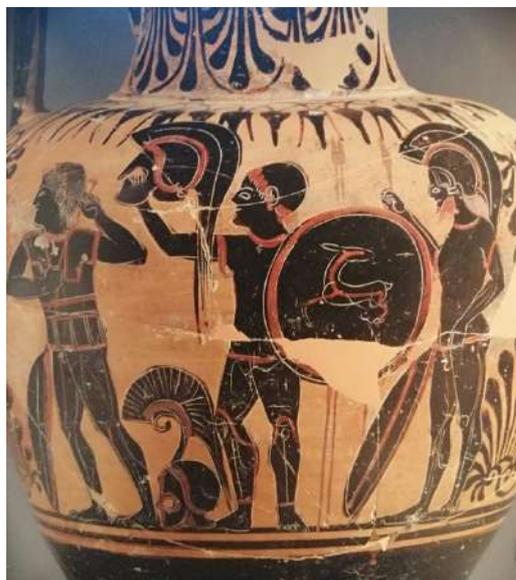


LO SCUDO E IL COLLARE. CERVIDI DELL'ANTICA ETRURIA

PROLOGO. LO SCUDO

Una serie di immagini in cui compaiono cervidi dà vita, nel panorama figurativo etrusco, a un caso esemplare di ricorso ad una caratterizzazione animale per «plasmare il modo di presentarsi» (cioè per «apparire»): esse mostrano, infatti, un tipo di relazione tra animale ed essere umano in cui si registra un trasferimento delle proprietà dall'uno all'altro. Questa particolare relazione invita ad un ripensamento della presenza animale nelle culture umane, spesso incasellata in categorie troppo agevolmente applicate al passato sul modello della modernità¹.

La rassegna dei casi può prendere avvio dall'analisi di un'anfora del Musée du Louvre attribuita al Pittore dei Satiri Danzanti, sulla quale è raffigurata una scena di armamento con tre figure maschili (**fig. 1**)².



* Ringrazio Massimiliano Di Fazio per avermi invitata a lavorare sui temi che presento in questo contributo, generosamente accolto nella cornice degli *Atti* del convegno di Friburgo da Francesca Prescendi Morresi e Marco Vespa. Sono grata a Maurizio Harari per avermi incoraggiata a riflessioni che hanno arricchito e migliorato il mio studio. Desidero infine ringraziare i Revisori anonimi per i preziosi consigli.

¹ Il tema è al centro di alcuni contributi di anni recenti; si rimanda, in particolare, agli studi di Cristiana Franco (cfr., in particolare, FRANCO 2003; FRANCO 2018).

² Inv. [Cp 10612](#); 480-470 a.C. GAULTIER 2013, con bibl. prec.; GAULTIER - HAUMESSER 2013, p. 254; MARTELLI 2017, pp. 62-66, figg. 20-22; 148-149, no. 10.

Fig. 1: Parigi, Musée du Louvre, inv. Cp 10612. Da GAULTIER 2013, p. 99.

Il guerriero al centro, rappresentato con il volto di profilo, solleva un voluminoso elmo e tiene davanti a sé un grande scudo rotondo che gli copre parte del busto. Al centro dello spazio nero dello scudo è disegnata la figura stilizzata di un cerbiatto. L'animale – la cui schematica *silhouette* è resa da un'incisione riempita da una linea rossa – è rappresentato in corsa verso sinistra e si volge indietro con un gesto cui le linee curve del collo e del muso restituiscono una sommaria eleganza. Il segno-cervide è piuttosto originale nell'assortimento degli *episemata* degli scudi circolari etruschi, mentre meno singolare appare il serpente che decora lo scudo del cavaliere sul lato opposto dell'anfora³.

In un insieme figurativo è frequente che gli scudi, con il loro *episema* in bella vista, siano chiamati ad amplificare la dimensione spaziale e temporale (e quindi semantica) della rappresentazione, portando una scena nella scena⁴. Lo scudo è, in questo senso, una sorta di citazione, nel senso che presta all'immagine un significato aggiuntivo, svolgendo la funzione di testimone.

Pur servendo per sua stessa natura all'esperienza dell'osservatore del vaso, questa «immagine che integra l'immagine» interagisce primariamente con il guerriero rappresentato, cui esso appartiene. L'arma, infatti, informa l'osservatore di una o più qualità del suo proprietario, isolandone un tratto caratteristico (a tal punto caratteristico da essere scelto, appunto, come immagine rappresentativa, da mostrare a commilitoni e avversari). In altre parole, come lo scudo-oggetto, elemento identitario della panoplia del guerriero, descrive l'uomo che lo indossa⁵, così lo scudo-immagine rappresenta la figura del guerriero (o una sua proprietà) agli occhi del fruitore

³ Cfr. STARY 1981. Per serpenti come *episemata* di scudi cfr. invece MARTELLI 2017, pp. 62-66, nota 130.

⁴ Con riferimento all'iconografia greca, Lissarrague osserva che il rapporto tra l'immagine dello scudo e il suo proprietario si risolve spesso nella capacità della prima di rinviare figurativamente ad eventi passati o futuri della vita del guerriero, assumendo quindi l'*episema* valore enunciativo o predittivo (LISSARRAGUE 2008b, §11 e ss.).

⁵ È stata dettagliatamente mostrata l'opportunità di riferire alle culture italiche antiche un universo ideologico in cui l'acquisizione e il possesso di armi rappresentano un fattore di distinzione sociale; insieme, si è evidenziato come questa dimensione si esprima attraverso la cura dell'ornamentazione delle armi stesse. Il «senso estetico che si dispiega [...] nella decorazione dei pezzi», in particolare, risulterebbe specialmente evidente nelle armi difensive. Sul tema cfr. TAGLIAMONTE 2003 (cit. p. 533), con la bibliografia ulteriore a p. 533, nota 4 e p. 550, *addendum*. Per il valore simbolico dei materiali di cui sono fatte le armi e per il loro «potere luminoso» cfr. anche MENICETTI 2009 (cit. p. 138). Con più specifico riferimento all'area etrusca, si veda BONGHI JOVINO 2018 per un'analisi degli scudi in cui queste armi difensive vengono analizzate con una particolare attenzione all'ornamentazione e alle figurazioni, in uno sforzo di lettura complessiva del loro linguaggio tale da offrire un quadro compatibile con l'analisi dei singoli contesti archeologici. Sull'immaginario delle armi nell'Etruria di VII e VI secolo cfr. infine FRÈRE - HUGOT 2007.

dell'anfora. Sul vaso, il guerriero appare così come descritto dallo scudo che, educando sguardo e conoscenza dell'osservatore, funge da intermediario. Si può quindi osservare che ogni sforzo di interpretazione del significato dello scudo deve tenere presente il meccanismo che regola la relazione tra lo scudo stesso e il guerriero, oggetto di un processo di assimilazione reciproca delle rispettive qualità⁶. La rete di possibili coincidenze tra persona e arma prevede, nel caso di *episemata* animali, che l'icona suggerisca un trasferimento all'uomo delle qualità dell'animale. Il sistema metaforico per cui gli animali esprimono qualità guerriere, d'altra parte, ricorre con una certa sistematicità anche nelle fonti letterarie.

Le armi, che nel mondo classico sono il «secondo corpo» del guerriero – nel senso che ne rappresentano insieme l'estensione e il doppio⁷ – svolgono senza dubbio un ruolo di primo piano anche nella scena dell'anfora del Louvre: il soggetto principale della rappresentazione è, infatti, una scena (dal gusto tutto omerico) di vestizione. Nel complesso, lo stemma-cervo sullo scudo sollevato dal guerriero centrale sembra rispondere a una strategia iconografica meno sofisticata rispetto a quanto si verifica nel caso di alcuni esempi attici⁸. Nondimeno, la selezione della specifica icona merita attenzione.

In questa immagine il giovane cervo, colto com'è nel suo volgersi sinuoso, non sembra esibire una particolare aggressività, né ha caratteri ferini passibili di interpretare la forza del guerriero o di renderne visivamente la potenza. Soprattutto nella realtà virtuale rappresentata dal mondo delle immagini, tuttavia, le armi non hanno soltanto una funzione tecnica, ma anche un inscindibile valore estetico. Lavorando sulla ceramica greca, François Lissarrague ha ben mostrato, ad esempio, che «elles sont investies par les peintres d'éléments esthétiques qui enrichissent leur apparence et soulignent la beauté des jeunes héros»⁹. L'*episema* sullo scudo dell'anfora parigina potrebbe in questo senso servire ad enfatizzare le qualità eroiche del guerriero (un guerriero che mostra la sua «terribile bellezza»¹⁰ e il suo *status* privilegiato attraverso l'esibizione di un armamento esteticamente apprezzabile) più che a sottolinearne la capacità di incutere terrore all'avversario

⁶ Su questo concetto e sui possibili giochi di interferenza cfr. LISSARRAGUE 2008b. Lo stesso Autore ha mostrato che la rete di legami tra i due elementi è tale da rendere possibile un confronto con il sistema di funzionamento delle immagini monetali (LISSARRAGUE 2012), come precedentemente osservato – in una prospettiva più specificamente etrusca – anche da Cristofani nella sua analisi del fregio d'armi della tomba Giglioli di Tarquinia (CRISTOFANI 1967, p. 289).

⁷ Cfr. LISSARRAGUE 2008a, in part. §16.

⁸ Si vedano gli esempi analizzati in LISSARRAGUE 2008b. Per lo studio degli *episemata* in una prospettiva letteraria, un'analisi ancora fondamentale è offerta da VIDAL-NAQUET 1979.

⁹ LISSARRAGUE 2008a, §18. Per il valore estetico delle armi cfr. *supra* nota 5; per il legame con la dimensione funzionale e il contesto sociale cfr. le osservazioni di GELL 2021, pp. 10-11.

¹⁰ TAGLIAMONTE 2003.

con la sua aggressività. La bellezza è temibile, in effetti, proprio nella misura in cui può diventare un attributo di «forza», tanto più nel caso del duello tra il cacciatore e il cervo, che si gioca su un piano di «forza» che non è appunto quello dell'irruenza impetuosa, bensì dell'agilità, della velocità, della leggiadria (anche queste sono dunque «virtù selvagge»). Una lettura alternativa (in una certa misura inversa rispetto a quella già presentata, ma in realtà testimone di un analogo processo di trasferimento tra oggetto e persona) porta a chiedersi se l'immagine del cervo non possa invece identificare il guerriero come cacciatore (ma di un cervo e, quindi, dotato di tutte le capacità già descritte), messa lì come a dire a chi osserva «io sono cacciatore».

