

UN RILIEVO CHIUSINO AL  
MUSEO GUARNACCI DI VOLTERRA  
A PROPOSITO DELLA RAFFIGURAZIONE DELLA  
PROTHESIS IN ETRURIA

(Con le tavv. XVII-XXI f.t.)

ABSTRACT

Cinque frammenti di pietra fetida, che recano una decorazione scolpita, già appartenuti alla collezione Gori-Martini di Rapolano, acquistata nel 1884 dal Museo Guarnacci di Volterra, consentono di ricostruire parzialmente una base-ossuario di tipo chiusino, decorata sulle quattro facce con scene di *prothesis*, di lamento rituale, di simposio e di marcia di uomini in lutto. Tipologia e stile suggeriscono una datazione al 500 a.C. La ricostruzione del monumento è l'occasione per ritornare sulla più antica raffigurazione di una *prothesis* in Etruria, quella dei funerali eroici di Achille su un'olpe di bucchero da Cerveteri, databile a circa il 630 a.C. e di analizzare la copiosa produzione di monumenti funerari chiusini con questo soggetto. Nei rilievi chiusini sembra di poter distinguere due momenti, uno, riferibile alla prima metà del VI secolo a.C., ancora legato ai rituali del periodo orientalizzante e uno più tardo, tributario di modelli figurativi affermati nel Ceramico ateniese, tra i quali si segnala un ciclo di *pinakes* dovuto a Exekias, degli anni intorno al 530 a.C., che indicano una maggior adesione alle strutture ideologiche della città.

*Five fragments of fetid limestone which bear a carved decoration, purchased in 1884 by the Guarnacci Museum of Volterra, allow the partial reconstruction of an ossuary base, decorated on four sides with scenes of prothesis, ritual lament, symposium and the march of mourning men. Typology and style suggest a dating to 500 B.C. The reconstruction of the monument is an opportunity to return to the most ancient representation of a prothesis in Etruria, that of Achilles' heroic funeral on a bucchero olpe from Cerveteri, datable to about 630 B.C. and to analyse the copious production of Chiusi's funerary monuments with this subject. In the Chiusi reliefs it seems possible to distinguish two moments: one, datable in the first half of the 6th century B.C., still tied to the rituals of the Orientalising period, and a later one, a tributary of figurative models affirmed in the Athenian Potters' Quarter, among which a cycle of pinakes due to Exekias, of the years around 530 B.C., can be pointed out.*

Al Museo Guarnacci di Volterra si conservano cinque frammenti pertinenti a una base chiusina in pietra fetida con decorazione scolpita<sup>1</sup>. Essi appartenevano alla

---

<sup>1</sup> I frammenti scolpiti mi furono affidati in studio nel 2005 da Gabriele Cateni, allora direttore del Museo di Volterra e indimenticato amico. Le riprese fotografiche allora effettuate sono state da me fornite a Alessandro Maccari, che ha brillantemente elaborato un dottorato di ricerca sulla scultura chiusina all'università Ca' Foscari di Venezia che è stata più tardi messa online (MACCARI 2015). Una autopsia, che ho potuto effettuare il 3 giugno 2019 grazie all'autorizzazione e all'aiuto di Elena Sorge

collezione Gori-Martini, acquistata dal Museo nel 1884<sup>2</sup>. La collezione, fino ad allora conservata a Terme di Rapolano, si è formata per acquisto di una parte dei materiali in possesso di Giuseppe Paolozzi, un membro poco conosciuto della celebre famiglia chiusina. La provenienza dei frammenti scolpiti, come del resto del complesso, costituito essenzialmente da ceramiche, «andrà cercata nei numerosi terreni di proprietà della famiglia ubicati nella campagna chiusina»<sup>3</sup>.

I frammenti sono attribuibili ad un unico monumento<sup>4</sup>, una base del tipo con cavità interna, utilizzata probabilmente come cinerario. Fornisco di seguito la descrizione delle diverse facce, iniziando da quella che ritengo la principale, quella nella quale era raffigurata l'esposizione del corpo del defunto<sup>5</sup>.

#### A. PROTHESIS

Frammento 1a (*tav. XVII a*). Parte inferiore destra della fronte. Rimane lo spigolo destro con un breve settore dello zoccolo e del campo figurato<sup>6</sup>. Nel campo, si conserva la zampa destra di una grande *kline*, da cui pende un lembo delle coperte. La zampa termina in basso con un profilo nettamente arrotondato, molto caratteristico. Dietro la zampa, rimane la parte inferiore di una figura femminile con tunica, dal bordo inferiore della quale emerge il lembo di un chitone finemente plissettato. Della donna è indicato a rilievo il piede sinistro; quello destro, avanzato, parrebbe essere stato solo inciso, come sembrano suggerire le esili tracce che si osservano nella parte sinistra del frammento<sup>7</sup>.

Il letto di *prothesis* rientra nel *Klinentypus* 4 di Steingraber, diffuso soprattutto tra l'ultimo quarto del VI e la prima metà del V secolo a.C.<sup>8</sup>; a Chiusi è ad esempio attestato, oltre che su numerosi rilievi in pietra fetida<sup>9</sup>, nelle pitture della tomba del Colle<sup>10</sup>.

---

e di Fabrizio Burchianti, attuale direttore del Guarnacci, ai quali va la mia sentita riconoscenza, mi ha consentito di correggere alcune imprecisioni e di proporre nuove integrazioni al piccolo monumento.

<sup>2</sup> FIUMI 1976, p. 86.

<sup>3</sup> PAOLUCCI 2016, p. 70, nota 6.

<sup>4</sup> Con qualche dubbio per il frammento 5, cfr. *infra*.

<sup>5</sup> I frammenti sono stati editi in MACCARI 2015, III.23, p. 205, n. 283 e attribuiti al suo Gruppo Delta II, datato al primo quarto del V sec. a.C.

<sup>6</sup> Alt. max. 14,6 cm; largh. max. 9 cm; spessore 4,5 cm. Dello zoccolo rimane (dall'alto in basso) parte di una fascia piana, un tondino e una baccellatura concava rivolta in basso, lacunosa nella parte inferiore.

<sup>7</sup> Non conosco altri esempi che confortino questa ipotesi.

<sup>8</sup> STEINGRÄBER 1979, p. 144 sg., tabella 5; cfr. ad es. *tav. IX*, 69 (Tarquinia, tomba della Nave).

<sup>9</sup> Cfr. JANNOT 1984, B, II, 56 (Castiglion del Lago), fig. 121; B, III, 6 (Perugia), fig. in Addendum; C, I, 14-15 (Londra), figg. 179-180; C, II, 4 (Chiusi), fig. 228; C, II, 26 (Monaco), fig. 272; MINETTI 2012, *tav. a p.* 152, n. 14/53 D (nella scena di simposio; nella *protesi* la *kline* è del tipo Steingraber 2a).

<sup>10</sup> STEINGRÄBER 1979, *tav. IX*, 52. Sulla tomba, più di recente, MAGGIANI 2015, p. 55 sgg.

B. *PLANCTUS*

Frammento 1b (*tav. XVII b*). Frammento dell'angolo sinistro della faccia con parte dello zoccolo<sup>11</sup>. Nel campo, parte inferiore di figura femminile, con tunica che scende uniforme, animata solo da incisioni ondulate parallele, dall'orlo ondulato della quale sporge un chitone sottile, finemente plissettato. La figura è inquadrata dalla ricaduta della parte posteriore del mantello liscio. In base al contenuto della scena, chiaramente ricostruibile grazie al frammento n. 3, il personaggio femminile doveva avanzare con passo sollecito verso la *prothesis*, probabilmente sollevando le braccia con i pugni chiusi, nel gesto che anticipa il battersi il petto. A destra si conservano i piedi di una seconda figura femminile, probabilmente quella che doveva precedere la lamentatrice conservata nel frammento 2<sup>12</sup>.

Frammento 2 (*tav. XVII c*). Della cornice superiore rimane poco<sup>13</sup>. Nel campo una figura femminile, conservata dalla testa alle ginocchia, avanza verso sinistra ma con la testa girata nell'altro senso; indossa un corpetto liscio che scende fino alla vita, sul quale è gettato un ampio mantello ricadente dalle spalle sul davanti con pieghe larghe e lisce, e ampiamente dispiegato sul retro a far da sfondo alla figura. Sotto il corpetto la donna veste un chitone aderente che doveva scendere fino ai piedi, animato, come in quello del personaggio nel frammento 1b, da larghe incisioni ondulate verticali e parallele. La donna solleva le braccia verso l'alto con i pugni chiusi, nel gesto della *sternotypia*, come manifestazione clamorosa del lutto. A destra, rimane parte di altra figura con indumenti simili, atteggiata nel movimento, che fa parte della stessa sequenza rituale, delle mani portate al petto, secondo una iconografia ben attestata in questa classe di rilievi. Sul lato destro il frammento è interessato da un profondo taglio obliquo praticato (forse) in antico sullo spigolo della base<sup>14</sup>. Pertanto, la figura conservata per metà, era l'ultima *sternoktypos* sulla destra, come in altri rilievi. Si può dunque ricostruire su questa faccia una sequenza con quattro personaggi, da identificare certamente con piangenti professioniste, vere e proprie prefiche<sup>15</sup>: all'estrema sinistra una donna, raffigurata in parte di profilo, avanzava verso sinistra, cui seguiva una seconda figura della quale rimangono solo i piedi, verosimilmente con le mani al petto; veniva poi la terza figura conservata nella parte superiore del corpo, con le braccia sollevate e i pugni chiusi e la testa

<sup>11</sup> Alt. max. cm 14,5; largh. max. 16 cm (in basso) - 10 (in alto); spess. 4,1 cm. Della base si conserva una fascia, un tondino, e parte della baccellatura concava, lacunosa in basso.

