



www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 -DOI 10.5281/zenodo.12739598



No. 14, Anno 2023 – Article 7

Brevi considerazioni di epistemologia archeologica. Su alcuni approcci recenti e meno all'oinochòe di Tragliatella.

.

Gian Luca Grassigli✉

*Dipartimento di Lettere-Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne
Università degli Studi di Perugia*

Title: Short remarks on archaeological epistemology. On some recent and lesser approaches to the oinochòe of Tragliatella.

Abstract: The oinochòe of Tragliatella is a challenge due to the complexity and originality of the figurative project that decorates it. The study analyzes different perspectives of analysis, with regard to the interpretative tendencies that have excluded the myth as a decisive substratum for the cycle of images, questioning the argumentative power of the readings that disregard the myth itself.

Keywords: Iconography; Myth; Tragliatella.

ID-ORCID: 0000-0001-7999-2185

✉ Address: Dipartimento di Lettere - Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne. Università degli Studi di Perugia. Piazza Francesco Morlacchi, 11, 06123, Perugia (Italia) (Email: gian.grassigli@unipg.it).

1. PREMESSA.

L'articolata decorazione figurata svolta sul piccolo corpo dell'oinochòe di Tragliatella¹ costituisce una sfida ineludibile per chi riconosce nella lettura delle immagini una delle vie preferenziali per la conoscenza dell'antico. I motivi sono tanti, al di là della complessità dell'insieme figurato in sé, che costituisce sempre una tentazione irresistibile: la presenza del labirinto (fig. 1), pressoché un *unicum* nell'arte del tempo, l'indicazione *truia* insieme alle iscrizioni con i nomi dei protagonisti, la prossimità, pur senza coincidenza, con una scena del Cratere François in relazione alla composizione che coinvolge le figure principali (fig. 2), oltre alla sensazione invincibile che la decorazione stessa continui a racchiudere un qualcosa di non detto, in grado di sfuggire agli occhi dei commentatori². Sono questi solo alcuni degli elementi dell'insieme figurato che continuano ad attirare il nostro interesse.

A ciò bisogna aggiungere l'importanza dell'oggetto in relazione alla produzione artistica e alla storia della cultura del mondo classico, etrusco in particolare, perché appartiene a quel piccolo insieme di vasi per cui è stato possibile scrivere che «nel periodo orientalizzante, il mito greco, quando circola in Etruria attraverso i canali delle narrazioni per immagini, si propaga pressoché esclusivamente attraverso la ceramica di manifattura locale»³. Ci troviamo di fronte, pertanto, a un problema decisivo, che molto ha fatto discutere, ma soprattutto a una questione legata ai fenomeni sempre complessi delle relazioni culturali tra civiltà differenti.

¹ Roma, Musei Capitolini, inv. 358.

² Da ultimo il recentissimo CARØE - AHLÉN 2022, con bibl. prec.; cfr. MENICHETTI 1992, con ampia bibl.

³ BELLELLI 2010, 27.

Questa breve nota non ha lo scopo di proporre una nuova lettura delle immagini che decorano l'oinochòe, un lavoro che ho in faticoso corso di svolgimento, bensì di presentare alcune considerazioni su una questione epistemologica a mio avviso molto importante, in particolare negli studi di iconografia del mondo antico, che ha a che fare con una prospettiva di ricerca sempre più diffusa, la quale tende a escludere il ruolo del mito come soggetto attivo dell'immaginario da cui scaturiscono gli insiemi decorativi come questo di cui tratto.

La questione non è nuova, anche se la tradizione archeologica tende a non riflettere sui metodi e sulle prospettive della ricerca, almeno se si tratta di ambiti artistico-culturali e non di indagini applicate. Ricordo così le parole che L. Cerchiai ha dedicato a questo problema, riflettendo sul momento in cui si rischia di passare dall'interpretazione al commento, ossia quando si mette in atto «un approccio che ricerca il significato del sistema iconografico a partire da dispositivi concettuali esterni al sistema stesso, applicando una relazione sovente fondata sul principio di verosimiglianza, che, per il suo carattere generico, non può spiegare la specificità dei meccanismi di selezione dell'immaginario»⁴.

2. MITO O NON MITO?

Dopo la dettagliata presentazione dell'oinochòe di Tragliatella da parte di G. Q. Giglioli⁵, che ha restituito il manufatto al dibattito, si deve la prima lettura della parte principale della decorazione a C. Gallini, che ha riconosciuto nell'insieme di immagini la volontà di una rappresentazione di

⁴ CERCHIAI 2012, 408.