Il dato che, in ogni caso, serve specialmente evidenziare per i nostri fini è la selezione di un'icona animale – e in particolare di un cervide – su un'arma tanto rappresentativa e identitaria.

1. IL REPERTORIO FIGURATIVO

La raffinata figura del cervo tracciata dal Pittore dei Satiri Danzanti sprona a verificare l'esistenza di casi analoghi, ampliando il campo cronologico d'indagine e prendendo in considerazione anche altri tipi di supporto materiale. In effetti, la persistenza nel tempo del motivo iconografico è impressionante. La ricorrenza della rappresentazione di questo animale, tuttavia, non deve far perdere di vista un dato che rischia di essere offuscato dalla carrellata di esempi e che vale la pena evidenziare preliminarmente: sviluppandosi nel tempo, il soggetto e gli elementi figurativi tornano con caratteristiche talvolta costanti, ma in contesti di volta in volta diversi; con il variare di questi cambia, inevitabilmente, anche il significato delle immagini.

1.1 *Le armi e la caccia al cervo*

L'analisi della documentazione archeologica mostra che, nel mondo etrusco, la rappresentazione di cervi sulle armi non costituisce un caso isolato. Nell'Età del Ferro sono documentate molte scene di caccia a questo animale, che compaiono quasi sempre su oggetti metallici di prestigio, come ad esempio i foderi di spada¹¹. Una singolare eccezione a questa predilezione dominante è costituita

¹¹ Cfr. i foderi bronzei rispettivamente dalla tomba 494 della necropoli del Picentino (Pontecagnano; 750-720 a.C.) con l'aggressione di un cervo da parte di cani (CAMPOREALE 1984, p. 22, no. 6, fig. 5) e dalla tomba 5121 di Pontecagnano con un cacciatore che tiene un cervo per le briglie (GASTALDI 1998, p. 42, fig. 29). Si veda anche il fodero a Mainz in CAMPOREALE 1991, p. 58, fig. 3. Più in generale, per una panoramica della presenza di elmi e scudi in lamina bronzea nelle sepolture dell'Italia centro-settentrionale nell'Età del Ferro, cfr. IAIA 2005, pp. 131-139 (pp. 139-149 per simbolismo e iconografia). Per una più articolata bibliografia sugli studi dell'armamento nella protostoria di area italica cfr. ABBATE

dal coperchio-elmo non metallico, ma fittile, della tomba 6569 di Pontecagnano¹², su uno dei cui lati compare un'ambigua scena di caccia al cervo: in questo caso, l'immagine è specialmente rilevante proprio in relazione alla particolare tipologia di arma, idealmente destinata non solo ad essere genericamente indossata, ma anche e specialmente a proteggere la testa del guerriero.

Si può quindi osservare che le immagini di cervidi compaiono con una certa frequenza su oggetti identitari dei corredi maschili, come le armi. Una conferma ulteriore di questa corrispondenza viene dal fatto che scene analoghe compaiono anche sui rasoi, parimenti riferibili a contesti maschili e per questo testimoni – ancora una volta – di come il cervo diventi immagine di bellezza virile e di virtuosismo di forza e agilità¹³. A dispetto di questo stringente legame, però, proprio il quadro villanoviano in cui si inseriscono gli esempi citati apre a considerazioni preliminari circa la versatilità d'uso cui si prestano le figure di cervidi. I materiali villanoviani, infatti, mostrano che essi, pur così apparentemente legati a formule diffuse di rappresentazione della virilità, compaiono anche su oggetti più tipicamente femminili, come i cinturoni bronzei a losanga¹⁴.

Nel caso degli oggetti di pregio riferibili all'universo maschile, è stato messo in evidenza che le rappresentazioni di cervidi e della caccia al cervo siano funzionali alla celebrazione del cacciatore o del proprietario dell'oggetto figurato (spesso contestualmente commemorato come guerriero, non a caso). Il cervo è infatti una preda «elitaria», poiché non rappresenta, nel contesto venatorio, un bene di prima necessità (se non, eventualmente, in un orizzonte mitico: sono Odisseo ed Enea a cacciare un cervo per sfamare i loro uomini)¹⁵. La caccia al cervo era, in questo senso, un esercizio che metteva in risalto le doti di un cacciatore specialmente abile, perché agile e veloce al punto da saper catturare una preda che richiede particolare impegno e tecnica¹⁶. Il «trasferimento» del motivo all'immaginario del corredo femminile, per contro, ha suggerito la necessità di porre

2018 (in part. pp. 617-618), cui si rimanda anche per una panoramica della decorazione delle armi protostoriche in Italia meridionale, in cui vanno inquadrati anche i casi da Pontecagnano sopra citati.

¹² DE NATALE 1996; CAMPOREALE 2013. Cfr. anche DRAGO 2012, p. 19, fig. 17. Sulla centralità dell'elmo nell'iconografia del guerriero antico, cfr. LISSARRAGUE 2008a.

¹³ Cfr., ad esempio, il rasoio della tomba 31 di Valle La Fata (Veio; BARTOLONI - DELPINO 1979, tav. 27.16). L'esempio è già citato in DRAGO 2012, p. 18, nota 28 proprio come prova dell'«ambiguità interpretativa» e della «possibilità di riferire singole raffigurazioni o un loro insieme più o meno articolato a diversi piani di lettura» esemplificate dalla ricorrenza delle figure di cervidi. Si veda anche il rasoio al Museo Archeologico e d'Arte della Maremma (Grosseto) in CAMPOREALE 1991, pp. 58-59, fig. 4.

¹⁴ È il caso del cinturone dalla tomba I 17 della necropoli di Veio (Quattro Fontanili), sulla cui estremità è realizzata la figura di un cervo associata a quella di un equide: cfr. DRAGO 2012, p. 18, nota 28, figg. 16, 18.4.

¹⁵ Cfr. Hom. *Od.* 10.174-184; Verg. *Aen.* 1.184 ss.

¹⁶ Su questo tema, cfr. CAMPOREALE 1991, pp. 58-59.

l'accento, alternativamente, o sullo *status* sociale della persona defunta¹⁷, o «sul rapporto simbolico del cervo con il più ampio tema del pericolo e dell'impresa eroica della lotta con animali rappresentativi della natura come mondo selvaggio a se stante, a sua volta riconducibile a un ulteriore piano, quello del passaggio alla sfera ultraterrena, tema quindi non riferibile esclusivamente al mondo e ai ruoli maschili»¹⁸.

Il guerriero che si veste di un'arma su cui è raffigurato un cervo o l'individuo che – attraverso un'alternativa forma di autorappresentazione – esibisce il suo *status* attraverso la selezione di specifici oggetti del corredo funebre sui quali torna l'immagine del cervo sembrano quindi guidati da uno sforzo condiviso: l'esibizione di una condizione o abilità eccezionale. Tale abilità, significativamente, corrisponde alle caratteristiche tradizionalmente riferite all'animale stesso, svelto più che forte: per domare la sua preda, il cacciatore deve essere all'altezza dell'avversario, equiparandone – nel caso del cervo – agilità e velocità. Stando al resoconto di Senofonte, in effetti, la cattura e l'uccisione di questo animale non prevedono lo scontro diretto con la preda, ma mettono piuttosto alla prova il cacciatore misurandone la destrezza¹⁹. Proprio in quanto esercizio di «strategia», a ben vedere, la caccia al cervo rappresenta un momento propedeutico cruciale per chi utilizzerà le armi²⁰.

1.2 Revivals di un'avventura di caccia

Il tema dell'aggressione di un cervide da parte di un cacciatore o di altri animali, di lunghissima tradizione in tutta l'area mediterranea e nel Vicino Oriente, in Etruria non si esaurisce con il Villanoviano e la sua fortuna è documentata da numerose occorrenze non solo in età orientalizzante (quando al tema viene riservato un particolare favore), ma anche nei secoli

¹⁷ Cfr. ZIPF 2006, p. 677.

¹⁸ DRAGO 2012, p. 18.

¹⁹ Xen. *Cyn.* IX. Sul passo, con particolare riferimento al lessico utilizzato per descrivere lo sforzo richiesto nei diversi tipi di caccia, cfr. POGGIO 2020, p. 84.

²⁰ Per la caccia come «tirocinio guerriero» in Etruria (oltre che in Grecia e nel Vicino Oriente) cfr. CHERICI 2009, pp. 166-167.

successivi²¹. Il motivo continuerà infatti ad essere raffigurato fino ad età tardo-classica ed ellenistica, peraltro anche su oggetti tipicamente femminili, come gli specchi²².

Pur progressivamente integrati in costruzioni che esibiscono una maggiore sensibilità per la narrazione e che spesso hanno un significato molto diverso da quello delle più antiche occorrenze, alcuni elementi si conservano nel tempo: *in primis*, la natura aggressiva della caccia (senza, tuttavia, che l'espressione della ferocia implichi necessariamente un confronto tra preda e predatore, con conseguente esaltazione della *performance*). Lo illustrano, a titolo di esempio, un'olla in bucchero del Musée du Louvre con il cacciatore accovacciato in attesa di colpire la preda pascente²³ e una nutrita serie di tombe dipinte tarquiniesi (come la tomba della Caccia al Cervo di Tarquinia, di metà V secolo a.C.), dove il motivo è tradizionalmente riservato ai frontoni²⁴. Le stesse tombe, inoltre, mostrano come il tema della caccia al cervo conservi la sua connotazione elitaria, in sintonia – d'altra parte – con la trama eroico-mitica con cui il soggetto appare intrecciato²⁵. Il contesto di queste immagini è naturalmente cambiato rispetto ai fregi di piena età orientalizzante, in cui l'idea della caccia concepita come esercizio della virtù virile era strutturale alla rappresentazione: una volta compiutosi il «processo di alfabetizzazione figurativa» che stravolge i secoli dell'orientalizzante, la semantica della caccia va infatti progressivamente svuotandosi della forza «performativa» che riempiva di sé le immagini più antiche e lascia via via spazio a composizioni in cui gli stessi ingredienti figurativi, riproposti in chiave nostalgica o revivalistica, diventano funzionali all'espressione stilistica²⁶.

