

www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 – DOI 10.5281/zenodo.5511708



No. 3, Anno 2017 – Article 1

La messa in scena della morte nell'immaginario della pittura tombale tarquiniese di età arcaica*

Luca Cerchiai, Mauro Menichetti[✉]

*Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale/DISPAC,
Università di Salerno*

Abstract: Displaying images within Etruscan tombs is definitely part of the funerary ritual: it contributes to get over the crisis caused by the disappearance of a member of the community and, in so doing, it requires a specific visual code handled by high-ranking social groups.

The several and different strategies, changing over the time, have to do with a transformation of the dead aiming to reach a new “space” without miasma and including ceremonial patterns of the aristocratic lifestyle as the symposium and the journey towards the afterworld.

Keywords: Purity, impure, Etruscan art, Tarquinia, Etruscan painting.

ID-ORCID: 0000-0002-5704-207 (Luca Cerchiai)

HAGNOS, MIASMA E KATHARSIS. VIAGGIO TRA LE CATEGORIE DEL PURO E DELL'IMPURO
NELL'IMMAGINARIO DEL MONDO ANTICO

*Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Simonetta Angiolillo
(Cagliari, 4-6 maggio 2016)*

a cura di Marco Giuman, Maria Paola Castiglioni, Romina Carboni

[✉] Address: Università di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale/DISPAC, Via Giovanni Paolo II 132, 84084 – Fisciano (SA), Italia (Email: lcerchiai@unisa.it; mmenichetti@unisa.it).

*Per le tombe dipinte citate nella relazione si raccomanda la consultazione del Database ICAR (Iconographie et Archéologie pour l'Italie préromaine: <http://icar.huma-num.fr/>).

Le brevi considerazioni che seguono riguardo al tema del 'puro' e dell' 'impuro' corrispondono solamente ad una rapida introduzione di ordine più generale all'analisi che Luca Cerchiali svolge in merito alla pittura etrusca e, in particolare, dal punto di vista del tema della 'porta'.

Procedendo a grandissime linee, vale la pena ricordare il libro di William Robertson Smith, *The Religion of the Semites*¹, che ha introdotto una prospettiva interpretativa che ha dominato gli studi per tutta la prima metà del Novecento: il concetto di 'purezza' viene associato o contrapposto all'idea di proibizione a carattere religioso definita attraverso il termine polinesiano di *taboo*. In questo senso l'influenza delle ricerche antropologiche sul campo si rivela molto forte e sulla scia di William Robertson Smith dobbiamo porre, ad esempio, studiosi quali J. Frazer e G. van der Leeuw.

I concetti correlati di *sacred* e *impure* vengono ricondotti alla paura dell'uomo dinanzi a fenomeni naturali ritenuti connessi a forze soprannaturali e indicati come *taboo*. Come si vede, ci troviamo nell'ambito della 'mentalità primitiva' in cui *taboo* indica una realtà piena di spiriti e poteri ostili e che dovrà poi dissolversi dinanzi all'evoluzione del concetto religioso che individuerà figure divine diversificate con le quali l'uomo intrattiene un rapporto personale. In sostanza, gli aspetti della purezza-contaminazione così definiti appaiono come relitti di proibizioni-*taboos* privi di ogni spiegazione razionale – anche se talvolta emergono talune riflessioni sull'impuro connesso ad aspetti igienici – proprio perché pertinenti alla 'mentalità primitiva'.

La rottura di tale schema interpretativo si deve ad un altro lavoro destinato a grande fortuna e influenza a partire dalla seconda metà del

¹ ROBERTSON SMITH 1927.

Novecento: si tratta, come ben noto, di *Purity and Danger* ad opera di Mary Douglas, il cui sottotitolo chiarisce che si tratta di «An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo»².

Il lavoro di Mary Douglas si avvale di studi condotti sulle tribù del Niger e, in un'ottica strutturalista, intende comprendere le società indigene come un sistema culturale coerente e dotato di una propria razionalità. Peraltro il lavoro di M. Douglas si avvale dell'idea relativa al valore sociale della religione come formulato da Émile Durkheim e mostra l'influenza dei 'riti di passaggio' di Arnold van Gennep nell'uso dei concetti di separazione, transizione, reintegrazione.

Partendo da una tale prospettiva M. Douglas applica una distinzione di base *clean - unclean* come parte di uno schema di classificazione che ordina la complessità del reale attraverso la definizione e l'imposizione di 'confini' interni ed esterni. La paura della contaminazione (*pollution*) diviene un mezzo per proteggere il sistema da elementi di pericolo situati al di fuori di esso e la cui intrusione è giudicata pericolosa e minacciosa.

Il ruolo dei 'confini' nell'ottica di M. Douglas si avvale dell'idea del corpo umano la cui difesa è garantita da una serie di 'confini': in questo senso ciò che risulta *unclean* è un qualcosa fuori posto («matter out of place») e, soprattutto, «where there is dirt, there is a system».

Come si vede, il concetto di *purity* entro una data cultura va affrontato nella prospettiva di quella stessa cultura quale 'sistema simbolico' che si allarga a vari livelli della struttura sociale.

Il lavoro di Mary Douglas ha avuto un impatto profondo e duraturo nella storia degli studi tanto che per taluni aspetti possiamo dire che l'influenza di una tale prospettiva arriva fino a tempi recentissimi anche

² DOUGLAS 1966.

grazie all'attività continua di aggiornamento dei propri lavori condotta dalla stessa M. Douglas fino al 2007.

