

# OLTRE IL VISIBILE

## RAPPORTO PRELIMINARE SULLA TOMBA N. 6222 DI TARQUINIA

### ABSTRACT

L'articolo presenta per la prima volta i dati preliminari dello studio delle indagini multispettrali effettuate sulla tomba dipinta n. 6222 di Tarquinia. Il metodo utilizzato ha consentito di ricostruire il complesso programma pittorico della tomba che la scarsa leggibilità delle pitture permetteva di cogliere solo in parte. Sono emersi alcuni nuovi dati sulla pittura tarquiniese degli ultimi decenni del V secolo a.C. oltre ad alcune significative novità iconografiche.

*This paper presents for the first time preliminary results of the analysis of multispectral imaging of painted tomb n. 6222 at Tarquinia. The methods used helped reconstruct the complex pictorial program of the tomb that the paintings' poor legibility had previously allowed only partial understanding of. New data have emerged on Tarquinian painting of the last decades of the 5th century B.C. as well as some significant iconographic innovations.*

### PREMESSA

Scoperta ormai da oltre trent'anni (maggio 1988<sup>1</sup>) e purtroppo saccheggiata, la tomba n. 6222 è tuttora sostanzialmente inedita, se si eccettuano brevi riferimenti ad aspetti specifici che non hanno preso in esame il programma figurativo che vi è espresso (*fig. 1*)<sup>2</sup>. Scopo di questo contributo è immettere nel circuito della documentazione scientifica quanto emerso dalle indagini iperspettrali tuttora in corso, anticipando in questa sede i primi risultati cui seguirà l'edizione completa dell'intero contesto<sup>3</sup>.

Nell'ambito dell'indagine interdisciplinare sulla pittura antica del progetto MAP<sup>4</sup>, che prende avvio dal gruppo di studio coordinato da Maria Cataldi – cui dedichiamo con affetto questo contributo – l'analisi della tomba dipinta 6222 di Tarquinia, per la quale suggeriamo la denominazione di tomba di *Thesanthei*, ha costituito una sfida per la scarsa leggibilità della sua decorazione, a tratti pressoché nulla.

---

<sup>1</sup> Lo scavo della camera fu diretto da Maria Cataldi ed eseguito da Gloria Adinolfi e Rodolfo Carmagnola.

<sup>2</sup> ADINOLFI - CARMAGNOLA - CATALDI 2005, p. 431, n. 2; CECCHINI 2012, p. 135; MARZULLO 2016, p. 817 sg.

<sup>3</sup> Desideriamo ringraziare per la lettura critica del testo ed i preziosi suggerimenti Luca Cerchiai, Laura Michetti, Daniele Maras, e Lucio Fiorini per lo scambio di idee e gli utilissimi consigli.

<sup>4</sup> Ricerche Multispettrali e Archeometriche sulla Pittura antica, autofinanziate, al quale partecipano Gloria Adinolfi e Rodolfo Carmagnola di Pegaso, Luciano Marras di Art Test di Pisa, Vincenzo Palleschi del CNR-ICCOM di Pisa, oltre a Marco Masseti dell'Università di Firenze e al CAAM dell'Università di Chieti.

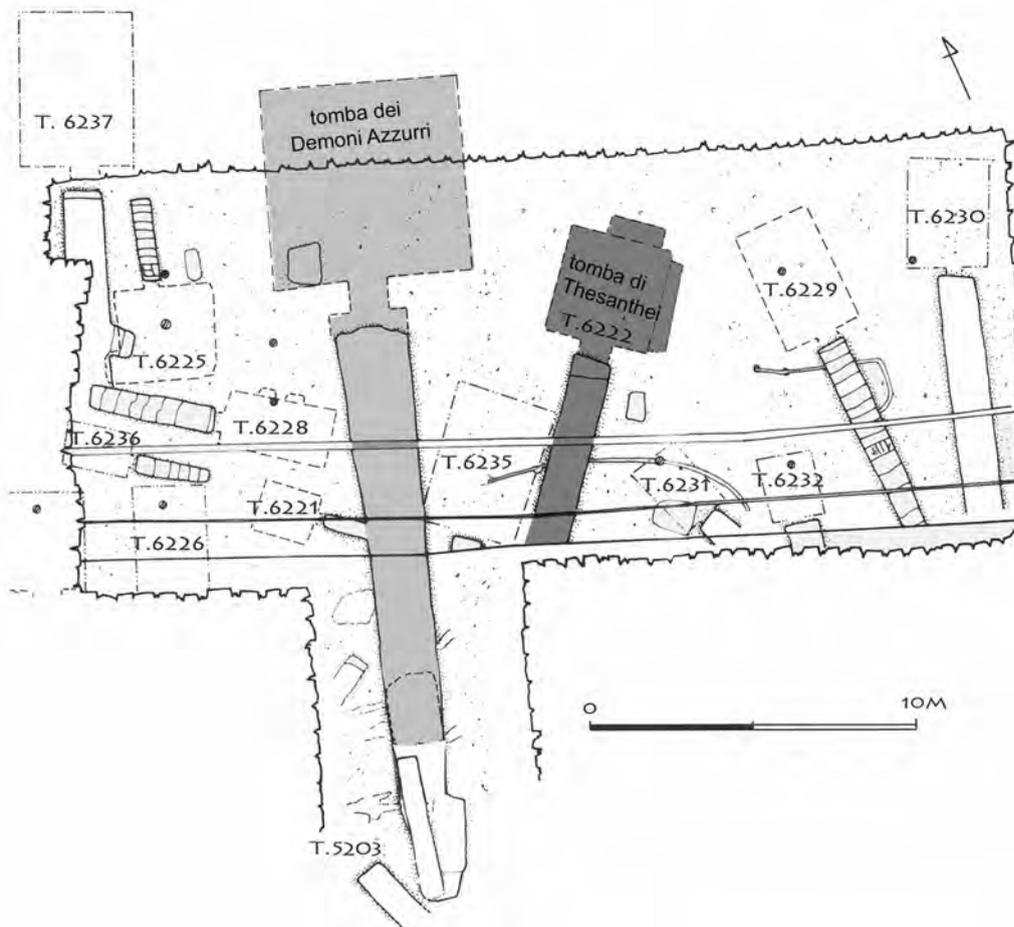


fig. 1 - Tomba n. 6222 (di *Thesanthei*). Localizzazione.

L'integrità della decorazione pittorica è compromessa da un complesso di fattori di degrado di diversa natura che generano alterazioni cromatiche sulla superficie, pregiudicando spesso in modo significativo la leggibilità delle pitture. Diverso è invece il caso del deposito secondario di calcite, noto come *moonmilk*, la cui formazione è stata recentemente associata alla presenza di microrganismi calcinogenici<sup>5</sup> e che crea sulla pellicola pittorica una sorta di coltre protettiva facile da rimuovere ma che certamente ne altera temporaneamente la lettura, generando anche fenomeni di fluorescenza. L'utilizzo di metodologie ottiche iperspettrali nello specifico protocollo applicato già da chi scrive in altri contesti,<sup>6</sup> è stato determinante per la

<sup>5</sup> CIRIGLIANO *et al.* 2018.

<sup>6</sup> A Tarquinia (tombe dei Demoni Azzurri, Pigmei, Querciola I, Scudi, 5203), a Chiusi (tomba della Scimmia), a Veio (tomba Campana), a Pontecagnano (tomba della Donna con l'ombrellino), a Cerveteri

comprensione della decorazione pittorica in più aree della tomba, confermandosi uno straordinario strumento di documentazione<sup>7</sup>.

Frutto di una più che decennale esperienza, il protocollo MHX (*Multi-illumination Hyperspectral Extraction*) messo a punto dal CNR- ICCOM di Pisa e da Art Test di Pisa ha visto un progressivo adattamento alle situazioni riscontrate nei diversi contesti<sup>8</sup>. La tecnica è basata sull'analisi simultanea del set di immagini multispettrali (da quindici a trenta riprese monocromatiche effettuate lungo tutto lo spettro tra 350 e 1125 nm di lunghezza d'onda), attraverso analisi statistiche multivariate nell'applicazione di algoritmi di separazione BSS<sup>9</sup>.

L'applicazione dell'algoritmo produce un ulteriore set di immagini, di grande interesse per la lettura delle iconografie, spesso solo a stento percepibili nel set di partenza e che costituisce un significativo materiale documentario aggiuntivo. La fase analitica finale compara e verifica i risultati del set elaborato dall'algoritmo con le singole riprese del set multispettrale, con il visibile e con i dati delle analisi archeometriche ed è finalizzata alla ricostruzione delle iconografie all'interno dei due principali percorsi paralleli di ricerca del progetto MAP indirizzati, da un lato al miglioramento della lettura della linea di contorno che definisce i soggetti delle pitture, dall'altro allo studio sulla mappatura dei pigmenti.

In questa direzione, tra le componenti di MHX, si sono rivelate di grande efficacia nell'analisi delle pitture della tomba 6222 le riprese VIL (*Visible Induced Luminescence*), volte alla mappatura della cuprorivaite ( $\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$ ), componente essenziale del tetrasilicato di calcio e rame noto come blu egizio, che hanno offerto un supporto decisivo che va oltre il riconoscimento delle aree campite con quel pigmento. Sono infatti state evidenziate grazie agli illuminanti anche ampie porzioni della linea di contorno e alcune lettere delle iscrizioni, seppure realizzate in nero, ma nelle quali forse qualche residuo di blu egizio ha consentito la rilevazione, colta sovraccettuandone gli istogrammi tonali.

#### LO SPAZIO TOMBALE

La tomba, interamente scavata nello strato geologico di calcarenite fossilifera, è costituita da una piccola camera quasi quadrata (3,10×3,30 m circa) di circa 2,30 m di altezza, con unica banchina (larga circa 1×3,30 m e alta 0,20 m) che corre lungo tutta la parete sinistra, suddivisa in due parti diseguali da un cordolo di intonaco;

---

(tomba del Triclinio), a Paestum (metope arcaiche dell'Heraion Foce Sele, tombe del Tuffatore, delle Palmette), a Roma (mitreo di Santa Prisca).

<sup>7</sup> Si ringrazia Daniela De Angelis, direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia e Necropoli dei Monterozzi, e il personale della necropoli per la disponibilità che ha reso possibile in questi anni la prosecuzione delle ricerche.

<sup>8</sup> Da ADINOLFI *et al.* 2019 all'applicazione sulla scultura, in ZUCHTRIEGEL *et al.* 2020.

<sup>9</sup> TONAZZINI - GERACE - MARTINELLI 2010, p. 912 sgg.; SALERNO *et al.* 2014, pp. 22-27.

