

ARISTONOTHOS
RIVISTA DI STUDI SUL MEDITERRANEO ANTICO

17
(2021)

Ledizioni

ARISTONOTHOS – Rivista di studi sul Mediterraneo antico
Copyright @ 2021 Ledizioni
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Printed in Italy
ISSN 2037 - 4488

<https://riviste.unimi.it/index.php/aristonothos>

Direzione

Federica Cordano, Giovanna Bagnasco Gianni

Comitato scientifico

Teresa Alfieri Tonini, Carmine Ampolo, Pietrina Anello, Gilda Bartoloni,
Maria Bonghi Jovino, Stéphane Bourdin, Maria Paola Castiglioni, Giovanni
Colonna, Tim Cornell, Michele Faraguna, Elisabetta Govi, Michel Gras,
Pier Giovanni Guzzo, Maurizio Harari, Nota Kourou, Jean-Luc Lamboley,
Mario Lombardo, Annette Rathje, Christopher Smith, Henri Tréziny

Coordinatore di Redazione

Stefano Struffolino

Redazione

Enrico Giovanelli, Matilde Marzullo, Antonio Paolo Pernigotti, Matteo
Rossetti

In copertina: Il mare e il nome di Aristonothos

Le ‘o’ sono scritte come i cerchi puntinati che compaiono sul cratere

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
dell’Università degli Studi di Milano

Questa rivista vuole celebrare il mare Mediterraneo e contribuire a sviluppare temi, studi e immaginario che il cratere firmato dal greco Aristonothos ancora oggi evoca. Deposito nella tomba di un etrusco, racconta di storie e relazioni fra culture diverse che si svolgono in questo mare e sulle terre che unisce.

SOMMARIO

LAZIO ARCAICO. *In memoria di Maria Cataldi Dini*

| | |
|---|-----|
| Ficana all'epoca dei Tarquini <i>Gilda Bartoloni</i> | 7 |
| Enea, l'eroe dell'anno <i>Federica Cordano</i> | 31 |
| “Pithecusan workshop” a Pontecagnano <i>Mariassunta Cuozzo</i> | 39 |
| Architetture immaginate o immagini di architetture nella pittura funeraria etrusca? Riflessioni sul caso dei fascioni policromi e delle altre decorazioni lineari <i>Matilde Marzullo</i> | 63 |
| Una struttura ipetra dal santuario di Campo della Fiera di Orvieto <i>Alessandro Giacobbi</i> | 77 |
| Rappresentazioni di ceppi su vasi corinzi e attici <i>Pier Giovanni Guzzo</i> | 131 |
| Benaugurio e malaugurio ad Arkesine di Amorgos in età arcaica <i>Alessandra Inglese</i> | 151 |
| Il gesto simbolico delle mani alzate: a proposito di due epitaffi in greco dalla Sicilia <i>Antonietta Brugnone</i> | 169 |
| Antiochia, 13 dicembre 115 d.C.: un terremoto, una data e una moneta in appendice <i>Alessandro Cavagna</i> | 205 |

| | |
|---|-----|
| Le “ancore d’argento” dei mercanti fenici (Diod. V 35, 4): espediente di carico e precauzione daziaria <i>Piero A. Gianfrotta</i> | 253 |
| Iscrizioni che non ci sono (più) <i>Alessandro Campus</i> | 277 |
| Alari fittili nell’Etruria centro-meridionale tra contesti abitativi, santuariali e di tipo rituale <i>Elena Foddai</i> | 307 |
| Abstract dei contributi | 431 |

ARCHITETTURE IMMAGINATE O IMMAGINI DI ARCHITETTURE
NELLA PITTURA FUNERARIA ETRUSCA?
RIFLESSIONI SUL CASO DEI FASCIONI POLICROMI E DELLE ALTRE
DECORAZIONI LINEARI