Peraltro la prospettiva introdotta da Mary Douglas è stata oggetto di critiche più o meno profonde e efficaci che si sono sviluppate soprattutto nell'ultimo ventennio³. Una critica radicale – forse anche eccessiva – si deve a R. Osborne⁴ e per riassumere si possono individuare almeno tre punti su cui hanno insistito le obiezioni ai lavori di Mary Douglas:

1) si è insistito sul fatto che il concetto di *purity* sia fortemente sottoposto a variazioni e adattamenti in relazione a ciò che possiamo comprendere sotto la definizione di *ecology* che induce a prendere in considerazione aspetti nuovi e più dinamici delle società indagate rispetto ad una più statica *cosmology* che sembra essere al centro della prospettiva di M. Douglas;

2) un'altra serie di critiche ha coinvolto il concetto di 'confini' anche in relazione all'analogia col corpo umano utilizzata da Mary Douglas: in sostanza una tale prospettiva appare troppo generale e poco specifica per risultare utile nei singoli contesti culturali la cui analisi peraltro è al centro della prospettiva della stessa Mary Douglas;

3) infine un terzo ambito di obiezioni ha messo in discussione l'efficacia delle azioni rituali che Mary Douglas individua quale strumento per ripristinare lo stato di 'puro' e la dipendenza stessa dei rituali dal sistema simbolico elaborato dalla Douglas in relazione alla classificazione di 'puro' e 'impuro'.

Per misurare ulteriormente l'importanza di *Purity and Danger* basti ricordare che il lavoro di Mary Douglas è alla base dello studio di Robert

³ Ad esempio VALERI 2000.

⁴ OSBORNE 2011.

Parker⁵, *Miasma*, che ha svolto un ruolo di guida negli studi dedicati al mondo greco.

Questo lavoro introduce una visione che va oltre la civiltà di ‘vergogna’ e ‘colpa’ elaborata da E. Dodds e la base di ricerca di R. Parker è costituita dall’esame linguistico centrato su *miasma/âgos*, volendo così rintracciare i valori propri e specifici di una società nella prospettiva di Mary Douglas. L’analisi si allarga poi ad aspetti ritenuti decisivi come la nascita, la morte, la sessualità, il sangue e il suo spargimento tramite l’omicidio, il cibo e gli animali, la relazione tra tutti questi aspetti e la sfera del sacro. Vale la pena ricordare che il primo capitolo del lavoro di R. Parker è dedicato a «Purification: A Science of Division». La definizione risale a Platone⁶ il quale, rispetto al concetto di *katharmòs*, afferma che ogni divisione che trattiene il bene e elimina ciò che è contrario prende il nome di purificazione.

L’influenza di R. Parker come anche gli sviluppi degli studi successivi che hanno ampliato l’ambito di ricerca ad aspetti medici, filosofici e anche poetico-retorici sono stati ben segnalati nell’ambito di un ampio studio recente che Fabian Meinel⁷ ha condotto essenzialmente sulla documentazione fornita dalla tragedia in cui i concetti di *pollution*, *purity*, *purification* agiscono come strumenti di negoziazione nell’ambito di crisi che si aprono nella *polis*.

Su un altro versante Jack Lennon ha recentemente pubblicato un lavoro, frutto anche di ricerche precedenti, dedicato a una sintesi generale per il mondo romano⁸. L’Autore rileva come il concetto di *pollution* abbia avuto poco spazio nella trattazione della religione romana: uno studio di William

⁵ PARKER 1983.

⁶ Plat. *Soph.* 226d.

⁷ MEINEL 2015.

⁸ LENNON 2014.

Warde-Fowler⁹ agli inizi del Novecento aveva posto le basi della ricerca sul tema della purificazione ma le connessioni di questo studio con le ricerche di antropologia e in particolare con l'opera di J. Frazer hanno fatto in modo che il tema risultasse del tutto assente nella fondamentale sistemazione data da G. Wissowa¹⁰ o potesse comparire solo in una brevissima sezione nell'altra grande sintesi della religione romana realizzata da K. Latte nel 1960¹¹.

Il lavoro di J. Lennon è ben informato sugli sviluppi più recenti della ricerca pur mantenendo una visione piuttosto equilibrata in merito alla linea Douglas-Parker. L'analisi muove proprio dalla constatazione dell'assenza nel mondo latino di un concetto corrispondente a *miasma* individuato da R. Parker per il mondo greco e la prima parte del lavoro è dedicata alla definizione di *pure* e *pollution* attraverso le definizioni linguistiche e lessicali per poi passare all'analisi di aspetti che assumono particolare importanza quali la nascita, la sessualità, il sangue, la morte. Di particolare interesse la trattazione relativa a *bodily margins* evidentemente memore della lezione di Mary Douglas. Per quanto concerne i pericoli connessi alla morte, l'Autore si sofferma sul calendario romano, in particolare sulla celebrazione dei *Parentalia* a febbraio e sull'apertura del *Mundus* in tre giorni rispettivamente a agosto, ottobre e novembre; vengono evidenziate le forme di pericolo e di contaminazione soprattutto a maggio, nel periodo detto *Lemuria* nei giorni 9, 11 e 13, quando l'intera città di Roma appare sotto il pericolo di *larvae* e *lemures* che devono essere controllati a partire da rituali svolti dal *paterfamilias*¹².

⁹ WARDE-FOWLER 1911.

¹⁰ WISSOWA 1902.

¹¹ LATTE 1960.

¹² LENNON 2014, partic. 158-165. Insiste sull'importanza della contaminazione funeraria a Roma BECK 2004.

