

WITOLD DOBROWOLSKI

LA TOMBA DEL BICLINIO

La Tomba del Biclinio di Tarquinia¹ è tra le prime tombe etrusche dipinte scoperte nei dintorni di Corneto. Documentata attorno al 1766-1767 da Francesco Smuglewicz, sulla commissione di Byres², è sparita subito dopo dall'orizzonte degli studiosi. Cosicché i disegni di Smuglewicz incisi da Norton e pubblicati nel 1842 da Frank Howard³ ne conservavano da oltre due secoli un preziosissimo ricordo⁴.

¹ J. BYRES, *Hypogaei or sepulchral Caverns of Tarquinia, the Capital of Ancient Etruria* (1842) tav. 4, 4-8; G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1848) I, 369; ed. 1878, I, 398-399; ed. 1907, I, 395. Dennis sottolinea l'eccezionale carattere della rappresentazione della donna sdraiata con « il libro illustrato » e nota il più arcaico carattere delle pitture rispetto alle altre illustrate nell'album: F. MESSERSCHMIDT, *Beiträge zur Chronologie der etruskischen Wandmalerei* (1926) 59; 64 n. 51: « T. del Biclinio . . . ist wahrscheinlich gleichzeitig T. d. Triclinio . . . »; M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, in *Mon. Ant. Linc.* 36, 1937, 22; 251 n. 1; 298, n. 36: cita tra le tombe classiche e situa probabilmente nelle vicinanze della T. d. Pulcinella e quella dei Secondi Archi. Figg. 67-68, 312: forse tre klinai?; S. DE MARINIS, *La Tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica* (1961) 19 n. 45. 97-102, tavv. 4-5: la più dettagliata discussione delle scene del banchetto della tomba. Non si interessa però delle altre rappresentazioni. La data in maniera convincente alla metà del V secolo a.C., o un pò più tardi; H. MÖBIUS, *Zeichnungen etruskischer Kammergräber und Einzelfunde von James Byres*, in *RM* 73-74, 1966-1967, 68; BANTI, *MondoEtr* 58-59: data al IV secolo a. C. perché le pieghe del mantello femminile imitano il pannello dei vasi attici degli ultimi decenni del V secolo. Però i panneggi presi in considerazione sono troppo elaborati nello stile neoclassico perché riproducono i motivi mal conservati nel momento dell'esecuzione dei disegni; L. BANTI, *Etruscan Cities and their Culture* (1973) 80 sposta addirittura la datazione al periodo ellenistico; E. P. MARKUSSEN, *Painted Tombs in Etruria* (1979) 93, n. 49; M. CRISTOFANI, *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700* (1983) 104, 106-107, ill. 55-57. 109. St. STEINGRÄBER (ed.) ed altri, *Catalogo ragionato della pittura etrusca* (1985) 296: IV secolo. Ho utilizzato l'edizione nella lingua tedesca.

² W. DOBROWOLSKI, *The Drawings of etruscan tombs by Franciszek Smuglewicz and his cooperation with James Byres*, in *Bulletin du Musée National de Varsovie* 19, 1978, 97-119; IDEM, *Smuglewicz e Byres*, in A. MORANDI (ed.), *Le Pitture della Tomba del Cardinale*, in *Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia, Sez. I, Tarquinii Fasc. VI* (1983) 68-69; ultimamente su Byres D. RIDGWAY, *James Byres and the ancient state of Italy: unpublished documents in Edinburgh*, in questi medesimi *Atti*.

³ BYRES, *cit.* a nota 1, tav. 4, 4-8.

⁴ Tutti gli scienziati da Dennis a Cristofani (v. nota 1) si sono limitati all'analisi dei disegni pubblicati da BYRES, *cit.* a nota 1.

Purtroppo durante la sua attivissima vita⁵ Byres non riuscì a finire le sue *Etruscan Antiquities of Corneto*, in cui avrebbe dovuto descrivere le opere disegnate. Le sue note conservate nella National Library di Edinburgo⁶ non ci danno nessuna informazione sulla Tomba del Biclinio. Così quel poco che è stato scritto finora sulla tomba, doveva per forza basarsi sulle tavole di « *Hypogaei* . . . ».