Matilde Marzullo

Il dibattito sull'interpretazione delle strutture architettoniche suggerite o evocate tramite pittura all'interno delle tombe a camera etrusche è aperto oramai da alcuni secoli, da quando la critica ha cominciato ad interrogarsi sull'originalità stessa dell'arte etrusca rispetto a modelli allogeni e sul significato dei dipinti in questo tipo di contesto. In più di tre secoli le interpretazioni sono state molteplici e spesso molto distanti tra loro: tende di *prothesis*, case del morto, edifici con tetti di terracotta, strutture deperibili, luoghi reali, luoghi immaginati, espressioni di *status*, simboli dell'Aldilà, rappresentazioni dal mero scopo decorativo. A queste interpretazioni, si aggiungono ora le considerazioni di F. Roncalli espresse in una serie di articoli di recente pubblicazione, che propongono un'esegesi totalmente svincolata dall'apparato architettonico o pseudo-architettonico, da inquadrare invece tra i fenomeni atmosferici¹.

¹ Per i principali punti di vista: PALLOTTINO 1937, pp. 123, 294, MANSUELLI 1967, WEBER-LEHMANN 1985, pp. 46-49, NASO 1996, pp. 360-364, per il rimando ad edifici abitativi e alla casa del morto; ROSS HOLLOWAY 1965, STOPPONI 1968, STOPPONI 1983, TORELLI 1997, FIORINI 2007 riguardo alla tenda di *prothesis* e ai valori ad essa connessi; sul ruolo dei tendaggi DOBROWOLSKI 1997; sul significato simbolico e sulla necessità di abbandonare un approccio esegetico di tipo descrittivo-narrativo: D'AGOSTINO 1991, RONCALLI 2003, COLONNA 2003 con rimandi ai lavori precedenti, BENASSAI 2005; sul senso decorativo CAGIANO DE AZEVEDO 1959, STEINGRÄBER 1985, p. 41. La storia degli studi su questo argomento, vastissima e molto sfaccettata, è stata di recente affrontata nel *corpus* della pittura tarquiniese (*Grotte Cornetane* 2016 e *Spazi Sepolti* 2017) al quale si rimanda per una discussione sistematica delle differenti posizioni critiche e per ulteriori considerazioni e osservazioni. Come è già stato reso noto in diverse sedi (vd. in particolare *Spazi Sepolti* 2017, pp. 3-4), il lavoro è frutto di una ricerca decennale sviluppata per la parte più analitica negli anni della

La recente analisi integrale della pittura tarquiniese permette di affrontare il tema in maniera sistematica per circa 500 ipogei al fine di testare possibili ricorrenze nei contenuti e negli effetti del messaggio visivo affidato a siffatta rappresentazione. La nuova seriazione cronologica, comprendente per la prima volta oltre a quelli figurati anche tutti gli ipogei con sola decorazione lineare o tracce di linee battute, consente infatti di osservare l'evoluzione delle scelte compositive che contraddistinguono la progettazione degli spazi sin dalle embrionali attestazioni delle tombe a camera. L'esame dimostra che il significato più profondo e intimo di siffatta iconografia non può essere svincolato dagli aspetti compositivi che originano la forma stessa dei vani ipogei, né può essere circoscritto in un determinato arco cronologico. Le rappresentazioni prodotte mediante pittura lineare, infatti, risultano non solo il soggetto più attestato, ma anche quello di maggiore durata, rimanendo documentate pressoché invariate nei loro tratti essenziali dall'Orientalizzante sino all'Ellenismo². Ciò significa che la rilevanza di tale iconografia nella comunicazione visuale doveva essere talmente emblematica e connessa alla natura stessa della tomba da fare sì che non solo fosse autosufficiente, ma anche perfettamente qualificata a connotarne le superfici anche in assenza di un programma figurativo.

Risulta pertanto evidente l'importanza simbolica di questo espediente visuale e come alla comparsa della pittura a Tarquinia lo spazio funerario fosse una rappresentazione mentale già da tempo

Scuola di Dottorato in Archeologia (*curriculum* Etruscologia XXV ciclo, tesi consegnata in revisione nell'inverno del 2013 e discussa il 24 maggio 2014). I primi risultati, concentrati sulla concezione dello spazio tombale in relazione alla tematica del banchetto, sono stati resi noti in MARZULLO 2016. A tal proposito vorrei rinnovare i miei ringraziamenti a tutto il collegio dei docenti e in particolare al prof. F. Roncalli, che ha potuto leggere in anteprima l'esito del mio lavoro e con cui ho potuto discutere importanti aspetti esegetici e interpretativi, in parte successivamente ripresi in RONCALLI 2014, 2016, 2017 e 2020.

