



# PARETI DIPINTE. DALLO SCAVO ALLA VALORIZZAZIONE

a cura di

Antonella Coralini  
Paolo Giulierini  
Valeria Sampaolo  
Francesco Sirano

TOMO I

EDIZIONI  
QUASAR

## PICTA. Ricerche e studi sulla pittura antica 1

*Direttore Scientifico:* Antonella Coralini

*Comitato Scientifico:* Fabrizio Antonelli, Alix Barbet, Danilo Bersani, Nicole Blanc, Julien Boislève, Hariclia Brecolaki, John R. Clarke, Antonella Casoli, Paola D'Alconzo, Alexandra Dardenay, Diego Elia, Hélène Eristov, Federica Fontana, Paolo Liverani, Rocco Mazzeo, Emanuela Murgia, Nesrine Nasr, Jan Stubbe Østergaard, Ilaria Romeo, Nicola Santopuoli, Emanuela Sorbo, Paolo Tomassini.

# **PARETI DIPINTE. DALLO SCAVO ALLA VALORIZZAZIONE**

Atti del XIV Congresso internazionale  
dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique  
(AIPMA)

Napoli-Ercolano, 9-13 settembre 2019

a cura di Antonella Coralini,  
Paolo Giulierini, Valeria Sampaolo†, Francesco Sirano

TOMO I

EDIZIONI  
QUASAR

Realizzato, per l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), dal Centro Interuniversitario di Studi sulla Pittura Antica (CESPITA), dal Parco Archeologico di Ercolano (PaErco) e dal Laboratorio di Rilievo e Restituzione della Pittura Antica (LaRPA) dell'Università di Bologna, con il sostegno del Centre Jean Bérard (UAR 3133 CNRS-EFR) e del Museo Archeologico Nazionale (MANN) di Napoli, il volume presenta gli Atti del XIV Colloquio Internazionale dell'Associazione (Napoli, 9-13 settembre 2019), frutto della collaborazione dei medesimi enti con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, il Museo Archeologico Virtuale (MAV) di Ercolano e il Museo Archeologico Romano (MAR) di Positano.



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DIPARTIMENTO  
DI STORIA CULTURE CIVILTÀ



PARCO  
ARCHEOLOGICO  
DI ERCOLANO

con il sostegno di



Tutti i contributi sono stati sottoposti a referaggio esterno e anonimo (Double Peer Review).

La relativa documentazione è conservata nell'archivio del Centro di Studi Interuniversitario sulla Pittura Antica (CESPITA), presso il Dipartimento di Storia Culture Civiltà di Bologna.

Angela Bosco ha curato la segreteria scientifica e la rilettura dei testi in inglese.

Alle attività di redazione hanno partecipato, nel quadro del tirocinio curriculare dell'Università di Bologna diretto da Antonella Coralini, allievi dei corsi di laurea dell'Alma Mater: Daniele Borghi, Lena Carner, Lorenzo Cicone, Veronica Lelli, Nicolantonio Losacco, Federico Mancin, Sharon Francesca Orlando, Cristel Novelli, Ginevra Puglisi, Isabella Silvestro.

Per il corredo iconografico, tutti gli oneri dei diritti d'uso delle immagini sono stati assolti dagli autori.

In copertina: Pompei, IX 8, 3.6.a, Casa del Centenario, ambiente 42 (rielaborazione di Irene Loschi, 2024).

ISBN 978-88-5491-467-4

eISBN 978-88-5491-483-4

DOI: 10.48235/1062

Tutti i diritti riservati

© Roma 2024, Autori e Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.  
via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia) – [www.edizioniquasar.it](http://www.edizioniquasar.it)

# Sommario

---

## TOMO I

AIPMA XIV. Premesse e eredità di un congresso internazionale	
<i>Antonella Coralini</i> .....	1
Programma del convegno .....	7
Pareti dipinte. Percorsi, risultati, prospettive	
<i>Antonella Coralini</i> .....	15

### 1. DALLO SCAVO AL MUSEO

Un banchetto per l'eternità. Una nuova testimonianza pittorica dalla necropoli di Cuma	
<i>Priscilla Munzi, Jean-Pierre Brun, Elisa Conca, Marcella Leone, Dorothee Neyme, Serena Sechi, Chiara Germinario, Celestino Grifa, Alberto De Bonis, Vincenzo Morra</i> .....	29
La Tomba delle Danzatrici di Ruvo di Puglia, dallo scavo alla fruizione aggiornata	
<i>Giuseppina Gadaleta, Luigia Melillo</i> .....	55
Gli affreschi Pallavicini Rospigliosi del Museo Nazionale Romano: storia, conservazione, valorizzazione	
<i>Chiara Giobbe, Agnese Pergola</i> .....	65
Il Parco Archeologico del Molinete a Cartagena: un modello integrale di gestione della pittura parietale romana	
<i>Izaskun Martínez Peris, Victor Velasco Estrada, María José Madrid Balanza, José Miguel Noguera Celdrán, Irene Bragantini, Alicia Fernández Díaz</i> .....	81
A collaborative archaeological and conservation project at Villa Arianna, Stabiae (2010-2016)	
<i>Paolo Gardelli, Aurora Raimondi Cominesi, Julia Burdajewicz, Alexander Butyagin, Krzysztof Chmielewski</i> ..	97
Connecting divided: the problem of studying frescoes from the thermae area of Villa Arianna	
<i>Alexander Butyagin</i> .....	109
Pittura a Ostia tra I e IV sec. d.C. Scavo, documentazione e restauro nel Progetto Ostia Marina	
<i>Massimiliano David, Stefano De Togni, Maria Stella Graziano</i> .....	117
La decorazione plastica di Primo Stile dall'Edificio delle Logge di Populonia: scavo, analisi, restauro e restituzione in museo	
<i>Fernanda Cavari, Fulvia Donati</i> .....	127

La pittura parietale della villa romana di Cottanello dallo scavo alla restituzione virtuale: un approccio multidisciplinare <i>Carla Sfameni, Francesca Colosi, Fernanda Prestileo, Antonio D'Eredità, Stella Nunziante Cesaro</i> .....	147
Pitture tardoantiche nel comprensorio dell'Ospedale di S. Giovanni in Laterano a Roma: dalla scoperta al restauro virtuale <i>Giacomo Casaril, Alessandra Cerrito, Massimo Limoncelli, Paolo Saturno, Jun Yamada</i> .....	163
Pareti dipinte della Modena romana: dai frammenti ai contesti <i>Antonella Coralini, Silvia Pellegrini</i> .....	181
Le Pareti Rosse di <i>Bedriacum</i> : ricostruzione e comunicazione <i>Stefano Nava, Daniele Bursich</i> .....	195
Pitture parietali dalle <i>domus</i> di via Colletta a Cremona: dal recupero all'allestimento museale <i>Nicoletta Cecchini, Elena Mariani, Marina Volonté</i> .....	207
<i>Laus Pompeia</i> : pareti dipinte dalla <i>domus</i> di via San Rocco <i>Federica Giacobello, Stefania De Francesco, Stefania Jorio, Roberta Zanini, Danilo Bersani, Peter Vandenabeele, Jan Jehlicka</i> .....	215
Le pitture dimenticate di <i>Astigi</i> : archeologia, restauro e ipotesi di valorizzazione <i>Antonio Fernández Ugalde, Irene Loschi</i> .....	223
Plaza de Armas del Alcázar Real a Écija: archeologia <i>in situ et alibi</i> <i>Irene Loschi, Sergio García-Dils de la Vega, Cristina Cívico Lozano, Ana Santa Cruz Martín</i> .....	231
Roman wall paintings from <i>Noricum</i> : the Muzejski trg site in Celje (Slovenia) <i>Jure Krajšek, Jasna Radšelj, Jelka Kuret, Petra Benedik, Ophélie Vauxion</i> .....	247
The Frescoes from Stobi's Episcopal Basilicas: A Century of Study, Preservation and Collaboration <i>Krassimira Frangova, Mishko Tutkovski, Tome Filov</i> .....	263
Les modes de présentation des fragments de peinture murale antique en contexte muséal en France, Italie et Suisse (1960-2018) <i>Noémie Klein</i> .....	271
<b>2. DOCUMENTARE E RAPPRESENTARE</b>	
Les peintures du jardin de la maison des Dioscures à Pompéi : nouveaux documents et questions d'interprétation <i>Eric Morvillez</i> .....	285
Pompeian Murals Depicted on Post-Pompeian Canvases: The Case of Lawrence Alma Tadema <i>Eric M. Moormann</i> .....	295
Archives photographiques et peintures pompéiennes <i>in situ</i> au XIX <sup>e</sup> siècle : documentation de terrain, valorisation d'époque, lecture patrimoniale <i>Delphine Acolat</i> .....	319
Documentary treasure in the Russian archaeological archive. Photographs and drawings of the first studies of Bosphorus decorative painting <i>Maria Medvedeva</i> .....	339

Documenter, contextualiser et relire les décors du parc archéologique de Baïes <i>Léa Narès</i> .....	353
Dal rilievo al restauro virtuale: il <i>frigidarium</i> maschile delle Terme Stabiane a Pompei <i>Giuseppe D'Acunto, Maria Grazia Di Giovannantonio</i> .....	363
Nuovi studi sulla necropoli ellenistica a Nord di <i>Neapolis</i> . Pittura e architettura dalla documentazione digitale alla restituzione virtuale <i>Maria Amodio, Giuseppe Camodeca, Federico Caprioli, Carlo Leggieri, Norbert Zimmermann</i> .....	375
Una pittura di larario da Nora <i>Giorgio Rea</i> .....	393
Restaurer le fragmentaire : propositions suisses <i>Michel E. Fuchs</i> .....	401
Dalla didattica alla ricomposizione. Primi risultati del workshop sulle pitture frammentarie dal Macchiozzo di Villa Adriana <i>Mathilde Carrive, Francesco de Angelis, Stella Falzone, Marco Maiuro, Florence Monier, Paolo Tomassini</i> ...	417
Documentare, studiare, restituire la pittura antica. L'esperienza del LaRPA (2005-): risultati e prospettive <i>Antonella Coralini, Andrea Fiorini, Irene Loschi</i> .....	429
Digitale Aufnahme, Dokumentation und Auswertung von bemalten Wandputzbruchstücken / Registrazione digitale, documentazione e valutazione di frammenti di intonaco affrescato <i>Michael Ramsperger</i> .....	439
A journey into the Hades in the Hypogeum of Cerberus: The Spatial Augmented Reality experience <i>Donato Maniello, Valeria Amoretti</i> .....	447

### 3. MATERIALI E TECNICHE

L'esperienza del colore ad Arpi nella pittura parietale e vascolare. Tecniche, pigmenti e iconografie alla luce del restauro <i>Salvatore Patete, Claude Pouzadoux, Italo M. Muntoni, Annarosa Mangone</i> .....	459
Non solo pareti: la pittura su scultura <i>Sara Lenzi, Paolo Liverani, Susanna Bracci, Giovanni Bartolozzi, Donata Magrini, Roberta Iannaccone</i> ...	479
Pigment Analysis as Dating Tool at Oplontis Villa A <i>John R. Clarke, Regina Gee, Pietro Baraldi</i> .....	493
<i>Oplontis</i> , Villa A: uno studio sulla tecnica della pittura parietale <i>Renata Esposito, Giovanni Paternoster</i> .....	507
Indagini archeometriche sulle pitture murali di Grotta di San Biagio a Castellammare di Stabia <i>Pietro Baraldi, Giorgio Trojsi, Andrea Rossi, Vincenzo Sabini</i> .....	517
Sopravvivenze di blu egiziano nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno <i>Giorgio Trojsi, Federico Marazzi, Pietro Baraldi, Paolo Zannini, Andrea Rossi</i> .....	523
Soffitti di I secolo da Ostia: nuovi dati da contesti frammentari e spunti di riflessione <i>Martina Marano, Paolo Tomassini</i> .....	529