Esistono però anche settecentesche descrizioni della Tomba del Biclinio, non utilizzate finora per il più approfondito studio del monumento. Differenze che esistono tra le descrizioni e i disegni nella lettura e l'interpretazione dei soggetti delle pitture, avevano impedito di metterli insieme. Si tratta delle descrizioni della cosiddetta « Tomba della Donna in Diadema e dell'Uomo sull'Elefante »⁷, il frutto dell'attività e della passione etruscologica del frate Gianicola Forlivesi, Agostiniano del Convento di San Marco di Corneto⁸. Una di queste descrizioni, più conosciuta, trascritta da un manoscritto perduto di Carlo Avvolta, fu pubblicata nel *Bullettino dell'Istituto* del 1831-1832⁹. Un'altra inclusa nelle lettere di Forlivesi, scritte ad Antonio Francesco Gori nel 1737-1738, conservate nella Biblioteca Marucelliana a Firenze¹⁰ finora non è

⁵ Sulla vita e l'attività romana di Byres vedi inoltre: MOEBIUS, *cit.* a nota 2, 53-71; B. FORD, *James Byres*, in *Apollo* 99, 1974, 446-460, con bibl. anteriore; AA.VV. *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca* (1974) nn. 605-11; D. STILLMANN, *British Architects and Italian Architectural Competitions 1758-1780*, in *Journal of the Society of Architectural Historians of America* 32, 1973, 51-54; H. COLVIN, *A Biographical Dictionary of British Architects* (1978) 178-179; DOBROWOLSKI, *cit.* a nota 2.

⁶ Deposit 184. Su materiali di Edinburgo vedi: RIDGWAY, *cit.* a nota 2.

⁷ C. AVVOLTA, *Dipinture tarquiniesi ora perite*, in *BullInst* 1831-1832, 92-93; E. GERHARD nelle note alla lettera di Avvolta pubblicata nel *BullInst*, identifica il cavaliere sull'elefante con Bacco Indiano; DENNIS, *cit.* a nota 1, ed. 1848, 369: « the most remarkable scene . . . a man crowned with laurel seated on an elephant . . . probably represented the Indian Bacchos. » HAMILTON GRAY, *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839* (1840) 205, 252-253: The tomb containing an elephant . . . could not be earlier than A.R. 474 about three hundred years before Christ because elephants were first introduced into Italy by Pyrrhus . . . »; W. DEECKE, *Etruskische Forschungen* (1875) II, 139; « Selbst wenn dies Gemälde, wie Dennis meint, den indischen Bacchos darstellen sollte, setzte es doch immer den Alexanderzug voraus . . . ». Per PALLOTTINO, *cit.* a nota 1, 383, nota 11; 402, nota 21; 414 n. 3: « se l'eco della rappresentazione non è del tutto fantastico, si potrebbe supporre che la tomba fosse anteriore dalla 1 metà del III secolo cioè dopo la spedizione di Pirro, cui i elefanti avrebbero ispirato anche la decorazione del celebre piatto capenate da Villa Giulia . . . ». Infine MARKUSSEN, *cit.* a nota 1, 104, nota 66 ripete sommariamente la descrizione riportata da Avvolta e ci da una data errata della scoperta (1831 invece che 16 gennaio 1736 = data della relazione).

⁸ A. F. GORI, *Museum Etruscum* (1743) III 88 ss.; S. MAFFEI, *Osservazioni Letterarie* (1739) 309 ss.; AVVOLTA, *cit.* a nota 7, 92 s.; HAMILTON GRAY, *cit.* a nota 7, 252 s.; F. HOVARD in BYRES, *cit.* a nota 1 (Introduzione); DENNIS, *cit.* a nota 1, ed. 1848, I, 348; *CIE*, II, 1936, I, 3, 300; PALLOTTINO, *cit.* a nota 1; R. BLOCH, *Gli Etruschi* (1960) 19; CRISTOFANI, *cit.* a nota 1, 103 ss.