⁵ GIGLIOLI 1929; secondo un diverso interesse del vaso aveva già parlato DEECKE 1881.

alcuni momenti ricollegabili alla vicenda di Teseo, quale paradigma mitico del committente, uniti alla figurazione sintetica di alcune pratiche rituali⁶. La lettura di Gallini è stata poi ripresa e sviluppata in quella che, ancora oggi, risulta la proposta di lettura più ampia, che investe complessivamente tutte le figure delle due fasce principali, compiuta da M. Menichetti⁷. In quest'ultima interpretazione si inserisce la categoria della «personalizzazione del mito», un fenomeno non inconsueto in Etruria, così da poter affermare che «si tratta di un 'Teseo etrusco' che figura come protagonista nelle scene del fregio inferiore e che intende modellare le proprie gesta su quelle del Teseo del mito»⁸ (fig. 3).

Alcuni anni prima era stata prodotta un'interpretazione che considerava non rilevante la presenza del mito, preferendo il riconoscimento nella sequenza di immagini di un tema funerario collegato alla morte della protagonista, l'elemento che avrebbe anche costituito la ragione di essere del vaso stesso⁹.

Il primo studio che esplicitamente discute della necessità del mito per la comprensione del ciclo figurativo dell'oinochòe si deve a J. Martinez-Pinna, che costituisce un punto di svolta nella storia dell'interpretazione del ciclo stesso¹⁰. Nelle interpretazioni successive, come si può sinteticamente

⁶ GALLINI 1959.

⁷ MENICHETTI 1992. Di recente questa lettura è stata adottata, nella parte che riguarda il mito, anche da SARULLO 2018, che vede invece nella processione di guerrieri un antecedente della danza dei Sali o comunque una danza sacra.

⁸ MENICHETTI 1994, 60. Sulle declinazioni del fenomeno, Id., 50 ss. Di «personalizzazione del mito» parla MARTELLI 1984, p. 12; un'analogia attestazione del medesimo processo culturale di uso del mito greco in ambito etrusco si riconosce nello sviluppo della decorazione della Pisside della Pania: CRISTOFANI 1971, CRISTOFANI 1996.

⁹ SMALL 1986; cfr. per un'analisi critica delle letture fino a quel momento proposte BOUKE VAN DER MEER 1986.

¹⁰ MARTINEZ-PINNA 1994.

desumere dall'utile schema proposto in un recentissimo intervento sul vaso di Tragliatella¹¹, il mito scompare pressoché da ogni prospettiva di lettura¹².

La questione che pongo non riguarda ovviamente il carattere necessario del mito come elemento di riferimento del programma figurativo dell'oinochòe di Tragliatella, o almeno di una sua parte, ma la forza delle argomentazioni per cui si è ritenuto possibile espungere il mito dall'interpretazione e nella sostanza l'efficacia della prospettiva di indagine alla base di tali letture.

Fermo restando che la forza di una lettura interpretativa consiste anche nella possibilità di rendere conto di tutti i singoli elementi che compongono un insieme figurativo, mantenendoli in un discorso coerente, il dibattito si è concentrato soprattutto su alcune scene in particolare, che hanno costituito il supporto di base delle singole interpretazioni. In primo luogo naturalmente la scena principale, in cui una coppia denominata dalle iscrizioni *thesathei* e *amnuarce* si scambia un dono alla presenza della figlia *velelia* (fig. 4). Poi l'immagine del labirinto, che per il suo carattere pressoché di *unicum* costituisce un evidente nodo iconografico. Semplificando un po', direi che dal ruolo e dal significato assegnati a queste due scene discendono le singole letture proposte. Non sempre, invece, sono state al centro dell'attenzione dei singoli studiosi le immagini del fregio superiore¹³.

¹¹ CARØE - AHLÉN 2022, p. 114 s.

¹² Fa eccezione la lettura di RASMUSSEN 2016, proposta in un intervento concentrato principalmente sul programma figurativo del Cratere François, che vede nella nave del fregio superiore, nelle scene di *symplegmata* e nella coppia protagonista un riferimento a Elena e Paride.

¹³ La prima restituzione grafica che si pone l'obiettivo di conciliare nella percezione il rapporto tra figure del fregio superiore e quelle del fregio inferiore si deve a BOUKE VAN DER MEER 1986; recentissima una nuova proposta grafica in CARØE - AHLÉN 2022, p. 11, fig. 2.