² Sulla possibilità che anche nelle urne funerarie di età ellenistica siano presenti i medesimi valori allusivi al transito finale, vd. da ultimo BAGNASCO GIANNI 2019 con rimandi alla bibliografia precedente.

concettualmente e specificamente definita³. Ne sono un esempio le forme architettoniche degli ipogei e la distribuzione dei corredi, che mostrano come agli esordi la pittura si disponesse su forme e in un contesto spaziale già da tempo noto e utilizzato. Ciò significa che nel distretto che più di ogni altro si distinse per questo fenomeno, la tomba dipinta non si impose come una novità assoluta nella seconda metà del VII secolo a.C., ma risulti una lenta e graduale acquisizione. È dunque verosimile che i valori legati alla forma e alla disposizione degli ambienti non abbiano subito particolari variazioni con l'introduzione di questa manifestazione. Per questo il rapporto fra architettura e pittura, specialmente lineare per le ragioni suddette, è risultato cruciale per comprendere le motivazioni alla radice della progettazione degli spazi, nel tentativo di chiarirne il significato.

Se da un lato per tali composizioni si è spesso marcato il rimando a strutture costruibili fuori terra⁴, dall'altro la verifica strutturale dei sistemi architettonici realizzati tramite pittura lineare dimostra come essi non diano quasi mai luogo a soluzioni che nella realtà potrebbero sussistere⁵. Ciò suggerisce che né per i committenti, né per i progettisti tarquiniesi fosse di primaria importanza l'allusione precisa e inequivocabile alle intelaiature delle case o ad altri edifici

³ *Spazi Sepolti* 2017, pp. 80-86, 112-135, 163-178, 195-202. Riguardo alle radici formali dei principi costitutivi individuati nelle tombe dipinte tarquiniesi vd. MARZULLO c.s.b.

⁴ Come già anticipato, l'attenzione al tema della pittura lineare risale di molto indietro nel tempo, ma bisogna attendere gli anni Sessanta per i primi studi specificamente volti ad appurare il grado di attendibilità delle strutture rappresentate nel volersi riferire ad una controparte reale (vd. in particolare MANSUELLI 1967 su cui si tornerà anche oltre). Il tema è stato successivamente approfondito in maniera sistematica per tutta l'Etruria meridionale tra il VII e il V sec. a.C. da A. Naso (NASO 1996). Da questo lavoro si evince come sia difficile estendere all'intero territorio etrusco lo specifico rapporto individuabile in alcuni centri, fra cui *in primis* Cerveteri, per la decorazione lineare fra camera sepolcrale, tenda di *prothesis* e casa dei vivi (vd. in particolare NASO 1996, pp. 315-367, 397).

⁵ Per l'analisi strutturale dei sistemi architettonici realizzati tramite pittura lineare e sulle considerazioni che emergono da questo argomento in rapporto alla lunga storia degli studi vd. *Spazi Sepolti* 2017, pp. 112-135, 151-155, 163-176, 189-202.

realizzabili fuori terra. L'osservazione diacronica del rapporto con i soggetti iconografici presenti nella tomba, in relazione anche alle morfologie architettoniche, consente poi di precisare il ruolo di tali rappresentazioni nello specificare attraverso il tratto superfici, partizioni e spazi già concettualmente definiti, codificati e perfettamente comprensibili dalla comunità sin dalle origini⁶. Il loro uso rigoroso, metodico, ritmato e peculiare, quasi cristallizzato nello scorrere del tempo, lascia trasparire il profondo valore semantico all'interno di un linguaggio specifico completo, strutturato e allusivo fin dal principio. Ne sono testimonianza le prime tombe con soggetti figurati, che nel secondo quarto del VI secolo stando alla nuova seriazione cronologica, vedono l'introduzione di soluzioni espressive a completamento di antichi significati, argomentando attraverso l'uso di una rinnovata espressività concetti profondamente e da tempo radicati nella cultura locale e fino a questo momento espressi soltanto da un insieme di linee battute. Da questo punto di vista la pittura tarquiniese appare dunque apprezzabile nella sua interezza e complessità solo in riferimento a un sistema preconstituito di realtà semantiche, che danno vita ad un vero e proprio linguaggio perennemente sospeso tra figurazione e astrazione. Qui ogni singolo *sema* possiede innumerevoli accezioni, sempre tuttavia coerentemente riconducibili ad un minimo comune, secondo convenzioni implicite nel locale ambito funerario e che naturalmente possono variare nel corso del tempo⁷.

