della nicchia, cioè ai 4 metri, dove sul lato destro si allarga per la distruzione della nicchia e delle pareti di quel lato.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> La camera è ora larga m. 3,80 e lunga m. 3,50. L'altezza centrale al *columen* è di m. 2,44 e di circa m. 1,75 agli angoli.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> La nicchia è larga m. 1,08, profonda m. 1,20 e alta m. 1,90 alla porta e m. 1,60 sul fondo.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Con uno sviluppo in lunghezza di m. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Per una lunghezza di m. 2.



so sormontato da una fascia con onde correnti nere nelle quali si gettano perpendicolarmente una serie di piccoli delfini. Al di sopra dei delfini una sottile fascia nera indica la linea del suolo su cui poggiano le figure. Tutte le raffigurazioni si sviluppano su fondo bianco e sono caratterizzate da un forte uso della linea di contorno nera e della linea preparatoria incisa, che mostra in alcune zone numerosi 'ripensamenti' e in altri casi solo una indicazione grossolana di un contorno sviluppato poi con cura con il colore.

I. La prima scena, che è sicuramente quella più singolare e di maggior impatto visivo (tavv. XXV; XXIX), è appunto compresa tra la porta d'ingresso e la nicchia sinistra del corridoio e rappresenta una figura demonica che conduce una quadriga trainata da animali reali e fantastici che si dirige verso la porta d'ingresso, preceduta da un personaggio anch'esso diretto verso l'esterno della tomba. Di questa figura, che è quella in peggiore stato di conservazione di tutto il ciclo pittorico, sono visibili i piedi, i polpacci (tavv. XXV; XXX a) e parte di una grande ala. Il piede destro è appoggiato al suolo ed è ben leggibile anche la caviglia; il sinistro, arretrato, è sollevato in chiaro movimento incedente. Al di sopra del polpaccio sinistro si intravede l'inizio di una veste di colore giallino. L'incarnato dei piedi è realizzato in rosa-rossastro piuttosto acceso e il piede sinistro, disegnato all'interno di una linea di contorno incisa grossolanamente, è reso con particolare cura e maestria con l'indicazione delle unghie e delle pieghe delle dita. Della parte superiore della figura non restano che deboli tracce, ma pare evidente che fosse alata, in quanto in alto a destra sono leggibili resti di colore rossastro e una linea semicircolare che sembra costituire il limite superiore dell'ala che termina in basso, dopo un'ampia lacuna, con due estremità appuntite delineate da un contorno nero e con fasce verticali di colore rosso e bianco. A sinistra in alto si conserva una fascia obliqua all'altezza delle spalle, con tracce di colore marroncino e nero, che potrebbero appartenere ad una capigliatura lunga e forse arricciata o, con meno probabilità, ad una lunga barba. A metà altezza è poi perfettamente leggibile e accuratamente disegnato un dito indice di una mano, rivolto verso l'alto e leggermente piegato.

Alle spalle di questo personaggio si trovano quattro animali che avanzano anch'essi verso sinistra: purtroppo buona parte delle teste dei primi due e il collo e le spalle di tutti e quattro sono stati gravemente danneggiati da violenti colpi di piccone che hanno asportato l'intonaco dipinto e parte della roccia di base <sup>10</sup>. Malgrado ciò l'animale immediatamente a ridosso del carro è chiaramente identificabile con un leone con muso di profilo e criniera resa in colore giallo-arancio (tav. XXVII a), con una linea più scura sovrapposta che disegna un reticolato e sulla fronte delinea una serie di ciocche a fiamma,

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> L'altezza totale della parete decorata è di m. 2,02 all'inizio, accanto alla porta, e di m. 2,15 al termine del corridoio. Il fregio superiore con meandro è alto tra cm. 18 e 22, mentre la zona figurata compresa tra le due fasce nere varia tra i m. 1,05 e 1,09; la fascia con delfini è alta cm. 13, quella con onde correnti 12 e lo zoccolo rosso è intorno ai cm. 50. I delfini sono alternatamente rossi e verdi con la pancia rossa con linea di contorno e dettagli in nero.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> La distruzione, come già sottolineato, deve essere avvenuta in tempi piuttosto recenti, quando già la camera era riempita di terra, in quanto il danneggiamento seguiva proprio l'altezza del livello di riempimento da noi trovato al momento della scoperta della tomba.

sotto le quali compare un piccolo orecchio. Il grande occhio globulare è reso da due linee curve nere e da una terza superiore che indica il sopracciglio ed ha la pupilla circolare di colore rosso a rendere uno sguardo fiammeggiante e deciso. Redini rosse incorniciano la testa. Davanti al muso del leone si profila quello di un grifone con grande becco giallo e cresta rossa, tutto con linea di contorno nero, e orecchio allungato reso in bianco. La resa dell'occhio è analoga a quella del leone e così le redini rosse che imbrigliano la testa. Le teste dei due animali posti davanti sono poco conservate; si riconoscono una criniera di leone nel secondo animale e il giallo del becco di un altro grifone nel primo. Si tratta pertanto di due grifoni crestati alternati a due leoni che mostrano corpi del tutto identici, conservati al di sotto dell'ampia lacuna. Le zampe anteriori munite di potenti artigli sono tutte sollevate, mentre i quarti posteriori, allineati schematicamente, sono uniti in una certa fissità e tutti con la coda inserita tra le zampe (tav. XXX b). I corpi sono bianchi con linea di contorno nera molto accentuata, e sulla sommità della schiena dell'ultimo leone sono rese delle setole come continuazione della criniera in colore giallo con margine arancio indicato a fiamma; setole che compaiono più corte anche nei corpi degli altri animali. L'interno del corpo del leone è caratterizzato da una zona con margini arrotondati irregolari di colore bruno che copre la parte centrale dell'animale e la parte superiore delle zampe e viene riproposta anche nelle zampe degli altri animali, sia in bruno che in rosso. L'affollamento di zampe anteriori e posteriori senza particolari accorgimenti prospettici e l'alternanza di colori contrastanti crea una sensazione di complessa leggibilità della quadriga. Una nuvola nera dai contorni arrotondati avvolge le belve sviluppandosi dalle teste dei due leoni fino oltre le zampe anteriori del primo grifo.

I quattro animali sono collegati al carro da briglie rosse, conservate in un solo punto, oltre che sui loro musi. Anche il colore del parapetto e delle fiancate del carro (tav. XXX c) è rosso con i bordi laterali resi in colore più scuro con borchie gialle, forse ad indicare un rivestimento in cuoio con borchie di bronzo. Le ruote sono in giallo con la solita linea di contorno nera, mentre il mozzo è reso in una prospettiva errata, sviluppata obliquamente a sinistra. Di fronte al parapetto del carro fuoriesce il timone a testa di grifo reso in giallo scuro che si inserisce obliquamente tra i corpi degli animali, collegandosi dall'altra parte al pianale, anch'esso reso in giallo scuro. Fra il carro e i quarti posteriori dell'ultimo leone si sviluppa ancora la nuvola nera che avvolge nella parte superiore, di fronte al volto e alla spalla destra, anche la figura del conducente.

Questa (tav. XXVII b) è una figura il cui sesso non è di immediata individuazione. Il volto è sottile con caratteri arcigni e corrucciati, ma non mostruosi. La carnagione è bianca, i capelli a massa triangolare allungata posteriormente, come se fossero sostenuti dal vento della corsa, sono arancioni con le lunghe ciocche sovradipinte in rosso e con l'attaccatura sulla fronte resa in nero con motivi a fiamma. L'occhio, sotto la marcata linea scura del sopracciglio, è – come quello degli animali – reso con linee nere in forma globulare mentre una linea rossa superiore ne sottolinea il margine convergendo nel sacco lacrimale. La pupilla circolare nera rende lo sguardo fisso e spiritato. Il naso è pronunciato e adunco con rughe all'attaccatura della fronte, le labbra sottili sono dipinte in un colore rosso intenso, mentre con la solita linea nera è resa una ruga trasversale sulla guancia. Benché danneggiato da una piccola lacuna, è ben evidente un dente appuntito a zanna che fuoriesce dalla mandibola e copre parte del labbro superiore. Il mento è

sfuggente, l'orecchio piccolo e ben modellato; sugli zigomi una serie di tratti rossi verticali irregolari possono indicare un fitto sistema di rughe ovvero, considerando che sono realizzate nello stesso colore scuro delle ciocche di capelli, potrebbero anche rappresentare un accenno di barba o comunque di peluria. Il collo sottile è segnato da due brevi rughe trasversali in rosso. Circa venti centimetri dietro al volto della figura era stato accennato con la linea preparatoria incisa il profilo di un naso e le labbra di un volto, che non è stato poi realizzato.

Il personaggio, certamente un demone, indossa una veste rossa che copre le spalle ricurve e le braccia protese nell'atteggiamento tipico dell'auriga. L'ampia lacuna nella parte centrale della figura non permette di leggere appieno l'abbigliamento, che prevede una tunica forse bordata di bruno, come sembra dimostrare la linea che si vede sul braccio destro coperto da un mantello gonfiato dal vento di cui si legge la linea incurvata del margine esterno e gli ultimi lembi, in basso a destra, oltre il carro, dove la massa rossa è ravvivata dalle pieghe di colore più scuro che rendono un avvolgimento della stoffa in movimento.

Alle spalle dell'auriga si apre la nicchia che si diparte dal pavimento con un leggero rialzo interno ed è incorniciata da una porta di tipo cosiddetto dorico realizzata, al di sotto della fascia rossa del margine superiore del meandro, con un colore giallo bordato da una spessa fascia bruna lungo la quale è disegnato internamente un fregio di ovuli.

II. A destra della nicchia si sviluppa la seconda scena, anch'essa su fondo bianco e delimitata in alto da un meandro analogo al precedente, che consiste in una coppia maschile distesa sulla kline (tavv. XXVI; XXXI). I due personaggi, con mantelli che lasciano completamente scoperto il torace, sono caratterizzati da una resa marcata della differenza di età (tav. XXVII c): quello di destra, più maturo, ha la barba e la carnagione rosa pallido, mentre quello di sinistra, un giovinetto, ha una carnagione rosa intenso, quasi rossastra, un colore analogo a quello della figura perduta di fianco alla porta d'ingresso. La figura barbata ha il volto di profilo a sinistra, il torso di prospetto, il braccio destro appoggiato sulle spalle del giovinetto e il sinistro piegato al gomito appoggiato sui cuscini della kline, mentre il corpo rimane coperto dalla seconda coppia di cuscini, su cui poggia l'altro uomo, e dal corpo di quest'ultimo. Ha corti capelli neri trattenuti da una benda di colore bruno, volto particolarmente espressivo con tratti resi con linea di contorno nera: due sottili rughe sulla fronte, sopracciglio ampio, grande occhio con palpebra superiore indicata e pupilla marrone, con sguardo dall'espressione assorta rivolto verso il basso. Il naso è dritto e regolare, le labbra carnose di colore rosato sono lievemente inarcate verso il basso a conferire un lieve corrucciamento all'espressione del volto, accentuato dalla marcata ruga che dalla narice scende ai lati della bocca. Sulla guancia la barba è resa a piccoli tratti neri; il collo largo e corto, dal marcato 'pomo di Adamo', si imposta sulle spalle sproporzionatamente ampie con la sinistra molto sollevata. Anche i pettorali appaiono molto larghi, marcati come sono da una spessa linea nera, e infondono al complesso della figura un aspetto alquanto atticciato. Il braccio sinistro appare eccessivamente corto rispetto al destro ed entrambi terminano in mani lunghe e affusolate, che contrastano con la figura massiccia.