⁹ AVVOLTA, *cit.* a nota 7.

¹⁰ Biblioteca Marucelliana Mss 198, k. lo 3-133. Il manoscritto si divide chiaramente in due parti. La prima (carte 103 e 104) scritta il 26 ottobre 1736, è una relazione della scoperta

stata utilizzata per l'approfondimento della nostra conoscenza della tomba. Si tratta però di una dettagliata descrizione, fatta subito dopo la scoperta della tomba nel 1736. Paragonandola con quella, scritta vent'anni dopo, verso il 1756¹¹, essa colpisce per la sua obiettività priva di quello sforzo immaginativo che tanto ostacola l'esatta comprensione dei monumenti, le cui descrizioni servivano allora al Forlivesi per provare le proprie teorie sulle origini e sul ruolo storico di Corneto, concepite sulla base delle mitiche teorie di Annio da Viterbo¹² elaborate da Polidori¹³ e conosciute tramite le pitture e iscrizioni conservate nel Palazzo Municipale di Corneto¹⁴. Proprio la descrizione della tomba del

e la descrizione dettagliata di tre tombe dipinte, recentemente scoperte nelle vicinanze di Corneto, cioè: la Tomba dei Ceisinie, la Tomba della Donna in diadema e l'Uomo sull'Elefante e la Tomba dei Sacerdoti Danzanti. Le carte che seguono sono le lettere scritte da Forlivesi a Gori come « la materia per accrescere e nobilitare il suo Museo Etrusco ». Gli scienziati che studiavano il manoscritto a causa delle iscrizioni etrusche riprodottevi affermarono che le carte 103-104 fossero state scritte da un certo Anonimo Marucelliano. Però la corrispondenza delle descrizioni del manoscritto con quelle tramandateci da Avvolta, scritte sicuramente da Forlivesi, fa attribuire all'agostiniano anche le carte 103-104 del manoscritto. Può darsi però che questa parte del manoscritto fu inviata da Forlivesi ad un suo conoscente, che da parte sua la mandò al Gori.

¹¹ AVVOLTA, *cit.* a nota 7.

¹² Su Annio da Viterbo vedi: G. BAFFIONI (ed.), *Giovanni Nanni da Viterbo, Viterbiae Historiae Epitoma*, in *Annio da Viterbo. Documenti e ricerche*, I (1981) 24, con bibl. precedente e ultimamente sull'eredità di Annio tra XVII e XVIII secolo a Viterbo: A. EMILIOZZI, *Il Museo Civico di Viterbo. Storia delle raccolte archeologiche*, Roma 1986, 19-47.

¹³ MUTIO POLIDORI, *Croniche di Corneto* (1977). Secondo Annio il nome della località Cipollara / Cipullaria / dal Viterbese, deriverebbe dal nome della eroina locale Cybeles che diventò più tardi la dea Cibele. Cybeles sulla base della testimonianza di DIOD. 5, 49, 2 f è stata ritenuta la moglie di Jasius, fratello di Dardano e figlio di Coritus / Corytus /. Quest'ultimo, generalmente ritenuto l'eroe eponimo di Cortona, fu da Annio messo in relazione con Viterbo e da Polidori riconosciuto come il fondatore di Corneto. O. A. DANIELSSON, *Etruskische Inschriften in handschriftlicher Überlieferung* (1928) 8 ss. Tutti gli argomenti che favoriscono l'identificazione di Corneto con Corito sono ripresi da Forlivesi dal manoscritto di Polidori: esistenza di un distico a lettera romana antica impresso in marmo, del seguente tenore:

*Urbs Coriti quondam Cornetum dicor origo
Gentis Dardanix Cesareaque Domus*

(POLIDORI, *cit.*, 11) e una poesia di Mutio Vitelli a Francesco Filelfo, registrata nella Margarita Cornetana (MARG. CCI): P. SUPINO MARTINI, *Un carmine di Lorenzo Vitelli sulle origini Troiane di Corneto*, in *Italia medioevale e umanistica* 15, 1972, 347-354, trascritta da POLIDORI, *cit.*, 12-13 e da Forlivesi.