²¹ Per l'iconografia della caccia e la sua diffusione tra area mediterranea e Vicino Oriente, cfr. POGGIO 2020. Per il motivo dell'aggressione del cervo da parte del leone si vedano MÜLLER 1978, pp. 12 ss.; D'AGOSTINO 2021. Per l'Orientalizzante, accanto alle numerose occorrenze figurative, vale la pena ricordare il caso delle *appliques* bronzee a protome di cervo riferite a tripodi e lebeti da Trestina (NASO 2009, pp. 43, figg. 7, 10, 11, tavv. XI-XII) e quello degli avori del Tumulo di Montefortini al Museo Archeologico di Artimino (Carmignano; cfr. *Carta Archeologica Prato* 2011, pp. 403-416).

²² È il caso, ad esempio, di un esiguo gruppo di specchi di età ellenistica (cfr. Parigi, Musée du Louvre, inv. [BR 1722](#)) che presentano una cornice completamente decorata da un fregio di animali. Oltre all'esempio parigino, il gruppo include altri due esemplari, presentati in AMBROSINI 2018, pp. 102-103. Per la produzione vascolare si veda, a titolo di esempio, il *kantharos* di fine IV secolo al Metropolitan Museum of Art, inv. [51.11.10](#). Con riferimento agli esempi più antichi, invece, vale la pena ricordare che le scene di caccia al cervo sono frequenti anche sulle *hydriae* ceretane.

²³ Inv. [C 561](#); provenienza sconosciuta. BONAMICI 1974, pp. 56-57, 115-120 (che attribuisce il vaso a un *atelier* di Caere), figg. XXXV.c, XXXVI, a-b; CAMPOREALE 1984, p. 35, no. 3, pl. X.a; SCHNAPP 1997, p. 485, no. 70.

²⁴ Di particolare rilevanza, inoltre, è la quasi coeva Tomba dei Demoni Azzurri (450-430 a.C.) sulla cui parete di ingresso compare un'articolata e maestosa scena di caccia che vede anche la presenza di un cacciatore colto nell'atto di inseguire un cervo (per cui cfr. ADINOLFI ET AL. 2022, in part. 267-268).

²⁵ Il legame è evidente nella ceramica pontica: è il caso, ad esempio, dell'anfora München, Antikensammlung, inv. SH 836, sulla cui spalla sono raffigurati due centauri affrontati che stringono ciascuno tra le mani un giovane cervo. Sul lato opposto, in dialogo con questa immagine, è raffigurato Eracle intento a nutrire l'idra di Lerna (OLIVIER-TROTTEBERG 2014, pp. 29-31, tavv. 9, 10.3-4).

²⁶ Sul significato del "bestiario" etrusco cfr. HARARI 2016, da cui ricavo queste considerazioni (cit. p. 17).

In particolare, lungo il filo di questa tradizione figurativa, proprio le già citate tombe dipinte tarquiniesi suggeriscono un cambiamento nella connotazione della caccia: tale cambiamento si registra, in particolare, in alcune immagini che mostrano una resa edulcorata del soggetto. Il frontone della parete di fondo della tomba delle Iscrizioni (520 a.C.)²⁷, strutturato all'insegna della misura, mostra ad esempio due leoni accovacciati e due di dimensioni inferiori protesi in avanti; ciascuna coppia affianca un cervo pascente (**fig. 2**).



Fig. 2: Tarquinia, tomba delle Iscrizioni, frontone della parete di fondo. Da STEINGRÄBER 1985, p. 320.

Come è stato evidenziato, quest'immagine è singolarmente «priva di qualsiasi allusione allo spargimento di sangue»²⁸. In questo sistema, la relazione tra preda e predatore/cacciatore risulta scardinata rispetto all'immaginario tradizionale: sebbene si tratti sempre e comunque di un'aggressione, l'immagine non dà infatti risalto alla sottomissione violenta o uccisione dell'animale; di conseguenza, messo da parte lo scontro, perde rilevanza anche la dinamica ad esso connaturata, che prevede l'acquisizione dell'abilità del maestoso animale selvatico e la capacità di equipararne la destrezza per domarlo. Nella tomba delle Iscrizioni, la rimozione della *nuance* propriamente cruenta porta ad enfatizzare in maniera più netta e radicale l'attenzione sul vero centro dell'immagine, che non è più la celebrazione dell'esercizio virtuoso in cui si misura il predatore, ma l'animale, che da preda – si potrebbe affermare – diviene vittima.

²⁷ Sulla tomba delle Iscrizioni cfr. ora TROTTA 2021, con relativa bibliografia.

²⁸ BONAUDO 2016, p. 375. L'impressione di una caccia «mite» (ovvero la messa in scena del soggetto venatorio privo di tensione drammatica e senza riferimenti visivi alla violenza) è particolarmente evidente nella posizione araldica dei due leoni centrali e nella posizione dei cervi, che non accennano alla fuga.

1.3 L'addomesticamento. In silvas ire et redire²⁹

Il fatto che, all'interno del contesto cinegetico, il cervide perda il suo ruolo di preda maestosa, soggiogabile in un esercizio eroico che vede l'avversario teso nello sforzo di emularne le doti, fa da preambolo a casi in cui l'animale diviene «compagno» del guerriero-cacciatore. Il motivo del cervo che entra nella scena come compagno trova un riscontro nella ceramica attica che circola in Etruria nella seconda metà del VI secolo a.C.: il soggetto compare, ad esempio, sui due lati di un'anfora attica a figure nere da Vulci, dove due guerrieri sono affiancati ciascuno da un cerbiatto (o una cerva), oltre che da un gruppo di cani³⁰. Qualcosa di analogo, ma meno sorprendente, si trova anche nel repertorio etrusco, dove cervi e cerbiatti affiancano la dea Artemide in scene ancora ricche di gusto venatorio³¹.

Il discorso, però, merita di essere ampliato e approfondito. Con riferimento al repertorio etrusco, le immagini documentano infatti la fortuna di una particolare forma del legame tra uomo e cervidi, ovvero l'addomesticamento dell'animale. Nella scena di banchetto della tomba della Scrofa Nera di Tarquinia (460-440 a.C.) un cerbiatto appare ad esempio pienamente integrato nel contesto domestico, accovacciato sotto le *klinai* accanto agli altri animali della casa o del cortile (fig. 3)³².

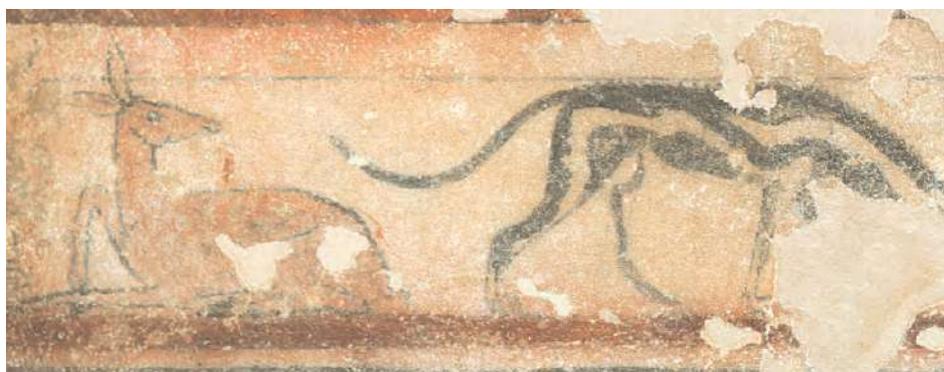


Fig. 3: Tarquinia, tomba della Scrofa Nera, dettaglio della parete destra: cervide accovacciato accanto ad un cane sotto una *kline*. Da STEINGRÄBER 2006, p. 142.

²⁹ Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.5.5, per cui cfr. nota 38.

³⁰ Londra, British Museum, inv. [1843,1103.62](#). 540-520 a.C. L'immagine si può inoltre confrontare con quella su un'anfora attica a figure nere al Nationalmuseum di Copenhagen (inv. ChrVIII321; BAPD [302955](#)), sempre da Vulci, su uno dei cui lati è raffigurata la dea Atena armata affiancata da un cervide, mentre sull'altro ci sono quattro opliti con due cani. Per il rapporto tra Atena e i cervi nella tradizione mitica ellenica cfr. Luc. *Dial deor.* 19 [23].

³¹ Si vedano i due *stamnoi* del Pittore dell'Aia in DEL CHIARO 1974, pp. 37-39, tavv. XXXVI, XXXIX. Di tutt'altro stampo, invece, l'Artemide cacciatrice che domina una cerva su una *kylix* sul mercato antiquario (CRISTOFANI 1992, p. 109, tav. XLIV).

³² Per la tomba cfr. STOPPONI 1983. Questa tomba rientra, peraltro, nel gruppo di sepolture che presentano una scena di caccia dipinta sul frontone della parete di fondo: la preda, in questo caso, è un cinghiale.

L'addomesticamento implica un rovesciamento di prospettiva rispetto alla dinamica che vede il cacciatore inselvatichirsi per competere con la preda: è infatti l'animale, in questo caso, a «farsi uomo», acquisendo in qualche misura i modi del vivere propri di un contesto organizzato.

A livello figurativo, il segno principale dell'abbandono dello stato selvatico da parte dell'animale è il collare. Un caso, tra gli altri, è particolarmente intrigante: in cima a una ciotola in bronzo del J. Paul Getty Museum è fissata una figurina di cervide stante che porta inequivocabilmente un collare intorno al collo (**fig. 4**)³³.



Fig. 4: The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, 71.AC.326. Digital image courtesy of Getty's Open Content Program.