Il giovane ha la stessa capigliatura dell'uomo barbato: corti capelli neri trattenuti da

una taenia di colore bruno. Il volto, di profilo a destra, con lo sguardo rivolto al compagno di kline, presenta un lungo naso sottile, il sopracciglio e le palpebre allungate, il tutto reso con linee nere, e le labbra distese in un lieve sorriso che infonde serenità all'espressione del volto. Il mento è pronunciato, il collo, con 'pomo di Adamo' evidenziato, è allungato. Il busto è di prospetto, ma in movimento di torsione all'indietro verso il compagno al quale rivolge entrambe le braccia: con il sinistro, il cui gomito è appoggiato sul cuscino, si allunga fino a trattenere con la mano la sinistra dell'altro, mentre con il destro sollevato compie un gesto di saluto affettuoso con la mano alzata con l'indice distanziato sotto il mento del personaggio barbato. Sul torace sono indicati i pettorali non particolarmente sviluppati, la linea inguinale e l'ombelico, al di sotto del quale si avvolge in un rotolo il margine del mantello che copre tutta la parte inferiore della figura. Sotto la veste si delinea il ginocchio destro piegato e sollevato in alto, mentre il piede, scarsamente leggibile per il deperimento della pittura, fuoriesce in basso. Lungo la gamba distesa sono rese in nero alcune pieghe piuttosto accentuate, mentre più in alto, sotto il sinus del manto, partendo da due piccole pieghe che formano il profilo di un occhio, è stata delineata sulla veste una curiosa faccia di profilo resa da una sottile linea nera. I due doppi cuscini, su cui si appoggiano le figure, sono decorati da fasce nere e rosse così come il materasso della kline, che nella sua parte centrale, peraltro molto lacunosa, presenta una complessa decorazione a fasce verticali di meandri sovrapposti a linee in schemi variati di colore rosso. Al di sotto del materasso la struttura della *kline* è indicata da una fascia gialla che si ricollega lateralmente alle zampe tornite, anch'esse in colore giallo, delle quali si conserva solo la sinistra che presenta in basso una zampa a doppia modanatura (tav. XXXI).

Questa parte della figurazione pittorica è caratterizzata da una serie di linee preparatorie incise (tav. XXXII a), che non sono state seguite nello sviluppo della linea di contorno e del colore, soprattutto nella parte centrale dei cuscini della kline e nell'incrocio delle braccia dei due personaggi; inoltre è ben evidente che il dito indice della mano sinistra dell'uomo barbato era originariamente segnato leggermente più in alto.

Al di sotto prosegue il fregio con delfini e onde marine correnti e lo zoccolo rosso che delimitava anche la scena della quadriga.

Al di là della scena ora descritta la parete forma una sporgenza <sup>11</sup> ed è decorata da due fasce verticali rosse che ne delimitano una gialla, mentre inferiormente continua il motivo ad onde correnti con delfini e lo zoccolo rosso. L'impressione odierna è quella di un pilastro sporgente, ma considerando che gran parte dell'angolo sinistro tra il corridoio e la camera è stato distrutto, come dimostrano bene anche le tracce sul pavimento e sul soffitto, oltre che la palese interruzione delle raffigurazioni pittoriche, doveva in realtà trattarsi dell'originario accesso alla camera di fondo che aveva in corrispondenza sul soffitto una trabeazione <sup>12</sup> decorata con alternanza di colore nero e rosso. La raffigurazione prosegue con l'immagine di un giovinetto in piedi che tiene nella mano destra

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> La misura è di cm. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> La trabeazione ricavata nel soffitto è lunga m. 1,20 e questa quindi doveva essere l'ampiezza originaria della porta d'accesso alla camera di fondo.

con il pugno chiuso, raffigurato schematicamente senza l'indicazione delle dita, un colum, mentre il braccio destro è disteso lungo il fianco (tavv. XXVII d; XXXII b). Il volto è di profilo a sinistra, con lo sguardo rivolto verso i due banchettanti che gli sono a fianco, con lineamenti delicati e giovanili. La pittura è molto deperita e non consente di leggere appieno i tratti, ma sulla carnagione rosata si distinguono tratti bruni che individuano l'occhio, il naso piccolo e regolare, le labbra sottili. I capelli di colore giallino con ciocche brune arrivano alla nuca e scendono sulla fronte in una breve frangia. Il volto, a differenza del resto della figura, non presenta linee preparatorie incise. Il giovane indossa una tunica bianca, inferiormente bordata ai lati di bruno, lunga fin sotto il ginocchio, leggibile solo nella parte superiore e inferiore in quanto la figura è interessata nella parte centrale da un'ampia lacuna di forma circolare nella quale, con particolare accanimento. è stato asportato anche un grosso strato del banco di travertino sottostante. Sotto la veste, sono state rese ad incisione le cosce, con un effetto di trasparenza della veste, mentre i polpacci sono nel solito colore rosa intenso, lievemente aperti in un movimento verso sinistra con il piede destro al suolo e il sinistro leggermente sollevato. Il colum dal lungo manico, tenuto verticalmente, è raffigurato di profilo in colore giallo, ma la linea preparatoria circolare chiarisce l'intenzione originaria di rappresentarlo frontalmente. Sopra alla figura lo spazio per la decorazione accessoria è molto ridotto e non si sviluppa più in un vero meandro, ma solo in una fascia con dentelli. Inferiormente invece prosegue il fregio con delfini e onde correnti e lo zoccolo rosso che interessano tutta la parete del corridoio.

III. Nella camera di fondo (*tavv*. XXVI; XXVIII *a-b*) la sintassi del dipinto appare profondamente mutata, come indica l'assenza sia del meandro che del fregio con delfini e onde, mentre l'aspetto unitario è assicurato dallo zoccolo di base: sul lato sinistro, che doveva collegarsi ad angolo retto al proseguimento della scena con il servitore, compare a tutta parete <sup>13</sup> un enorme serpente su fondo bianco. Il serpente ha tre teste impostate su lunghi colli che si uniscono al corpo avvolto in un'unica grande spira dalla quale fuoriesce la coda. Le teste (*tav*. XXXII *c*) sono munite di una cresta rossa e di una lunga barba triangolare, marginate da una spessa linea scura che delinea anche il contorno degli occhi, in un contrasto netto con il rosso fiammante della pupilla. La prima testa è più piccola e abbassata e ha le fauci chiuse, mentre le altre due, con espressione digrignante, presentano file di denti triangolari. Il corpo di colore verde chiaro presenta motivi a denti di lupo alternati a tratti resi con pennellate più scure, mentre il ventre è in giallo con linee verdi orizzontali che rendono le rigide pieghe della pelle squamata del rettile <sup>14</sup>.

IV. La parete di fondo è decorata solo nella parte sinistra del frontone (tav. XXXII d): quest'ultimo è delimitato da una fascia rossa e da una nera lungo tutta la par-

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> La zona della parete sinistra coperta di intonaco bianco su cui è disegnato il serpente è larga m. 2,24 e alta m. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Nella parte bassa vi sono ampie lacune dovute a un foro praticato sulla parete e ai danni causati dal rovesciamento di una parte del sarcofago contro la parete; nella zona delle teste vi sono invece alcune macchie di origine ferrosa e tracce di carbone.

te superiore ed è fornito di uno strato preparatorio di argilla anche nella zona destra <sup>15</sup>. Un grande ippocampo rivolto verso il centro occupa tutto il triangolo sinistro; è realizzato in colore grigio-verdastro con cresta, ventre e parte delle pinne e della coda in rosso. Il muso è anteriormente danneggiato, così come le zampe, andate perdute in una lacuna causata come le altre dall'asportazione anche di parte della roccia. Secondo le canoniche rappresentazioni di questa creatura il corpo forma una curva sinuosa verso l'alto e termina in una coda pinnata.

I. La scena raffigurata sulla parete del corridoio prima della nicchia (tavv. XXV; XXVII a-b; XXIX; XXX a-c) rappresenta dal punto di vista iconografico una assoluta novità nel quadro della pittura funeraria etrusca, e, pur inserendosi appieno nelle nuove tematiche riguardanti l'immaginario funerario di epoca post-classica documentate nella pittura parietale 16, nella ceramografia, sulle urne e sui sarcofagi, propone tuttavia uno schema del tutto nuovo. Siamo pienamente in quella fase successiva alla metà del IV sec. a.C. in cui i consueti temi dei giochi funebri, del banchetto, delle celebrazioni in onore del defunto con scene di danza, giochi atletici o vita reale lasciano spazio ai temi del mondo dell'Oltretomba, alle figure che lo popolano e complessivamente all'espressione delle nuove dottrine escatologiche, mediate dal mondo greco, che per la prima volta avevano fatto la loro comparsa nella innovativa raffigurazione della tomba dei Demoni Azzurri <sup>17</sup>, anch'essa di recente scoperta. In questa fase, una delle rappresentazioni più frequenti diventa quella del viaggio verso l'Aldilà, compiuto dal defunto a piedi, a cavallo, disteso su un carro o alla guida di una biga, in presenza di figure demoniche, per lo più Charu(n) nelle sue molteplici manifestazioni o Vanth, che lo accompagnano a piedi. Nel nostro caso invece il personaggio rappresentato come conducente della quadriga non sembra il defunto 18, ma un essere infernale. Lo avvolge una grande nuvola nera, simile a quella che circonda le figure sulla kline e la coppia Ade-Persefone nel banchetto ultra-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> La zona in cui è inserito l'ippocampo ha una base di m. 1,60, un'altezza di cm. 50 sul lato sinistro e di cm. 95 al centro.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Per un quadro riassuntivo del cambiamento di tematiche avvenuto nella pittura funeraria etrusca a partire dalla metà del IV sec. a.C., vedi Steingräber 1985, p. 62 sgg. (S. Steingräber), e Cristofani 1987, p. 192. Per le complesse tematiche riguardanti il viaggio verso l'Aldilà soprattutto in rapporto alle nuove tendenze escatologiche di tipo orfico-pitagorico cfr. da ultimi Rendell 1996, p. 10 sgg. e Bonamici 1998, p. 2 sgg.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Sulla tomba dei Demoni Azzurri vedi CATALDI DINI 1987 e da ultimi RENDELI 1996, con altri riferimenti bibliografici alla p. 26, nota 1, e RONCALLI 1997, p. 37 sgg. Colgo l'occasione per ringraziare la dott. Cataldi Dini che con estrema cortesia mi ha dato la possibilità di prendere visione delle tombe tarquiniesi citate in questo articolo e attualmente chiuse al pubblico.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Nelle tombe Golini e degli Hescana di Orvieto, che sono coeve alla nostra e hanno con essa – come vedremo – notevoli assonanze, la biga è condotta direttamente dal defunto che solo nel caso della Golini I presenta anch'esso una nuvoletta nera intorno al bordo superiore del mantello che lo avvolge. Sulle tombe dipinte orvietane cfr. da ultimo Pairault Massa 1983; *Orvieto* 1982; Feruglio 1995; Bruschetti - Feruglio 1998, p. 154 sgg.; e Feruglio 2003. Ringrazio anche il dott. P. Bruschetti per la disponibilità dimostratami nelle mie 'ricerche orvietane'.