In quest'ottica l'analisi sistematica del rapporto fra pittura e architettura, ovvero fra i due sistemi espressivi o significanti con cui

⁶ Ivi, pp. 144-148, 195-202.

⁷ Dal punto di vista delle architetture dipinte già G.A. Mansuelli notava come la decorazione delle camere di Tarquinia apparisse costantemente come un compromesso tra l'esigenza di rappresentare la riproduzione esatta della realtà architettonica e al contempo una falsa architettura (MANSUELLI 1967, pp. 46-70). Più di recente una posizione particolarmente rilevante in questo senso è quella di R. Benassai che, alla luce dei confronti istituibili con la pittura "strutturale" campana, identifica nelle colonne rappresentate nelle tombe il segno tangibile del passaggio tra la dimensione umana e quella ultraterrena, piuttosto che semplici elementi a sostegno di un più o meno stabile padiglione (BENASSAI 2005, pp. 147-148). Per ulteriori approfondimenti vd. *Spazi Sepolti* 2017, pp. 174-193.

gli Etruschi di Tarquinia diedero corpo al proprio spazio funerario simbolico, dimostra come sin dall'inizio esso fosse impostato secondo due criteri strettamente interconnessi. Questi sono una traiettoria orizzontale e una direttrice verticale. Latenti all'interno di ciascun ipogeo, tali principi vengono trasmessi agli occhi degli osservatori dalla pittura lineare che ne rivela altresì specifiche suddivisioni, il cui valore può essere oggi evinto attraverso la decorazione figurata, ma che doveva essere assolutamente implicito allora. Per questo la seconda può dirsi asservita alla prima, risultando di minore pregnanza e in ogni caso irrilevante nel senso complessivo del monumento⁸.

Se infatti si esaminano sistematicamente le diverse scansioni prodotte dalla pittura lineare in rapporto all'architettura e alla decorazione figurata, si possono stabilire precise risposdenze con i piani dell'esistenza secondo la concezione religiosa etrusca: in senso verticale il mondo ctonio, quello terrestre e quello celeste; la separazione, la transizione e la reintegrazione in un rito di passaggio in senso orizzontale. In questo modo si spiega il ruolo pervasivo della pittura lineare e la sua costante e lunghissima attestazione: essa appare intrinsecamente legata e atta a specificare la natura stessa dell'ambiente funerario, spazio sacro in cui attraverso adeguate e costanti corrispondenze cosmiche tra la realtà sensibile e quella soprasensibile, mondi apparentemente distanti potevano entrare in comunicazione e realizzare il sereno passaggio dell'anima verso l'Aldilà⁹.

Sotto questo punto di vista la decorazione lineare, considerata di presenza reale ma di sostanza immateriale e soprattutto non forzabile nelle rigide leggi del costruire sensibile, svolge il ruolo fondamentale di dare forma allo spazio ideale, concretizzando all'interno della tomba i principi costitutivi del *templum* secondo il pensiero religioso etrusco. Mediante la sua perfetta apparecchiatura è dunque possibile trasferire l'ordine del cosmo al mondo terrestre, e da questo alla dimensione ctonia e poi catactonia per mezzo di un sistema di

⁸ *Spazi Sepolti* 2017, pp. 176-178, 195-202. Per ulteriori approfondimenti in rapporto alle scelte compositive della pittura figurata vd. MARZULLO c.s.a.; per gli aspetti concernenti le forme architettoniche vd. MARZULLO c.s.b.

⁹ In relazione all'utilizzo e alla percezione degli spazi vd. MARZULLO c.s.c.

proiezioni in grado di creare omologie e risposdenze con le quali entrare in comunicazione col divino¹⁰.