Trovo necessaria, a questo punto del discorso, qualche considerazione di carattere metodologico a margine dello studio della decorazione dell'oinochòe proposto da J. Martinez-Pinna, in cui si decide a priori di non tenere conto «de visions religieuses ou mythologiques», per cercare «un point de vue plus en accord avec la réalité sociale, politique et idéologique de l'Étrurie archaïque»¹⁴. Tale scelta pregiudiziale mi pare possa generare due ordini di riserve. In primo luogo, in rapporto al mondo antico, non si capisce perché la considerazione del mito entrerebbe in conflitto con la comprensione della realtà sociale, politica e ideologica, dato che il mito è non solo una categoria culturale di proiezione ideale della realtà, ma anche uno strumento per pensarla, oltre che per rappresentarla, ovviamente secondo le forme elaborate (codificate o in via di codificazione) dell'immaginario. In secondo luogo, proprio la funzione rilevante del mito nel mondo antico obbligherebbe a dimostrare che il mito stesso non ha nulla a che fare con le scene figurate in questione e non al contrario decidere aprioristicamente e in via preventiva che è estraneo al programma figurativo.

Sempre nello stesso intervento Martinez-Pinna, a sostegno della sua proposta di lettura, esprime la considerazione che «bien souvent, quand il s'agit de comprendre des événements, des représentations ou des commentaires des anciens, nous laissons de côté l'explication la plus simple, la plus naturelle, pour suivre une symbolisme ou une interprétation compliquée et difficile qui n'est pas nécessairement la plus proche de la réalité»¹⁵. La considerazione è accettabile in generale se rivolta a certe letture

¹⁴ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 79.

¹⁵ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 82.

lambiccate che, scavalcando le categorie culturali del mondo classico, proiettano sul committente o il ceramografo o lo spettatore antico l'attitudine moderna di una certa filologia, facendo dell'attore o del fruitore originario un frequentatore di biblioteche o un frenetico compulsore di *corpora*. In relazione alle considerazioni sopra citate, tuttavia, bisogna aggiungere che al di là del fatto che in un'azione di costruzione di un discorso figurativo non vi è nulla di naturale, e che dunque l'azione ermeneutica può svilupparsi solo partendo dalle categorie culturali del mondo che produce quello stesso discorso, bisognerebbe dire, adottando per un istante la prospettiva dello studioso, che per il mondo antico la presenza del mito è molto più 'naturale' della sua assenza.

Del resto il proposito di spiegare il discorso figurativo dell'*oinochée* di Tragliatella sottraendo artificiosamente la categoria del mito non conduce a una comprensione più approfondita o più ordinata delle scene, così che il risultato raggiunto, in verità, non corrisponde nei fatti all'idea che la sequenza figurativa sia «une sorte de film où l'on raconte la vie d'une personnage [...] on y présente les moments et les activités les plus caractéristiques de son existence»¹⁶. In effetti non è possibile allo stato attuale ricavare una successione lineare delle singole scene, che possa far parlare di sequenza in senso proprio. Inoltre credo sia opportuno domandarsi in che maniera può utilizzarsi, per l'interpretazione di un programma figurativo dell'antichità, l'idea di film, che presuppone un modo di pensare e di guardare le immagini del tutto estraneo all'antichità. Il rischio dell'uso di prospettive come questa, del tutto moderno, è quello di

¹⁶ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 80.

interpretare involontariamente l'antico secondo categorie che non gli appartengono affatto.

Un esempio evidente del rischio di banalizzazione che tale scelta comporta è costituito dalle due scene erotiche da cui l'autore ritiene di dover iniziare la lettura della decorazione¹⁷. Una volta eliminato il mito e il connesso aspetto rituale, e dunque venendo a cadere la possibilità che si tratti di ierogamia o di altra interpretazione interna alla prospettiva del mito¹⁸, non resta che una sola spiegazione: «les scènes érotiques signifient simplement ce qu'elle représentent, c'est-à-dire l'accomplissement de deux actes sexuels», la cui funzione sarebbe quella della generazione dei due cavalieri che escono dal labirinto¹⁹. Bisognerebbe chiedersi a questo punto come mai si sia sentita la necessità di rappresentare un dato di per sé così ovvio, dato che tutti condividiamo la medesima origine 'tecnica' dei due cavalieri.