144 A. Minetti

terreno delle tombe dell'Orco I e II <sup>19</sup>, o le teste dei demoni femminili alati della tomba degli Hescana di Orvieto <sup>20</sup> e compare, più ridotta, intorno alle vesti dei banchettanti della parete destra della tomba Golini I <sup>21</sup>. La nuvola avvolge completamente anche gli animali che tirano il carro, che per loro stessa natura rivelano il carattere ultraterreno del cocchio. Da un lato i leoni <sup>22</sup> che conducono il carro rimandano ad una iconografia della dea Kybele, nota in ambito greco almeno a partire dal fregio del tesoro dei Sifnî a Delfi <sup>23</sup> e che avrà una notevole diffusione in ambito romano <sup>24</sup>; probabilmente essa è attestata anche nella pittura parietale etrusca, se è affidabile la notizia del rinvenimento di una tomba con tale raffigurazione avvenuta nella necropoli di Monterozzi di Tarquinia nel 1738, ora perduta, e forse di una seconda in cui il carro della dea era però tirato da serpenti <sup>25</sup>. I grifoni <sup>26</sup> eccezionalmente nel nostro caso sono apteri <sup>27</sup>: questa anomalia si spiega probabilmente solo con l'intento di creare una simmetria compositiva con i leoni. Essi sono assimilabili concettualmente ai 'draghi alati' che trainano la biga di Persefone sulle due note anfore del Gruppo di Vanth al Museo Faina di Orvieto <sup>28</sup>. In esse è rap-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Sulle tombe dell'Orco vedi Torelli 1983; Cristofani 1987, oltre ad altra bibliografia precedente riportata in Steingräßer 1985, pp. 334-337, nn. 93, 94, 95; da ultimo Morandi - Colonna 1996.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Feruglio 2003, p. 124 per la figura n. 2 a fig. 4, e p. 134 per la figura n. 15 a fig. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> FERUGLIO 1995, p. 36, figg. 3.7-8.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ancora fondamentale per l'iconografia del leone in Etruria: Brown 1960.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Naumann 1983, p. 309, n. 121, tav. 21. Per l'iconografia della dea con il carro di leoni, vedi le pp. 229-233.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Per l'iconografia di Cibele, cfr. SIMON 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Riguardo a tali tombe non disponiamo di nessuna riproduzione, e nel *Catalogo ragionato della pittura etrusca* si ritiene che le due notizie siano confuse e che si tratti di un unico rinvenimento: cfr. Steingräber 1985, p. 340, n. 102 per la tomba con processione di Cibele rinvenuta nel 1738 (con bibl.) e *ibidem*, p. 376, n. 1 per la tomba con Cibele che guida il carro trainato dai serpenti. In realtà la notizia, riportata da Avvolta nel *BullInst* 1831, p. 92 e ripresa dal manoscritto di padre Forlivesi, non sembra riferita a un solo ritrovamento disgiunto in due notizie, ma pare proprio riguardare due distinte scoperte.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Sull'iconografia del grifone vedi Delplace 1980; in particolare sulla presenza del grifone nella pittura parietale di età tardo classica e ellenistica cfr. *ibidem*, pp. 215-216; esso è documentato solo nelle tombe di Paestum e in Etruria nel fregio animalistico della tomba François di Vulci. Per i grifoni sui rilievi dei sarcofagi e delle urne cfr. *ibidem*, p. 167 sgg. ed in particolare vedi i grifoni che affrontano serpenti su due urne volterrane (p. 175, figg. 210-211) e il grifone con un serpente tra le zampe in un sarcofago da Vulci a Copenhagen (p. 171, fig. 202) ad indicare l'ambito ctonio di questi animali che compaiono entrambi nella tomba delle Pianacce.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Analogamente aptero è il grifone sullo stamnos con Charu(n) del Museo di Trieste, dove la mancanza dell'ala pare però dovuta ad una realizzazione non controllata dal punto di vista spaziale di uno schema che ne prevedeva la presenza, come dimostra il vaso omologo del Museo di Altenburg: cfr. DE RUYT 1958, p. 98, tav. XXXI. Interessante anche la linea ondulata all'interno del corpo, che richiama la ripartizione interna del corpo dei nostri animali.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Su cui da ultimo vedi Cappelletti 1992, pp. 180-189, nn. 61-62 con bibl. prec. Gli animali fantastici sono in realtà serpenti crestati con ali, corpo e zampe di rapace e lunga coda. Vedremo più avanti anche l'assonanza tra le teste di questi animali mostruosi e quelle del serpente della nostra tomba. Sugli aspetti delle figure demoniache sul gruppo di Vanth, particolarmente calzanti per il nostro quadro, cfr. Manino 1980, pp. 59-72 e vedi anche l'osservazione a p. 71: «si potrebbe dubitare, inoltre, se attribuire alcuni dei caratteri di cui s'è detto piuttosto a qualche modello più importante oggi scomparso, come sarebbe una pittura parietale, fonte d'ispirazione per il nostro ceramista». In generale sull'iconografia di Phersipnai cfr. Mavleev 1995, pp. 329-332.

presentato il viaggio agli Inferi di un vecchio con bastone, accompagnato da due Caronti, tra serpenti che sbucano dal suolo, e accolto dalle divinità infernali: Aita a piedi e Phersipnai su biga, seguiti da Vanth; all'altra estremità della scena sta Cerbero. Si tratta di una delle numerose manifestazioni di questa nuova simbologia dell'ultraterreno, affollato di demoni, serpenti e divinità che non hanno però nulla di terribile e mostruoso, ma assumono atteggiamenti quasi accoglienti verso il defunto. Ed è comunque in questa temperie culturale e stilistica che si sviluppa anche il nostro affresco.

Un altro elemento, questa volta di carattere esclusivamente stilistico, che rimanda al gruppo di Vanth, ed in particolare al cratere <sup>29</sup>, è la singolare resa dell'interno del corpo dei nostri animali che si ritrova identica, ma realizzata in bianco, entro il corpo di colore arancio di uno dei cavalli della quadriga di Ade. Questo elemento ritorna anche sul cratere da Settecamini <sup>30</sup>, attribuito al Gruppo di Troilo di produzione orvietana, dove all'interno del corpo del centauro è presente una zona risparmiata da una linea ondulata con un effetto analogo a quello dei nostri animali.

Il demone che guida la quadriga non ha caratteri particolarmente mostruosi o aggressivi e soprattutto non è caratterizzato dagli elementi tipici delle due figure che normalmente accompagnano il defunto. Vanth <sup>31</sup> non ha mai caratteri arcigni nel volto, anzi è sempre raffigurata con fattezze giovanili e piacevoli, oltre che per lo più con le ali, indossante un chitone o nuda come sui vasi del gruppo omonimo. Di Charu(n) <sup>32</sup> la nostra figura ha il naso aquilino, ma non le orecchie ferine né i tratti somatici tipicamente maschili della mascella squadrata, spesso della barba e neppure la carnagione bluastra che mostra sempre sulla pittura parietale. L'abbigliamento con mantello non è comune per questo personaggio che in genere indossa chitoni senza maniche, spesso corti nelle raffigurazioni più tarde, anche se il colore rosso della veste è quello dominante sulle sue immagini nella pittura parietale. La capigliatura, che forse più di ogni altro carattere può

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> CAPPELLETTI 1992, pp. 191-193, n. 63; vedi in particolare foto a p. 192.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Per l'attribuzione vedi ADEMBRI 1981, pp. 18-19, fig. 19 con datazione al 330-320 a.C.; EAD., in *Orvieto* 1982, pp. 94-96, n. 15; riprodotto anche in FERUGLIO 1995, p. 68, fig. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Tra l'ampia bibliografia su Vanth cfr. in particolare Weber-Lehmann 1997, pp. 173-183; Spinola 1987, p. 56 sgg.; Paschinger 1992; Krauskopf 1987, pp. 78-85; Jannot 1997, in particolare pp. 146-158; sull'atteggiamento di aiuto verso il defunto e ostile contro i mostri infernali di Vanth vedi *ibidem*, pp. 159-160 e alcune considerazioni in Bonamici 1998, p. 12, nota 25. Gli attributi più frequenti sono i serpenti sui capelli, alla cintura o intorno alle braccia; spesso tiene in mano una torcia.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Per la figura di Charu(n) rimane ancora fondamentale il saggio di de Ruyt: DE RUYT 1934, oltre alla voce *Charu(n)* nel *LIMC* (MAVLEEV - KRAUSKOPF 1986), pp. 225-236; ed inoltre cfr. DE RUYT 1958, p. 97 sgg.; DE RUYT 1989, p. 212 sgg.; KRAUSKOPF 1985, pp. 66-67; JANNOT 1991, p. 443 sgg.; JANNOT 1993, p. 59 sgg. su Charu(n) guardiano di porte e una interpretazione in questo senso del suo più frequente attributo, ovvero il maglio o il martello; JANNOT 1997, pp. 139-145, dove si sottolineano gli aspetti multipli e plurali di questa figura che assume quindi anche immagini diversificate per adattarsi alla complessità crescente delle credenze e delle rappresentazioni dell'Aldilà, come dimostrerebbe anche la nostra figura demoniaca. Sulla stessa linea anche Sourvinou Inwood 1987, che nelle tre differenti tipologie dei visi del Charon greco, variabili tra il normale e il rude e grossolano, coglie le ambivalenze del personaggio che, essendo metafora della morte, comporta anche la «percezione ambivalente della morte», ora terrificante, ora amabile. Per le raffigurazioni sulla ceramica tarda a figure rosse cfr. Harari 1988, p. 176 sgg.; per un catalogo completo delle raffigurazioni di Charu(n) sulla pittura parietale vedi di recente Sacchetti 2000, p. 27 sgg., con altra bibliografia.

far propendere per un'attribuzione al sesso femminile della figura in esame, è tuttavia condizionata dal movimento impresso dal vento della corsa, lo stesso che gonfia il mantello, e soprattutto si riallaccia agli schemi di capelli a massa triangolare presenti sulle ceramiche del Gruppo Clusium e dell'Officina Senese<sup>33</sup>, ceramiche queste presenti come vedremo anche nel corredo della nostra tomba, o nel centauro del cratere di Settecamini, già citato sopra. Si tratta dunque di stilemi diffusi anche nelle raffigurazioni maschili e pertanto non determinanti. Un elemento che è estremamente peculiare del volto del nostro personaggio è invece la zanna che fuoriesce dal labbro inferiore e che si ritrova in una rara redazione iconografica di Charu(n) sempre a Orvieto: quella delle due 'maschere' della Collezione Faina 34, che trovano confronti con una serie di lastre architettoniche provenienti da Bolsena conservate in diversi musei romani 35. Le 'maschere' del Museo di Orvieto hanno nella parte posteriore un alloggiamento cilindrico per un perno che sicuramente permetteva il fissaggio ad una lastra architettonica. Esse mostrano i caratteri inconfondibili di Charu(n) quali il naso adunco, le orecchie allungate, il mento sporgente con un accenno di barba, le rughe simili a quelle di una maschera grottesca e dei serpenti annodati sulla sommità della testa. Se l'ipotesi è corretta, l'elemento del canino a zanna farebbe quindi propendere per una identificazione della figura demonica della nostra tomba con Charu(n) in un ruolo del tutto originale di conducente di una quadriga che dovrebbe aver già accompagnato il defunto nel mondo dell'Aldilà, rispettando quindi la sua canonica funzione di demone psicopompo. In questo caso la carnagione bianca e non bluastra, come normalmente nella pittura parietale e comunque diversa dal rosato intenso di tutte le altre figure rappresentate nella tomba, potrebbe ricollegarsi agli incarnati bianchi dei Caronti delle ceramiche del Gruppo di Vanth.

