



Laurent Haumesser

La peinture funéraire étrusque à l'époque hellénistique: influences culturelles et traditions locales

La peinture funéraire constitue un champ privilégié d'étude des échanges culturels entre l'Étrurie et le monde méditerranéen à l'époque hellénistique. L'existence d'une tradition séculaire de l'art pictural dans le monde étrusque, et en particulier à Tarquinia, permet de mesurer, mieux que dans les autres régions du monde antique, la manière dont les innovations hellénistiques ont été perçues, reçues et mises à profit par les commanditaires et les artisans locaux. Bien évidemment, il n'est pas question de donner ici un tableau d'ensemble de la peinture étrusque hellénistique: comme l'ont montré plusieurs travaux récents¹, les différentes situations locales sont complexes et variées, et l'étude de la peinture n'est pas entièrement dissociable de celles de la céramique ou encore de la sculpture funéraire. Nous nous limiterons ici à tenter de montrer, à travers quelques exemples, les rapports avec les monuments contemporains de la Macédoine, de l'Égypte ou de la Thrace hellénistiques et la manière dont l'introduction des nouveaux motifs dans le répertoire étrusque est conditionnée par les antiques habitudes figuratives, stylistiques et idéologiques.

L'importance de la tradition locale dans la réception des nouvelles modes décoratives est déjà clairement perceptible dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. Des monuments comme la tombe des Reliefs à Cerveteri, creusée à côté des grands tumuli de la nécropole de la Banditaccia, ou comme la tombe François de Vulci, qui exploite et exalte l'antique histoire des cités étrusques, montrent la force de l'évocation du passé et le travail de réélaboration d'une mémoire culturelle qui caractérisent une partie au moins des aristocraties locales. De la même manière, ce n'est pas un hasard si les différentes innovations picturales attestées à Tarquinia au début de l'époque hellénistique et qui témoignent de liens artistiques en particulier avec la Macédoine et l'Italie méridionale, correspondent aussi à une reprise de motifs bien attestés sur place plus de deux siècles auparavant et entretemps disparus: citons le cas de la frise d'armes, des fausses portes ou des tissus suspendus en trompe-l'œil aux parois². Ces emprunts qui impliquent une réactivation de motifs anciens sont révélateurs de la permanence des schémas de représentation des élites étrusques³; ils démontrent combien la réception des nouvelles tendances culturelles de la part des Étrusques n'est pas passive, mais au contraire active et sélective.

Cette combinaison d'ouverture culturelle et de forte identité locale est une des caractéristiques majeures de la civilisation artistique des Étrusques et on ne s'étonnera pas de la voir à l'œuvre à une époque de réaffirmation des élites locales. On s'attendrait sans doute moins à la voir encore opérer au III^e siècle, alors même que la situation politique a si défavorablement évolué pour les cités d'Etrurie méridionale,

¹ STEINGRÄBER 2006; TORELLI 2007.

² Pour la frise d'armes, cf. COLONNA 1994, 590; pour les deux autres motifs, nous nous permettons de renvoyer à HAUMESSER 2007.

³ Voir sur ce point TORELLI 1997.

désormais dominées par Rome. Or on constate à Tarquinia que, alors même que se délitent largement les anciens cadres de représentation, comme on peut le voir dans les tombes peintes de l'époque⁴, les peintres locaux continuent d'adopter et d'adapter de nouveaux systèmes décoratifs: c'est sur quelques-uns de ces documents que se concentrera d'abord notre étude.