Successivamente sulla base di un celebre passo di Teopompo²⁰, per quanto usato criticamente, e in mancanza del mito, lo studioso individua una diversa spiegazione che consisterebbe nella «grande liberté sexuelle qui dominait les mœurs étrusques»²¹. Una spiegazione che non spiega molto, in verità, dato che tutte le culture, sessualmente (presunte) libere o meno, conoscono scene erotiche, le quali possono essere usate, tuttavia, per motivi molto diversi tra loro. Una spiegazione, peraltro, fortemente in contrasto

¹⁷ La questione di dove debba iniziare la lettura del ciclo di immagini è tutt'altro che chiusa. La scelta, in questo caso, come del resto in altre interpretazioni, di iniziare l'analisi da un punto della decorazione che non coincide con la vista principale del vaso, vale a dire lo spazio al di sotto del beccuccio, andrebbe ovviamente motivata.

¹⁸ Così le leggono SÄFLUND 1968, p. 472 e MENICHETTI 1992, p. 27-29.

¹⁹ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 82.

²⁰ Athen., XII 517d-518b.

²¹ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 83.

con quella espressa in precedenza, dal momento che una chiama in causa l'atto sessuale inteso in funzione della procreazione, l'altra invece ha a che fare con l'erotismo in quanto tale: due dimensioni molto lontane tra loro. Ci troviamo in un ambito di descrizione, piuttosto che di interpretazione. Rimane inoltre senza perché il fatto che, benché il protagonista della storia sia uno, gli atti sessuali e i cavalieri che ne scaturiscono siano due.

Per giungere all'aspetto che più mi interessa, occorre dire che facendo a meno del mito diviene molto difficile spiegare il segno del labirinto, che molti elementi e di diversa natura nel mondo antico legano inesorabilmente a Teseo. Nonostante ciò tale interpretazione appare all'autore come «la plus improbable»²², per quanto, se si volesse riprendere la sua terminologia, bisognerebbe dire che di fronte al segno del labirinto nel mondo antico è molto più 'naturale' pensare a Teseo che non il contrario.

Il segno del labirinto e l'immagine dei due cavalieri subito accanto vengono tuttavia spiegati con il *lusus Troiae* o «un autre rituel de caractéristiques similaires»²³. La lettura ha un che di curioso, oltre che di contraddittorio. Infatti, si rinuncia al mito, ma si adotta il piano del rito, che però presuppone quello del mito stesso. Del resto Plinio, che connette l'intricato andamento del *lusus Troiae* con il labirinto, chiama in gioco per spiegarne la genesi Dedalo e Creta: il mito che si vuole rifiutare nella spiegazione delle scene viene rimesso indirettamente in gioco dalle fonti antiche²⁴.

Appare discutibile nel metodo e nelle argomentazioni anche il riconoscimento della scena successiva, quella della danza armata che,

²² MARTINEZ-PINNA 1994, p. 84.

²³ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 85.

²⁴ Plin. *N. H.* XXXVI 85-93.

sottratta a ogni forma di contesto, diviene un episodio di commiato, ridotto a momento quotidiano, in cui il protagonista «à la tête de ses guerriers, dit adieu à sa famille avant de partir pour la guerre»²⁵. Al di là del fatto che la composizione della scena principale lascia pensare che il personaggio che si congeda sia in verità quello femminile²⁶, i confronti addotti non funzionano bene allo scopo. La comparazione con la celebre Pisside della Pania non sostiene adeguatamente l'argomentazione: al di là del fatto che, come capita molto più spesso in questi casi, il partente è caratterizzato dalla presenza del carro, non solo il momento è seguito da una scena di danza – ciò che l'autore vorrebbe negare per il vaso di Tragliatella -, ma lo sviluppo della decorazione del vaso della Pania è interpretabile alla luce di un paradigma mitico-letterario²⁷.

Anche il confronto proposto con l'olpe del Pittore di Feoli al Museo di Torino, al di là dell'enorme differenza iconografica e di contesto, non risulta felice in funzione della lettura sostenuta dall'autore, sia perché la coppia rappresentata viene letta in genere in direzione del tutto opposta a quella di una scena di vita quotidiana, dal momento che si fa riferimento a Menelao ed Elena²⁸, sia perché M. Martelli, che pubblica il vaso, stabilisce una connessione con l'oinochóe di Tragliatella, sostenendo che «con le sue figurazioni dipendenti dal mito di Teseo e Arianna, attesta, sempre in territorio ceretano, una personalizzazione del mito funzionale alla committenza etrusca»²⁹, ossia quanto l'autore vorrebbe negare.

²⁵ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 86.

²⁶ SMALL 1986, p. 92 ss.; cfr. ora CARØE - AHLÉN 2022, p. 121 e p. 129.