Una seconda ipotesi potrebbe essere quella di individuare nel personaggio della quadriga la rappresentazione di Nathum <sup>36</sup>, demone raffigurato su uno specchio di Berlino, corredato dalla didascalia onomastica, che presenta per l'appunto l'elemento dei canini sporgenti e dei capelli irsuti, oltre a serpenti avvolti intorno alle braccia, ma che appare tuttavia come una figura assolutamente secondaria nell'immaginario demonologico etrusco, vicina alle Erinni, attestata appunto da un'unica rappresentazione peraltro senza altri elementi di contatto con la nostra, ad eccezione della zanna e che soprattutto non risulta abbia svolto funzioni psicopompe, quali sono quelle normalmente attribuibili a Caronte.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Solo per alcuni esempi del Gruppo Clusium cfr. Harari 1980, tavv. I, II, III, VIII, XII 2; Martelli 1987, fig. 181.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Maavlev - Krauskopf 1986, p. 227, n. 32 e Manino 1980, p. 71, tav. V.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> COLINI 1935, p. 95 sgg., tav. XXV-XVI e Andren 1940, pp. 205-206, nn. I: 1, 2, tav. 77, nn. 260-261, conservate al Museo di Villa Giulia, all'Antiquarium Comunale e al Museo Etrusco Gregoriano in Vaticano. Ringrazio vivamente l'amico dott. G. Della Fina per la cortesia dimostratami nell'occasione della visita al Museo Faina di Orvieto per prendere visione dei vari materiali citati in questo testo.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Krauskopf 1992, pp. 711-712; vedi anche Rendeli 1996, pp. 20-21, fig. 25, dove Nathum è accostata al demone con i serpenti della tomba dei Demoni Azzurri e dove si sottolinea il contatto tra questo demone e le Erinni e la perdita di una chiara connotazione in senso maschile o femminile di questi esseri. Per le figure divine secondarie del pantheon etrusco, scarsamente definite per numero e sesso, come indizio di una debole individualizzazione vedi anche Colonna 1997, p. 167.

Estremamente complesso a causa dello stato di conservazione appare il tentativo di individuare la figura che precede la quadriga, anche se la presenza dell'ala ce la indica chiaramente come appartenente alla numerosa serie di figure del mondo demonologico etrusco dell'epoca tardo-classica e dell'inizio dell'Ellenismo. Il suo incedere davanti al carro ricorda la sequenza dei tre vasi del Gruppo di Vanth. Interessante sottolineare come la sua carnagione sia rosa intenso e quindi analoga a quella delle figure della scena di banchetto e non bianca come quella del demone su quadriga e che la figura, almeno per ciò che è ora visibile, non sia avvolta nella nuvola nera che fa da sfondo a tutto il cocchio.

È evidente che la porta dorica che incornicia la nicchia posta tra la raffigurazione della quadriga e la successiva scena di banchetto rappresenta il punto di passaggio verso l'Aldilà <sup>37</sup>, limite oltre il quale evidentemente il demone ha lasciato il defunto, per poi tornare indietro a compiere un altro viaggio.

II. È ovvio quindi, in linea con la tendenza instaurata con la metà del IV secolo, che il banchetto raffigurato oltre la nicchia (tavv. XXVI; XXVII c-d; XXXI; XXXII a-b) è quello ambientato nell'Aldilà, con i defunti eroizzati e, talora, alla presenza degli avi, come avviene nelle coeve tombe tarquiniesi dell'Orco e degli Scudi 38 o nelle tombe Golini di Orvieto. Proprio con queste ultime esistono i maggiori contatti soprattutto per la presenza, pur non esclusiva, di coppie maschili sulle klinai 39, legate da rapporti di parentela come dimostrano le ben note iscrizioni dei fratelli Vel e Arnθ Leinie 40. Va peraltro notato che nella pittura chiusina di età arcaica tutte le scene di banchetto (tomba Casuccini, di Orfeo e Euridice, di Poggio al Moro e del Pozzo a Poggio Renzo 41), raffiguravano solo personaggi maschili, secondo i canoni del banchetto e del simposio greco, in linea con quanto avviene con una certa frequenza anche sui rilievi dei cippi di pietra fetida 42. Diversamente, a Tarquinia le tombe in cui i partecipanti sono tutti di sesso maschile sono una netta minoranza e riguardano soprattutto i banchetti ambientati all'aperto su terre-

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Vedi Torelli 1997, p. 131. Per una interpretazione della porta come «rappresentazione del morto sotto la specie dell'assenza», ma sempre come limite con il mondo dei morti, cfr. D'AGOSTINO 1983, p. 5, ripubblicato in D'AGOSTINO - CERCHIAI 1999, p. 19. Per una porta dorica a delimitare una nicchia con la stessa simbologia del limite dell'Ade, confronta a Sarteano la tomba dipinta della Palazzina in RASTRELLI 2003, p. 97.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Per la tomba degli Scudi vedi *Pittura etrusca* 1989, pp. 161-162, con precedente bibliografia.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Per la bibliografia delle tombe Golini vedi sopra, nota 18. Nella Golini I il banchetto con coppie maschili si trova nella parete di fondo a destra e nella prima *kline* della parete laterale destra; nella Golini II, nell'unica coppia conservata delle tre raffigurate sulla parete laterale destra.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Sulla problematica iscrizione della tomba Golini vedi da ultimo MAGGIANI 2002, pp. 191-192, con la lettura *leinie* sicuramente da accogliere rispetto alla vecchia lettura *lecate* proposta da Heurgon (HEURGON 1974, p. 707 sgg.) e anche rispetto alla lettura *laθite* del Rix (Rix 1984, p. 463 sgg.) che presupporrebbe un macchinoso rapporto di adozione da parte di una famiglia chiusina per giustificare il ruolo di Vel Leinie come *praetor rei publicae Clusinorum*. Sulle problematiche storiche legate a questo personaggio, anche in rapporto con la nostra tomba, vedi *infra*.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Vedi Steingräßer 1985, pp. 272-274, n. 15; 275-276, n. 18; 277-278, n. 22; 278, n. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Su questa singolarità del banchetto chiusino si è soffermata DE MARINIS 1961, p. 59.

no pianeggiante <sup>43</sup>. In nessuno dei casi a me noti comunque la coppia sulla *kline* compie un gesto simile a quello dei due banchettanti della nostra tomba: potrebbe trattarsi di un gesto d'affetto da ricondurre alla sfera familiare, forse di un saluto in occasione del ricongiungimento tra un padre e un figlio, non essendo presenti elementi che possano lasciar presupporre l'esistenza di un rapporto erotico tra i due personaggi.

Come semplice suggestione possiamo tuttavia citare il gesto dell'efebo della coppia maschile di amanti sulla lastra nord della tomba del Tuffatore di Paestum <sup>44</sup>, anch'esso rivolto all'indietro, con il braccio destro proteso verso il compagno che in quel caso lo attira a sé in un chiaro atteggiamento di desiderio erotico. Nella nostra coppia il tenero incrociarsi delle due mani sinistre dei personaggi aumenta l'impressione di contatto affettuoso tra i due e crea uno schema di grande complessità, la cui esecuzione deve comunque aver creato qualche difficoltà all'artigiano a giudicare dal numero di 'pentimenti' che si addensano in quella zona della scena.

Nella tomba Golini I entrambe le coppie maschili presentano un uomo barbato e uno imberbe, ma la perdita degli originali e la testimonianza delle pur fedeli riproduzioni non ci permettono di cogliere appieno lo stile dei volti: in ogni modo le figure barbate sono rese di prospetto e non di profilo come la nostra e i loro capelli appaiono cinti da una corona di alloro e non da una semplice benda. Sembra tuttavia che la resa della barba con tratti neri e i grandi occhi espressivi possano essere avvicinati al nostro personaggio. Un confronto diretto è invece sicuramente quello con il ritratto di profilo di Velθur Velcha sulla parete destra della tomba degli Scudi di Tarquinia, con a fianco la moglie Ravnθu Aprθnai <sup>45</sup>. Nell'immagine tarquiniese e in quella in analisi colpiscono molte corrispondenze come la resa del profilo e della barba con pennellate a tratto, l'impostazione delle spalle e dei pettorali, ed inoltre il gesto di appoggiare la mano sulla spalla della figura che è accanto sulla *kline*.

Il dettaglio della decorazione del materasso della *kline* appare invece precisamente confrontabile con quello della *kline* meglio conservata della tomba Golini II: la visione dell'originale mostra come lo schema dei meandri alternati a righe rosse sia assolutamente identico <sup>46</sup>.

Sempre alle tombe orvietane, in questo caso alla Golini I, rimandano i confronti per

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Banchetti con figure solo maschili nelle pitture di Tarquinia sono nelle tombe: del Frontoncino, delle Olimpiadi, del Topolino, 4780, 5039, 5513, 5898, per cui vedi Steingräßer 1985, pp. 311, n. 66; 333, n. 92; 352-353, n. 119; 370, n. 157; 371, n. 160; 372, n. 162; 375, n. 167.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Per la bibliografia della tomba vedi CIPRIANI - LONGO 1996, p. 42. Sulla scena in questione vedi le parole di M. Napoli nella prima e fondamentale edizione della tomba: NAPOLI 1970, pp. 124-128, dove sottolinea come tale specifica raffigurazione costituisca una creazione originale del Maestro della tomba del Tuffatore che, superando gli schemi del disegno preparatorio che prevedeva il braccio destro dell'efebo canonicamente appoggiato sul ginocchio e la mano destra dell'uomo barbato meno vivacemente appoggiata sulla spalla, dimostra il suo estro creando un quadro di grande energia e sensualità.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Per un'ottima riproduzione fotografica vedi la tav. 147 di Steingräßer 1985.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> FERUGLIO 1995, fig. 21.1; BRUSCHETTI - FERUGLIO 1998, fig. a p. 158. L'assoluta identità dello schema si ricava da un esame autoptico, in quanto tali dettagli non sono visibili nell'immagine recentemente edita e sono resi schematicamente nei disegni ottocenteschi.

il giovinetto con tunica e colum 47 in mano, a destra della kline, che fra l'altro non dobbiamo immaginare come figura isolata, ma nell'ambito di una scena che si estendeva sulla stessa parete e poi nella prima parte della parete sinistra della camera di fondo. Per la testa, sia nell'impostazione generale sia nei dettagli della capigliatura e dell'occhio, la figura si collega al suonatore di doppio flauto della scena di preparazione del banchetto sulla parete laterale sinistra della tomba orvietana 48, mentre per la veste e per l'atteggiamento d'insieme ricorda il fanciullo Vel Leinie della parete destra del tramezzo 49, figlio di Arnθ raffigurato sulla parete di fondo. Anche questo fanciullo teneva forse tra le mani un oggetto, oggi non più individuabile, ed è comunque evidente la sua partecipazione, seppur in veste secondaria per la giovane età, al banchetto dei familiari. Tuttavia il ruolo del giovane nella tomba di Sarteano è con maggiore probabilità quello di semplice servitore, per la presenza del colum nella mano destra. Infatti, anche se nelle tombe Golini I o dell'Orco II i servitori sono sempre nudi o al massimo indossano una veste che cinge i fianchi, esistono tuttavia scene in tombe coeve, come nel banchetto sulla parete di fondo della tomba del Triclinio di Cerveteri 50, nelle quali personaggi con tunica bordata di scuro svolgono chiaramente funzioni di servitori.