¹⁴ Forlivesi conosceva le pitture eseguite nel 1629-1631 da Camillo Donati con aiuto di Domenico Taddei e Giulio Giusti secondo il programma elaborato da Fortunato Laelio nella Sala del Consiglio del Palazzo Comunale a Corneto. Queste pitture attestano l'attualità di simile tradizione anche prima di Polidori a Corneto: G. TIZIANI, *Ricerche sul Palazzo Comunale di Tarquinia e sugli affreschi della Sala del Consiglio*, in *Bollettino della Società Tarquiniese di Arte e Storia*, 1984, 37-68. Pitture illustrano l'albero genealogico dei re di Corneto, discendenti da Coritus, il quale fa derivare da lui perfino Romolo e Remo di Roma. Laelio ha progettato anche l'immagine del « Tijpo della Citta di Corneto » menzionato da Forlivesi, sulla base del quale è stato messo l'antico distico di Vitelli:

1736 ci serve per collegare le pitture della Tomba con la Donna in Diadema e l'Uomo sull'Elefante con quelle della Tomba del Biclinio, e constatare che in ambedue i casi si tratta dello stesso monumento (tav. I).

Per provarlo basta paragonare la tavola IV, 5 di « *Hypogaei...* » con il disegno delle pitture della parete di fondo della Tomba del Biclinio, con la descrizione del manoscritto fiorentino (tav. I).

Nel centro della parete Smuglewicz disegnò una grande porta dipinta¹⁵ con due battenti e con i suoi rinforzi orizzontali. Nello stretto frontoncino, diviso da un massiccio mensole, reso solo nel suo contorno, vediamo nell'angolo di destra un leone, ed in quello di sinistra una leonessa. Alla destra della porta si scorgono, conservate solo nella parte superiore, una figura di giovane, e, dietro, un'anfora con coperchio e due alti manici ricurvi e una oinochoe, che si riportano probabilmente a prototipi metallici.¹⁶ I vasi sicuramente erano

*Que nunc Cornetum est Italarum ante omnia Regna
Urbs erat hec olim Regia Metropolis*

trascritto nella lettera da Gori. Negli ultimi anni gli scienziati hanno ripreso il vecchio tema della identificazione di Corythus, che secondo Virgilio era stato il luogo d'origine di Dardano (AEN. III, 167 s.). Secondo N. HORSFALL, *Corythus: the return of Aeneas in Virgil and his sources*, in *JHS* 63, 1973, 68-79, Corythus è da identificare con Tarquinii, perché dal testo di Virgilio risulta che la casa di Dardano è da ricercare nelle vicinanze del Lazio. La sua proposta è stata rifiutata da E. L. HARRISON, *Virgil's location of Corythus*, in *The Classical Quarterly* 26, 1976, 293-295; e da G. COLONNA, *Virgilio, Cortona e la leggenda etrusca di Dardano*, in *AC* 32, 1982, 1-14.

¹⁵ Sulle porte dipinte nelle tombe: O. KECK, *Pitture sepolcrali cornetane; Tomba degli Auguri o della Caccia*, in *AnnInst* 1881, 9 (« entrata all'inferno »); MESSERSCHMIDT, cit. a nota 1, 36-37 (« Eingang in das Grab »); PALOTTINO, cit. a nota 1, 308-310 (« le finte porte suppliscono o simbolizzano le celle attuali o reali residenze dei defunti »). Le troviamo in una ventina di tombe di Tarquinia e Chiusi, cominciando dalla T. della Capanna attorno al 560 a. C. fino all'epoca ellenistica: MARKUSSEN, cit. a nota 1 con omissioni nell'indice. Per G. MANSUELLI, *Le sens architectural dans les peintures des tombes tarquiniennes av. l'époque hellénistique*, in *RA* 1967, 15-42, tutto il sistema decorativo della tomba dipinta etrusca esprimerebbe una certa realtà architettonica di un interno della casa. Secondo noi, le porte, come i punti speciali di passaggio nella circonferenza dello spazio sepolcrale, mettono l'accento sui limiti di questo spazio e nello stesso tempo sui cambiamenti essenziali subiti dal defunto che passa tramite le porte.

