

UNA BOTTEGA DI SARCOFAGI FRA TARQUINIA E TUSCANIA: ARTISTI E COMMITTENTI D'ALTO RANGO

MARIA DONATELLA GENTILI

La particolare attenzione che gli studiosi hanno riservato, soprattutto a partire dagli anni '70 del Novecento, all'analisi sistematica delle urne cinerarie d'età ellenistica ha dimostrato il grande potenziale di informazioni contenuto in quel settore dell'artigianato artistico etrusco¹. L'applicazione di un metodo filologico nello studio dei monumenti ha permesso di trarre da essi non solo nozioni sull'evoluzione dei linguaggi stilistici, ma anche sull'organizzazione della produzione, sulla distribuzione delle botteghe, sulla mobilità degli artigiani, sui modelli iconografici e sulle scelte ideologiche della committenza, giungendo in molti casi alla convincente proposta di attribuzione delle opere a botteghe e a singoli maestri, non ostante la frequente assenza di dati di scavo e i dubbi non rari sulla pertinenza di cassa e coperchio. Lo studio è stato certamente facilitato dall'alta incidenza numerica delle urne, realizzate con criteri di ripetitività per destinatari di medio livello sociale, fatti salvi alcuni monumenti di altissima qualità esecutiva. Apparentemente meno agevole è applicare la stessa metodologia alla classe parallela dei sarcofagi in pietra, opere intrinsecamente più complesse e costose, nella cui realizzazione forse permane più a lungo la tradizione arcaica della bottega in cui agisce un artigiano assistito da allievi e collaboratori e sulle quali sembra ancora gravare una certa atmosfera di uniformità, benché la storia degli studi, dopo il fondamentale corpus dell'Herbig² e le riflessioni tipologiche del Göthert³, annoveri lavori importanti, dovuti soprattutto all'impegno di Giovanni Colonna⁴, e non manchino studi dedicati ad alcuni pezzi eccezionali⁵, alla realtà del singolo contesto tombale⁶ o alla più ampia prospettiva dell'area geografica di rinvenimento⁷. Il livello della conoscenza ormai acquisito grazie a questi studi crea senza dubbio le condizioni per l'impianto di un'analisi sistematica, a cominciare proprio dalla distinzione delle botteghe e delle mani d'artista, operazione ineludibile per giungere alla piena storicizzazione dei monumenti, alla comprensione del loro patrimonio di valori e di significati e all'apprezzamento del pregio stilistico di tanti esemplari, non sempre colto a prima vista per la ruvidezza della pietra vulcanica e la perdita costante della rifinitura con stucco e colore. In questa luce, alcuni sarcofagi rinvenuti a Tarquinia e Tuscania e unificati da una serie ricorrente di elementi di carattere formale, stilistico e culturale sembrano verosimilmente riconducibili al lavoro di due botteghe dipendenti l'una dall'altra e coordi-

1) La lunga storia degli studi sulle urne cinerarie d'età ellenistica, dopo la fase pionieristica di raccolta del materiale, ad opera di BRUNN - KÖRTE 1870-1916, THIMME 1954, THIMME 1957, già nella prima metà del Novecento vede l'apparizione di alcuni saggi di impostazione critica (BIANCHI BANDINELLI 1933; HANFMANN 1947) e negli anni '70 acquista la struttura metodologica dell'analisi sistematica, grazie a studiosi italiani e stranieri, che hanno sintetizzato i risultati del loro lavoro in due opere importanti: MARTELLI - CRISTOFANI 1977 e MAGGIANI 1985. In anni recenti si segnala DE ANGELIS 2015 con ampia bibliografia.

2) HERBIG 1952.

3) GÖTHERT 1974.

4) COLONNA 1978a; 1978b; 1982; 1984 (Tomba degli Anina a Tarquinia); 1991 (Sarcofagi dei Camna a Tarquinia); 1993.

5) BOCCI 1960; CAGIANO DE AZEVEDO 1970; MARTELLI 1975; BLANCK 1982; BLANCK 1983; GILOTTA 1989; CHERICI 1993; BOTTINI - SETARI 2007; GENTILI 2009b.

6) MORETTI - SGUBINI MORETTI 1983; CATALDI 1988; EMILIOZZI 1993; VINCENTI 2009, pp. 73-98; NOFERI 2012.

7) GENTILI 1997; 2005; 2009a; 2014a; AMBROSINI 2016, pp. 474-479.

nate, almeno nella prima generazione, da un unico maestro. Tutte le arche, salvo i tre esemplari più recenti⁸, rientrano nel tipo “a portico”, l’*Hallentypus* dell’Herbig⁹, e le figure sui coperchi sono rappresentate in posizione stante, secondo il modello introdotto in Etruria dal sarcofago di *Laris Partunus*¹⁰, o supine con la spalla destra appena sollevata dal giaciglio e la testa sostenuta da una mano, una posa ancora molto lontana dall’immagine del simposiasta che raggiungerà la posizione del busto pienamente eretto nella fase delle casse “a facciata”¹¹, in uso dal primo quarto del III secolo a.C. in poi. L’esordio del maestro che, subito dopo la metà del IV secolo a.C., fonda a Tarquinia una bottega ben distinguibile dalla coeva officina dei sarcofagi *Partunu*, è segnalato da opere di altissimo impegno, quali il sarcofago al Museo di Tarquinia¹² con figura maschile sul coperchio in compagnia di un cerbiatto (tav. LX a-c), il coperchio al British Museum con defunta in abiti sacerdotali e cerbiatto¹³ (tav. LXI a-c), attualmente sovrapposto ad una cassa non pertinente¹⁴, attribuita dall’iscrizione ad un *Vel Curunas*¹⁵, ma prodotta nella stessa officina in un momento più recente e il c.d. sarcofago del Poeta al Museo Gregoriano Etrusco¹⁶ (tavv. LXII, LXIII), composto in realtà da una cassa e un coperchio coevi, prodotti dalla stessa mano ma non pertinenti, come ha mostrato un recente restauro¹⁷. Il talento dell’artista risalta in pieno nel sarcofago tarquiniese, vera opera d’eccezione con la quale il maestro detta gli elementi di stile che saranno propri della sua scuola anche in progresso di tempo, sia nell’“officina madre” di Tarquinia, che nella “filiale” tuscanese¹⁸. La cassa fornita di peducci agli estremi dei lati lunghi (tav. LX a-b), quasi retaggio dei modelli a “cassapanca”¹⁹, offre un primo, raffinato esempio del tipo a portico con esili colonne dal fusto scanalato, base modanata e capitello ionico che si innalzano ai quattro vertici dell’arca, facendo coincidere con i lati brevi la veduta frontale dei capitelli²⁰. Di decisa impostazione classica sono i rilievi, inquadrati al sommo della cassa da una fila di rosette intercalate da palmette e stelle a quattro punte. La sintassi compositiva distribuisce le figure su una stessa linea, senza incroci o sovrapposizioni perché risultino perfettamente leggibili, pur non rinunciando alla tendenza dinamica a travalicare i limiti dello spazio figurato, con frequenti sconfinamenti nel bordo superiore, né all’effetto della profondità di campo, affidato alle torsioni dei corpi e agli scorci degli scudi. Del tutto adeguata è la resa delle anatomie ben proporzionate, con busti di sagoma quadrangolare, teste di struttura cubica, gambe modellate dalla plasticità dei muscoli; anche il gioco dei panneggi si adegua al tono di generale compostezza, con stoffe pesanti che assecondano il moto con estrema sobrietà. Evidenti fonti di ispirazione di un artista aggiornato e consapevole degli ultimi sviluppi dell’arte figurativa, sono i rilievi attici distribuiti, tra gli ultimi decenni del V e gli inizi del IV secolo a.C., sia nella decorazione architettonica di edifici importanti, quali ad esempio l’Eretteo o il tempio di Atena Nike sull’acro-

8) HERBIG 1952, nn. 26, 196; BLANCK 1992, pp. 10-12, n. III, figg. 12-13.

9) HERBIG 1952, p. 103.

10) HITZL 1991, p. 218.

11) HERBIG 1952, p. 109.

12) HERBIG 1952, p. 62, n. 119, tavv. 27, 28 a-b, 94 a.

13) HERBIG 1952, p. 37, n. 64, tavv. 22 c, 29 a.

14) HERBIG 1952, pp. 36-37, n. 63, tav. 29 a-d.

15) CIE 5449; TLE 107; RIX, ET, Ta 1.68. DE ANGELIS 1999, pp. 60-61, figg. 8-9, per una svista, attribuisce al titolare della cassa il prenome *Larth*.