L'archeometria nello studio della pittura antica: nuovi dati da un vano affrescato dall'edificio a Est del foro di Nora <i>Federica Stella Mosimann, Michele Secco</i> .....	539
Archeometria della pittura parietale a Reggio Emilia: gli intonaci dipinti dallo scavo di Palazzo Mongardini <i>Annalisa Capurso, Pietro Baraldi, Paolo Zannini, Cecilia Baraldi, Stefano Lugli, Andrea Rossi, Giulia Tirelli</i>	549
Spathic Calcite and Marble in the Wall-Paintings of Roman Aquileia <i>Simone Dilaria, Monica Salvadori</i> .....	557
Aquileia, Casa delle Bestie ferite: nuovi frammenti di pittura parietale da riporti sottopavimentali <i>Monica Salvadori, Anna Favero, Michele Pacioni, Clelia Sbrolli, Luca Scalco</i> .....	567
Materiali e tecniche della pittura romana in Canton Ticino <i>Giovanni Cavallo, Iliaria Verga</i> .....	575
Les analyses croisées des peintures murales comme révélateur du chantier de décoration : la pièce 10 de la villa de Schieren <i>Arnaud Coutelas, Sabine Groetembril, Lucie Lemoigne, Jana Sanyova</i> .....	587
El vertedero de Blanes: un contexto privilegiado para el estudio de la decoración mural de Augusta Emerita desde una perspectiva multidisciplinar <i>Alicia Fernández Díaz, Gonzalo Castillo Alcántara, Francisco Javier Heras Mora, Macarena Bustamante Álvarez</i> .....	607
Técnicas, estilos y talleres en la pintura romana de Carthago Nova y su territorio. Un análisis interdisciplinar <i>Alicia Fernández Díaz, Gonzalo Castillo Alcántara</i> .....	631
Rojo cinabrio y azul egipcio en las pinturas del Noreste de Hispania <i>Carmen Guiral Pelegrín, Lara Íñiguez Berrozpe, Manuel Blanco Domínguez</i> .....	643
Las cornisas de estuco de época republicana en el valle medio del río Ebro <i>Carmen Guiral Pelegrín, Lara Íñiguez Berrozpe, Francisca Lobera Corsetti, Antonio Mostalac Carrillo</i> .....	665
Fragments of stucco in the villa romana de la Cocosa (Badajoz) <i>Lara Íñiguez Berrozpe, Jorge Tomás García</i> .....	673
Stuccowork, Plaster and Pigments at the Reception Area of Herod's Theater at Herodium <i>Lena Naama Sharabi</i> .....	681
Fragment Analyses from Khirbet Wadi Ḥamam (Lower Galilee) <i>Silvia Rozenberg</i> .....	697
Aiming for prevention and maintenance, not restoration <i>Andreina Costanzi Cobau</i> .....	701



## TOMO II

## 4. CONOSCERE, CONSERVARE, COMUNICARE

Conoscere per conservare. Per una Carta del Rischio delle superfici parietali decorate del Foro Romano e del Palatino <i>Francesca Boldrighini, Federica Rinaldi</i> .....	715
Ricomporre e valorizzare: soffitti dipinti e in stucco dal Palatino e dal Foro Romano <i>Roberta Alteri</i> .....	729
Le pitture dell' <i>oecus</i> principale della Casa di Augusto a Roma <i>Enrico Galloccchio</i> .....	747
La Sala delle Maschere: un luogo in cui vedersi vedere <i>Agostino De Rosa, Antonio Calandriello</i> .....	757
TECT, una banca dati per la pittura antica. Un bilancio a otto anni dall'avvio del progetto e le sue applicazioni a Ostia, Pompei e nelle <i>Regiones VIII e X</i> <i>Monica Salvadori, Silvia Diani, Alessandra Didonè, Francesca Fagioli, Riccardo Helg, Angelalea Malgieri, Giulia Salvo, Clelia Sbrolli</i> .....	773
Frammenti di intonaco, frammenti di informazione. Studio e valorizzazione di pitture parietali dalle Terme del Sarno a Pompei <i>Clelia Sbrolli, Alice Pistolin</i> .....	791
Frammenti di decorazione parietale dal santuario di Apollo a Pompei: studio, ricerca e restauro <i>Chiara Emiri</i> .....	797
La pittura di Ercolano. Stato delle conoscenze e prospettive della ricerca <i>Francesco Sirano, Domenico Camardo, Mario Notomista</i> .....	807
Ri-vedere la pittura antica. Restituire leggibilità alle pareti dipinte di Ercolano <i>Antonella Coralini</i> .....	827
Gestire e conservare pareti dipinte ad una scala urbana: il campione ercolanese <i>Elisabetta Canna, Annunziata Laino, Fiorenza Piccolo</i> .....	849
Dal micro al macro e ritorno: quando un problema conservativo localizzato diventa responsabile di grandi cambiamenti <i>Annunziata Laino, Paola Matilde Pesaresi, Leslie Rainer</i> .....	861
La <i>Domus</i> della Donna Velata di <i>Urvinum Hortense</i> : studio preliminare e progetto di valorizzazione dei frammenti di pittura parietale <i>Benedetta Sciaramenti</i> .....	877
Pittura funeraria etrusca: un'indagine tra realtà e rappresentazione <i>Matilde Marzullo</i> .....	893
Oltrepassare. Paesaggi dell'aldilà nella pittura etrusca a Tarquinia <i>Gloria Adinolfi, Rodolfo Carmagnola, Maria Cataldi, Luciano Marras, Vincenzo Palleschi, Alfonsina Russo Tagliente</i> .....	909

## 5. RILETTURE E NUOVI DATI

Guirlandes et rinceaux peints dans le monde grec à l'époque hellénistique : typologie, techniques d'exécution et signification selon les contextes <i>Anne-Marie Guimier-Sorbets, Alain Guimier</i> .....	925
The painted Philosophers' Tomb in Pella and the Seven Sages mosaic from Pompeii: a Macedonian interpretation of a familiar theme <i>Olga Palagia</i> .....	941
Mani di pittori dalle necropoli di Paestum: il contesto di Spinazzo <i>Elvira Passaro</i> .....	951
Structural Division of Ancient Roman Wall Paintings (c. 200 BC – c. AD 100): An attempt to deal with problems of the Four Styles <i>Anu Kaisa Koponen</i> .....	961
Per un riesame del Primo Stile a Pompei tra pitture e pavimenti <i>Maria Stella Pisapia, Grete Stefani</i> .....	971
Architecture et décoration d'un premier étage : la <i>Caupona</i> di <i>Sotericus</i> à Pompéi <i>Marina Covolan, Ophélie Vauxion</i> .....	987
La fauna sulle pareti del <i>Sacrarium</i> del Tempio di Iside a Pompei <i>Michele Di Gerio, Alessia Fuscone, Daniela Di Maso</i> .....	995
Il paesaggio mitologico segue un modello? Osservazioni sulle pitture in Terzo e Quarto Stile <i>Sae Buseki-Endo</i> .....	1007
La decorazione parietale della villa romana di San Giovanni del Palco <i>Carmela Ariano</i> .....	1013
Pitture parietali dalla Cripta di San Felice Protovescovo di Nola <i>Laura Caso</i> .....	1023
Immagini da Stabiae: due frammenti di pareti dipinte e Antonio Canova <i>Domenico Camardo, Mario Notomista</i> .....	1029
Gli ambienti affrescati dell'Insula della Salita del Grillo presso i Mercati di Traiano a Roma <i>Massimo Vitti</i> .....	1043
La decorazione di un ambiente della <i>domus</i> di via Illica a Milano <i>Anna Maria Fedeli, Carla Pagani</i> .....	1057
La decoración pictórica del <i>tablinum</i> de la <i>domus</i> del Castro Chao Samartin <i>Olga Gago Muñiz</i> .....	1067
Die römischen Wandmalereifragmente aus den neuen Ausgrabungen im Bereich des Praetoriums der CCAA im Köln <i>Renate Thomas</i> .....	1075
<i>Iovia</i> ( <i>Pannonia</i> ): Wall Paintings of a Late Roman Palace Complex Preliminary report <i>Eszter Harsányi, Gábor Bertók</i> .....	1089
The Late Antique paintings in <i>Naissus</i> in its social, religious and archaeological context <i>Gordana Jeremic</i> .....	1097

Examples of decorative wall painting from ancient Myrmekion <i>Alexander Butyagin, Nadezhda Milikbina</i> .....	1107
Un paradigme de la méthode ? Le tombeau Feldstein à Kertch <i>Pascal Burgunder</i> .....	1117
Décorer en contexte rupestre et hypogée au Proche-Orient <i>Claude Vibert-Guigue</i> .....	1129

## 6. RISULTATI E PROSPETTIVE

Conclusion <i>Alix Barbet</i> .....	1153
Pareti dipinte, dal restauratore al pittore. Materialità e filologia dei cantieri <i>Antonella Coralini</i> .....	1155

Nella sezione Bibliografia in calce ad ogni contributo, l'ordine segue un criterio alfabetico e, nei casi di più lavori di un medesimo autore principale, si è data priorità al numero dei coautori e al criterio alfabetico.

I titoli con più di tre autori compaiono, nei testi, abbreviati con la menzione del solo autore principale seguita da *et al.*

Le fonti antiche sono citate, in forma abbreviata, in nota nei testi.

Per gli autori greci si è fatto riferimento a LSJ – The online Liddell-Scott-Jones Greek-Englis Lexicon ([http://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/01-authors\\_and\\_works.html](http://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/01-authors_and_works.html)); per gli autori latini, al Thesaurus linguae Latinae – TLL (<https://thesaurus.badw.de/en/tll-digital/index.html>).

Per le riviste e le collane sono state utilizzate le abbreviazioni dell'*Archäologische Bibliographie* dell'Istituto Archeologico Germanico, oltre alle seguenti:

ANRW, Aufstieg und Niedergang der Roemischen Welt

BAR, British Archaeological Reports

BEFAR, Bibliothèque des Ecoles Archéologiques d'Athènes et Rome

CEFR, Collection de l'Ecole Française de Rome

*CIL, Corpus Inscriptionum Latinarum*

EAA, Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, I-VII e suppl., Roma 1958 ss.

*LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*

*LTUR, Lexicon Topographicum Urbis Romae*

MonPitt, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia

PPM, Pompei. Pitture e Mosaici, a c. di I. Baldassarre, I-X, Roma 1990-2003 (I, 1990; II, 1990; III, 1991; IV, 1993; V, 1994; VI, 1996; VII, 1997; VIII, 1998; IX, 1999; X, 2003).

PPM Disegnatori, La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX, Roma 1995.

PPP, Pompei. Pitture e Pavimenti: Repertorio delle fotografie del Gabinetto fotografico nazionale, I-IV, Roma 1981-1992 (I, 1981; II, 1983; III, 1986; Indici, 1992).

In tutti gli altri casi, il titolo è stato indicato per esteso.

Sono state inoltre utilizzate le seguenti sigle:

AFPMA, Association Française pour la Peinture Murale Antique

AIPMA, Association Internationale pour la Peinture Murale Antique

AIRPA, Associazione Italiana Ricerche Pittura Antica

MANN, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

# Pittura funeraria etrusca: un'indagine tra realtà e rappresentazione

---

Matilde Marzullo

Il lavoro oggetto di questo contributo è frutto di un progetto di ricerca decennale, dedicato all'indagine dell'esistenza di specifici principi fondanti nella concezione spaziale della ritualità funeraria etrusca, così come espressa dalle tombe dipinte. Rimanendo aderenti agli obiettivi del convegno, riguardo alla convergenza e complementarità di metodi e tecniche per una rilettura critica della base documentaria e per la valorizzazione delle sinergie fra conoscenza, conservazione e comunicazione, la prima parte del contributo dà conto delle molte e proficue collaborazioni che hanno reso possibile un approccio interdisciplinare, volto alla conoscenza di questo fragile ed eterogeneo patrimonio. La seconda parte è invece dedicata ad alcune considerazioni che emergono dalla lettura diacronica delle relazioni fra pittura e architettura e che riguardano il sistema di valori associati alla progettazione degli spazi funerari, in rapporto al passaggio e al contatto col superno, valori che trovarono negli ipogei dipinti espressione monumentale, ma che sembrano affondare le proprie radici culturali in tempi molto più remoti.

## 1. *La tomba come struttura archeologica e il rapporto col contesto*

Le tombe dipinte di Tarquinia, come è noto, sono per la maggior parte camere interamente ipogee: l'unico segno che oggi contribuisce a identificarle in superficie è un piccolo avanzo di tumulo, in molti casi in carenziale stato di conservazione. Sfortunatamente, infatti, dal ventesimo secolo lo sfruttamento agricolo della collina ha completamente rovinato i resti di que-

sti antichi paesaggi (figg. 1-2), talché avvalendosi della loro presenza non è possibile quantificare il numero di monumenti e in molti casi nemmeno conoscere la posizione di quelli descritti secoli addietro.