¹⁶ I tipi dei vasi spesso non corrispondono a quelli dei vasi figolini dipinti: F. MESSERSCHMIDT, *La Tomba della Querciola I*, in *Scritti in onore di B. Nogara* (1937) 289; M. SPRENGER, *Esegesi e cronologia della tomba del guerriero a Tarquinia*, in *StEtr* 37, 1969, 408. Per L. B. VAN DER MEER, *Kylikeia in etruscan tomb painting*, in *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium* (1984) 301-303, le pitture nella Tomba 5513 indicherebbero il definitivo declino dell'uso dei vasi figolini e la loro sostituzione con prodotti locali in bronzo. Il cambiamento sarebbe provocato dalla sconfitta della flotta etrusca sul Tirreno presso Cumae nel 474 a. C. Però i vasi di bronzo servivano sicuramente durante le cerimonie funerarie e nelle tombe anche prima, e quel fatto influiva sulle rappresentazioni dei vasi nelle pitture tombali anche nel periodo arcaico. Il Cratere dalla Tomba delle Leonesse poteva benissimo esser immaginato in bronzo. Così anche quello del kylikeion dalla T. dei Vasi Dipinti. L'anfora con coperchio e due anse sporgenti sul piano dell'orlo dalla T. del Biclinio riproduceva il prototipo in metallo. I paragoni più vicini si trovano nella rappresentazione dell'anfora del kylikeion della Tomba 5513 della metà del V secolo e in quella dalla T. del Guerriero.

posti sul kylikeion¹⁷. Dalla parte opposta si vedeva tra due alberi un giovane con una coppa (?) e una scatola nelle mani, rivolto verso un candelabro¹⁸ acceso, messo nell'angolo.

La descrizione di questa parete nel manoscritto così segue:

Nella facciata di mezzo di detta grotta vi sta una bellissima porta dipinta, mezz'aperta ove sopra all'architrave alla dritta vi sta un lupo di color verde ed alla sinistra una lupa con grandizone vermiglia. A mano dritta di detta porta erano appoggiati in pitture con i loro fondi in terra¹⁹ due²⁰ gran vasi uno a guisa d'urciolo, con un solo manico sporgente in alto, l'altro fatto ad uso di vettina, con due manichi e coperchio. A mano sinistra della porta si vedono due alberi come di corniolo²¹, con suoi frutti, piantati in terra in mezzo a quali vi era un uomo che abbraccia con la dritta uno di detti alberi, posto a tramontana vedendosi dietro al medesimo come un certo lampadario o lumiera²².

La corrispondenza non può essere casuale. In ambedue i casi si deve trattare della stessa tomba.

Le scene del banchetto che dovevano occupare le pareti laterali della Tomba del Biclinio erano danneggiate e si distinguevano con difficoltà, specialmente quelle più vicine all'entrata conservate solo nelle parti superiori, causando

¹⁷ Così ha capito il motivo già il DENNIS, *cit.* a nota 1, ed. 1848; STEINGRÄBER, *cit.* a nota 1, 296; VAN DER MEER, *cit.* a nota 16 non ha incluso la T. del Biclinio tra le tombe con questo motivo.