A chiusura di queste rapide considerazioni si deve comunque sottolineare come ogni eventuale ‘confine’ stabilito dalla percezione dell’idea di ‘puro’ e ‘impuro’ all’interno di un gruppo sociale sia sottoposto ad un continuo processo di negoziazione che fa capo alle esigenze culturali, politiche, religiose, sociali, economiche via via emergenti nel quadro di un gruppo sociale e delle sue interrelazioni col mondo esterno. Potremmo dire che la sopravvivenza del gruppo sociale o, meglio, i rapporti di forza all’interno dei gruppi sociali spingono ad una continua rinegoziazione di quei ‘confini’. Come noto, ad esempio, i funerali di Cesare furono occasione di gravi tumulti che portarono i partigiani del dittatore a utilizzare il corpo di Cesare in modo del tutto improprio rispetto alle norme tradizionali¹³. La cremazione del corpo avvenne nel Foro Romano anziché in Campo Marzio, dunque ben entro la linea del *pomoerium* e nel centro della città dopo un tentativo fallito di accedere addirittura alla cella del tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio. Il divieto di seppellire e cremare i defunti entro la città risaliva almeno alla Legge delle XII Tavole cosicché la cremazione di Cesare nell’area del Foro Romano risultava un fatto del tutto nuovo e fonte di possibile contaminazione anche se già in vita egli stesso era stato dichiarato ‘sacro e inviolabile’. Ben presto il luogo della cremazione si trasformò in luogo di culto con i segni di un altare e di una colonna che più volte vennero rimossi dai consoli in carica. Sappiamo come andò a finire la storia: nel 29 a.C. Ottaviano inaugurò il nuovo tempio del Divo Giulio che incorporava l’altare che sorgeva sul luogo della cremazione di Cesare. Una rigida e secolare norma religiosa era stata rinegoziata sotto l’urgenza dei radicali cambiamenti che stavano interessando il quadro politico di Roma.

M.M.

¹³ Si veda la ricostruzione del *funus* di Cesare e le relative considerazioni in FRASCHETTI 1990, pp. 46-59.

La messa in scena di un programma figurato in una tomba dipinta fa parte integrante del rituale funebre: rientra nella strategia tesa a superare la crisi aperta nella comunità dalla scomparsa di uno dei suoi componenti; essa, pertanto, risponde a specifici codici significativi selezionati dai gruppi dominanti che detengono il controllo dell'immaginario¹⁴.

Non si tratta di attribuire un significato immediatamente funerario al repertorio iconografico utilizzato nella decorazione parietale, applicando una chiave interpretativa fondata su un principio di astratta verosimiglianza, che, sovrapponendosi *a priori* ai programmi iconografici, finisce per neutralizzarne la specifica autonomia significativa¹⁵.

Si tratta, piuttosto, di delineare le molteplici e articolate strategie espressive selezionate da una ristrettissima committenza per rappresentare la tensione del passaggio verso un Aldilà incognito ma concepito come sbocco propizio simile ad un'esperienza edonistica.

Tale tensione procede insieme alla valorizzazione del destino individuale del morto, attuata mediante l'integrazione tra rituale funebre, architettura tombale e decorazione dipinta: significativi sono i contesti della Tomba della Caccia e della Pesca, della Tomba delle Leonesse e della Tomba 3098, nelle quali il loculo destinato ad accogliere il cinerario è integrato nel programma pittorico, coinvolgendo il defunto che, attraverso la cremazione, ha conseguito una trasformazione definitiva e incorruttibile, purificata da ogni *miasma*¹⁶ (figg. 1-2).

¹⁴ Ad es. PONTRANDOLFO 1992; CERCHIAI 2009.

¹⁵ CERCHIAI 2012.

¹⁶ CERCHIAI 2007, pp. 69-70 nota 2.

1. La più efficace messa a punto della funzione del testo pittorico nelle coordinate rituali della *performance* funeraria è stata formulata da F. Roncalli in uno saggio dedicato alla Tomba dei Giocolieri¹⁷ (fig. 3).

Lo studioso, a proposito della tomba (e più in generale della pittura tombale tarquiniese) sottolinea come affrontare lo studio dei programmi iconografici significhi confrontarsi con «la resistenza del monumento»: «la perspicuità immediata, reale o apparente, di questo o quel brano...[finisce] per far velo alla presenza di codici iconografici convenzionali meno ovvi del previsto e, soprattutto, alla persistente oscurità del tessuto che li lega in un messaggio unitario»; di qui, la necessità di provvedere ad una «decodificazione del messaggio nell'apparato dei segni diacritici – tutti squisitamente pittorici, tutti peculiari della pittura tombale etrusca e tarquiniese in particolare»¹⁸.

E' in tale chiave di lettura che F. Roncalli affronta l'esame della Tomba dei Giocolieri: il programma figurativo della tomba si struttura in rapporto allo spazio tombale, organizzato come luogo semantico: il sistema delle immagini mette in scena il percorso dell'esperienza della morte e del suo superamento, una transizione verso un incognito più forte della paura, che conduce ad un'identità nuova, omologata ad un presagio coronato da successo, come il gioco di destrezza eseguito dalla danzatrice al centro della parete di fondo¹⁹.

Nella stessa logica muove nella pittura tombale la pervasiva allusione a Dioniso, al suo mondo popolato da pantere e da satiri, alla pratica del simposio.

Dio ovunque straniero e amante del travestimento, Dioniso mette in comunicazione il mondo degli uomini con l'alterità che lo circonda, media

¹⁷ RONCALLI 2005.

¹⁸ RONCALLI 2005, pp. 406-407.

¹⁹ D'AGOSTINO 1999b.

l'irruzione di una dimensione diversa: un contatto non privo di rischi, ma in grado di svelare potenzialità recondite.