³³ Inv. [71.AC.326](#). H. cm 12,5, diam. cm 22,6. Già sul mercato dell'arte di Roma (Armando Pacifici). Cfr. PONTELLI cs. Si tratta di un *pastiche* che combina un elemento plastico più recente, fissato alla ciotola tramite rivetti collocati sotto le zampe e visibili all'interno della vasca, con un contenitore riferibile a un tipo di VIII secolo a.C. La coppa emisferica, con un piccolo *omphalos* al centro della vasca, appartiene al tipo 2b della classificazione di Mercuri (MERCURI 2004, pp. 158-161), che corrisponde al tipo 1 identificato da Sciacca (SCIACCA 2010a). Questi contenitori sono riconducibili a modelli euboici e ciprioti diffusi in tutto il Mediterraneo e in Etruria (con esempi da Narce, Bisenzio, Veio, Cerveteri e Vetulonia) nell'VIII sec. a.C. (cfr. SCIACCA 2010b, p. 9, nota 20). L'*omphalos* centrale è presente, ad esempio, in una coppa da Veio, Quattro Fontanili (MERCURI 2004, pp. 159, fig. 46.6). L'animaletto è invece già stato interpretato come un cane, ma la morfologia degli arti mostra che è in realtà un ungulato; la forma della coda e del muso chiariscono che si tratta in effetti di un cerbiatto o di una cerva. Nonostante la resa puntuale della struttura corporea, la figura appare piuttosto sproporzionata e la testa ha grandi dimensioni rispetto al resto del corpo. Sono grata a C.L. Lyons per avermi consentito di studiare questo pezzo della collezione Getty e per avermi aiutata ad identificare la cista di Bruxelles.

Il coperchio di una cista bronzea da Monte San Savino (Arezzo) databile al IV secolo a.C. e conservata ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles³⁴ presenta un'ansa conformata a cervide uguale al bronzetto della collezione Getty; è pertanto verosimile che la statuina americana avesse originariamente una funzione analoga a quella dell'esemplare belga³⁵.

In questo insieme, come accennato, un dettaglio cui vale la pena riservare una speciale attenzione è la presenza del collare. Le più antiche testimonianze figurative di cervidi tenuti al laccio riconducono al già analizzato orizzonte cronologico del Villanoviano e di età orientalizzante, quando l'animale imbrigliato, utilizzato con funzione di richiamo nell'esercizio della caccia, viene rappresentato accanto al cacciatore per sottolinearne il ruolo sociale³⁶. Una particolare forma venatoria in cui il cerbiatto è utilizzato per catturare la madre è descritta da Senofonte (*Cyn.* IX.6-7) ed è rappresentata sul carrello di Bisenzio³⁷. Questi casi, tuttavia, sembrano riferibili più a forme di sottomissione che ad un vero e proprio addomesticamento, cui rimandano invece altri esempi, quali traccia di una pratica che le fonti letterarie confermano persistere fino almeno all'età romana imperiale³⁸.

Nel mito greco, almeno due cervi illustri indossano il collare come segno di vicinanza fedele alla sfera domestica: l'animale sacro ad Artemide (su una gemma etrusca in agata al British Museum la cerva imbrigliata è raffigurata appunto vicino alla dea Artumes, che compare con questo nome, accanto a due cervi aggogati, anche su uno specchio a Providence) e quello, meno noto, sacro alla Despoina di Licosura³⁹. Proprio questo tipo di tradizioni legate ad un addomesticamento benevolo (piuttosto che all'esercizio aggressivo della caccia e alla sottomissione) paiono costituire la

³⁴ Inv. R 1039. Cfr. DE MEESTER DE RAVESTEIN 1884, p. 308, n. 1039; NASO 2003, p. 80. La cista appartiene ad un gruppo di probabile produzione orvietana o vulcente, per cui cfr. FALCONI AMORELLI 1976, p. 240; HAYES 1984, pp. 29-30, no. 34. Non sono ancora state condotte analisi di laboratorio sui rivetti per testarne l'antichità.

³⁵ In Etruria, l'utilizzo di figurine di cervidi come anse non sembra, d'altra parte, del tutto isolata. Ne offrono testimonianza, ad esempio, due bronzetti al Museo Civico Archeologico di Bologna: invv. ROM_1214; ROM_1215 (ARBEID 2010, p. 246). Anche una statuetta di cervo dal *Lucus Feroniae* databile al VI secolo a.C. è stata interpretata come un elemento decorativo pertinente ad un grande contenitore (MORETTI SGUBINI 2019, p. 655, no. 125).

³⁶ CAMPOREALE 1979.

³⁷ CUPITÒ 2003, p. 97, n. 24.

³⁸ Cfr., ad esempio, il cervo ammansito descritto in VERG. *Aen.* 7, 739-754 e quello addomesticato di Cipariso, di cui racconta Ovidio (*Met.* 10.106 ss.). In un passo di Gaio (2 *rer. cott.* D. 41.1.5.5), inoltre, si annoverano i cervi in una classe ibrida di animali che, pur selvatici per natura, l'esperienza comune insegna essere né propriamente silvani, né pienamente domestici, poiché vanno e vengono dall'uno all'altro ambiente.

³⁹ Per la cerva sacra ad Artemide cfr. PS.-ARIST. *mir. ausc.* 110, che menziona il collare con dedica alla dea che Diomede mette al collo di un cervide; schol. Pind. *Ol.* 3.53 c-d Drachmann, che descrive il collare d'oro della cerva cerinite. La gemma al British Museum (inv. [1842.0728.82](#)) è datata al IV sec. a.C. Sullo specchio di Providence (RISD Museum, inv. [25.071](#)) Artumes è raffigurata accanto a due cervidi imbrogliati. La cattura della cerva di Cerinea da parte di Eracle è raffigurata inoltre su una gemma etrusca in corniola al Metropolitan (inv. [41.160.504](#)). Il riferimento alla Despoina è in PAUS. VIII.10.10; per l'iscrizione cfr. ZIZZA 2006, pp. 323 ss.

premesse del motivo iconografico documentato dalle statue di Los Angeles e di Bruxelles e che trova riscontro anche in altri materiali di IV secolo. Un collare, ad esempio, adorna il collo di alcuni *askoi* plastici fittili conformati a cerbiatto o a cervo accovacciati riferibili al cosiddetto «Group of the Louvre Deer Askos»⁴⁰. Un cerbiatto con collare è inoltre raffigurato su un noto specchio inciso da Corchiano con Orfeo o Apollo citaredo e altri animali⁴¹, così come su uno specchio da Asciano con l'incoronazione di Faone, il vecchio traghettatore di Lesbo trasformato da Afrodite in un giovane di bell'aspetto. Quest'ultima immagine, in particolare, è significativa perché mostra un'associazione, altrimenti piuttosto rara in Etruria, tra il cerbiatto addomesticato e la sfera afroditica⁴².

Il fregio di una cista prenestina in cui i membri di un *thiasos* sono affiancati da un cervide con collare documenta invece un'associazione decisamente più fortunata in tutta l'area etrusco-italica, ovvero quella con il mondo dionisiaco⁴³. Sul coperchio di un sarcofago tarquiniese di metà III secolo al British Museum⁴⁴ gli elementi che rimandano a una tarda forma del culto di Fufluns (il *kantharos* e il tirso) si combinano con dettagli iconografici riferibili sia a questo dio sia ad Artumes, come la cerva (o cerbiatto; in ogni caso però senza collare) che si trova accanto al corpo sdraiato della

⁴⁰ Cfr. Parigi, Musée du Louvre, inv. [Cp 3646](#); Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria, da Amelia, *sine inv.* Con riferimento alla produzione di vasi plastici conformati a cervide, un antecedente di questi *askoi* sembra offerto dalle arcaiche *lekythoi* plastiche a forma di cerbiatto dalla tomba della Panatenaica di Vulci (già attribuite a fabbrica etrusca, ma di più probabile produzione corinzia) in cui l'estremità del collo è segnata da una striscia bruna, quale possibile indicazione di un collare (cfr. RICCIONI - FALCONI AMORELLI 1968, pp. 18-19).

⁴¹ Boston, Museum of Fine Arts, inv. [13.207](#). Cfr. DE PUMA 1993, pp. 36-38, no. 14.

⁴² CRISTOFANI 1985, pp. 2-3, fig. 3. Il repertorio della ceramica greca (in cui i cervi ricorrono anche in scene di giochi erotici con i satiri; sul tema cfr. LISSARRAGUE 1988) rappresenta a più riprese dilettevoli momenti di *divertissement* tra Eros e un cerbiatto (cfr., a titolo di esempio: New York, Metropolitan Museum, inv. [56.171.57](#); London, British Museum, inv. [1836,0224.21](#)). In area italia, oltre che dallo specchio di Asciano, il legame è documentato da un piccolo gruppo plastico con Eros che guida un carro trainato da due cervi (Parigi, Musée du Louvre, inv. [Br 305](#)) e da uno specchio prenestino con scena di vestizione della sposa/dea in cui un cervo è raffigurato accovacciato ai piedi di un fanciullo nudo alato (SÄFLUND 1993, pp. 105-106, fig. 77). Un cerbiatto torna accanto a una figura femminile alata (Mean) sullo specchio vulcente con la presentazione di Epiur a Tinia (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, inv. [1287](#)).

⁴³ BORDENACHE BATTAGLIA 1979, p. 76, no. 14, tabs. LXXXVI-XC. *Excerpta* di scene di questo tipo tornano nelle immagini di alcuni specchi, dove satiri e figure femminili corrono accanto a un cerbiatto (cfr. CSE, *Bundesrepublik Deutschland 4*, no. 40). *Thiasoi* in cui menadi e satiri danzano affiancati da cervidi sono comuni anche nella ceramica attica, dove risulta tuttavia specialmente marcata la dimensione erotica. Nella ceramica etrusca, cervidi appaiono anche accanto a figure ammantate interpretate come iniziati nella ceramica a figure nere (cfr. l'anfora da Sarteano in PAOLUCCI 2011, p. 175, fig. 26) e, più frequentemente, in quella a figure rosse (cfr. una *kylix* ad Arezzo - GILOTTA 1997, p. 145, tav. XXVII.c - e uno *skyphos* da Spina - HARARI 1988, p. 236, figg. 4-5).

⁴⁴ Inv. [1838,0608.9](#). Cfr. DE GRUMMOND 2006, p. 38, fig. III.14.

defunta e come la nebride che cade sulla sua spalla destra, già attribuito non solo dei membri del corteggio del dio del vino, ma anche della dea della caccia⁴⁵.