²⁷ CRISTOFANI 1971, CRISTOFANI 1996, MINETTI 1998, p. 46 ss.

²⁸ MARTELLI 1984, p. 10 s.

²⁹ MARTELLI 1984, p. 12; cfr. BOUKE VAN DER MEER 1986, p. 175.

La discussione potrebbe essere ancora lunga. Mi limito alla focalizzazione di un ultimo aspetto. Dietro alla sequenza dei guerrieri dell'oinochoe di Tragliatella appare un personaggio nudo, che regge un oggetto verticale diritto, una sorta di lungo bastone. La chiave iconografica offerta per spiegare l'interpretazione, ossia che il personaggio in questione sia un sacerdote privato al seguito del protagonista, sarebbe ricavata da un'immagine «assez semblable» su una lastra in terracotta da Tuscania, così descritta: «un groupement de guerriers, avec son chef, un noble, monté sur un bige et, devant le cortège, un personages sans arms, vêtu avec une tunique et portant un bâton courbe, un *lituus*»³⁰. Tocca dire che il principe è su un carro e non a piedi, il sacerdote guida il gruppo e non procede per ultimo, è vestito e non nudo, ha un *lituus* e non un bastone diritto.

Usando le lucide considerazioni di metodo sulla lettura iconografica proposte da L. Cerchiali, a mio avviso l'interpretazione sopra discussa rischia di collocarsi sul piano del 'commento' piuttosto che su quello dell'analisi semiologica, venendo a mancare l'immanenza, ossia l'analisi condotta dall'interno del sistema stesso³¹. È questo un atteggiamento che mi pare si stia sempre più diffondendo negli studi di questo nuovo millennio, secondo il quale anziché condurre un'analisi assumendo le coordinate del sistema figurativo e del contesto in cui esso è stato concepito, si preferisce sottrarre l'oggetto portatore di immagini al suo sistema culturale di pertinenza, per leggerlo alla luce falsata di un sistema altro, coincidente per lo più con una prospettiva culturale moderna. In altre parole, si invertono i termini dell'immanenza, per cui non è più lo studioso che cerca di entrare

³⁰ MARTINEZ-PINNA 1994, p. 88; per la lastra da Tuscania vd. ANDRÉN 1940, 74., pl. 24.86.

³¹ CERCHIAI 2012.

nel sistema di esistenza delle immagini, ma sono le immagini a essere trasferite all'interno del sistema culturale di pertinenza dello studioso. Così che, anziché operare con fedeltà rispetto al dato iconografico, caratterizzato comunque da un suo livello di oggettività, e muoversi in prima istanza all'interno dell'insieme definito delle immagini, si seleziona ciò che risulta più confacente, secondo un principio di verosimiglianza, a una lettura che di fatto è stabilita a priori, fondata a volte su sinonimie morfologiche svincolate da ogni contestualità.

Naturalmente non si tratta di un atteggiamento teorizzato, bensì affermato nella pratica. Tutto ciò costituisce un rischio che mi pare si corra anche nel più recente intervento dedicato esclusivamente all'oinochòe di Tragliatella, in cui si decide sulla base di un confronto con un ex voto anatomico ora a Villa Giulia³² (riconosciuto come utero) e a un grafo dipinto nella cosiddetta Grotta di Polifemo, presso Trapani, interpretato come «a vulvic symbol»³³, che il labirinto sia il segno di «a female reproductive organ (placenta)»³⁴, per quanto la placenta e l'organo riproduttivo femminile non siano esattamente la stessa cosa. Per sostenere una tale lettura, tuttavia, sarebbe necessario domandarsi se nell'immaginario antico questa associazione con il labirinto fosse possibile e dunque in quale modo sia attestata, o se tale attestazione sia comunque documentata almeno in epoche diverse³⁵. Allo stesso modo si sostiene che «the gesture of the man with the goat on a lead on the Tragliatella vase could represent plowing,

³² Roma, Villa Giulia, inv. 100958; CARØE - AHLÉN 2022, 123 e fig. 9, p. 125.

³³ CARØE - AHLÉN 2022, 123, fig. 10, p. 126.

³⁴ CARØE - AHLÉN 2022, p. 128.

³⁵ KERN 1981, essenziale per lo studio delle forme di rappresentazione e dei significati del labirinto nel tempo, non viene considerato nell'analisi.

although the plow itself is not depicted»³⁶: per cui ci troveremmo di fronte a una scena di aratura, in cui non solo manca l'aratro, ma l'aratro assente sarebbe trainato da una capra, il tutto per costruire una coerenza con una linea di lettura indirizzata verso l'idea di fertilità.