Attraverso il simposio si attinge ad un'estasi controllata che omologa al dio, si sperimenta un passaggio iniconoscibile, ma da cui è possibile riemergere verso un'altra dimensione: così si prefigura nello spazio tombale uno sbocco alla morte.

2. Il tema della morte come esperienza di passaggio investe l'ambiente della tomba, ad es. nella metamorfosi che, nella Tomba delle Leonesse, trasforma la camera chiusa in un padiglione aperto su Oceano e, in quella del Cacciatore, in una tenda di caccia, al di là della quale si svela un territorio fantastico, dai contorni elisi²⁰.

La tomba è concepita come luogo «liminale»²¹: come ha dimostrato Roncalli, è oggetto di una vera e propria «sceneggiatura di spazi funerari», scanditi da pause e cesure del testo pittorico che, a partire dalla zona dell'ingresso, valorizzano le «nozioni complementari di varco, passaggio, partenza e arrivo»²².

E' in questa prospettiva che rientra il motivo iconografico della finta porta.

Oltre che in numerose tombe dipinte di Tarquinia e di Chiusi, dove è attestato già nella 1° metà del VI sec., il sintagma della porta chiusa ricorre in sepolture a camera di Cerveteri, Castro e Tuscania²³, nei rilievi chiusini²⁴, nelle stele felsinee²⁵, forse nei cippi fiesolani²⁶, in un arco cronologico che arriva alla 1° metà del V sec.

²⁰ CERCHIAI 2002 e 2007.

²¹ TORELLI 1997.

²² RONCALLI 2001 e 2003.

²³ Per una ricognizione complessiva: NASO 1996, pp. 417-420, cui si aggiunga COLONNA 1986, p. 460.

²⁴ Urna JANNOT 1984, CI 30, pp. 59-61.

²⁵ Stele Ducati 132: MORPURGO 2015, p. 83 nota 72, 91.

²⁶ Se ad una porta possono alludere le 'cornici' all'interno delle specchiature dei cippi di Montemurlo e Artimino II: CAPECCHI 1996.

Ciò consente di riconoscere alcune permutazioni nella sua collocazione nell'architettura tombale che rispondono ad una coerente logica significativa.

Nella soluzione più diffusa la porta è disposta sulla parete di fondo di una camera singola e, dunque, in rapporto diretto con il morto, secondo una strategia percettiva già operante nel caso della Tomba delle Pantere, in cui la grande maschera felina attrae lo sguardo di chi varca la soglia di ingresso (fig. 4).

Bruno d'Agostino ne ha approfondito la carica significativa, in un approccio semiologico alla regole dell'immaginario visuale applicato alla pittura tombale: lo studioso ha valorizzato la logica di permutazione che lega la rappresentazione del *dominus* (e della sua compagna), quella metaforica del simposio attraverso i vasi del vino e l'immagine della porta chiusa, ipotizzando che questa «rappresenti il morto sotto la specie dell'assenza, dell'essere separato dal mondo dei viventi», integrato perché definitivamente collocato in una dimensione diversa²⁷.

Nello stesso tempo, la finta porta può collocarsi nell'atrio di tombe a pianta complessa, sulla parete di fondo (Cerveteri, Tomba del Tablino; Tuscania, Tomba della Castelluccia) o su una parete laterale (Chiusi, Tomba del Colle, Tomba di Poggio al Moro), distinguendosi da quelle di accesso alle camere sepolcrali: una soluzione coerente in rapporto all'architettura tombale, in cui l'atrio funge da ambiente collettivo e di raccordo per le molteplici deposizioni delle camere; la funzione della porta è così descritta da G. Colonna a proposito della Tomba del Tablino: «la porticina chiusa, a lunetta, sembra alludere all'uscita secondaria sull'*hortus* retrostante la casa»²⁸.

²⁷ D'AGOSTINO 1999a, in particolare pp. 27-30.

²⁸ COLONNA 1986, p. 450.

Tale soluzione, che prevede la moltiplicazione delle porte in un gioco tra realtà e proiezione allusiva, tra lo spazio in cui è celato il cadavere e il varco aperto verso un Altrove, avvicina le tombe ad atrio a quelle dipinte in cui il sintagma della finta porta, oltre che sulla parete di fondo, è reiterato in quelle laterali (Tomba delle Iscrizioni, Tomba della Fustigazione) (fig. 5).

Si deve osservare come in queste camere la finta porta sulla parete di fondo conservi, rispetto alle altre, la sua funzione prevalente di 'fuoco' del programma pittorico: ad essa, infatti, convergono le teorie di cavalieri e comasti nella Tomba delle Iscrizioni e, nella tomba della Fustigazione, il *komos* che inizia sulla parete sinistra²⁹.

L'immaginario tombale istituisce una relazione privilegiata tra il *komos* e la porta chiusa, ad esaltare la 'funzione vitalistica' dell'*imagerie*, su cui ha insistito B. d'Agostino: alla sua associazione esplicita nelle Tombe Cardarelli, della Fustigazione, del Teschio e del Citaredo, può aggiungersi la soluzione adottata nella Tomba del Topolino, strutturata sul rapporto tra il *komos* raffigurato nei frontoncini e la coppia topolino/*plastinx* e fallo alato/*kottabos* che si fronteggia ai lati della porta³⁰.

In questa prospettiva può essere interessante osservare che nella Tomba della Fustigazione il letto funebre, segnalato dagli incassi dei piedi, era accostato alla parete sinistra in corrispondenza della scena di *komos*, nello spazio compreso tra la finta porta laterale e quella della parete di fondo, delle quali, dunque, era appositamente salvaguardata la visibilità.