*a**b*

*fig. 2 - a) Particolare del soffitto; b) La camera.*

sulla parete di fondo e sulla parete destra si aprono due ampi loculi (rispettivamente circa 1,70×0,70 m e circa 2,80×0,70 m).

Nell'aspetto complessivo del rituale funerario finalizzato alla valorizzazione del destino del defunto, lo spazio tombale – inteso come integrazione assoluta dell'articolazione architettonica dell'ipogeo e delle 'strategie espressive' rappresentate dalla decorazione pittorica<sup>10</sup> – è costituito dalla camera con soffitto a doppio spiovente poco inclinato e profilo continuo lievemente arcuato e, in una modalità poco usuale, privo del *columen* rilevato, evidenziato invece solo attraverso la differenziazione cromatica<sup>11</sup> della larga fascia di colore giallo ocra scuro (*fig. 2 a*).

L'illusione architettonica dettata dal *columen* e dagli spioventi è estesa alla decorazione delle travature secondarie e delle assi del tetto, dove il *columen* si connette direttamente alle fasce trasversali degli spioventi, in una tessitura articolata che richiama la connessione delle assi lignee e l'intelaiatura del tetto<sup>12</sup>, con tavole nelle fasce più larghe giallo ocra più scuro e sottili listelli di colore giallo ocra chiaro (forse gli spessori delle tavole in un gioco di prospettiva) che si interpongono – da un solo lato – tra la fascia gialla più scura e la fascia rossa apparentemente in secondo piano, forse a simulare una stoffa di copertura.

Lo spazio pittorico è strutturato in un doppio registro che articola le superfici in modo architettonico nella successione di un fregio superiore continuo – che corre su tutte le pareti e include il timpano in quelle di ingresso e di fondo – e di un registro inferiore, più ampio, che si estende su oltre due terzi della parete (*fig. 2 b*).

Il fregio superiore, che dal punto di vista della strutturazione dello spazio pittorico si colloca nella posizione coincidente a quella dei 'fascioni policromi' che nelle tombe tra terzo e ultimo quarto del VI secolo a.C. delimitano superiormente il campo figurato, è significativamente occupato da *athla* e aspetti cerimoniali in onore dei defunti, analogamente a quanto avviene in alcune delle (poche) tombe tarquiniesi con doppio registro<sup>13</sup>.

Nel registro principale lo sfondamento della parete nella rappresentazione scenica di uno spazio aperto costituisce l'elemento unificante dell'intera decorazione dipinta, spazio che si estende al simposio sui cuscini delle pareti di fondo e sotto i loculi e costruisce una prospettiva esterna vista dallo spazio della camera tombale, nel quale gli alberelli agli angoli delle pareti con foglie lanceolate alternate, presumibilmente allori, creano un collegamento 'architettonico' con gli elementi strutturali (travature del soffitto e assi orizzontali), quasi sostituendosi ai sostegni verticali e delimitando uno spazio consacrato<sup>14</sup>, di liminarità delimitata e circoscritta.

<sup>10</sup> CERCHIAI - MENICETTI 2017, p. 8 sgg.

<sup>11</sup> Confrontabile con quello della tomba n. 6425 di Tarquinia.

<sup>12</sup> C. WEBER-LEHMANN, in STEINGRÄBER, *Pittura*, p. 47; NASO 1996, pp. 346-349 e 363-364.

<sup>13</sup> Tombe delle Bighe, del Maestro delle Olimpiadi, 1200, cui si aggiunge la tomba Querciola I che unisce agoni e cacce seppure nell'inversione del fregio, oltre alle tombe dei Pigmei, 6152 e 4780.

<sup>14</sup> ROUVERET 1988, pp. 203-216 e ADAM 1990, pp. 143-150.

Secondo l'evoluzione caratteristica della fase avanzata del V secolo a Tarquinia, la tomba è progettata per accogliere più deposizioni, estendendo l'utilizzo dalla coppia coniugale ad altri membri del gruppo familiare, come mostra la presenza dei loculi che caratterizzano tra la metà del V e i primi decenni del IV secolo a.C. le architetture tombali tarquiniesi di un numero ridotto di ipogei<sup>15</sup>. Sulle pareti di fondo e di destra i due grandi loculi rettangolari inseriscono un nuovo elemento spaziale nella profondità come allusione ad un'altra dimensione e, nella coincidenza ricercata tra linea che delimita in alto il loculo stesso e linea del terreno soprastante, richiamano la strutturazione simbolica dello spazio in senso verticale più volte sottolineata da F. Roncalli<sup>16</sup>.

I loculi si dispongono su due pareti interessando in quella destra l'intera lunghezza, mentre nella parete di fondo solo la porzione di centro e destra. La collocazione asimmetrica del loculo della parete di fondo<sup>17</sup> crea lo spazio pittorico per l'inserimento della figura del suonatore di *aulos* che ne amplifica l'importanza e ne completa il senso. Il loculo della parete destra è caratterizzato sullo sfondo da una sequenza di corone o bende e due alberelli<sup>18</sup>; quello frontale da una stoffa fermata da chiodi e sei corone e da una nappa frangiata, forse della coperta, che fuoriesce a sinistra in basso.

Coerentemente alla prospettiva che assumono i loculi all'interno delle strategie complessive del programma architettonico-iconografico dello spazio tombale, la loro decorazione costruisce uno spazio autonomo e concluso – quasi una tomba nella tomba – in forma di struttura leggera coperta da stoffe, dove la presenza del defunto, tra reale e simbolico, si integra nella rappresentazione del simposio ospitato sulla parete di fondo come nella sintassi tradizionale e sotto i loculi stessi, «immagine rovesciata di un simposiasta»<sup>19</sup>.

Sulla parete sinistra, il loculo è sostituito da una banchina suddivisa da un cordolo di intonaco in due settori differenziati dei quali il primo, più lungo (circa 2 m), verso la parete di fondo doveva accogliere una deposizione<sup>20</sup> che in qualche modo perfezionava la scena di trasporto/deposizione raffigurata sulla parete (una delle novità iconografiche più significative dell'indagine), mentre il settore verso la parete di ingresso, di dimensioni più ridotte (circa 1 m), era probabilmente destinato al corredo delle offerte rituali, in parallelo con la scena di danza orgiastica dipinta sulla parete in corrispondenza e nella completa integrazione tra spazi architettonici, spazi dipinti e *realia*. L'alloro che scandisce in due aree diseguali la

<sup>15</sup> Tombe dei Pigmei, Bertazzoni (2327), 1200, della Pulcella, Cristofani, 1822, 3716, oltre alle tombe del Gallo e dell'Orco I con tipologia di loculo diversa.

<sup>16</sup> RONCALLI 1990, p. 237 sg.

<sup>17</sup> Analogamente a quanto avviene nella tomba 1200.

<sup>18</sup> Cfr. il loculo della tomba 3716 a Tarquinia (FIORINI 2007, p. 142).

<sup>19</sup> CERCHIAI - MENICETTI 2017, p. 13.

<sup>20</sup> Nella 'vocazione' speciale della parete sinistra proposta in altri contesti da F. Roncalli (2003, pp. 56 e 59).



fig. 3 - Parete sinistra. La banchina.

parete sinistra con funzione di interpunzione tra le due scene dipinte, si colloca in coincidenza con il cordolo della banchina che ne distingue la diversa destinazione (fig. 3).

#### LE PITTURE

Come spesso avviene nelle tombe tarquiniesi dopo la metà del V secolo a.C., la decorazione pittorica è eseguita su uno strato di intonaco già steso in precedenza<sup>21</sup>, riuniformato immediatamente prima della pittura bagnandolo con ampi pennelli<sup>22</sup>. Di questo accorgimento restano ampie tracce nei segni con andamento parallelo lasciati dalle setole del pennello, visibili in più punti. Tracce delle fasi preparatorie sono riconoscibili nella battitura con corda come linea guida per le partizioni rettilinee (evidenti soprattutto nel soffitto nella delimitazione del *columen*) e nelle tracce del disegno preparatorio, in questo caso realizzato con una sottile linea rossa.

Un elemento distintivo e così determinante nella policromia della tomba sembra essere il diffuso utilizzo all'interno della tavolozza del pittore del colore giallo – davvero raro nella pittura tarquiniese soprattutto in questa misura – largamente utilizzato per le assi trasversali del soffitto, nella decorazione dei loculi, ma anche negli abiti di Charun, del cacciatore caduto all'ingresso, di *Thesanthei*, di *Larth*[*l*] e dei due commensali a destra nel simposio del registro superiore della parete di fondo.

<sup>21</sup> VLAD BORRELLI 2003; CECCHINI 2012.

<sup>22</sup> CECCHINI 2012, p. 135.

Perno dell'intero programma figurativo è la rappresentazione della festa collettiva per celebrare l'accoglimento della coppia centrale, nella quale simposio e *komos* svolgono un ruolo determinante all'interno delle «pratiche di eroizzazione»<sup>23</sup> che includono *athla* e danze con una impronta performativa e processionale.

*Parete di ingresso (fig. 4 a)*

Nella parete di ingresso a sinistra della porta, il cattivo stato di conservazione e le ampie cadute di intonaco consentono al momento solo di leggere pochi dettagli ad eccezione del rigoglioso alberello che, come nelle altre pareti, ne marca l'angolo. Nel registro superiore sono appena percettibili due sottili linee oblique e all'incirca parallele, oltre a resti di vegetazione evidenziata nelle riprese a luminescenza indotta nel visibile (VIL), troppo lacunosi per suggerirne una lettura interpretativa.

Di difficile lettura anche il registro inferiore, dove tracce esigue di colore rossastro farebbero presupporre la presenza di una figura, presumibilmente maschile per il colore dell'incarnato, che doveva forse disporsi – in pendant con il Charun, ben visibile invece sul lato destro – ai lati della porta della quale resta parte della profilatura dipinta in rosso e con brevi *proiecturae* a 'becco di civetta' ad estremità ricurve: ricordando un'efficace descrizione di G. Colonna, si tratta dell' «altra faccia delle finte porte chiuse, la faccia interna dalla quale si immagina che i defunti entrino nella camera», concepita come *domus aeterna*<sup>24</sup>.

A destra della porta, il registro superiore ospita un'articolata scena di caccia al cervo del tipo a corsa, intesa come lungo inseguimento che si svolge in un paesaggio organizzato in balze su piani e quote diverse (fig. 4 b). La minuziosa articolazione dello spazio e degli elementi naturali che compongono lo scenario ben oltre la semplice notazione paesaggistica, evoca la profondità a partire dalla balza ondulata in primo piano resa con una larga fascia compatta che utilizza il blu egizio mescolato all'ocra gialla restituita in modo eclatante dalle riprese VIL. Di colore diverso con l'uso delle sole ocre rosse e gialle, si presentano le alture in secondo piano sulle quali si inerpicano due cervi<sup>25</sup>, con il blu egizio riservato alla vegetazione nella quale sono calligraficamente differenziati alberelli, arbusti e piccole piante erbacee che caratterizzano il paesaggio come habitat selvatico, costruendo il 'piano della caccia' nell'asse che accomuna preda e cacciatore, indicato con il solo nome individuale *arnth* da un'iscrizione dipinta in nero<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> MASSA-PAIRAULT 1992, p. 87.