Come è stato da tempo mostrato, in Etruria erano note tanto le vicende mitiche quanto le forme di culto legate al gruppo Artemide-Apollo-Latona (oltre che di Ilizia). Tra queste, con tutta probabilità, anche il culto delio di Artemis Lochia, che prevedeva il sacrificio di una cerva⁴⁶. Le testimonianze iconografiche etrusche del sacrificio del cervide, tuttavia, sembrano portare in un'altra direzione; in particolare, ancora una volta, al mondo di Fufluns, come suggerisce l'interpretazione proposta per una *oinochoe* sovradipinta di IV secolo a.C. al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Il vaso, proveniente dalla tomba 52 della necropoli dell'Osteria di Vulci, mostra una scena di sacrificio in cui un cervo con un singolo palco è condotto al guinzaglio da un giovane nudo in direzione di un altare; al lato opposto dell'ara una seconda figura maschile, stante accanto a una *trapeza*, ha preparato offerte solide per un parallelo sacrificio senza spargimento di sangue⁴⁷.

1.4 Dalla caccia al sacrificio e ritorno

La scena dell'*oinochoe* vulcente, tutta inquadrata nella dimensione di un rituale ben scandito, riproietta l'immagine del cervo nella sfera degli atti cruenti. In realtà, l'esistenza in Etruria di rituali che prevedevano il sacrificio del cervo – sulla scia di quanto suggerito dall'immagine sul vaso a Villa Giulia – non è comprovata da dati archeologici⁴⁸. Per contro, sono noti casi sempre più numerosi di resti ossei provenienti da contesti interpretati in chiave sacrale. Tra questi, ad esempio, il *bothros* dell'acropoli di Marzabotto, dove il rinvenimento di palchi di cervo in associazione a resti di soli

⁴⁵ Ad esempio nella produzione ceramica falisca: cfr. Londra, British Museum, inv. [1888.1015.13](#) (attribuita al Pittore di Nazzano). Cfr. BEAZLEY 1947, p. 92, pls. XXI.1, XXII.1.

⁴⁶ CRISTOFANI - GREGORI 1987, in part. pp. 9-11.

⁴⁷ Inv. 63649. SCARRONE 2015, p. 286, tav. 91.c. Per l'interpretazione dionisiaca cfr. RAFANELLI 2010 e le osservazioni aggiuntive in STOPPONI - GIACOBBI 2017, pp. 499-500. Oltre agli elementi già sottolineati, un ulteriore dato a favore della lettura dionisiaca è offerto dal confronto con un *kantharos* attico da area lucana conformato a doppia testa di satiro e menade e sulla cui vasca è raffigurato un cervo condotto al guinzaglio da una figura maschile nuda verso un albero ricco di frutti (Londra, British Museum, inv. [1836.0224.364](#)). Con riferimento al legame tra Fufluns e il cervo, vale la pena ricordare il caso dello specchio al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (inv. 1514) con il trionfo di Hiaco su un carro trainato da una pantera, un cervo, un grifo e un leone: per la figura sul carro, per lo più interpretata come Giasone, è stata a più riprese proposta anche un'identificazione con Dioniso, tra le altre cose in virtù della sua capacità di aggrogare gli animali selvatici (FODDAI 2009, pp. 102-105).

⁴⁸ Cfr. DONATI 2004, p. 147; RASK 2014, in part. pp. 295 ss.

animali da cortile (bovini, ovini e maiali) ha aperto un interrogativo sull'opportunità di includere anche i cervi tra gli animali domestici⁴⁹.

Al sacrificio, d'altra parte, rimanda anche la pratica di donare oggetti in bronzo – tra cui si annoverano, in Etruria, statuine di cervidi – quale testimonianza di un'immolazione già avvenuta o, più probabilmente, quale offerta sostitutiva (simulacro)⁵⁰. La logica che guida tale pratica è analoga a quella per cui, nel mito, una vittima umana viene sostituita da una vittima animale: è il caso, per esempio, di Ifigenia, condannata a morte per espiare la colpa del padre – reo di aver ucciso un cervo nel bosco sacro ad Artemide – ma poi sostituita sull'ara da una cerva, per intervento della dea stessa⁵¹.

Il processo di sostituzione di una vittima designata con un'offerta alternativa (la statua per l'animale; l'animale per l'uomo) avviene per identificazione tra il primo e il secondo elemento. Restando nella sfera del mito greco, si può osservare che su un cratere apulo del Pittore dell'Ilioupersis tale coincidenza è resa iconograficamente attraverso la sovrapposizione tra la figura della fanciulla e quella del cervide⁵². L'immagine così strutturata sembra tradurre una sorta di trasfigurazione, secondo un modello per certi aspetti analogo a quello adottato per la figura di Atteone (nella cui vicenda mitica il processo di identificazione tra cacciatore e preda travalica i termini della metafora e si traduce in un vero e proprio episodio metamorfico): su alcuni vasi attici, apuli e pestani l'incauto cacciatore viene infatti rappresentato con le corna, segno della sua imminente trasformazione in cervo⁵³.

Il repentino confronto tra il dramma di Ifigenia e la fine di Atteone – vicende note alla cultura figurativa etrusca, ma secondo schemi che non prevedono la resa esplicita della

⁴⁹ RASK 2014, p. 300. *Contra* BELELLI MARCHESINI - MICHETTI 2017, p. 467, che (seguendo un'ipotesi di L. Donati) interpretano l'inclusione di palchi tra resti di animali (forse) sacrificati evidenziando la loro «possibile natura di offerta votiva in qualità di “trofei” di caccia». Per i resti di Marzabotto cfr. DONATI 2004, p. 148, no. 72, con bibl. prec. Per un esempio di studio del materiale archeozoologico che ben mostra quali considerazioni si possono ricavare da tali analisi (es. stabilire il fine della caccia), cfr. DE GROSSI MAZZORIN, MINNITI 2009. Per la diffusione delle specie di cervidi nell'antichità cfr. MACKINNON 2014, pp. 160-161.

⁵⁰ Cfr. gli esempi ricordati in ARBEID 2005 e ARBEID 2010, pp. 318-319, cui si rimanda anche per la bibliografia relativa alla pratica della sostituzione nell'ambito del sacrificio antico (pp. 307 ss.). Per le proposte interpretative del fenomeno di miniaturizzazione che interessa la piccola plastica votiva italica cfr. la sezione di storia degli studi (pp. 8-21) di BABBI 2008.

⁵¹ Cfr. Eur. IA 900-1631.

⁵² Londra, British Museum, inv. [1865.0103.21](#). Casi analoghi per l'Etruria non mi sono noti, anche se l'episodio della sostituzione doveva essere noto, almeno in fasi molto tarde, come suggeriscono alcune urne perugine con il sacrificio di Ifigenia in cui compare una figura femminile che si accinge all'altare stringendo un cervide (cfr. PILO, GIUMAN 2015).

⁵³ Cfr. MUGIONE 2000, pp. 82-83.

sostituzione/metamorfosi – fa trasparire un aggancio, cui si è già brevemente accennato, tra due diversi elementi dell’analisi fin qui presentata: il sacrificio e la caccia. Tale legame, già ampiamente indagato per la tragedia greca⁵⁴, è stato chiamato in causa anche per l’analisi delle già menzionate scene figurate dei timpani delle tombe tarquiniesi: in particolare, la «mensola» centrale del timpano rappresenterebbe un altare, alla definizione della cui funzione sacrificale contribuirebbero anche le figure associate, con riferimento specifico alle scene di caccia/aggressione e alla rappresentazione di animali affrontati⁵⁵. La lettura in senso sacrificale delle scene di caccia dei timpani, in buona sostanza, si basa sull’idea che la rappresentazione dell’assalto sia da intendersi come espressione di un’immolazione e non come una prova in cui si misura il predatore, uomo o fiera che sia.

1.5 *L’eroe e la caccia al mostro*

Al motivo dell’impresa più propriamente formativa, in cui l’eroe misura la propria forza nel confronto con quella della natura ferina, rimanda invece la scena piuttosto singolare su un cratere a figure rosse al Museo Gregoriano Etrusco, con cui si conclude la rassegna delle rappresentazioni etrusche di cervidi⁵⁶. L’immagine sul lato principale – controparte di una più tradizionale scenetta dionisiaca raffigurata sul lato opposto – mostra a sinistra Perseo nudo, volto a destra, mentre stringe con una mano il falcetto e con l’altra la *kibisis*; a destra c’è una figura femminile alata rivolta nella stessa direzione dell’eroe, con una lunga veste e che tiene in mano una ghirlanda; al centro, infine, è una figura dal corpo femminile con testa di cervo. Una coppia di lunghe corna ramificate tracciate perpendicolarmente al corpo parte dal muso della creatura, caratterizzato dalla pelle maculata e rivolto verso l’alto (così che gli occhi risultano rivolti a destra: forse per questo Perseo può guardare in direzione del suo volto)⁵⁷.

La bizzarra originalità di questo insieme mette l’osservatore moderno davanti alla sua incapacità di decriptare il significato dell’immagine. La scena, d’altra parte, è pienamente ascrivibile alla nutrita serie di testimonianze figurative etrusche che registrano variazioni e

⁵⁴ A partire da VIDAL-NIQUET 1969.

⁵⁵ RONCALLI 1990.

⁵⁶ Inv. [MV.18214.0.0](#). 350-330 a.C. Cfr. TRENDALL 1955, pp. 231-232, tav. LX; KRAUSKOPF 1988, p. 339, no. 104.

⁵⁷ Già Trendall riconosceva un intervento moderno, a livello cromatico, nella zona del palco, ma osservava che le corna risultano dipinte sull’argilla risparmiata e non sulla vernice nera: la loro forma originale dovrebbe quindi corrispondere a quella visibile (TRENDALL 1955, pp. 231-232).