Non diversamente si potrebbe ragionare sull'interpretazione di S. Haynes che, escludendo aprioristicamente il mito, legge l'intera decorazione come una sorta di autobiografia per immagini del committente, così che la presenza della barca indicherebbe il lavoro di mercante di *amnuarce*, le due capre rappresenterebbero la sua mercanzia, i soldati la guardia privata, il labirinto con i cavalieri le pratiche iniziatiche dei suoi due figli, mentre la doppia scena erotica starebbe a indicare i due matrimoni avuti dal protagonista³⁷.

Se si esce dall'ambito di ciò che è possibile o impossibile nel sistema culturale dell'antichità, all'interno del quale il mito è, per così dire, 'molto possibile', si rischia che vengano meno i confini di metodo, ossia la definizione del sistema culturale di quel momento di mondo antico in cui l'opera è stata concepita, realizzata e guardata. Solo la possibilità di definire ciò che è possibile o impossibile all'interno dell'immaginario del mondo che si sta studiando costituisce il terreno comune su cui è possibile costruire una conoscenza basata sul confronto. Al di fuori di quel terreno il dialogo perde ogni possibilità di riferimento e con esso la possibilità di accostarsi all'antichità per ciò che essa è stata effettivamente. Altrimenti non può darsi dialogo disciplinare e nemmeno conoscenza se, sempre per citare L. Cerchiai, saltano le «regole del gioco», attraverso le quali lo studio delle

³⁶ CARØE - AHLÉN 2022, p. 119.

³⁷ HAYNES 2000, p. 98 s.

immagini diviene uno strumento per delineare il processo di costruzione e comunicazione di identità da parte delle società antiche»³⁸.

BIBLIOGRAFIA

ANDRÉN 1940: A. Andrén, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, (Acta Inst. Rom. R. Sue. VI), Lund-Leipzig 1940.

BELLELLI 2010: V. Bellelli, *L'impatto del mito greco nell'Etruria orientalizzante: la documentazione ceramica*, BollArchOL, 2010, pp. 27-40.

BOUKE VAN DER MEER 1986: L. Bouke van der Meer, *Le jeu de Truia. Le programme iconographique de l'oenochosé de Tragliatella*, Ktema 11, 1986, pp. 169-178.

CARØE - AHLÉN 2022: L. Carøe - S. Ahlén, *The life and death of Thesathei*, in Moltesen M. - Nievesen M. - Rathje A. (edd.), "Approaches to Ancient Etruria", (Acta Hyperborea, 16), Charlottenlund 2022, pp. 107-132.

CERCHIAI 2011: L. Cerchiai, *Le regole del gioco, anche in Etruria*, in "L'Histoire comme impératif ou la "Volonté de comprendre". Hommage à Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, (Cahiers du Centre Jean Bérard XXIII), Naples 2011, pp. 111-22.

CERCHIAI 2012: L. Cerchiai, *Questioni di metodo*, MEFRA 124, 2, 2012, pp. 407-412.

CRISTOFANI M. 1971: M. Cristofani, *Per una nuova lettura della pisside della Pania*, SE XXXIX, 1971, pp. 63-89.

CRISTOFANI M. 1996: M. Cristofani, *Paideia, arete e metis: a proposito delle Pissidi della Pania*, Prospettiva 83-84, 1996, pp. 2-9.

DEECKE 1881: W. Deecke, *Le iscrizioni etrusche del vaso di Tragliatella*, in Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica LIII, 1881, pp. 160-168.

³⁸ CERCHIAI 2011, p. 111.