Nel panorama così configurato gli elementi architettonici e gli altri soggetti pittorici possono sì essere giudicati allusivi a controparti reali, ma devono necessariamente caricarsi di valori legati al ruolo che svolgono all'interno dello spazio così connotato, assumendo valore ideologico e non soltanto di mimesi. Quello del rimando a strutture architettoniche pare dunque soltanto uno dei tanti messaggi espressi attraverso la composizione della tomba: come è stato ampiamente dimostrato, essi potevano convivere contemporaneamente e armonicamente all'interno del comune iperspazio polisemico allestito per dare l'esito anelato alla sepoltura¹¹.

In questo contesto le strutture architettoniche richiamate attraverso la pittura possono caricarsi di valori allusivi ulteriori, che contribuiscono a dare origine ad una realtà intensa, permeata di corrispondenze simboliche ad oggi solo intravvisibili.

Ritornando così ai fascioni policromi, l'individuazione di un possibile rimando al fenomeno dell'arcobaleno non pare autorizzare l'eliminazione del riferimento ad elementi del mondo architettonico, che anzi continua a rimanere più confacente all'intero campione a disposizione. Oltre all'appena citato richiamo agli edifici sacri, su cui si ritornerà anche in seguito, un ulteriore riferimento strutturale potrebbe essere individuato nel *dokanon*¹². In questa prospettiva i

¹⁰ Per approfondimenti vd. *Spazi Sepolti*, pp. 200-202. Sulla possibilità di far risalire l'applicazione di siffatti principi ad epoca protostorica vd. MARZULLO c.s.b.

¹¹ Sullo specifico potere della pittura parietale nell'evocare temi e luoghi diversi che possono convivere all'interno del medesimo spazio funerario, vd. ad esempio D'AGOSTINO 1983; CRISTOFANI in STEINGRÄBER 1985, p. 77; DOBROWOLSKI 1991, p. 27; TORELLI 1996; RONCALLI 2000; COLONNA 2003; MAGGIANI 2005 con ampia bibliografia e rimandi.

¹² Sul culto dei Dioscuri espresso mediante specifici accorgimenti nelle tombe dell'Etruria arcaica e tardo-arcaica, vd. in particolare COLONNA 1996, sul *dokanon* in Etruria vd. CARANDINI 2003, pp. 203, 504, sull'antichità del culto dei Dioscuri in Etruria BAGNASCO GIANNI 1999, pp. 135-138. Non essendo possibile in questa sede riprendere i numerosi aspetti che concernono questa articolata tematica (su cui si è dato ampio spazio in

gruppi di linee indicherebbero non solo la divisione dello spazio attraverso cui possono spostarsi i *Tinias Cliniar*, passando dalla sfera celeste a quella infera, ma nella scelta dei colori che rispettano un andamento simmetrico dal centro verso gli estremi, anche la possibilità di procedere in senso inverso, secondo un moto perpetuo che ben si adatta al concetto di eternità sotteso in molti altri particolari delle tombe¹³.

Ecco allora che le catene di edere, melograni penduli e boccioli di loto che spesso adornano siffatte figurazioni, si inseriscono armonicamente in tale scenario, con i loro connotati legati alla sfera ctonia e alla rinascita¹⁴, immettendo nel messaggio allusivo globale accezioni legate a credenze escatologiche connesse a culti diversificati nel tempo e nella società, senza disturbare la lettura complessiva del monumento. Dal punto di vista della materialità dell'evidenza risulta altresì plausibile che l'utilizzo simmetrico dell'alternanza dei colori dal centro verso gli estremi delle fasce sia stato impiegato scientemente per fornire un visibile effetto chiaroscurale alla decorazione, donando evidente spessore e fisicità alla materia. Tale spiegazione tra l'altro trova specifico riscontro in casi provenienti dalle tipologie A03a e A03b, dove i fascioni policromi superiori e altri elementi strutturali sono dipinti e a rilievo. Tali esempi costituiscono una chiara testimonianza del ruolo attivo

Spazi Sepolti 2017, pp. 197-200), si può citare il caso delle linee che uniscono i fratelli in altre serie testimoniali, fra cui spiccano in primo luogo gli specchi figurati. Su questi ultimi le forme generate dalle linee, del tutto confrontabili con quelle presenti sulle tombe, sono state spesso interpretate come espressione del *dokanon*, trovando riscontro sia formale sia concettuale con quanto prospettato in questa sede per la decorazione pittorica lineare degli ipogei tarquiniesi.