<sup>24</sup> COLONNA 2003, p. 69 sg.

<sup>25</sup> I due cervi con ampio palco sono inseguiti da un cane che morde le terga dell'ultimo nello schema iconografico canonico.

<sup>26</sup> Le riprese multispettrali hanno messo in risalto una debole presenza di blu egizio, che non sembra riscontrabile nelle iscrizioni individuate sulla parete di fondo.



a



b

fig. 4 - a) Parete di ingresso; b) Parete di ingresso, a destra della porta, registro superiore. Caccia al cervo. Immagine MHX.

Il tipo iconografico del cacciatore è canonico nella tensione del lancio con la gamba sinistra avanzata e flessa e il braccio destro proteso forse nel gesto di indirizzare il cane. Manca invece l'attributo del manto avvolto nel braccio avanzato, che caratterizza in genere lo schema di riferimento<sup>27</sup>. La mano sinistra, arretrata, è serrata forse ad impugnare un oggetto diverso dalle tradizionali armi della caccia al cervo<sup>28</sup>, probabilmente una pietra<sup>29</sup>.

In primo piano si distingue la figura di un cacciatore caduto – inconsueta in una caccia al cervo – che impugna un bastone o forse una mazza, sotto le balze quasi al centro della scena.

L'enfasi particolare, anche nella collocazione nella parete di ingresso, rivolta al tema venatorio si inserisce all'interno del programma celebrativo nell'incursione nello spazio selvaggio e nelle sue insidie, nell'esaltazione del rango e delle doti del destinatario, in una caccia alla corsa nella quale la velocità e l'abilità si confrontano con quelle della preda<sup>30</sup> e nella quale le virtù del cacciatore sono amplificate dall'elemento aggiuntivo inusuale (e sorprendente in questo contesto) del cacciatore caduto<sup>31</sup>, che sembra aggiungere quasi una dimensione narrativa allo schema iconografico della caccia al cervo, che in età classica mostra poche varianti significative.

Nel registro inferiore domina il campo pittorico la figura di Charun<sup>32</sup> dalle carni rosse, nella torsione di vibrare il colpo con un pesante maglio di legno (*fig. 5*)<sup>33</sup>. L'indagine iperspettrale ha consentito di riconoscere l'analitica caratterizzazione dello strumento che reca ghiere metalliche a rinforzo dei battenti<sup>34</sup> e anello da sospensione

<sup>27</sup> Cfr. tombe Maggi e Caccia al cervo (cfr. CAMPOREALE 1984, pp. 154-155, nn. 5 e 19), attribuite alle stesse maestranze, epigoni della tradizione arcaica nello schema della caccia limitata al sintagma cacciatore e preda unica, con o senza cane. A queste si aggiungono dopo la metà del secolo le cacce della tomba dei Demoni Azzurri e Querciola I. Negli ultimi decenni del secolo la tomba di *Thesanthei* chiude il ciclo tarquiniese della caccia al cervo nella pittura funeraria.

<sup>28</sup> Cfr. CAMPOREALE 1984, p. 96.

<sup>29</sup> Documentata ad es. nell'hydria del Pittore di Micali da Montalto di Castro, inv. 43544 al Museo di Vulci (fine VI sec. a.C.), oltre che nella ceramica attica. Seppure in diverso contesto culturale, cfr. la pietra che impugna il cacciatore nella tomba Andriuolo 18 a Paestum, del secondo venticinquennio del IV sec. a.C.: PONTRANDOLFO - ROUVERET 1992, p. 455.

<sup>30</sup> BONAUDO 2004, p. 48.

<sup>31</sup> Nella iconografia della caccia di età arcaica e classica raramente compare la figura del cacciatore caduto, limitato ad Antaios/Ankaios nella caccia calidonia (KLEINER 1972; CAMPOREALE 1984, p. 91), soggetto di lunga durata che avrà poi una straordinaria fortuna fino al repertorio iconografico di età romana (BRAGANTINI 2011, p. 197 sgg.) e nel *gefallener Jäger* variamente atteggiato che soccombe sotto l'attacco dell'animale nelle più tarde cacce al leone (ANDREAE 1980, p. 24 sgg.). Non sembrano invece documentati, a nostra conoscenza, confronti all'interno di una caccia al cervo.

<sup>32</sup> Per l'iconografia, cfr. SACCHETTI 2001; BONAMICI 2005, pp. 40-41.

<sup>33</sup> In ben diciassette attestazioni su ventiquattro in una iconografia standardizzata almeno dagli inizi del III sec. a.C. (SACCHETTI 2001, p. 155).

<sup>34</sup> Rilevate chiaramente dalle indagini multispettrali e simili a quelle del maglio che impugna il Charun della tomba dei Festoni o il *Charun Chunchulis* della tomba dei Caronti (SACCHETTI 2001, nn. 4 e 12).



fig. 5 - Parete di ingresso, a destra della porta. Schema grafico delle pitture.

in cuoio all'estremità dell'impugnatura, privo invece dei più frequenti elementi di fissaggio e rinforzo a listelli incrociati. L'attributo di Charun appare simile al maglio rompizolle<sup>35</sup> della tradizione contadina menzionato anche nei trattati rinascimentali<sup>36</sup>. Il demone, che al momento sembra costituire l'esempio più antico nello schema a lato della porta, con la gamba destra flessa, sembra poggiare su un rialzo del terreno presumibilmente accidentato, forse una roccia, segno convenzionale quasi sempre associato ai demoni e indicatore dell'Ade, come proposto da Roncalli<sup>37</sup>.

Charun, con i capelli rossi scarmigliati e mossi dallo slancio, la barba realizzata con ocra intensificata dalla presenza del blu egizio, non sembra ancora avere una fisionomia accentuata in senso mostruoso<sup>38</sup>, seppure connotata da un naso ferino reso da una sorta di rettangolo campito di rosso vivo, che potrebbe forse piuttosto richiamare alcuni tratti silenici. La convenzione quasi esclusiva nella rappresentazione di Charun con le carni bluastre<sup>39</sup> nella pittura tarquiniese oltre a questa non sembra avere altre eccezioni. Il demone – aptero – indossa una *exomis*<sup>40</sup> di un insolito colore giallo con una bordura a stento percepibile, ma evidenziata nella mappatura in una debole emissione attribuibile all'utilizzo di calcite mescolata al blu egizio in piccola quantità, secondo un uso già documentato in altri contesti, che vede l'impiego di questo pigmento di supporto ad altri per accentuare effetti di luminosità o di ombreggiatura<sup>41</sup>.

#### *Parete sinistra (fig. 6)*

Nel fregio superiore, pur nella difficoltà di lettura sembra forse di riconoscere pugili o pancraziasti nelle prime due figure, delle quali la prima protende il braccio sinistro, precedute da tre suonatori che incedono verso destra due dei quali con *kithara*, della quale si riconoscono parte delle corde e della traversa (fig. 7 a).

Davanti al gruppo dei suonatori sono rappresentati giochi equestri, componente di rilievo degli agoni atletici in Etruria<sup>42</sup> e soggetto particolarmente diffuso nella pit-

<sup>35</sup> Prestito iconografico dell'*appel cogné* dei satiri e sileni (CERCHIAI 1995, pp. 392-394) che annuncia e accompagna l'*anodos* nella corrispondenza evocativa della porta come segno dell'Oltrepassare.

<sup>36</sup> «[...] per questo prudentissimamente ricorda Palladio, oltre agli altri, nel libro II, cap. 3, che dopo arato si debbano rompere tutte le zolle co' l maglio [...]», nel trattato di M. Camillo TARELLO DA LONATO, *Ricordo d'agricoltura*, Venezia 1567.

<sup>37</sup> RONCALLI 1997, p. 49 sgg. Cfr. il sarcofago da Tarquinia con caccia tra animali tra due Charun (con remo e con maglio) che poggiano entrambi il piede su una roccia, in RONCALLI 2001, p. 249 sgg.

<sup>38</sup> Cfr. Charun dell'anfora della scuola del Pittore di Micali a Göttingen (cfr. BONAMICI 2005, p. 40 e MICETTI 2016, p. 171), nella caratterizzazione del naso aquilino che costituirà uno dei tratti distintivi dell'iconografia successiva.

<sup>39</sup> SACCHETTI 2001, p. 139 sgg.; MARCATTILI 2012, p. 69 sgg.

<sup>40</sup> Cfr. SACCHETTI 2001, p. 152.

<sup>41</sup> Per la tomba dei Demoni Azzurri, vedi ADINOLFI *et al.* c.s.

<sup>42</sup> A partire da THULLIER 1985, pp. 81-108.

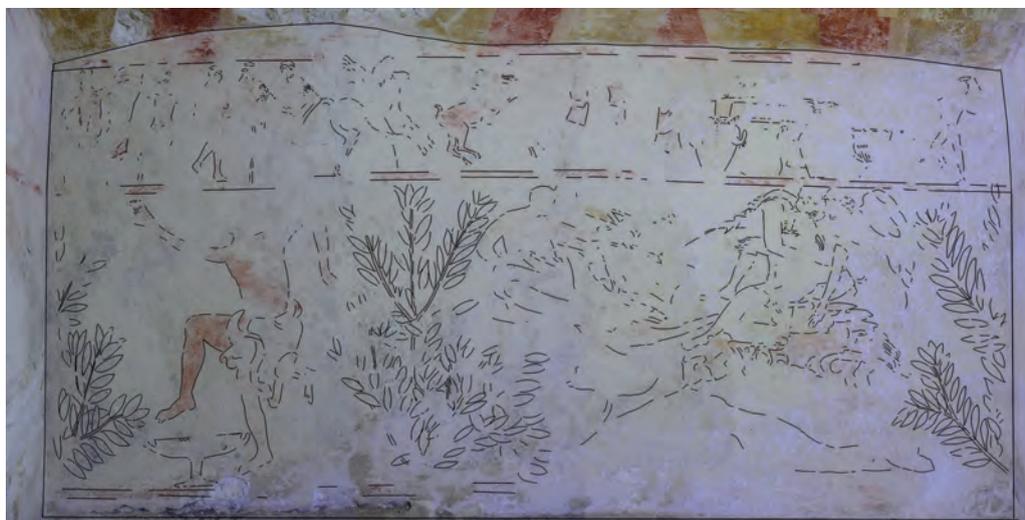


fig. 6 - Parete sinistra. Schema grafico delle pitture.