La vitalité de la peinture tarquinienne dans le premier quart du III^e siècle est démontrée avant tout par le décor de la tombe des Festons, et en particulier par son plafond. Comme l'ont montré plusieurs études⁵, il s'agit d'une des attestations les plus évidentes de la circulation de techniques et de motifs picturaux à l'échelle méditerranéenne. Sur les caissons peints d'un fond noir alternent frises végétales et frises figurées peuplées d'*erotes* et de créatures marines. Les premières sont bien attestées en Macédoine et en Italie méridionale, tandis que les secondes trouvent leur meilleur parallèle dans la nécropole alexandrine de Gabbari⁶. Si l'identité des motifs peut s'expliquer par la circulation de cartons, la maîtrise par les peintres de la tombe tarquinienne de la nouvelle technique picturale, caractérisée par des touches rapides de couleurs vives (essentiellement le rouge et le blanc) sur un fond bleu-noir, montre la transmission d'un savoir-faire technique. Il est probable que cette transmission a dû être assurée par la circulation de peinture sur support mobile (des céramiques aux sarcophages), mais aussi par la circulation d'artisans.

La question des vecteurs de diffusion des nouveautés picturales se pose également pour un autre monument de Tarquinia, de quelques décennies plus tardif, la tombe 5512 (ou Anina II)⁷. Dans ce cas, l'espace décoratif est délimité par un motif de tapis au plafond. Le même tapis, à quelques variantes près, se retrouve dans deux autres tombes tarquiniennes contemporaines, la tombe 5580 et la tombe du Cardinal⁸. Même si cet usage du tapis feint suspendu au plafond trouve des antécédents à l'époque archaïque, il s'agit d'un décor typiquement hellénistique, comme le montre la récurrence du même schéma dans des tombes de Russie méridionale, de Macédoine, d'Alexandrie et d'Italie méridionale. Dans ces différents monuments, le motif couvre l'ensemble du plafond, tendant à matérialiser un pavillon de *prothesis*. Il faut noter en revanche que dans les trois tombes de Tarquinia, comme dans certaines tombes modestes de Gabbari⁹, le motif ne couvre pas toute la surface du plafond, mais uniquement la surface correspondant à une déposition, qui se trouve ainsi isolée et valorisée: cette différence est un indicateur significatif du niveau économique et social des commanditaires étrusques.

Le tapis de la tombe 5512 se caractérise par un motif de murs crénelés, d'origine textile. On ne peut exclure que de véritables tapis aient contribué à la diffusion de ce schéma décoratif: des exemples modernes témoignent de la diffusion et de la permanence extraordinaires du motif¹⁰; on peut également penser à d'autres vecteurs, comme les objets précieux¹¹. Mais il est plus probable qu'il s'est agi dans ce cas de véritables *paradeigmata*, de cartons qui se transmettent d'un atelier à l'autre, sans doute aussi à travers les déplacements des artisans eux-mêmes. On comprend mieux ainsi le véritable "air de famille" des solutions proposées et adoptées à la même époque à Tarquinia, qui remontent peut-être à un même cahier d'atelier, nourri de la dernière mode funéraire internationale.

Il est possible de suivre la fortune secondaire du motif en Étrurie, à commencer par la tombe 5512 elle-même: les murs crénelés reviennent à plusieurs reprises dans le mobilier de la tombe¹². L'effet de mode est confirmé à Tarquinia par d'autres attestations, sur sarcophages ou plaquettes d'os. On retrouvera enfin les murs crénelés un siècle plus tard sur les mosaïques de Musarna et de Cortone¹³, mais qui dépendent

⁴ COLONNA 1985.

⁵ STEINGRÄBER 1988, avec bibliographie. On se reportera également à l'intervention de M. Harari dans ce même colloque.

⁶ GUIMIER-SORBETS ET SEIF EL-DIN 2002.

⁷ CAVAGNARO VANONI 1996, 221–272.

⁸ SERRA RIDGWAY 2000, 304–305, fig. 2.

⁹ GUIMIER-SORBETS 2003, 618–620.

¹⁰ ANDRAE 2003, 32–33.

¹¹ Cf. notamment ADRIANI 1967.

¹² CAVAGNARO VANONI 1996, 230 (amphore) et 259–260 (plaquettes d'os).