È possibile ipotizzare che sul lato destro della tomba potessero esserci altre raffigurazioni di banchetto ambientato nell'Ade, ed è comunque ovvio sottolineare come la mancanza di tutto il ciclo pittorico sul lato destro crea non poche difficoltà per la comprensione del programma figurativo.

Mentre il meandro come decorazione accessoria non è comune nella pittura parietale <sup>51</sup>, molto più frequente è la decorazione della parte inferiore con zoccolo rosso, onde
marine correnti nere e delfini guizzanti <sup>52</sup> a colori alternati che ricorre con schema identico al nostro nella Grotta dipinta di Bomarzo della fine del IV sec. a.C. <sup>53</sup>. Il motivo tuttavia percorre tutto lo sviluppo della pittura parietale etrusca, in forma più naturalistica
già nella fase arcaica nella tomba delle Leonesse e poi in quella del Letto Funebre <sup>54</sup>, fino
alle tombe del tardo Ellenismo <sup>55</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Il colum con il filtro globulare emisferico distinto appartiene ad un tipo piuttosto antico, attestato tra la fine del VI e il V sec. a.C., che tuttavia sembra in taluni casi arrivare anche all'età ellenistica, quando è predominante il tipo a vasca emisferica e fondo cribrato. Cfr. Bini - Caramella - Buccioli 1995, pp. 75-85 con il tipo A alla tav. XLIV, con vasca simile al nostro; e Cianferoni 1992, p. 21, fig. 23 per l'esemplare da Populonia più tardo.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> FERUGLIO 1995, fig. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Ibidem, fig. 3.6; Bruschetti - Feruglio 1998, fig. a p. 163.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Steingräber 1985, p. 271, n. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Da notare che il meandro delimita la linea inferiore delle scene nelle ceramiche del Gruppo di Vanth.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Sul significato simbolico del delfino cfr. d'Agostino - Cerchiai 1999, p. 68; e vedi anche *infra* l'analogia con la presenza dell'ippocampo.

<sup>53</sup> Steingräßer 1985, p. 265, n. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Rispettivamente *Pittura etrusca* 1989, pp. 130-132, tav. X, databile al 520 a.C., e Steingräßer 1985, p. 325, n. 82.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Come nella tomba Bruschi o in quella del Tifone, per cui cfr. *Pittura etrusca* 1989, rispettivamente pp. 168-169 e 172-173 con precedente bibliografia, dove viene superata la rigidità del movimento dei delfini e la fascia fa parte del fregio superiore e non più dello zoccolo.

III. Pur essendo del tutto assenti nell'intera decorazione figurata richiami espliciti che indichino la collocazione delle singole scene, quanto conosciamo circa l'articolazione dello spazio pittorico <sup>56</sup> ci autorizza a ritenere che anche qui la camera di fondo sia concepita come la zona più riposta dell'Ade, quella nella quale albergano stabilmente i mostri (*tavv*. XXVI; XXVIII *a-b*; XXXII *c-d*). È qui che a buon diritto sulla parete sinistra è posto il serpente con le sue tre teste: chiara allusione all'ambito ctonio, presenza simbolica ricorrente nella ceramografia e nella pittura parietale della seconda metà del IV sec. a.C. Serpenti compaiono nelle raffigurazioni del Gruppo di Vanth e nelle tre tombe dipinte orvietane, o come attributi di demoni nella tomba degli Hescana e nella Golini I, o nel frontone come nella Golini II in cui sono raffigurati barbati, ma con corpo semplice disposto in orizzontale e di dimensioni nettamente inferiori al nostro <sup>57</sup>.

Rappresentazioni di serpenti con cresta e barba sono consuete sia in ambito greco che italiota <sup>58</sup>; in particolare sul noto cratere pestano del Museo di Napoli attribuito ad Asteas con rappresentazione di Cadmo che uccide i draghi e sul suo omologo al Museo del Louvre attribuito a Python <sup>59</sup>. Ed ascendenze pestane sono state sottolineate nell'opera del Pittore di Settecamini, cui è attribuito lo stamnos eponimo che costituisce il confronto più stringente per il mostro di Sarteano, peraltro eccezionale per dimensioni e rendimento disegnativi, grazie al serpente bicipite con cui combatte il piccolo Eracle sul lato A. Ai rettili del vaso di Settecamini mancano i denti, che accentuano l'aspetto terribile del nostro, mentre hanno una lingua biforcuta, ma il disegno dell'occhio e della barba è del tutto analogo; anche l'avvolgimento del corpo in un'unica spira costituisce un valido elemento di raffronto, anche se la resa delle squame con ovuli mostra una maggiore cura dei dettagli rispetto al corpo del mostro di Sarteano, che ha le squame semplicemente rese da pennellate di colore più scuro. Il Pittore di Settecamini, attivo tra il 360 e il 330 a.C., era stato inizialmente attribuito ad ambito vulcente, ma successivamente la Adembri lo ha ricondotto ad un più verosimile ambiente orvietano <sup>60</sup>. Ed è dunque

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> RONCALLI 1990, p. 230 sgg.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Per la tomba degli Hescana vedi Feruglio 2003, fig. 4 b, n. 7; per la Golini I i resti di una capigliatura con serpenti forse di un Charu(n) in Feruglio 1995, fig. 3.9a, e per la Golini II cfr. *ibidem*, fig. 21.2. Serpenti come attributi di figure demoniche anche nella tomba dei Ceisinie, degli Eizene, della Tappezzeria (rispettivamente Steingräber 1985, nn. 56, 61, 113) e un serpente barbuto è anche l'attributo del Charu(n) della tomba dell'Orco I: cfr. *Pittura etrusca* 1989, p. 155, fig. 112. Peraltro il serpente barbuto è già documentato nella pittura parietale di ambito chiusino anche nella tomba della Scimmia (cfr. da ultimo Rastrelli 2000, p. 146, fig. 170) con significato completamente diverso: forma la decorazione di un altare scolpito e dipinto identificato come *dokanon* del culto dei Dioscuri, di cui è distintivo anche il serpente stesso: cfr. Colonna 1996, p. 167.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Da Sparta ad esempio proviene una stele di V sec. a.C. con serpente con barba e cresta, cfr. TOD-WACE 1906, p. 135, n. 5. Per l'ambito italiota vedi ad esempio una lekane campana con serpente barbuto e crestato in LINDNER 1984, tav. 11, 19.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Trendall 1987, rispettivamente pp. 95, n. 132, tav. 5; 143, n. 241, tav. 90. L'attività di Asteas è inquadrabile tra il 360 e il 330-320, quella di Python tra il 340 e il 320 a.C.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> B. ADEMBRI, in *Orvieto* 1982, pp. 91-92 n. 13 e FERUGLIO 1995, p. 68, fig. 37 a-b. Per l'attribuzione ad ambiente orvietano vedi ADEMBRI 1985, pp. 18-19, non recepita dalla Feruglio che lo mantiene in ambito vulcente. Vedi anche M. CRISTOFANI, in MARTELLI 1987, p. 323, n. 166 e p. 47. Per l'ipotesi di una origine setten-

ancora una volta con Orvieto e in particolar modo con le tombe di Settecamini che si ritrovano paralleli nella decorazione figurata del sepolcro sarteanese.

Un altro mostro che presenta alcuni contatti con il nostro è il 'drago' avvolto in spire al centro del lato B dello stamnos di Vienna 448<sup>61</sup>, proveniente anch'esso da Orvieto, ma animali simili sono frequenti sulle ceramiche degli ultimi decenni del IV con scene di viaggi agli Inferi, come il serpente sul cratere a calice da Tuscania al Museo di Trieste <sup>62</sup>.

Anche nel repertorio figurativo dei sarcofagi questi animali fantastici sono documentati sempre per esprimere simbolicamente il mondo ctonio: così nel sarcofago di Torre San Severo <sup>63</sup>, i serpenti che si avvolgono intorno alle braccia dei Charu(n) e delle Vanth sui due lati hanno cresta e barba, mentre alle figure fantastiche che compaiono su un sarcofago di Tarquinia al Museo di Firenze <sup>64</sup> sono state aggiunte anche le ali, accostandosi così nella parte superiore ai draghi della biga di Phersipnai sulle più volte citate anfore del gruppo di Vanth.

Anche il Charu(n) della tomba dell'Orco I aveva come attributo un serpente, la cui testa, oggi quasi interamente perduta, risulta dai disegni ottocenteschi munita di una cresta e di una sottile barbetta ondulata <sup>65</sup> e analogamente il serpe della tomba dell'Orco II, posto tra Teseo e Piritoo, presenta ad un esame autoptico, oltre alla barba indicata nei disegni <sup>66</sup>, anche una cresta in colore rosso-bruno e notevoli somiglianze con il 'drago' con cui combatte Cadmo nei citati crateri pestani.

IV. Ancora più che nel corridoio si nota qui una narrazione a scene distinte: «per stadi autonomi», «non simultanea» secondo le definizioni di Cristofani <sup>67</sup>, proprio in considerazione di quanto le partizioni architettoniche della tomba fungano da divisori delle scene, in una lettura che dobbiamo immaginare condizionata anche dalle ridotte fonti di luce. Così sul frontone della parete di fondo, isolato dal resto, è raffigurato un altro mostro: l'ippocampo <sup>68</sup> rappresenta la più comune decorazione dei semitimpani

trionale, forse chiusina, del pittore di Settecamini in base all'ortografia delle iscrizioni, vedi COLONNA 1994, p. 592.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Il vaso è attribuibile al Pittore di Villa Giulia 1660, esponente della prima produzione tardo-falisca inquadrabile nel terzo quarto del IV sec. a.C. Per una recente rilettura dei complessi messaggi delle due scene dello stamnos legate al viaggio dell'Oltretomba di una defunta iniziata ai misteri orfico-pitagorici vedi Bonamici 1998, p. 2 sgg. Il mostro dello stamnos di Vienna presenta una grande testa rettangolare con cresta e barbetta appuntita; dai denti digrignanti fuoriesce una lingua biforcuta, mentre il corpo è avvolto in spire.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Giglioli 1921, fig. 2. Accanto alla raffigurazione della defunta accompagnata nel suo viaggio da Charu(n) e Tuchulca, compare nella zona sopra una delle anse un grande serpente con cresta e barba.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Sul monumento, che riproduce scene analoghe a quelle della tomba François, dopo i giudizi di Cagiano de Azevedo (Cagiano de Azevedo 1970), Colonna ne riconferma invece il grande interesse in Colonna 1985, p. 121, nota 85, tavv. III-IV.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Per un'immagine vedi GIGLIOLI, AE, tav. CCCL, 2.3.

<sup>65</sup> Cfr. *Pittura etrusca* 1989, l'immagine odierna alla fig. 114, il disegno alla fig. 112; cfr. anche Steingrä-BER 1985, tav. 128.

<sup>66</sup> Pittura etrusca 1989, fig. 111.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Cristofani 1987, p. 195.