- GALLINI 1959: C. Gallini, *Potiniija Dapuritoio*, *Acmé* 12, 1959, pp. 149-176.
- GIGLIOLI 1929: G.Q. Giglioli, *L'oinochoe di Tragliatella*, *StEtr* 3, 1929, pp. 111-159.
- HAYNES 2000: S. Haynes, *Etruscan Civilization: A Cultural History*, London 2000.
- KERN 1981: H. Kern, *Labirinti*, Milano 1981.
- MARTELLI 1984: M. Martelli, *Prima di Aristonothos*, *Prospettiva* 38, 1984, pp. 2-15.
- MARTINEZ-PINNA 1994: J. Martinez-Pinna, *L'oenoché de Tragliatella. Considérations sur la société étrusque archaïque*, *StEtr* 60, 1994, pp. 79-92.
- MENICHETTI 1992: M. Menichetti, *L'oinoché di Tragliatella. Mito e rito tra Etruria e Grecia*, *Ostraka* 1, 1992, pp. 7-30.
- MENICHETTI 1994: M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994.
- MINETTI 1998: A. Minetti, *La tomba della Pania: corredo e rituale funerario*, *AION* n.s. 5, 1998, pp. 27-56.
- RASMUSSEN 2016: T. Rasmussen, *Interpretations of the Chigi vase*, *Babesh* 91, 2016, pp. 29-41.
- SÄFLUND 1986: G. Säflund, "Hieros Gamos" - Motive in der etruskischen Sepulkralkunst, in J. Swaddling (ed.), "Italian Iron Age Artefacts in the British Museum", London 1986, pp. 471-478.
- SARULLO 2018: G. Sarullo, *Danze rituali nella Roma arcaica tra Processioni Saliari e Lusus Troiae*, *Aristonothos* 14, 2018, pp. 63-96.
- SMALL. 1986: J.P Small, *The Tragliatella Oinochoe*, *RM* 93, 1986, pp. 63-96.

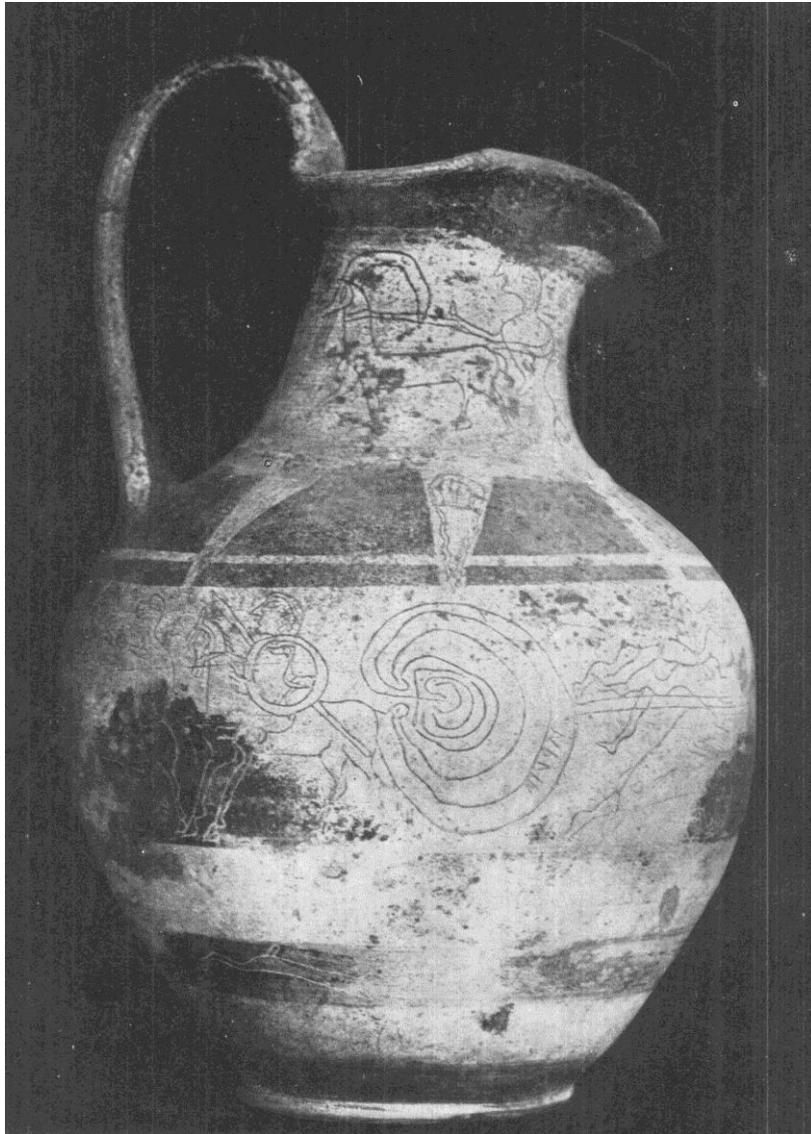


Fig. 1. Oinochoe di Tragliatella (Roma, Musei Capitolini, inv. 358), da GIGLIOLI 1929, tav. XXIV.



Fig. 2. Oinochoe di Tragliatella (Roma, Musei Capitolini, inv. 358), da GIGLIOLI 1929, tav. XXIII.