Con ciò, nella concreta *performance* funeraria, il rapporto tra defunto e testo pittorico sembra riprendere quello raffigurato nelle pitture della contemporanea Tomba del Morto, in cui il compianto del cadavere

²⁹ Ciò è comprovato dal fatto che l'auleta posto al vertice della parete sinistra volge le spalle alla porta sulla stessa parete, guardando alla coppia di danzatori raffigurata sulla parete di fondo.

³⁰ CERCHIAI 2003, pp. 80-81; CERCHIAI 2001.

composto sul letto funebre è associato alla rappresentazione di un *komos* maschile che si sviluppa lungo le pareti di fondo e di destra.

La danza dionisiaca contamina la scena di lutto dove, in un difficile gioco di equilibrio, un comaste nudo mima ai piedi del defunto i gesti rituali compiuti dagli attori del compianto³¹ (fig. 6).

La rappresentazione è giocata sull'accostamento di due sfere radicalmente distanti correlate dal segno ambiguo della *kline* che può essere usata per sdraiarsi a simposio ma anche per esporre il cadavere.

Nella logica visuale della scena dipinta l'allusione a questa duplice funzione è studiata per esprimere il rapporto di inversione che sussiste tra il morto, immagine rovesciata di un simposiasta, e il danzatore del *komos*, impossibile attore del lamento funebre: in questa invenzione figurativa sembra riecheggiare un *topos* della lirica arcaica, giocato sull'opposizione retorica tra il *klismos* su cui è deposto il morto e la *kline* del simposio³², rifunzionalizzato nella tomba etrusca per una costruzione che serve ad esorcizzare la morte proprio quando e per il fatto che è esplicitamente messa in scena.

Una concezione ormai radicalmente diversa, legata alla formazione di un immaginario strutturato dell'Aldilà, ispirerà nella Tomba François la raffigurazione di quella sorta di *heroon* apprestato da *Vel Saties* per il proprio antenato, raffigurato al centro della porta chiusa della cella V³³: Ade è ormai divenuto il «luogo della verità assoluta»...«della verità giurata sul passato e della verità profetica sul futuro»³⁴ dove affonda le proprie radici la legittimità e la sapienza oligarchica delle grandi famiglie aristocratiche.

L.C.

³¹ CERCHIAI 2008, pp. 444-447.

³² Significativo, ad es., Thgn. 973-78, 1191-1194.

³³ MAGGIANI 2004, pp. 59-61

³⁴ CERRI 1995, pp. 446, 462.

BIBLIOGRAFIA

BECK 2004: R. Beck, *Sin, Pollution and Purity: Rome*, in S.I. Johnston (ed.), *Religions of the Ancient World*, Harvard University Press, Harvard 2004, pp. 509-511.

BLANCK, WEBER-LEHMANN 1987: H. Blanck, C. Weber-Lehmann, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts* (Kat. Der Ausstellung), Verlag Phillip von Zabern, Mainz 1987.

CAPECCHI 1996: G. Capecchi, *Le "pietre fiesolane": nuova carta delle segnalazioni*, in G. Capecchi (ed.), *Alle origini di Firenze: dalla preistoria alla città romana* (Catalogo della mostra), Edizioni Polistampa, Firenze 1996, 154-167.

CERCHIAI 2001: L. Cerchiai, *La tomba del Topolino*, «AION(Archeol)» N.S. 8, 2001, pp. 99-104.

CERCHIAI 2002: L. Cerchiai, *L'iconografia della caccia nella pittura tombale di VI e V sec. a.C.*, in I. Colpo, I. Faveretto, F. Ghedini (edd.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), Edizioni Quasar, Roma 2002, pp. 71-78.

CERCHIAI 2003: L. Cerchiai, *I Pugili ai lati della porta*, in A. Minetti (ed.), *Pittura etrusca. Problemi e prospettive*, Atti del convegno (Sarteano-Chiusi, 26-27 ottobre 2001), Protagon Editori Toscani, Siena 2003, pp. 79-86.

CERCHIAI 2007: L. Cerchiai, *Breve appunto sulla Tomba delle Leonesse*, in S. Fortunelli (ed.), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum, Quaderni Ostraka 13*, Loffredo Editore, Napoli 2008, pp. 69-75.

CERCHIAI 2008: L. Cerchiai, *Riflessioni sull'immaginario dionisiaco nella pittura tombale etrusca di età arcaica*, in S. Estienne et alii (edd.), *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, Collection du Centre J. Bérard 28, Centre J. Bérard, Napoli 2008, pp. 439-447.

CERCHIAI 2009: L. Cerchiai, *La Tomba delle Olimpiadi di Tarquinia*, in S. Bruni (ed.), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*. vol. I, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 215-222.

CERCHIAI 2012: L. Cerchiai, *Questioni di metodo*, «MEFRA» 124.2, 2012, pp. 407-412.

CERRI 1995: G. Cerri, *Cosmologia dell'Ade in Omero, Esiodo e Parmenide*, in R. Cantilena (ed.), *Caronte: un obolo per l'Aldilà*, Atti del Convegno (Salerno, 20-22 febbraio 1995), «PP» 50, 1995, pp. 437-467.

COLONNA 1986: G. Colonna, *Urbanistica e architettura*, in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Scheiwiller, Milano 1986, pp. 371-530.

D'AGOSTINO 1999a: B. d'Agostino, *L'immagine, la pittura e la tomba*, in B. d'Agostino, L. Cerchiali, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Donzelli Editore, Roma 1999, pp. 13-30.