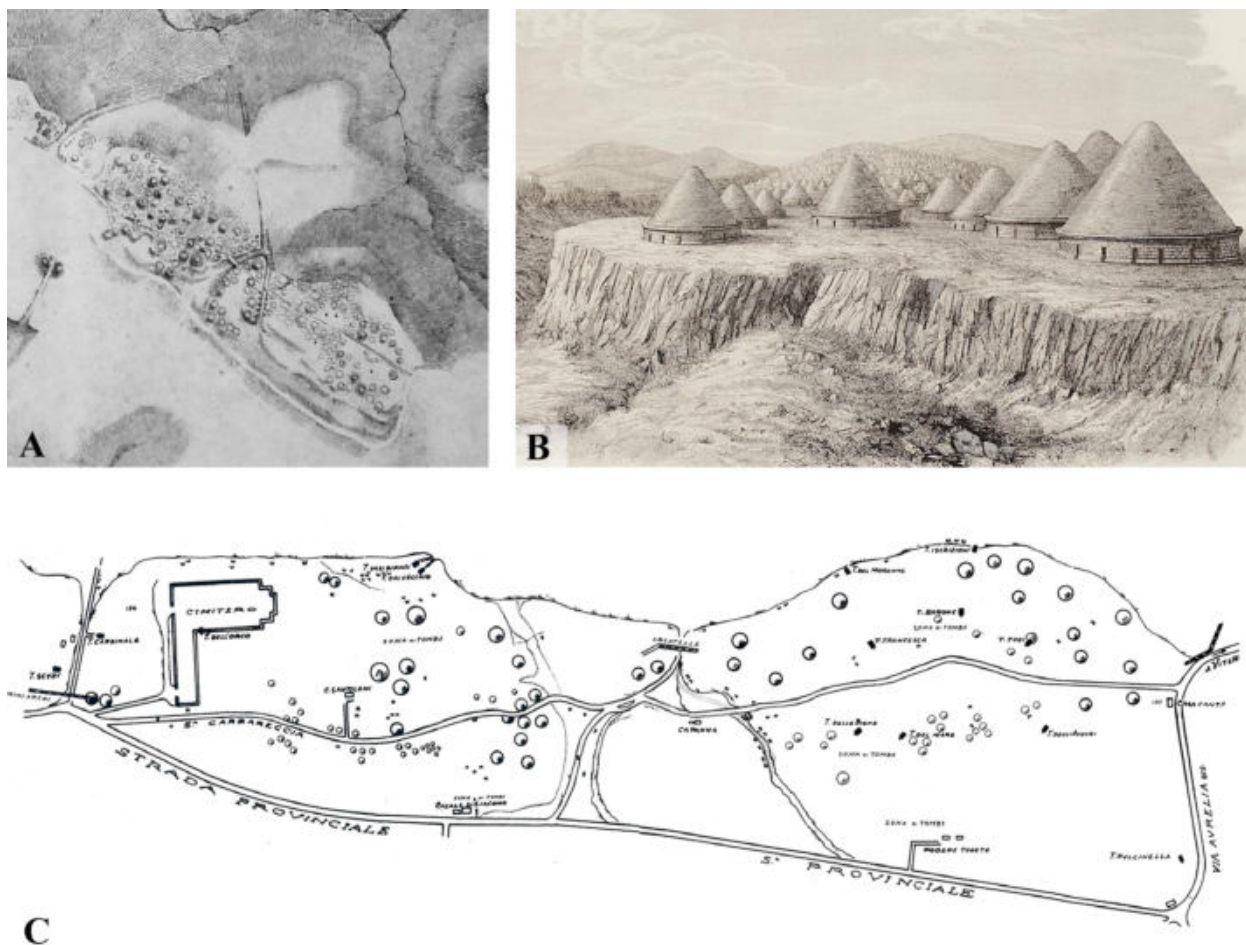
L'indeterminata ubicazione di molti degli ipogei è un tema particolarmente sensibile e rilevante sia dal punto di vista della ricerca scientifica, sia per quanto riguarda gli aspetti della tutela e della valorizzazione del territorio. Il tentativo di colmare tale lacuna ha unito per questo gli intenti della Soprintendenza e dell'Università di Milano, che ha preso in carico un piano di conoscenza approfondito che potesse tener conto delle numerose istanze di un tema archeologico di così ampio respiro e fungere da base per la creazione di una aggiornata *Carta Archeologica delle tombe dipinte*<sup>1</sup>. La decennale collaborazione a livello interdisciplinare nata all'interno del Centro di Ricerca Coordinato *Progetto Tarquinia* diretto da G. Bagnasco Gianni, ha fatto sì che archeologi, architetti del Politecnico di Milano e tecnici geofisici della Fondazione Ing. C.M. Lericci, potessero lavorare fianco a fianco, avendo come obiettivo la restituzione di una fisionomia più aderente all'aspetto originario della necropoli, con ovvie ricadute non solo sul piano della conoscenza, ma anche su quello della tutela, della valorizzazione e della fruizione di questo eccezionale patrimonio.

Rapportandosi al tema naturalmente bisogna tenere conto che l'architettura dei movimenti di terra definisce in antico, e specialmente in ambito etrusco, paesaggi nuovi interamente inventati dall'uomo, che modifica con la propria mano il territorio: se decine di centinaia di tombe e di tumuli erano visibili nel paesaggio costruito dagli Etruschi nel corso dell'Ottocento<sup>2</sup>,

---

1 RUSSO, TRUCCO 2015, 77-78; BAGNASCO GIANNI, GARZULINO, MARZULLO 2020, 74-80.

2 Agli inizi dell'Ottocento si rilevavano ancora almeno seicento tumuli che si stagliavano dal piano di campagna (WESTPHAL 1830, 37). Sugli effetti percettivi che questo paesaggio culturale suscitava nell'osservatore: DENNIS 1878, 301-303.



1. Riproduzioni storiche della necropoli dei Monterozzi e dei suoi tumuli: a. particolare da A. Pasqui, *Pianta di Tarquinia* (1881-1897) (da GAMURRINI, COZZA, PASQUALI 1972, Cart. II, 62); b. particolare da L. Canina, *Tombe più conservate nell'esposizione prospettica della necropoli principale di Tarquinia* (da CANINA 1846-1851, tav. LXXIX); c. elaborazione da G. Caraffa, *Necropoli di Tarquinia rilievo planimetrico* (da PALLOTTINO 1937, tavv. 4-5)

le ripetute arature e le modifiche legate all'uso moderno del territorio hanno portato alla progressiva cancellazione di questi segni e alla perdita della percezione antica dell'ambiente (figg. 1-2). Lo spianamento delle calotte ha avuto nella fattispecie alcune conseguenze gravissime: da un lato i problemi legati alla conservazione dei monumenti<sup>3</sup>, dall'altro la difficoltà nel riuscire nuovamente a localizzare le tombe nel territorio. Riguardo a quest'ultimo punto, già in passato si erano tentate tecniche di *remote sensing* che potessero offrire utili indizi per affrontare la questione<sup>4</sup>. Tuttavia, nonostante i numerosi documenti e le soglie storiche

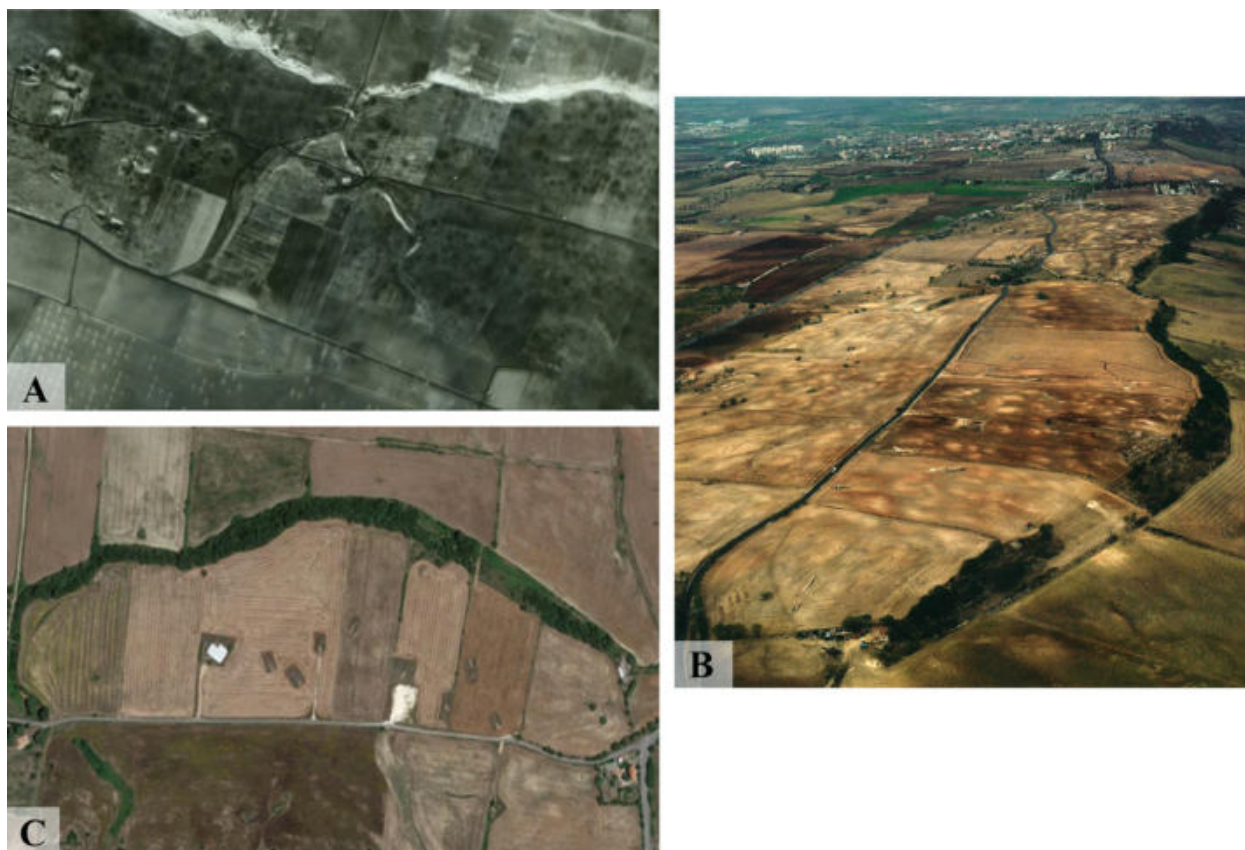
aerofotogrammetriche che mostrano condizioni della necropoli ormai difficilmente recuperabili, persiste un problema fondamentale: ciò che è visibile nella fotografia spesso non trova riscontro con ciò che si trova sepolto nel sottosuolo<sup>5</sup>. È da questa constatazione che presero avvio le ricerche della Fondazione Ing. C.M. Lericì negli anni Cinquanta che dimostrarono come questa tecnica non sia sufficiente per l'individuazione delle formazioni sepolte, a meno che non se ne discernano porzioni emergenti dal suolo<sup>6</sup>. Queste furono le ragioni che portarono ad avviare l'impegnativa campagna di prospezioni geofisiche sulla collina dei Monte-

3 Gli aspetti legati al ruolo del tumulo nella conservazione dei monumenti sono stati approfonditi in occasione della III Giornata di Studi dell'Associazione *Amici delle tombe dipinte di Tarquinia*, svoltasi in collaborazione con la Soprintendenza sabap-rm-met nel marzo del 2017 e attualmente in attesa di pubblicazione.

4 LERICI 1965; MORETTI SGUBINI, CATALDI 2002, 28-30.

5 Su questi aspetti in particolare: LERICI 1965, 19 e da ultimo MARZULLO 2018b, 8-9.

6 LERICI 1959, 6-7.



2. Riproduzioni aeree della necropoli dei Monterozzi: a. aerofotogrammetria Royal Air Force (1950), Archivio UniMI; b. fotografia aerea (ca. 1984, da MORETTI SGUBINI, CATALDI 2002, 10); c. aerofotografia odierna (da Bing Maps 2019)

rozzi, che proseguirono per circa trent'anni, portando al riconoscimento di oltre 6100 tombe, fra cui molte riccamente dipinte.

Per quanto riguarda l'identificazione concreta di questi ipogei nella necropoli, sussistono ad oggi numerose difficoltà. Oltre a ritrovare il punto fra le migliaia presenti nella documentazione cartacea, suddivisa in fogli non sempre esaustivi o congruenti fra loro e accumulatisi nel corso di circa un cinquantennio, il problema maggiore è dato dall'impostazione del sistema. Come è stato riferito in altre sedi<sup>7</sup>, esso è orientato secondo il Nord magnetico, per questo in primo luogo bisogna tener conto di questa rotazione, dato che esso non corrisponde al Nord geografico ed è soggetto a variazioni nel corso del tempo. In aggiunta, ogni quadrato realizzato in pianta nella griglia delle restituzioni corrisponde ad una prefissata lunghezza lineare, che non tiene conto della conformazione geomorfologica del terreno. Ciò significa che provando a riportare la griglia elaborata dalla Fondazione su di una qualsiasi cartografia, essa non combaccerà con i limiti fisici della

zona. Per produrre poi i diagrammi a scala più ampia, i soli oggi conservati, i risultati delle acquisizioni sono stati ridotti e uniti a mosaico comportando delle distorsioni, particolarmente sensibili nel senso orizzontale. Ciò significa che se viene collocata correttamente una delle estremità della carta, l'altra finirà fuori asse in una misura direttamente proporzionale alla somma degli errori di posizionamento introdotti nel sistema (fig. 3).