¹⁸ La scatoletta trova riscontro nella T. dei Leopardi, dove sulla parete sinistra vediamo un giovanotto che tiene in mano un simile oggetto, interpretato da DE MARINIS, *cit.* a nota 1, 66 come portapfumi; il candelabro o thymiaterion si ritrova anche nelle altre tombe: T. dei Giocolieri; T. della Scimmia a Chiusi. Probabilmente il thymiaterion è stato rappresentato anche nella T. dei Vasi Dipinti, come risulterebbe dal disegno pubblicato in *MonInst* 8, 1864-1868, dove nell'angolo sinistro della tomba, dietro un fanciullo seduto, si nota un albero con qualche oggetto accanto, simile alla parte superiore di un thymiaterion. Il posto nella tomba corrisponde esattamente a quello in cui è stato dipinto il thymiaterion della T. del Biclinio. Thymiateria si vedono nelle scene dei banchetti sui cippi chiusini, come quello rotondo da Firenze: DE MARINIS, *cit.* a nota 1, 29, n. 88; 66; ST. STEINGRÄBER, *Etruskische Möbel* (1979) 230 n. 151 (posto davanti alla seconda kline), e sarcofaghi chiusini: Louvre: DE MARINIS, *cit.* a nota 1, 66; STEINGRÄBER, *cit.*, 233 n. 171 (posto sull'altare).

¹⁹ Sicuramente uno sbaglio di Forlivesi. I vasi si trovano rappresentati sul livello più alto di quello dei piedi dei personaggi stanti, cioè sicuramente su un kylikeion.

²⁰ Nella descrizione della tomba, trascritta da Avvolta, Forlivesi vi vedeva tre vasi che chiamò: ansa, diota e cantaro: AVVOLTA, *cit.* a nota 7, 92.

²¹ Corniolo perché secondo una vecchia etimologia il nome di Corneto sarebbe derivato da corniolo. 30 anni più tardi Forlivesi abbandonò questa etimologia evidentemente perché incompatibile con la tradizione che fa derivare Corneto da Corito. Nel 1756 Forlivesi chiamò gli alberi « misteriosa pianta di loto, oggi chiamata visciolo, con i suoi frutti rossi e maturi. » forse per sottolineare l'esotico carattere del motivo in relazione al motivo del cavaliere sull'elefante: AVVOLTA, *cit.* a nota 7.

²² Nella descrizione tramandataci da AVVOLTA, *cit.* a nota 7 il thymiaterion, cioè lampadario, è divenuto « geroglifico di belliche leggi e auspici alla reggia d'Italia ».

differenze nella lettura e nell'interpretazione dei soggetti e provocando le incertezze che ancor oggi solo in parte possono esser eliminate²³.

Smuglewicz ha riprodotto quattro klinai con quattro corrispondenti coppie di banchetanti e quelle di servitori. La descrizione del manoscritto è sostanzialmente diversa:

Primieramente si vedevano nella parete laterale che guarda verso Levante molte figure d'uomini, di color rosso, cioè tre a mano dritta e nel mezzo sopra un lavoro bellissimo si vedeva come una ringhiera sopra della quale stava una donna vestita con gran manto, avendo alle spalle un ornamento bianco a guisa di mozzetto frami-schiato con fiocchi neri. Il più mirabile però era che aveva due faccie, che una bianca e l'altra nera opposta l'una all'altra, guardando una, alla dritta e l'altra alla sinistra. Le sue braccia erano adornate fino alle mani con smanigle, porgendo la sinistra ad un uomo che sta a mezzo scale per salire alla ringhiera o più tosto trono²⁴. La figura che sale non ha cosa alcuna in capo, a mezza vita gli pende all'in giù un panno ornato d'attorno con fiocchi ne quattro estremità, una delle quali estremità la tiene nelle mani altr'uomo che gli sta appresso vestito di rosso, che volta le spalle a sopradetti e guarda a spettatori, precedendogli in poca distanza un fanciullo, tutte tre queste figure hanno la carnazione rossa. Dall'altra banda la medesima donna porge la dritta ad un altr'uomo, che sotto un solo capo a zazzera tiene due faccie una dopo l'altra talché si credono due bocche e barbe, due vasi ha quattro occhi in fila. Anch'esso porge il sinistro braccio alla donna e dove l'altro non tiene che l'altra mano alzata, questo nella sua dritta tiene una mela granata aperta in tre parti. L'abito di questa figura e lungo fino a mezza gamba e di varj colori.