<sup>68</sup> Sull'ippocampo nell'arte etrusca vedi Boosen 1986, pp. 137-182.

delle tombe tarquiniesi comprese tra il 530 e il 510 a.C. <sup>69</sup>, sia isolato sia associato a scene figurate, ed è poi attestato anche in alcune tombe della seconda metà del IV sec. a.C. <sup>70</sup>. Nella Grotta dipinta di Bomarzo <sup>71</sup> di fine IV sec. a.C., che abbiamo visto avere in comune con la nostra anche il fregio ad onde correnti e delfini guizzanti, gli ippocampi sono eccezionalmente disposti sulla parete e non nei semitimpani dei frontoncini. Ippocampi affrontati decorano anche il collo del più volte citato cratere del Gruppo di Vanth <sup>72</sup>.

L'ippocampo probabilmente in questo caso, così come i delfini del nostro fregio raffigurati mentre si tuffano nelle onde, rappresenta la metafora del tuffo come «accesso ad una esperienza soprarazionale» assimilabile a quella del simposio e del *komos*, pertanto come modello della morte che si esprime in molte scene di carattere marino <sup>73</sup>.

La parte destra del frontone è ricoperta di uno strato di argilla grigia su cui si leggono soltanto le fasce rosse della cornice. Quasi sicuramente la parete al di sotto della fascia inferiore era stata lasciata volutamente senza pitture perché occupata dal grande sarcofago di alabastro grigio con defunto recumbente sul coperchio e *kline* a basso rilievo sulla cassa <sup>74</sup>. Del corredo, rinvenuto in uno stato di completa distruzione, fanno parte, oltre a numerose ceramiche a vernice nera, ceramiche grigie, ferri e bronzi, nonché una kylix del Gruppo Clusium accostabile, ad un esame preliminare, a prodotti vicini al Pittore di Montediano <sup>75</sup>, e due kylikes della cosiddetta Officina Senese <sup>76</sup>.

In conclusione possiamo affermare che negli ultimi decenni del IV sec. a.C. viene elaborato in un centro periferico come Sarteano un ciclo pittorico che, pur rientrando

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Vedi Steingräber 1985, pp. 291, n. 44 (t. del Barone); 292-293, n. 45 (t. Bartoccini); 320, n. 75 (t. Labrouste); 328, n. 86 (t. del Mare); 348, n. 112 (t. Stefani); 352, n. 119 (t. del Topolino); 353, n. 120 (t. dei Tori); 357, n. 122 (t. dei Tritoni); 357, n. 123 (t. dei Vasi Dipinti); 365, n. 145 (t. 3011); 375, n. 167 (t. 5898); v. inoltre Boosen 1986.

Nella tomba dei Pigmei (STEINGRÄBER 1985, p. 338, n. 97) della metà-terzo quarto del IV è ancora nel timpano associato ad una scena figurata miniaturistica; mentre nella tomba dei Sarcofagi e nella tomba del Triclinio (*ibidem*, pp. 270-271, nn. 10 e 11), entrambe di fine IV sec. a.C., tra le rare tombe dipinte della necropoli della Banditaccia di Cerveteri, costituisce uno degli animali del fregio delle banchine.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> *Ibidem*, p. 265, n. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> CAPPELLETTI 1992, pp. 191-193.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> In proposito cfr. Cerchiai 1987, p. 120 sgg., ripubblicato in d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 68 e 71.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> La presentazione del sarcofago come del resto del corredo sarà affrontata appena terminati i necessari restauri nell'edizione completa della tomba delle Pianacce. In ogni caso la raffigurazione della *kline* a basso rilievo sulla cassa rimanda a quella del sarcofago al Museo di Palermo della Collezione Casuccini, realizzato però in pietra fetida, per cui vedi COLONNA 1993, p. 341, tav. I b, posto tra i «primi esperimenti» derivato dai sarcofagi tarquiniesi dell'ultimo terzo del IV sec. a.C.; vedi anche MAGGIANI 1993, pp. 163-164, tav. IX a.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Per il Gruppo Clusium e i prodotti del Pittore di Montediano, suddiviso dalla Mangani in opere del maestro e della sua bottega, distinte tra la fase antica databile al 350-330 e la fase media tra il 330 e il 310 a.C., cfr. già Harari 1980, p. 110 sgg.; Cristofani 1992 (1993), p. 101 sgg.; Mangani 1992 (1993), p. 120 sgg. Da notare che nella tomba scavata nel 1954 da Guglielmo Maetzke, come già riportato alla nota 1, è stata rinvenuta una kylix del Pittore di Sarteano, capofila, insieme al Pittore di Montediano, del Gruppo Clusium.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Sull'Officina Senese vedi Rupp 1972; Harari 1980, pp. 43-44, nn. 53-57; 128 sgg.; Mangani 1983, p. 74, n. 6; M. Cristofani, in Martelli 1987, p. 331, n. 181; Cristofani 1992 (1993), p. 103, con le kylikes attribuite al Pittore Senese; Mangani 1992 (1993), p. 135.

pienamente nelle tematiche escatologiche documentate nella pittura parietale e nella ceramografia dell'epoca, crea scene e immagini di grande originalità formale. Il tema del viaggio agl'Inferi è qui presentato come già compiuto da figure di psicopompi che hanno accompagnato il defunto al di là del limite dell'Averno e ora ritornano per prelevare un'altra anima e fungere da guide nel percorso travagliato e periglioso verso la dimora oltremondana. L'eccezionale insieme della quadriga con grifoni e leoni, che attualmente non ha confronti nella pittura parietale etrusca, sebbene si riallacci a schemi diffusi già nell'arte greca come i carri fantastici di Cibele o di Trittolemo 77 o, nella ceramografia, a quello di Persefone sulle anfore del Gruppo di Vanth a Orvieto, è una composizione che, pur nella sua rigidità, raggiunge una grande monumentalità e complessità disegnativa. L'affollarsi delle zampe artigliate, il sovrapporsi dei corpi con la singolare campitura interna che si trova anche nelle ceramiche orvietane dell'epoca e la sequenza schematica dell'allinearsi rigido delle zampe posteriori, crea un insieme unico che, pur soffrendo dell'inserimento spaziale nello stretto corridoio interno, mostra una vena disegnativa inusitata. L'effetto d'insieme è acuito dall'uso del contrasto cromatico tra il bianco dei corpi, il bruno della zona campita interna e il giallo con contorni arancio delle setole delle fiere che aumentano la complessità del rendimento.

La scena del banchetto, canonica nelle raffigurazioni dell'epoca nella sua sicura ambientazione ultraterrena, colpisce per l'originalità e la freschezza degli atteggiamenti e dei gesti dei due personaggi. Il trasporto affettivo dimostrato dai due uomini sulla *kline*, che sia interpretabile come tenerezza filiale e paterna, comunque parentelare, oppure, con minore logica a giudicare dal programma iconografico della tomba, come espressione di desiderio erotico, è comunque di una grande vivacità espressiva e anche di grande originalità.

Dopo un'ampia lacuna dovuta alla distruzione di tutto l'angolo tra il corridoio e la prima parte della parete sinistra della camera, lo svolgimento della scena si porta nella zona remota dell'Ade popolata da mostri, di cui il serpente a tre teste di dimensioni eccezionali della nostra tomba costituisce uno degli esempi più significativi tra i numerosi attestati sulla pittura parietale, sui rilievi dei sarcofagi e delle urne, ma soprattutto sulla ceramica. Ed è nuovamente nell'iconografia della pittura vascolare orvietana che il nostro mostro trova i suoi paralleli più diretti.

È in effetti quasi verso un'unica direttrice che portano i confronti e le assonanze di contenuto e stilistiche della decorazione della nostra tomba: Orvieto. E non tanto e non solo con la coeva pittura parietale delle tombe Golini e, in misura minore, della tomba degli Hescana, quanto, come più volte ribadito, con i pittori delle ceramiche: il Gruppo di Vanth, il Gruppo di Troilo, il Pittore di Settecamini. Non è escluso che le maestranze che operarono per la decorazione delle tombe Golini possano aver partecipato alla realizzazione della tomba di Sarteano, ma è al pari possibile che sia intervenuto anche un artigiano abituato ad operare negli spazi del disegno ceramico, che si sia espresso nella realizzazione di raffigurazioni come quella del serpente e dell'ippocampo, indubbiamen-

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Per il carro di Trittolemo con ali e serpenti cfr. SCHWARZ 1997, p. 62, n. 91.

te meno impegnative rispetto alle altre. L'intervento di mani diverse è palese, ad esempio, nel divario tra la finezza della resa del piede sinistro della figura alata accanto alla porta d'ingresso o della testa del giovinetto con il *colum* rispetto allo schema goffo del braccio sinistro della stessa figura o alle reiterate incertezze nella scena dei due banchettanti. Così anche gli artigiani che hanno realizzato il serpente a tre teste e l'ippocampo potrebbero non essere gli stessi che hanno dipinto le scene lungo il corridoio.

L'evidente legame che esiste tra il nucleo gentilizio sepolto nella necropoli di Settecamini e l'ambito chiusino 78 trova così una conferma anche a livello di artigiani, data l'indubbia relazione che si può istituire tra i decoratori della tomba di Sarteano, i maestri che hanno realizzato le tombe Golini e i ceramografi i cui vasi sono stati posti a corredo di queste, su precisa scelta della committenza. Rispetto a proposte 79, basate sempre su dati epigrafici, che attribuivano un ruolo propulsivo a Chiusi rispetto a Orvieto, in rapporto anche con i cicli tarquiniesi dell'Orco I e II 80, il ritrovamento sarteanese sembra invece restituire centralità a Orvieto. Quest'ultima divenne centro di diffusione, peraltro generalizzato in questa fase, di tematiche ed iconografie legate al mondo infero 81, come è dimostrato soprattutto dalle produzioni ceramiche, dato che la testimonianza basata sulla pittura parietale di Settecamini è comunque episodica.

Se è appurato un rapporto tra la tomba delle Pianacce e le due tombe di Settecamini, non possiamo sfuggire alla suggestione di immaginare un collegamento anche con quell'aristocratico orvietano che, come risulta dal suo *cursus honorum*, ha rivestito la carica di *zilaθmeθl rasneas clevsinsl*: quel Vel Leinie che abbiamo già visto disteso sulla *kline* della tomba Golini I accanto al fratello Arnθ 82. Di particolare interesse a questo proposito è l'ipotesi, gravida di implicazioni, che sostiene un rapporto politico ineguale tra i centri di Chiusi e di Orvieto dopo le vicende della discesa gallica, simile a quello lasciato intuire dalle fonti sulla precedente vicenda di Porsenna. In pratica si suppone che in

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> COLONNA 1999, p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> MAGGIANI 1990, pp. 202-203, basandosi sulla constatazione che nella tomba Golini I erano usati due tipi di grafia – uno di matrice settentrionale che corredava le immagini del banchetto e gli accessori del simposio, l'altra di tipo meridionale per gli *elogia* dei defunti –, aveva ipotizzato che la tomba orvietana fosse decorata da artigiani chiusini, il cui stile non veniva ritenuto estraneo ai cicli tarquiniesi dell'Orco I e II. Associare colui che redige le didascalie e colui che realizza le pitture potrebbe tuttavia portare ad un'interpretazione non corretta, che vede attribuire alle maestranze chiusine un ruolo propulsivo rispetto a quelle orvietane e addirittura a quelle tarquiniesi, in evidente contraddizione con i dati archeologici dei tre centri in questione

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Sul rapporto tra le pitture delle tombe Golini e dell'Orco I e II, vedi al momento le riflessioni in Marella Vianello 1947, p. 27. Ovviamente tale complesso rapporto, su cui sarebbe necessario un approfondito studio stilistico, difficilmente credo si possa risolvere, data la straordinaria tradizione pittorica della città meridionale e i suoi contatti diretti con il mondo ellenico, a favore di un suo ruolo meramente ricettivo nei confronti di Volsinii.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Su Orvieto come sede di particolari culti alle divinità infernali e agli esseri demonici e come centro di elaborazione di motivi artistici concomitanti, vedi Manino 1980, p. 72; su una forte tradizione locale legata a questi culti, in cui si inserisce anche il Gruppo di Vanth, vedi Roncalli 1985, pp. 63-64.