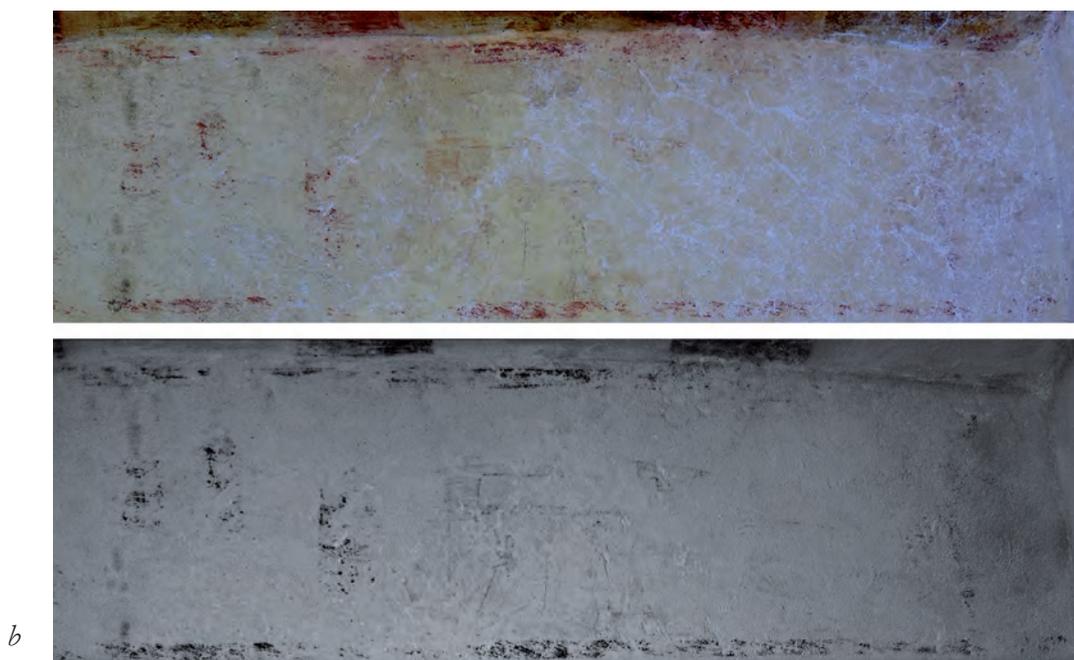
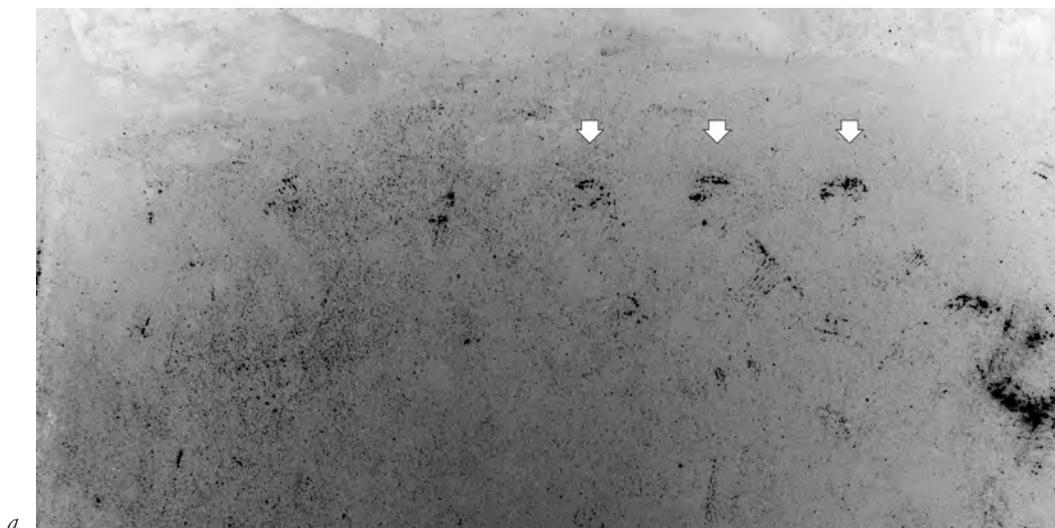
tura dagli ultimi decenni del VI secolo a.C.<sup>43</sup> Sono raffigurati due cavalli, dei quali il rosso – ancora visibile – sembra impennarsi ed è seguito da un cavallo azzurro identificato solo dalle tracce di blu egizio evidenziate nelle riprese VII. Si riconosce la sagoma dell'*apobates* 'in negativo' rispetto alla massa cromatica del cavallo, più evidente nel caso del primo di colore rossastro, mentre al momento non è stato possibile individuare dettagli dell'abbigliamento.

Al centro del fregio, tre figure in corteo con manti rossastri, purtroppo scarsamente leggibili. L'assenza di resti dell'incarnato di colore rosso e la presenza forse di un *himation* su chitone potrebbero fare ipotizzare che si tratti di figure femminili.

Più a destra, poco resta della decorazione dipinta, ma sufficiente ad individuare le linee di una tavola lignea, sotto la quale si dispongono due stannoi (fig. 7 b) – dei quali quello a sinistra ben riconoscibile – ai lati di un oggetto non identificabile, forse un bacino o un *podanipter* come nel caso del *kylikeion* della tomba dell'Orco II al quale il nostro si avvicina nello schema.

A destra labili tracce riportano ad un grande vaso di cui si riconosce l'orlo e una porzione della vasca, forse baccellata. Accanto, sul lato opposto della *trapeza*, un giovane servitore.

<sup>43</sup> THULLIER 1989, p. 33 sgg. con repertorio cui va aggiunta l'unica tomba dipinta nota a Grotte Santo Stefano (STEINGRÄBER, *Pittura*, p. 283, n. 29; CIFANI 2003, p. 89), riferibile forse a giochi equestri nella rappresentazione del giovinetto accanto ai due cavalli sulla parete sinistra.



*fig. 7* - Parete sinistra, fregio. *a*) Immagine VIL, inversione. Le frecce indicano i suonatori;  
*b*) In basso immagine MHX. Al centro la *trapeza* e gli *stamnoi*.



fig. 8 - Parete sinistra, registro inferiore. Danzatore.

L'aspetto rituale dei giochi coesiste con quello performativo in una forma di celebrazione spettacolarizzata alla quale concorrono giochi e danze e nella quale l'aspetto processionale è prevalente in entrambe le pareti<sup>44</sup>.

Nel registro inferiore, a sinistra, nel boschetto di allori è collocata la scena di *komos* inquadrata dai primi due alberelli. Al centro, un danzatore isolato con un mantello azzurro avvolto in vita, è rappresentato in una fase concitata della danza orgiastica (fig. 8). L'inversione e la posa sbilanciata del corpo con il capo retrospiciente, la divaricazione delle gambe nel passo saltellante, con la destra avanzata e piegata su una grande kylix poggiata a terra<sup>45</sup>, individuata nella mappatura del blu egizio, costruiscono uno schema caratterizzante della danza frenetica.

<sup>44</sup> Per l'articolazione della *pompe* cfr. l'anfora B 64 del British Museum, da Vulci, del Pittore di Micali (inv. 1865,0103.25: *EVP*, pp. 2, 59, tavv. II, 1-2; IIA, 1).

<sup>45</sup> Cfr. la più antica oinochoe del Pittore dell'oinochoe 178 della Bibliothèque Nationale (HANNESTAD 1976, p. 35, n. 44) o il cratere Louvre G 479 (*CVA Louvre* 5, III Id, tav. 30, 4-5) o l'articolazione completa delle fasi di danza nello psykter E 768 di Douris al British Museum (inv. 1868,0606.7: *ARV*<sup>2</sup>, p. 446, 262; BEAZLEY, *Para.*, p. 375; BEAZLEY *Addenda*<sup>2</sup>, p. 241).

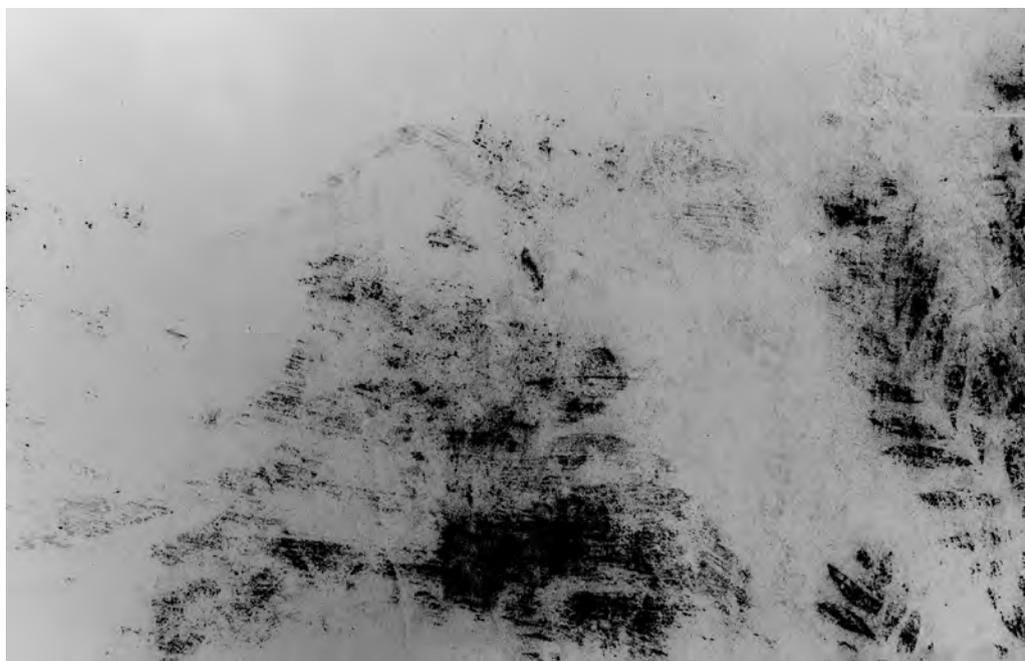
Ben poco resta della pellicola pittorica nel settore a destra del registro inferiore della parete. Si riconoscono resti di una figura maschile a destra dell'alloro e tracce di colore rosso discontinuo, interpretate solo grazie alle riprese VII che hanno consentito di integrare quelle visibili – seppure solo in parte e con talune incertezze – evidenziando ampi resti di blu egizio che hanno completato un quadro davvero molto frammentario.