<sup>12</sup> Sulla veste, vedi ad es. JANNOT 1984, C II 3 b (Berlino). Ma cfr. *infra*.

<sup>13</sup> Alt. max. 18 cm; largh. max. 14 cm; spess. 6,5 cm. Restano della cornice solo la parte inferiore della baccellatura, il tondino e la fascia liscia. In corrispondenza dello spigolo destro, profondo taglio obliquo.

<sup>14</sup> Su questo particolare, cfr. JANNOT 1984, p. 207 sgg.

<sup>15</sup> La veste, che è stata confrontata con quella indossata dalla danzatrice della tomba del Colle, rimanda al mondo degli attori e dei danzatori professionisti, cfr. JANNOT 1984, p. 68, nota 2, a proposito di C, II, 3 a, fig. 225.

vivamente girata all'indietro, ad accentuare la rapidità del movimento e esaltare il gesto del dolore, ed infine una prefica conservata solo nella metà sinistra del busto. Si può dunque ricostruire una sequenza fortemente ritmata, con schema ABAB, che enfatizza, attraverso la citazione anaforica del gesto, il momento drammatico e altamente spettacolare della manifestazione pubblica (-privata) del lutto. La messa in scena del lamento eseguita da professioniste riceve nei rilievi delle basi-cinerario chiusine diverse soluzioni all'interno di uno schema che si intravede comune. La struttura di base doveva prevedere un insieme di quattro donne<sup>16</sup> disposte, come nel nostro esemplare, in schema alternato nel gesto del battersi il petto; ma era certamente possibile introdurre piccole variazioni, ad es. nell'atteggiamento di questa o quella figura<sup>17</sup> o addirittura aggiungere ulteriori personaggi con l'intento di accrescere il coinvolgimento dello spettatore attraverso l'esibizione di altri gesti estremi del lutto<sup>18</sup>.

### C. SIMPOSIO

Questa faccia si ricostruisce, grazie ai frammenti 3 e 4a, per l'intera larghezza nella sua metà inferiore. La larghezza calcolabile è di 42 cm ca. (ovvero approssimativamente un piede e mezzo)<sup>19</sup>.

Frammento 3 (*tav. XVIII a*). Ricomposto da tre frammenti minori<sup>20</sup>. Una grande *kline* occupa la parte centrale dello spazio a disposizione, con zampe lievemente rastremate in basso, lisce e con appoggio arrotondato. La *kline*, come quella della *prothesis*, rientra nel tipo 4 di Steingraber; il realismo dell'immagine è accentuato dalla copia fedele del caratteristico tassello rettangolare che doveva assicurare la zampa al pianale del letto conviviale, come si vede nelle raffigurazioni più accurate<sup>21</sup>. Sulla *kline* sono sdraiati due personaggi, quello di destra, che si indovina maschile e giovane, appoggiato a un grande cuscino rigonfio, sul quale corre diagonalmente la piega del mantello; accanto e in parte davanti a questo se ne intravede un altro, del quale rimane l'avambraccio sinistro e il lembo inferiore del mantello, elegantemente drappeggiato in una serie di pieghe che corrono lungo il bordo dello *stroma*. Anche il secondo simposiasta era adagiato su un grande cuscino a sagoma semicircolare, sul quale posa obliquamente, come nel caso precedente, il lembo del mantello. Davanti

<sup>16</sup> Così nel rilievo JANNOT 1984, C, III, 3 (Roma, Museo Barracco), fig. 321.

<sup>17</sup> Come mi sembra di intravedere nel frammento di Arezzo, JANNOT 1984, D, I, 8 b, fig. 509; ma anche in D, I, 5 a (Berlino), fig. 495.

<sup>18</sup> Come nell'esemplare di Copenhagen, JANNOT 1984, C, II, 35 b, fig. 293, dove la quinta donna a destra è rappresentata mentre si lacera le guance.

<sup>19</sup> È una misura che corrisponde a un buon numero di basi. L'altezza del monumento è calcolata in 43,5 cm (altezza della cornice 13,5 cm; altezza dello zoccolo 9 cm; altezza del campo figurato 21 cm).

<sup>20</sup> Alt. max. 23 cm ca.; largh. max. 24 cm; spess. 5-6,8 cm.

<sup>21</sup> STEINGRÄBER 1979, p. 17, nota 59, nn. 157, 176 (rilievi chiusini).

alla *kline*, sono posati a terra un'anfora e uno stamnos. All'estrema sinistra doveva essere rappresentato un giovane attendente, del quale si conservano solo parte dell'avambraccio sinistro e la mano davanti all'ondulazione delle pieghe del mantello del secondo simposiasta. La mano sinistra, accuratamente disegnata, non sembra sostenere alcun oggetto, a differenza dei numerosi casi che possono richiamarsi a confronto, dove di solito il *pais* stringe un *colum* o esibisce un *simpulum*<sup>22</sup>. Qui forse si può restituire una coroncina, nel caso certamente dipinta<sup>23</sup>. A sinistra, sorge dal terreno la base sub-triangolare di un elemento verticale non altrimenti conservato, ma perfettamente ricostruibile come un arbusto ad alta foglia lanceolata, sulla base del confronto con una nota urna del museo di Firenze, dove un identico elemento vegetale compare esattamente nella stessa posizione, tra il piede sinistro della *kline* del simposio e i piedi del giovane servitore all'estrema sinistra. Esso induce a collocare la scena del banchetto in uno spazio aperto<sup>24</sup>.

All'estremità destra si pone il frammento 4a (*tav. XVIII b*)<sup>25</sup>. Sul frammento è raffigurato un personaggio maschile, stante e rivolto a sinistra, munito di bastone con estremità ingrossata (certamente la «canne en r» di Jannot<sup>26</sup>). Un eccellente confronto mi sembra istituibile con un frammento di Palermo, nel quale un personaggio, nello stesso atteggiamento ma forse in un contesto tematico differente, è scolpito presso l'angolo destro di una base frammentaria<sup>27</sup>. Il personaggio del frammento 4a indossa tunica e mantello. All'estremità sinistra del frammento si conserva la parte inferiore della zampa destra della *kline*; tra questa e l'uomo scende dall'alto l'orlo obliquo di un lembo di stoffa con fitte pieghe diritte e verticali, da intendere preferibilmente come l'estremità di una coperta della *kline* piuttosto che come un elemento del vestiario del personaggio<sup>28</sup>. La costruzione della scena presenta diversi elementi di singolarità, che vanno evidenziati. Se il tipo dei simposiasti, la forma dei cuscini, la presenza del vasellame trovano confronti abbastanza puntuali nel repertorio delle basi e delle urne di pietra fetida<sup>29</sup>, e se l'arbusto a sinistra compare su una urna relativamente antica, assai più difficile mi sembra trovare confronti soddisfacenti per

<sup>22</sup> Cfr. ad es. JANNOT 1984, C, I, 6 (Chiusi), fig. 181; C, I, 1 a, c, figg. 156-157.

<sup>23</sup> Coroncine a rilievo in JANNOT 1984, D, II, 10 b (Londra), fig. 555.

<sup>24</sup> Cfr. JANNOT 1984, B, I, 1 a, fig. 93.

<sup>25</sup> Alt. max. 23 cm ca.; largh. max. 24 cm; spess. 5-6,8 cm. Malgrado il diverso tipo di consunzione della superficie, assai più tormentata che in tutti gli altri del complesso, la connessione è praticamente certa. Lo dimostra, al di là di ogni dubbio, la perfetta coincidenza degli orli del taglio obliquo, largo circa 0,5 cm, che anche su questo spigolo è stato affondato profondamente nella pietra. Bisogna del resto precisare che non tutti i pezzi che costituiscono il frammento 4 presentano lo stesso tipo di degrado. Evidentemente solo una parte del frammento è rimasta esposta all'azione erosiva, forse dello stillicidio.

<sup>26</sup> JANNOT 1984, p. 82, note 26, 27.

<sup>27</sup> JANNOT 1984, p. 95, C, III, 7, fig. 330.