16) HERBIG 1952, pp. 43-44, n. 79, tavv. 33, 34 a-c, 91 b.

17) RONCALLI 1979, p. 105.

18) Il sarcofago fu scoperto nel 1875 in una tomba dei Monterozzi (KÖRTE 1883, p. 243 sgg., tavv. d’aggiunta T, U) che nulla ha a che vedere con la tomba dei *Pulena* cui viene ripetutamente ascritto da PAPINI 2004, pp. 297-298; PAPINI 2011, p. 89. Anche le considerazioni stilistiche che inducono lo studioso a riconoscere il modello primario della testa nel ritratto medio-ellenistico di Tolemeo I *Soter* (LAURENZI 1941, p. 111, n. 52, tavv. XIX-XX, n. 52), come si vedrà, appaiono difficilmente condivisibili.

19) HERBIG 1952, pp. 101-102; BRÜMMER 1985.

20) Negli stessi anni la cassa su cui è posto il coperchio del c.d. Poeta (HERBIG 1952, tav. 34 a-c) propone la più compiuta redazione del tipo “a portico”, con sostegni ripetuti sia sui lati brevi che su quelli lunghi, sostituendo però le colonne con paraste, fornite di base, capitello e fusto scanalato.

poli²¹, dal quale paiono desunte anche le colonnine ioniche, sia nei rilievi funerari di destinazione privata, da cui derivano alcuni atteggiamenti dei guerrieri del lato frontale²² ed il gruppo del cavaliere che incombe sul fante inginocchiato ma ancora capace di sollevare la spada, all'estremità destra del lato lungo posteriore²³. La figura sul coperchio (*tav. LX a*), adagiata su uno *stroma* e un cuscino sottili, al di sotto dei quali, sul lato anteriore, sporge il bordo ondulato di una nebride, pur nell'accentuazione volumetrica dell'addome, mostra un trattamento anatomico essenziale che nella caratteristica conformazione delle mani grandi, con il dorso piatto e le dita sommariamente modellate, trova quasi un "motivo firma" dell'artista riscontrabile anche nei due coperchi coevi della Sacerdotessa al British Museum e del Poeta al Museo Gregoriano. Le pieghe del manto, realizzate sulle gambe in fasci paralleli dalle creste aguzze, si compongono in cannelli più morbidi, con qualche accenno di sottosquadro, nel lembo che scende dalla spalla sinistra e nel risvolto attorcigliato che circonda l'addome, creando volutamente un effetto di ombre e di luci per concentrare l'attenzione dell'osservatore nella parte superiore del corpo ove la testa, senza dubbio, costituisce il momento di più alto impegno dell'artista e di meditata autorappresentazione del committente (*tav. LX c*). Si tratta del volto di un uomo non più giovane, con l'impalcatura degli zigomi assai espansa, fronte bassa solcata da rughe parallele, occhi piccoli entro palpebre spesse, naso dal setto ricurvo e pinne laterali accentuate, guance incavate mosse da rughe verticali che convergono verso il mento prominente isolando la bocca al centro di una marcata depressione. La capigliatura è ordinata in ranghi di riccioli bene aderenti al cranio, senza alcun tentativo di affrancamento dai modelli classici, nel senso di una maggiore plasticità e libertà delle ciocche nello spazio. Evidente è l'affinità stilistica con la testa del coperchio al Museo Gregoriano (*tav. LXIII c*), anch'essa risalente allo stesso tipo fisionomico di impronta veristica. La ricerca dei modelli primari conduce alle sperimentazioni dell'indirizzo naturalistico prelisippeo che si manifesta nel difficile campo della ritrattistica greca tra la fine del V e i primi decenni del IV secolo a.C. con l'opera di maestri quali *Demetrios* di *Alopeke*²⁴ prima e *Silanion*²⁵ poi, interpreti dell'inedito interesse nei confronti dell'individuo diffuso, sia pure con modi e finalità diversi, dal pensiero filosofico di Socrate e dei Sofisti e assai bene ambientato nella nuova situazione politica ed economica di Atene dopo la guerra del Peloponneso²⁶. Non ostante le timide notazioni fisiognomiche, affidate essenzialmente alle capigliature – a piccoli ricci nel coperchio tarquiniese, a ciocche lisce e ordinatamente sovrapposte nell'esemplare vaticano – i ritratti ricorrono a schemi sovraindividuali fatti di particolari iconici ritenuti significativi per esprimere i valori dei personaggi effigiati; i volti sono concepiti in forme massicce con una sintassi elementare che tuttavia si mantiene in equilibrio fra tipologia e dato individuale, lontana dagli eccessi di realismo raggiunti da un filone della ritrattistica greca già agli inizi del IV secolo²⁷ e non ancora nutrita dai toni di alta idealità del modello lisippeo²⁸. La personalità, ma più ancora il ruolo civico svolto dai personaggi, sono espressi da volti monumentali e pacati, privi di enfasi e caratterizzati da una notevole espansione in larghezza, sopracciglia contratte per rendere la concentrazione del pensiero, bocche brevi e serrate, caratteri non lontani da alcuni esempi di ritratti greci della prima metà del IV secolo a.C.²⁹ ascrivibili ad una complessa sperimen-

21) HÖLSCHER 1979. Per l'Eretteo vedi GIULIANO 1987, pp. 614-620; *EAA, Atlante dei complessi figurati*, tavv. 55-62. Per il tempio di Atena Nike vedi GIULIANO 1987, pp. 611-614; *EAA, Atlante dei complessi figurati*, tavv. 47-49; STEWART 1990, pp. 165-166, figg. 413-418.

22) Cfr. ad esempio il terzo personaggio da sinistra con la stele di *Aristonantes*: KABUS PREISSHOFEN 1979, p. 420, fig. 41.

23) Cfr. ad esempio la stele di *Dexileos*: KABUS PREISSHOFEN 1979, pp. 387-389, fig. 39.

24) GIULIANO 1987, pp. 693-694; TODISCO 1993, pp. 61-62.

25) GIULIANO 1987, pp. 710-712; TODISCO 1993, pp. 108-111.

26) TODISCO 1993, p. 62.

27) Esempio eloquente di questo indirizzo è il primo ritratto di Socrate: LAURENZI 1941, pp. 91-92, n. 16, *tav. V, 16*; TODISCO 1993, p. 62, fig. 90.

28) GIULIANO 1987, pp. 916-926.

29) LAURENZI 1941, pp. 92-96, nn. 18-23, *tavv. V-VII*.

tazione di matrice aristocratica³⁰. Di tutt'altra impostazione è il volto della Sacerdotessa al Museo Britannico (*tav. LXI a*) che, in accordo con gli orientamenti generali della coeva ritrattistica d'ambiente ellenico e italico, tende a mantenere un'ispirazione di tipo classico con la fronte ampia e uniformemente convessa, naso diritto, guance tese, bocca di aspetto "imbronciato", un tipo ben documentato in Etruria tra la fine del V e la prima metà del IV secolo a.C., sia fra le terrecotte architettoniche³¹ che nella grande pittura tarquiniese³², e ispirato a quanto in Attica realizzavano maestri come *Alkamenes*³³, alfieri di una rielaborazione della sintassi classica in termini di incipiente manierismo.