Considerati tutti questi aspetti e tenendo presente che a ciascuno dei punti corrisponde una tomba non sempre precisamente al di sotto di esso, l'errore può essere immenso se riflesso su superfici di alcuni chilometri, come appunto quelle dell'intera necropoli.

Per recuperare la posizione degli ipogei è necessario, pertanto, collocare correttamente la maglia topografica sul suolo, riplasmandola secondo le asperità esistenti. Sembrerebbe dunque possibile profilare un *iter* metodologico simile a quello recentemente messo in opera per l'antico abitato, dove l'insieme delle competenze del CRC *Progetto Tarquinia* ha permesso di rea-

7 BAGNASCO GIANNI, GARZULINO, MARZULLO 2017, 213-217.

lizzare la *Carta Archeologica della Civita di Tarquinia*, portata a termine per la sua componente GIS nel 2018 e ora in via di elaborazione per la stampa tradizionale<sup>8</sup>.

Posto dunque che l'operato della Fondazione Lericci costituisce un'insostituibile fonte di informazioni sulla distribuzione degli ipogei e sulla topografia della necropoli, difficilmente replicabile in tempi moderni, risulta di primaria importanza recuperare i dati in maniera quanto più possibile integrale, verificandoli e rendendoli adeguati alle necessità della ricerca e della gestione, tutela e valorizzazione del sito archeologico. L'ambizioso progetto della *Carta Archeologica delle tombe dipinte*, si pone dunque fra gli obiettivi il posizionamento corretto dei monumenti oggi noti e al contempo l'identificazione degli elementi utili e necessari al recupero delle informazioni sulle decine di ipogei scoperti nel corso dei secoli e attualmente conosciuti solo attraverso fonti documentarie.

## 2. Tombe dipinte come monumenti

A tali aspetti si ricollega il secondo punto di questa disamina, ovvero l'individuazione e l'analisi sistematica dell'intero campione di ipogei disponibile. Come più sopra anticipato, visto l'interesse che da sempre le necropoli etrusche hanno suscitato in studiosi e scavatori più o meno legittimi, risulta molto difficile conoscere con esattezza il numero di tombe esistenti o anche solo di quelle scoperte fino ad ora. Queste sono alcune delle ragioni che hanno dato origine al volume *Grotte Cornetane* del 2016, che contiene il censimento degli ipogei dipinti trovati a Tarquinia grazie alla ricerca sistematica nei materiali che le indagini avviate dal Rinascimento ci hanno lasciato. La ricerca ha permesso di individuare circa 500 monumenti potenzialmente dipinti, estendendo considerevolmente il numero di esempi noti finora, che passano dal 4% registrato nel 2006<sup>9</sup>, all'8% odierno.

Il volume contiene l'apparato critico che consente di studiare le tombe come monumenti. Se infatti nel corso del Novecento la critica si è principalmente concentrata sugli aspetti stilistici e sull'interpretazione di singole iconografie, sino ad ora non era mai stata siste-



3. Sovrapposizione della quadrettatura Lericci con i risultati del posizionamento delle tombe all'odierna aerofotografia (Elaborazione con materiali Archivio Fondazione Ing. C.M. Lericci e Bing Maps 2019). Si noti come ponendo correttamente l'estremità occidentale, quella orientale e il resto delle caratteristiche geomorfologiche interne al pianoro finiscano notevolmente fuori allineamento

maticamente vagliata la possibilità che le pitture fossero parte di uno schema composito, che per essere pienamente compreso doveva necessariamente venire analizzato prendendo in considerazione tutte le parti mobili e immobili di cui poteva essere costituito. Ad esempio, se si osserva il periodo della nascita della pittura funeraria in Etruria nel corso dell'Orientalizzante, ci si può accorgere come nei diversi centri vengano sviluppate soluzioni specifiche e completamente diverse fra loro: si pensi al caso di ipogei dipinti come Pantere a Tarquinia, Mengarelli a Cerveteri o Vaccareccia a Veio in termini di scala, planimetrie, numero di vani e accezioni ad essi affidate<sup>10</sup>. Temi come questi, ripetuti per tutte le soglie cronologiche di attestazione della pittura funeraria in Etruria, permettono dunque di chiedersi se sia possibile studiare questo fenomeno, e in particolare i suoi significati, senza prendere in considerazione gli aspetti architettonici e costitutivi dei monumenti, ovvero lo spazio per cui erano pensati i dipinti.

Se, a prima vista, la domanda potrebbe risultare in qualche modo banale o tautologica, in realtà una risposta che soddisfi tutti i punti di vista, unanimemente accettata e condivisa dalle diverse scuole di pensiero, non è ancora stata individuata. Ciò perché vengono coinvolti temi oggetto di discussione oramai da alcuni secoli, da quando la critica ha cominciato ad interrogarsi sull'originalità stessa dell'arte etrusca rispetto a

8 Sulla Carta Archeologica della Civita di Tarquinia, MARZULLO 2018a, 311-312 con rimandi.

9 STEINGRÄBER 2006, 16.

10 Sulle tombe della Vaccareccia e Mengarelli e per il ruolo attribuito ai diversi ambienti, NASO 1996, 19-21, 29-30, 303. Per la tomba delle Pantere, MARZULLO 2016a, 276-279.



modelli allogeni e sul significato delle pitture in questo tipo di contesto. Da allora le interpretazioni sono state molteplici e spesso molto distanti tra loro, con esegesi che spaziano dalla mimesi concreta dell'edilizia domestica, all'estremo simbolismo, arrivando a non escludere mai il mero scopo decorativo<sup>11</sup>.

Il progetto si è così focalizzato sugli elementi specifici che contraddistinguono ciascun distretto produttivo, incardinandolo su due filoni principali ai fini dell'ermeneusi. Il primo concerne la verifica dell'associazione fra pittura e architettura: se infatti fossero state progettate in stretta relazione reciproca, il loro rapporto si dovrebbe mantenere coerente nel tempo e permetterebbe di traslare i significati dell'una sull'altra e viceversa. Il secondo invece riguarda le specificità del sito di Tarquinia, riconosciute a più riprese e sotto vari punti di vista dalla critica, che impediscono l'inquadramento delle tombe in sistemi validi in assoluto e che possano funzionare anche in altri distretti<sup>12</sup>. Rimanendo focalizzati sulle forme architettoniche, risulta particolarmente rilevante quanto osservato da Alessandro Naso riguardo alla possibilità di creare sintesi tipologiche valide ad ampio respiro, data la natura stessa dei monumenti funerari, che non si presta ad essere inserita entro rigidi schemi di classificazione<sup>13</sup>. Per questo, anche solo nel confronto fra i centri dell'Etruria meridionale, gli ipogei tarquiniesi corrono il rischio di venire attratti in categorie necessariamente allargate e di perdere quelle che potevano essere accezioni e differenze peculiari, forse non esenti da significati.

Per questo l'indagine si è concentrata esclusivamente sul centro dove la pittura funeraria raggiunse la sua massima espressione, prendendo in considerazione elementi di contestualizzazione, legati alla storia delle ricerche, architettonici e pittorici per ciascuna tomba censita e proponendo una riproduzione schematica degli elementi compositivi significativi, al fine di rendere i dati caratterizzanti la pittura e l'architettura immediatamente chiari e sempre confrontabili, indipendentemente dallo stato di conservazione dei monumenti. La ricerca ha prodotto un apparato grafico che permette di osservare la documentazione di ciascuna tomba organizzata in ordine cronologico. Questo risulta cru-

ciale per raccogliere informazioni sulla storia del monumento, sui restauri, su specifiche peculiarità e recuperando al contempo dettagli architettonici o pittorici spesso oggi non più intrasvisibili o accessibili.

Fra queste serie testimoniali figurano i materiali provenienti dall'archivio della Fondazione Ing. C.M. Lerici di cui si è detto, che è stato sistematicamente vagliato per un totale di circa 6100 tombe. Si sono così acquisiti molti dati inediti e informazioni su ipogei fino a questo momento sconosciuti. L'edizione del volume è stata pensata anche in digitale, rendendo in questo modo apprezzabile al meglio le immagini ad alta risoluzione e le applicazioni tridimensionali appositamente sviluppate. Fra queste figurano soluzioni utili a valorizzare le riproduzioni storiche mettendole a confronto con la realtà e immagini panoramiche navigabili con punto di vista centrale, zoomabili in ogni dettaglio, realizzate per favorire l'indagine del rapporto fra pittura e architettura e per la ricerca filologica degli effetti percettivi che i monumenti potevano suscitare.

A tali finalità, incentrate principalmente sulle necessità dell'indagine scientifica in campo etruscologico, ben presto si sono affiancate altre possibilità offerte dalla collaborazione interdisciplinare: sperimentazioni nel teatro virtuale realizzate con gli esperti di *Computer Graphics and Digital Imaging* del Dipartimento di Informatica dell'Università di Milano, hanno portato ad una proposta di visualizzazione della Necropoli dei Monterozzi ricostruita attraverso un approccio modulare e flessibile, adatto alle numerose e indipendenti tombe che la compongono<sup>14</sup>. L'utilizzo del Teatro Virtuale ha inoltre permesso di approfondire tematiche legate all'illuminazione degli ipogei e agli effetti connessi all'utilizzo delle fonti di luce, naturali e artificiali. Alcuni monumenti particolarmente significativi da questo punto di vista hanno svolto ruolo di cantiere-pilota per testare teorie avanzate in passato dalla critica, solitamente in forma scritta non disponendo di altri metodi<sup>15</sup> e per approfondire le indagini con ulteriori aspetti notati durante la ricerca e il rilievo diretto dei monumenti<sup>16</sup>. Le strutture subiscono così una trasformazione indotta dalle fonti di illuminazione, che proiettano architettura e pittura in un nuovo ambito,

11 Per un riepilogo dei diversi punti di vista, MARZULLO 2016b, 81-88.

12 MARZULLO 2017, 15-25.

13 NASO 1996, 11-12.

14 GADIA, MARZULLO, VALTOLINA 2015.

15 Ad esempio, CRISTOFANI 1987, 195.

16 Su questi aspetti, RAO *et al.* 2011, 158-161.

dove i soggetti iconografici, svelandosi sapientemente, danno vita ad una dimensione onirica e trascendentale, coinvolgendo pienamente lo spettatore nell'evocazione totale dell'estremo viaggio narrato<sup>17</sup>.

La collaborazione con gli architetti del Politecnico di Milano ha permesso poi di diffondere questi risultati a beneficio di un pubblico più ampio, rendendoli adatti anche alla valorizzazione e alla fruizione, così come è stato fatto in occasione della mostra *Etruscans@EXPO 2015*<sup>18</sup>. In questo caso si è proceduto al rilievo congiunto di quattro tombe dipinte di Tarquinia che ha portato alla creazione di modelli immersivi interattivi, che potevano essere esaminati in ogni singolo elemento pittorico e architettonico con grandissimo dettaglio. In questa stessa occasione la collaborazione tra etruscologi, informatici dell'Università di Milano e architetti del Politecnico ha permesso di testare nuove tecnologie nel campo dei Beni Culturali, come ad esempio i *Google Glass*, per promuovere un viaggio concettuale tra storia e attualità attraverso l'affascinante mondo degli Etruschi. Le pitture parietali si sono così trasformate in *touchscreen* per accedere a informazioni sull'alimentazione antica e moderna e sulle tematiche ad essa correlate.

Ritornando infine ai temi della ricerca prettamente etruscologica, la collaborazione con gli esperti di *Digital Imaging, Human-Computer Interaction and Colorimetry* del Dipartimento di Informatica dell'Università di Milano ha portato a sviluppare soluzioni innovative per migliorare la qualità delle immagini processate<sup>19</sup>. Applicando al campo della pittura funeraria un algoritmo basato sul modello computazionale della visione umana già precedentemente definito e validato, sono stati testati percorsi di analisi mirati ad incentivare i dettagli dello spettro del visibile sia su fotografie moderne sia storiche, concernenti tombe dipinte particolarmente deteriorate. A differenza di altri softwares attualmente diffusi, il sistema proposto è stato in grado di scegliere da solo e bilanciare numerose e diversificate serie di colori e contrasti, recuperando in maniera del tutto automatica dettagli altrimenti completamente invisibili ad occhio nudo. La soluzione si

è dimostrata particolarmente valida per investigare la pittura di V secolo, la cui tecnica esecutiva, scarsamente adatta al contesto di applicazione<sup>20</sup>, ha portato ad una estrema evanescenza dei colori e dei pigmenti.