<sup>82</sup> Sulla problematica iscrizione e sulla nuova interpretazione proposta su di essa da A. Maggiani, vedi nota 40.

questa fase Chiusi e Orvieto abbiano costituito un'unica entità politica <sup>83</sup>. In ogni caso gli stretti rapporti tra potentati chiusini e orvietani sono documentati da numerosi indizi epigrafici <sup>84</sup> e la nostra tomba rappresenta un'eclatante conferma archeologica del ricorrere a maestranze orvietane da parte di una famiglia aristocratica che abitava e aveva costruito il suo sepolcro nell'agro chiusino.

Il modello ipotizzato da Torelli <sup>85</sup> per Orvieto, che vede una aristocrazia insediata in campagna dopo timide riforme, che comunque conservano una profonda spaccatura tra domini e servi, non pare applicabile all'agro chiusino. Ammettendo che le tombe di Settecamini siano la testimonianza di un abbandono dell'ambito urbano da parte delle gentes volsiniesi, non altrettanto si può dire per il nostro ambito geografico.

Sebbene la leggenda di Arrunte, aristocratico chiusino esule tra i Celti, che avrebbe favorito l'invasione gallica del territorio chiusino, faccia supporre per il IV secolo anche a Chiusi l'esistenza di contrasti interni alla cittadinanza, la spaccatura appare tuttavia non tanto in questo caso tra domini e servi, ma tra una oligarchia chiusa e potente e una classe media economicamente dotata <sup>86</sup>. È inoltre innegabile per questa fase un fervore all'interno del centro urbano, come testimoniano frammenti di antefisse che appaiono fra l'altro dipendenti dalla coroplastica orvietana, il bronzetto rinvenuto ai Forti in un probabile rito di fondazione <sup>87</sup>, ed in seguito i frammenti del Gruppo Sokra o il frammento del Gruppo Clusium dagli scavi della Rocca <sup>88</sup>; ma, soprattutto, la costruzione proprio all'inizio del periodo ellenistico di un ampio circuito murario individuato negli scavi della Rocca Paolozzi, dell'Orto del Vescovo e in via della Violella che, comprendendo una superficie di 15 o 20 ettari, farebbe inserire Chiusi in quel periodo tra le città medio-piccole dell'Etruria <sup>89</sup>. Meno nota stranamente la situazione delle necropoli di Chiusi dove, ad eccezione della tomba del Leone, con le sue ceramiche di V e IV <sup>90</sup>, si deve fare affidamento sui materiali decontestualizzati conservati nel Museo Nazionale <sup>91</sup>.

Per quanto riguarda la situazione nell'agro, la notizia liviana (Liv. V 36, 1-3) della discesa gallica in un territorio che era più ampio della possibilità di coltivazione dei suoi

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> Maggiani 2002, pp. 192-193.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> *Ibidem*, p. 199 sul caso di Larθi Meti, sepolta a Chiusi, donna dell'aristocrazia orvietana con tomba di famiglia a Castel Giorgio.

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> TORELLI, *Storia*, p. 207; TORELLI 1986, p. 73. Torelli fra l'altro identifica Volsinii con la misteriosa Oinarea, città citata dallo Pseudo-Aristotele in quanto rovinata dall'allontanamento delle proprie classi oligarchiche dalla vita politica. Sullo spostamento verso i centri minori in questa fase di grandi turbamenti sociali tra la fine del IV secolo, con la rivolta servile di Arezzo del 302 a.C., fino a quella del 196 a.C., vedi anche COLONNA 1974, p. 262, che fra l'altro non identifica Oinarea con Volsinii.

<sup>86</sup> Vedi Maggiani 2002, pp. 189-190; a p. 189, nota 2 cfr. bibliografia sulla nota vicenda di Arrunte.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Rastrelli 2000, p. 119.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>89</sup> Ibidem, pp. 166-167; MAGGIANI 2002, p. 195.

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> Maggiani 2002, p. 194.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> In particolar modo sulle produzioni del Gruppo Clusium e sulle importazioni orvietane di ceramica argentata, mentre i vasi del Gruppo di Vanth conservati nel Museo di Chiusi provengono da scavi Paolozzi nel territorio di Orvieto: cfr. in proposito RASTRELLI 2000, p. 184, nota 5.

abitanti ha sempre condizionato la lettura del popolamento dell'area che invece gli scavi degli ultimi anni stanno fortemente modificando. Oltre alle tombe 4 e 5 della necropoli della Pedata presso Chianciano<sup>92</sup>, per l'area sarteanese lo scavo della necropoli della Palazzina 33 aveva già dimostrato una presenza di famiglie di ceto medio-alto con una continuità mai documentata prima tra la fine del VI e il IV sec. a.C. La deposizione di prima metà del IV secolo nella tomba 13, con resti di pittura risalenti alla fine del VI sec. a.C., la ricca tomba 28 e i resti della 32B mostravano comunque la presenza di ceti eminenti in quell'area sepolcrale nel corso del IV sec. a.C. L'ipotesi già allora avanzata da chi scrive era che la necropoli della Palazzina e quella delle Pianacce, distanti circa un chilometro, potessero costituire due nuclei sepolcrali distinti afferenti probabilmente allo stesso insediamento, ubicato presumibilmente nel pianoro prossimo al centro moderno di Sarteano. La necropoli delle Pianacce, come hanno dimostrato le campagne 2000-2001, si sviluppa a partire dalla seconda metà del VI sec. a.C. con tombe di livello più modesto di quelle di IV sec. a.C. Queste ultime sono documentate dalla monumentale tomba scavata dal Maetzke nel 1954, già citata, e dalla tomba n. 8 rinvenuta accanto alla tomba della Quadriga Infernale nella scorsa campagna di scavo e che, pur essendo architettonicamente meno rifinita e soprattutto avendo subito un devastante saccheggio, mostra anch'essa, in base ai reperti rinvenuti, un rilevante livello di ricchezza. Evidentemente un nucleo familiare aristocratico ha costruito dei sepolcri pressoché affiancati negli ultimi decenni del IV sec. a.C. in un'area che era comunque già sfruttata nei secoli precedenti e che dimostra, a mio parere, l'esistenza nel territorio di Sarteano in quell'epoca di un centro con caratteristiche prossime a quello egemone, con ceti sociali differenziati in cui emergono gentes che mostrano un livello di grande raffinatezza e ricchezza ed inoltre stretti contatti con l'area orvietana. Questo nucleo abitativo si sviluppa probabilmente a seguito dello spostamento dalla zona delle colline più elevate ed in particolare dall'insediamento afferente alla necropoli di Solaia, verso le zone prospicienti la valle dell'Astrone 94. Tale dislocamento avvenne appunto durante la fase tardo-arcaica, quando si rarefanno le testimonianze nella necropoli di Solaia, nuovamente utilizzata solo nel pieno ellenismo, per avvicinarsi al centro politicamente dominante di Chiusi ponendosi sulle direttrici viarie che, attraverso la vallata, permettevano un rapido contatto con esso.

La splendida posizione dominante della necropoli delle Pianacce da cui visivamente si controlla tutta la Val di Chiana con i limiti indicati a nord est dal Lago Trasimeno e dall'Appennino umbro marchigiano, con Chiusi di fronte e a sud est il monte Peglia che domina la vallata di Orvieto e la paratia del Monte Cetona a sud, ci dà ancora oggi l'immediata percezione di questo brulicare di scambi, contatti, flussi commerciali e culturali che portarono alla creazione di un monumento quale la tomba della Quadriga Infernale. E l'aristocratico sepolto nell'imponente sarcofago di alabastro grigio posto nel recesso

<sup>92</sup> PAOLUCCI - RASTRELLI 1999, p. 29 sgg.

<sup>93</sup> Per la necropoli della Palazzina cfr. MINETTI - RASTRELLI 2001, ed in particolare le conclusioni di chi scrive alle pp. 128-130.

<sup>94</sup> Vedi in proposito già Minetti 1997, pp. 25-26; Ead., in Minetti - Rastrelli 2001, p. 130.

della camera di fondo tra impressionanti mostri a tre teste dovette godere in pieno di quella splendida sensazione di spazio ampio e di posizione dominante per il luogo della sua dimora ultraterrena.

Alessandra Minetti

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADEMBRI B. 1981, Due nuovi gruppi di vasi orvietani a figure rosse, in Prospettiva 27, p. 14 sgg.

ADEMBRI B. 1985, Ceramica falisca ed etrusca a figure rosse: qualche precisazione, in Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica, Atti del Seminario (Roma 1984), Roma, p. 17 sgg.

ANDREN A. 1940, Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples, Lund.

BINI M. P. - CARAMELLA G. - BUCCIOLI S. 1995, I bronzi etruschi e romani. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, Roma.

BONAMICI M. 1998, Lo stamnos di Vienna 448: una proposta di lettura, in Prospettiva 89-90, p. 2 sgg.

BOOSEN M. 1986, Etruskische Meeresmischwesen. Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung, Roma.

Bruschetti P.-Feruglio A. E. 1998, Todi-Orvieto, Perugia.

CAGIANO DE AZEVEDO M. 1970, L'autenticità del sarcofago da Orvieto di Torre San Severo, in RM LXXVII, p. 10 sgg.

CAPPELLETTI M. 1992, Museo Claudio Faina. Ceramica etrusca figurata, Perugia.

CERCHIAI L. 1987, Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia e della Pesca. Proposta per una lettura iconologica, in DialArch s. III, V 2, p. 113 sgg.

CIANFERONI G. C. 1992, I reperti metallici, in A. ROMUALDI (a cura di), Populonia in età ellenistica. I materiali dalle necropoli, Atti del Seminario (Firenze 1986), Firenze, p. 13 sgg.

CIPRIANI M.-LONGO F. 1996 (a cura di), Poseidonia e i Lucani, Napoli.

COLINI A. M. 1935, Notizia di un poco noto gruppo di terrecotte architettoniche etrusche della III fase, in StEtr IX, p. 95 sgg.

COLONNA G. 1974, La cultura dell'Etruria meridionale con particolare riguardo alle necropoli rupestri, in Atti Orvieto, p. 253 sgg.

COLONNA G. 1985, Società e cultura a Volsinii, in Volsinii e la dodecapoli etrusca, Atti del Convegno (Orvieto 1983) (= AnnMuseoFaina II), p. 101 sgg.

COLONNA G. 1993, I sarcofagi chiusini di età ellenistica, in Atti Chianciano, p. 337 sgg.

COLONNA G. 1994, Etrusca Arte, in EAA, II supplemento, II, pp. 554-605.

COLONNA G. 1996, Il dokanon, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti nell'Etruria tardo-arcaica, in Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi, Roma, p. 165 sgg.

COLONNA G. 1997, Divinités peu connues du panthéon étrusque, in Les Étrusques, les plus religieux des hommes, Actes du Colloque International (Parigi 1992), Paris, p. 167 sgg.