Alla fine del IV secolo, fra 320 e 310 a.C., si può documentare l'attività del maestro tarquiniese a Tuscania, chiamato a lavorare dalla gens dei *Vipinana* per i quali esegue i due sarcofagi più antichi e più importanti dell'ipogeo scoperto da Carlo Campanari nel 1839 nella necropoli del Carcarello³⁴. Di uno resta solo la cassa esposta al Museo di Tuscania³⁵ (*tavv. LXIV-LXV*); la cassa del secondo, conservata al Museo Gregoriano Etrusco³⁶, propone la più sintetica interpretazione del portico con pilastri lisci fra i lati lunghi e quelli brevi ed è decorata con il mito dei Niobidi (*tav. LXVI a*), Achille che trascina il corpo di Ettore e la Centauromachia (*tav. LXVI b*), mentre il coperchio, il cui ritratto ripropone con evidenza il tipo fisionomico maschile già applicato ai due sarcofagi più antichi, è al Museo di Firenze³⁷ (*tav. LXVII a*). La seriorità del sarcofago rispetto alle prime tre opere del maestro risalta nella posa del recumbente (*tav. LXVII c*), più sollevato dal piano d'appoggio e ruotato verso l'osservatore ma, ciò non ostante, nella figura permangono alcuni inequivocabili caratteri arcaici come le gambe parallele, non ancora incrociate, il braccio destro disteso sul fianco, con la patera poggiata sull'anca³⁸, e il particolare ideologicamente assai significativo dei piedi calzati. La testa, come s'è detto, denuncia nel volto una certa "aria di famiglia" con i due ritratti maschili più antichi, ma il modellato appare più ricco, già sensibile ai tipi eroici del primo Ellenismo, cui tuttavia una palese scelta del committente associa un'acconciatura dei capelli di sapore retrospettivo (*tav. LXVII b*), con un cernice sottile che separa una breve frangia sulla fronte da ciocche lunghe e ondulate, scriminate nel mezzo, bene aderenti al cranio e prolungate sul retro fino alla base del collo ove gli apici si avvolgono in chiocciole simmetriche. L'estrema rarità della capigliatura nella produzione dei sarcofagi in pietra d'ambiente meridionale³⁹ configura la scelta come un voluto richiamo all'antico, risalendo a modelli circolanti nel corso del V secolo a.C. sia in Grecia⁴⁰ che in Italia⁴¹, in seguito rivalutati dalla cultura del IV secolo quale segno distintivo dell'appartenenza aristocratica⁴². Nell'esame che si sta conducendo la tomba dei *Vipinana* riveste un ruolo centrale poiché documenta non solo l'attività del maestro tarquiniese per l'aristocrazia locale, ma soprattutto l'impianto a Tuscania di un'officina attiva fino al primo quarto del III secolo a.C. grazie all'opera degli allievi del maestro, uno dei quali esegue per la stessa tomba dei *Vipinana* un terzo sarcofago, databile intorno al 300 a.C., oggi conservato nel Parco di Monserrate a Lisbona⁴³ (*tav. LXVIII a*), dipendente dalla

30) TORELLI 1979.

31) SPRENGER - BARTOLONI 1983, p. 136, n. 196, fig. 196.

32) SPRENGER - BARTOLONI 1983, p. 142, n. 217, fig. 217.

33) GIULIANO 1987, pp. 688-690.

34) COLONNA 1978a.

35) HERBIG 1952, pp. 48-49, n. 85, *tavv.* 31-32; COLONNA 1978a, pp. 107-108, n. J14; GENTILI 2009b.

36) HERBIG 1952, pp. 44-45, n. 80, *tav.* 30 a-c; COLONNA 1978a, p. 105, n. J1, *tav.* XXVI b.

37) HERBIG 1952, pp. 30-31, n. 48, *tav.* 75c; COLONNA 1978a, pp. 105, n. J1; 112-113, *tav.* XXVI a; GENTILI 2012, p. 251, n. 187.

38) GENTILI 2009a, pp. 409-410.

39) La stessa acconciatura si incontra di una delle protomi di satiro che decorano gli spigoli del coperchio del sarcofago tarquiniese di *Larth Alvethnas*, databile al 340 a.C.: GENTILI 2014a, pp. 88-93.

40) STEWART 1990, p. 137, fig. 254.

41) CRISTOFANI 1985, pp. 291-292, n. 115.

42) VOUTIRAS 1980, p. 53.

43) DUCATI 1931, p. 527, n. 2, *Tav.* XXVI c-d; HERBIG 1952, p. 34, n. 61; COLONNA 1978a, p. 107, n. J10; BLANCK 1992, pp. 6-8, n. I, figg. 7-8.

lezione del maestro, ma certo non riconducibile alla sua mano. Alla stessa bottega è ascrivibile, per analogie formali e stilistiche, un secondo sarcofago conservato a Lisbona⁴⁴ (*tav. LXVIII b*), anch'esso databile alla fine del IV secolo a.C., e attribuito dall'iscrizione ad un *Arnth Vipinanas*⁴⁵ ma probabilmente rinvenuto in un altro ipogeo della famiglia, scoperto nel 1843⁴⁶. Le fasi più recenti di attività della bottega, nel primo venticinquennio del III secolo a.C., sono documentate dal bel sarcofago con cassa a facciata, rinvenuto nel 1694 nella bandita della Cipollara e conservato nel Palazzo comunale di Viterbo⁴⁷ (*tav. LXIX a-b*); da una cassa al Museo di Firenze⁴⁸ (*tav. LXX a*); da un'altra cassa nota solo da una scheda dell'Herbig⁴⁹ e poi approdata al mercato d'arte attraverso un antiquario romano (*tav. LXX b*), in fine, da un terzo sarcofago nel Parco di Monserrate⁵⁰ (*tav. LXXI a*). I caratteri tipologici e stilistici dei tredici sarcofagi presi in esame costituiscono un complesso omogeneo che, da un lato, conforta l'ipotesi di una produzione delle arche in due officine strettamente correlate, dall'altro, permette di distinguere le mani degli artefici che, nel corso del tempo, hanno operato a Tarquinia e Tuscania, interpretando un comune patrimonio culturale e condividendo un'impronta di scuola. Il primo elemento di uniformità è la scelta costante del sarcofago a portico⁵¹ di cui il fondatore dell'officina elabora la redazione più antica, quasi l'"invenzione" (*tav. LX a*), non ancora del tutto svincolata dai modelli a cassapanca con peducci laterali, prodotti in quegli stessi anni da altre importanti botteghe tarquiniesi⁵². I rilievi delle casse seguono un percorso evolutivo assai interessante, muovendo dalle figure del sarcofago Herbig 119, atteggiate in pose statuarie anche nella più movimentata amazzonomachia del lato posteriore (*tav. LX b*), e allineate in un ampio spazio neutro. La sintassi compositiva prevede una figura centrale debordante sulla cornice superiore, in funzione di asse centrale di simmetria, ai lati della quale si dispongono isolate monomachie, singoli guerrieri o coppie di personaggi coinvolti in azioni d'altro genere⁵³. Le scene di entrambi i lati appaiono regolate da un'impostazione geometrica, con le immagini idealmente iscritte all'interno di una griglia che ha per base il quadrato, come se il modello di riferimento dello scultore, particolarmente evidente nelle due quadrighe dei lati brevi⁵⁴, fossero le metope dei grandi edifici innalzati in Atene negli ultimi decenni del V secolo a.C. e la loro diretta emanazione rappresentata dalle stele funerarie prodotte per circa un secolo a partire dal 420 a.C.⁵⁵ Lo schema si ripete nella cassa Herbig 79 al Museo Gregoriano (*tav. LXII a-b*) ove tuttavia il trapasso della fonte letteraria di ispirazione, dall'epos alla tragedia, induce il maestro ad un primo timido riferimento ambientale, con il terreno sassoso su cui si svolgono le scene, e ad una maggiore indulgenza per la gestualità dei personaggi, spesso atteggiati in pose oblique. La maniera dell'artista resta fedele ai cano-

44) DUCATI 1931, p. 529; HERBIG 1952, p. 34, n. 59; BLANCK 1992, pp. 8-10, n. II, fig. 9-11.

45) CIE, 5703.

46) QUILICI GIGLI 1970, p. 142, nota 1.

47) HERBIG 1952, pp. 76-77, n. 196, tavv. 57 c-58.

48) HERBIG 1952, p. 26, n. 26, tav. 43 b; BRUNI 1985, pp. 327-328.

49) HERBIG 1952, p. 51, n. 91, tav. 32 c.

50) DUCATI 1931, p. 527, n. 3, tav. XXVI b; HERBIG 1952, p. 34, n. 60; COLONNA 1978a, p. 108, n. 20; BLANCK 1992, pp. 10-12, n. III, figg. 12-13.

51) Tutte le arche *Hallentypus*, fino ad ora note, sono ascrivibili alle due botteghe di cui si ipotizza l'esistenza; sono attribuibili ad altre mani un sarcofago a portico dalla tomba II dei *Curuna* (MORETTI - SGUBINI MORETTI 1983, pp. 87-88, tav. LXXXVI) e una cassa frammentaria di recente rinvenimento (GENTILI 2014b, p. 9). In Grecia una precoce apparizione del sarcofago decorato da paraste lisce con capitelli ionici è offerta da un esemplare da Samo, datato alla prima metà del VI sec. a.C. (HITZL 1991, s. 209, n. 43, Abb. 17-20), ma l'esempio più compiuto è il c.d. sarcofago delle Piangenti da Sidone, della prima metà del IV sec. a.C. (HITZL 1991, ss. 179-180, n. 18, Abb. 64-65).

52) A titolo di esempio si vedano HERBIG 1952, pp. 62-63, n. 120, tavv. 18 a-d-20; pp. 64-65, n. 126, tav. 17 a.