### 3. *Tombe dipinte nel panorama culturale tarquiniese*

Avendo così raccolto tutte le informazioni disponibili sulla pittura e sull'architettura funebre tarquiniese, l'indagine si è potuta concentrare sul significato che entrambe dovevano aver assunto per la comunità che le aveva prodotte. Tali aspetti costituiscono il tema del volume della collana *Tarchna Spazi Sepolti e Dimensioni Dipinte* del 2017.

Il libro è dedicato all'esame delle caratteristiche degli attributi pittorici e architettonici valutati nel corso del tempo e sull'intero campione di tombe tarquiniesi rintracciate in *Grotte Cornetanee* del 2016. I risultati principali sono stati di recente riepilogati in altra sede<sup>21</sup>, ragion per cui in quest'ambito si vorrebbero richiamare solo gli aspetti concernenti il senso complessivo delle strutture, perché possano fungere da supporto per i successivi approfondimenti. Da questa prospettiva un primo punto è costituito dall'antichità del concetto di tomba a camera, che a Tarquinia può essere identificato già alla fine del Villanoviano, molto prima della comparsa della pittura. Il lento evolversi delle forme architettoniche dimostra come il concetto di tomba dipinta non si imponga nel panorama funerario locale come una novità assoluta, gemmata attraverso i sempre più stretti contatti mediterranei sviluppatisi nel corso dell'Orientalizzante, ma possieda i caratteri di una lunga e graduale acquisizione<sup>22</sup>. In spazi funerari già precedentemente noti e definiti, la decorazione pittorica svolge esclusivamente la funzione di marcare e completare di significato una rappresentazione mentale già da tempo formata e condivisa dalla comunità. Trattati ed elementi decorativi espressi in maniera rigorosa, ripetitiva e quasi priva di sperimentazione lasciano infatti trasparire un linguaggio specifico, completo e strutturato sin dal principio. A

17 MARZULLO 2021b.

18 MARZULLO 2016a, 2-3; BAGNASCO GIANNI 2017, 94-97.

19 GADIA *et al.* 2016.

20 CECCHINI, ADAMO, BURANELLI 2012, 98-99.

21 MARZULLO c.s.

22 MARZULLO 2017, 80-81.

tal proposito la ricerca ha portato a dimostrare l'esistenza di due criteri strettamente interrelati nella progettazione di qualsiasi tomba a camera tarquiniese: una direttrice in senso verticale che procede di pari passo e inscindibilmente da una che procede invece in senso orizzontale.

Seguendo questa linea interpretativa la ricerca ha dimostrato che ogni tomba dipinta tarquiniese, indipendentemente dalla sua più o meno ricca decorazione figurata, costituisce di per sé un *templum sub terra*, regolato dai rigidi principi della *etrusca disciplina*<sup>23</sup>.

La tomba, dunque, si configura come un ambiente stabilmente progettato sin dai primordi, strutturato attraverso elementi precisi e durevoli, la cui valenza sembra primariamente riconducibile alla delimitazione delle superfici. In questo particolare ambiente la pittura lineare definisce attraverso il tratto spazi già idealmente qualificati, i cui significati vengono esplicitati attraverso l'utilizzo delle scene figurate, che dunque risultano del tutto secondarie nel messaggio allusivo globale.

Il caso delle strutture architettoniche evocate attraverso la pittura lineare risulta in questo senso particolarmente istruttivo poiché si presta a numerose e diverse interpretazioni che vanno dall'allusione a strutture abitative, a *parapetasmata* per l'esposizione del defunto, da elementi immaginari, a simboli dell'Al dilà<sup>24</sup>. Da questo punto di vista la preziosa collaborazione con gli architetti del Politecnico di Milano ha dimostrato che quelle tarquiniesi, valutate dal punto di vista statico, non riproducono se non in rare occasioni strutture realmente edificabili, come avviene invece in altri centri<sup>25</sup>. Con questa prospettiva si può dunque pensare che le rappresentazioni prodotte attraverso la pittura lineare, nello spazio ideologico della tomba, formino la materia con cui dare sostanza alla componente ideale: mai riprodotte appieno la realtà, poiché non forzabile nei rigidi principi che regolano la costruzione sensibile.

Riassunti dunque in questo modo i termini della questione, quello che si intende qui approfondire è

proprio il rapporto tra tomba ed edificio, sacro in particolare, nel tentativo di offrire ulteriori punti di vista rispetto a quanto sinora proposto. La disamina sin qui affrontata permette infatti di osservare distintamente due aspetti particolarmente significativi. Il primo riguarda la lenta e graduale trasmissione della ritualità connessa ai monumenti funebri di generazione in generazione senza che sia mai possibile leggervi nette fratture o cesure rispetto al passato. Il secondo concerne l'interesse marginale da parte dei committenti e progettisti tarquiniesi per una riproduzione fedele degli interni di una abitazione, talché per questo centro non sarà mai possibile stabilire una corrispondenza certa tra tomba e casa del morto<sup>26</sup>.

Riconnettendo pertanto il discorso alle considerazioni che emergono dallo studio delle architetture tombali e della pittura lineare nell'Orientalizzante Recente e in periodo alto-arcaico, sembrerebbe possibile individuare le radici espressive in modelli formali più antichi, pertinenti all'Orientalizzante Antico se non addirittura precedenti. Come si è visto, infatti, la fase avanzata dell'età del Ferro può considerarsi il crogiolo in cui matura a Tarquinia l'idea della tomba a camera, di pari passo con le formule culturali legate all'introduzione e la sempre maggiore diffusione dell'inumazione<sup>27</sup>.

#### 4. *Rappresentare per immagini... una questione di continuità*

Appare così opportuno approfondire l'analisi dei possibili modelli costruttivi da cui le strutture di quest'epoca potrebbero aver tratto ispirazione. Se da un lato il soffitto arcuato e la doppia falda unita centralmente possono suggerire prototipi reali costruiti in materiale deperibile, ciò appare smentito dall'attestazione della fenditura e del *columen* incavato, che spingono a cercare risposte in altre direzioni. Il confronto con gli edifici in pietra diffusi a livello mediterraneo e con i monumenti rupestri della Frigia e della Tracia in particolare, suggerisce un comune *milieu* culturale per

23 Ivi, in particolare 195-202; MARZULLO c.s.

24 Per ulteriori aspetti che riguardano l'analisi della pittura lineare in rapporto a possibili strutture architettoniche realizzabili fuori terra, MARZULLO 2021a.

25 MARZULLO 2017, 113-131, 166-176.

26 Su questi aspetti, ivi, 92-94, 131-135, 153-154, 189-193.

27 Lunghe tradizioni di studi trattano il cambiamento delle credenze funerarie in relazione alle caratteristiche delle necropoli villanoviane. Per i principali punti di vista, BRUNI 1995; IAIA 1999, 28-32; DELPINO 2005; TRUCCO, DE ANGELIS, BARBARO 2016.

queste strutture, ben disgiunto dalle contemporanee soluzioni impiegate nell'edilizia domestica<sup>28</sup>. In Oriente la volta ad ogiva e la fenditura nel cielo in combinazione con il secondo accesso praticato frontalmente, hanno portato ad interpretare queste strutture come luoghi sacri, dove bacini, fori e nicchie suggeriscono l'esecuzione di rituali compositi, associati ad aspetti sia solari sia ctoni della pratica devozionale. Qui il ruolo della fenditura, unitamente ai raggi solari che vi penetrano all'interno, doveva essere di primo piano e da valutare in rapporto ai troni e alle altre sedute ricavate nella pietra, rinvenuti di fronte alle camere voltate. In quest'ottica il paragone con le scalinate teatriformi prospicienti le camere funerarie a fenditura delle tombe principesche tipiche della Tarquinia di epoca orientalizzante appare quanto mai stringente e permette di intravedervi il medesimo ruolo in ambito culturale.

Riconnettendosi dunque alle due traiettorie contemporanee e convergenti attraverso cui si esplicava il rituale escatologico del viaggio del defunto verso l'Al-dilà, la conformazione degli attributi architettonici ulteriori e al di fuori della vera e propria camera funeraria appare di una certa rilevanza per poter individuare in maniera più soddisfacente apporti ed influenze a livello di significato.

Seguendo dunque quanto sin qui proposto riguardo ai principi compositivi espressi dalle tombe dipinte, anche per l'Orientalizzante Antico, quando a Tarquinia non vi è traccia di pitture, si possono notare elementi atti ad esprimere con chiarezza la credenza in un tragitto che connetteva il mondo dei vivi a quello dei defunti, articolato attraverso tre diverse tappe, sia in senso orizzontale, sia in verticale. Esso è particolarmente evidente quando formulato in chiave monumentale per i tumuli principeschi (fig. 4): in senso orizzontale, le tappe riflettono quello che doveva essere il percorso escatologico attraverso un primo spazio ancora utilizzato dai vivi, ovvero le scalinate teatriformi; una zona intermedia, vale a dire la scena davanti alla quale venivano celebrate le *performances* culturali osservate dagli spettatori; ed infine la vera propria camera della deposizione, separata dal resto mediante la porta indissolubilmente chiusa della scena, che immetteva in

una dimensione più raccolta, buia e privata, destinata esclusivamente alle spoglie del defunto. Al contempo la straordinaria architettura delle tombe principesche permette di osservare con chiarezza anche il viaggio in direzione verticale, dalla camera della sepoltura verso il cielo, passando attraverso la fenditura e le cerimonie che verosimilmente dovevano prendere atto sulla sommità della calotta. Naturalmente le architetture monumentali sono più prodighe di particolari rispetto alle più semplici tombe di ridotte dimensioni: esse lasciano intravedere la presenza di numerosi astanti e celebranti di esequie funebri complesse, adatte ad esprimere con grande solennità e partecipazione la *pietas* dei sopravvissuti, senza la quale il viaggio ultraterreno non avrebbe mai potuto andare a buon fine. Ciò nonostante, è possibile osservare l'attestazione e il continuo ripetersi dei medesimi principi anche in strutture più modeste, che lasciano intendere come siffatte direttrici venissero espresse anche in forma abbreviata e simbolica. Quasi tutte le tombe di quest'epoca, infatti, dispongono di scale discendenti, camere funerarie con fenditura e tumulo sommitale, la cui valenza in ambito culturale sembrerebbe dunque pienamente integrata nella lettura sin qui proposta. A tal proposito studi sempre più approfonditi hanno infatti dimostrato che al di sopra della calotta, almeno in Etruria meridionale, si verificavano cerimonie e numerose pratiche rituali con lo scopo di facilitare il contatto tra vivi e morti<sup>29</sup>. Per questo si è portati a credere che essa possa rappresentare in qualche modo una prefigurazione del mondo ultraterreno<sup>30</sup>, all'interno della quale in alcuni casi potevano trovare posto già fisico gli antenati, rappresentati mediante dei cippi<sup>31</sup>.

Parallelamente a queste affermazioni si può osservare come il tumulo si ponga nel paesaggio costruito dagli Etruschi come spazio a sé stante, dotato di caratteristiche specifiche che lo isolano dal resto del mondo sensibile<sup>32</sup>. Sapientemente delimitato attraverso scalini rocciosi o circoli di pietre e raggiungibile dai vivi soltanto mediante passaggi prestabiliti, appare come una struttura consacrata, destinata alla specifica funzione di tramite, dove il mondo catactonio, la superficie terrestre e il cielo potevano entrare in comunicazione.