¹³ BROISE, JOLIVET 1985, 86; MANCINI 2005, 359.

cette fois de modèles plus tardifs et d'un autre circuit de diffusion, lié aux cartons de mosaïques hellénistiques.

Le troisième monument que nous évoquerons est la tombe du Cardinal. Il s'agit d'un monument extrêmement important pour retracer l'évolution formelle et idéologique de la peinture funéraire à Tarquinia tout au long du III^e siècle¹⁴. Le décor de la tombe (comme du reste son architecture) comprend en effet plusieurs phases, qui concernent deux des quatre piliers, différentes portions des parois ainsi que le plafond.

La phase la plus ancienne est certainement celle des piliers, où l'on retrouve une double frise, végétale et figurée. Comme le plafond de la tombe des Festons, probablement contemporain, ce décor (malheureusement mal conservé) atteste la maîtrise des nouvelles techniques hellénistiques fondées sur l'usage des couleurs: sur les côtés les plus élaborés, les figures de guerriers sont définies à travers des taches de couleurs intenses qui se détachent sur un fond bleu-noir caractéristique des conquêtes picturales de l'époque. Ce décor, qui constitue une des productions les plus impressionnantes de la peinture étrusque tardive, est important également du point de vue syntaxique. Des frises comparables, qu'elles soient végétales ou figurées, se retrouvent notamment, comme nous l'avons déjà signalé, en Macédoine et en Italie méridionale; les points de comparaison les plus intéressants, pour la combinaison d'une frise végétale et d'une frise figurée, ainsi que pour le thème figuré, sont le relief de l'hypogée Palmieri de Lecce¹⁵ et surtout le décor peint de l'antichambre de la tombe thrace de Kazanlak¹⁶.

La frise de la paroi se distingue nettement, du point de vue formel, syntaxique et idéologique, du décor des piliers. Cette frise, qui correspond à une phase plus tardive, sans doute peu après le milieu du III^e siècle, est stylistiquement plus pauvre et accorde davantage la prépondérance au dessin qu'à la couleur – une distinction sur laquelle nous reviendrons. Quant à la syntaxe décorative, on retrouve ici le modèle de la frise historiée isolée dans la partie supérieure de la paroi, comme sur les piliers ou dans les monuments hellénistiques évoqués (rappelons en particulier la frise de l'antichambre de la tombe du Prince de Vergina¹⁷). La différence est qu'il ne s'agit pas ici d'une frise unique, mais de la juxtaposition de saynètes différentes, scandées formellement par des portes; il est probable qu'au moins certaines de ces séquences ont été ajoutées au fur et à mesure des dépositions. Les parallèles doivent être cherchés dans des documents certes plus tardifs, mais qui dépendent sûrement de prototypes du début de l'époque hellénistique: c'est le cas des frises figurées des maisons de Délos¹⁸, mais également de la frise du triclinium C de la villa romaine de la Farnésine, dont les modèles sont clairement hellénistiques et dont le dispositif est tout à fait comparable à celui de la tombe du Cardinal¹⁹. Dans ces différents monuments, nous avons affaire à des illustrations de thèmes littéraires ou mythologiques, et de variations érudites sur un thème unique; dans le cas de la tombe du Cardinal, le thème est eschatologique: les différentes scènes illustrent les nombreuses variantes du voyage dans l'au-delà. On a souvent évoqué l'idée d'un *volumen* qui se déploierait sur les parois de la tombe²⁰. Il est possible en effet que nous ayons là l'équivalent pictural des *libri acherontici* étrusques et peut-être même la transposition d'une illustration de ces livres rituels²¹.

Il est révélateur en tout cas que l'innovation formelle hellénistique serve ici à résumer tout un savoir religieux local: cette érudition, si typique de l'époque hellénistique, est une des caractéristiques les plus originales de certains commanditaires tarquiniens, qui récupèrent ainsi, au moment du déclin de leur cité, les valeurs traditionnelles des aristocraties étrusques. A son tour, cette *somme eschatologique* fera elle-même partie des échanges culturels, dans une autre direction: avec d'autres éléments de la pensée religieuse

¹⁴ MORANDI 1983; PERUZZI 2007.