Le tenui tracce di colore bruno-rossastro visibili nella parte adiacente alla fascia che separa il fregio dal registro inferiore appartengono al mantello di una figura maschile barbata, protesa verso destra. Si individuano parte della calotta della capigliatura e tracce della barba. Il braccio destro, piegato, è identificabile con certezza anche dalla linea di contorno, seppure tenue. Accanto, in posizione convergente, ma più eretta, una seconda figura maschile, alata, anch'essa barbata, con il capo accostato alla figura precedente. Il braccio sinistro è rivolto in basso come a sostenere qualcosa. Entrambi i personaggi – che occupano la porzione superiore del registro – sembrano realizzati solo ad *outline*, con le carni quindi presumibilmente chiare e non rosse come sembrerebbe far pensare l'assenza totale di colore in corrispondenza, né certamente azzurre data la totale mancanza di fluorescenza localizzata nella VII.

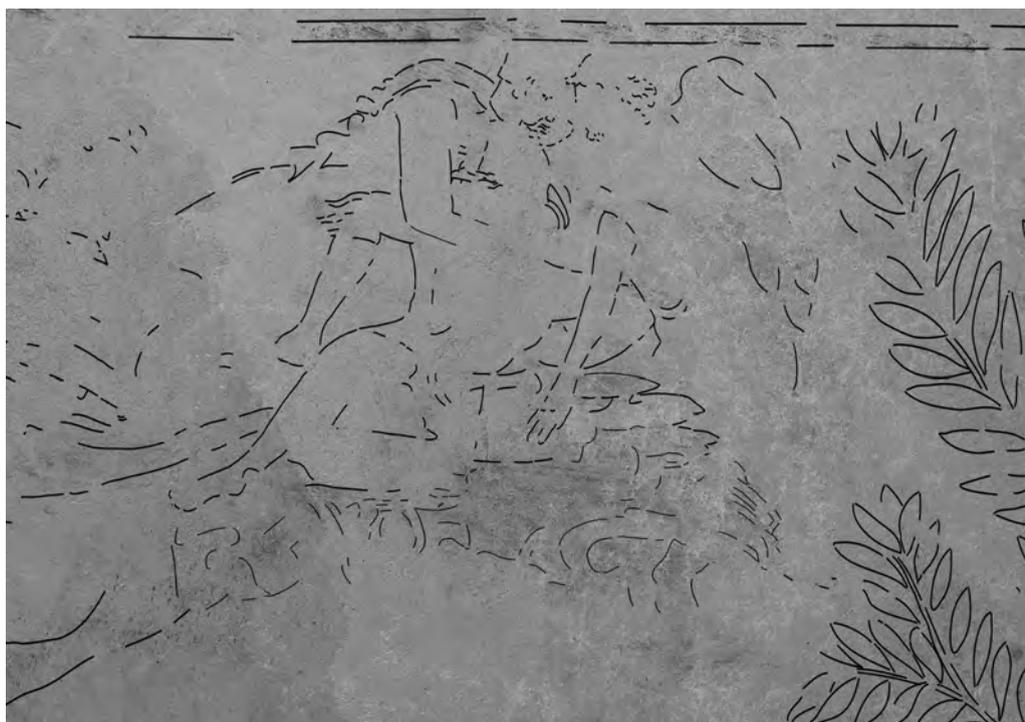
Al centro e immediatamente al disotto delle due figure convergenti, le tracce di colore rossastro visibili sono al momento difficilmente interpretabili anche a causa sia delle condizioni di degrado della pellicola pittorica, sia del *moonmilk* che ha interferito con le riprese. Si può ricostruire una composizione a schema triangolare con movimento ascensionale che si inserisce in un paesaggio inquadrato da due alberelli, caratterizzato da due balze a quote diverse rese da fasce ondulate per le quali sono state utilizzate sia l'ocra gialla che quella rossa, con una componente di blu egizio.

Lo studio di dettaglio della mappatura tematica del blu egizio farebbe ipotizzare una lettura delle seppure scarse tracce di colore delimitate, come parti del corpo di una figura giacente, rappresentata di scorcio e sorretta per la parte superiore del tronco dai due personaggi convergenti e forse poggiata su cuscini a destra (*fig. 9 a-b*). Di questa figura si riconoscerebbe il braccio destro ripiegato e abbandonato in corrispondenza del personaggio a sinistra con mantello; con maggiore difficoltà il braccio sinistro forse sorretto dalla figura alata di destra e infine, ben definito, il limite del corpo a sinistra, nel quale forse si può scorgere parte di una gamba. L'assenza di residui visibili di pigmento rosso nella figura sorretta e, allo stesso tempo, la presenza invece di tracce riconducibili ad un utilizzo – seppure in miscela – del blu egizio lascia aperta con qualche perplessità la possibilità (che dovrà essere verificata da ulteriori indagini) che si possa trattare di una figura femminile, il cui incarnato sarebbe stato realizzato combinando un pigmento chiaro (bianco) con il blu egizio, forse utilizzato per dare una luminosità particolare alle carni.

Emergerebbe, se la nostra lettura fosse corretta, nel sintagma figura + geni alati una scena di “trasporto/deposizione” di un defunto da parte di due figure.



a



b

fig. 9 - Parete sinistra, registro inferiore. a) Immagine VIL (inversione) della “deposizione”;  
b) Schema grafico della “deposizione”.

Un possibile richiamo ad Hypnos e Thanatos della tradizione greca<sup>46</sup> è suggestivo ma da approfondire. Il soggetto tra il 470 e il 410 compare quasi esclusivamente sulle lekythoi attiche a fondo bianco, seppure come tema sporadico<sup>47</sup> e tra il 430 e il 410 a.C., in una progressiva desementizzazione dell'iconografia, il modulo iconografico viene esteso anche alle donne<sup>48</sup>, nel senso di un'apoteosi incentrata su una sepoltura 'protetta'.

La collocazione della scena presso la porzione della banchina destinata alla deposizione del morto aggiunge al sintagma defunto + due demoni l'analogo simbolico della rappresentazione del *sema* della tomba nelle lekythoi a fondo bianco.

Il carattere performativo della rappresentazione sembra possibile anche come testimonianza della diffusione di temi letterari e teatrali contemporanei (dai *Mirmidoni* di Eschilo all'*Alceste* e all'*Eretteo* di Euripide)<sup>49</sup>.

#### *Parete di fondo (fig. 10 a-b)*

Coerentemente alla tradizionale disposizione dei motivi iconografici della pittura tombale tarquiniese di età tardo-arcaica e classica, la parete di fondo ospita nel registro superiore il simposio che le corone appese e l'ipotetica presenza di un alberello a destra della coppia centrale indurrebbero a collocare all'aperto.

Nella funzione di scansione dei gruppi di simposiasti e soprattutto di inquadramento della coppia centrale, l'ipotetico alberello avrebbe una corrispondenza nell'unica figura stante, il giovane che tiene una benda. Le riprese multispettrali hanno consentito di leggerne meglio la figura che con gestualità misurata nella posizione delle gambe – una di prospetto e l'altra, appena piegata, di tre quarti – solleva le braccia tenendo una tenia rossa, forse solo gioco da simposio oppure nell'atto di cingere con la benda la propria fronte, come gli altri partecipanti. Il giovane è in piedi mentre volge il capo a destra in una lieve torsione, su un piano avanzato e appena più basso rispetto a quello degli altri simposiasti, come se la sua *performance* si svolgesse al centro della stanza in una rappresentazione tridimensionale dello spazio.

I commensali sono adagiati su cuscini poggiati su un unico materasso di colore blu scuro, posto immediatamente sopra la fascia rossa che delimita il registro inferiore fungendo da linea del terreno, sulla quale poggia i piedi il giovane con la benda.

<sup>46</sup> A partire dal riferimento all'iconografia di Sarpedonte (TSINGARIDA 2009, p. 135 sgg.) ed ai significati ad esso sottesi, cfr. GIUDICE 2003, p. 145 sgg.; OAKLEY 2004, pp. 125-137; WILLINGHÖFER 1996, p. 88 sgg.

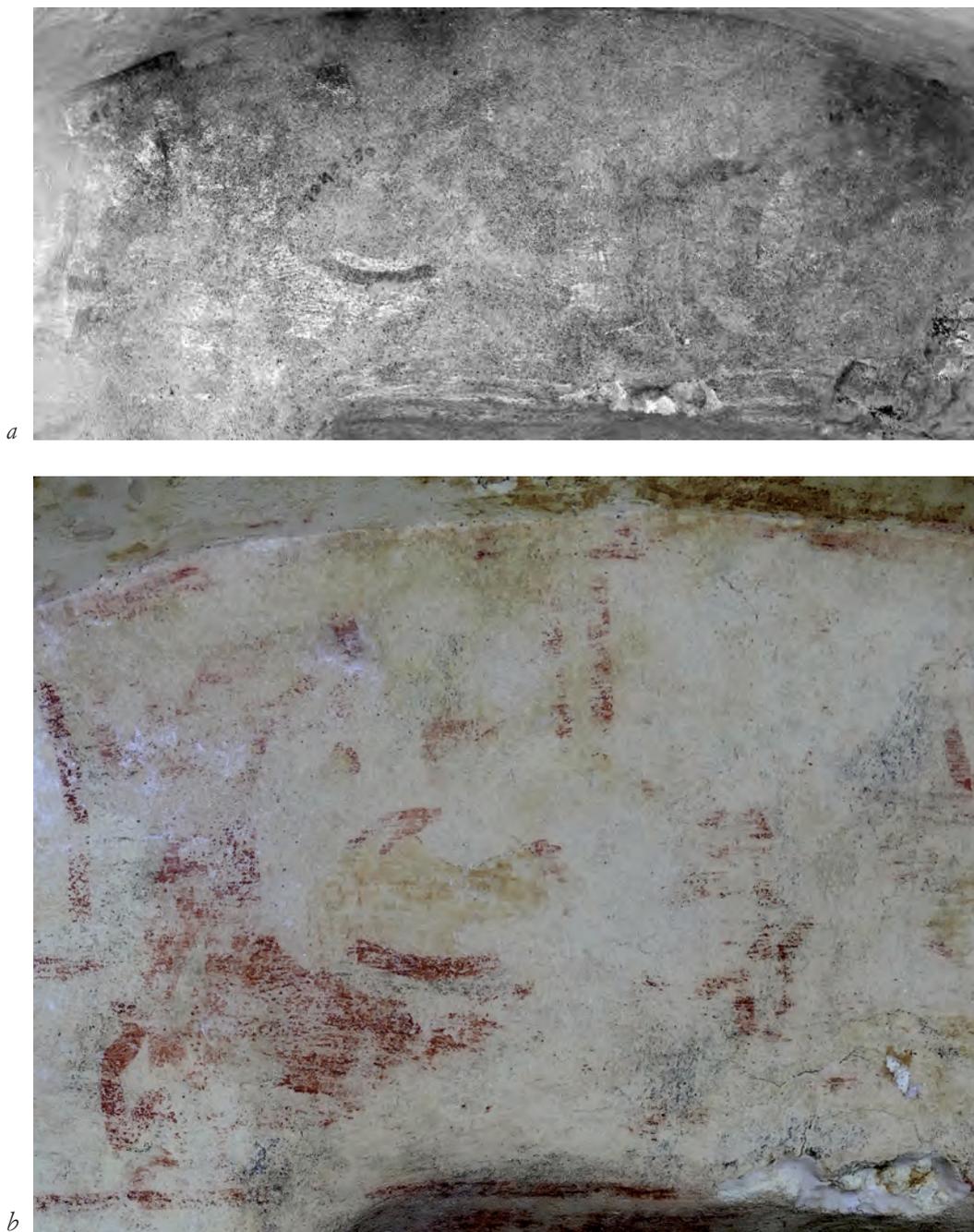
<sup>47</sup> Attestato su soli sedici esemplari sui circa duemila noti (OAKLEY 2004, p. 128).