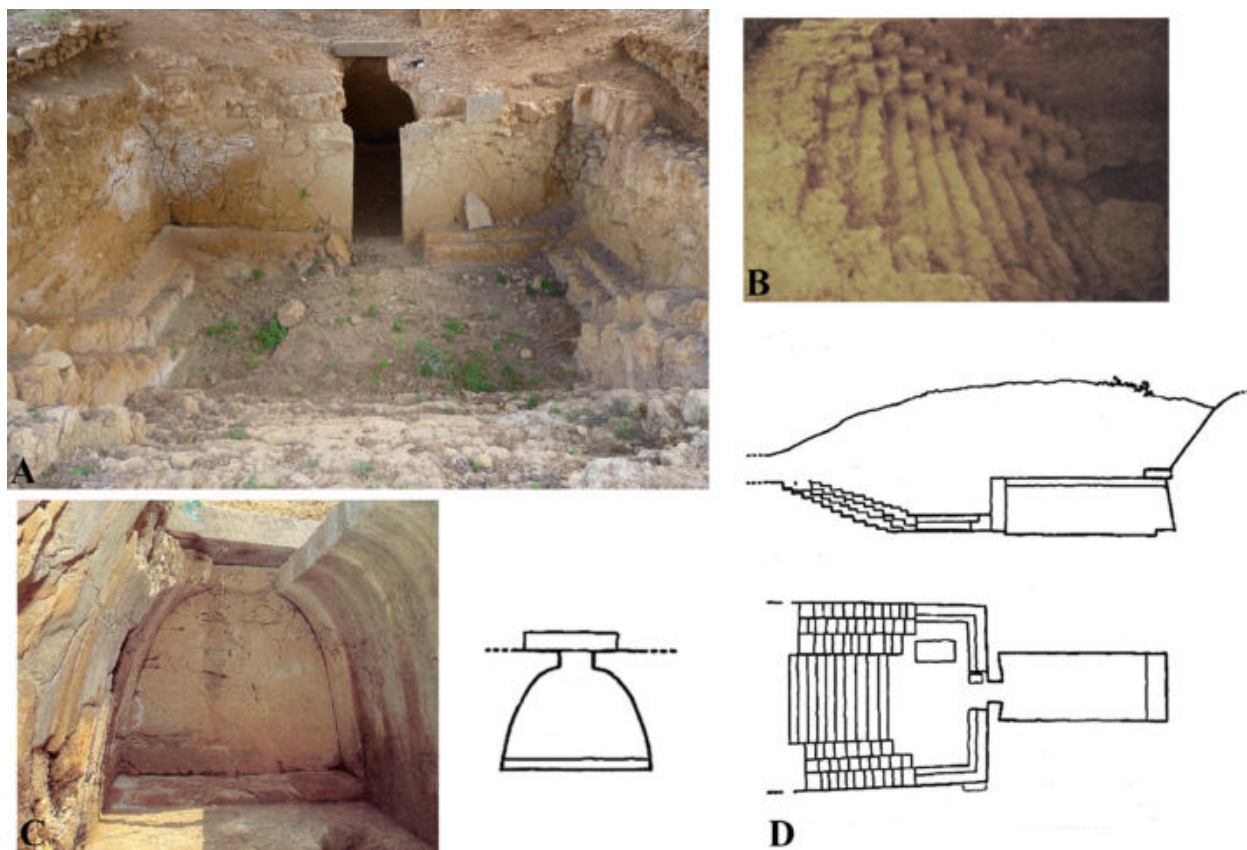
28 MARZULLO 2017, 145-151.

29 Di recente su questi argomenti, COLONNA 2015 e NASO 2016, con bibliografia.

30 Sulle diverse funzioni finora riconosciute per i tumuli etruschi, COLONNA 2015, 12-16.

31 STEINGRÄBER 1991, 1097-1098, BRUNTI 2000, 165-167.

32 Su questi aspetti, ZIFFERERO 2006, 193-211; COLONNA 2015, 12-16; MARZULLO 2017, 144-151.



4. Struttura teatriforme del tumulo principesco Luza a Tarquinia. A. Punto di vista dalla scalinata d'accesso verso la camera funeraria; b. scalinata teatriforme; c. interno della camera funeraria con volta a botte e fenditura nel cielo sigillata da lastre litiche; d. rilievo della pianta, della sezione longitudinale e dell'interno della camera funeraria (elaborazione da «Archè» 1, 1970, 19-20)

Per questo a sua volta può essere considerato come proiezione al suolo dello spazio celeste e autorizzare il passaggio in senso inverso dalla superficie della terra alle profondità del mondo catactonio, secondo i principi ben noti dell'*etrusca disciplina*<sup>33</sup>. Ciò trova stretto confronto con quanto più sopra menzionato riguardo all'interpretazione in senso sacrale delle partizioni che compongono le camere funerarie ipogee e permette di definire con maggiore chiarezza il filo concettuale, a questo punto invisibile ma netto, che unisce la parte sotterranea dei monumenti con la loro manifestazione espressiva in superficie.

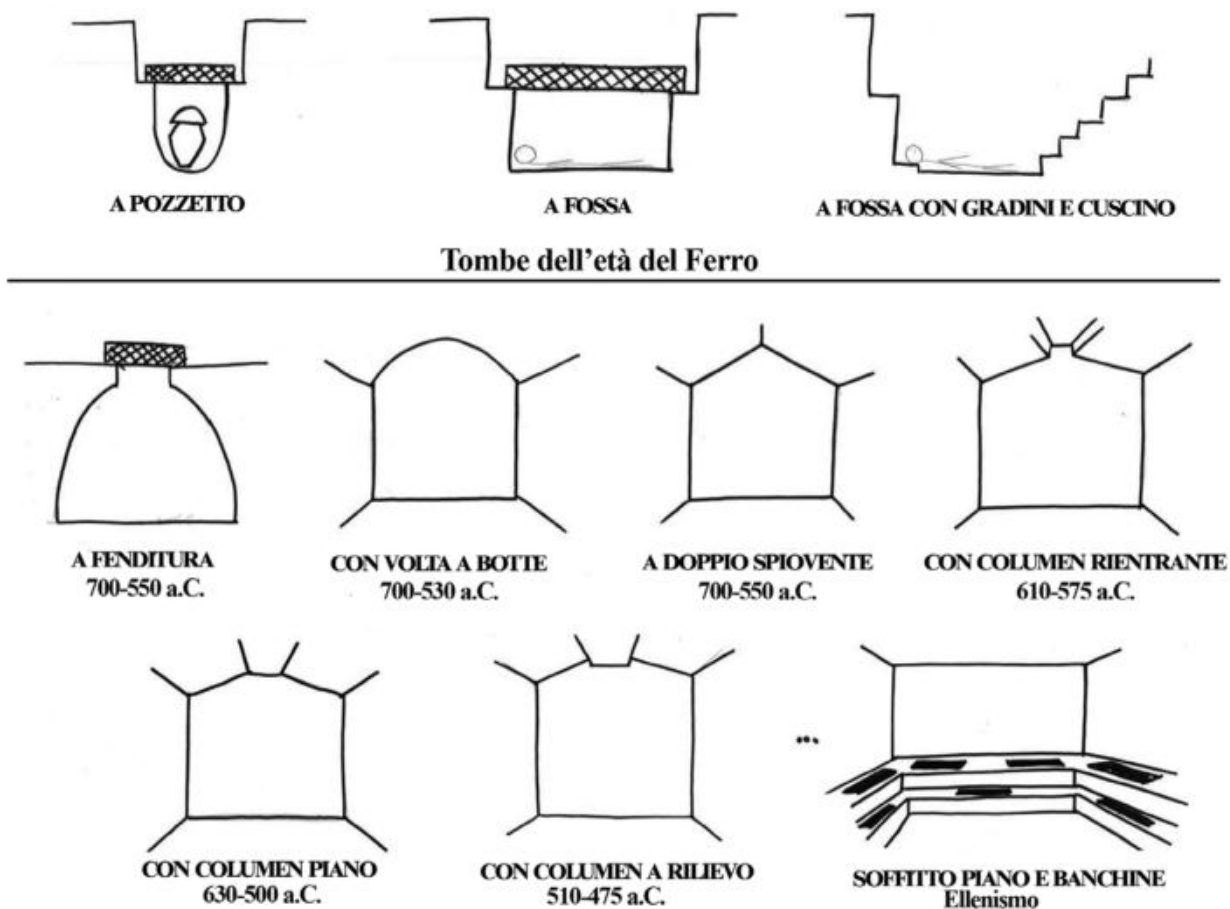
Avendo in questo modo definito i rapporti e i valori delle varie componenti che formano il particolare spazio delle strutture funebri tarquiniesi al principio dell'Orientalizzante, si può provare a procedere più indietro nel tempo, nel tentativo di individuare possibili apporti e ascendenti formali in epoche più re-

mote. A lungo, infatti, si è discusso sulla continuità della tradizione che ha portato alla formazione della tomba a camera in Etruria meridionale, e sul passaggio dai pozzetti sormontati da riporti di terreno a tumuli monumentali del diametro di svariate decine di metri<sup>34</sup>. Se, come si è detto, per alcuni versi il passaggio potrebbe sembrare repentino e in netta cesura rispetto al passato, rimanendo focalizzati su Tarquinia, i casi intermedi delle fosse di ampie dimensioni raggiungibili tramite gradini e dotate di cuscini poggiatesta, autorizzano ad intravedere l'applicazione dei principi compositivi che contraddistinguono le successive forme deposizionali, anche a questa soglia cronologica (fig. 5). L'analisi delle architetture funebri tarquiniesi ha infatti dimostrato che le fosse con gradini e cuscino costituiscono l'anello di giunzione tra la tradizione vilanoviana della tomba a pozzetto per l'incinerazione alle successive tombe a camera per l'inumazione<sup>35</sup>. Una

33 ZIFFERERO 2006, 202-211.

34 Per un riepilogo degli aspetti principali, NASO 2011, 118-119.

35 MARZULLO 2017, 80-81.



5. Processo di formazione della tomba a camera a Tarquinia osservato attraverso l'evoluzione delle architetture funebri dalla protostoria alla piena età arcaica

lunga tradizione di studi inoltre conferma attraverso l'analisi delle modalità deposizionali e la composizione dei corredi il graduale passaggio dalla cremazione all'inumazione in fossa senza soluzione di continuità per quanto riguarda l'ideologia funeraria<sup>36</sup>, talché si può senz'altro intravedere un'aderenza sempre più condivisa all'interno della comunità verso alcune delle contemporanee opzioni, fino al netto prevalere delle ultime sulle prime. Fattori fissi e normativi del rituale incineratorio tarquiniese, illustrati con grande perizia attraverso lo studio dei corredi protostorici, costituiscono scelte certamente dettate da precise motivazioni connesse alla sfera delle credenze religiose legate ad un ordine cosmico immutabile<sup>37</sup>. Ciò, dunque, autorizza a cercare anche all'interno delle forme deposizionali tipiche dell'orizzonte villanoviano elementi che potreb-

bero essere riconducibili alle credenze escatologiche attestate per i secoli a venire.

In quest'ottica e in rapporto alla disamina sulla possibile corrispondenza fra tombe e strutture di alto rango adibite al culto, rivestono naturalmente un ruolo di primo piano le urne e i coperchi di cinerario conformati a capanna, i coperchi di custodie litiche sagomati a doppio spiovente e i segnacoli testudinati o a doppio spiovente rivenuti nelle necropoli distribuite attorno all'abitato<sup>38</sup>. Le considerazioni sinora espresse lascerebbero dunque intravedere un comune *fil rouge* che unisce queste espressioni materiali della cultura funeraria tarquiniese: esso risiede nel concetto di passaggio e collegamento con il superno affidato alle falde del tetto, ai frontoni e in generale alle partizioni sommitali degli edifici dal valore culturale.

36 Su questi argomenti, BRUNI 1995; IAIA 1999, 66-71; DELPINO 2005, 343-358; DE ANGELIS, BARBARO, TRUCCO 2016, quest'ultimo specialmente l'importanza della componente femminile dotata di ruolo sacerdotale in siffatti processi.

37 In particolare, IAIA 1999, 22.

38 BARTOLONI, BURANELLI, D'ATRI 1987, 172-176; IAIA 1999, 34, 68 con rimandi.

Se dunque a quest'epoca non è possibile individuare particolari differenze a livello strutturale tra costruzioni con funzione abitativa e quelle utilizzate per la pratica devozionale<sup>39</sup>, è vero anche che la percezione del sacro all'interno del mondo conosciuto dagli Etruschi era sentita come reale, al pari degli altri elementi tangibili della vita sensibile, poiché questi spazi potevano essere chiaramente distinti dagli altri essendo essi provvisti di un collegamento, di una via di comunicazione con la divinità<sup>40</sup>. Ecco allora che gli edifici rappresentati dalle urne a capanna, dai cinerari e dalle custodie con terminazione a doppio spiovente, dai segnacoli, nonché dalle parti che costituiranno le successive tombe a camera, possono aver condiviso significati ulteriori rispetto alla semplice analogia con la casa del morto, assumendo valori legati non solo alla sfera celeste, ma anche al culto degli antenati, assimilati a divinità, e riproducendo all'interno dell'ambiente funerario della tomba una significativa risonanza con i luoghi dove sulla terra l'uomo poteva entrare in comunicazione con il divino. Viste attraverso questa prospettiva, le forme deposizionali di Tarquinia, espresse dai modelli di edifici sepolti all'interno di cavità realizzate secondo una progettualità costante e metodica, rappresenterebbero fin dagli albori degli spazi chiaramente determinati, immaginati a più livelli, separati dalla vita sensibile e impostati secondo precisi e strutturati criteri, che rendono possibili adeguate corrispondenze cosmiche, attraverso cui passato, presente e futuro; sottosuolo, terra e cielo; antenati, esseri viventi e divinità potevano entrare in comunicazione.