¹⁵ L'ARAB 1991.

¹⁶ TORELLI 2004, avec bibliographie.

¹⁷ ANDRONICOS 1984, 198–217; BRECOULAKI 2001; BRECOULAKI 2006, 133–149.

¹⁸ Parallèles déjà évoqués par CRISTOFANI 1995, p. 69. Sur les documents déliens, voir notamment ALABE, BEZERRA DE MENESES 2005; d'autres exemples, plus fragmentaires, sont attestés à Athènes, Cnide et Rhodes.

¹⁹ Voir en dernier lieu BRAGANTINI 2006-2007, avec bibliographie.

²⁰ Voir notamment MASSA-PAIRAULT 1998, 100–103.

²¹ HAUMESSER 2007, 76–77.

étrusque, elle sera transmise aux Romains, comme l'attestent des fragments de sources écrites tardives, de Cornelius Labeo jusqu'à certains traités byzantins.

L'histoire de la peinture étrusque ne s'achève pas avec les dernières tombes peintes de Tarquinia autour de 200 av. J.-C. Il convient en effet de prendre en considération les témoignages d'Etrurie septentrionale. On peut suivre dans l'art funéraire des cités du Nord l'impact d'innovations formelles qui n'ont pas eu le temps de s'établir dans les cités du Sud, soumises par Rome: que l'on pense à la diffusion de la vouûte en berceau, exceptionnellement attestée à Cerveteri, et largement présente en revanche à Chiusi, Pérouse ou Cortone. Les documents peints sont il est vrai peu nombreux et de qualité modeste, ce qui s'explique d'abord par l'absence d'une tradition locale comparable à celle de Tarquinia; on pourrait d'ailleurs attribuer un rôle dans cet usage rare de la peinture à des artisans méridionaux émigrés, comme on a pu en émettre l'hypothèse pour les sculpteurs.

Outre les tombes peintes de Populonia²², il faut rappeler surtout le petit corpus des urnes peintes de Volterra. Certaines ont un motif figuré, malheureusement souvent mal conservé et très peu lisible²³, mais l'essentiel du répertoire est décoratif. Ces documents, qui mériteront une étude plus attentive, remontent souvent aux débuts de l'époque hellénistique; par la suite, même les cartons d'origine picturale seront adoptés en relief.

Les documents les plus intéressants proviennent de l'Etrurie intérieure. Citons d'abord l'urne principale de la tombe des Volumni de Pérouse²⁴: entre les deux démons sculptés de part et d'autre de la cuve figure sur la face principale de l'urne la représentation d'une porte ouverte sur un rassemblement de figures. Le thème ainsi que le traitement du groupe de personnages disposés sur plusieurs plans reprennent des solutions bien attestées déjà à Tarquinia. Ce monument pérugin, attribué à un atelier clusien, nous amène à la métropole d'Etrurie du Nord, qui constitue le principal centre de survie de la peinture étrusque.

Le monument de référence de Chiusi est la tombe peinte des Tassinaie, que l'on peut dater du début du II^e siècle²⁵. Son isolement même au sein des réalisations locales de l'époque, joint aux indications que l'on peut tirer des inscriptions, tendent à rattacher ce monument aux influx culturels d'Etrurie méridionale²⁶. Le décor peint, qui prolonge les expériences tarquiniennes, mais laisse place également à de nouveaux schémas décoratifs, en fait un monument clé dans l'histoire de la peinture étrusque tardive. Nous en rappellerons les principales caractéristiques.