53) È il caso delle due figure all'estremità destra del lato lungo frontale, interpretabili come Patroclo che indossa le armi di Achille, assistito da un compagno (*Il.*, XVI, 130-144), o come Achille che si arma e torna nuovamente sul campo di battaglia (*Il.*, XIX, 364-391).

54) HERBIG 1952, tav. 28 b.

55) GIULIANO 1987, pp. 715-720; STEWART 1991, pp. 164-168, figg. 428-430.

ni del rilievo classico ancora per un ventennio, con la bella cassa al Museo di Tuscania⁵⁶ (tav. LXIV a-b), ove permangono la strutturazione geometrica delle immagini e una studiata simmetria compositiva fra i lati maggiori, mentre manifesta una certa tendenza evolutiva nel sarcofago di *Velthur Vipinana*, databile fra 310 e 300 a.C., la cui cassa al Museo Gregoriano narra sul lato anteriore il mito dei Niobidi (tav. LXVI a) con una composizione in cui permane l'evidenza di un asse centrale, nella figura del vecchio pedagogo barbato, ai lati della quale si dispongono i protagonisti tra le immagini speculari e simmetriche di Apollo e Artemide arcieri. Tuttavia le figure si infittiscono e si sovrappongono e i gesti assumono un certo piglio teatrale, benché i panneggi si mantengano sobri ed essenziali. La cassa Herbig 63 a Londra⁵⁷ rappresenta un punto di svolta nella storia della bottega tarquiniese poiché tramanda con evidenza il lavoro di due mani diverse, una responsabile del lato lungo con scena di battaglia, e l'altra cui si ascrivono i restanti tre lati. Non ostante qualche lacuna e una diffusa abrasione delle superfici, il lato con scena di battaglia fra guerrieri rivestiti di elmo e corazza (Greci?) e avversari che indossano la sola clamide e il berretto frigio (Troiani?) (tav. LXI b) sembra attribuibile ad un artigiano direttamente ispirato dal fondatore dell'officina: ricorrono la solida impostazione anatomica delle figure, la cura per i particolari interni degli abiti e dell'armamento, ma la fonte iconografica appare più aggiornata, probabilmente dipendente dalle antologie di modelli tratti dai rilievi del Mausoleo di Alicarnasso, la cui diffusione in Italia tanto deve agli scultori tarantini⁵⁸. Ora la lotta non è più risolta in singoli duelli, ma è rappresentata la mischia della battaglia con linee di movimento diagonali e gruppi convergenti o divergenti che si intersecano, privi di un punto focale o di un asse simmetrico. Non secondaria è l'apparizione dell'elemento paesaggistico dell'albero, all'estremità destra, riflesso delle innovazioni dei grandi pittori della metà del V secolo a.C.⁵⁹, subito recepite e diffuse dai ceramografi. Gli altri tre lati (tav. LXI c) sono opera di una diversa personalità, apparentemente priva di un seguito nel panorama tarquiniese, scolasticamente fedele all'originaria impostazione paratattica, ma distinta da figure più sottili in pose, a volte, fortemente sbilanciate e dal trattamento sommario dei particolari. La bottega tuscaniese si mostra invece più feconda e in grado di operare ad un buon livello ancora per un quarto di secolo. Intorno al 300 a.C. i sarcofagi di Monserrate con scene di battaglia certificano l'attività di due allievi del maestro, tenacemente fedeli all'originaria specificità tipologica della scuola, sia nelle casse *Hallentypus*, che nei coperchi, ove figure distese o poco sollevate perpetuano l'atteggiamento del coperchio Herbig 119, opera prima del maestro, ma la presenza delle corone conviviali sul capo e intorno al collo dei recumbenti indica una cronologia più recente. Il più dotato dei due elabora per *Arnth Vipinanas* una cassa in cui guerrieri dalle gambe fortemente divaricate si incrociano e si sovrappongono (tav. LXVIII b), lasciando gli spazi residui a singolari sbuffi verticali delle clamidi, interpretazione semplificata delle innovazioni dei maestri greci che, alla fine del V secolo a.C., avevano sperimentato, ad esempio nel fregio del tempio di Apollo a *Phigaleia*⁶⁰, le potenzialità decorative dei panneggi svolazzanti. L'autore del secondo sarcofago, decisamente meno dotato (tav. LXVIII a), scolpisce sulla cassa figure tarchiate, dai busti troppo sviluppati e gambe troppo corte, mentre sul coperchio pone un'immagine di simposiasta che, pur conservando qualche notazione di sapore antiquario, ha ormai conseguito la posizione frontale rispetto all'osservatore. Nel corso del primo venticinquennio del III secolo a.C. si datano le ultime opere attribuibili agli epigoni del maestro fra le quali eccelle il sarcofago Herbig 196⁶¹ (tav. LXIX a), eseguito nell'officina tuscaniese e concepito secondo il più aggiornato modello del *Fassadentypus*. I rilievi del lato anteriore propongono un'affollata scena di battaglia dominata dalla figura centrale di un cavaliere che, lancia in resta, infierisce su un fante con un ginocchio a terra. Le figure sono robuste e ben pro-

56) GENTILI 2009b.

57) HERBIG 1952, pp. 36-37, n. 63, tav. 29 a-d.

58) BERNABÒ BREA 1952, pp. 76-83.

59) GIULIANO 1987, pp. 782-804; MORENO 1987, pp. 49-83.

60) GIULIANO 1987, pp. 601-604; EAA, *Atlante dei complessi figurati*, tavv. 164-172.

61) HERBIG 1952, pp. 76-77, n. 196, tavv. 57 c, 58.

porzionate, atteggiare in pose ricercate, con predominio delle linee di movimento diagonali che interpretano in chiave decorativa gli antichi schemi del duello eroico. Evidente è l'utilizzo di cartoni derivanti da originali pittorici che pongono al maestro il problema cruciale del rilievo scultoreo, costituito dal rapporto delle figure con il piano di fondo. La soluzione è vista in gran parte nella sovrapposizione delle immagini e negli slanci obliqui ma lo scultore prova a spingere oltre la sua sperimentazione introducendo l'originale figura del trombettaie, all'estremità destra (tav. LXIX b), che emerge dal fondo, scavalca un caduto e si volge con la lunga *tuba* ai fanti cui è destinato il segnale⁶², mentre alla sua sinistra un guerriero, visto di spalle, corre nella direzione opposta, annullando l'impenetrabilità del fondo e suggerendo l'estensione dello spazio in profondità⁶³. Dagli stessi cartoni dipende l'autore tarquiniese delle casse Herbig 26 al Museo di Firenze⁶⁴ (tav. LXX a) e Herbig 91 sul mercato antiquario⁶⁵ (tav. LXX b). Il procedimento di libera combinazione e rielaborazione dei modelli iconografici è qui reso esplicito da alcuni particolari, il più significativo dei quali è la forma oblunga degli scudi che sembra attribuire ad alcuni combattenti una precisa connotazione etnica (Celti? Romani?). Dal punto di vista compositivo, riappare in entrambe le casse la figura del trombettaie, collocato questa volta all'estremità sinistra, in una posa meno elaborata e dinamica, mentre nell'esemplare fiorentino acquista piena evidenza il guerriero di spalle, ormai divenuto quasi un "intercalare iconografico" nel repertorio della bottega, tanto da essere posto in primo piano anche se impegnato contro un avversario invisibile. Punto di arrivo dell'officina tuscaniese è il terzo sarcofago conservato a Monserrate⁶⁶ (tav. LXXI a), il cui coperchio risulta attualmente irreperibile. La cassa è ornata dal tema standardizzato dei mostri marini affrontati, simbolicamente allusivo alla morte come viaggio per mare, tuttavia in essa ricompare il bordo superiore decorato da rosette in rilievo, molto semplificato rispetto al modello primario, ma assai significativo quale ultimo bagliore di un'antica e tenace tradizione di scuola.