<sup>48</sup> OAKLEY 2004, n. 4 (Atene, Museo Nazionale 1928: ARV<sup>2</sup>, p. 1237, 3); n. 7 (Atene, Museo Nazionale 16421: ARV<sup>2</sup>, p. 1237, 13); n. 10 (Atene, Museo Nazionale 1830) e n. 14 (Berlino, Antikenmuseum 3325: CVA Berlin 8, tavv. 24, 1-4 e 26, 6), quest'ultima con il soggetto iconografico rappresentato sull'acrotorio della stele della tomba, vedi GIUDICE 2003, p. 150 sg.

<sup>49</sup> SHAPIRO 1991, p. 650.



fig. 10 - a) Parete di fondo; b) Parete di fondo. Schema grafico delle pitture.



*fig. 11* - Parete di fondo, registro superiore. *a)* Le iscrizioni dall'immagine MHX;  
*b)* La coppia centrale.

Il simposio coinvolge tre gruppi di commensali, tutti con il capo cinto da bende o diademi. Nello schema che sembra essere ripetuto per i diversi personaggi<sup>50</sup>, a sinistra del capo un'iscrizione identifica ogni singolo partecipante al simposio. Le iscrizioni sono conservate solo in minima parte e spesso poco leggibili, ma grazie alle indagini multispettrali supportate dall'algoritmo di separazione è stato possibile identificare quattro iscrizioni e leggerne interamente tre, tutte con ductus da destra a sinistra e dipinte di nero (*fig. 11 a*).

Al centro la coppia (*fig. 11 b*) con l'uomo che poggia la mano destra sulla spalla della consorte, unico simposiasta rappresentato barbato, mentre gli altri sono più giovani e imberbi. La donna, con chitone giallo e *himation* rosso, capelli raccolti sulla nuca e diadema, è rivolta verso l'uomo tenendo con gesto un po' lezioso un fiore nella destra, probabilmente una rosa. Non è stato possibile al momento individuare con certezza l'iscrizione relativa all'uomo: si leggono forse almeno due lettere [?] ar[-], compatibili con Ar[*nth*] e [L]ar[*th*] o [L]ar[*is*], mentre è stata evidenziata con chiarezza quella relativa alla donna, a sinistra del capo, nel solo nome individuale teoforico *Thesanthei* – associato al teonimo *Thesan*<sup>51</sup> – mai attestato a Tarquinia ma documentato a Caere e nel suo territorio<sup>52</sup> oltre che a Chiusi<sup>53</sup>.

Sul lato sinistro, la coppia composta da un giovane recumbente e da una figura femminile seduta accanto (*fig. 12 a*). Il giovane ha forse una corona di foglie sul capo e tiene nella sinistra un oggetto rotondo, forse un frutto, nello schema diffuso in altri contesti di simposio<sup>54</sup>, dove il frutto è sostituito dalla kylix o da una phiale. La donna è vestita con un leggero chitone di colore giallo le cui fitte pieghe, riprodotte minuziosamente, sono visibili sul braccio destro che sporge dal mantello tirato sul capo, coprendo solo in parte i capelli fermati da un diadema a nastro con motivo a meandro.

I due commensali sono identificati da una iscrizione collocata immediatamente a sinistra del capo, nella modalità che sembra costante su questa parete: la donna è indicata dal solo prenome *Larth[i]*, mentre l'iscrizione a sinistra del giovane mostra una formula bimembre con nome individuale e nome gentilizio, la cui lettura è stata confermata dalle indagini multispettrali ed ampliata alle lettere finali nella forma sigmatica

<sup>50</sup> COUSIN 2009, p. 63 sgg.

<sup>51</sup> POCETTI 2009, p. 226 sg.

<sup>52</sup> Nella ben nota oinochoe di Tragliatella, *Thesathe* senza la nasale (TLE 74; MEISER, ET Cf 7.1; PROSDOCIMI 2010, pp. 462-463; WALLACE 2016, p. 43). Cfr. anche l'iscrizione arcaica proveniente dalla Vigna Parrocchiale a Cerveteri, forse integrabile nel genitivo arcaico [*Thes*]antheia, PANDOLFINI 1989, pp. 70, 74, n. 13 sgg. In età recente, *Thesntia* (MEISER, ET AV 1.4) e *Thes(n)tia* (CI 1.1842), cfr. COLONNA 2005, p. 180. Nella forma maschile del nome individuale *The[s]antbe*, è documentato sulla sommità dello stipite sinistro della tomba delle Iscrizioni Graffite ancora a Cerveteri (COLONNA 2006, p. 442).

<sup>53</sup> Come destinataria dell'oggetto nell'iscrizione incisa sull'anfora di bucchero, *mi Thesantheia tarchumenaia* (CIE 3235; MEISER, ET CI 2.8).

<sup>54</sup> WEBER-LEHMANN 1985, p. 26 sgg.



*fig. 12* - Parete di fondo, registro superiore. *a)* Coppia di sinistra; *b)* Coppia di simposiasti a destra.

in *Laris Numices*<sup>55</sup>. Il gentilizio non risulta attestato né a Tarquinia né in altre località dell'Etruria, ponendo problemi di contestualizzazione dei rapporti familiari dei personaggi rappresentati. Nella complessità della questione, il cui specifico approfondimento epigrafico non verrà affrontato in questa sede<sup>56</sup>, il gentilizio non sembra inquadrabile tra quelli noti; al momento l'unico riferimento sembra poter essere con il mondo latino, indicando forse una forma di integrazione di uno straniero all'interno della società tarquiniese ed etrusca in genere<sup>57</sup>. È suggestivo naturalmente il richiamo al toponimo (e teonimo) virgiliano<sup>58</sup>. Un diretto riferimento è possibile alla *gens Numicia*, della quale le fonti romane ricordano alcuni membri, a partire dal console del 469 a.C. *Titus Numicius Priscus*<sup>59</sup>.

La parte destra della parete è molto danneggiata, con un'ampia caduta di intonaco che interessa un vasto settore. Si riconoscono tuttavia due simposiasti con il capo cinto da una benda e con chitone giallo come *Larḥ[i]* e *Thesanthei*, il primo dei quali solleva una *kylix* (fig. 12 b). Anche questi personaggi erano individuati da iscrizioni dipinte; di queste restano solo poche tracce evanidi di colore nerastro all'altezza del braccio alzato del simposiasta di destra,



fig. 13 - a) Parete di fondo, registro inferiore, a sinistra del loculo. Auleta. Immagine MHX; b) Parete di fondo, sotto il loculo. Simposiasta con *aulos*. Immagine VIL (inversione).

<sup>55</sup> Per l'evoluzione della forma sigmatica del gentilizio vedi MAGGIANI 2000, p. 253 sg. Per la base onomastica *num-* vedi DE SIMONE 2010, pp. 43-48.

<sup>56</sup> Cfr. la notizia preliminare in D. F. MARAS, *REE* nn. 4-9 in questo volume.

<sup>57</sup> MARAS 2020, pp. 23-52.

<sup>58</sup> VERG., *Aen.* VII 150, 242, 797; OV., *met.* XIV 599; OV., *fast.* III 647; PLIN., *nat.* III 56; *Schol. Veron. in Aen.* I 260; DION. HAL., *ant.* I 64; CASTAGNOLI 1972, pp. 58 e 110; da ultimo TORELLI 2017, pp. 483-542. Cfr. [...] *Numice Lavinas-* (CIL XIV 2065).

<sup>59</sup> LIV. II 63.



fig. 14 - Parete destra.

tra le quali si può intuire, ma ancora con molte incertezze, la presenza di cinque lettere, che forse un approfondimento mirato potrà aiutare a leggere.

Nella volontà di autorappresentazione dell'élite che aderisce a questo sistema di valori, il simposio della coppia coniugale perpetua l'identità e la memoria del gruppo familiare accentuata anche dal segno della differenziazione dell'età dell'uomo. La funzione soggettivante delle iscrizioni che identificano i partecipanti rende più solenne ed 'ufficiale' il consesso del gruppo gentilizio e ben si inserisce «nella concezione profondamente rinnovata in cui i morti conservano nell'altro mondo la pienezza della loro identità»<sup>60</sup>.

Sul registro inferiore, a sinistra del loculo un suonatore di *aulos* e il giovinetto al suo seguito svolgono la doppia funzione di raccordo tra il simposio nei diversi livelli e di catalizzatore dell'attenzione di chi guarda, come elemento focale del sistema di segni in funzione del loculo stesso (fig. 13 a).

Al di sotto del loculo, seppure con difficoltà, l'*imaging* iperspettrale ha consentito di discernere una coppia di simposiasti composta da un personaggio maschile che suona il doppio flauto (fig. 13 b) e una figura femminile dall'incarnato bianco, della quale è ben individuabile il braccio destro che poggia sulla gamba e, forse, uno *skyphos* nella mano sinistra.

<sup>60</sup> CERCHIAI 2014, p. 41.



*fig. 15* - Parete destra, fregio. *a)* Danza armata e figure femminili in corteo. Immagine MHX;  
*b)* Giovane servitore e cratere. Immagine MHX.

*Parete destra (fig. 14)*

Sul fregio superiore, da destra verso sinistra, seppure poco leggibili, sono chiaramente individuabili quattro figure femminili con *himation* su chitone, definite nelle riprese multispettrali con le linee di contorno delle vesti allargate in basso e da tracce riferibili ai piedi, forse danzatrici (fig. 15 a). Queste figure seguono una danza armata<sup>61</sup> di tre danzatori con *chitoniskos* e un'ampia fascia in vita, con elmo, scudo e lancia puntata in avanti, che procedono al suono dell'*aulos* nella stessa direzione – verso sinistra – seguiti dall'auleta con lungo manto rosso, nella forma ritualizzata e spettacolarizzata della marcia di tipo processionale<sup>62</sup>.