<sup>28</sup> Non conosco confronti puntuali. Si può pertanto opinare che si tratti di un altro elemento.

<sup>29</sup> Cfr. ad es., per il tipo dei cuscini e l'iconografia dei simposiasti, JANNOT 1984, C, II, 39 b, fig. 300. Per i vasi del simposio, cfr. D, I, 5 c (Berlino), fig. 494; D, II, 10 b (Londra), fig. 555.

il *pais* ricostruibile all'estrema sinistra e soprattutto per il personaggio con bastone all'estremità destra. Questo attributo dovrebbe connotarlo come uomo adulto e di rango. Ciò rimane senza confronto, dato che quando nelle scene di simposio compare all'estremità destra un personaggio stante, esso è però sempre femminile<sup>30</sup>. L'uomo con bastone, sul frammento già ricordato di Palermo (C, III, 7), sarebbe l'unico caso contrario; ma non è certo che esso appartenga a una scena di simposio<sup>31</sup>.

#### LATO SINISTRO. CORTEO MASCHILE

Frammento 4b (*tav. XIX a*). Questo lato della base chiusina è ricostruibile soltanto in base al gruppo dei tre frammenti congruenti 4b<sup>32</sup>. All'estremità sinistra della faccia si conserva la parte inferiore di tre personaggi in movimento verso destra. Il primo a sinistra, che indossa tunica e mantello, avanza tenendo obliquamente un bastone ad estremità ingrossata, probabilmente a indicare la relativa velocità del passo. Davanti a lui rimangono i piedi di un secondo personaggio, a quanto pare abbigliato come il precedente, ed infine il piede sinistro di un terzo uomo. Il corteo procede a passo spedito in direzione della faccia principale, ossia quella con la *prothesis*. In base alle dimensioni relative, il corteo doveva essere formato da quattro o cinque personaggi. Cortei di condoglianti maschili sono numerosi<sup>33</sup>.

A questo punto inserisco il frammento 5 (*tav. XIX b*), che conserva parte della cornice superiore<sup>34</sup>. Rimane un piccolissimo settore del campo decorato, dove si riconosce un breve tratto della calotta cranica di una figura volta a destra. Alla base della nuca nasce una corona di ciocche verticali. Dietro a questa testa, si conserva, disposta orizzontalmente, quasi aderente alla prima fascia della cornice, una sequenza di due elementi sub-quadrangolari e di un terzo elemento semicircolare apparentemente inseriti in una verghetta sottile, le cui estremità sono accuratamente realizzate e visibili ai due lati dell'insieme. L'identificazione di questo oggetto è per ora non raggiunta<sup>35</sup>. L'attribuzione del pezzo alla base è solo ipotetica e si basa essenzialmente

<sup>30</sup> Ad es. JANNOT 1984, D, I, 5 c (Berlino), fig. 494; D, I, 6 c (Londra), fig. 499.

<sup>31</sup> Per JANNOT 1984, p. 95, si tratterebbe di un corteo o di una scena agonistica.

<sup>32</sup> Alt. max. 18 cm; largh. 26 cm; spess. 6,5 cm.

<sup>33</sup> JANNOT 1984, B, II, 2 b, fig. 113; C, II, 35 c, fig. 294; C, III, 3, tutti con quattro personaggi.

<sup>34</sup> Alt. max. 21,5 cm; largh. max. 14,5 cm; spess. 7 cm. La cornice è costituita da (dall'alto in basso): quarto di toro, listello, fascia, baccellature, tondino, fascia.

<sup>35</sup> L'unico oggetto raffigurato su un rilievo chiusino che presenta una vaga somiglianza con questo, è il «curieux objet (qui) pend de la bordure supérieure», JANNOT 1984, p. 31, B, II, 6, sulla base cilindrica di Palermo, che risultava inspiegabile anche a PARIBENI 1938, p. 69, n. 9 («Non so intender lo strano oggetto che è posto tra il supposto flautista e l'uomo ammantato»). *Obscurum per obscurius*. Il confronto in realtà non è nemmeno puntuale: mentre infatti sulla base rotonda l'oggetto è chiaramente appeso alla parete, e presenta una sorta di stelo nella parte superiore, che non appare in basso, nel nostro caso l'oggetto, che è impostato orizzontalmente, sembra proprio che si componga di uno stelo sottile nel quale siano stati inseriti gli elementi cubici. Altri spunti sono da considerare ancor meno probabili.

sulla testimonianza di G. F. Gamurrini che ricorda il frammento iscritto unitariamente agli altri frammenti scolpiti già nel 1880<sup>36</sup>. La presenza di un'iscrizione<sup>37</sup>, elemento assolutamente insolito nel panorama dei rilievi chiusini, se essa va attribuita allo stadio originario del monumento<sup>38</sup>, dovrebbe privilegiare questa faccia rispetto alle altre. Per questa ragione, con qualche perplessità, attribuisco il frammento alla faccia A.

L'analisi del gruppo dei frammenti Gori-Martini consente di ricostruire con alta probabilità una unica base-cinerario quadrangolare con facce larghe circa un piede e mezzo, grande zoccolo sagomato e alta cornice con sequenza di modanature che riproducono invertendola la sequenza dello zoccolo. La base era cava e aperta sia in basso che in alto. Essa dunque presuppone forse un ulteriore basamento inferiore lavorato a parte e certamente una struttura superiore di chiusura.

La base cava rappresenta un tipo di monumento largamente attestato nella scultura chiusina di età arcaica in pietra fetida<sup>39</sup>. La sua funzione è discussa, ma la possibilità che essa abbia servito da contenitore o custodia delle ceneri mi pare altamente probabile ed è d'altronde, in studi recenti, ampiamente condivisa<sup>40</sup>. Questo tipo di cinerario presuppone una struttura che funga da coperchio; ma anche sulla forma di questo elemento i pareri sono assai discordi. In particolare, già E. Paribeni, e più tardi J.-R. Jannot, hanno escluso la possibilità che le basi-ossuario potessero essere completate con i cippi tronco-piramidali<sup>41</sup>. La recente scoperta di un contesto unitario,

<sup>36</sup> GAMURRINI 1880, n. 151, che ricordava altri due frammenti iscritti, a quanto pare oggi scomparsi, nella collezione del «signor Gori, cancelliere del tribunale a Chiusi nel 1872». La descrizione dello studioso conserva un certo carattere di ambiguità, ma egli parla chiaramente di «tre frammenti di un cippo di pietra arenaria con figure rilevate di etrusco stile antichissimo, con rappresentazione di danze e conviti, (che) recavano nella parte superiore una lunga iscrizione, di cui soltanto rimane: a) *vel...* / b) *xxx...u.tumes/* c) *eruθ*» (MEISER, ET Cl 0.4). Concorrono a puntellare l'ipotesi della pertinenza del frammento 5 all'insieme dei frammenti 1-4 anche le somiglianze dello stato di conservazione della superficie con il resto dei materiali, la congruenza della sequenza delle modanature della cornice superiore con quella dello zoccolo, e la analoga lavorazione a grandi colpi di scalpello dell'interno, subito al di sotto del bordo superiore, invece accuratamente lavorato e liscio. Accogliendo come convincenti questi indizi, si potrebbe riconoscere nel personaggio, di cui si conserva una parte della testa, un condogliante raffigurato mentre avanza da sinistra verso il letto di *prothesis*, come avviene in molti altri casi, cfr. ad es. JANNOT 1984, C, II, 3 a (Roma, Museo Barracco), fig. 318; C, III, 4 (Parigi 3602), fig. 322; D, I, 6 a (Londra D 17): il personaggio potrebbe di fatto recare un oggetto (per ora non identificato) o per la preparazione della performance della *prothesis* o come suo personale attributo.

<sup>37</sup> Sulla quale MAGGIANI 2009.

<sup>38</sup> O non rappresenta invece un fatto sporadico e in qualche modo accidentale. È del resto difficile pensare a una iscrizione che ricordi il nome del defunto, un fatto che non trova alcun riscontro in questa classe di monumenti.

<sup>39</sup> Sul tipo, per es. PARIBENI 1938, p. 63 sgg.

<sup>40</sup> Cfr. più di recente MINETTI 2012, p. 107 sgg.; MACCARI 2015, p. 278 e note 392-395, con ampia discussione.

<sup>41</sup> PARIBENI 1938, p. 63; JANNOT 1984, p. 203 sgg. Ciò soprattutto per la affermata non pertinenza, questa inconfutabile, dei due elementi, un tempo sovrapposti, del Museo Barracco, che avevano fornito il paradigma alla ricostruzione del tipo monumentale. Cfr. invece GABRICI 1928, p. 61, fig. 2; BAYET 1960, p. 67, tav. V, 1.

ovvero quello delle due camere comunicanti, 13 e 14 della necropoli di Le Pianacce a Sarteano<sup>42</sup>, rappresenta una vera e propria novità per la giusta impostazione del problema. Ciò che si desume dalla precisa descrizione dello scavo è che i monumenti funerari in pietra fetida, in un drammatico stato di frammentarietà, devono aver migrato ampiamente da una camera all'altra. Il materiale archeologico estratto dalle due tombe non può perciò essere precisamente attribuito a una o all'altra delle due tombe, ma va considerato sostanzialmente in blocco. Le due tombe hanno restituito due statue-cinerario maschili, cinque basi rettangolari vuote, uno/due cippi con danzatori, tre basi con animali e altri frammenti minori<sup>43</sup>. Le basi con animali sono cave; per esse una funzione di 'coperchio' non è adeguata. Resterebbero i due cippi con danzatori<sup>44</sup>. Una ipotesi ricostruttiva che ponga i cippi tronco-piramidali sulle basi-ossuario, forse montate su basi decorate con animali accovacciati, sarebbe molto soddisfacente anche nella prospettiva dei programmi figurativi, come è stato già osservato: le raffigurazioni legate al funerale si distribuiscono sulle diverse facce della base, mentre sul cippo di susseguono scene di danza. Questa distribuzione non ammette deroghe. Nel repertorio raccolto da J.-R. Jannot, le basi-ossuario, compresi molti frammenti isolati e di non certa attribuzione, sono poco più di sessanta, mentre i cippi tronco-piramidali con danze e musica sono cinquantacinque: numeri molto prossimi che confermano la assai probabile interdipendenza di questi due elementi strutturali.

Particolarmente importante mi sembra lo studio della successione delle diverse scene sulle diverse facce delle basi. Nel nostro caso, la sequenza prevede sulla faccia principale la *prothesis*, affiancata sui due lati da scene con soggetti immediatamente ad essa collegate, ossia il *planctus* a destra e l'arrivo dei condoglianti a sinistra, mentre il simposio dei sopravvissuti è relegato sul retro<sup>45</sup>.

#### ELEMENTI PER LA CRONOLOGIA

Una prima indicazione può venire dalla tipologia del monumento. Come J.-R. Jannot ha rilevato, la base quadrata utilizzata anche come repositorio delle ceneri non è una innovazione particolarmente precoce. Nell'ordinamento cronologico-stilistico

<sup>42</sup> MINETTI 2012, p. 107 sgg., tombe 13 e 14.

<sup>43</sup> Lo stato dei materiali fa intendere che una parte non piccola delle sculture sia andata perduta, e che pertanto il dato quantitativo deve essere considerato approssimato per difetto. Particolarmente importanti sembrano i dati restituiti dalla inedita tomba 21 della necropoli, nella quale sono stati raccolti frammenti riferibili a un elemento inornato, una base-cippo cava e un cippo tronco-piramidale con globo sommitale; su ciò cfr. MACCARI 2015, p. 278 e nota 393.

<sup>44</sup> Le larghezze potrebbero essere compatibili con alcune delle basi-ossuario. Così anche MINETTI 2012, *loc. cit.*, che ipotizza che i diversi elementi lapidei dovessero essere sovrapposti, stante l'esiguità dello spazio disponibile all'interno delle due piccole camere funerarie; e MACCARI 2015, p. 277 sgg. e nota 392.

<sup>45</sup> In questo caso mi sembra certo il riferimento a un banchetto o simposio strettamente collegato alla cerimonia funebre, cfr. ad es. BRENDAL 1978, p. 269 sgg.



dello studioso francese la protesi compare nella fase B in un esemplare di piccolo formato, non incavato<sup>46</sup>, e poi, in un momento più avanzato della stessa fase, in un esemplare con cavità interna a Perugia<sup>47</sup> e si afferma largamente solo nella fase C. La sequenza *prothesis*, corteo maschile, *sternotypia* si afferma solo con i gruppi C e D. L'aggiunta del simposio sembra del pari, sulle basi, un fenomeno di età avanzata<sup>48</sup>.

Gli elementi per una analisi stilistica non sono molti. Se le vesti maschili, tuniche e mantelli, non portano molti elementi di distinzione cronologica, quelle femminili forniscono qualche dato in più alla discussione. Le vesti indossate dalle donne sui frammenti 1b e 2 – chitone aderente e diritto, lungo fino ai malleoli, segnato da incisioni serpeggianti parallele e verticali – sono ben attestate nel repertorio chiusino<sup>49</sup>. Nella sequenza costruita da J.-R. Jannot, questo tipo di chitone, praticamente senza pieghe importanti, ma ornato solo da incisioni parallele, si pone tra il «vêtement moulant», il chitone attillato, rappresentato nell'urna fiorentina B, I, 1 e nella base di Copenhagen, B, I, 2, di chiara ispirazione ionica<sup>50</sup>, che in base ai confronti si colloca tra terzo e ultimo quarto del VI secolo, e il tipo a pieghe incise, «vêtement aux plis incisées», che sarebbe caratteristico del gruppo C e collegabile ad opere attiche, come quelle di Lysippides<sup>51</sup>, a partire dunque dal tardo VI secolo a.C. Particolarmente interessante appare l'abbigliamento della 'prefica' del frammento n. 2, che consiste nella tunica sottile con pieghe ondulate verticali, indossato su un chitone plissettato, e in un corpetto liscio, sul quale è gettato il largo mantello. J.-R. Jannot ha notato che questo tipo di costume corrisponde abbastanza puntualmente a quello della danzatrice, raffigurata nel ciclo dei ludi della tomba del Colle. Si tratta dunque del costume di una professionista prezzolata (*conducticia*). La figura del rilievo, che conserva anche la testa, consente qualche ulteriore considerazione stilistica: il profilo molto severo del volto femminile, con naso labbra e mento poco aggettanti e quasi disposti sulla stessa linea verticale, la struttura quadrata del capo, i capelli sciolti e ricadenti sulle spalle, trovano confronto in un frammento di base al Vaticano<sup>52</sup>, e in

<sup>46</sup> JANNOT 1984, B, II, 4.

<sup>47</sup> JANNOT 1984, B, III, 6; JANNOT 2010, p. 61 sgg., n. 9, figg. 19-21.

<sup>48</sup> Sulla seriorità della raffigurazione delle scene di banchetto/simposio sulle basi ossuario, cfr. MINETTI 2012, p. 120, 13.90. Il motivo è invece assai comune e precoce sulla basi piene (JANNOT 1984, B, I, 24; B' II, 29; C, III, 17), sulle urne (B, I, 1; B, II, 4; B, II, 5; B, III, 3; C, I, 3-5; C, I, 14-16; C, I, 36; C, I, 41; C, II, 40-42; C, III, 20; e sui sarcofagi (B, I, 5; C, I, 1; C, I, 31-34; C, I, 43).

<sup>49</sup> Particolarmente simili le vesti portate da due o tre donne in JANNOT 1984, p. 68, nota 2, C, II, 3 (Berlino); cfr. anche C, I, 18, fig. 183; D, II, 8. Anche nel sarcofago dello Sperandio, C, I, 1, fig. 159, l'unica figura femminile sembra avere una veste simile, così come le donne nella base Barracco, JANNOT 1984, C, III, 3. Secondo J.-R. Jannot questa veste caratterizzerebbe anche le danzatrici con crotali, ad es. nella tomba del Colle. Vesti abbastanza simili, prive di pieghe ma con incisioni ondulate e parallele, compaiono del resto già nelle lastre Campana, cfr. RONCALLI 1965, p. 15 sgg., tavv. I-II, IV, nn. 1, 2, 4, 6 (lastre Campana); p. 28 sgg., tav. XV (lastra Boccanera), datate tra 530 e 520 a.C.

<sup>50</sup> Ma che JANNOT 1984, p. 252 tende a confrontare con opere di Exekias.

<sup>51</sup> JANNOT 1984, p. 252.

<sup>52</sup> JANNOT 1984, p. 57 C, I, 26 a-b, figg. 195-196.

un altro con giochi atletici a Chiusi <sup>53</sup>. I caratteri dell'unico volto conservato possono così essere inseriti nella serie dei "profili duri", costruita da Jannot <sup>54</sup>, che caratterizza la fase iniziale del gruppo C. La cronologia della base del Museo Guarnacci può stabilirsi su questi presupposti tra la fine del VI e gli anni iniziali del V secolo a.C.

Sebbene la lacunosissima base-ossuario non porti elementi sostanziali di novità alla tipologia della *prothesis*, al di là della sua accertata presenza, essa può essere tuttavia l'occasione per fare il punto sulla storia dell'affermazione della *prothesis* 'alla greca' nelle arti figurative d'Etruria.

#### LA PROTHESIS IN ETRURIA

A differenza di quanto avviene in Grecia, dove scene figurate con l'esposizione del cadavere si riconoscono già in *larnakes* cretesi e beotiche del Bronzo tardo e finale <sup>55</sup>, ricompaiono in gran numero nell'VIII secolo in Attica <sup>56</sup>, e dopo un lungo periodo di latenza, riaffiorano nel VII secolo per continuare ininterrottamente fino alla metà circa del V secolo a.C. <sup>57</sup>, nelle diverse città-stato d'Etruria la rappresentazione di questo rituale, solo in parte privato, è molto più saltuaria ed episodica; con una sola eccezione, la regione di Chiusi <sup>58</sup>.

Gli studiosi che si sono occupati della realtà chiusina, da E. Paribeni a J. Boardman, da G. Camporeale a L. Taylor, hanno individuato unanimemente nella ceramografia attica a figure nere il modello iconografico della *prothesis* e ne hanno fissato l'inizio all'incirca nel secondo quarto del VI secolo a.C.

Il recente miracoloso rinvenimento di un frammento che integra una lacuna nell'olpe di bucchero con decorazione graffita, rinvenuta a Cerveteri alla metà del XIX secolo e conservata a Bruxelles, ha portato all'acquisizione di una più antica raffigurazione di *prothesis*, ambientata in contesto mitologico, quella di Achille. La scoperta è stata presentata e studiata puntualmente da Rita Cosentino (*tav. XIX c*) <sup>59</sup>. Il vaso, datato tra 630 e 620 a.C., raffigura una scena complessa, riproducendo fedelmente il racconto del libro XXIV dell'*Iliade*. L'interpretazione della scena, ora completata con i nuovi frammenti, è assicurata dall'iscrizione incisa sulla fiancata della *kline*, che menziona il nome dell'eroe (*achile*) <sup>60</sup>. Il defunto è circondato da

<sup>53</sup> JANNOT 1984, p. 56 C, I, 24, fig. 191.

<sup>54</sup> JANNOT 1984, p. 307 sgg., fig. 57.

<sup>55</sup> VERMEULE 1979, p. 63 sgg., fig. 20.

<sup>56</sup> AHLBERG 1971.

<sup>57</sup> ZSCHIEITZSCHMANN 1928; BOARDMAN 1955; SHAPIRO 1991.

<sup>58</sup> Sul fenomeno in Etruria, PARIBENI 1938, 1939; CAMPOREALE 1959. Sul fenomeno a Chiusi, fondamentale JANNOT 1984, 2010; TAYLOR 2014; MACCARI 2015.

<sup>59</sup> COSENTINO 2018. Ne propongo alla *tav. XIX c* uno schizzo ricostruttivo, basato sul rilievo edito da GRAN AYMERICH 1999, p. 389 sgg., fig. 5, integrato con i frammenti testé recuperati.

<sup>60</sup> COSENTINO 2018, p. 340 sgg.

dieci personaggi femminili e due maschili, due vecchi contrapposti, pesantemente racchiusi nei loro mantelli: questi ultimi esibiscono simboli di potere (lituo e scettro). Il riferimento puntuale al passo omerico (ma il racconto era anche nell'*Ilioupersis* di Arktinos) ben sottolineato da Cosentino, può essere ulteriormente arricchito con una osservazione, relativa alle vesti<sup>61</sup>.

Naturalmente l'iconografia deve essere stata greca, anche se la Grecia non ci ha conservato alcun monumento di epoca così alta. Ma intorno al 570-560 a.C. nella stessa Cerveteri compare, importata da Corinto, una hydria con il medesimo soggetto, elaborato solo in maniera un poco differente (*tav. XX a*)<sup>62</sup>. A differenza dell'olpe di bucchero, qui personaggi maschili non compaiono. Le figure dei due vecchi re compaiono però in una olpe, più o meno contemporanea, rinvenuta a Corinto stessa, con la scena di Achille confortato per la morte di Patroclo dalla madre Thetis<sup>63</sup>. I due vecchi re sono contrassegnati con i nomi di Fenice e di Odisseo<sup>64</sup>. L'iconografia dell'olpe etrusca, sebbene assai più antica dei vasi citati, sembra dipendere da un modello che metteva in scena tutti i personaggi che compaiono nei due vasi corinzi, come ha ben visto R. Cosentino. Tra queste opere ci sono alcune concordanze molto singolari: secondo il racconto epico, all'esposizione del corpo dell'eroe e soprattutto agli ultimi preparativi per l'esposizione del cadavere e all'intonazione del lamento insieme alla madre partecipano le Nereidi (che erano note in numero cospicuo, secondo le diverse tradizioni da 35 a 50) e le nove Muse. Il problema del numero delle divinità raffigurate sul vaso sembra sia stato risolto dall'artista etrusco e da quello corinzio allo stesso modo. Le figure femminili che accompagnano Thetis sono per l'appunto in numero di nove. Il riferimento alle Muse è sottolineato nell'hydria

<sup>61</sup> Nel passo omerico si dice che le Muse e le Nereidi avvolsero il corpo in vesti divine. Penso che il termine possa essere preso alla lettera; vesti divine debbono essere vesti degne di essere indossate dagli dei. Se si osserva il drappo su cui giace il corpo di Achille, si vede che il motivo ornamentale che lo caratterizza ritorna anche nella veste della divinità (Nereide/Musa) immediatamente alle spalle della madre dell'eroe. Ma la parte che copre il corpo mostra, nel breve tratto visibile, un chiaro motivo embricato, lo stesso motivo che compare sulla faccia interna del mantello della stessa dea, cfr. COSENTINO 2018, fig. 9. Probabilmente l'artista etrusco ha voluto suggerire che un mantello identico a quello delle dee fu steso sul catafalco, un ampio mantello, le cui estremità dovevano scendere ampiamente sul davanti e sul retro della *kline*. Su di esso fu deposto il corpo, che venne poi in parte coperto sollevando il lembo del mantello che doveva pendere nella parte posteriore del letto funebre. In questo modo la parte interna, decorata con il motivo a squame, diveniva visibile. Penso che anche una osservazione minima come quella che precede, possa essere utile per confermare la profonda conoscenza da parte dell'artista etrusco della vicenda (o del testo poetico?) ricordata da Omero. Sul problema della (non) conoscenza dei testi omerici in Etruria, cfr. SNODGRASS 1997.

<sup>62</sup> L'hydria del Pittore di Damon, AMYX 1988, p. 577, ha avuto poco successo nella storia critica dell'acquisizione della protesi in Etruria, pur essendo citata sia da Zschietzschmann che da Boardman.

<sup>63</sup> AMYX 1988, p. 581, n. 88; COSENTINO 2018, p. 347 sg., fig. 10. Si osservi in particolare l'iscrizione con il nome dell'eroe sulla sponda della *kline*, come nell'olpe etrusca.

<sup>64</sup> Nell'olpe di bucchero penso che i due vecchi re siano da identificarsi con Nestore e Fenice, che compaiono anche nel racconto omerico.

corinzia dalla presenza di una cetra in mano a una delle dee. Ma che vi sia un chiaro riferimento alle Nereidi è fortemente indiziato dalle iscrizioni<sup>65</sup>.

Insomma una iconografia eroica giunge a Cerveteri, via Corinto, nell'Orientalizzante recente. In età alto-arcaica lo schema impiegato nell'olpe ricompare con qualche variante su un vaso corinzio<sup>66</sup>. Anche la disposizione dei partecipanti segue più o meno le stesse regole. La madre (come di solito i parenti più stretti), è alla testata del capezzale. Le altre donne giungono da destra. Gli uomini in questa prima opera, si tengono distanti dal cadavere, e dal suo miasma, come avviene sempre in Grecia<sup>67</sup>. La connessione (la dipendenza dallo stesso prototipo) tra l'olpe etrusca e l'hydria corinzia è assicurata dal grande *gorgoneion*, nell'olpe usato come elemento di separazione, nell'hydria come epistema dello scudo<sup>68</sup>.

Certo doveva esistere un modello figurato greco che, stante la notevole concordanza con i due vasi modellati e dipinti a Corinto, sarà forse da identificare in una creazione del periodo transizionale della ceramografia di questa città. Anche se il vaso può non aver avuto funzione funeraria fin dall'inizio, l'iconografia così creata sembra aver contribuito a dare forma visuale a rituali funerari di ispirazione eroica di cui esistono tracce già prima in Etruria<sup>69</sup>.

All'origine dell'adozione in Etruria dello schema figurativo della *prothesis* alla greca si propone dunque una dinamica di questo tipo:

1. una raffigurazione greca (corinzia probabilmente) che dipende da
2. un racconto epico (se nella forma del racconto orale o della composizione poetica non si può dire), il quale a sua volta
3. dà forma più o meno fedele a rituali greci, contemporanei o di poco più antichi,
4. giunge in Etruria, dove probabilmente viene accolta, oltretutto per l'interesse etrusco al mito raffigurato, forse anche
5. per dare sistematicità rappresentativa a rituali funerari già affermati nelle comunità native almeno dalla fine dell'Orientalizzante antico.

Ma a Cerveteri non si è creata una tradizione figurativa stabile e continua nella raffigurazione del cerimoniale funebre e in specie della *prothesis*. Nello stesso modo

<sup>65</sup> Come ha riconosciuto il Wachter, che ha visto in *ἡμαθί* e in *γυματόθα* nomi di Nereidi, WACHTER 2001, p. 313.

<sup>66</sup> Nell'olpe etrusca c'è una chiara allusione alla preparazione del morto, grazie al ventaglio e all'*aryballos* appeso, elementi che non compaiono nella *hydria* corinzia, ma che probabilmente facevano parte dello strumentario specifico del rituale (nazionale?) e che certo perdurano nella tradizione del soggetto, dato che se ne vedono tracce nella tradizione attica e soprattutto in quella etrusca ancora a oltre un secolo di distanza, cfr. BOARDMAN 1955, tav. 5; JANNOT 1984, C, III, 4 (alabastron e flabello); C, III, 3 (alabastron); D, I, 6 (situla e alabastron); D, II, 10 (rami e *thymiaterion*); MINETTI 2012, 14.53 (alabastra e situla).

<sup>67</sup> Da ultima, TAYLOR 2014, p. 6 sg.

<sup>68</sup> CAMPOREALE 2005, p. 290, figg. 3-4; COSENTINO 2018, p. 346 sgg.

<sup>69</sup> Cfr. CAMPOREALE 1959, p. 34: «la *prothesis* era in uso in Etruria [...] come costume di generale diffusione mediterranea»; COLONNA 1997, p. 160. Anche TAYLOR 2014, p. 4 sg.

si comportano i centri di Tarquinia e Vulci,<sup>70</sup> città che hanno restituito solo sporadiche testimonianze di raffigurazioni di protesi essenzialmente maschili, per le quali in genere si possono indicare prototipi nell'elaborazione che al tema hanno dati i ceramografi ateniesi.

#### SULLE SCENE DI PROTESI A CHIUSI

Ben diverso è il panorama che offre la scultura funeraria chiusina, dove il tema riceve una attenzione costante, almeno dal secondo quarto del VI secolo alla prima metà del V secolo a.C. La protesi compare trentasei volte nella scultura funeraria chiusina<sup>71</sup>. Compare sette volte su basi piene, rotonde e quadrangolari<sup>72</sup>, sei volte su urne<sup>73</sup>, e soprattutto ventitré volte su basi quadrangolari cave<sup>74</sup>, usate come cinerari. Non compare mai su sarcofagi e soprattutto non compare, e a mio parere *pour cause*, sui cippi tronco-piramidali. Soltanto una base-ossuario non menziona, nel suo programma, la protesi<sup>75</sup>.

Quindi, con l'eccezione delle basi piene, per le quali dovrà essere trovata una spiegazione speciale, sostanzialmente la *prothesis* è raffigurata su monumenti destinati ad ospitare i resti del defunto.

Il caso delle urne e delle basi-ossuario presenta un interesse particolare, dato che in questi monumenti l'esposizione del corpo si accompagna ad altri temi, che sono sviluppati sui fianchi delle prime e sulle diverse facce delle seconde<sup>76</sup>. Senza pretendere alla sistematicità, si può tentare un sondaggio su un numero limitato (quindici) ma rappresentativo di monumenti abbastanza ben conservati da poter essere agevolmente analizzati, al fine di definire il principio ordinatore della messa in scena della sequenza rituale. Il numero dei temi è abbastanza ampio. Oltre alla protesi compaiono: 2. condoglianti maschili, 3. atleti e flautisti, 4. cavalieri, 5. *sternoktypoi*, 6. 'gineceo'<sup>77</sup>, 7. giochi, 8. simposio e banchetto, semplice o doppio, 9. danze, 10. ritorno dalla caccia o 11. dalla guerra, 12. assemblea di uomini.

<sup>70</sup> Cfr. CAMPOREALE 1959.

<sup>71</sup> Diciassette ne conta TAYLOR 2014, p. 3, che però si limita agli esemplari meglio conservati.

<sup>72</sup> JANNOT 1984, A, 3 (Chiusi, Palermo), A' 2 (Palermo), A' 3 (Londra), B, II, 2 (Sarteano), B, II, 6 (Palermo), B', II, 2 (Roma), D, I, 14 (Perugia).

<sup>73</sup> JANNOT 1984, A' 2; A' 3; B, II, 4; C, I, 6; C, I, 7; JANNOT 2010, n. 3.

<sup>74</sup> JANNOT 1984, C, II, 26 (Monaco); C, II, 27 (Siena); C, II, 31 (Palermo); C, II, 35 (Copenaghen); C, III, 3 (Roma, Barracco); C, III, 4 (Parigi); C, III, 10 (Firenze); C, III, 12 (Palermo); C, III, 13 (Arezzo); C, III, 14 (Chiusi); D, I, 2 (Palermo); D, I, 5 (Berlino); D, I, 6 (Londra); D, II, 1 (Palermo); D, II, 7 (Palermo); D, II, 10 (Londra); D, II, 12 (Monaco); B, III, 6 (Perugia); JANNOT 2010, n. 13 (Firenze, Grazzini); MINETTI 2012, 13.89; 13.90; 14.53; MACCARI 2011, p. 5 sgg. (coll. Morgantini, cfr. MACCARI 2015, p. 207, n. 286).

<sup>75</sup> JANNOT 1984, D, I, 7 (Londra).

<sup>76</sup> MINETTI 2012, p. 120, 13.90-91, tiene giustamente conto di questo problema.

<sup>77</sup> Sulle scene di gineceo, si veda in particolare TORELLI 1997, p. 69 sgg.; MINETTI 2012, p. 120.

I dodici temi individuati non compaiono mai nella identica successione sulle facce delle basi. Ciò andrà almeno in parte spiegato con il desiderio di *variatio* da parte degli artigiani. Probabilmente all'origine dovette esserci un modello (su ciò *infra*), sul quale però gli artigiani sono intervenuti con selezioni di volta in volta diverse. Pur con questa ampia libertà nella selezione e negli accostamenti tematici, è possibile individuare quelle che sembrano delle costanti.

A. Le scene di 'gineceo' compaiono in associazione alla *prothesis* quattro volte, disposte due volte a destra della protesi (Jannot 1984, C, III, 3; D, II, 12), una volta a sinistra (C, II, 3), una volta sul retro (B, III, 6).

B. La *sternotypia* si accompagna tre volte alla protesi, disponendosi una volta a destra (C, II, 3), due volte a sinistra (C, III, 3; D, I, 5) di essa. A sinistra compare anche nei frammenti volterrani.

C. Il banchetto e il simposio compaiono insieme alla protesi quattro volte, due volte sul retro (D, I, 5; D, I, 6), due volte a destra della protesi (D, II, 10; Minetti 2012, p. 143, 14.53). Anche nella base del Museo Guarnacci essa si dispone sulla faccia opposta a quella della protesi.

D. I condoglianti compaiono quattro volte, due volte sul retro (C, II, 3; C, III, 3), due volte a destra (B, III, 6; B, II, 2). In tre casi sono associati al gineceo.

E. Quando alla protesi si associa la scena di gineceo, non compare (quasi) mai il simposio (banchetto)<sup>78</sup>.

Da queste osservazioni quasi solo impressionistiche data la modesta base documentaria, si può ad es. desumere che la scena di gineceo, che peraltro nella base di Volterra manca, tende ad affiancare strettamente la protesi, aparendone quasi un corollario, forse anche per una esplicita scelta di genere.

Allo stesso modo la scena di banchetto (simposio) tende invece nella maggioranza dei casi, a disporsi sulla faccia opposta a quella della esposizione del corpo, quasi a marcarne la distanza, pur all'interno di una sequenza che prevedeva certamente entrambe queste azioni rituali.

Ne trarrei almeno una osservazione, che mi sembra significativa: le scene di gineceo e quelle di simposio sono in genere alternative, forse perché riferite a momenti diversi del decorso del rituale.

All'inizio della produzione chiusina si pone certamente la grande base rotonda da Poggio Gaiella<sup>79</sup> e subito dopo le urne dei musei di Palermo e Londra<sup>80</sup>. La base rotonda mostra una lacunosissima scena di *prothesis* con donne che si battono il petto o graffiano le guance, ma anche una sfilata di guerrieri con armamento

<sup>78</sup> Sembra fare eccezione la base Sarteano, Le Pianacce, 13.90, dove però il frammento con gineceo è assolutamente isolato e privo di connessioni dirette con il resto della presunta base. Esso potrebbe anche non appartenere al complesso dei frammenti 13.90, cfr. MINETTI 2012, p. 120, 13.90 B, fig. a p. 133.

<sup>79</sup> JANNOT 1984, A 3, p. 10 sg., figg. 69-70.

<sup>80</sup> Rispettivamente JANNOT 1984, A' 2 e A'3.

opolitico e scene di giochi (lotta), che credo il retaggio degli antichi costumi indigeni di stampo eroico<sup>81</sup>. Lo stile mi sembra debba molto alla ceramografia corinzia del corinzio maturo<sup>82</sup>. L'urna (in realtà una teca "porta-urna") in calcare grossolano di Palermo, che appartiene alla primissima fase della serie chiusina (*tav. XX b*), presenta invece lo schema di una *prothesis* maschile, forse l'unica protesi sicuramente definibile come maschile di tutta la produzione chiusina<sup>83</sup>. Accanto ad essa si pone l'urna di Londra (*tav. XX c*)<sup>84</sup>.

Ritengo che l'iconografia dell'urna di Palermo debba molto alla hydria ceretana. Intanto si tratta di una *prothesis* maschile; l'eccezionalità della esibizione delle armi davanti e sotto la *kline*, richiama la scena dell'hydria corinzia, anche se qui all'elmo corinzio si associano gli schinieri e non il grande scudo con *gorgoneion*. Pur nella varietà dei dettagli (ad es. il tipo della *kline*, differente) e nella innegabile maggior asprezza del linguaggio figurativo, gli elementi di familiarità mi sembrano notevoli, a partire dalla distribuzione dei personaggi: le donne piangenti con capelli sciolti sono disposte dietro la *kline* e non davanti come più spesso nelle figurazioni attiche. Certo, accanto ad elementi di affinità vi sono in questi monumenti anche varianti che impoveriscono la vivacità del presunto modello<sup>85</sup>. Insomma, in questa prima fase penso che sia l'hydria a influenzare la scultura di Chiusi, anche se forse non in maniera diretta e probabilmente insieme con spunti di altra provenienza.<sup>86</sup>

<sup>81</sup> Cfr. *supra*, nota 69.

<sup>82</sup> Cfr. ad es. BOARDMAN 1998, fig. 400.

<sup>83</sup> Quello delle protesi maschili è un problema aperto. Oltre all'urna Casuccini a Palermo non conosco altri esempi sicuri. Alcuni studiosi (ad es. TORELLI 1997, p. 131) sostengono che la raffigurazione della protesi sia limitata all'elemento femminile, come avviene più tardi nelle pitture tombali di Paestum. Un caso particolarmente singolare è costituito dal frammento di base a Palermo, JANNOT 1984, D, II, 7, a, b, che sembra presentare su due facce adiacenti due protesi. Un altro frammento, anch'esso a Palermo, JANNOT 1984, D, II, 8 a, b, molto simile al precedente per misure e per stile, presenta sulle due facce una assemblea maschile e una scena di gineceo. Se si potesse dimostrare che i due pezzi appartengono allo stesso monumento avremmo forse il caso di un cinerario progettato per una coppia coniugale. Se così fosse, si aprirebbe uno spiraglio per individuare con maggior precisione un programma figurativo maschile.

<sup>84</sup> JANNOT 1984, A' 3.

<sup>85</sup> Nell'urna Jannot A' 3, con protesi femminile, una delle donne con i capelli sciolti ha praticamente lo stesso atteggiamento di una delle Muse/Nereidi dell'hydria. La donna alla testata del letto, piegata sul capo del defunto come in A' 2 è però raffigurata in un movimento più disordinato. Il gesto della mano alla fronte alla sinistra dell'hydria in A' 3 diviene quasi quello dell'*osculum*. I gesti del personaggio a destra che nell'hydria porta le mani al volto per graffiare le guance, in A' 3 diviene quasi un gesto sospeso di meditazione, mentre in A' 2 compare il gesto delle mani sul capo, che non si trova nell'hydria e che proverrà da un'altra tradizione, già affermata in Etruria (il gesto è d'altronde notissimo in Attica nell'VIII sec. a.C.).

<sup>86</sup> Indubbiamente sulla base piena Jannot B, II, 2 il movimento agitatissimo dei personaggi, che vuol esprimere lo strazio del momento, sembra debitore delle movimentate scene che compaiono su *pinakes* attici datati al tardo VII sec. a.C. (New York, Boston e Atene), dove anche la *kline* sembra trovare confronto.

Questo primo gruppo, prudentemente datato alla prima metà del VI secolo, al quale si può aggiungere la base (piena) Jannot B, II, 4, che penso databile al terzo quarto del secolo, presenta un programma figurativo, come già detto sopra, che reca tracce della tradizione ancora orientalizzante, con le sfilate di guerrieri, i giochi, i condoglianti appiedati e gli *etairoi* a cavallo, che accompagna la esposizione del defunto. In seguito questi temi emigrano in altre parti dei monumenti funerari, che diventano anche architettonicamente più complessi<sup>87</sup>.

Con l'avanzata seconda metà del VI secolo, si verificano sia in Grecia che in Etruria alcune variazioni nel sistema di raffigurazione della protesi. In Grecia J. Boardman<sup>88</sup> ha rilevato che mentre dalla fine del VII secolo i sepolcri del Ceramico erano ornati da una sequenza di *pinakes* che illustravano la *prothesis* e altri momenti del decorso funebre, dopo il 530 a.C. ca. si realizzano solo quadretti singoli, che sintetizzano tutta la cerimonia funebre nella sola scena della *prothesis*<sup>89</sup>. Ciò sembra essere avvenuto dopo il canto del cigno dell'antica maniera costituito dal monumentale ciclo creato da Exekias per una tomba del Ceramico. Anche nella storia dei rilievi chiusini avviene, un poco più tardi, un profondo mutamento, un cambiamento che ritengo possa essere collegato con l'exploit di Exekias.

Se prima del 520-510 le iconografie chiusine recavano ancora traccia di antichi modelli, anche locali, cui forse l'*hydria* ceretana (e, può darsi, influssi attici) aveva fornito comodi modelli da imitare, più tardi si registra una decisa modificazione dei programmi figurativi. Sono soprattutto le basi-ossuario che certificano la trasformazione; sulle loro quattro facce si succedono scene correlate a quella parte del funerale che si svolge nella casa. Sopra queste basi dovevano essere posti a mo' di coperchio, i cippi tronco-piramidali, con scene di musica e danza, che credo alludano a una sede diversa, più serena e giocosa, forse ai Campi Elisi, come avviene ad es. nella chiusina tomba del Colle, dove siffatte scene di danza sono isolate nella cella funeraria, mentre tutte le altre, che alludono ai riti correlati al funerale, trovano spazio nelle quattro facce della camera centrale (tranne la protesi che non vi compare mai, forse perché il defunto si immaginava esposto al centro di essa?)<sup>90</sup>.

Ritengo che il nuovo impaginato delle basi, la nuova sequenza tematica debba più che un suggerimento alla creazione di Exekias, che nella ricostruzione della

<sup>87</sup> Sono soprattutto le basi rettangolari piene che ospitano queste rappresentazioni. Vedi ad es. il noto esemplare da Poggio Gaiella, JANNOT 1984, C, I, 8. È comunque assai rilevante che in uno dei più antichi tra questi monumenti, ossia la cassa 'portaurna' di Palermo con programma maschile, sopra citata, sia chiaramente intuibile il complesso apparato architettonico che prevedeva che la custodia in pietra di un'urna in altro materiale, probabilmente legno e metallo, fosse impostata su un basamento scolpito, che sembra l'anticipazione delle ancora più complesse combinazioni nei monumenti di età successiva. Su ciò, MAGGIANI 2007a, 2007b.

<sup>88</sup> BOARDMAN 1955, p. 51.

<sup>89</sup> BOARDMAN 1955, p. 53 sg.

<sup>90</sup> Per il richiamo alla tomba del Colle, già JANNOT 1984, p. 300.



Mommsen<sup>91</sup> si componeva di sedici tabelle distribuite sui quattro lati di un tumuletto (*tav. XXI in alto*). Come nel capolavoro del ceramografo ateniese l'esposizione del cadavere, il compianto, la sfilata dei condoglianti e la fila dei carri per il trasporto al sepolcro circondavano il *sema* rettangolare della tomba ateniese, così le immagini dei diversi momenti del rituale funerario etrusco circondavano la effettiva sede delle spoglie del defunto, ossia le basi-ossuario a pianta quadrangolare (*tav. XXI in basso*).

La creazione di Exekias prevedeva, al centro della fronte del monumento, la *prothesis*, accanto alla quale si disponevano, a destra, la cd. scena di gineceo e, a sinistra, due *pinakes* con l'arrivo di condoglianti maschili e femminili<sup>92</sup>, una distribuzione dei temi che mi sembra compaia anche in alcune delle basi etrusche<sup>93</sup>.

Non è invece attestato nelle lastre ateniesi (e nemmeno nelle *loutrophoroi*) il banchetto o simposio, abbastanza frequente invece a Chiusi e forse desunto dal patrimonio della pittura funeraria tarquiniese.

L'ipotesi di una trasmissione dello schema elaborato da Exekias e la sua accoglienza almeno parziale da parte degli artigiani etruschi della lontana Chiusi mi sembra sostenibile in base alla constatazione che una versione abbastanza fedele della scena di gineceo compare su un lato breve del sarcofago di Gümüşçay, straordinario monumento rinvenuto nella Troade, ricchissimo di elementi di provenienza ellenica<sup>94</sup>. Già F. Gilotta ha sottolineato la più che probabile dipendenza della scena da modelli ateniesi a figure nere e la somiglianza con i rilievi chiusini<sup>95</sup>. Mi sembra perciò attraente l'idea che questa iconografia abbia battuto le coste del Mediterraneo, come hanno fatto più o meno contemporaneamente le megalografie di pittori ioniche documentate sulle pareti delle case e delle tombe in varie località delle coste anatoliche e in Etruria negli ipogei di Tarquinia<sup>96</sup>.

La base-cinerario, ricostruibile con i frammenti del Museo Guarnacci di Volterra, rientra nel gruppo che non utilizza questa specifica scena, ma integra nel programma visuale il simposio (banchetto), anche questo, però, in maniera non convenzionale, con aggiunte e varianti che in parte restano da spiegare.

La sua cronologia può porsi intorno al 500 a.C.

ADRIANO MAGGIANI

<sup>91</sup> MOMMSEN 1997, p. 59, tavv. I-XV; JANNOY 1984, C, III, 3; D, II, 12.

<sup>92</sup> MOMMSEN 1997, p. 57, tav. XV.

<sup>93</sup> JANNOY 1984, C, III, 3; D, II, 12.

<sup>94</sup> SEVINÇ 1996.

<sup>95</sup> GILOTTA 1998, p. 13 sg.

<sup>96</sup> Su ciò, cfr. CRISTOFANI 1976.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AHLBERG G. 1971, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Göteborg.
- AMYX D. A. 1988, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BAYET J. 1960, *Idéologie et plastique II. La sculpture funéraire de Chiusi*, in *MEFRA* LXXII, pp. 35-38.
- BOARDMAN J. 1955, *Painted funerary plaques. Some remarks on prothesis*, in *BSA* L, pp. 51-66.
- 1998, *Early Greek Vase Painting*, London.
- BRENDEL O. 1978, *Etruscan Art*, Kingsport.
- CAMPOREALE G. 1959, *Le scene etrusche di protesi*, in *RM* LXVI, pp. 31-44.
- 2005, *Considerazioni sul gorgoneion arcaico in Etruria*, in *Studi Cristofani* I, pp. 289-296.
- COLONNA G. 1997, *Il letto vuoto, la distribuzione del corredo e la finestra della tomba Regolini-Galassi*, in *Studi Pallottino* III, pp. 131-172.
- COSENTINO R. 2018, *L'olpe di Bruxelles: la prothesis di Achille*, in *Superis deorum gratus et imis*, Papers in memory of János György Szilágyi, in *Mediterranea* XV, pp. 337-353.
- CRISTOFANI M. 1976, *Storia dell'arte e acculturazione: le pitture tombali arcaiche di Tarquinia*, in *Prospettiva* 7, pp. 2-9.
- DE MARTINO E. 1955, *La ritualità del lamento funebre antico come tecnica di reintegrazione*, in *StudMatStorRel* XXVI [1956], pp. 15-59.
- FENDT A. 2015, *Von Wohlstand und Machtverlust*, in F. S. KNAUSS - J. GEBAUER (a cura di), *Die Etrusker von Villanova bis Rom*, Mainz, pp. 200-253.
- FIUMI E. 1976, *Volterra etrusca e romana*, Pisa.
- GABRICI E. 1928, *La collezione Casuccini del Museo Nazionale di Palermo*, in *StEtr* II, pp. 55-81.
- GAMURRINI G. F. 1880, *Appendice al Corpus Inscriptionum Italicarum ed ai suoi Supplementi di Ariodante Fabretti*, Firenze.
- GILOTTA F. 1998, *Gümüşçay e l'Etruria: due ambienti a confronto*, in *RdA* XXII, pp. 11-18.
- GRAN AYMERICH J. 1999, *Images et mythes sur les vases noirs d'Etrurie*, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Rome, pp. 382-404.
- JANNOT J.-R. 1984, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome.
- 2010, *Les reliefs de Chiusi*, in *MEFRA* CXXII, pp. 51-72.
- MACCARI A. 2011, *Un funerale chiusino. Appunti su un cippo inedito di Sarteano*, in *RdA* XXXV, pp. 5-12.
- 2015, *Adeo valida res tum Clusina erat magnumque Porsenae nomen. Problematiche iconografiche, esegetiche e stilistiche dei monumenti funerari a rilievo dell'epoca di Porsenna*, tesi di dottorato in Storia antica e Archeologia, Università Ca' Foscari di Venezia, online.
- MAGGIANI A. 2007a, *Le lamine Paolozzi e la toreutica alto arcaica di Chiusi*, in M. IOZZO (a cura di), *Materiali dimenticati memorie recuperate. Restauri e acquisizioni del Museo Archeologico Nazionale di Chiusi*, Chiusi, pp. 86-95, n. 87.
- 2007b, *Per una introduzione alla scultura chiusina arcaica*, in D. BARBAGLI - M. IOZZO (a cura di), *Chiusi Siena Palermo. Etruschi. La collezione Bonci Casuccini*, Catalogo della mostra (Siena 2007), Siena, pp. 325-332 e schede Ch 9-10, pp. 344-345.
- 2009, *Clusium*, in *StEtr* LXXV [2012], pp. 263-265, *REE* n. 80, tav. XXXVIII.
- 2015, *La pittura tombale a Chiusi*, in M. SALVINI - G. PAOLUCCI - P. PALLECCHI (a cura di), *La tomba del Colle nella passeggiata archeologica a Chiusi*, Roma, pp. 49-61.
- MINETTI A. 2012, *La necropoli delle Pianacce*, Milano.
- MOMMSEN H. 1997, *Exekias I. Die Grabtafeln*, Mainz.
- PAOLUCCI G. 2016, *Dalle necropoli di Chiusi: nuovi contesti tombali di età ellenistica*, in *RdA* XL [2017], pp. 69-84.
- PARIBENI E. 1938, *I rilievi chiusini arcaici*, in *StEtr* XII, pp. 57-139.

- 1939, *I rilievi chiusini arcaici II*, in *StEtr* XIII, pp. 179-202.
- RONCALLI F. 1965, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze.
- SEVINÇ N. 1996, *A new sarcophagus of Polyxena from the salvage excavations at Gümüşçay*, in *Studia Troica* VI, pp. 251-264.
- SHAPIRO H. A. 1991, *The iconography of mourning. Athens and Athenian art*, in *AJA* XCV, pp. 629-656.
- SNODGRASS A. 1997, *Homer and Greek art*, in I. MORRIS - B. POWELL, *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 560-582.
- STEINGRÄBER S. 1979, *Etruskische Möbel*, Roma.
- TAYLOR L. 2014, *Performing the prothesis: gender, gesture, ritual and role on the Chiusine reliefs from archaic Etruria*, in *EtrSt* XVII, pp. 1-27.
- TORELLI M. 1997, *Il rango, il rito, l'immagine*, Milano.
- VERMEULE E. 1979, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley.
- WACHTER R. 2001, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford.
- ZSCHIEZSCHMANN W. 1928, *Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst*, in *AM* LIII, pp. 17-57.

## REFERENZE DELLE ILLUSTRAZIONI

Tavv. XVII-XIX a-b: foto dell'Autore; Tav. XIX c: rielaborazione dell'Autore; Tav. XXI in alto: da Mommsen 1997.

*a**b**c*

Volterra, Museo Guarnacci, collezione Gori-Martini. *a*) Frammento di base-cinerario n. 1a. Faccia A con *prothesis*; *b*) Frammento n. 1b. Faccia B con *sternoktypoi*; *c*) Frammento n. 2. Faccia B.



Volterra, Museo Guarnacci, collezione Gori-Martini. *a*) Frammento n. 3. Faccia C. Simposio;  
*b*) Frammenti nn. 3 e 4a. Faccia C. Simposio.



Volterra, Museo Guarnacci, collezione Gori-Martini. *a*) Frammento n. 4b. Faccia D. Corteo di condoglianti; *b*) Frammento n. 5. Forse faccia A. Frammento della cornice superiore con iscrizione graffita; *c*) Schizzo ricostruttivo dello svolgimento della decorazione graffita dell'olpe di Bruxelles.



a) Hydria tardo-corinzia del Pittore di Damon. *Prothesis* di Achille; b) Urna chiusina di pertinenza maschile. Palermo, Museo Nazionale (Jannot, A' 2); c) Urna di pertinenza femminile. Londra, British Museum (Jannot, A' 3).



Corteo



Protesi



Gineceo



In alto: ricostruzione della serie frontale dei *pinakes* di Exekias in una tomba del Ceramico di Atene. In basso: facce frontale e laterali della base conservata a Roma, Museo Barracco (Jannot, C, III, 3).