L'immagine di due botteghe al servizio delle aristocrazie di Tarquinia e Tuscania che emerge dalle considerazioni fino ad ora esposte, è rafforzata dai dati di natura ideologica e culturale che si possono desumere dalle figure dei personaggi sui coperchi e dalle decorazioni delle casse. I coperchi più antichi, databili fra 340 e 330 a.C., sono prodotti in un momento cruciale della storia di Tarquinia, quando l'intraprendenza dell'aristocrazia urbana, che aveva già assunto decisioni strategiche per fronteggiare la crisi della seconda metà del V secolo a.C.⁶⁷, potenzia ulteriormente le politiche di riorganizzazione territoriale per contrastare la crescente minaccia dell'avanzata romana⁶⁸, operazione della quale Tuscania si giova in modo particolare, rafforzando il suo ruolo naturale di capoluogo dell'entroterra tarquiniese al centro dell'ampia e fertile valle del Marta. A livello ideologico questa temperie storica che vide la stabilizzazione di una rinnovata forma di Stato, isonomico nei suoi principi ma aristocratico nella realtà sociale e nella guida politica, si tradusse per gli esponenti delle classi più colte nella celebrazione dell'individuo investito di responsabilità pubbliche e chiamato a sostenere i destini della città: non a caso i personaggi maschili effigiati sui coperchi dei sarcofagi più antichi non rivestono le corone del simposio, le profumate *ypothymides* tubolari sul capo e intorno al collo, come sarà usuale di lì a poco nell'iconografia funeraria, ma recano il serto di foglie del magistrato ed hanno i piedi cal-

62) Le fonti storiografiche attestano che la *tuba* era lo strumento utilizzato per impartire ordini alla fanteria, mentre la tromba-lituo era riservata alla cavalleria: TASSI SCANDONE 2001, pp. 215-216.

63) Figure di spalle compaiono già nella matura classicità nei fregi dell'*Ephaisteion* (449 a.C.): EAA, *Atlante dei complessi figurati*, tavv. 63, 66, dei templi di Atena Nike (420 a.C.): EAA, *Atlante dei complessi figurati*, tavv. 47-48 e di Apollo a *Phigaleia* (420 a.C.): EAA, *Atlante dei complessi figurati*, tav. 164, nonché nei rilievi del Mausoleo di Alicarnasso (350 a.C.): EAA, *Atlante dei complessi figurati*, tavv. 204, 206.

64) HERBIG 1952, p. 26, n. 26, tav. 43 b; BRUNI 1985, pp. 327-328.

65) HERBIG 1952, p. 51, n. 91, tav. 32 c.

66) Vedi sopra nota 50.

67) COLONNA 1990.

68) SORDI 1987; PULCINELLI 2016, p. 390 sgg.

zati per marcare la distanza dal tema del convivio. Concordemente la scelta stilistica del tipo ritrattistico cade sui modelli elaborati qualche tempo prima da maestri attici come il già ricordato *Silanion*, codificatori dell'iconografia degli "uomini illustri", basata sull'accentuazione dei caratteri fisionomici e finanche del difetto fisico, inteso ora in termini ideali come segno espressivo per l'esaltazione etico-politica della personalità individuale. Molto indicativi appaiono anche gli attributi che distinguono i personaggi dei tre coperchi più antichi, manifestamente allusivi all'appartenenza a *thiasoi* o eterie di natura religiosa, ideologica e culturale al tempo stesso: la phiale a cui si abbeverava il cerbiatto e la nebride su cui giace il personaggio del sarcofago Herbig 119, il rotulo che è valso al titolare del coperchio Herbig 79 la denominazione di "Poeta", il cerbiatto e il sontuoso apparato di ornamenti della defunta del coperchio Herbig 64. Non diversamente da quanto si registra negli ambienti più colti delle poleis greche, e soprattutto ad Atene, dopo la guerra del Peloponneso⁶⁹, è possibile che anche a Tarquinia, nel momento più acuto del contrasto con Roma, si sia verificato un fenomeno di diretto coinvolgimento dei singoli nell'opera di sostegno delle istituzioni politiche ed economiche della città; il ruolo centrale rispetto allo Stato, assunto da personaggi socialmente eminenti, trova i suoi riflessi nei programmi decorativi dei sarcofagi in esame ove la celebrazione delle virtù personali passa attraverso una piena equiparazione tra i modelli epici di eroismo, evocati sulle casse, e la levatura intellettuale dell'individuo, garantita dalle figure sui coperchi con l'ostentata appartenenza a sodalizi che legano il destino futuro non più semplicemente al lignaggio, ma all'azione dispiegata in vita. Soprattutto emblematico della qualità della bottega e dei suoi committenti è il contributo delle casse adorne di rilievi in cui risaltano i caratteri originali dei temi, scelti con cura in relazione ai significati simbolici di cui nutrono l'arte funeraria, ancora sentita come interprete della vita spirituale. Ecco allora nel sarcofago tarquiniese del personaggio con cerbiatto l'esaltazione delle virtù del titolare realizzata attraverso le pagine più classiche del mito: la guerra di Troia e l'Amazzonomachia, in un accostamento che guarda al modello della *Poikile Stoà* di Atene⁷⁰ ove Polignoto e *Mikon* avevano dipinto le due scene per celebrare l'affermazione dei valori individuali e collettivi della civiltà ellenica vittoriosa sullo straniero e sul barbaro ed avevano definito un modello che nella prima metà del IV secolo a.C. sarà subito traslato nella dimensione funeraria dei grandi sepolcri dinastici, dal Monumento delle Nereidi di Xanto⁷¹, all'Heroon di Lymira⁷², al Mausoleo di Alicarnasso⁷³. Nel sarcofago etrusco, soprattutto nel lato con il mito troiano, risalta la scelta meditata di alcuni personaggi dell'Iliade, sul cui riconoscimento la critica si è a lungo esercitata⁷⁴, volutamente selezionati come *exempla* di virtù⁷⁵ (*tav. LX a*). Gli altri sarcofagi della bottega, assecondando evidentemente gli interessi e gli orientamenti culturali dei committenti, presentano il mito attraverso il filtro della tragedia che, da un lato, sembra ristabilire l'arcaico nesso fra rituale funerario e rappresentazione scenica, dall'altro, drammatizzando i personaggi del mito, li trasforma da semplici paradigmi in occasioni per scandagliare le coscienze. Lungi dal selezio-

69) TORELLI 1979, pp. 455-458.

70) GIULIANO 1987, pp. 784-785; MORENO 1987, pp. 49-70.

71) DEMARGNE 1969; GIULIANO 1987, pp. 648-649; EAA, *Atlante dei complessi figurati*, tavv. 278-288.

72) BORCHHARDT 1976; GIULIANO 1978, pp. 651-652.

73) GIULIANO 1987, pp. 652-657; EAA, *Atlante dei complessi figurati*, tavv. 204-210.

74) SVORONOS 1886; RONCALLI 1994, p. 115.

75) Nel lato con il mito troiano solo la figura centrale non appare impegnata in alcun duello: è presentata nelle sembianze del pastore con il *petasos* in testa, abbigliato di pelli, l'arco nella mano sinistra, intento a suonare la buccina accuratamente riprodotta nelle forme della conchiglia tortile. In esso credo si possa riconoscere Paride nella sua prima giovinezza, quando viveva fra i pastori, allontanato da Troia in seguito ad un sogno funesto della madre Euba che indicava nel bambino la rovina della sua gente. I personaggi ai lati, disposti con una sequenza narrativa apparentemente rispettosa dei versi di Omero, da sinistra a destra possono essere interpretati come duello fra Ulisse, con il pileo in testa, e Soco (*Il. XI*, vv. 430-463); duello fra Ettore, che scaglia una pietra, e Aiace Telamonio, riconoscibile per le proporzioni imponenti (*Il. XI*, vv. 521-574); Euripilo, corso in aiuto di Aiace, ma ferito da una freccia di Paride la cui asta si spezza nella gamba dell'eroe (*Il. XI*, vv. 581-586); Ettore assale il muro di difesa del campo greco, simbolicamente rappresentato da una roccia emergente dal suolo, e si volge incitando i Troiani a seguirlo (*Il. XII*, vv. 445-471); Patroclo indossa le armi di Achille (*Il. XVI*, vv. 130-144).

nare gli episodi tragici – la battaglia, l’uccisione, il sacrificio umano – solo in base al loro soggetto riconducibile al tema della morte, come a suo tempo riteneva l’Herbig⁷⁶, i titolari dei sarcofagi in esame dimostrano di cogliere in pieno il senso e la funzione autoriflessiva della tragedia attica, utilizzando le storie prescelte come specchio e summa di valori e disvalori, di comportamenti virtuosi da imitare e azioni sacrileghe da stigmatizzare. Soprattutto due esempi possono dimostrare la profondità della riflessione condotta dai committenti e la capacità dell’artista di tradurla in immagini, attingendo ad un patrimonio culturale di cui è pienamente partecipe. Si tratta della cassa del c.d. sarcofago delle Danaidi dalla tomba dei *Vipinana* al Museo di Tuscania, che un piccolo resto di iscrizione attribuisce ad una donna⁷⁷, e della cassa al Museo Gregoriano Etrusco su cui è posto il coperchio non pertinente del “Poeta”. Entrambe presentano una scelta di episodi che sembra funzionale alla riflessione sul senso del limite imposto alle azioni umane, che è poi il fondamento dell’etica classica sintetizzato nelle massime delfiche “conosci te stesso” e “nulla di troppo”⁷⁸. La matrona tuscaniese dedica uno dei lati lunghi all’evocazione di una probabile saga indigena (*tav. LXIV a*) di cui non è noto lo svolgimento ma che doveva avere punti di contatto sia con gli episodi della trilogia di Eschilo, *Le Supplici*, *gli Egizi* e *le Danaidi*, sintetizzata sull’altro lato lungo (*tav. LXIV b*), sia con l’*Agamennone* e i *Sette a Tebe* citati sui lati brevi attraverso le scene del sacrificio di *Ifigenia* e del duello di *Eteocle* e *Polinice* (*tav. LXV a-b*). Elemento comune degli episodi selezionati è l’empietà sacrilega dell’uomo tanto nei confronti degli dei, rappresentata dagli *Egiziadi* che rapiscono le Danaidi rifugiate presso l’altare di Zeus, quanto nei confronti dei suoi simili, incarnata dall’empietà di *Agamennone* che offende *Artemide* e placa l’ira della dea sacrificando la figlia innocente, nonché dal duello fraticida dei figli di *Edipo*. Fondamento delle opere eschilee è la fede nella giustizia divina che punisce ogni vanità dell’uomo che ardisca oltrepassare i limiti imposti alla sua condizione e si macchi dell’orribile colpa della *ὕβρις* e in questa luce non è escluso che nell’universo di significati attribuiti alle tragedie si faccia strada anche un abbozzo di riflessione sulla volontà e responsabilità dell’individuo. Nel caso del sarcofago tuscaniese è possibile che la titolare dell’arca si sia identificata nella virtù di *Ipermestra*⁷⁹, l’unica delle Danaidi che abbia avuto il coraggio di sottrarsi al comando del padre di uccidere gli sposi e abbia risparmiato la vita all’amato marito *Linceo*. Il sarcofago vaticano propone invece una scelta dei drammi di Euripide, *Oreste*, *Elettra*, *Ecuba*, *Le Fenicie*, ponendo su uno dei lati lunghi la morte di *Clitemnestra*, riversa sull’altare, l’uccisione di *Egisto* da parte di *Oreste* e *Pilade* e *Oreste* minacciato dalle furie (*tav. LXII a*); sull’altro lato lungo il duello di *Eteocle* e *Polinice*, *Edipo* sorretto da un giovane e personaggi non meglio identificabili fronteggiati da demoni (*tav. LXII b*). Sui lati brevi *Telefo* nel campo greco che minaccia il piccolo *Oreste* e il sacrificio di *Polissena*⁸⁰ (*tav. LXIII a, b*). Anche in questo caso emerge l’aspirazione ad un principio di giustizia ma la visione di Euripide, testimone del grande dramma della guerra del Peloponneso, è assai più problematica: è il poeta antieroico per eccellenza

76) HERBIG 1952, p. 105.

77) COLONNA 1978a, p. 108, nota 108.

78) GENTILI 1989, p. 235.

79) Il personaggio è riconoscibile sulla destra, nella fanciulla seduta ed emblematicamente sottoposta ad un doppio tentativo di persuasione da parte del padre, che le parla all’orecchio, e da parte della nutrice che, cercando di scongiurare il piano omicida di Danao, si slancia verso la fanciulla con gesto assai teatrale.

80) I rilievi di questa cassa inducono a ritenere che i cartoni cui gli scultori si ispiravano fossero, in qualche modo, influenzati dalle reali messe in scena delle tragedie. Un primo indizio è nel lato lungo principale, con l’uccisione di *Clitemnestra* ed *Egisto* ambientata, secondo l’innovazione scenografica di Euripide (*Hel.*, vv. 774-856), non nel palazzo ma in un santuario con altare centrale (Cf. FOGOLARI 1946-47; VAN DER MEER 1993, pp. 381-382; STEUERNAGEL 1998, pp. 51-52, 77, 81 nota 491, 196 nota 69 con bibliografia; MAGGIANI 2000). Ancora più indicativo appare il lato breve con la figura di *Telefo* che, nel campo dei Greci, minaccia il piccolo *Oreste*. Nel rilievo del sarcofago il bimbo è tenuto in braccio con un gesto quasi protettivo, ben diverso da alcune versioni iconografiche utilizzate più tardi, ad esempio, nel repertorio delle urne volterrane (MASSA PAIRAULT 1972, pp. 243-261), in cui *Oreste* è premuto sull’altare o, più ancora, dalla presa brutale del bambino a testa in giù rappresentata nel piccolo fregio dell’altare di Pergamo (SCHRAUDOLF 1996, pp. 178-179).

che abbassa i personaggi del mito al livello della comune umanità e riconosce le vette dell'eroismo anche nei deboli, nei fanciulli e nelle donne che acquistano forza nel momento in cui un profondo senso del dovere li guida all'estremo sacrificio. Il concetto euripideo dell'eroismo, non più appannaggio esclusivo dei campioni inimitabili ma virtù accessibile anche alla comune umanità, e il connesso tema tragico del *funus acerbum*, dell'eroismo dei giovani, alla fine del IV secolo a.C. aleggia ancora nel retaggio culturale della bottega e prende le forme del rarissimo mito della morte di Polite, il figlio adolescente di Priamo ed Ecuba, ultimo difensore della sua casa, ucciso da Neottolema sotto gli occhi dei genitori⁸¹. È merito di Horst Blanck⁸² aver riconosciuto la scena nel lato frontale di un'arca prodotta nell'officina tuscanese e conservata nel parco di Monserrate a Lisbona (*tav. LXVIII a*); la cassa documenta la profonda conoscenza, da parte di committenti ed esecutori, della fama letteraria di cui doveva godere Polite, personaggio sostanzialmente marginale nei versi di Omero ma protagonista di un notevole spazio tragico nel secondo libro dell'Eneide (vv. 526-532), fama la cui antichità sembra del resto confermata dalle decorazioni del Cratere François ove Polite è affiancato addirittura ad Ettore come difensore della casa e della città⁸³. Benché la qualità stilistica dei rilievi sia lontana dal pregio degli esemplari più antichi, il sarcofago rientra ancora nel novero di quelli progettati con caratteri di originalità nella scelta dei temi per i significati simbolici che essi contengono. Tuttavia il coperchio, in cui definitivamente si afferma l'immagine del banchettante (*tav. LXVIII b*), è indizio non solo di una cronologia più evoluta, tra fine del IV e inizio del III secolo a.C., ma soprattutto del progressivo ripiegamento dell'ideologia funeraria sulla dimensione privata del destino dell'anima, protesa verso l'eterno simposio dei Campi Elisi. Il passo successivo, come si è visto, è il tema standardizzato dei mostri marini (*tav. LXXI a*), metaforicamente allusivo alla morte e, in quanto tale, indicativo del favore ormai accordato ad immagini che non hanno altro compito se non quello di qualificare la funzione dell'arca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMBROSINI L. 2016, *Norchia II*, «Le necropoli rupestri dell'Etruria meridionale» 3, Roma.
- BERNABÒ BREA L. 1952, *Rilievi tarantini in pietra tenera*, in *RIASA* n.s. I, pp. 5-241.
- BIANCHI BANDINELLI R. 1933, *Zum Problem des "Illusionismus" und der Originalität in der etruskischen Kunst*, Roma.
- BLANCK H. 1982, *Die Malereien des sogenannten Priester-Sarkophages in Tarquinia*, in *Miscellanea Dohrn*, pp. 11-28.
- 1983, *Le pitture del "sarcofago del sacerdote" nel Museo Nazionale di Tarquinia*, in *DialArch* 2, pp. 79-84.
- 1992, *I tre sarcofagi etruschi a Sintra in Portogallo*, in *BA* 76, pp. 1-14.
- BOCCI P. 1960, *Il sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze*, in *StEtr* XXVIII, pp. 109-125.
- BORCHHARDT J. 1976, *Die Bauskulptur des Heroons von Lymira. Das Grabmal des lykischen Königs Perikles*, in «Istanbuler Forschungen» 32, Berlin.
- BOTTINI A. - SETARI E. (a cura di) 2007, *Il sarcofago delle Amazzoni*, Milano.
- BRÜMMER E. 1985, *Griechische Truhenbehälter*, in *JdI* 100, pp. 1-169.
- BRUNI S. 1985, *Sarcofago in nenfro*, in *Civiltà degli Etruschi*, pp. 327-328.
- BRUNN E. - KÖRTE G. 1870-1916, *I rilievi delle urne etrusche I-III*, Roma-Berlino.
- CAGIANO DE AZEVEDO M. 1970, *L'autenticità del sarcofago di Orvieto da Torre San Severo*, in *RM* 77, pp. 10-18.
- CATALDI M. 1988, *I sarcofagi etruschi delle famiglie Partunu, Camna e Pulena*, Roma.
- CAVIGLIA F. 1987, in *Enciclopedia Virgiliana* IV, s.v. Polite, pp. 167-169.