L'area che precede la scena è purtroppo al momento illeggibile. A sinistra, nello spazio adiacente al simposio della parete di fondo è ben visibile un cratere a calice con orlo modanato e forse decorato con ovoli e corpo baccellato (fig. 15 b). Il ruolo pregnante del grande cratere è enfatizzato dalle enormi dimensioni, superiori a quelle del giovane che serve i simposiasti reggendo una piccola olpe nella mano destra e un oggetto con manico lungo, forse un *simpulum*, nella sinistra.

Nel registro inferiore, sotto il lungo loculo, si dispongono forse due coppie recumbenti su cuscini: la seconda figura da sinistra è una donna con il capo coperto con un manto con motivo a fiamma, rivolta, come la prima assorta ad ascoltare, in direzione di due figure maschili a destra; la prima risulta poco leggibile, mentre l'altra, che indossa un mantello con la bordura a meandro, tiene la mano destra alzata e con l'altra sembra reggere un oggetto, forse un vaso ad orlo distinto.

#### QUALCHE CONSIDERAZIONE PRELIMINARE SULL'INQUADRAMENTO CRONOLOGICO

Dopo i primi risultati dell'*imaging* iperspettrale lo studio della tomba di *Thesanthei* è, naturalmente, ad uno stadio ancora iniziale. La complessità della raffigurazione pittorica impone un approfondimento sul significato del programma iconografico e sulla sua definizione cronologica, che verrà sviluppato nei prossimi studi anche con il supporto dei nuovi dati dalle indagini e dall'analisi dei materiali del corredo in corso<sup>63</sup>. Ci si limiterà pertanto solo a qualche breve considerazione generale.

<sup>61</sup> Nella maggior parte degli esempi tarquiniesi (tombe delle Bighe, del Guerriero, Letto funebre, 3242 o dei Loculi, 5517, Senza Nome – STEINGRÄBER, *Pittura*, n. 173 –, Querciola I) e chiusini (tombe di Poggio al Moro, della Scimmia, del Colle Casuccini) oltre che nella prima camera della tomba di Grotte Santo Stefano (STEINGRÄBER, *Pittura*, p. 283, n. 29) la presenza della danza armata è riconducibile a uno o due attori, in genere nudi con un mantello, affrontati quando sono più di uno, che si esibiscono al suono del flauto come nella *pyrriche* attica. In più rari casi invece, come nella parete sinistra della tomba della Caccia al cervo e nel fregio della tomba di *Thesanthei* la danza armata si articola in forma processionale.

<sup>62</sup> POURSAT 1968, p. 552 e CECCARELLI 1998, pp. 45, 94.

<sup>63</sup> Lo studio dei materiali del corredo residui è in corso. Si tratta di materiali per lo più databili tra gli ultimi decenni del V e la metà del IV sec. a.C. Nuovi dati potranno aggiungersi anche dopo l'auspicato completamento dello scavo del *dromos*.

Dal punto di vista architettonico, la tomba di *Thesanthei* rientra nel ridotto numero di ipogei tarquiniesi caratterizzati dalla presenza di loculi, generalmente datati tra gli ultimi decenni del V secolo a.C. e i primi decenni del IV secolo a.C. cui appartengono le tombe dei Pigmei, Bertazzoni (2327), 1200, Cristofani, 1822, della Pulcella, 3716 oltre alle tombe del Gallo e dell'Orco I. L'analisi del complesso figurato mostra un repertorio ricco di elementi innovativi<sup>64</sup>, caratterizzato da un eclettismo nei soggetti iconografici e negli aspetti stilistici che sembra una caratteristica comune del periodo, come nel caso più approfondito della tomba dei Pigmei<sup>65</sup>.

Tra gli elementi significativi, il profilo del cratere sulla parete destra richiama direttamente quello sul *kylikeion* della tomba Querciola I e, con meno aderenza, quello del loculo frontale della tomba Bertazzoni, differenziandosi sostanzialmente dal più recente tipo «esageratamente svasato» e con alto piede raffigurato nella parete sinistra della tomba dei Pigmei, datata non prima degli inizi del IV secolo a.C.<sup>66</sup> Il cratere della tomba di *Thesanthei* sembra così inserirsi quasi al termine della sequenza dei crateri dipinti delle tombe tarquiniesi del V secolo a.C.<sup>67</sup>

La commistione sul piano tematico di elementi iconografici e stilistici tra aspetti arcaizzanti e soluzioni innovative che troveranno uno sviluppo nel corso del IV e III secolo a.C. – come nel caso dell'icastico Charun ai lati della porta – si inserisce in un sistema di valori ancora profondamente tradizionale. Sono evidenti alcune scelte arcaizzanti nel simposio a terra su *stibades*<sup>68</sup>, più diffuso nella pittura arcaica e più raro nel corso del V secolo, quasi un «relitto iconografico»<sup>69</sup>, qui associato alla tradizione del simposio di coppia nello schema significativo e consolidato del gesto affettuoso dell'uomo che poggia la mano sulla spalla della donna, come nell'abbraccio delle tombe dei Demoni Azzurri e Querciola I attribuite alla stessa bottega. Altri aspetti sembrano legare le due tombe con quella di *Thesanthei* come, ad esempio, la particolare enfasi data al tema venatorio che qui mostra la compiuta acquisizione di soluzioni tecniche di tradizione polignotea<sup>70</sup> anche nella complessità

<sup>64</sup> TORELLI 2007, p. 149 sgg.

<sup>65</sup> HARARI 2005, p. 79 sgg.; WEBER-LEHMANN 2005, p. 93 sgg.; MASSA-PAIRAULT 2012, p. 49 sgg. Indagini multispettrali in corso nell'ambito del progetto MAP e propedeutiche all'intervento di restauro realizzato dall'Associazione Amici delle tombe dipinte di Tarquinia e diretto dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria meridionale potranno fornire nuovi dati.

<sup>66</sup> HARARI 2005, p. 86.

<sup>67</sup> WIEL-MARIN 2005, p. 10, n. 7.

<sup>68</sup> Cfr. WEBER-LEHMANN 1985, p. 32 sgg.; AMANN 2016, p. 43 sgg.; già relativamente poco diffuso nella pittura funeraria tarquiniese: in oltre quaranta scene, solo in quindici casi questo si svolge su cuscini e materassi a terra. Nel campo principale compare solo in tre casi (Letto funebre, Leonesse e 1999); più frequente nel timpano (Caccia e Pesca, 5039, Tarantola, Coroncine/5898, Frontoncino, 4780, dei Varnie/994, Topolino, Olimpiadi, Nave, Triclinio, Bighe).

<sup>69</sup> AMANN 2016, p. 61.

<sup>70</sup> Evidenti nella tomba dei Demoni Azzurri (CERCHIAI 2010, p. 107).

dell'uso del colore e dei contrasti cromatici. L'uso del colore nelle *nuances* che utilizzano il blu egizio per esaltare la luminosità nella rappresentazione del paesaggio, gli scorci e talune soluzioni prospettiche a volte complesse, come nel caso della deposizione e della caccia, costituiscono indicatori tecnici che sembrano suggerire una collocazione cronologica ancora nel V secolo a.C.

GLORIA ADINOLFI - RODOLFO CARMAGNOLA - LUCIANO MARRAS - VINCENZO PALLESCHI

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAM A. M. 1990, *Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque*, in *Ktéma* XV, pp. 143-150.
- ADINOLFI G. - CARMAGNOLA R. - CATALDI M. 2005, *La tomba dei Demoni Azzurri: lo scavo di una tomba violata*, in *Atti Etruria meridionale*, p. 431 sgg.
- ADINOLFI *et al.* 2019, G. ADINOLFI - R. CARMAGNOLA - M. CATALDI - L. MARRAS - V. PALLESCHI, *Recovery of a lost wall painting at the Etruscan tomb of Blue Demons in Tarquinia (Viterbo, Italy) by multispectral reflectometry and UV fluorescence imaging*, in *Archaeometry* LXI 2, pp. 450-458.
- c.s., G. ADINOLFI - R. CARMAGNOLA - M. CATALDI - L. MARRAS - V. PALLESCHI - A. RUSSO TAGLIENTE, *Oltrepassare. Paesaggi dell'Aldilà nella pittura etrusca di V secolo a.C. a Tarquinia*, in *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione*, Atti del XIV Convegno internazionale dell'AIPMA (Napoli 2019).
- AMANN P. 2016, *L'immagine della coppia nella pittura tombale arcaica dell'Etruria*, in *Anabases* XXV, pp. 43-62.
- ANDREAE B. 1980, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR 2, Berlin, pp. 24-27.
- BONAMICI M. 2005, *Scene di viaggio all'aldilà nella ceramografia chiusina*, in GILOTTA 2005, pp. 33-44.
- BONAUDO R. 2004, *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Roma.
- BRAGANTINI I. 2011, *Figure di caduti a caccia: da Boscoreale a Piazza Armerina (e oltre)*, in O. BRANDT - P. PERGOLA (a cura di), *Marmoribus vestita*, Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi, Città del Vaticano, pp. 197-211.
- CAMPOREALE G. 1984, *La caccia in Etruria*, Roma.
- CASTAGNOLI F. 1972, *Lavinium I. Topografia generale, fonti e storia delle ricerche*, Roma.
- CECCARELLI P. 1998, *La pirrica nell'antichità greco romana: studi sulla danza armata*, Pisa-Roma.
- CECCHINI A. (a cura di) 2012, *Le tombe dipinte di Tarquinia: vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione*, Kermes Quaderni, Firenze.
- CERCHIAI L. 1995, *Daimones e Caronte sulle stele felsinee*, in *Caronte. Un obolo per l'aldilà*, Atti dell'Incontro di studi "La moneta in tomba. Un obolo per Caronte?" (Fisciano 1995), in *PP* L, pp. 376-394.
- 2010, *Riflessi della grande pittura nell'iconografia etrusca di VI e V secolo*, in *Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA* (Napoli 2007), *AIONArch* Quaderno 18: 1, Napoli, pp. 105-112.
- 2014, *Il dionisismo nell'immaginario funebre degli Etruschi*, in G. SASSATELLI - A. RUSSO TAGLIENTE (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli Etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale*, Bologna, pp. 37-43.
- CERCHIAI L. - MENICCHETTI M. 2017, *La messa in scena della morte nell'immaginario della pittura tombale tarquiniese di età arcaica*, in M. GIUMAN - M. P. CASTIGLIONI - R. CARBONI (a cura di), *Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Simonetta Angiolillo* (Cagliari 2016) (*Otium* 3), pp. 1-20.