«anomalie» rispetto al mito di Perseo così come tramandato dalle fonti testuali⁵⁸. La figura con testa di cervo è stata interpretata già da Trendall come Medusa. Il confronto con le immagini etrusche in cui uno o due cavalli alati vengono rappresentati mentre escono dal collo della Gorgone decapitata ha suggerito poi che la scena del Vaticano sia, più in particolare, una variazione nella resa dello stesso soggetto (cioè la nascita di Pegaso e Crisaore), così che la figura centrale starebbe in realtà a significare un cervo (presunta variazione rispetto al cavallo) che fuoriesce dal corpo già privato della testa⁵⁹. Nell'immagine non c'è tuttavia traccia di colli recisi (dettaglio che è invece sempre ben visibile nelle altre immagini di questo tipo, al cui centro c'è appunto l'atto della decapitazione)⁶⁰ e la figura appare a tutti gli effetti come un essere ibrido con corpo femminile e protome animale. La scena resta dunque criptica e l'intento del pittore difficilmente decifrabile: non si può escludere, per inciso, che il vaso renda conto di un'avventura non altrimenti nota di Perseo, collaterale all'episodio della decapitazione di Medusa e in cui parimenti l'avversario avrebbe un aspetto a metà tra l'umano e l'animale.

In linea generale, l'ibridazione del mostro (chiunque esso sia) sembra in linea con la sensibilità etrusca di IV secolo a.C.⁶¹ A ben vedere, inoltre, il tema della prova dell'eroe e della sconfitta dell'avversario è centrale anche nelle più antiche occorrenze delle prove di Perseo: in un'anfora dalla necropoli di Tolle, ad esempio, alcune scene del mito che vedono protagonista questo eroe sono affiancate, in un fregio continuo, alla rappresentazione di due delle imprese di Eracle⁶²; sull'*oinochoe* Casuccini, invece, la lavorazione a stampo del bucchero restituisce un fregio

⁵⁸ Cfr., ad esempio, un'*oinochoe* al Museo Nazionale di Firenze (inv. 3780) e un'anfora pontica già al J. Paul Getty Museum (ex. inv. 96.AE.139) in cui Crisaore e Pegaso che fuoriescono dal corpo decapitato di Medusa sono rappresentati entrambi come cavalli alati.

⁵⁹ Per questa e altre letture cf. ARRIGONI 2003, pp. 17-18, nota 4. Nel *LIMC*, Krauskopf (KRAUSKOPF 1988) sembra accogliere l'interpretazione della figura centrale come Medusa (cfr. la discussione a p. 343, dove la figura centrale viene descritta espressamente come Medusa senza ali stante accanto ad una Gorgone), anche se è più cauta nella scheda specifica dell'opera, dove più genericamente descrive «in der Mitte eine flügellose, ähnlich gewandete Figur mit einem Hirschkopf (oder Hirsch, der aus ihrem Rumpf entspringt?)» (KRAUSKOPF 1988, p. 339, no. 104). A favore dell'idea che la scena del cratere del Vaticano faccia riferimento ad un momento successivo alla decapitazione gioca la presenza di linee curve sulla bisaccia di Perseo, che potrebbero indicare che all'interno ci sia la testa con capigliatura serpentina di Medusa. Si deve tener presente, in ogni caso, che a differenza di quanto accade nel repertorio greco, per le immagini etrusche di questo mito è spesso difficile interpretare univocamente il momento preciso rappresentato: cfr. ad es. l'anfora di Berlino, Staatliche Antikensammlung, inv. 3226.

⁶⁰ Agli esempi citati alla nota 58, si può aggiungere per confronto l'anfora di Monaco, Staatliche Antikensammlung, inv. 3172.

⁶¹ Lo stesso può dirsi, d'altronde, anche per altre epoche e figure dell'immaginario etrusco: cfr. KRAUSKOPF 2016. Un esempio pressoché contemporaneo di uomo-cervo è offerto da una corniola a Copenhagen: Thorvaldsens Museum, inv. I17 (<https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/I17>).

⁶² Per l'anfora cfr. PAOLUCCI 2002.

in cui la decapitazione dell'orrida Gorgone è associata all'immagine del Minotauro, rappresentato come un uomo con la testa di cane o toro⁶³. A questi esempi si aggiunge la considerazione che Medusa (anche in questo caso, se di lei effettivamente si tratta) è resa mostruosa tramite uno storpiamento della sua fisionomia su una *kylix* del gruppo Sokra in cui la sua testa appare barbata sotto le zampe di Pegaso in volo⁶⁴.

Il fatto che il mostro da catturare e sconfiggere sia raffigurato dando enfasi ai suoi dettagli animaleschi definisce la misura in cui l'oppositore dell'eroe sia da intendersi come sua preda. L'associazione mostro-cervo sembra dirottare l'immagine di questo animale in una direzione opposta rispetto ai casi in cui i cervidi spiccano come icona di virtuosismo e bellezza; non si può tuttavia trascurare che quando si parla di Medusa si ha a che fare con una creatura tutta particolare: ella è infatti un mostro che, prima di essere tale, è una donna affascinante al punto da poter gareggiare con Atena per bellezza⁶⁵. Guardando alla figura centrale sul vaso del Vaticano, dunque, si può pensare che mentre l'ibridazione (la combinazione di tratti ferini e femminili) ne definisce la disumanità, la selezione specifica degli attributi animali («come cerva») parrebbe descrivere la magnificenza terrificata e paralizzante del suo aspetto.

2. CONCLUSIONI. SOMIGLIANZA, IDENTIFICAZIONE E COME RAPPRESENTARLE

I casi presentati, riferibili ad orizzonti cronologici molto diversi, rendono conto di un quadro d'insieme in cui l'emergere periodico di un motivo figurativo evidenzia con chiarezza una caratteristica del motivo stesso: la versatilità d'utilizzo. La struttura argomentativa in cui sono stati inseriti i documenti analizzati mostra che è possibile organizzare la molteplicità delle situazioni operando una macroscopica bipartizione tematica: ci sono infatti cervi le cui immagini rimandano più direttamente agli scenari di un mondo ferino e a una dimensione in cui l'uomo è rimesso, per finzione, alla prova della forza selvaggia (come sullo *scudo*, su cui appare l'animale «come se» combattesse insieme all'uomo, come se l'uomo-contro-uomo diventasse uno scontro tra fiere, o tra fiera e uomo che ha acquisito doti selvagge), e ci sono invece cervi che hanno fatto propri i modi del vivere civile (ecco il *collare*, segno dell'addomesticamento). La bipartizione scudo-collare, però, sottende un intersecarsi più articolato di livelli di lettura. Le occorrenze prese in esame mostrano che, dati due elementi (uomo e animale), possono esistere diversi modelli di appropriazione delle rispettive funzioni e qualità.

⁶³ Palermo, Museo Regionale "Antonino Salinas", inv. N.I. 8482. Cfr. ANGLIERI 2020, con bibl. prec.

⁶⁴ Londra, British Museum, inv. [1842,0407.19](#).

⁶⁵ Apollod. 2.4.3.

In primo luogo, sul piano della sostanza, guardando ai casi analizzati si evince che il trasferimento delle qualità di un animale può avvenire tanto verso una persona, quanto verso un oggetto. La *translatio*, in buona sostanza, può realizzarsi tanto da cosa animata a cosa animata, quanto da cosa animata a cosa inanimata⁶⁶.

In secondo luogo, sul piano del metodo, rileva tener conto delle forme in cui il trasferimento viene reso a livello figurativo. L'analisi delle formule iconografiche, infatti, aiuta a comprendere le modalità in cui può effettivamente avvenire il trasferimento delle qualità. In altre parole, ci si può chiedere che cosa ci dicono le immagini del modo in cui avviene il passaggio.

In particolare, gli esempi analizzati testimoniano l'esistenza di tre diverse formule iconografiche attraverso cui viene resa la relazione. La distinzione suggerisce che si tratti sì, in ogni caso, di un trasferimento, ma di diversa natura a seconda della situazione.

Nel primo caso si può parlare di giustapposizione, poiché le immagini dei due elementi vengono affiancate l'una all'altra: nell'esempio dello scudo, l'*episema* – rappresentazione dell'essere umano o di una sua qualità – si trova accanto alla figura, a significare l'avvicinamento mimetico tra i due elementi. In casi come questo si ha a che fare con una finzione: l'uomo «diventa come» l'animale, i due elementi si assomigliano ma l'identificazione è soltanto ideale. Si tratta quindi, sostanzialmente, di una metafora. Solo nel caso di Atteone la trasformazione si compie effettivamente, e allora, quando l'immagine rende conto della trasformazione, le figure di uomo e cervo non sono più giustapposte, ma legate nell'invenzione di una figura ibrida. Nel «diventare come» il trasferimento è transitorio e valido soltanto in un determinato contesto, definito dall'oggetto e dalla sua funzione d'uso. Un sistema di funzionamento analogo a quello dello scudo regola l'immagine del cervo nella scena di banchetto della tomba della Scrofa Nera. Nel secondo caso si può parlare di ibridazione, poiché si osserva la combinazione di diversi elementi iconografici in un'unica figura: sono le occorrenze in cui si registra una vera e propria metamorfosi tale per cui il risultato della costruzione figurativa è la creazione di una creatura zoomorfa, come nel caso della donna-cervo dell'anfora del Vaticano⁶⁷.

Nel terzo caso si può parlare di sostituzione/sovrapposizione, poiché i due elementi restano figurativamente disgiunti (al punto che uno si può vedere senza l'altro), ma l'uno presuppone sempre l'altro dietro di sé: sono i casi in cui il rimpiazzo di un elemento con l'altro si basa sulla

⁶⁶ Per la trasformazione da cosa inanimata a cosa animata cfr. i concetti espressi nell'introduzione di SEVERI 2018 e nel capitolo 1 di GELL 2021.

⁶⁷ Per alcune considerazioni sulle modalità di rappresentazione del processo metamorfico nelle fonti testuali e figurative classiche cfr. THUMIGER 2014, pp. 386-393.

reciproca identificazione. Nel caso della statuina che prende il posto della vittima in carne e ossa, oggetto e animale si equivalgono al punto da diventare tra loro sostituibili. Nella «cosa» conformata a forma di animale, quindi, l'oggetto non solo riflette una caratteristica dell'animale (o, per interposizione, del proprietario), ma ha esso stesso una personalità: nell'accoppiamento l'oggetto diventa un tutt'uno con l'animale, incarnandone le caratteristiche (per questo è possibile il sacrificio del doppio). Il caso di Ifigenia sul vaso del pittore dell'Ilioupersis – pur distraendoci dal repertorio etrusco di riferimento – è uno strumento utile a visualizzare fino a che punto la resa iconografica di un processo di questo tipo possa essere efficace.