D'AGOSTINO 1999b: B. d'Agostino, *Per una lettura iconografica delle immagini etrusche. La Tomba della Scimmia*, in B. d'Agostino, L. Cerchiali, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Donzelli Editore, Roma 1999, pp. 41-50.

DOUGLAS 1966: M. Douglas, *Purity and Danger*, Routledge, Oxford 1966.

FRASCHETTI 1990: A. Frascetti, *Roma e il principe*, Laterza, Roma-Bari 1990.

JANNOT 1984: J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, CÉFR 71, Collection de l'École française de Rome, Rome 1984.

LATTE 1960: K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1960.

LENNON 2014: J.J. Lennon, *Pollution and Religion in Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

MAGGIANI 2004: A. Maggiani, *Gli affreschi della Tomba François. I frammenti fiorentini*, in A.M. Sgubini Moretti (ed.), *Eroi Etruschi e Miti Greci. Gli affreschi della Tomba François tornano a Vulci*, Cooperativa Archeologia, Firenze 2004, pp. 59-66.

MEINEL 2015: F. Meinel, *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*, Cambridge 2015.

MOLTESEN, WEBER-LEHMANN 1992: M. Moltesen, C. Weber-Lehmann, *Etruskische Grabmalerei. Faksimiles und Aquarelle*, Verlag Phillip von Zabern, Mainz 1992.

MORPURGO 2015: G. Morpurgo, *Per un quadro aggiornato della cronologia*, in E. Govi (ed.), *Studi sulle stele etrusche di Bologna tra V e IV sec. A.C.*, Edizioni Quasar, Roma 2015, pp. 73-100.

NASO 1996: A. Naso, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII-VI sec. A.C.)*, «L'Erma» di Breitschneider, Roma 1996.

OSBORNE 2011: R. Osborne, *The history written on the classical Greek body*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

PARKER 1983: R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford 1983.

PONTRANDOLFO 1992: A. Pontrandolfo, *Personaggi mascherati nella tradizione figurativa dell'Italia meridionale*, «ASMG» III S. 1, 1992, pp. 263-270.

RIZZO 1989: M. A. Rizzo (ed.), *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia* (Catalogo della Mostra, Roma 1989), De Luca, Roma 1989.

ROBERTSON SMITH 1927: W. Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*, A. & C. Black Ltd., London 1927 (ed. orig. 1889).

RONCALLI 2001: F. Roncalli, *Spazio reale e luogo simbolico. Alcune soluzioni nell'arte funeraria etrusca*, «ActaHyp» 8, 2001, pp. 249-72.

RONCALLI 2003: F. RONCALLI, *La definizione dello spazio tombale in Etruria tra architettura e pittura*, in A. Minetti (ed.), *Pittura Etrusca. Problemi e prospettive*, Atti del convegno, (Sarteano-Chiusi, 26-27 ottobre 2001), Protagon Editori Toscani, Siena 2003, pp. 52-62.

RONCALLI 2005: F. Roncalli, 'La Tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una proposta di lettura', in B. Adembri (ed.), *AEIMNESTOS. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, Centro Di, Firenze 2005, pp. 407-431.

TORELLI 1997: M. Torelli, *"Limina Averni". Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine – Alle origini della rappresentazione storica romana*, Electa, Milano 1997, pp. 123-151.

VALERI 2000: V. Valeri, *The Forest of Taboos: Morality, Hunting and Identity Among the Hualu of the Moluccas*, University of Wisconsin, Madison 2000.

WARDE-FOWLER 1911: W.W. Warde-Fowler, *Religious Experience of the Roman People*, Macmillan and Co., London 1911.

WISSOVA 1902: G. Wissowa, *Religion und Kultur der Römer*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1912.

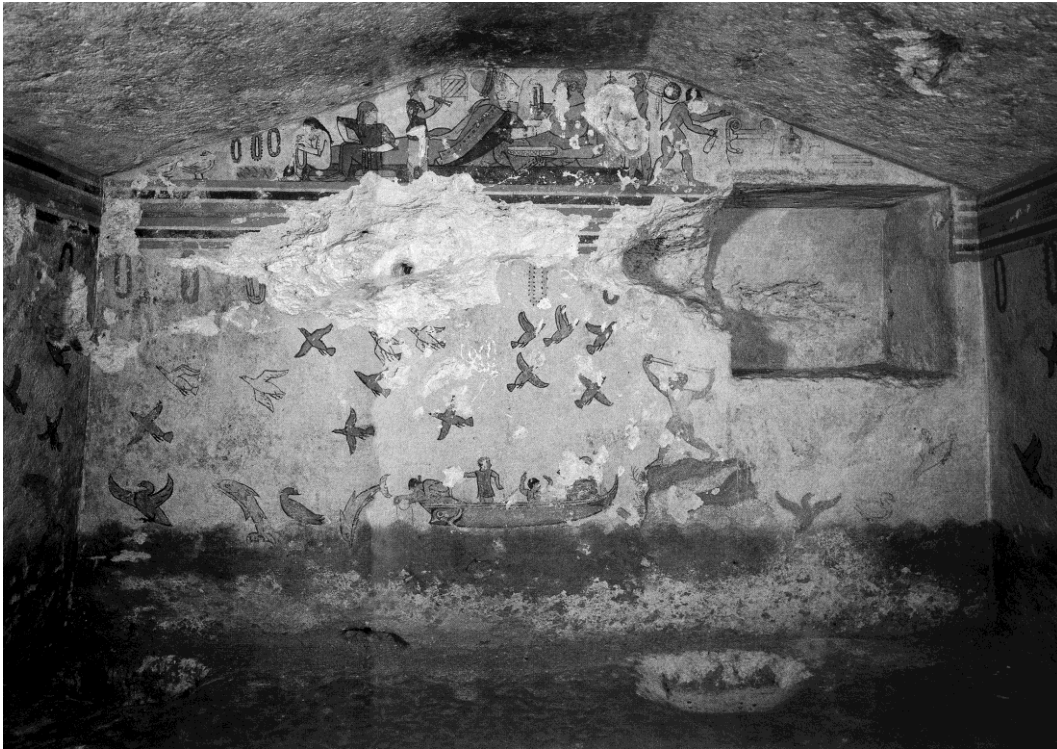


Fig. 1. Tomba della Caccia e Pesca, II camera – parete di fondo (da RIZZO 1989).

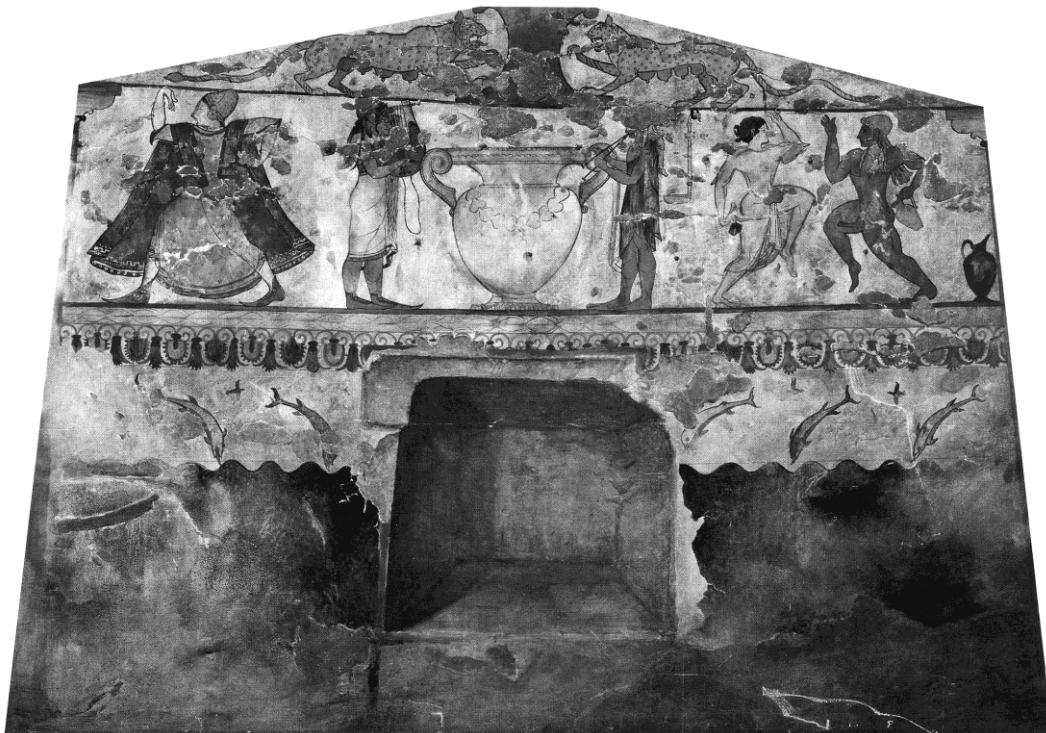


Fig. 2. Tomba delle Leonesse, parete di fondo (da MOLTESEN, WEBER-LEHMANN 1992.)

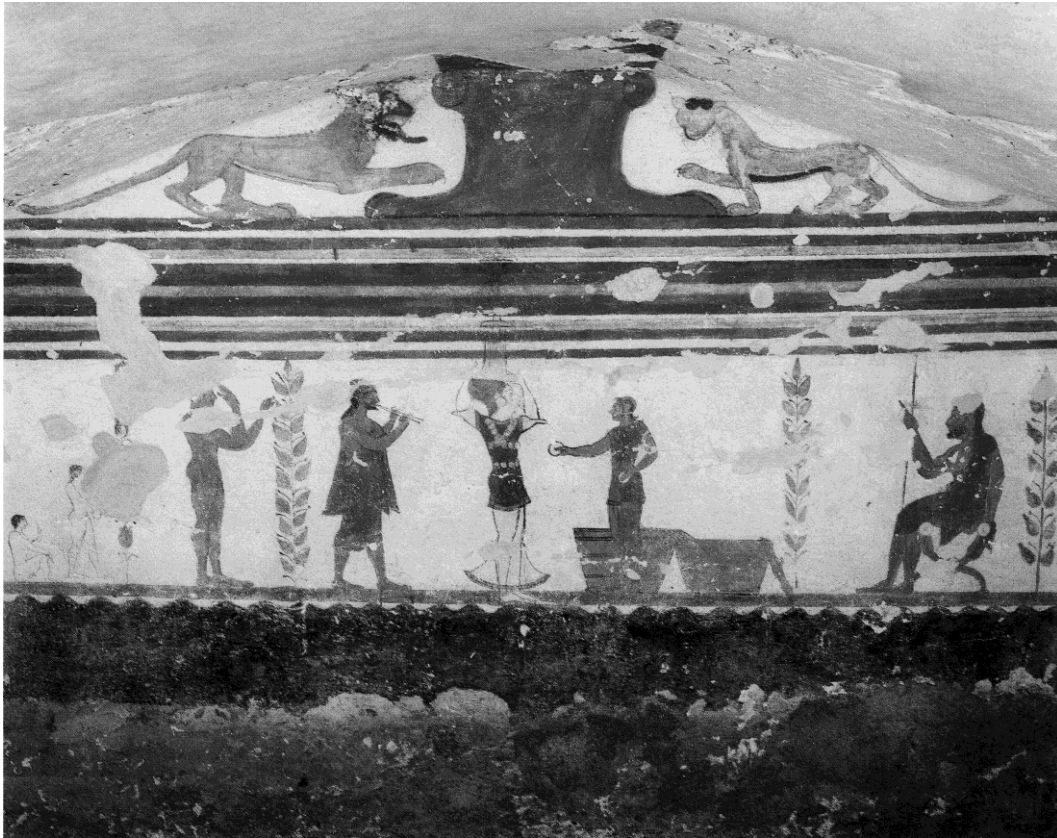


Fig. 3. Tomba dei Giocolieri, parete di fondo (da RIZZO 1989).

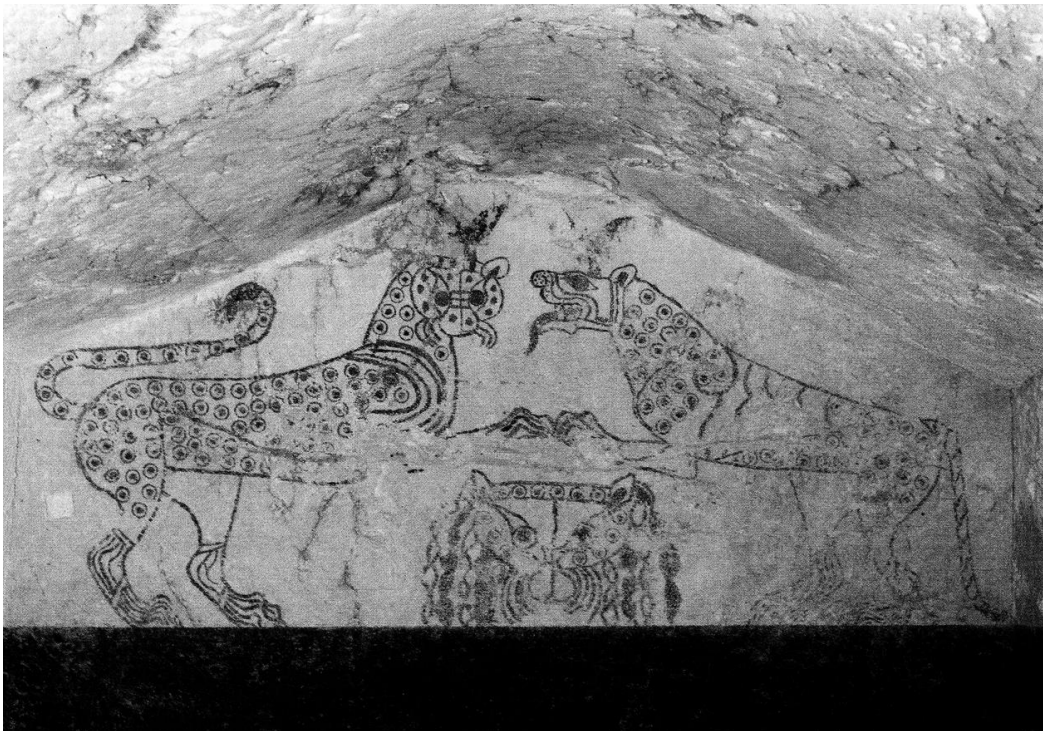


Fig. 4. Tomba delle Pantere, parete di fondo (da RIZZO 1989).



Fig. 5. Tomba delle Iscrizioni (da MOLTESSEN, WEBER-LEHMANN 1992).

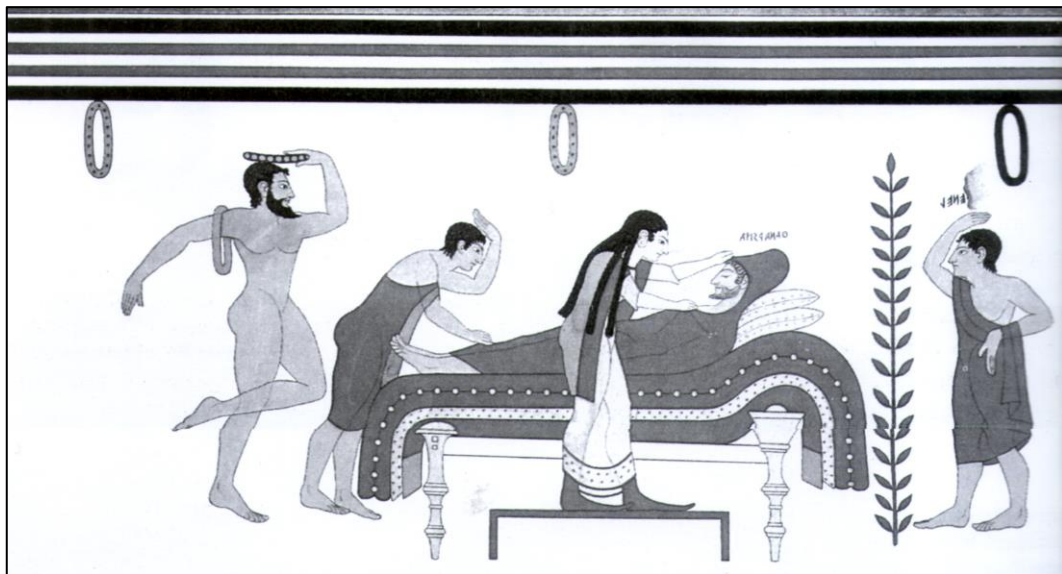


Fig. 6. Tomba del Morto, parete sinistra (da BLANCK, WEBER-LEHMANN 1987).