81) CAVIGLIA 1987, pp. 167-169.

82) BLANCK 1992, pp. 6-8.

83) CRISTOFANI - MARZI - PERISSINOTTO 1981, p. 139, fig. 88.

- CHERICI A. 1993, *Per una lettura del sarcofago dello Sperandio*, in «Xenia Antiqua» II, pp. 13-22.
- COLONNA G. 1978a, *Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinana*, in *StEtr* XLVI, pp. 81-117.
- 1978b, *I sarcofagi di Norchia*, in E. Colonna Di Paolo - G. Colonna, *Norchia I*, Roma, pp. 374-389.
- 1982, *La tomba dei Velisina a Norchia e la cronologia dei sarcofagi tardo-etruschi*, in G. Bonucci Caporali - A. M. Sgubini Moretti (a cura di), *Archeologia nella Tuscia*, Atti del primo Incontro di Studio (Viterbo 1980), Roma, pp. 23-36.
- 1984, *Per una cronologia della pittura etrusca di età ellenistica*, in *DialArch* 1-2, pp. 1-24.
- 1990, *Città e territorio nell'Etruria meridionale del V secolo*, in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J. C.*, Actes de la Table Ronde (Rome 19-21 novembre 1987), Rome, pp. 8-21.
- 1991, *Riflessioni sul dionisismo in Etruria*, in F. Berti (a cura di), *Dionysos. Mito e mistero. Riflessioni sul dionisismo in Etruria*, Atti del Convegno Internazionale (Comacchio 3-5 novembre 1989), Ferrara, pp. 117-155.
- 1993, *I sarcofagi chiusini di età ellenistica*, in *Atti Chianciano*, pp. 337-374.
- CRISTOFANI M. 1985, *I Bronzi degli Etruschi*, Novara.
- CRISTOFANI M. - MARZI M. G. - PERISSINOTTO A. 1981, *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, Roma.
- DE ANGELIS F. 1999, *Tragedie familiari. Miti greci nell'arte sepolcrale etrusca*, in *Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Atti del Simposio (Roma 19-20 febbraio 1998) («Palilia» 6), Wiesbaden, pp. 53-66.
- 2015, *Miti greci in tombe etrusche. Le urne cinerarie di Chiusi*, *MontAntLinc* s. monografica VIII, Roma.
- DEMARGNE P. 1969, *Le monument des Néréides*, Paris.
- DUCATI P. 1931, *Notizia di tre sarcofagi etruschi a Monserrate presso Lisbona*, in *StEtr*V, pp. 523-529.
- EMILIOZZI A. 1993, *Per gli Alethna di Musarna*, in *Miscellanea Etrusco-Italica* I, Roma, pp. 109-146.
- FOGOLARI G. 1946-47, *I rilievi di un sarcofago tarquiniese, "Clitennestra morta"*, in *RendPontAcc* XXII, pp. 67-85.
- GENTILI B. 1989, *Poeta - committente - pubblico*, in R. Bianchi Bandinelli (a cura di), *Storia e Civiltà dei Greci. La Grecia nell'età di Pericle. Storia, letteratura, filosofia* 3, Milano, pp. 209-254.
- GENTILI M. D. 1997, *I Sarcofagi*, in R. E. Lington - F. R. Serra Ridgway, *Lo scavo del Fondo Scataglini a Tarquinia*, Milano, pp. 155-163.
- 2005, *Contributo alla conoscenza di un centro dell'Etruria meridionale interna: la bottega dei sarcofagi di San Giuliano*, in *Atti Etruria meridionale*, pp. 645-655.
- 2009a, *Considerazioni sui sarcofagi in pietra d'ambiente volsiniese*, in *Studi Camporeale*, pp. 407-421.
- 2009b, *Il sarcofago delle Danaidi di Tuscania e la cultura classica di una matrona etrusca*, in C. Braidotti - E. Dettori - E. Lanzillotta (a cura di), οὐ πᾶν ἐφήμερον. *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma, pp. 651-661.
- 2012, *Sarcofago di Velthur Vipinana*, in A. Mandolesi - M. Sannibale (a cura di), *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, Catalogo della Mostra (Asti 17 marzo-15 luglio 2012), Milano.
- 2014a, *I sarcofagi dall'area di Villa Tarantola: esemplari inediti e nuove osservazioni*, in «Mediterranea» XI, pp. 79-95.
- 2014b, *Il sarcofago etrusco*, in L. Ermini Pani - M. C. Somma - F. R. Stasolla (a cura di), *Forma e vita di una città medievale. Leopoli-Cencelle*, Catalogo della Mostra (Roma 2014), Spoleto, p. 9.
- GILOTTA F. 1989, *Il sarcofago del "magistrato ceretano" nel Museo Gregoriano Etrusco*, in *RIASA* XII, pp. 69-89.
- GIULIANO A. 1987, *Arte greca. Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano.
- GÖTHERT K. P. 1974, *Typologie und Chronologie der Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin.
- HANFMANN G. M. A. 1947, *Etruscan Reliefs of Hellenistic Period*, in *JHS* LXV, pp. 45-57.
- HERBIG R. 1952, *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin.
- HITZL I. 1991, *Die Griechischen Sarkophage der Archaischen und Klassischen Zeit*, Jonsered.
- HÖLSCHER T. 1979, *I successori di Fidia*, in R. Bianchi Bandinelli (a cura di), *Storia e Civiltà dei Greci* 6, Milano, pp. 355-385.
- KABUS PREISSHOFEN R. 1979, *La scultura del IV secolo*, in R. Bianchi Bandinelli (a cura di), *Storia e Civiltà dei Greci* 6, Milano, pp. 386-426.
- KÖRTE G. 1883, *Due sarcofagi tarquiniesi*, in *AnnInst*, pp. 243-245.
- LAURENZI L. 1941, *Ritratti greci*, Firenze.
- MAGGIANI A. (a cura di) 1985, *Artigianato artistico in Etruria*, Catalogo della Mostra (Volterra-Chiusi 1985), Milano.
- 2000, «Assassinii all'altare». *Per la storia di due schemi iconografici greci in Etruria*, in *Prospettiva* 100, pp. 9-18.