Poi segue, nel manoscritto sulla carta 104, la descrizione della parete di fondo, dopodiché l'autore ritorna alla descrizione della parete laterale:

Nella parte della grotta verso ponente si vedeva un uomo a cavallo sopra d'un Elefante, coperto tutto d'un abito talare e una corona in testa d'alloro, il suo volto,

²³ La più dettagliata discussione di tutti i particolari dubbi o sospetti si trova in DE MARINIS, *cit.* a nota 1, 97-102. Specialmente l'interessantissimo particolare della donna con un « libro illustrato » è, secondo la de Marinis, troppo specifico per essere completamente inventato. Per il CRISTOFANI, *cit.* a nota 1, 109, invece, la rappresentazione risulterebbe dalla volontà di abbellimento. STEINGRÄBER, *cit.* a nota 1, ammette la genuità del motivo, vedendovi l'indizio della tarda data della tomba, « Wohl schon auf das 4. Jh. » e trovando i paragoni nella T. Golini I e nella T. degli Hescanas. Questa datazione ci pare troppo tarda e i paragoni non troppo convincenti. La descrizione dal manoscritto marucelliano non ci dice niente a proposito del rotolo. Anzi, si sottolinea il fatto che tutta la parete laterale destra della tomba è stata molto rovinata e che vi si vedevano, a parte la donna « sulla ringhiera », tre figure di uomini, evidentemente perché la parte più bassa della rappresentazione con kline e tavolino era stata molto danneggiata.

²⁴ Nell'estratto di Avvolta la donna diventò Cibele, moglie di Iosio, che porge la mano a Torrebo, figlio di Ati, re di Lidia. Sotto l'influsso di Annio da Viterbo, Cibele occupò un gran posto nell'immaginazione del Forlivesi (v. nota 13). In ogni tomba egli cercò i motivi che avrebbero potuto rappresentarla.

carnagione è al solito di color rosso. Dietro all'Elefante venivano due altri uomini del medesimo colore. Sotto al capo dell'Elefante si vedeva un uccello bianco della grandezza d'una gallina, con lungo collo che sporgeva in fuori la lingua rossa, lunga un dito e mezzo. Avanti alla testa dell'Elefante si vedevano due altri uomini, che precedevano, ma per essere detta grotta stata tutta rovinata, non si conosce bene ne questa, ne altre figure che rimangono nella stanza tutte cassate.

La donna con due facce, che in realtà dovevano risultare dal raddoppiamento della linea di contorno, causato dal disegno preliminare di color nero²⁵, rappresentata sulla « ringhiera » e un uomo che « sale sulla ringhiera » possono esser identificati con una coppia di banchettanti rappresentata sulla tavola IV, 8 che, supponiamo doveva trovarsi sulla parete laterale di sinistra, verso l'angolo di fondo. La lacuna che notiamo sotto il braccio sinistro dell'uomo doveva esistere già prima, creando la possibilità all'occhio inesperto di interpretare la figura come stante. Eccetto quello, pose, gesti, abito e gioielli della donna corrispondono alla descrizione del manoscritto²⁶ (tav. II).

Il gruppo descritto come situato « dall'altra banda », cioè probabilmente di fronte alla « donna sulla ringhiera » sulla parete sinistra di chi entra, può essere unito al gruppo della tavola IV, 6. Ci vediamo proprio una donna in stranissimo « berretto frigio » che porge la mano destra al suo compagno. Questo, tenendo una coppa nella sinistra, alza la destra con qualche oggetto rotondo, finora interpretato come l'uovo²⁷ ma che poteva essere anche una melagrana « aperta in tre parti ». Anche in questo caso il raddoppiamento del disegno della testa del personaggio si potrebbe spiegare con l'esistenza della linea nera del disegno preliminare, se non è stato adirittura inventato per ricollegare la rappresentazione alla tradizione anniana di Giano-Osiride (tavv. III-IV).