¹³ Per una rassegna degli altri elementi che rimandano alla ciclicità dell'eterno messi in pratica nella composizione dello spazio funerario tarquiniese vd. MARZULLO 2016, pp. 108-109, e MARZULLO c.s.a.

¹⁴ Sul significato simbolico di fiori e frutti nel panorama funerario vd. JANNOT 2009. Sull'interpretazione delle pitture tarquiniesi in chiave misterica vd. in particolare COLONNA 1996; PIZZIRANI 2010, pp. 47-52; CERCHIAI 2014 con rimandi.

della decorazione e della intercambiabilità tra tecnica pittorica e scultura¹⁵.

Visto dunque lo stretto parallelismo istituibile tra la decorazione pittorica lineare e i principi ordinatori immateriali che secondo la religione etrusca erano all'origine dello spazio consacrato¹⁶, risulta verosimile che non sia uno specifico edificio reale a venire rappresentato *stricto sensu* nelle tombe, ma che sia l'essenza stessa dello spazio consacrato a venire riprodotta tramite siffatti accorgimenti all'interno degli ipogei. Attraverso questa prospettiva le raffigurazioni ottenute tramite la pittura lineare costituirebbero la materia con cui dare forma ad un concetto ideale, che proprio per la sua separazione dal mondo tangibile, non può essere forzato nei rigidi principi che regolano le forme del costruire sensibile.

Nel panorama sin qui descritto le strutture richiamate nelle tombe tarquiniesi sembrano dunque rimandare sin dagli albori più ad edifici culturali, che alla semplice 'casa del morto', ponendosi come specifici indicatori di concetti ben definiti e dando vita a quel processo di eroizzazione che porterà successivamente ad associare i sarcofagi dei defunti a *naoi*¹⁷. In questo senso si possono istituire precise rispondenze tra fasce e fascioni nelle tombe e travi di bordo, architravi, fregi e cornici, che in edifici sacri realizzati in pietra e prima ancora costruiti in materiale deperibile, erano deputati a svolgere il medesimo ruolo di definizione spaziale e collegamento tra le diverse componenti strutturali, mettendo in connessione le basi

¹⁵ *Spazi Sepolti* 2017, pp. 169-170.

¹⁶ Sul quadro normativo, linguistico ed epigrafico che descrive il rapporto fra uno spazio sacro delimitato, sopra o sottoterra, e la sua collocazione nel più ampio spazio cosmologico, orientata a seconda delle situazioni e delle necessità della comunità di riferimento, vd. da ultimo BAGNASCO GIANNI c.s. con discussione e rimandi all'ampia bibliografia precedente.

¹⁷ Ivi, p. 192. Il tema è stato ora ripreso in RONCALLI 2020 per quanto riguarda l'applicazione di questi principi alle costruzioni templari. Sui mezzi espressivi impiegati per esprimere siffatti concetti attraverso l'architettura funebre tarquiniese vd. MARZULLO c.s.b.

con le pareti e queste ultime con il tetto, fin da epoca remota appannaggio della sfera celeste e divina¹⁸.

Da questo punto di vista il ruolo di siffatte decorazioni non risulta dissimile da quello dei boschetti, altrettanto frequenti sulle pareti delle tombe: come questi ultimi, infatti, qualificano lo spazio come sacro, collegando la terra con il cielo e producendo all'interno degli ipogei una significativa risonanza con i luoghi in cui sulla terra l'uomo poteva entrare in contatto con il divino, generando quella ambiguità semantica propria della concezione iperspaziale che da sempre caratterizza questo peculiare aspetto dell'espressività tarquiniese.