COLONNA G. 1999, Volsinii e la Val di Lago, in Volsinii e il suo territorio, Atti del Convegno (Orvieto 1998) (= AnnMuseoFaina VI), p. 9 sgg.

Cristofani M. 1987, *Pittura funeraria e celebrazione della morte: il caso della tomba dell'Orco*, in M. Bonghi Jovino-C. Chiaramonte Treré (a cura di), *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, Atti del Convegno (Milano 1986), Milano, p. 191 sgg.

Cristofani M. 1992 (1993), La ceramografia etrusca fra età tardo-classica ed ellenismo, in StEtr LVIII, p. 89 sgg.

D'AGOSTINO B. 1983, L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica, in Prospettiva 32, p. 2 sgg.

D'AGOSTINO B. - CERCHIAI L. 1999, Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine, Roma.

Delplace C. 1980, Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique, Bruxelles-Rome.

DE MARINIS S. 1961, La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica, Roma.

DE RUYT F. 1934, Charun démon étrusque de la mort, Paris.

DE RUYT F. 1958, Charun, l'âme et le griffon sur deux stamnoi étrusques, in AC X, p. 97 sgg.

DE RUYT F. 1989, Démonologie étrusque. À propos du livre de I. Krauskopf, Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien, Firenze 1987, in AntCl LVIII, p. 212 sgg.

FERUGLIO A. E. 1995, Porano. Gli Etruschi, Città di Castello.

FERUGLIO A. E. 2003, La tomba degli Hescana, in A. MINETTI (a cura di), Pittura etrusca: problemi e prospettive, Siena, p. 118 sgg.

GIGLIOLI G. 1921, Cratere etrusco del Museo di Trieste, in Ausonia X, p. 88 sgg.

HARARI M. 1988, Les gardiens du paradis. Iconographie funéraire et allégorie mythologique dans la céramique étrusque à figures rouges tardive, in QuadTic XVII, p. 176 sgg.

JANNOT J.-R. 1991, Χάρων et Charun. À propos d'un démon funéraire étrusque, in CRAI, p. 443 sgg.

JANNOT J.-R. 1993, Charu(n), Tuchulcha et les autres, in RM C, p. 59 sgg.

Jannot J.-R. 1997, Charu(n) et Vanth, divinités plurielles, in Les Étrusques, les plus religieux des hommes, Actes du Colloque International (Parigi 1992), Paris, p. 139 sgg.

Krauskopf I. 1985, Charu(n), in M. Cristofani (a cura di), Dizionario illustrato della civiltà etrusca, Firenze, pp. 66-67.

Krauskopf I. 1987, Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien, Firenze.

Krauskopf I. 1992, Nathum, in LIMC VI, pp. 711-712.

LINDNER R. 1984, Der Raub der Persephone in der antiken Kunst, Würzburg.

MAETZKE G. 1956, Tre nuove kylikes etrusche di fabbrica chiusina, in Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni, III, Milano-Varese, p. 249 sgg.

MAGGIANI A. 1990, Alfabeti etruschi di età ellenistica, in La scrittura nell'Etruria antica, Atti del Convegno (Orvieto 1985) (= AnnMuseoFaina IV), p. 177 sgg.

MAGGIANI A. 1993, Problemi della scultura funeraria a Chiusi, in Atti Chianciano, p. 149 sgg.

MAGGIANI A. 2002, Chiusi al tempo della battaglia del Sentino, in D. Poli (a cura di), La battaglia del Sentino. Scontro tra nazioni e incontro in una nazione, Atti del convegno (Camerino-Sassoferrato 1998), p. 189 sgg.

MANGANI E. 1983, Museo Civico di Asciano. I materiali da Poggio Pinci, Siena.

Mangani E. 1992 (1993), Le fabbriche a figure rosse di Chiusi e Volterra, in StEtr LVIII, p. 115 sgg.

MANINO L. 1980, Semantica e struttura della figura demonica nel pittore orvietano della "Vanth", in Orvieto etrusca, Atti del Convegno (Orvieto 1975) (= AnnMuseoFaina I), p. 59 sgg.

MARELLA VIANELLO M. L. 1947, Si può parlare di scuola orvietana e di tradizione locale orvietana nella storia della pittura sepolcrale degli Etruschi?, in Antichità 1, p. 1 sgg.

MARTELLI M. 1987 (a cura di), La ceramica degli Etruschi, Novara.

MAVLEEV E. 1995, Phersipnai, in LIMC VII, pp. 329-332.

MAVLEEV E. - KRAUSKOPF I. 1986, Charu(n), in LIMC III, pp. 225-236.

MINETTI A. 1997 (a cura di), Museo Civico Archeologico di Sarteano, Siena.

MINETTI A. - RASTRELLI A. 2001, La necropoli della Palazzina nel Museo Civico Archeologico di Sarteano, Siena.

Morandi M. - Colonna G. 1996, La gens titolare della tomba tarquiniese dell'Orco, in StEtr LXI, p. 95 sgg.

Napoli M. 1970, La Tomba del Tuffatore, Bari.

NAUMANN F. 1983, Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst, Tübingen.

Orvieto 1982, Pittura etrusca ad Orvieto, Catalogo della mostra (Orvieto 1982), Roma.

PAIRAULT MASSA F.-H. 1983, Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto, in Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV sec. a.C. all'ellenismo, Atti dell'Incontro di studio (Acquasparta 1983), in DialArch s. III, I 2, p. 19 sgg.

PAOLUCCI G. - RASTRELLI A. 1999, Chianciano Terme I. Necropoli della Pedata (tombe 1-21). Necropoli di via Montale (tombe 2-4), Roma.

Pittura etrusca 1989, M. A. Rizzo (a cura di), Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia, Catalogo della mostra (Roma 1989), Roma.

RENDELI M. 1996, Anagoghe, in Prospettiva 83, p. 10 sgg.

RASTRELLI A. 2000, Chiusi etrusca, Chiusi.

RASTRELLI A. 2003, La tomba dipinta della necropoli della Palazzina di Sarteano, in A. MINETTI (a cura di), Pittura etrusca: problemi e prospettive, Siena, p. 94 sgg.

RIX H. 1984 Etr. mex rasnal = lat. res publica, in Studi Maetzke, p. 455 sgg.

RONCALLI F. 1985, I santuari dei duodecim populi e i santuari orvietani, in Volsinii e la dodecapoli etrusca, Atti del Convegno (Orvieto 1983) (= AnnMuseoFaina II), p. 55 sgg.

RONCALLI F. 1990, La definizione pittorica dello spazio tombale nell'età della crisi, in Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Actes de la table ronde (Rome 1987), p. 229 sgg.

RUPP D. W. 1972, The Sienese Workshop of the Sokra Group, in AC XXIV, p. 13 sgg.

SACCHETTI F. 2000, Charu(n) nella pittura funeraria etrusca, in Ocnus VIII, p. 127 sgg.

Schwarz G. 1997, Triptolemos, in LIMC VIII, pp. 56-68.

SIMON E. 1997, Kybele, in LIMC VIII, pp. 744-766.

Sourvinou Inwood C. 1987, Images grecques de la mort: représentations, imagerie, histoire, in AION ArchStAnt IX, p. 145 sgg.

STEINGRÄBER S. 1985 (a cura di), Catalogo ragionato della pittura etrusca, Milano.

TOD M. N. - WACE A. J. B. 1906, A Catalogue of the Sparta Museum, Oxford.

TORELLI M. 1983, Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquiniesi dell'Orco I e II, in Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV sec. a.C. all'ellenismo, Atti dell'Incontro di studio (Acquasparta 1983), in DialArch s. III, I 2, p. 7 sgg.

TORELLI M. 1986, La storia, in AA.Vv., Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi, Milano, p. 15 sgg.

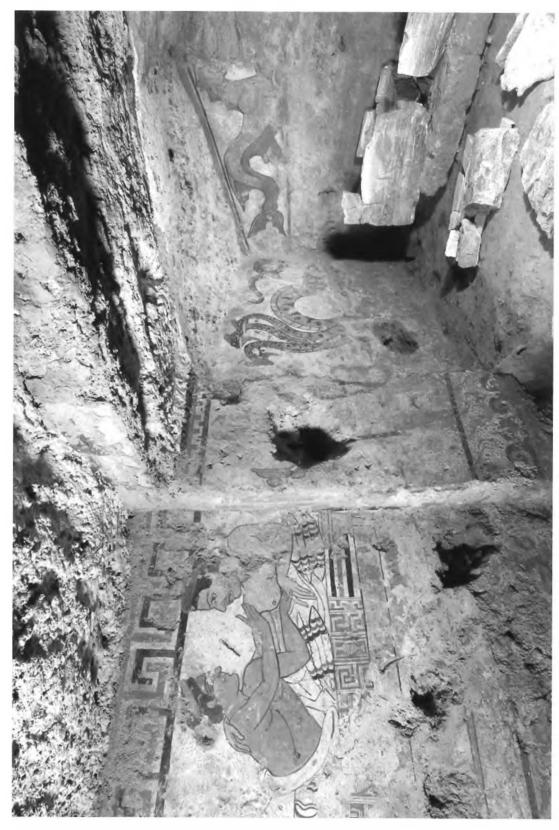
TORELLI M. 1997, "Limina Averni". Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica, in Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana, Milano.

TRENDALL A. D. 1987, The Red-Figured Vases of Paestum, Rome.

Weber-Lehmann C. 1997, Vanth, in LIMC VIII, pp. 173-183.



Zona 1. La quadriga condotta dal demone come auriga sulla prima parte del corridoio (ricomposizione fotografica).



Interno della camera con le zone II, III e IV e il sarcofago in corso di restauro.









a) Dettaglio delle teste degli animali della quadriga; b) Testa del demone; c) I defunti distesi sulla kline; d) Testa del servitore.

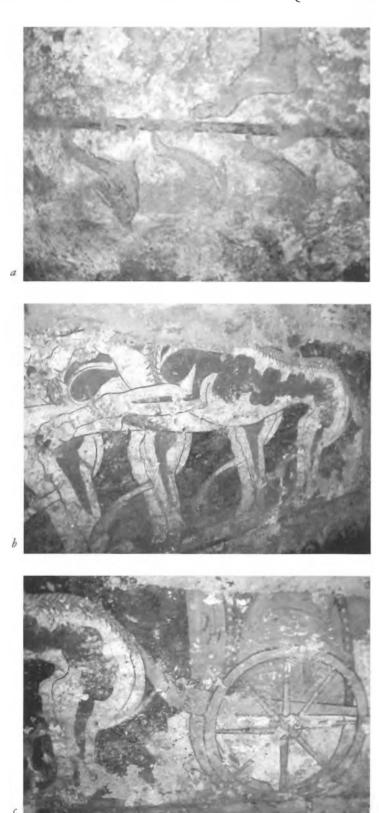




a) Zona III: serpenti sulla parete sinistra della camera di fondo; b) Zona IV: ippocampo sul semitimpano della



Zona I: veduta di scorcio della quadriga e del demone.



a) Particolare del fregio con delfini e piede della prima figura della I zona; b) Particolare del corpo degli animali della quadriga; c) Il carro.



Scena II: i defunti a banchetto sulla kline affiancati dal servitore.









a) Dettaglio dei defunti a banchetto con le numerose linee di 'pentimento'; b) Zona II: il servitore; c) Dettaglio delle teste dei serpenti; d) Zona IV: