BANALIZZAZIONI ETRUSCHE DI MITI GRECI

(Con le tavv. XXVII - XXVIII f. t.)

III

Nella produzione figurativa etrusca arcaica sono attestate, benché in numero limitato, scene di mito greco. Lo schema usato per ogni soggetto si attiene, almeno nelle linee generali, a quello elaborato e affermato per lo stesso soggetto in uno o anche in vari ambienti figurativi ellenici; nel contempo non è difficile riscontrare nei singoli esempi etruschi varianti o anomalie rispetto allo schema invalso per il soggetto rappresentato nella tradizione figurativa ellenica coeva. Le spiegazioni che, in passato e di recente, sono state proposte per queste varianti etrusche sono due: si tratterà o di aspetti sconosciuti delle varie saghe o di rielaborazioni arbitrarie e banali. La prima spiegazione comporta una meticolosa erudizione mitologica dei maestri etruschi, i quali si sarebbero rifatti alle fonti elleniche sia figurative sia letterarie; la seconda comporta una conoscenza superficiale della trama e dell'essenza delle saghe da parte dei maestri etruschi, i quali si sarebbero rifatti solo alle fonti figurative elleniche arrivate in Etruria — vasi dipinti e forse anche stoffe — e le avrebbero rielaborate con interesse prevalentemente decorativo (1). È ovvio che il problema

(1) La bibliografia sull'argomento è piuttosto vasta. Riferisco solo quella più recente, che comprende anche la precedente, e più specifica. Per la prima posizione: R. HAMPE - E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, 1964. Per la seconda posizione: L. BANTI, *Problemi della pittura etrusca arcaica: la Tomba dei Tori a Tarquinia*, in *St. Etr.* XXIV, 1955-56, p. 145 sgg.; *Bronzi arcaici etruschi: i tripodi Loeb*, in *Tyrrhenica*, 1957, p. 79 sgg.; *Eracle e Pholos in Etruria*, in *St. Etr.* XXXIV, 1966, p. 371 sgg.; G. CAMPOREALE, *Saghe greche nell'arte etrusca arcaica*, in *Par. Pass.* XIX, 1964, p. 428 sgg.; *Banalizzazioni etrusche di miti greci*, in *Studi Banti*, 1965, p. 111 sgg.; *Banalizzazioni etrusche di miti greci*. II, in *St. Etr.* XXXVI, 1968, p. 21 sgg.; T. DOHRN, *Die Etrusker und die griechische Sage*, in *Röm. Mitt.* LXXIII-LXXIV, 1966-67, p. 15 sgg.

del mito greco e della sua portata nella cultura etrusca dell'arcaismo è destinato ad avere due dimensioni diverse a seconda che si affermi l'una o l'altra soluzione.

Perciò non sarà superfluo segnalare nuovi elementi di giudizio, che emergono dallo studio di tre testimonianze etrusche di mito greco appartenenti al periodo arcaico: un cilindretto usato per decorare *pithoi* di bucchero rosso, uno stampo usato per decorare laminette di bronzo, un'anfora a figure nere. Le conclusioni generali varranno, di conseguenza, solo per il periodo al quale appartengono le opere in questione.

Cilindretto per vasi di bucchero rosso da Bieda (figg. 1-2).

Su due frammenti appartenenti alla spalla di due *pithoi* di bucchero rosso rinvenuti nella necropoli di Bieda, rispettivamente

fig. 1 - Frammento di *pithos* dalla tomba a dado E 22 di Bieda (da *Röm. Mitt.* XXX)

nella tomba a dado E 22 (2) e nella tomba a tumulo 6 (3), è eseguita a cilindretto la seguente decorazione: una chimera e un cavaliere armato di lancia affrontati, inoltre un cervide gradiente orientato in direzione opposta a quella del cavaliere. Gli spazi li-

(2) H. Koch - E. v. Mercklin - C. Weickert, in *Röm. Mitt.* XXX, 1915, p. 272 sg., fig. 67.

(3) A. Gargana, in *Not. Scavi,* 1932, p. 492 e fig. 9.

beri, per una sorta di *horror vacui,* sono riempiti da aggiunte ornamentali: una rosetta fra le zampe della chimera, una palmetta tra la chimera e il cavaliere, un uccello stilizzatissimo in volo tra

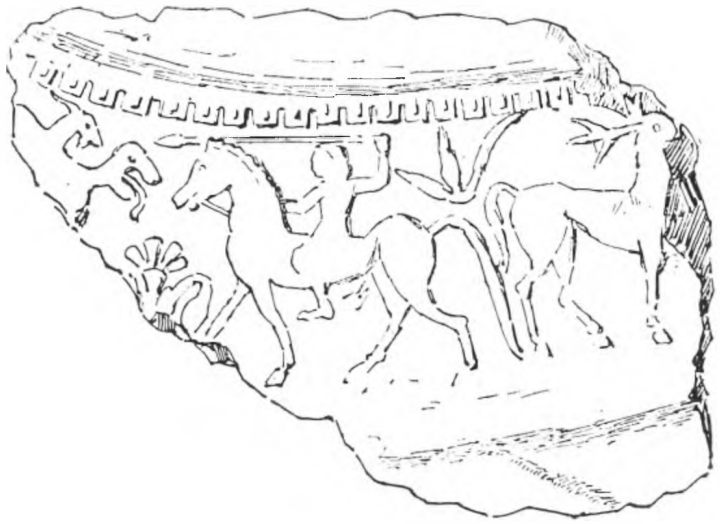


fig. 2 - Frammento di *pithos* dalla tomba a tumulo 6 di Bieda (da *Not. Scavi* 1932)

il cavaliere e il cervide. Probabilmente il cilindretto usato sui due *pithoi* sarà stato il medesimo (4). Purtroppo la frammentarietà

(4) Fra le due riproduzioni si possono segnalare alcune differenze relative alla forma della palmetta che è inserita fra la chimera e il cavaliere, alla tipologia delle corna del cervide, al disegno dei corpi delle bestie; ma si tratta di differenze insignificanti, che saranno da attribuire probabilmente all'interpretazione dell'originale da parte dei rispettivi disegnatori. Nello stesso tempo si possono segnalare molte coincidenze particolari che vanno dalla scena nel suo insieme alla cornice di dentelli in alto, dalla posizione della lancia del cavaliere all'uccello stilizzato fra il cavallo e il cervide, dalla lingua penzoloni della chimera alla coda del cervide; coincidenze particolari, queste, che si possono spiegare benissimo, se non proprio esclusivamente, con l'impiego di uno stesso cilindretto. Purtroppo le ricerche per trovare i due frammenti, nei musei di Villa Giulia (per i materiali degli scavi tedeschi) e di Viterbo (per i materiali degli scavi del Gargana), in modo da poter risolvere la questione in seguito ad autopsia, sono risultate vane. Sono grato al Prof. G. Colonna, che si è gentilmente interessato a questa ricerca.

Recentemente è stato detto che il frammento della tomba a dado E 22 (*fig.* 1) « proviene probabilmente dalla zona ceretana, come la maggior parte dei *pithoi* e dei bracieri di bucchero rosso » (O. Terrosi Zanco, *La chimera in Etruria durante i periodi orientalizzante e arcaico,* in *St. Etr.* XXXII, 1964, p. 33). L'ipotesi

dei due cocci non consente di asserire se nell'intero sviluppo del cilindretto ci siano state altre figure umane o animali, che potrebbero riuscire utili non tanto per l'identificazione della scena, quanto per la puntualizzazione di alcuni aspetti di ordine figurativo-culturale pertinenti al maestro che ha elaborato la scena. La datazione del cilindretto è stata fissata alla prima metà del VI secolo a. C., sulla base di confronti con la ceramica del « gruppo policromo » (5).

I primi editori dei due frammenti hanno descritto singolarmente le figure che costituiscono il fregio, senza accennare a un eventuale contenuto mitologico. Più recentemente K. Schauenburg, in uno studio sulle rappresentazioni di Bellerofonte nella ceramica italiota, ha menzionato uno dei due frammenti (*fig.* 1) fra alcuni esempi di « pegasi non alati » (6): dal che si può dedurre

non sarebbe da scartare, ma occorre precisare che *a*) i frammenti rinvenuti a Bieda decorati probabilmente con lo stesso cilindretto sono due, appartengono a due vasi diversi e provengono da due tombe diverse; *b*) è vero che « proviene... dalla zona ceretana... la maggior parte dei *pithoi* e dei bracieri di bucchero rosso », ma è anche vero che nessuno di quelli finora noti nella zona ceretana e anche altrove presenta una decorazione eseguita con il nostro cilindretto o anche una dello stesso contenuto ed eseguita con altro cilindretto; *c*) la cornice a dentelli si trova solo nel nostro cilindretto e manca in quelli adoperati sui numerosissimi vasi di bucchero rosso di sicura provenienza ceretana. Perciò non sarei alieno dal considerare la scena del nostro cilindretto una rielaborazione locale, tanto più che nei ritrovamenti di Bieda si hanno altri buccheri rossi (*Röm. Mitt.* XXX, 1915, p. 272 sgg.). È ovvio che i modelli tecnici e stilistici saranno arrivati da Caere; d'altronde nel periodo arcaico il distretto di Bieda è sotto l'influenza di Caere (L. Banti, *Il mondo degli Etruschi*, 1960 [1], p. 62; 1969 [2], p. 139; G. Colonna, *L'Etruria meridionale interna dal villanoviano alle tombe rupestri*, in *St. Etr.* XXXV, 1967, p. 15 sgg).

(5) Terrosi Zanco, *op. cit.*, p. 38.

(6) K. Schauenburg, *Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *Jahrb.* LXXI, 1956, p. 86, nota 80. L'interpretazione mitologica, anche se con riserva, è stata accolta dalla Terrosi Zanco, *op. cit.*, p. 64 sg. Va precisato che i nostri frammenti mancano nelle liste di monumenti relativi al mito di Bellerofonte e la chimera, compilate da T. J. Dunbabin, *Bellerophon, Herakles and Chimaera*, in *Studies Robinson*, 1953, II, p. 1183 sg. e da Fr. Brommer, *Bellerophon*, in *Marburger Winckelmann-Programm*, 1952-54, p. 12 sgg.; *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 1960 [2], p. 222. Queste opere si possono consultare anche per la trama del mito di Bellerofonte, che nelle linee generali può riassumersi così: Bellerofonte, figlio di Glauco, si allontanò da Corinto e fu ospitato ad Argo dal re Proitos. La moglie di questo, invaghitasi dell'eroe, voleva indurlo a uccidere il marito e impossessarsi del trono. Ma, essendo stata respinta da Bellerofonte, lo accusò presso il marito di averle mancato di rispetto. Allora Proitos lo inviò dal suocero

che egli ha riconosciuto nella scena il mito di Bellerofonte e la chimera. L'ipotesi è, almeno a mio parere, accettabile: l'opposizione dei due protagonisti (7), l'orientamento a sinistra del cavaliere (8), l'atteggiamento di quest'ultimo con una lunga lancia puntata contro il mostro sono elementi che non solo alludono chiaramente a uno scontro, ma sono peculiari alla tradizione figurativa arcaica del mito di Bellerofonte e la chimera. Né d'altra parte può costituire un ostacolo a questa interpretazione la presenza della palmetta fra i protagonisti: non è affatto raro negli esempi arcaici del soggetto in questione che i due protagonisti siano impostati sulle facce opposte di un vaso (9) o siano divisi dal manico verticale del vaso (10).

Colpisce subito il fatto che sul cilindretto di Bieda Bellerofonte è su un cavallo non alato. Nell'Iliade (VI, 155 sgg.) si parla dell'uccisione della chimera da parte di Bellerofonte e non si fa alcun accenno a Pegaso; nella Teogonia di Esiodo (319 sgg.) si parla della chimera uccisa da Bellerofonte e da Pegaso. Fin dalle più antiche testimonianze figurate (secondo quarto del VII seco-

---

Jobate, re di Licia, con una lettera nella quale suggeriva a questo di ucciderlo. Jobate dapprima lo accolse ospitalmente e poi, quando ebbe letto la lettera, per non violare le regole dell'ospitalità, lo inviò a combattere contro la chimera, contro i Solimi e contro le Amazzoni. Bellerofonte ritornò vittorioso da tutte e tre le imprese, per cui Jobate gli dette in isposa la figlia e metà del regno. Nacquero tre figli: Isandro, Ippoloco e Laodamia. Bellerofonte nelle sue imprese sarà sempre accompagnato e aiutato da Pegaso, il cavallo alato, e con esso morirà: insuperbitosi volle innalzarsi fino al cielo col cavallo, ma questo, morso da un tafano, lasciò cadere nel vuoto l'eroe. Recentemente è tornato sul mito, aggiungendo nuova documentazione figurata a quella già nota, G. Kizza, *Il santuario sull'acropoli di Gortina*, I, 1968, « Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente, II », p. 262 sg.

(7) Nell'arcaismo, oltre allo schema dell'opposizione fra i due protagonisti, si trova anche quello dell'inseguimento (su ciò hanno richiamato l'attenzione K. Lehmann-Hartleben, *Bellerophon und der Reiterheilige*, in *Röm. Mitt.* XXXVIII-XXXIX, 1923-24, p. 264; H. v. Steuben, *Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen*, 1968, p. 12).

(8) Nell'arcaismo l'orientamento di Bellerofonte su Pegaso è a sinistra, mentre a partire dal V secolo, tranne qualche rara eccezione, l'orientamento è a destra (su ciò K. Schauenburg, *Bellerophon*, *cit.*, p. 77 sg.).

(9) Si pensi alle anfore protoattiche tarde da Vari al Museo Nazionale di Atene (K. Kübler, *Altattische Malerei*, 1950, tavv. 84-85) o all'anfora attica a figure nere nella Collezione Castellani a Villa Giulia (P. Mingazzini, *Vasi della Collezione Castellani*, 1930, tavv. 57, 1 e 58, 2).

(10) A. Rumpf, *Chalkidische Vasen*, 1927, tav. CXXXVII, 150.

lo) l'eroe è su un cavallo alato, il quale o è in volo o sta spiccando il volo: la vittoria sulla chimera è imprescindibilmente connessa alle capacità straordinarie insite nella natura di Pegaso, che, potendo alzarsi in volo, offre a Bellerofonte la possibilità di colpire dall'alto e da lontano la chimera (11), un mostro al quale difficilmente ci si poteva avvicinare per la triplice natura ferina e per l'emanazione di fiamme (12). Difatti anche in alcuni esempi figurativi arcaici che attestano il soggetto in uno schema diverso da quelli tradizionali — lo scontro e l'inseguimento — il cavallo è alato: è il caso della scena su due riquadri di un bracciale bronzeo di scudo da Olimpia, databile agli ultimi decenni del VI secolo, in cui la chimera e Pegaso sono opposti araldicamente e Bellerofonte al centro con una mano stringe le briglie di Pegaso e con l'altra punta la spada contro la chimera (13). Questa connessione tra Bellerofonte e Pegaso continuerà ad essere sentita e sarà ulteriormente precisata nella documentazione letteraria (14) e figurativa (15) del mito posteriore all'arcaismo. Con l'eliminazione

(11) È il motivo per cui normalmente l'eroe ha come attributo specifico una lunga lancia.

(12) Quest'ultimo particolare è testimoniato solo saltuariamente: si veda P. AMANDRY, Πύρπνοος Χίμαιρα, in *Rev. Arch.* 1949 (Mélanges Ch. Picard), p. 1 sgg.

(13) E. KUNZE - H. SCHLEIF, *II. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia,* 1937-38, p. 80 sg., tav. 27.

(14) PIND., *Ol.* XIII, 86 (ἵππον πτερόεντα); EUR., *Ion.* 202 (πτεροῦντος... ἵππου).

(15) L. MALTEN, *Bellerophontes,* in *Jahrb.* XL, 1925, p. 121 sgg.; Fr. BROMMER, *Bellerophon, cit.,* p. 5 sgg.; SCHAUENBURG, *Bellerophon, cit.,* p. 59 sgg. Su due rilievi melici (P. JACOBSTHAL, *Die melischen Reliefs,* 1931, tavv. 10, 19; 63, 20) Bellerofonte è su un cavallo non alato, mentre colpisce la chimera. A ragione il cavallo non alato è stato notato come un fatto eccezionale. Fin dal secolo scorso sono state proposte due possibilità di spiegazione: o difficoltà di esprimere le ali in terracotta o simmetria con l'altro rilievo trovato insieme che ha la scena della decapitazione di Medusa da parte di Perseo, rilievo che presenta lo stesso schema figurativo dei due suddetti (R. ENGELMANN, *Bellerofonte e Pegaso,* in *Ann. Inst.* XLVI, 1874, p. 18). La prima possibilità sarà da scartare, in quanto esistono nella stessa serie dei rilievi fittili melici altri cavalli alati (JACOBSTHAL, *op. cit.,* tav. 44, 83); la seconda possibilità sembra invece molto verosimile. Ma va notato che lo schema di composizione sui due rilievi in questione col cavaliere in alto e la chimera in basso e, inoltre, l'orientamento del cavaliere a destra sono fatti ordinari nella documentazione del mito di Bellerofonte a partire dal V secolo a. C., in cui compare regolarmente Pegaso (SCHAUENBURG, *Bellerophon, cit.,* p. 59 sgg.). D'altra parte la posizione del cavaliere in alto allude chiaramente al volo: sui due rilievi melici si sarebbe conservato lo schema del volo, ma si sarebbero perse le ali che

delle ali al cavallo sul cilindretto dei *pithoi* di Bieda si sostituisce l'originario cavallo straordinario con uno normale. Perciò nello scontro fra l'eroe e il mostro vengono a mancare tutte le premesse e le conseguenze legate alla natura straordinaria di Pegaso, in altri termini viene a mancare uno dei protagonisti dell'impresa. Difatti il cavallo sul cilindretto — quasi un corollario necessario, data la mancanza di ali — è gradiente e non sta né volando né spiccando il volo. La scena risulta banalizzata e, se si vuole, anche travisata nel significato d'origine. È interessante notare che il caso non è unico nella produzione etrusca arcaica (16), dove per altro si conosce anche il tipo del Bellerofonte su un cavallo alato (17).

Due placchette bronzee da Vulci a Villa Giulia (*tav.* XXVII)

Su due placchette bronzee arcaiche di forma rettangolare, conservate oggi al Museo di Villa Giulia (n. inv. 63588) e appartenenti al corredo della tomba vulcente del Guerriero, è eseguita a sbalzo con uno stampo la scena dell'agguato di Achille a Troilo (18). Achille è armato di elmo, ampio scudo, schinieri e spada,

---

sono il mezzo per volare. Ad ogni modo si tratterebbe della prima testimonianza ellenica del cavallo non alato nella tradizione figurativa del mito di Bellerofonte e la chimera, e in ogni caso posteriore di parecchi decenni al nostro cilindretto e ad altri esempi etruschi affini (si veda la nota seguente).

(16) Ad esempio l'anfora della Technische Hochschule di Zurigo da Tarquinia (*Jahrb.* LXXI, 1956, p. 88 sg., figg. 30-31), attribuita con buoni argomenti al « gruppo di La Tolfa » dalla TERROSI ZANCO, *op. cit.*, p. 41. L'etruscità dell'anfora è stata ribadita da FR. PARISE BADONI, *Ceramica campana a figure nere*, 1968, p. 127 sg., alla quale è sfuggita peraltro l'attribuzione proposta dalla Terrosi Zanco.

(17) Ad esempio sul tripode Loeb A, riquadri inferiori delle facce 1 e 2 (*AJA* XXIII, 1908, tavv. IX-X).

(18) U. FERRAGUTI, *I bronzi di Vulci,* in *St. Etr.* XI, 1937, p. 118 e fig. 10. Nella descrizione della scena data dal Ferraguti risultano alcune inesattezze, che è opportuno correggere sia per evitare che esse si tramandino sia perché alcuni punti, ai quali esse si riferiscono, saranno ripresi nella discussione seguente. Achille, per quanto è dato di vedere, non è « armato di arco, ... per colpire con freccia Troilo »: la spada è l'unica arma offensiva che ha; inoltre egli è non « dietro la fontana », ma solo a fianco della fontana. Il Ferraguti (*l. c.*) definisce le placchette « paragnatidi ». Contro questa definizione si sono espressi A. NEUGEBAUER, in *Jahrb.* LVIII, 1943, p. 247 sg.; W. L. BROWN, *The Etruscan Lion*, 1958, pp. 88, nota 1; B. F. COOK, in *AJA* LXXII, 1968, p. 341, nota 15, i quali hanno fatto altre proposte. È molto probabile che le due placchette fossero opposte orizzontalmente: così si eviterebbe che una delle due scene risultasse capovolta per l'impostazione

è inginocchiato in atteggiamento di agguato a fianco di una fontana e punta una lunga spada contro un giovane nudo che attinge acqua con un'anfora a punta (19); alle spalle di quest'ultimo figurano due cavalli affiancati, di cui uno è tenuto per le briglie da un giovane nudo stante al suo fianco e il secondo da un altro giovane in sella. Gli elementi peculiari al tema e, in particolare, al momento dell'agguato — guerriero armato in agguato, fontana, cavalli con cavaliere — sono chiaramente espressi (20), ma nello stesso tempo

---

verticale, richiesta dall'impiego come paragnatidi o come copriorecchie. Il confronto con un bracciale di scudo già sul mercato antiquario a Roma (BROWN, *op. cit.*, tav. XXXIII a) mi sembra indicativo per la destinazione delle nostre placchette (la proposta è stata anche avanzata dal NEUGEBAUER, in *op. cit.*, p. 248 sulla base del confronto con bracciali di scudo da Noicattaro). Mentre l'ipotesi avanzata, anche se con una certa cautela, dallo stesso Neugebauer sull'origine megalogreca delle nostre placchette mi sembra piuttosto aleatoria: la risposta può venire dall'esame della scena figurata che si farà nelle pagine seguenti.

(19) Il disegno del vaso purtroppo non è molto chiaro. Tuttavia credo che la identificazione del vaso per un'anfora a punta sia la più attendibile. È risaputo che in Grecia durante l'arcaismo il vaso usato da donne e da uomini per attingere acqua alla fonte è l'idria (si vedano le illustrazioni che corredano l'articolo di B. DUNKLEY, *Greek Fountain-Buildings before 300 b. C.*, in *BSA* XXXVI, 1935-36, p. 142 sgg.), ma in qualche raro caso può trovarsi per gli uomini anche l'anfora a punta (C. ALBIZZATI, *Vasi antichi del Vaticano*, 1924, tav. 65, n. 427; A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, 1900, tav. VIII, 39: in quest'ultimo caso la figura virile è, stando alla clava, Eracle. Si conoscono anche riproduzioni etrusche con Eracle: FURTWÄNGLER, *op. cit.*, tav. XVII, 45; G. M. A. RICHTER, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*, 1968, p. 197 sg., nn. 796-798. Sulla questione si veda RICHTER, *op. cit.*, p. 184, n. 731). La nostra raffigurazione si attiene a questo filone.

(20) Sull'episodio di Achille e Troilo sono tornati negli ultimi tempi diversi studiosi, ai quali si rimanda per le varie questioni specifiche e per la bibliografia precedente: U. ZANOTTI BIANCO, *Nuova ricostruzione del frontone dell'Acropoli detto dell'ulivo*, in *Rend. Pont. Acc.* XIX, 1942-43[1944], p. 371 sgg.; G. P. OIKONOMOS, *Miroir grec de la Collection H. A. Stathatos d'Athénes*, in *Rev. Arch.* 1949 (Mélanges Ch. Picard), II, p. 770 sgg.; E. KUNZE, *Archaische Schildbänder*, « Olympische Forschungen, II », 1950, p. 140 sgg.; M. HEIDENREICH, *Zu den frühen Troilosdarstellungen*, in *Mitt.* IV, 1951, p. 103 sgg.; P. ZANCANI MONTUORO, *L'agguato a Troilo nella ceramica laconica*, in *Boll. d'Arte* XXXIX, 1954, p. 289 sgg.; BANTI, *Problemi della pittura*, *cit.*, p. 143 sgg.; CH. MOTA, *Sur les représentations figurées de la mort de Troilos et de la mort d'Astyanax*, in *Rev. Arch.* L, 1957, p. 25 sgg.; BROMMER, *Vasenlisten*, *cit.*, p. 264 sgg.; K. SCHAUENBURG, *Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *Bonner Jahrbücher* CLXI, 1961, p. 218 sgg.; K. SCHEFOLD, *Frühgriechische Sagenbilder*, 1964, pp. 42, 58, 81 sg.; v. STEUBEN, *op. cit.*, p. 58 sgg. L'episodio può così riassumersi: Troilo, il più giovane figlio di Priamo, porta i cavalli all'abbeveratoio presso il santuario

non si possono non rilevare alcune novità rispetto alla tradizione figurativa ellenica.

Un primo rilievo riguarda la tipologia della fontana. Questa nelle scene elleniche è o « a edificio » o « a pilastro » piuttosto stretto con la bocca d'acqua a tubo o a testa animalesca, per lo più di felino, impostata all'incirca a tre quarti dell'altezza (21); invece sulle placchette di Vulci è una larga base dal profilo sagomato (22), così lunga da sostenere in alto l'intero corpo di un leone, peraltro allungato in maniera esagerata, che funge da bocca d'acqua (23). È un tipo di fontana, quest'ultimo, che si riscontra in altre opere etrusche arcaiche che attestano anche la leggenda di Troilo: la tomba tarquiniese dei Tori (24) o l'anfora pontica di Reading (25). Con tutta probabilità deve trattarsi della riproduzione di una forma locale di fontana. Tuttavia la sua presenza in un soggetto di origine ellenica non comporta un'alterazione del contenuto della scena.

Sulle placchette la figura che con un vaso attinge acqua alla fonte è maschile, mentre nelle scene greche arcaiche con il momento dell'agguato la figura che o attinge acqua o l'ha già attinta, se è presente, è sempre femminile: è Polissena, la sorella di Troilo. Ciò risponde da una parte a un'usanza greca secondo la quale sono le donne che vanno alla fonte ad attingere acqua e solo eccezionalmente gli uomini, usanza largamente attestata dalla tradi-

---

di Apollo Timbreo, fuori delle mura di Troia. Con lui arriva la sorella Polissena per attingere acqua. Achille, in agguato dietro alla fontana, sbucherà dal nascondiglio e, dopo un inseguimento, raggiungerà Troilo e lo ucciderà.

(21) Si vedano i vari tipi in DUNKLEY, *op. cit.*, p. 142 sgg.

(22) Il profilo presenta una modanatura particolare che non ha un confronto preciso fra i profili di altari o basi in genere appartenenti all'arcaismo etrusco (su ciò si vedano F. CASTAGNOLI, *Sulla tipologia degli altari di Lavinio,* in *B. Comm. Arch.* LXXVII, 1957-60[1962], p. 145 sgg.; L. T. SHOE, *Etruscan and Republican Roman Mouldings,* in *Mem. Am. Ac.* XXVII, 1965).

(23) Però va tenuto presente che in Grecia durante l'arcaismo è conosciuto, benché raramente, l'impiego di leoni di pietra come fontane (DUNKLEY, *op. cit.*, p. 192 sgg.; BANTI, *Problemi della pittura, cit.*, p. 168, nota 14). Ma il tipo non è entrato nella tradizione figurativa ellenica delle fontane. Nel contempo va notato che anche nell'arte etrusca arcaica si conoscono riproduzioni di fontane in cui la bocca d'acqua è data da un mascherone leonino (RICHTER, *op. cit.*, p. 184, n. 731; p. 197 sg., nn. 796-798; I. MAYER-PROKOP, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils*, 1967, p. 20, S 15, tav. 14).

(24) FR. WEEGE, *Etruskische Maleret*, 1921, tav. 96.

(25) *CVA, Great Britain 12,* Reading 1, IV B, tavv. 36-37.

zione letteraria (26) e figurativa (27), e dall'altra alla leggenda di Troilo che va ad abbeverare i cavalli in compagnia della sorella Polissena. Anzi, secondo una tradizione attestata però tardi (28), Achille si innamorerà di Polissena, quando lei e Troilo fuggiranno dinanzi a lui sbucato dal nascondiglio. Le due azioni di Polissena e di Troilo alla fonte sono parallele nella trama del racconto; questo parallelismo è stato espresso con notevole equilibrio nello schema dell'agguato affermato nella tradizione figurativa corinzia e attica. Su un calice chiota da Çandarli-Pitane al Museo di Istanbul (29), su cui è dipinta una delle più antiche scene dell'agguato a Troilo, accanto alla fontana c'è una figura maschile che con una brocchetta versa acqua nel bacile ed è rivolta verso Troilo: probabilmente è un suo compagno, o aiutante, il cui atteggiamento è di gran lunga diverso da quello di Polissena. Su due monumenti attici, il frontone ateniese in poros cosiddetto dell'ulivo (30) e un'idria di Vienna (31), è presente una figura maschile, generalmente interpretata come Apollo, che però è accanto a Troilo e ai cavalli e non alla fontana. Invece nella scena etrusca il giovane che attinge acqua occupa la posizione che negli esempi ellenici è riservata a Polissena. Egli è nudo, alla stregua degli altri due che alle sue spalle sono addetti ai cavalli: con tutta probabilità sarà stato sentito come un compagno o un aiutante di Troilo. Polissena manca in alcune scene elleniche, ma il suo posto non è preso da altri; invece nel nostro caso essa è stata solo sostituita nella sua funzione specifica da un giovane: è una sostituzione che non ha precedenti o appoggi nella tradizione letteraria e figurativa del soggetto. Il maestro etrusco ha escluso Polissena e ha concentrato la narrazione su Troilo. Viene a mancare nella scena etrusca il parallelismo delle due azioni di Polissena e di Troilo, pur usan-

(26) Eur., *El.* 55 sg.; *Hipp.* 12 sgg. Si veda anche a questo proposito U. E. Paoli, *La donna greca nell'antichità*, 1953, p. 6 sg.

(27) Dunkley, *op. cit.*, p. 198 sgg.; E. Diehl, *Die Hydria*, 1964, p. 230 sgg.

(28) Per le fonti, la bibliografia e la relativa discussione v. *RE* XXI, 2, c. 1843, s. v. *Polyxena* (Lenschau).

(29) E. Paribeni, in *EAA* VII, p. 1007, s. v. *Troilo e Polissena*. Esprimo la mia gratitudine al Prof. A. Giuliano, che mi ha gentilmente mostrato una riproduzione del calice.

(30) La ricostruzione di questo monumento dai modesti frammenti pervenutici è molto discussa. Rimando a Heidenreich, *op. cit.*, p. 110 sgg., dove sono passate in rassegna le precedenti ricostruzioni e la bibliografia relativa.

(31) *Mitt.* IV, 1951, tav. 24, 2 (Heidenreich).

dosi lo schema figurativo in cui questo parallelismo era stato felicemente espresso.

I due cavalli sono tenuti per le briglie da due giovani, di cui uno è ancora in sella e l'altro è già smontato ed è a fianco del cavallo. Naturalmente uno dei due giovani sarà Troilo, forse quello ancora in sella, e l'altro un compagno. Ma va notato che negli esempi ellenici Troilo si trova normalmente a cavallo, ma può trovarsi anche a piedi a fianco o alla testa dei cavalli (32). È ovvio che l'una posizione esclude l'altra. Invece nella scena etrusca le due posizioni sono state combinate nella stesso contesto. S'è visto sopra che Troilo può essere accompagnato da una divinità o da un aiutante, ma la posizione di questi ultimi è diversa da quella della figura a fianco del primo cavallo sulle placchette di Vulci. Qui non si è voluto lasciare un cavallo senza cavaliere, come è normale nelle scene greche, e si è aggiunto un compagno a Troilo, ma a ciò si è arrivato contaminando le due varianti schematiche del Troilo a cavallo e del Troilo già smontato.

Nelle raffigurazioni greche arcaiche dell'agguato, eccettuate quelle della ceramica laconica dove sono stati notati alcuni equivoci mitologici (33), Achille è sempre armato e nascosto dietro alla fontana; anzi in alcune tra l'eroe e la fontana è inserito un alberello o un cespuglio con la funzione di rendere più sicuro il nascondiglio (34). La sua pesante armatura difensiva e offensiva di fronte alla mancanza di armi e all'aspetto giovanile di Troilo è un chiaro preludio all'epilogo dell'episodio. Egli è pronto allo scatto, ma né è ancora scattato né ha ancora puntato le armi contro l'avversario. Il momento è di estrema tensione, la scena è decisamente drammatica e patetica. Sulle placchette di Vulci Achille è armato in maniera pesante ed è in agguato, ma è piazzato lungo il fianco della fontana e punta minacciosamente una lunga spada contro il giovane che attinge acqua. Questi aspetti sono nuovi nella tradizione figurativa del soggetto e, in certo qual modo, segnano anche un superamento del senso dell'agguato. Si potrebbe obiettare che il piazzamento di Achille lungo il fianco della fontana

(32) Ad esempio sulla fiaschetta mesocorinzia firmata da Timonidas, sul *deinos* del Museo del Louvre E 876, sul frontone dell'ulivo dell'Acropoli di Atene.

(33) Zancani Montuoro, *op. cit.*, p. 289 sgg.

(34) Su ciò ha richiamato particolarmente l'attenzione Zanotti Bianco, *op. cit.*, p. 379 sgg.

potrebbe essere stato determinato da mancanza di spazio e, inoltre, che il senso dell'agguato potrebbe essere suggerito immaginando un'eventuale profondità della base della fontana che nel nostro caso il rilievo bassissimo non poteva rendere; però si potrebbe replicare che è vero che sulle placchette di Vulci non ci sarebbe stato spazio per la figura di Achille dietro alla fontana, ma che è anche vero che la scena è stata eseguita con uno stampo che forse sarà stato usato anche altre volte in cui lo spazio poteva esserci. Inoltre il particolare della spada puntata contro il giovane alla fonte trasforma l'agguato in un'aggressione (anche se nella fase iniziale). Da una parte si conserva lo schema dell'agguato con Achille piegato su un ginocchio, che peraltro aderisce al fondo, dall'altra si accenna piuttosto chiaramente all'aggressione: e non sarà da escludere che il particolare della spada puntata contro l'avversario sia connesso al fatto che Achille non è più sentito in un nascondiglio (35). Nelle scene corinzie e attiche di agguato il pericolo è ancora sospeso e l'aggressione è lasciata all'immaginazione dell'osservatore, sulle placchette di Vulci il pericolo è imminente e l'aggressione è già iniziata. Qui è ritratto un momento successivo a quello ritratto nelle scene greche. Fra l'altro il personaggio minacciato è non Troilo, ma un compagno. Ne risulta una variante prosaica, che attenua l'atmosfera di tensione e la pateticità che erano legate allo schema figurativo nell'elaborazione corinzia e attica.

Anfora a figure nere da Narce a Villa Giulia (*tav.* XXVIII)

Sul corpo dell'anfora a figure nere Villa Giulia 5200 da Narce, attribuita al Pittore di Micali o alla sua scuola (36), è dipinta una scena interpretata generalmente come Achille e Troilo (37).

(35) Anche nel quadro della Tomba dei Tori Achille non è più sentito nascosto dietro alla fontana e, anzi, avanza agitando le armi verso l'avversario (Banti, *Problemi della pittura, cit.*, p. 149).

(36) T. Dohrn, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts*, 1937, p. 94 (qui il pittore è detto della Sirena); J. D. Beazley in J. D. Beazley - F. Magi, *La Raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco*, I, 1939, p. 77, n. 10.

(37) W. Klein, *Über eine Gruppe jonischer Vasen*, in *Jahresh.* XIII, 1910, p. 152 sgg.; G. Q. Giglioli, *CVA, Italia I*, Villa Giulia I, IV B n, p. 3; Dohrn, *op. cit.*, pp. 77 e 154, n. 239.

Già W. Klein nel 1910 definì la raffigurazione una caricatura di una scena mitologica greca (38); più recentemente J. D. Beazley ha suggerito una definizione generica della scena (« guerrieri e cavalli alla fontana ») piuttosto che quella mitologica (39). In verità i cavalli, il cespuglio, la fontana, il suo impiego come elemento di divisione fra le due parti in contesa, un guerriero dietro alla fontana sono particolari che alludono alla leggenda di Achille e Troilo o indicano, per lo meno, che il ceramografo si è rifatto allo schema affermato per questo soggetto nella tradizione figurativa. Le anomalie rispetto allo schema tradizionale sono notevoli e valgono a qualificare l'ambiente in cui il vaso è stato dipinto.

La fontana è un pilastro stretto e alto, sormontato da una grossa protome leonina che funge da bocca d'acqua. La tipologia della fontana « a pilastro » — s'è visto sopra — trova molti riscontri nel repertorio ellenico, ma la bocca d'acqua a grossa protome leonina non ha riscontri in Grecia né per la tipologia specifica né per l'impostazione in cima al pilastro. S'è detto anche che qui le bocche d'acqua sono a tubo o a mascherone (40) e sono impostate grosso modo a tre quarti dell'altezza della fontana, sia che questa abbia la forma di un edificio sia che abbia quella di un pilastro. Nel nostro caso la grossa e pesante protome, sproporzionata rispetto all'esile costruzione su cui poggia, tradisce un rapporto con altri esempi di fontane etrusche in cui la bocca d'acqua è data da un intero leone appoggiato sopra una larga base (41). Perciò si sarebbe avuta una contaminazione tra un tipo ellenico e uno etrusco.

Achille è dietro alla fontana e a un cespuglio, come nelle scene elleniche di agguato; è protetto da armi difensive (elmo, schinieri) ed è anche fornito di una spada, che però è ancora inguainata. Sorprende che egli non abbia un'arma pronta (lancia o spada sguainata), che negli esempi ellenici è un chiara allusione alla sua vittoria finale. Fra l'altro il suo atteggiamento sembra essere non tanto di agguato, quanto di corsa in un curioso schema di

(38) Klein, *op. cit.*, p. 152 sg.

(39) Beazley, *op. cit.*, p. 77, n. 10.

(40) A volte nella ceramica attica a figure nere si può trovare un avancorpo equino con cavaliere, ma solo come ornamento della bocca d'acqua a tubo (*CVA. Great Britain 8*, British Museum 6, III H e, tav. 88, 1)

(41) Ad esempio nelle scene raffigurate sulle placchette di Vulci (*tav.* XXVII) o sulla parete di fondo della prima camera della Tomba dei Tori.

« Knielauf »: egli ha un braccio disteso e l'altro portato sul fodero della spada che gli pende dal fianco (la posizione di questo secondo braccio si giustifica meglio se la figura è concepita in movimento piuttosto che in stasi). In definitiva Achille, pur essendo ancora protetto dal nascondiglio, non sarebbe più in agguato, ma già in corsa contro l'avversario. E, cioè, anche questa volta sarebbe stato utilizzato lo schema dell'agguato per indicare un momento successivo all'agguato.

Troilo è protetto da elmo e da schinieri, porta la faretra a tracolla e due giavellotti in una mano; egli è al di qua della fontana, ha abbandonato i cavalli a se stessi e corre con fare spavaldo e minaccioso verso la fontana e anche contro Achille. La raffigurazione nel suo insieme suggerisce l'idea di uno scontro fra i due protagonisti: il gruppo su cui si è concentrata l'attenzione del ceramografo è proprio quello dei due protagonisti, il quale risulta composto simmetrico equilibrato, anche se la posizione laterale sul corpo del vaso non è poi molto felice. Ma l'esito dello scontro non è chiaro, in quanto i due nemici sono armati all'incirca allo stesso modo, anzi Troilo più di Achille, e muovono l'uno contro l'altro. La vittoria di Achille, che nelle scene greche era preannunziata dalla sua corporatura robusta e dalla sua armatura pesante, qui non è espressa. C'è qualche esempio attico in cui Troilo è armato di giavellotti (42), ma questi sono un'aggiunta che né fanno di Troilo un guerriero (mancano le altre armi, in particolare quelle di difesa) né lo distraggono dalla sua funzione di abbeverare i cavalli (43). Nel nostro quadro invece i giavellotti diventano armi di cui Troilo si servirà nella lotta contro Achille. È un aspetto nuovo, eroico, del giovane troiano, un aspetto che non solo non è attestato nella tradizione figurativa ellenica dell'arcaismo, ma non trova riscontro nella trama della leggenda (44).

---

(42) Ad esempio *CVA, Great Britain 8,* British Museum 6, III H e, tav. 87, 2.

(43) Su una coppa di Oltos al Museo del Louvre (*CVA, France 17,* Musée du Louvre 10, III I b, tav. 4, 4-5) Troilo è un guerriero in lotta con Achille, dal quale è già stato ferito. È uno schema insolito, la cui interpretazione è assicurata dalle iscrizioni, schema che comunque è diverso da quello dell'anfora di Villa Giulia.

(44) Non credo si possano trovare in questa rappresentazione un appoggio o addirittura una testimonianza della versione della saga di Troilo, che fa di lui un guerriero e non un giovinetto *hippiocharmes* (su cui si veda L. Preller - C. Robert, *Griechische Mythologie,* III, 2, 1921, p. 1125 sg.; A. Lesky, in *RE* VII A, c. 609 sgg., s. v. *Troilos*; Oikonomos, *op. cit.,* p. 774 sgg.; Heidenreich, *op. cit.,*

Sull'anfora di Villa Giulia Achille, secondo una tradizione largamente nota nel repertorio ellenico, è in agguato dietro alla fontana e a un cespuglio, il quale in origine è stato introdotto nello schema per rendere più sicuro l'agguato. Il fatto è che lo stesso cespuglio nella nostra scena è anche sul davanti della fontana e, certamente, non con la funzione di occultare Troilo ad Achille. I due eroi si affrontano e stanno per scontrarsi, per cui gli elementi che dovevano suggerire il nascondiglio di Achille hanno perso la loro funzione specifica. Il raddoppiamento del cespuglio intorno alla fontana, dalla parte di Achille e da quella di Troilo, ci dice che il ceramografo l'ha sentito non tanto come una precisazione di stretta attinenza tematica, quanto come un riempitivo paesaggistico con funzione decorativa (45). Perciò l'idea dell'agguato viene meno non solo per la posizione peculiare dei protagonisti, ma anche per il travisamento dei motivi figurativi che più precisamente la suggerivano.

Si aggiunga che Troilo è spalleggiato da un altro guerriero, il quale lo segue avanzando a grandi passi. Nelle scene dell'agguato sulla ceramica attica a figure nere tante volte si trovano opliti a fianco di Troilo, ma la loro presenza risponde più a un'esigenza di riempire lo spazio disponibile che a una precisa istanza tematica: ne è prova la loro disposizione in ordinata teoria, senza alcuna effettiva partecipazione all'azione. Invece sull'anfora di Villa Giulia il guerriero partecipa all'azione contro Achille; gli stessi cavalli sembrano anch'essi diretti vigorosamente contro Achille, piuttosto che verso l'abbeveratoio. È stato notato, e forse a ragione, che l'atteggiamento di corsa del compagno di Troilo e dei cavalli si riscontra nelle scene che ritraggono un altro momento della leggenda: l'inseguimento (46); e si può aggiungere che nelle stesse scene anche Troilo è ritratto in corsa, benché a cavallo. Si tratta, però, di fuga dinanzi ad Achille venuto fuori dal riparo. Sull'anfora di Villa Giulia si sarebbero avute, in primo luogo, un'inversione dello schema dell'inseguimento e, in se-

---

D. 103). Questa è una versione tarda, non attestata nella produzione figurativa arcaica. Inoltre, come si vedrà sotto, la nostra scena è solo una variante arbitraria dei temi dell'agguato e della fuga di Troilo.

(45) Il maestro dell'anfora fornisce altri esempi in cui è dato cogliere un certo compiacimento nell'uso di elementi naturalistici con funzione decorativa: si pensi ai rami e alle foglie fra le zampe dei cavalli o agli uccelli in volo.

(46) KLEIN, *op. cit.*, p. 154.

condo luogo, una contaminazione dello schema dell'agguato e di quello dell'inseguimento invertito: il quadro che ne risulta è senza motivazioni di ordine mitologico (47). E in certo senso si giustifica la titubanza di J. D. Beazley sull'interpretazione della scena, al punto che preferirà una definizione generica a una mitologica precisa.

Il quadro presenta fra l'altro un'evidente sproporzione fra le due parti in contesa: al solo Achille sono opposti Troilo armato, un altro guerriero e due cavalli. Se si dovesse immaginare una conclusione dello scontro, verrebbe spontaneo di pensare alla vittoria di Troilo. Anche questa considerazione, dedotta dal numero e dalla disposizione dei personaggi, è in chiaro contrasto con la leggenda e con la relativa tradizione figurativa.

* * *

L'analisi condotta nelle pagine precedenti ha messo in luce talune peculiarità delle raffigurazioni etrusche esaminate, che non trovano rispondenza nelle raffigurazioni elleniche coeve che contengono gli stessi soggetti. Ovviamente l'apporto che ne viene al problema del mito greco nell'Etruria del periodo arcaico dipende dall'origine e dalla qualità di queste peculiarità.

Un cavallo normale per Bellerofonte in lotta contro la chimera è una novità che non si giustifica nella saga. Sull'attributo delle ali al cavallo di Bellerofonte la tradizione letteraria è compatta; la tradizione figurativa ellenica, tranne qualche eccezione sporadica e comunque posteriore di parecchi decenni al cilindretto di Bieda, è altrettanto compatta. Le possibilità che si profilano per la scena del nostro cilindretto sono due: o una variante della saga diffusa da una qualche tradizione letteraria ignota o una semplice variante figurativa. La prima possibilità è solo ipotizzabile e non si fonda su alcun argomento concreto; la seconda si fonda su una conoscenza della saga da parte del maestro come racconto spicciolo e non nei suoi elementi peculiari e essenziali, per cui le

(47) Su un *aryballos* tardo-protocorinzio da Efestia, che contiene forse la più antica rappresentazione della saga di Troilo e appartiene a un'epoca in cui gli schemi relativi ai vari momenti della saga non sono stati ancora fissati, si possono cogliere altre confusioni fra i particolari pertinenti ai vari momenti (D. Mustilli, in *Annuario At.* XV-XVI, 1932-33, p. 222 sg.; E. Paribeni, in *EAA* VII, p. 1007, s. v. *Troilo e Polissena*).

ali di Pegaso saranno state sentite da lui come un'aggiunta superflua e non qualificante. Delle due possibilità la seconda sembra più probabile. D'altronde l'interesse primo del maestro è non narrativo, ma decorativo: si pensi che egli mette sullo stesso piano un gruppo — almeno in origine — mitologico con altre bestie (cervo gradiente), la cui funzione è solo decorativa.