matilde.marzullo@unimi.it

¹⁸ Il rapporto fra frontoni, *columen*, spioventi, parti decorative e strutturali delle coperture con la sfera celeste e divina è stato ampiamente trattato in *Spazi Sepolti* 2017, in particolare pp. 17-27, 189-193.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BAGNASCO GIANNI 1999 = G. BAGNASCO GIANNI, *L'harpax come corona di luce*, in M. CASTOLDI (a cura di), *Koinà, Miscellanea di studi archeologici in onore di Pietro Orlandini*, Milano 1999, pp. 123-142.
- BAGNASCO GIANNI 2019 = G. BAGNASCO GIANNI, *Civico Museo Archeologico. Collezione Ancona, urne "a campana"*, in "REE", LXXXI, 2018 [2019], pp. 401-407.
- BAGNASCO GIANNI c.s. = G. BAGNASCO GIANNI, *Tamera, sopra e sottoterra*, in corso di stampa.
- BENASSAI 2005 = R. BENASSAI, *Oltre le colonne. Riflessioni sulla dimensione ultraterrena e il passaggio all'aldilà nella pittura funeraria campana*, in F. GILOTTA (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della Giornata di Studio (Santa Maria Capua a Vetere, 28 maggio 2003), Napoli 2005, pp. 143-150.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1959 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Saggio su alcuni pittori etruschi*, in "StEtr", 27, 1959, pp. 79-106.
- CARANDINI 2003 = A. CARANDINI, *La nascita di Roma. Dei, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*, Torino 2003.
- CERCHIAI 2014 = L. CERCHIAI, *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*, Catalogo della Mostra (Bologna, Ottobre 2014 - Febbraio 2015), Bologna 2014, pp. 37-44.
- COLONNA 1996 = G. COLONNA, *Il dokanon, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti nell'Etruria tardo-arcaica*, in L. BACCHIELLI, M. BONANNO ARAVANTINOS (a cura di), *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi, 2. La Tripolitania. L'Italia e l'Occidente*, Roma 1996, pp. 165-184.
- COLONNA 2003 = G. COLONNA, *Osservazioni sulla Tomba Tarquiniese della Nave*, in A. MINETTI (a cura di), *Pittura etrusca: Problemi e Prospettive*, Atti del Convegno (Sarteano, 26-27 ottobre 2001), Sarteano 2003, pp. 63-77.
- D'AGOSTINO 1983 = B. D'AGOSTINO, *L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica*, in "Prospettiva", 32, 1983, pp. 37-52.

- D'AGOSTINO 1991 = B. D'AGOSTINO, *Dal palazzo alla tomba. Percorsi della imagerie etrusca arcaica*, in "ArchCI", 43, 1991, pp. 223-235.
- DOBROWOLSKI 1991 = W. DOBROWOLSKI, *La peinture étrusque dans les recherches du XVIII siècle. III.*, in "Archeologia", 42, 1991 [1992], pp. 7-41.
- DOBROWOLSKI 1997 = W. DOBROWOLSKI, *La Tomba della Mercareccia e i problemi connessi*, in "StEtr", 63, 1997, pp. 123-148.
- Grotte Cornetane 2016 = M. MARZULLO, *Grotte Cornetane: Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte di Tarquinia*, Tarchna suppl. 6, Milano 2016.
- FIORINI 2007 = L. FIORINI, *Immaginario della tomba, retaggi arcaici e soluzioni ellenistiche nella pittura funeraria di Tarquinia*, in "Ostraka", 1, 2007, pp. 131-147.
- JANNOT 2009 = J.R. JANNOT, *The Lotus, Poppy and other plants in Etruscan funerary contest*, in J. SWADDLING, P. PERKINS (eds), *Etruscan by definition, the cultural, regional and personal identity of the Etruscans, papers in honour of Sybille Haynes*, London 2009, pp. 81-86.
- MAGGIANI 2005 = A. MAGGIANI, *Simmetrie architettoniche, dissimmetrie rappresentative. Osservando le pitture della Tomba degli Scudi di Tarquinia*, in F. GILOTTA (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della Giornata di Studio (Santa Maria Capua a Vetere, 28 maggio 2003), Napoli 2005, pp. 115-132.
- MANSUELLI 1967 = G.A. MANSUELLI, *Le sens architectural dans les peintures des tombes tarquiniennes avant l'époque hellénistique*, in "RA", 1, 1967, pp. 41-74.
- MARZULLO 2016 = M. MARZULLO, *Il bicchiere dell'Addio. Banchetto e spazio funerario a Tarquinia*, in C. GIANNI ARDIC (a cura di), *Il banchetto simbolico. Feste, simposi e baccanali tra rituali antichi e anacronismi moderni*, "Jouvence Filosofia", 13, Milano 2016, pp. 81-110.
- MARZULLO c.s.a = M. MARZULLO, *Collegare mondi: un particolare impiego dello spazio tombale in prospettiva escatologica*, in "Acta Hyperborea" 16, in corso di stampa.
- MARZULLO c.s.b = M. MARZULLO, *Pittura funeraria etrusca: un'indagine tra realtà e rappresentazione*, in *Atti del XIV Congresso dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)* (Napoli 9-13 settembre 2019), in corso di stampa.

- MARZULLO c.s.c. = M. MARZULLO, *Lungo la via del crepuscolo: luci, riflessi e bagliori nello spazio funerario etrusco*, in P. BRUSCHETTI, L. DONATI, V. MASCELLI (a cura di), *Luce dalle Tenebre, i Lumi nel mondo etrusco*, Catalogo della Mostra, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca, MAEC, in corso di stampa.
- NASO 1996 = A. NASO, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria Meridionale (VII-V sec. a.C.)*, Bibliotheca Archaeologica 18, Roma 1996.
- PALLOTTINO 1937 = M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, in "MonAnt", XXXVI, 1937.
- PIZZIRANI 2010 = C. PIZZIRANI, *Identità iconografiche tra Dioniso e Ade in Etruria*, in "Hesperia", 26, 2010, pp. 47-69.
- RONCALLI 2000 = F. RONCALLI, *La Pittura*, in M. TORELLI (a cura di), *Gli Etruschi*, Venezia 2000, pp. 345-364.
- RONCALLI 2003 = F. RONCALLI, *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, 26-27 ottobre 2001), Sarteano 2003, pp. 52-62.
- RONCALLI 2014 = F. RONCALLI, *L'Aldilà: dall'idea al paesaggio*, in G. SASSATELLI, A. RUSSO TAGLIENTE (a cura di), *Il viaggio oltre la vita: gli Etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale*, Catalogo della Mostra (Bologna, Ottobre 2014 - Febbraio 2015), Bologna 2014, pp. 55-61.
- RONCALLI 2016 = F. RONCALLI, *Abitare il palazzo, abitare il tempio: riflessioni su un rapporto antico*, in "AnnFaina", 23, 2016, pp. 21-37.
- RONCALLI 2017 = F. RONCALLI, *Tra dimora e viaggio. La fascia policroma nelle tombe dipinte tarquiniesi di VI sec. a.C.*, in L. CICALA, B. FERRARA (a cura di), *Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, "Quaderni del Centro Studi Magna Grecia" 22, 2017, pp. 567-580.
- RONCALLI 2020 = F. RONCALLI, *Le nuove aristocrazie e la ridefinizione dello spazio nella decorazione architettonica templare*, in "AnnFaina" 27, 2020, pp. 427-453.
- ROSS HOLLOWAY 1965 = R. ROSS HOLLOWAY, *Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii*, in "AJA", 69, 1965, pp. 341-347.
- Spazi Sepolti* 2017 = M. MARZULLO, *Spazi sepolti e dimensioni dipinte nelle tombe etrusche di Tarquinia*, Tarchna suppl. 7, Milano 2017.
- STEINGRÄBER 1985 = S. STEINGRÄBER (a cura di), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.

- STOPPONI 1968 = S. STOPPONI, *Parapetasmata etruschi*, in "BdA", LIII, 1968, pp. 60-62.
- STOPPONI 1983 = S. STOPPONI, *La Tomba della Scrofa Nera*, Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, 8, Roma 1983.
- TORELLI 1997 = M. TORELLI, *Limina Averni, realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in "Ostraka", 1, 1997, pp. 63-86.
- WEBER-LEHMANN 1985 = C. WEBER-LEHMANN, *Il periodo arcaico, Il periodo «classico»*, in STEINGRÄBER 1985, pp. 46-61.