- CIFANI G. 2003, *Note sulla pittura funeraria dell'Etruria interna volsiniese*, in A. MINETTI (a cura di), *Pittura etrusca. Problemi e prospettive*, Atti del Convegno (Sarteano-Chiusi 2001), Siena, pp. 87-93.
- CIRIGLIANO *et al.* 2018, A. CIRIGLIANO - M. C. TOMMASSETTI - M. DI PIETRO - F. MURA - M. L. MANESCHI - M. D. GENTILI - B. CARDAZZO - C. ARRIGHI - C. MAZZONI - R. NEGRI - T. RINALDI, *Calcite moonmilk of microbial origin in the Etruscan Tomba degli Scudi in Tarquinia, Italy*, in *Scientific Reports* 8, article no. 15839.
- COLONNA G. 2003, *Osservazioni sulla tomba tarquiniese della Nave*, in A. MINETTI (a cura di), *Pittura etrusca. Problemi e prospettive*, Atti del Convegno (Sarteano-Chiusi 2001), Siena, pp. 63-77.
- 2005, *Il cippo di Tragliatella (e questioni connesse)*, in *StEtr* LXXI [2007], pp. 83-109.
- 2006, *La tomba delle Iscrizioni Graffite*, in M. PANDOLFINI ANGELETTI (a cura di), *Archeologia in Etruria meridionale*, Atti delle Giornate di studio in ricordo di M. Moretti (Civita Castellana 2003), Roma, pp. 419-468.
- COUSIN C. 2009, *Origine et place des didascalies dans l'imagerie funéraire étrusque*, in M. L. HAACK (a cura di), *Écritures, cultures, sociétés dans les nécropoles d'Italie ancienne*, Table ronde "Mouvements et trajectoires dans les nécropoles d'Italie d'époque pré-républicaine et républicaine" (Paris 2007), Paris, pp. 63-87.
- DE SIMONE C. 2010, *Etrusco arcaico (Caere [?], VII sec. a.C.) Numasia(na) prenestino Numasio-: chiuso ormai un annoso dibattito*, in *Oebalus* V, pp. 7-51.
- FIORINI L. 2007, *Immaginario della tomba. Retaggi arcaici e soluzioni ellenistiche nella pittura funeraria di Tarquinia*, in *Ostraka* XVI 1, pp. 131-147.
- GILOTTA F. (a cura di) 2005, *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della Giornata di studio (Santa Maria Capua Vetere 2004), Napoli.
- GIUDICE E. 2003, *Thanatos ed il viaggio della morte sulle lekythoi funerarie a fondo bianco*, in *Ostraka* XII 2, pp. 145-158.
- HANNESSTAD L. 1976, *The Followers of the Paris Painter*, Copenhagen.
- HARARI M. 2005, *La tomba n. 2957 di Tarquinia, detta dei Pigmei: addenda et corrigenda*, in GILOTTA 2005, pp. 79-91.
- KLEINER F. S. 1972, *The Kalidonian hunt. A reconstruction of a painting from the circle of Polygnotos*, in *AntK* XV, pp. 7-19.
- MAGGIANI A. 2000, *Aspetti del linguaggio figurativo tardo-orientalizzante a Tarquinia. Dalla metafora al simbolo*, in F. PRAYON - W. RÖLLIG (a cura di), *Der Orient und Etrurien*, Akten des Kolloquiums (Tübingen 1997), Pisa-Roma, pp. 253-262.
- MARAS D. F. 2020, *Interethnic mobility and integration in pre-Roman Etruria. The contribution of onomastics*, in J. CLACKSON - P. JAMES - K. McDONALD - L. TAGLIAPIETRA - N. ZAIR (a cura di), *Migration, Mobility and Language. Contact in and around the Ancient Mediterranean*, Cambridge, pp. 23-52.
- MARCATTILI F. 2012, *Il colore di Caronte e le porte dell'Ade*, in M. HARARI - S. PALTINERI (a cura di), *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica*, Atti del Seminario (Pavia 2012), Roma, pp. 69-78.
- MARZULLO M. 2016, *Grotte cornetane. Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte*, Tarchna Suppl. 6, Milano.
- MASSA-PAIRAULT F.-H. 1992, *Iconologia e politica nell'Italia antica*, Milano.
- 2012, *La tomba dei Pigmei a Tarquinia. L'espressione del sacro: un'esplorazione preliminare*, in S. ANGIOLILLO - M. GIUMAN - C. PILO, (a cura di), *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*, Atti del Convegno internazionale di studi "Il sacro e il profano" (Cagliari 2011), Roma, pp. 49-64.
- MICHETTI M. L. 2016, *Note sulla circolazione della ceramica etrusca a figure nere nell'Agro Falisco*, in M. C. BIELLA - J. TABOLLI (a cura di), *I Falisci attraverso lo specchio*, Atti della Giornata di studi per festeggiare M. A. De Lucia Brolli (Mazzano Romano 2015), Roma, pp. 170-186.

- NASO A. 1996, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII-V secolo a.C.)*, Roma.
- OAKLEY J. H. 2004, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge.
- PANDOLFINI M. 1989, *I dati epigrafici dallo scarico arcaico della Vigna Parrocchiale*, in M. CRISTOFANI (a cura di), *Miscellanea ceretana I*, QuadAEI 17, Roma, pp. 68-83.
- POCCETTI P. 2009, *Problemi antichi e dati nuovi: coincidenze di teonimi e di antroponimi nell'Italia antica*, in P. POCCETTI (a cura di), *L'onomastica dell'Italia antica. Aspetti linguistici, storici, culturali, tipologici e classificatori*, Collection de l'École Française de Rome 413, Rome, pp. 219-248.
- PONTRANDOLFO A. - ROUVERET A. 1992, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena.
- POURSAT J.-C. 1968, *Les représentations de danse armée dans la céramique attique*, in BCH XCII 2, pp. 550-615.
- PROSDOCIMI A. L. 2010, *La Roma 'Tarquinia' nella lingua: forme e contenuti tra il prima e il dopo*, in G. M. DELLA FINA (a cura di), *La grande Roma dei Tarquini*, Atti del XVII Convegno Internazionale di Studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria (Orvieto 2009) (*AnnFaina XVII*), Roma, pp. 367-489.
- RONCALLI F. 1990, *La definizione pittorica dello spazio tombale nell'età della crisi*, in F.-H. MASSA-PAIRAULT (a cura di), *Crise et transformation des sociétés archaïques au V<sup>me</sup> siècle av. J.-C.*, Actes de la Table ronde (Rome 1987), Rome, pp. 229-243.
- 1997, *Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Etrurie*, in F. GAULTIER - D. BRIQUEL (a cura di), *Les Étrusques, le plus religieux des hommes: état de la recherche sur la religion étrusque*, Actes du Colloque international (Paris 1992), Paris, pp. 37-54.
- 2001, *Spazio reale e luogo simbolico: alcune soluzioni dell'arte funeraria etrusca*, in J. FLEISCHER - J. LUND - M. NIELSEN (a cura di), *Late Antiquity: Art in Context*, Acta Hyperborea 8, Copenhagen, pp. 249-272.
- 2003, *La definizione dello spazio tombale in Etruria tra architettura e pittura*, in A. MINETTI (a cura di), *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Atti del Convegno (Sarteano-Chiusi 2001), Siena, pp. 52-62.
- ROUVERET A. 1988, *Espace sacré, espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia*, in AIONArch X, pp. 203-216.
- SACCHETTI F. 2001, *Charu(n) nella pittura funeraria etrusca*, in Ocnus VIII, pp. 127-164.
- SALERNO *et al.* 2014, E. SALERNO - A. TONAZZINI - E. GRIFONI - G. LORENZETTI - S. LEGNAIOLI - M. LEZZERINI - L. MARRAS - S. PAGNOTTA - V. PALLESCHI, *Analysis of multispectral images in cultural heritage and archaeology*, in JALS. *Journal of Applied and Laser Spectroscopy I* 1, pp. 22-27.
- SHAPIRO H. A. 1991, *The iconography of mourning in Athenian art*, in AJA XCV, pp. 629-656.
- THULLIER J.-P. 1985, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome.
- 1989, *Les desultores de l'Italie antique*, in CRAI, pp. 33-53.
- TONAZZINI A. - GERACE I. - MARTINELLI F. 2010, *Multichannel blind separation and deconvolution of images for document analysis*, in IEEE *Transactions on Image Processing XIX* 4, pp. 912-925.
- TORELLI M. 2007, *Linguaggio ellenistico e linguaggio 'nazionale' nella pittura ellenistica etrusca*, in Ostraka XVI, pp. 149-170.
- 2017, *Storia del santuario di Castrum Inui e dei suoi culti. Inuus, Indiges, Aeneas*, in M. TORELLI - E. MARRONI (a cura di), *Castrum Inui. Il santuario di Inuus alla foce del Fosso dell'Incastro*, *MonAnt LXXVI*, ser. misc. XXI, Roma, pp. 483-542.
- TSINGARIDA A. 2009, *The death of Sarpedon: workshops and pictorial experiments*, in J. H. OAKLEY - S. SCHMIDT (a cura di), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, CVA Deutschland Beiheft IV, München, pp. 135-142.
- VLAD BORRELLI L. 2003, *Profilo storico della tecnologia della pittura tombale etrusca*, in A. MINETTI (a cura di), *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Atti del Convegno (Sarteano-Chiusi 2001), Siena, pp. 140-151.

- WALLACE R. 2016, *Literacy and epigraphy of an Etruscan town*, in N. THOMSON DE GRUMMOND - L. C. PIERACCINI (a cura di), *Caere*, Austin, pp. 41-48.
- WEBER-LEHMANN C. 1985, *Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia*, in *RM* XCII, pp. 19-44.
- 2005, *Tomba dei Pigmei*. Addenda et corrigenda II, in GILOTTA 2005, pp. 93-102.
- WIEL-MARIN F. 2005, *Vasi reali e vasi raffigurati nelle tombe dipinte di epoca arcaica*, in GILOTTA 2005, pp. 9-17.
- WILLINGHÖFER H. 1996, *Thanatos. Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Marburg.
- ZUCHTRIEGEL *et al.* 2020, G. ZUCHTRIEGEL - G. ADINOLFI - R. CARMAGNOLA - L. MARRAS - V. PALLESCHI, *Il primo tempio di Hera alla Foce del Sele. Dalle analisi multispettrali sulle metope a una nuova ipotesi ricostruttiva*, in *RM* CXXVI, pp. 217-233.