Alors que le père est représenté par le gisant du sarcophage en terre cuite, les silhouettes de la mère et du fils sont peintes sur les parois. Ces deux figures rappellent de près, à la fois par le style et par l'association de l'image et des inscriptions funéraires, des exemples tarquiniens de la fin du III^e siècle. Du point de vue stylistique, nous sommes là au terme d'une évolution qui couvre tout le III^e siècle et que l'on ne saurait ramener à un simple appauvrissement pictural: la prévalence du dessin se retrouve dans d'autres monuments antérieurs de Tarquinia, comme la tombe 4412, où le jeu du trait et des rehauts de couleurs montrent une pleine maîtrise des effets graphiques²⁷: on notera que le traitement graphique est réservé à l'ombre des deux défuntes, tandis que la présence plus forte des deux démons est marquée par l'usage de la couleur. Ce recours privilégié au trait est du reste déjà présent en Grèce et dans d'autres peintures hellénistiques du III^e siècle²⁸.

Les guirlandes des parois sont un autre élément qui rattache les peintures de la tombe aux modèles tarquiniens. C'est peut-être par le biais de la cité d'Etrurie méridionale que le motif, bien attesté en particulier à Tarente, a atteint Chiusi, à en juger par l'identité des types attestés²⁹; il y connaît en tout cas une fortune

²² ROMUALDI 2003.

²³ Voir notamment le cas d'une urne de Volterra: MAGGIANI 1985, 39.

²⁴ MASSA-PAIRAULT 1992, 196–201.

²⁵ STEINGRÄBER 1985, 282; RASTRELLI 1985b.

²⁶ COLONNA 1985, 153.

²⁷ COLONNA 1985, 151–152; LININGTON, SERRA RIDGWAY 1997, 89–91, 151–152.

²⁸ GILOTTA 2000, 184.

²⁹ Sur la typologie des guirlandes des décors tarquiniens, SERRA RIDGWAY 2000, 305–307, table 2; BAGNASCO GIANNI 2009.

particulière, notamment dans la classe des *olte* cinéraires: la tombe des Tassinaie documente bien ce passage du motif des parois à la céramique, avec le vase cinéraire du fils³⁰.

La présence d'objets suspendus en trompe-l'œil aux parois est un autre point commun avec les peintures de Tarquinia (tombe Giglioli, tombe des Festons) et plus largement avec les monuments hellénistique. L'effet illusionniste est ici renforcé par le motif original de l'oiseau, ici occupé à béqueter un clou: si la présence de volatiles est bien attestée dans les peintures hellénistiques, la mise en scène ne peut pas ne pas évoquer certaines anecdotes pliniennes, révélatrices du patrimoine figuré hellénistique autant que de leurs prolongements romains³¹.

Un dernier élément de la tombe mérite une attention particulière: le sarcophage du fondateur présente un décor peint sur la partie antérieure de la cuve. Le corpus des sarcophages en terre cuite provenant de Chiusi, limité en nombre, présente des caractéristiques intéressantes du point de vue de l'usage des couleurs³². A côté des deux grands sarcophages polychromes de la famille Seianti³³, on trouve ainsi un sarcophage portant sur le devant de la cuve un décor peint figuré, qui représente probablement un cortège infernal³⁴; le schéma iconographique renvoie là encore aux exemples tarquiniens (on pensera en particulier aux sarcophages peints de la tombe Giglioli, antérieurs de quelques décennies³⁵) ainsi qu'au sarcophage clusilien de Hasti Hafunei, au décor en relief toutefois plus complexe³⁶. Le sarcophage de la tombe des Tassinaie ne porte lui qu'un décor ornemental, « un motivo di rombi e triangoli in giallo, blu e nero »³⁷. Ce schéma décoratif, inédit en Etrurie, se retrouve sur deux urnes clusiennes de la même époque, où l'on a désormais affaire à un véritable décor d'*opus scutulatum*³⁸.