Alcune associazioni ricorrenti individuabili in questo orizzonte cronologico permettono poi qualche ulteriore osservazione in relazione alla percezione di tali strutture e al valore diverso assegnato alle varie partizioni che ne costituivano le forme architettoniche. La ricorrente associazione tra la tipologia di tomba a cassetta quadrangolare con l'urna a capanna, e la sempre maggiore attestazione della sagomatura a doppio spiovente dei coperchi delle sepolture a fossa e a casset-

ta<sup>41</sup> lascerebbero infatti ipotizzare che il ruolo della 'capanna sepolta' venga traslato alle pareti della custodia litica e da qui, in un momento successivo, venga proiettato alle pareti rocciose del vano ipogeo, finendo per caratterizzare con i medesimi attributi legati al culto le tombe a camera per lungo tempo<sup>42</sup>.

Per questo sembrerebbe assumere particolare rilevanza un'altra peculiarità tarquiniese rilevata per le più antiche tombe a custodia litica, che potrebbe far risalire questa fattispecie comunicativa alle origini del processo di formazione culturale della comunità. È stato infatti spesso notato che i coperchi a calotta delle cassette ovoidi potevano essere dotati non solo di elementi aggettanti, ma anche di solcature, queste ultime prevalentemente di forma a croce<sup>43</sup>. Tali caratteristiche sono state interpretate come strumenti per facilitare la deposizione della cassa nel pozzetto, ma tale spiegazione difficilmente sembrerebbe adattarsi ai segni a croce realizzati sulla sommità delle calotte-coperchio (fig. 6), che per essere funzionali ad impedire lo scivolamento del cordame sotto il peso del materiale, avrebbero dovuto trovarsi sulla parte inferiore o al più laterale della custodia, anziché esclusivamente sulla sommità del coperchio.

In attesa di uno studio sistematico che possa dare conto del posizionamento di queste incisioni, alla luce delle considerazioni sinora addotte sembrerebbe possibile proporre anche un'altra interpretazione, che vede in questo attributo l'espressione dello spazio celeste rappresentato attraverso la *forma quadrans* contenuta all'interno del cerchio, riprodotto in questo caso dal coperchio<sup>44</sup>. L'insieme potrebbe così costituire l'antesignano del ruolo di figure come quella disposta sull'asse del coperchio dell'olla Bocchoris, al centro di uno spazio circolare ripartito, che G. Bagnasco Gianni ha dimostrato collocarsi nel novero assai consolidato di rappresentazioni adatte ad esprimere concetti legati al dominio sul cosmo, attraverso il loro disporsi quali *axis mundi* a principio ordinatore dell'Universo<sup>45</sup>.

39 Per un riepilogo su questi dibattuti argomenti: PIAZZI 2016, 43-52. Sul rapporto tra tomba e contemporanee case dei vivi, MARZULLO 2017, 189-193.

40 Con particolare riguardo all'ambito funerario, MARZULLO 2017, 201-202.

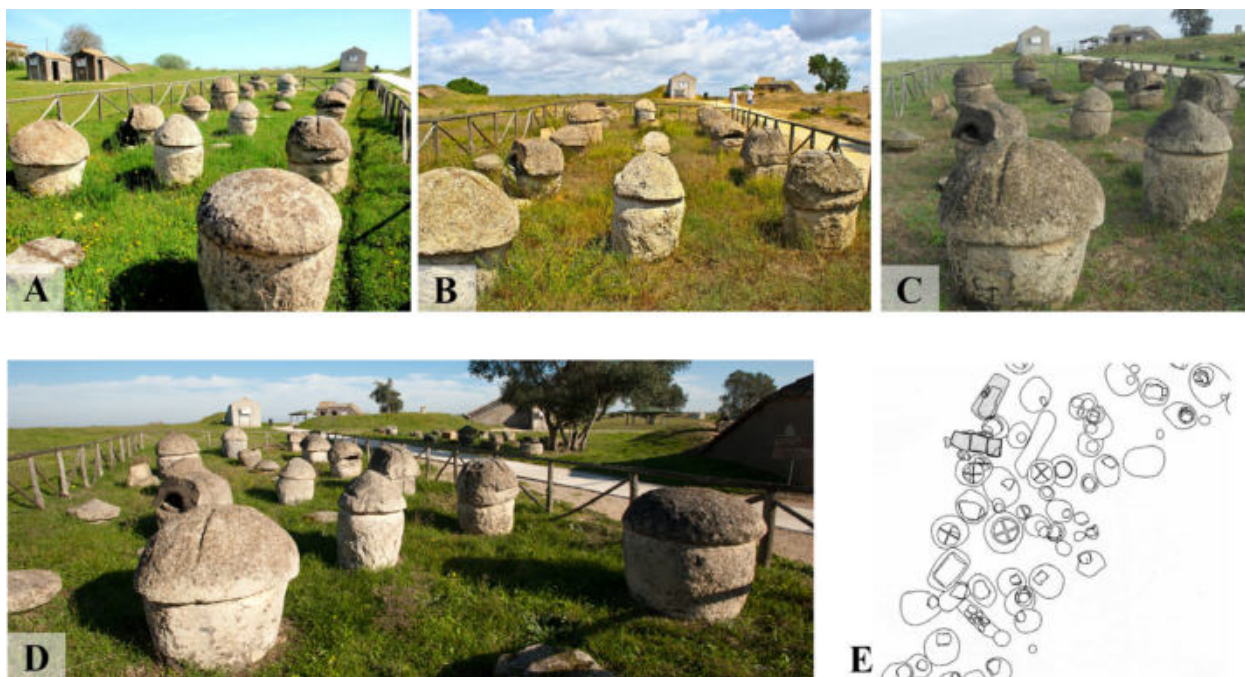
41 IAIA 1999, 30-32.

42 In questo senso, MARZULLO 2017, 80-81.

43 IAIA 1999, 30; TRUCCO, DE ANGELIS, IAIA 2005, 82-83.

44 Questo segno è stato riconosciuto come rappresentazione dello spazio sacro etrusco (BAGNASCO GIANNI 2008) e denota un cospicuo numero di oggetti e monumenti distribuiti in tutta Etruria ed utilizzati con scopi cultuali sia in abitato, sia in necropoli con un arco cronologico ampissimo (BAGNASCO GIANNI *et al.* 2016; BAGNASCO GIANNI 2019).

45 BAGNASCO GIANNI 2013, in particolare 437-440.



6. a-d. Alcune delle custodie litiche pertinenti alle sepolture di Villa Bruschi Falgari, oggi conservate lungo il percorso di visita della necropoli Monterozzi aperto al pubblico (Archivio UniMI); e. rilievo di una porzione della necropoli (da TRUCCO *et al.* 2005, 360, 1)

Da questi esempi appare chiaro come siffatte decorazioni si adattino alla tettonica dei loro supporti, sfruttandone il potenziale per veicolare messaggi complessi legati alla divisione primigenia dello spazio sacro, prima in due e poi in quattro parti, che dal cielo poteva essere traslata sulla terra e da qui al mondo catactonio, attraverso precisi ministri e rituali del culto<sup>46</sup>. Non stupisce, pertanto, ritrovare l'attributo inciso proprio sulle calotte-coperchio di pozzetti villanoviani particolarmente notevoli, contraddistinti nei corredi da elementi di natura cerimoniale che hanno portato ad ammettere l'esistenza di individui investiti di un consimile ruolo e status sociali, ai quali veniva tributato un trattamento rituale molto articolato e ricco di simbolismi<sup>47</sup>. Rimandando ad altra sede la discussione del valore sociale di tali apprestamenti e rimanendo aderenti a quelle che potrebbero essere le espressioni materiali dell'ideologia funeraria della primigenia Tarquinia, risulta particolarmente istruttivo il rapporto tra le custodie ovoidi con questo tipo di decorazione sul coperchio e le contem-

poranee custodie dalle medesime fattezze, dotate però di copertura a tetto di capanna a doppio spiovente con incisioni che disegnano la travatura del tetto<sup>48</sup>. La linea interpretativa sin qui seguita lascerebbe intendere l'esistenza di due fattispecie comunicative. La prima vede nel segno a croce il riferimento all'ordine immutabile del cosmo, che attraverso di esso scendeva sulla terra e veniva proiettato nel sottosuolo, garantendo alla deposizione un eterno e costante contatto con l'Aldilà. L'altra è connessa alla rappresentazione di tetti e strutture costruite all'interno dei vani ipogei, nelle quali si possono intravedere, come si è detto, valori legati al sacro e al culto degli antenati assimilati a divinità e la volontà di riprodurre all'interno della tomba i luoghi dove sulla terra l'uomo poteva entrare in comunicazione con il divino.

Tali attestazioni sembrerebbero dunque testimoniare la possibilità che i due sistemi decorativi siano compatibili e strettamente collegati, condividendo i medesimi valori legati alla sfera del sacro e della connessione con il celeste, e che questi ultimi siano così

46 Il tema, ampio e complesso, è da secoli oggetto di riflessione: per le più recenti osservazioni riguardo al rapporto fra uno spazio sacro delimitato, sopra o sottoterra, e la sua collocazione nel più ampio spazio cosmologico, BAGNASCO GIANNI 2021b. Sulle aree sacre a carattere ctonio e sugli strumenti attraverso cui si esplicava il contatto con il cielo: BAGNASCO GIANNI 2021a. Su questi concetti in rapporto alle divisioni del cielo: PERNIGOTTI 2018.

47 Sulle valenze sociali legate alla composizione dei corredi di epoca villanoviana che possono essere ricondotti a siffatte strutture, TRUCCO *et al.* 2005, 362-368.

48 Di questa seconda casistica un caso particolarmente notevole è la tomba 73 della necropoli Bruschi-Falgari con custodia ovoide e questo tipo di coperchio, contenente come cinerario un vaso con coperchio con apice a tetto di capanna, TRUCCO, De ANGELIS, IAIA 2005, 85.



giunti immutati nel tempo sino alle tombe a camera, attraverso la peculiare resa delle porzioni culminanti dei vani semi-ipogei e successivamente dei soffitti dei monumenti del tutto ipogei.

Vi è infine un'ultima considerazione che le osservazioni sinora descritte permettono di avanzare riguardo alla materialità delle evidenze che connettono le diverse serie testimoniali nel corso del tempo. Gli scavi sistematici condotti su un campione sempre più cospicuo di sepolture di epoca villanoviana dimostrano che la custodia sigillata era oggetto di rituali precisi e così anche i circoli e gli accumuli di pietrame interpretabili come embrionali tumuli, che emergevano in superficie a coronamento della tomba<sup>49</sup>. Questo già di per sé permette di intravedere corrispondenze ben definite con i segnacoli a tetto di capanna rinvenuti verosimilmente in posto al di sopra di alcuni pozzetti nella necropoli di Poggio Sopra Selciatello, ma il legame sembrerebbe ancora più stretto se si considera quanto verrà messo in pratica in chiave monumentale sulla superficie dei tumuli di dimensione più grande qualche secolo più tardi, e di cui si è detto. Da questa prospettiva il ruolo del coperchio delle custodie litiche non parrebbe dissimile da quello dei cippi posti sulla sommità di alcuni di questi monumenti in altri distretti, interpretati quali veri e propri tramiti culturali con i defunti e con il cielo<sup>50</sup>. Il valore del coperchio apparirebbe per questo simile a quello di un altare, struttura in grado di connettere le diverse partizioni dello spazio consacrato degli Etruschi. Non pare dunque certamente un caso che fra i primi soggetti iconografici che verranno rappresentati nelle tombe a camera figurino, significativamente posto nella posizione più alta del vano al centro del frontone, il monaco dipinto espresso mediante l'incrocio di due linee<sup>51</sup>, precursore della più duratura e caratteristica forma ad altare che denoterà in maniera pressoché assoluta il panorama pittorico nei secoli a venire.

## Bibliografia

BAGNASCO GIANNI G. 2008, *Rappresentazioni dello spazio "sacro" nella documentazione epigrafica etrusca di epoca orientalizzante*, in DUPRÉ RAVENTÓS X.,

RIBICHINI S., VERGER S. (a c.), *Saturnia Tellus*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 10-12 novembre 2004), Roma, 267-281.