- MARTELLI M. 1975, *Un aspetto del commercio di manufatti artistici nel IV sec. a.C.: i sarcofagi in marmo*, in *Prospettiva* 3, pp. 9-17.
- MARTELLI M. - CRISTOFANI M. (a cura di) 1977, *I caratteri dell'Ellenismo nelle urne etrusche*, Atti dell'Incontro di Studio (Siena 1976), Firenze.
- MASSA PAIRAULT F.-H. 1972, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome.
- MORENO P. 1987, *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle*, Milano.
- MORETTI M. - SGUBINI MORETTI A. M. 1983, *I Curunas di Tuscania*, Roma.
- NOFERI C. 2012, *Le tombe della gens Statlane nella necropoli di Tuscania*, in «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona» XXXIII, pp. 159-262.
- PAPINI M. 2004, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica dell'Italia centrale tra IV e II secolo a.C.*, Roma.
- 2011, "Romano", "Etrusco-Italo" o "Greco"? *Dalle funzioni alle forme (e viceversa) della ritrattistica in Italia centrale (IV-III sec. a.C.)*, in E. La Rocca - C. Parisi Presicce - A. Monaco (a cura di), *Ritratti. Le tante facce del potere*, Catalogo della Mostra (Roma 10 marzo-25 settembre 2011), Loreto, pp. 85-91.
- PULCINELLI L. 2016, *L'Etruria meridionale e Roma. Insediamenti e territori tra IV e III secolo a.C.*, Roma.
- QUILICI GIGLI S. 1970, *Tuscania (Forma Italiae VII, 2)*, Roma.
- RIX, ET, H. Rix, *Etruskische Texte*, Editio minor, Tübingen, 1991.
- RONCALLI F. 1979, *Il Reparto di Antichità etrusco-italiche*, in «Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie» I, 3, (1959-1974) pp. 53-114.
- 1994, *Cultura religiosa, strumenti e pratiche culturali nel santuario di Cannicella a Orvieto*, in M. Martelli (a cura di), *Tyrrhenoi Philotechnoi*, Atti della Giornata di Studio (Viterbo 13 ottobre 1990), Roma, pp. 99-118.
- SCHRAUDOLF E. (a cura di) 1996, *L'Altare di Pergamo. Il fregio di Telefo*, Catalogo della Mostra (Roma 15 ottobre 1996-10 gennaio 1997), Martellago.
- SORDI M. 1987, *Tarquinia e Roma*, in M. Bonghi Jovino - C. Chiaramonte Treré (a cura di), *Tarquinia: Ricerche, scavi e Prospettive*, Atti del Convegno (Milano 24-25 giugno 1986), Milano, pp. 159-170.
- SPRENGER M. - BARTOLONI G. 1983, *Etruschi. L'arte*, Milano.
- STEINGRÄBER S. 1985, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.
- STEUERNAGEL D. 1998, *Menschenopfer und Mord am Altar*, Wiesbaden.
- STEWART A. 1990, *Greek Sculpture*, New Haven-London.
- SVORONOS J. N. A. 1886, *Scenen aus der Ilias auf einem etruskischen Sarkophage*, in *JdI* I, pp. 205-210.
- TASSI SCANDONE E. 2001, *Verghe, scuri e fasci littori in Etruria. Contributi allo studio degli Insignia Imperii*, Pisa-Roma.
- THIMME J. 1954, *Chiusinische Aschenkisten und Sarkophage der Hellenistischen Zeit. Ein Beitrag zur Chronologie der etruskischen Kunst*, in *StEtr* XXIII, pp. 25-147.
- 1957, *Chiusinische Aschenkisten und Sarkophage der Hellenistischen Zeit. Ein Beitrag zur Chronologie der etruskischen Kunst*, in *StEtr* XXV, pp. 87-160.
- TLE, M. Pallottino, *Testimonia Linguae Etruscae*, Florentiae, 1968².
- TODISCO L. 1993, *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano.
- TORELLI M. 1979, *Ideologia della polis, committenza e ritratto*, in R. Bianchi Bandinelli (a cura di), *Storia e Civiltà dei Greci* 6, Milano, pp. 439-458.
- (a cura di) 2000, *Gli Etruschi*, Catalogo della Mostra (Venezia 2000), Milano.
- VAN DER MEER L. B. 1993, *Tragédie et réalité. Programmes iconographiques des sarcophages étrusques*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Actes de la Table Ronde (Rome 3-4 mai 1991), Rome, pp. 379-393.
- VINCENTI V. 2009, *La tomba Bruschi di Tarquinia*, Roma.
- VOUTIRAS E. 1980, *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5 und 4 Jhr. v. Chr.*, (Dissertation), Bonn.



a



b



c

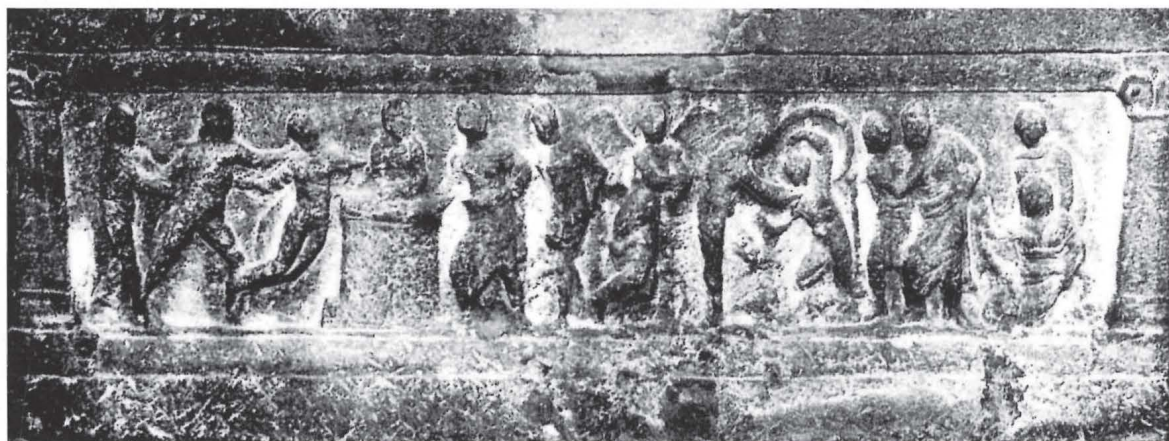
a-c) Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale. Sarcophago Herbig 119 (da Herbig 1952).



a



b



c

a) Londra, British Museum. Sarcofago Herbig 64 (da Torelli 2000); b-c) Londra, British Museum. Cassa Herbig 63 (da Herbig 1952).



a

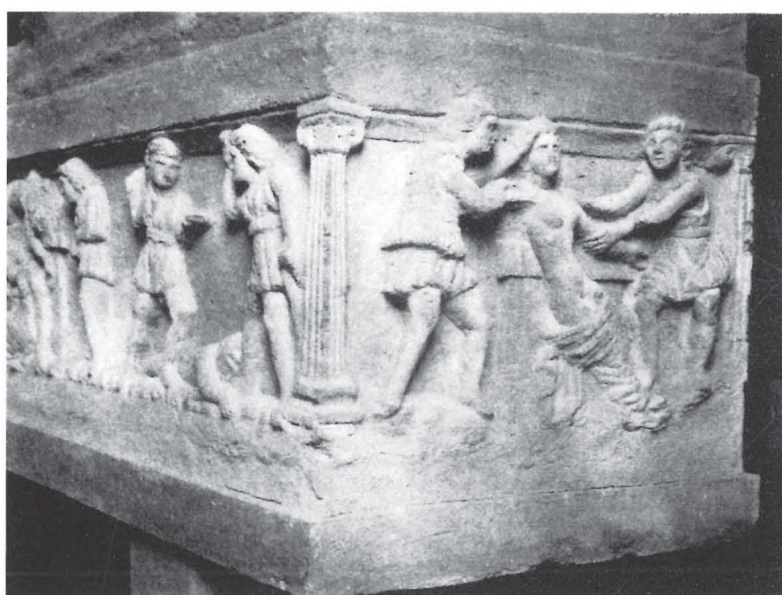


b

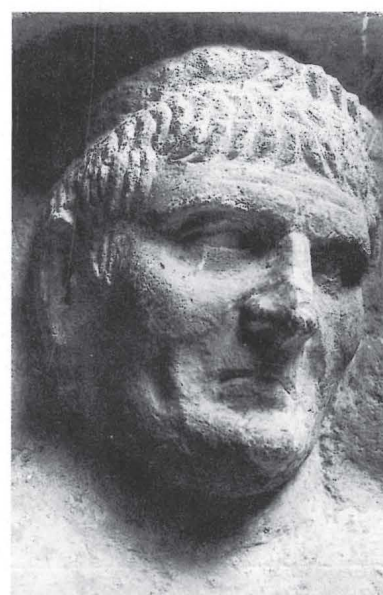
a-b) Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Sarcofago Herbig 79 (da Herbig 1952).



a



b



c

a-c) Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Sarcophago Herbig 79, particolari (da Herbig 1952).



a



b

a-b) Tuscania, Museo Archeologico Nazionale. Cassa Herbig 85, lati lunghi (Foto P. Pantalci).



a-b) Tuscania, Museo Archeologico Nazionale. Cassa Herbig 85, lati corti (Foto P. Pantalei).



a



b



a-b) Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Cassa Herbig 80 (da Herbig 1952).



a



b



c

a-b) Tuscania, Palazzo Comunale. Calco del coperchio Herbig 48, particolare del ritratto e della testa (Foto P. Pantalei); c) Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Sarcophago di *Velthur Vipinana* ricomposto con la cassa originale (Herbig 80) e il calco del coperchio al Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Herbig 48) (Foto Musei Vaticani).



a



b

Lisbona, Parco di Monserrate: a) Sarcophago Herbig 61, attualmente con il coperchio del Sarcophago Herbig 59 (da Blanck 1992); b) Sarcophago Herbig 59, attualmente con il coperchio del Sarcophago Herbig 61 (da Blanck 1992).



a



b

Viterbo, Palazzo Comunale. Sarcofago Herbig 196: *a*) Visione frontale (da Herbig 1952);
b) Particolare del lato anteriore.



a



b

a) Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Cassa Herbig 26 (da Herbig 1952);
b) Collocazione ignota. Cassa Herbig 91 (da Herbig 1952).



a) Lisbona, Parco di Monserrate. Sarcophago Herbig 60, attualmente privo del coperchio (da Blanck 1992).