Alors que les témoignages antérieurs d'Etrurie méridionale illustraient la pleine insertion des artisans et des commanditaires étrusques dans une *koinè* culturelle, et l'importance des échanges avec les centres hellénistiques, notamment avec la Macédoine (directement ou par l'intermédiaire de l'Italie méridionale), la diffusion dans les cités d'Etrurie du Nord au début du II^e siècle de nouveaux motifs provenant d'Asie mineure suppose sans doute désormais la médiation de Rome. Mais à la différence des reliefs des urnes, où les nouveaux modèles artistiques trouveront à se déployer largement, ce renouveau du langage pictural reste limité et éphémère: il marque en réalité le terme de la tradition séculaire de la peinture étrusque.

Laurent Haumesser

Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

Musée du Louvre

Pavillon Mollien

75058 Paris cedex 01

E-mail: laurent.haumesser@louvre.fr

³⁰ RASTRELLI 1985b, 121.

³¹ ROBERT 1993.

³² GENTILI 1994, 143–151.

³³ *Ibid.*, 66 et 68.

³⁴ *Ibid.*, 67.

³⁵ MORETTI 1966, 313.

³⁶ HERBIG 1952, 41–42.

³⁷ GENTILI 1994, 70.

³⁸ Urne du Musée de Florence: RASTRELLI 1985a, 101–102; urne du Musée de Palerme: RASTRELLI 2007, 111–112.

Bibliographie

- ADRIANI A., 1967. Un vetro dorato alessandrino dal Caucaso. *Bulletin de la société archéologique d'Alexandrie*, 42, 105–127.
- ALABE F., BEZERRA DE MENESES U., 2005. La peinture. In P. BRUNEAU, J. DUCAT (eds), *Guide de Délos*. Athènes - Paris, 115–124.
- ANDREAE B., 2003. *Antike Bildmosaiken*. Mayence.
- ANDRONICOS M., 1984. *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City*. Athènes.
- BAGNASCO GIANNI G., 2009. Un ossuario fittile a campana del Museo Archeologico di Milano. In S. BRUNI (ed), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*. Pise-Rome, 45–53.
- BRAGANTINI I., 2006-2007. Osservazioni sul fregio della Villa romana della Farnesina. *AION*, 13-14, 221–231.
- BRECOULAKI H., 2001. Observations sur la course de chars représentée dans l'antichambre de la tombe III a Verghina. In A. BARBET (ed), *La peinture funéraire antique IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle apr. J.-C.* Actes du VII^e colloque de l'Association internationale pour la peinture antique (AIPMA) (6-10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal – Vienne). Paris, 51–57.
- BRECOULAKI H., 2006. *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IV^e –II^e s. av. J.-C.* Athènes – Paris.
- BROISE H., JOLIVET V., 2004. *Musarna 2. Les bains hellénistiques*. Rome.
- CAVAGNARO VANONI L., 1996. *Tombe tarquiniesi di età ellenistica. Catalogo di ventisei tombe a camera scoperte dalla Fondazione Lerici in località Calvario*. Rome.
- COLONNA G., 1985. Per una cronologia della pittura etrusca di età ellenistica. In *Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a.C all'ellenismo*. Rome, 139–162.
- COLONNA G., 1994. Etrusca. Arte. In *Enciclopedia dell'arte antica. Secondo supplemento 1971-1994*, II. Roma, 554–605.
- CRISTOFANI M., 1995. La pittura tardo-etrusca. *Archeo*, 125, 56–95.
- GENTILI M.-D., 1994. *I sarcofagi etruschi in terracotta di età recente*. Rome.
- GILOTTA F., 2000. Considerazioni su alcuni problemi di pittura etrusca ellenistica. *MDAI(R)*, 107, 177–190.
- GUIMIER-SORBETS A.-M., 2003. Les décors de plafond dans les tombes hellénistiques d'Alexandrie. Un nouvel essai d'interprétation. In J.-Y. EMPEREUR, M.-D. NENNA (eds), *Necropolis 2*. Le Caire, 589–629.
- GUIMIER-SORBETS A.-M., SEIF EL-DIN M., 2002. Le plafond aux Erotes de la tombe B24. Secteur 4 de la fouille du pont de Gabbari. In J.-Y. EMPEREUR, M.-D. NENNA (eds), *Necropolis 2*. Le Caire, 7–587.
- HAUMESSER L., 2007. La tombe de la Tapisserie et la tombe des Charons: le décor peint des tombes tarquinienes à deux niveaux. In TORELLI 2007, 55–78.
- HERBIG R., 1952, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*. Berlin.
- L'ARAB G., 1991. L'ipogeo Palmieri di Lecce. *MEFRA*, 103, 2, 457–497.
- LININGTON R. E., SERRA RIDGWAY F., 1997, *Lo scavo nel Fondo Scataglini a Tarquinia*. Milan.
- MAGGIANI A., (ed), 1985. *Artigianato artistico. L'Etruria settentrionale interna in età ellenistica*. Milan.
- MANCINI A., 2005. Le terme di Piazza Tommasi. In S. FORTUNELLI (ed), *Il Museo della città etrusca e romana di Cortona. Catalogo delle collezioni*. Florence, 353–356.
- MASSA-PAIRAULT F.-H., 1992. *Iconologie e politica nell'Italie antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.* Milan.
- MASSA-PAIRAULT F.-H., 1998. Libri acherontici – Sacra Acheruntia. Culture grecque et etrusca disciplina. *Annali della Fondazione per il Museo « Claudio Faina »*, 5, 83–103.
- MORANDI A., 1983. *Le pitture della tomba del Cardinale*. Rome.
- MORETTI M., 1966, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*. Milan.
- PERUZZI B., 2007. La tomba del Cardinale. In TORELLI 2007, 105–114.
- RASTRELLI A., 1985a, La produzione in terracotta a Chiusi. In MAGGIANI 1985, 100–116.
- RASTRELLI A., 1985b, La tomba a camera delle Tassinai (Chiusi). In MAGGIANI 1985, 120–121.