BAGNASCO GIANNI G. 2013, *Presenza/Assenza di Mura: implicazioni storico-culturali. Il caso di Tarquinia*, in «ScAnt» 19.2/3, 429-453.

BAGNASCO GIANNI G. 2017, *Etruschi alle grandi esposizioni: tra proposte e ricezione*, in «AnnFaina» 24, 79-104.

BAGNASCO GIANNI G. 2019, *Notes on Etruscan Cosmology. The Case of the Tumulus of the Crosses at Cerveteri*, in MAGLI G., GONZÁLEZ-GARCÍA A.C., BELMONTE AVILÉS J. (eds.), *Archaeoastronomy in the Roman World*, Cham, 17-34.

BAGNASCO GIANNI G. 2021a, *Sacro e bottega. Riflessioni su alcuni bolli da Tarquinia*, in ACCONCIA V., PIERGROSSI A., VAN KAMPEN I. (a c.), *Leggere il Passato, costruire il Futuro. Gli Etruschi e gli altri popoli del Mediterraneo. Scritti in onore di Gilda Bartoloni*, Meditteranea 18, 335-344.

BAGNASCO GIANNI G. 2021b, *Tamera, sopra e sotto-terra*, in CALDERINI A., MASSARELLI R. (a c.), *EQUO : DUENOSIO. Studi offerti a Luciano Agostiniani per i suoi 80 anni* (ARIODANTE - Linguistica e epigrafia dell'Italia antica, 1 - 2019), Perugia, 1, 39-48.

BAGNASCO GIANNI G., GARZULINO A., MARZULLO M. 2017, *The last ten years of research at Tarquinia*, in «ACalc» 28/2, 211-221.

BAGNASCO GIANNI G., GARZULINO A., MARZULLO M. 2020, *Scavo e scuola a Tarquinia: internazionalizzazione e formazione a difesa della fragilità di un sito UNESCO*, in «ACalc» 31/2, 71-82.

BAGNASCO GIANNI G., GOBBI A., SCOCCIMARRO N. 2016, *Segni eloquenti in necropoli e abitato*, in HAACK M.L. (dir.), *L'écriture et l'espace de la mort. Epigraphie et nécropoles à l'époque préromaine*, Rome, 253-302.

BARTOLONI G., BURANELLI F., D'ATRI V. 1987, *Le urne a capanna rinvenute in Italia*, Roma.

BRUNI S. 1995, *Rituali funerari dell'aristocrazia tarquiniese durante la prima fase orientalizzante*, in *Miscellanea in memoria di Giuliano Cremonesi*, Pisa, 213-252.

BRUNI S. 2000, *L'architettura tombale dell'area costiera dell'estrema Etruria settentrionale. Appunti per l'Orientalizzante antico e medio*, in ZIFFERERO A.

49 IAIA 1999, 30, 68; TRUCCO 2001, 85, 87-88, TRUCCO *et al.* 2005, 362; TRUCCO 2006, 188.

50 Ad esempio, sui cippi a raggiera di Vetulonia e per il legame con le locali lastre di copertura dei pozzetti a incinerazione nonché per il valore di tramite con la camera funeraria sottostante: ZIFFERERO 2006, 96-202. Su questi argomenti, COLONNA 2015, 14-17.

51 MARZULLO 2017, 132.

(a c.), *L'architettura funeraria a Populonia tra IX e VI secolo a.C.*, Atti del convegno (Castello di Populonia, 30-31 ottobre 1997), Firenze, 151-172.

CANINA L. 1846-1851, *L'Antica Etruria Marittima descritta ed illustrata con i monumenti*, Roma.

CECCHINI A., ADAMO F., BURANELLI F. 2012, *Le tombe dipinte di Tarquinia. Vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione*, Firenze.

COLONNA G. 2015, *I Tumuli d'Etruria*, in «AnnFaina» 22, 7-27.

CRISTOFANI M. 1987, *Pittura funeraria e celebrazione della morte. Il caso della Tomba dell'Orco*, in BONGHI JOVINO M. (a c.), *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, Atti del Convegno internazionale di studi «La Lombardia per gli Etruschi» (Milano, 24-25 giugno 1986), Milano, 191-202.

DE ANGELIS D., BARBARO B., TRUCCO F. 2016, *Ornarsi oltre la vita. L'antropomorfizzazione dell'urna a Villa Bruschi Falgari (Tarquinia)*, in NEGRONI CATAACCHIO N. (a c.), *Ornarsi per comunicare con gli uomini e con gli dei. Gli oggetti di ornamento come status symbol, amuleti, richiesta di protezione*, Atti del XII Incontro di Studi Preistoria e Protostoria in Etruria (Valentano, Pitigliano, Manciano, 12-14 settembre 2014), «Rivista di Scienze Preistoriche», Milano, 429-440.

DELPINO F. 2005, *Dinamiche sociali e innovazioni rituali a Tarquinia villanoviana. Le tombe I e II del sepolcro di Poggio dell'Impiccato*, in PAOLETTI, 343-358.

DENNIS G. 1878, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London.

GADIA D., MARZULLO M., VALTOLINA S. 2015, *Virtual Reality visualization of the Etruscan Necropolis of Tarquinia*, in *Proceedings from the Conference TAIMA. Traitement et l'Analyse de l'Information. Méthodes et Applications* (Hammamet, 11-16 may 2015), Hammamet, 217-223.

GADIA D., BONANOMI C., MARZULLO M., RIZZI A. 2016, *Perceptual enhancement of degraded Etruscan wall paintings*, in «Journal of Cultural Heritage» 21, 904-909.

GAMURRINI G.F., COZZA A., PASQUI A. 1972, *Carta Archeologica d'Italia. 1881-1897. Materiali per l'Etruria e la Sabina*, Cart II, 62, Firenze.

IAIA C. 1999, *Simbolismo funerario e ideologia alle origini di una civiltà urbana. Forme rituali nelle sepolture villanoviane a Tarquinia e Vulci, e nel loro entroterra*, Firenze.

LERICI C.M. 1959, *Prospezioni archeologiche a Tarquinia. La necropoli delle tombe dipinte*, Milano.

LERICI C.M. 1965, *Una grande avventura dell'archeologia moderna, 1955/1965. Dieci anni di prospezioni archeologiche*, Milano.

MARZULLO M. 2016a, *Grotte cornetane. Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte di Tarquinia*, Milano.

MARZULLO M. 2016b *Il bicchiere dell'Addio. Banchetto e spazio funerario a Tarquinia*, in GIANNI ARDIC C. (a c.), *Il banchetto simbolico. Feste, simposi e baccanali tra rituali antichi e anacronismi moderni*, Milano, 81-110.

MARZULLO M. 2017, *Spazi sepolti e dimensioni dipinte nelle tombe etrusche di Tarquinia*, Milano.

MARZULLO M. 2018, *Schede e materiali dalla "Carta Archeologica della Civita di Tarquinia" (2018)*, in «Aristonothos» 14, 311-341.

MARZULLO M. 2018b, *Tarquinia. L'abitato e le sue mura. Indagini di topografia storica*, Milano.

MARZULLO M. 2021a, *Architetture immaginate o immagini di architetture nella pittura funeraria etrusca? Riflessioni sul caso dei fascioni policromi e delle altre decorazioni lineari*, in «Aristonothos» 17, 63-75.

MARZULLO M. 2021b, *Lungo la via del crepuscolo: luci, riflessi e bagliori nello spazio funerario etrusco*, in BRUSCHETTI P., DONATI L., MASCELLI V. (a c.), *Luci dalle Tenebre: dai lumi degli Etruschi ai bagliori di Pompei*, Catalogo della mostra (Cortona, 5 giugno – 12 settembre 2021), Cortona, 128-135.

MARZULLO M. c.s., *Collegare mondi: un particolare impiego dello spazio tombale in prospettiva escatologica*, in «ActaHyp» 16.

MARZULLO M., PIAZZI C. 2020, *Aggiornamenti sull'abitato villanoviano del Calvario sul colle dei Monterozzi a Tarquinia*, in NEGRONI CATAACCHIO N. (a c.), *Archeologia dell'abitare: insediamenti e organizzazione sociale prima della città. Dai monumenti ai comportamenti*, Atti del XIV incontro di studi Preistoria e Protostoria in Etruria, RScPreist, 721-724.

MORETTI SGUBINI A.M., CATALDI M. 2002, *Parco delle Tombe Dipinte di Tarquinia. Programma Operativo*, Roma.

NASO A. 1996, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII-V sec. a.C.)*, Roma.

NASO A. (a c.) 2011, *Tumuli e sepolture monumentali nella protostoria europea*, Atti del convegno internazionale (Celano, 21-24 settembre 2000), Mainz.

NASO A. 2016, *Tumuli in the Western Mediterranean, 800–500 BC*, in KELP U., HENRY O. (eds.), *Tumulus as Sema. Space, politics, culture and religion in the first millennium B.C.*, Berlin, 9-32.

- PALLOTTINO M. 1937, *Tarquinia*, in *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia Nazionale dei Lincei* 36, coll. 1-616.
- PAOLETTI O. (a c.) 2005, *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci*, Atti del XXIII Convegno di studi etruschi ed italici (Roma, Veio, Cerveteri, Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001), Pisa.
- PERNIGOTTI A.P. 2018, *Moto diurno e moto annuo. Riflessioni sul sistema cosmico degli Etruschi*, in «StEtr» 81, 183-199.
- PIAZZI C. 2016, *Considerazioni sulle strutture in abitato di epoca protostorica in Etruria, con particolare riferimento all'abitato del Calvario-Monterozzi di Tarquinia*, in «AnnFaina» 23, 43-72.
- RAO M., GADIA D., VALTOLINA S., BAGNASCO GIANNI G., MARZULLO M. 2011, *Designing Virtual Reality Reconstructions of Etruscan Painted Tombs*, in «Multimedia for Cultural Heritage Communications in Computer and Information Science» 247, 154-165.
- RUSSO A., TRUCCO F. 2015, *Verso la creazione di un "Sistema Lazio": la collaborazione istituzionale con la Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale*, in «ACalc» 7, 75-80.
- STEINGRÄBER S. 1991, *Etruskische Monumentalcippi*, in «ArchCl» 43, 1079-1102.
- STEINGRÄBER S. 2006, *Affreschi Etruschi. Dal periodo geometrico all'Ellenismo*, Venezia.
- TRUCCO F. 2001, *Villa Bruschi Falgari: il sepolcreto villanoviano*, in MORETTI SGUBINI A.M. (a c.), *Tarquinia etrusca. Una nuova storia*, Catalogo della mostra (Tarquinia, 4 ottobre-30 dicembre 2001), Roma, 81-93.
- TRUCCO F. 2006, *Indagini 1998-2004 nella necropoli tarquiniese di Villa Bruschi-Falgari. Un primo bilancio*, in PANDOLFINI ANGELETTI M. (a c.), *Archeologia in Etruria meridionale*, Atti delle Giornate di studio in ricordo di Mario Moretti (Civita Castellana, 14-15 novembre 2003), Roma, 183-198.
- TRUCCO F., DE ANGELIS D., IAIA C. 2005, *Nuovi dati sui rituali funerari della prima età del ferro a Tarquinia*, in PAOLETTI, 359-369.
- WESTPHAL E. 1830, *Topografia dei contorni di Tarquinia e Vulci*, in «AdI» 2, 12-41.
- ZIFFERERO A. 2006, *Circoli di pietre, tumuli e culto funerario. La formazione dello spazio consacrato in Etruria settentrionale tra età del ferro e alto arcaismo*, in «MEFRA» 118/1, 177-213.

---

## Abstract

### Etruscan funerary painting, between reality and representation

The painted tombs of Tarquinia (a UNESCO heritage site since 2004) are one of the most investigated phenomena of the Etruscan funerary context. Despite this, the role of monuments in the cultural panorama is still under debate. In this paper the interdisciplinary study about the specific founding principles of the spatial conception of Etruscan funerary rituals will be explained. The study demonstrates that the qualities that characterise the city seem to be extremely peculiar. This suggests the existence of specific beliefs at the heart of the local design of the funerary space. The paper discusses the choices and the motivations at the root of the formation and development of the painted tombs, considering each local characteristic. For the first time, this brings together all the graphic, architectural and descriptive information: the result is a system of tools created for the specific needs of the district. As a result, it is now possible to observe the distribution of the *hypogea* over time, in order to interpret the reasons, goals, social value and role of the monuments within the community.

**Keywords:** Tarquinia, Funerary painting, Funerary architecture, Religious beliefs, Sacred space

### Matilde Marzullo

Università di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali  
matilde.marzullo@unimi.it