Resta ancora da spiegare quella misteriosa figura del cavaliere sull'Elefante, che suscitò tanta curiosità presso gli studiosi. Riteniamo che il gruppo molto danneggiato dei banchettanti rappresentato sulla parete di sinistra più vicino alla parete d'entrata, poteva esser interpretato nella camera mal illuminata, come una figura di cavaliere sull'elefante. Il deterioramento della scena poteva essere stato notevole negli anni sessanta del settecento e questo avrebbe provocato l'elaborazione totale della scena nel gusto neoclassico, eliminando quel pò che rimaneva dallo stile severo della metà del sec. V a. C., che si nota nei meglio conservati gruppi di tavole IV, 8 e IV, 6. Si può supporre che durante i trent'anni che separano il manoscritto dal momento dell'esecuzione dei disegni, la parte bassa della rappresentazione con le gambe di kline, tavolino e con l'uccello

²⁵ Cfr. la ballerina dalla T. delle Leonesse: M. SPRENGER - G. BARTOLONI, *Die Etrusker* (1977) tav. 87.

²⁶ BYRES, *cit.* a nota 1, IV, 8.

²⁷ DE MARINIS, *cit.* a nota 1, 99: uovo o frutto; STEINGRÄBER, *cit.* a nota 1: « Mann mit Kylix und Ei? ».

menzionato dalla descrizione, siano sparite e l'analogia con la figura dell'elefante non ci appare adesso troppo convincente. Però, come accade nelle altre tombe, anche nella tomba del Biclinio tutte e quattro le klinai con tavolini accanto dovevano essere pressappoco uguali, così per indicare che l'occhio mal esperto realmente poteva scorgere nella coppia dei bachettanti una figura del cavaliere sull'elefante, rinforziamo un pò a titolo di prova il contorno del gruppo sdraiato sulla kline della tavola IV, 6. Con un certo sforzo dell'immaginazione e un pò della buona volontà possiamo ammettere una rozza somiglianza della rappresentazione all'uomo sull'elefante ²⁸ (tavv. V-VII).

La volontà di ammettere l'interpretazione di Forlivesi, mancò evidentemente a Scipione Maffei che nel 1737 visitò la tomba, guidato dall'Agostiniano. Lo prova una frase inserita da lui nelle *Osservazioni Letterarie*, in cui Maffei constatò che nella tomba ha visto solamente « Abiti e modi Etruschi, due donne reclinate come stavano a tavola i Romani, uomo con lira, altro con vaso in mano, striscie di drappo su le spalle che a lungo svolazzano dinanzi e dietro » ²⁹. Supponendo che Forlivesi poteva avergli spiegato nella tomba le sue interpretazioni, questa frase può assumere un valore polemico con il frate, pieno di entusiasmo e di immaginazione. Ne possiamo dedurre anche che alcune figure dei servitori potevano in realtà essere i musicisti. Il modo di riprodurre le singole klinai come pannelli separati, ha aumentato l'indipendenza delle scene che in realtà dovevano essere più vicine una all'altra, conformamente al gusto neoclassico. Però quel modo compositivo e le divisioni lineari che scorgiamo sulla tavola riprodotte tutta la parete di sinistra della tomba potrebbero indicare che Byres aveva voluto intraprendere il distacco delle pitture. Se realmente abbia tentato mancano però le prove ³⁰.

²⁸ Resta però inspiegabile la presenza della donna, ciò che fa mettere in dubbio l'onestà di Forlivesi, d'altra parte già molto sospetta. (Cfr. nota 29).

²⁹ MAFFEI, *cit.* a nota 8. Il tema del banchetto ritroviamo tra le tombe conosciute allora solo nella Tomba del Biclinio. C'è però la possibilità della contaminazione con la Tomba dei Sacerdoti Danzanti.

³⁰ È significativo però che le pitture delle tombe rimasteci conosciute sono sempre presentate in altra maniera, cioè senza indicazione dei ritagli rettangolari.