- RASTRELLI A., 2007. Urnette cinerarie e sarcofagi fittili. In D. BARBAGLI, M. IOZZO (eds), *Chiusi Siena Palermo. Etruschi. La collezione Bonci Casuccini*. Sienne, 109–122.
- ROBERT R., 1993. Des oiseaux dans les architectures. In E. M. MOORMAN (ed), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (8-12 september 1992, Amsterdam). Leyde, 168–173.
- ROMUALDI A., 2003. Considerazioni sulle tombe dipinte di Populonia. In A. MINETTI (ed), *Pittura etrusca: problemi e prospettive. Atti Convegno, 26-27 ottobre 2001, Sarteano-Chiusi*. Sarteano, 111–117.
- SERRA RIDGWAY F., 2000. The Tomb of the Anina Family. Some motifs in late Tarquinian painting. In *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in honour of Ellen Macnamara*. Londres, 301–316.
- STEINGRÄBER S., (ed) 1985. *Catalogo ragionato della pittura etrusca*. Milan.
- STEINGRÄBER S., 1988. Die Tomba dei Festoni in Tarquinia und die Deckenmalereien der jüngeren etruskischen Kammergräber. *JDAI*, 103, 217–245.
- STEINGRÄBER S., 2006. *Affreschi etruschi. Dal periodo geometrico all'ellenismo*. San Giovanni Lupatoto.
- TORELLI M., 1997. *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*. Milan.
- TORELLI M., 2004. Forma greca e culture periferiche: il caso di Kazanlak. In M. BARBANERA (ed), *Storie dell'arte antica*. Atti del convegno « Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive » (19-20 febbraio 2001, Roma). Rome, 141–169.
- TORELLI M. (ed), 2007. *Pittura ellenistica in Etruria. Immagine, linguaggio, messaggi. Giornate internazionali di studio* (17-18 marzo 2006, Perugia). *Ostraka*, 16,1, 9–182.