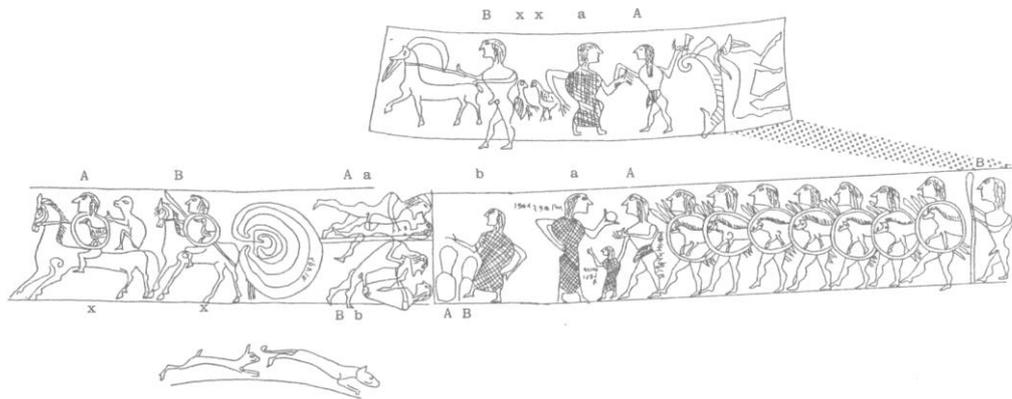


Fig. 3. Ricostruzione grafica della decorazione figurata, da BOUKE VAN DER MEER 1986, fig. 1, 169.

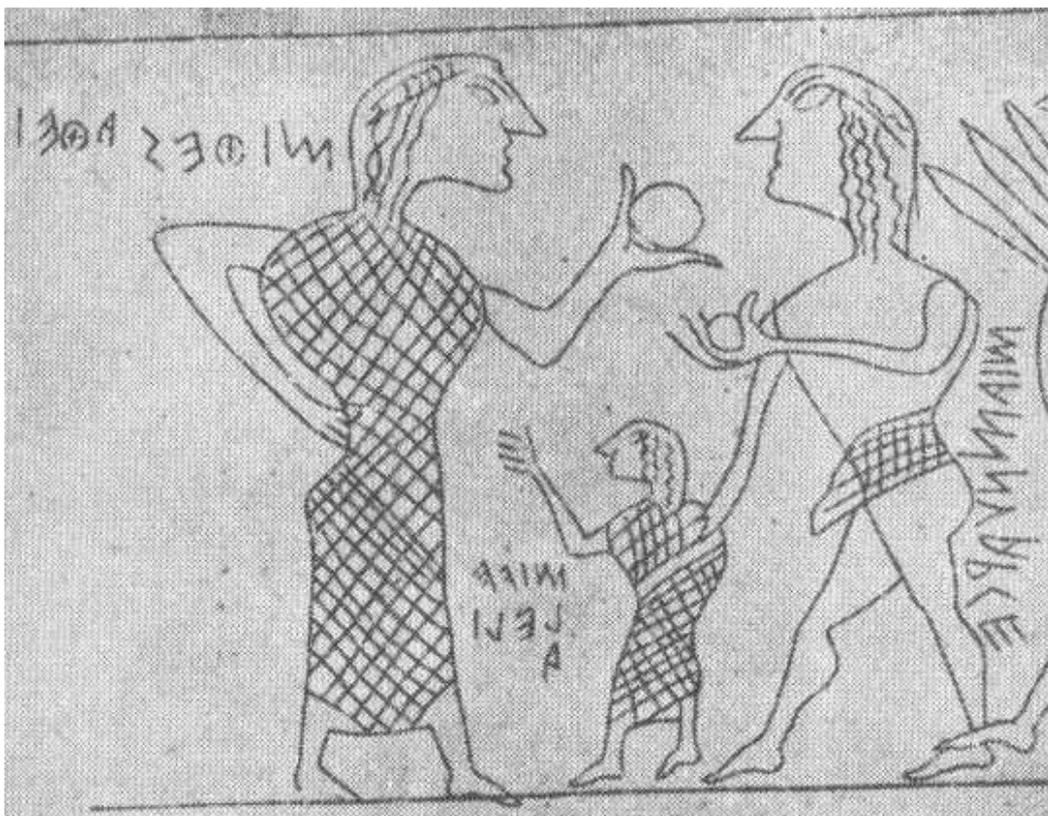


Fig. 4. Particolare da GIGLIOLI 1929, tav. XXVIb.).