A differenza che nell'«essere come», nel «diventare» (sotteso ai casi figurativi di ibridazione e di sovrapposizione) non c'è transitorietà: la consustanzialità di animale e oggetto (o persona) è una condizione potente e definitiva. Per questo, forse, è realizzabile soltanto per intervento del dio, davanti alla cui azione la più fragile finzione umana di un momento pare poca cosa. Anche le immagini rendono conto dello scarto e scelgono formule diverse per descrivere la differenza dei fenomeni: quello della mimesi, gestibile dall'uomo che si autocelebra e autorappresenta, e quello della trasposizione, che lascia all'uomo un senso di consolante sbigottimento, come quando si osserva il cervo che va al sacrificio e Ifigenia che va verso la vita.

Elena Pontelli

Scuola IMT Alti Studi Lucca

email: elena.pontelli@imtlucca.it

BIBLIOGRAFIA

ABBATE 2018: S. Abbate, *Il potere della simbologia: analisi delle decorazioni rappresentate sull'armamento del guerriero in Italia meridionale durante la prima età del ferro*, in NEGRONI CATACCHIO 2018, pp. 617-629.

ADINOLFI ET AL. 2022: G. Adinolfi, R. Carmagnola, M. Cataldi, L. Marras, M. Masseti, *Predatori esotici e prede nostrane nell'invenzione pittorica della Tomba dei Demoni Azzurri (V secolo) della necropoli di Monterozzi, a Tarquinia*, «Aristonothos» 18 (2022), pp. 263-283.

AMBROSINI 2018: L. Ambrosini, *Gli specchi etruschi con cornice figurata. Riflessioni sulla struttura e raffigurazione del "cosmo" in Etruria*, «Studi Etruschi» 80. 2017 (2018), pp. 101-113.

ANGILIERI 2020: D. Angilieri, *La metis di Perseo e Dedalo sull'oinochoe di bucchero della collezione Casuccini*, «Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens» 18 (2020), pp. 221-231.

- ARBEID 2005: B. Arbeid, *Il cervo nella bronzistica votiva etrusca*, in Italia Antiqua. *Storia dell'Etruscologia. L'arte e la produzione artigianale in Etruria*. Atti del II e III corso di perfezionamento, Roma 2005, pp. 96-116.
- ARBEID 2010: B. Arbeid, *Bronzi votivi etruschi a figura animale. Problemi culturali, storico-artistici e cultuali*, Tesi di dottorato (Università degli Studi di Siena, Università degli Studi di Reggio Emilia), 2010.
- ARRIGONI 2003: G. Arrigoni, *La maschera e lo specchio: Il caso di Perseo e Dioniso a Delfi e l'enigma dei Satiri*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 73 (2003), pp. 9-55.
- BABBI 2008: A. Babbi, *La piccola plastica fittile antropomorfa dell'Italia antica. Dal bronzo finale all'orientalizzante*, Pisa-Roma 2008.
- BARTOLONI - DELPINO 1979: G. Bartoloni, F. Delpino, *Veio I. Introduzione allo studio delle necropoli arcaiche di Veio. Il sepolcreto di Valle La Fata*, Roma 1979.
- BEAZLEY 1947: J.D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947.
- BELELLI MARCHESINI - MICHETTI 2017: B. Belelli Marchesini, L.M. Michetti, Pozzi, bothroi, cavità: atti rituali, tracce di sacrifici e modalità di chiusura in contesti sacri di ambito etrusco, «Scienze dell'Antichità» 23. 3 (2017), pp. 465-490.
- BONAMICI 1974: M. Bonamici, *I bucheri con figurazioni graffite*, Firenze 1974.
- BONAUDO 2016: R. Bonaudo, *Selezione e composizione del bestiario nei timpani delle tombe dipinte tarquiniesi*, in M.C. Biella, E. Giovanelli (curr.), *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, Roma 2016, pp. 371-383.
- BONGHI JOVINO 2018: M. Bonghi Jovino, *Uomini e dei. Oggetti, simboli, significati. Il linguaggio degli scudi nelle comunità tirreniche*, in NEGRONI CATAACCHIO 2018, pp. 595-616.
- BORDENACHE BATTAGLIA 1979: G. Bordenache Battaglia, *Le ciste prenestine I*, Roma 1979.
- CAMPOREALE 1979: G. Camporeale, *Sulla caccia in Etruria nel villanoviano e nell'orientalizzante: il cervo come animale da richiamo*, in *Studi per Enrico Fiumi*, Pisa 1979, pp. 21-31.
- CAMPOREALE 1991: G. Camporeale, *Eroi e signori nelle prime scene narrative etrusche*, «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité» 103. 1 (1991), pp. 57-69.
- CAMPOREALE 2013: G. Camporeale, *Cacciatore e despotes theron su un elmo fittile da Pontecagnano*, «Studi Etruschi» 76. 2010-2013 (2013), pp. 3-10.
- Carta Archeologica Prato* 2011: P. Perazzi, G. Poggesi (curr.), *Carta Archeologica della Provincia di Prato dalla preistoria all'età romana*, Firenze 2011.

- CHIERICI 2009: A. Chierici, *Etruria - Roma: per una storia del rapporto tra impegno militare e sapienza politica nelle comunità antiche*, in G.M. Della Fina (cur.), *Gli Etruschi e Roma. Fasi monarchica e alto-repubblicana*, Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVI, Roma 2009, pp. 155-175.
- CHRISTIANSEN - MELANDER 1988: J. Christiansen, T. Melander (edd.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (Copenhagen, August 31, September 4, 1987), Copenhagen 1988.
- CRISTOFANI 1967: M. Cristofani, *Il fregio d'armi della Tomba Giglioli di Tarquinia*, «Dialoghi di Archeologia» 1.3 (1967), pp. 288-303.
- CRISTOFANI 1985: M. Cristofani, *Faone, la testa di Orfeo e l'immaginario femminile*, «Prospettiva» 42 (1985), pp. 2-12.
- CRISTOFANI 1992: M. Cristofani, *La ceramografia etrusca fra età tardo classica ed ellenismo*, «Studi etruschi» 58. 1992 (1992), pp. 89-114.
- CRISTOFANI - GREGORI 1987: M. Cristofani, G.L. Gregori, *Di un complesso sotterraneo scoperto nell'area urbana di Caere*, «Prospettiva» 49 (1987), pp. 2-14.
- D'AGOSTINO 2021: B. d'Agostino, *Il leone sogna la preda*, in B. d'Agostino, L. Cerchiai, *Il leone sogna la preda. Iconografia e immaginari tra Greci ed Etruschi*, Roma 2021, pp. 47-57.
- DE GROSSI MAZZORIN - MINNITI 2009: J. De Grossi, C. Minniti, *L'utilizzazione degli animali nella documentazione archeozoologica a Roma e nel Lazio dalla preistoria recente all'età classica*, in L. Drago Troccoli (cur.), *Il Lazio dai Colli Albani ai Monti Lepini tra preistoria ed età moderna*, Roma 2009, pp. 39-67.
- DE GRUMMOND 2006: N.T. de Grummond, *Prophets and Priests*, in N.T. de Grummond, E. Simon (eds.), *The Religion of the Etruscans*, Austin 2006, pp. 27-44.
- DE MEESTER DE RAVESTEIN 1884: E. De Meester De Ravestein, *Musée de Ravestein*, Bruxelles 1884.
- DE NATALE 1996: S. De Natale, *Un elmo d'impasto con decorazione figurata da Pontecagnano*, «Ostraka» 5 (1996), pp. 223-230.
- DE PUMA 1993: R.D. De Puma, *Corpus Speculorum Etruscorum. USA 4. Northeastern Collections*, Roma 1993.
- DEL CHIARO 1974: M.A. Del Chiaro, *The Etruscan Funnel Group. A Tarquinian Red-Figured Fabric*, Firenze 1974.
- DONATI 2004: L. Donati, *Il sacrificio nel mondo etrusco. Repertorio delle specie, 3. Cervidi*, in *ThesCRA I*, 2004, pp. 147-148.

- DRAGO 2012: L. Drago, *Ricerche sul tema del bestiario fantastico di età orientalizzante: i precedenti della prima età del Ferro: continuità o discontinuità?*, in M.C. Biella, E. Giovanelli, L.G. Perego (curr.), *Il bestiario fantastico di età orientalizzante*, Trento 2012, pp. 15-33.
- FALCONI AMORELLI 1976: M.T. Falconi Amorelli, *Ciste e specchi etruschi in corredi di tombe vulcenti del IV e III a.C.*, «Archeologia Classica» 28 (1976), pp. 235-241.
- FODDAI 2009: E. Foddai, *CSE Italia 6. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Palestrina, Museo Archeologico. 2*, Roma 2009.
- FRANCO 2003: C. Franco, *Animali e analisi culturale*, in F. Gasti, E. Romano (curr.), «Buoni per pensare». *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*, Atti della II Giornata ghisleriana di Filologia classica (Pavia, 18-19 aprile 2002), Pavia-Como 2003, pp. 63-81.
- FRANCO 2018: C. Franco, *Animals*, in M. Bettini, W.M. Short (eds.), *The World through Roman Eyes: Anthropological Approaches to Ancient Culture*, Cambridge 2018, pp. 275-298.
- FRERE - HUGOT 2007: D. Frère - L. Hugot, *Images et imaginaires des armes en Etrurie archaïque : du rituel au combat. La mise en scène des armes dans la peinture des VIIe et VIe siècles avant J.-C.*, in P. Sauzeau, T. Van Compernelle (éds.), *Les armes dans l'Antiquité. de la technique à l'imaginaire*, Montpellier 2007, pp. 121-144.
- GAULTIER 2013: F. Gaultier, *Amphore à figures noires: guerriers*, in F. Gaultier, L. Haumesser, K. Chatziefremidou (éds.), *L'art étrusque. 100 chefs-d'œuvre du Musée du Louvre*, Parigi 2013, pp. 98-99.
- GAULTIER - HAUMESSER 2013: F. Gaultier, L. Haumesser, *Les Étrusques et la Méditerranée. La cité de Cerveteri*, Catalogo della mostra (Parigi-Lens, 5 dicembre 2013-10 marzo 2014; Roma, 14 aprile-20 luglio 2014), Parigi 2013.
- GASTALDI 1998: P. Gastaldi, *Pontecagnano II.4. La necropoli del Pagliarone*, Napoli 1998.
- GELL 2021: A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica* (ed. or. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998), Milano 2021.
- GILOTTA 1997: F. Gilotta, *Addenda alla più antica ceramica etrusca a figure rosse*, «Studi Etruschi» 64 (1997), pp. 135-148.
- HAYES 1984: J.W. Hayes, *Greek, Roman and Related Metalware in the Royal Ontario Museum. A catalogue*, Toronto 1984.
- HARARI 1988: M. Harari, *Iconographie funéraire et allégorie mythologique dans la céramique étrusque à figures tardive*, in CHRISTIANSEN - MELANDER 1988, pp. 231-241.