Sulle placchette di Vulci si ha una moltiplicazione di personaggi intorno a Troilo, tanto che anche Polissena alla fonte è stata sostituita inconsuetamente da una figura maschile. Lo stesso Achille in agguato minaccia con la spada puntata non proprio Troilo, ma il giovane che attinge acqua alla fonte. È anche apparso chiaro che gli aspetti nuovi che presenta la scena rispetto a quelle elleniche contemporanee si possono spiegare bene come rielaborazioni dovute al maestro delle placchette, che certo non brilla per erudizione mitologica. Anche se nel quadro restano i personaggi principali della leggenda, il contesto generale è sensibilmente alterato, tanto che risultano attenuati i caratteri di drammaticità e pateticità che erano legati alle scene arcaiche corinzie e attiche del soggetto in questione. Ma dove la leggenda di Troilo è fortemente travisata è nella scena dell'anfora di Villa Giulia. L'aggiunta del cespuglio sul davanti della fontana risponde a un'esigenza di simmetria e di decorativismo; il gruppo simmetrico dei due protagonisti è riuscito sul piano decorativo, ma è alieno dalla sostanza della leggenda che vuole Troilo fuggitivo e inseguito da Achille. S'è visto sopra che la scena presuppone manipolazioni e rimaneggiamenti operati sugli schemi invalsi nella tradizione figurativa ellenica per i momenti dell'agguato e della fuga. Ammettere una tradizione che spieghi questi fatti nuovi sarebbe come ammettere una leggenda snaturata accanto a quella tradizionale.

In definitiva le peculiarità notate nelle singole rappresentazioni etrusche non innovano quasi mai un filone figurativo (48), non seguono norme di carattere generale e variano nella formulazione specifica da esempio a esempio anche nell'ambito dello stesso soggetto (49). Queste argomentazioni inficiano l'ipotesi di una tradizione letteraria, o comunque dotta, che possa in qualche modo

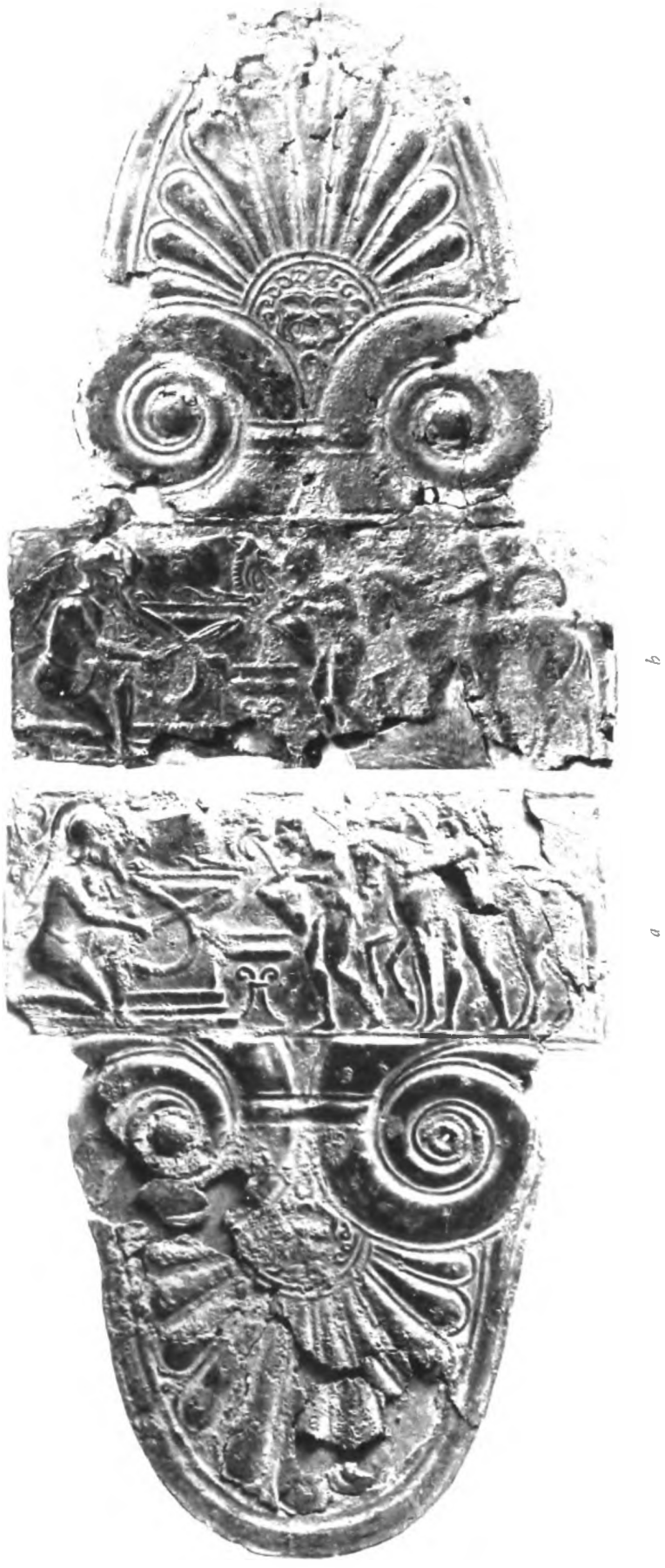
(48) Le eccezioni sono rare: ad esempio nelle scene del mito di Tityos in cui i Letoidi sono su un carro tirato da cavalli alati (G. CAMPOREALE, *Le raffigurazioni etrusche del mito di Apollo e Tityos*, in *St. Etr.* XXVI, 1958, p. 11 sgg.).

(49) Si pensi alle varie raffigurazioni etrusche arcaiche di Achille e Troilo.

motivare le scene etrusche nei loro aspetti peculiari: esse restano episodi contingenti e legati al gusto e alla cultura dei singoli maestri. I quali si saranno rifatti alle opere greche arrivate in Etruria, ma si saranno fermati a una conoscenza superficiale e raffazzonata dei temi che intendevano riprodurre, senza penetrarne l'essenza. Stando alle testimonianze esaminate, si sarebbe orientati ad asserire che il mito greco nella cultura etrusca arcaica resta un fatto di superficie, sentito più nel suo valore decorativo che in quello narrativo. Talvolta anche in ambienti figurativi ellenici sono state segnalate deformazioni negli schemi di taluni soggetti mitologici e sono state attribuite, appunto, a una conoscenza scarsa della trama dei relativi miti nei suoi elementi caratteristici: ad esempio Achille e Troilo nella ceramica laconica (50) o Bellerofonte e la chimera nella ceramica attica a figure nere (51). A maggior ragione un fenomeno del genere si potrà ammettere per l'Etruria.

GIOVANNANGELO CAMPOREALE

(50) ZANCANI MONTUORO, *op. cit.*, p. 289 sgg.
(51) BROMMER, *Bellerophon, cit.*, p. 5.



b

a

Roma, Villa Giulia - Placchette bronzee 63588 da Vulci, Tomba del Guerriero (Foto Villa Giulia).

a

b

c

d

Roma, Villa Giulia - Anfora etrusca a figure nere 5200 da Narce (da *Jahresh.* XIII).