- HARARI 2016: M. Harari, *Retorica del bestiario*, in M.C. Biella, E. Giovanelli (curr.), *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, Trento 2016, pp. 17-24.
- IAIA 2005: C. Iaia, *Produzioni toreutiche della prima età del ferro in Italia centro-settentrionale. Stili decorativi, circolazione*, Pisa-Roma 2005.
- KRAUSKOPF 1988: I. Krauskopf, s.v. *Gorgones (in Etruria)*, in LIMC IV, Zürich-München 1988, pp. 330-345.
- KRAUSKOPF 2016: I. Krauskopf, *Zur Tiergestalt etruskischer und italischer Götter. Componenti animali nel concetto di divinità ed eroi etruschi ed italici*, in *Forms and Structures of Religion in Ancient Central Italy*, III Convegno Internazionale dell'Istituto di Ricerche e Documentazione sugli Antichi Umbri (Perugia-Gubbio, 21-25 settembre 2011), Roma 2016, pp. 411-428.
- LISSARRAGUE 1988: F. Lissarrague, *Les satyres et le monde animal*, in CHRISTIANSEN - MELANDER 1988, pp. 335-351.
- LISSARRAGUE 1990: F. Lissarrague, *L'autre guerrier: archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Parigi-Roma 1990.
- LISSARRAGUE 2008a: F. Lissarrague, *Corps et armes: figures grecques du guerrier*, in J. Wilgaux, V. Dasen, *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes 2008, pp. 15-27.
- LISSARRAGUE 2008b: F. Lissarrague, *Le temps des boucliers*, in *Traditions et temporalités des images. «Images revue. Histoire, anthropologie, et théorie de l'art»* 1 (2018).
- LISSARRAGUE 2012: F. Lissarrague, *L'image mise en pièce: entre monnaie et céramique*, in R. Pera (cur.), *Il significato delle immagini. Numismatica, arte, filologia, storia. Atti del Convegno (Genova, 10-12 novembre 2005)*, Roma 2012, pp. 1-10.
- MACKINNON 2014: M.R. Mackinnon, *Fauna of the Ancient Mediterranean World*, in G.L. Campbell (cur.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford 2014, pp. 156-179.
- MARTELLI 2017: M. Martelli, *Il Pittore dei Satiri Danzanti*, Roma 2017.
- MENICHETTI 2009: M. Menichetti, *Le armi magiche della guerra e della seduzione. I modelli omerici*, «Incidenza dell'antico» 7 (2009), pp. 137-157.
- MERCURI 2004: L. Mercuri, *Eubéens en Calabre à l'époque archaïque. Formes de contacts et d'implantation*, Roma 2004.
- MORETTI SGUBINI 2019: A.M. Moretti Sgubini, *La plastica votiva*, in G. Benedettini, A.M. Moretti Sgubini (curr.), *Un grande santuario interetnico: Lucus Feroniae. Scavi 2000-2010*, Pisa 2019, pp. 629-656.
- MUGIONE 2000: E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente*, Taranto 2000.

- MÜLLER 1978: P. Müller, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst : eine Untersuchung über ihre Bedeutung*, Zurigo 1978.
- NASO 2003: A. Naso, *I bronzi etruschi e italici del Römisch-Germanisches Zentralmuseum*, Bonn 2003.
- NASO 2009: A. Naso, *Il vasellame e gli strumenti da banchetto*, in F. Lo Schiavo, A. Romualdi (curr.), *I complessi archeologici di Trestina e di Fabbrecce nel Museo Archeologico di Firenze*, Roma 2009, pp. 43-63.
- NEGRONI CATACCHIO 2018: N. Negroni Catacchio (cur.), *Armarsi per comunicare con gli uomini e con gli Dei. Le armi come strumenti di attacco e di difesa, status symbol e dono agli Dei. Ricerche e scavi*, II, Atti del Convegno Valentano (VT)-Pitigliano (GR)-Manciano (GR), (9-11 Settembre 2016), Milano 2018.
- OLIVIER-TROTTEBERG 2014: Y. Olivier-Trottenberg, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, München, Antikensammlungen Ehemals Museum Antiker Kleinkunst, Band 17, Etruskisch Schwarzfigurige Keramik*, Monaco 2014.
- PAOLUCCI 2002: G. Paolucci, *Dalla morte alla vita: Perseo e la Medusa su un'anfora etrusca da Tolle*, in «Archeologia Classica» 53 (2002), pp. 331-340.
- PAOLUCCI 2011: G. Paolucci, *I gruppi Vaticano 265 e Monaco 883 riuniti e rivisitati*, «Mediterranea. Quaderni annuali dell'Istituto di studi sulle civiltà italiche e del Mediterraneo antico del Consiglio nazionale delle ricerche» 8 (2011), pp. 151-196.
- PILO - GIUMAN 2015: C. Pilo, M. Giuman, *Greek Myth on Etruscan Urns from Perugia: the sacrifice of Iphigenia*, in «Etruscan Studies» 18 (2015), pp. 97-125.
- POGGIO 2020: A. Poggio, *Dynastic Deeds. Hunt scenes in the funerary imagery of the Achaemenid Eastern Mediterranean*, Oxford 2020.
- PONTELLI cs.: E. Pontelli, [71.AC.326], in C.L. Lyons (ed.), *Etruscan and Italic Art in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, in corso di stampa.
- RAFANELLI 2010: S. Rafanelli, *La religione etrusca in età ellenistica. Rituale e iconografia fra tradizione e contaminazioni*, «Bollettino di Archeologia Online» 1 (2010).
- RASK 2014: K.A. Rask, *Etruscan Animal Bones and Their Implications for Sacrificial Studies*, «History of Religions» 53. 3 (2014), pp. 269-312.
- RICCIONI - FALCONI AMORELLI 1968: G. Riccioni, M.T. Falconi Amorelli, *La tomba della Panatenaica di Vulci*, Roma 1968.

- RONCALLI 1990: F. Roncalli, *La definizione pittorica dello spazio tombale nella «età della crisi», in Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. JC. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987)*, Roma 1990, pp. 229-243.
- SÄFLUND 1993: G. Säflund, *Etruscan Imagery: Symbol and Meaning*, Jonsered 1993.
- SCARRONE 2015: M. Scarrone, *La pittura vascolare etrusca del V secolo*, Roma 2015.
- SCHNAPP 1997: A. Schnapp, *Le Chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce antique*, Parigi 1997.
- SCIACCA 2010a: F. Sciacca, *Commerci fenici nel Tirreno orientale: uno sguardo dalle grandi necropoli*, «Bollettino di Archeologia Online» 1 (2010).
- SCIACCA 2010b: F. Sciacca, *Veio. La metallotecnica orientalizzante e i rapporti con l'Oriente*, «Bollettino di Archeologia Online» 1 (2010).
- SEVERI 2018: C. Severi, *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, Torino 2018.
- STARY 1981: P. Stary, *Zur eisenzeitlichen Bewaffnung und Kampfweise in Mittelitalien : ca. 9. bis 6. Jr. v. Chr.*, Mainz 1981.
- STEINGRÄBER 1985: S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.
- STEINGRÄBER 2006: S. Steingraber, *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting*, Los Angeles 2006.
- STOPPONI 1983: S. Stopponi, *La Tomba della "Scrofa Nera"*, Roma 1983.
- STOPPONI - GIACOBBI 2017: S. Stopponi, A. Giacobbi, *La "terna sacrificale" a Campo della Fiera*, «Scienze dell'Antichità» 23. 3 (2017), pp. 491-503.
- TAGLIAMONTE 2003: G. Tagliamonte, *La terribile bellezza del guerriero*, in *I Piceni e l'Italia medio-adriatica. Atti del Convegno (Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000)*, Pisa-Roma 2003, pp. 533-553.
- THUMIGER 2014: C. Thumiger, *Metamorphosis. Human into Animals*, in G.L. Campbell (ed.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford 2014, pp. 384-413.
- TRENDALL 1955: A.D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse, II*, Città del Vaticano 1955.
- TROTTA 2021: F. Trotta, *Osservazioni sulla Tomba delle Iscrizioni di Tarquinia*, «BABESCH. Annual Papers on Mediterranean Archaeology», 96 (2021), pp. 55-70.
- VIDAL-NAQUET 1969: P. Vidal-Naquet: *Chasse et sacrifice dans l'Orestie d'Eschyle*, «PdP» 129 (1969), pp. 401-425.

VIDAL-NAQUET 1979 : P. Vidal-Naquet, *Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des Sept contre Thèbes*, «AIONArchStAnt» 1 (1979), pp. 95-118.

ZIPF 2006: G. Zipf, *Figural Representations from the Iron Age on the Apennine Peninsula Carriers. Motifs and Contexts of Images as seen on Bronze-Sheet Belt-Plates*, in *Studi di Protostoria in onore di Roberto Peroni*, Firenze 2006, pp. 674-677.

ZIZZA 2006: C. Zizza, *Le iscrizioni nella Periegesi di Pausania*, Pisa 2006.

DIDASCALIE

Fig. 1: Parigi, Musée du Louvre, inv. Cp 10612. Da GAULTIER 2013, p. 99.

Fig. 2: Tarquinia, tomba delle Iscrizioni, frontone della parete di fondo. Da STEINGRÄBER 1985, p. 320.

Fig. 3: Tarquinia, tomba della Scrofa Nera, dettaglio della parete destra: cervide accovacciato accanto ad un cane sotto una *kline*. Da STEINGRÄBER 2006, p. 142.

Fig. 4: The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, 71.AC.326. Digital image courtesy of Getty's Open Content Program.