

MAURO CRISTOFANI

PERIODIZZAZIONE DELL'ARTE ETRUSCA

Quando, ormai sette anni fa, pubblicai i saggi apparsi come *L'arte degli Etruschi*, tendevo, fin dal titolo, a prendere le distanze da un concetto come quello di « arte etrusca » intesa come fenomeno dai caratteri permanenti, individuabili in una loro specificità figurativa. In effetti quella scelta significava che gli oggetti figurati si disponevano in serie sincroniche, alcune volte collegate diacronicamente, ma che con difficoltà essi potevano riportarsi a uno sviluppo coerente, tale da essere etichettato con una definizione onnicomprensiva. Gli Etruschi nel loro strutturarsi secondo aggregazioni sociali erano i protagonisti, divenendo così, in qualità di committenti, i diretti responsabili dei fenomeni figurativi: l'accento veniva in tal modo a cadere sul valore d'uso degli oggetti figurati piuttosto che sulla loro specificità espressiva e, conseguentemente, al concetto di « creatività » si sostituiva quello di « produzione »¹.

Produzione intesa fondamentalmente come manifestazione di serie, affidata all'anonimo mestiere artigianale, a officine per le quali la collocazione areale appare condizione primaria nella costruzione del linguaggio figurativo, valutato anche nel suo grado di permeabilità e di distanza nei confronti dell'interferenza di modelli esterni. Il quadro di riferimento unitario cui si era talvolta ricorsi per spiegare l'arte etrusca, individuandone le costanti in una volontà creatrice collettiva, « italica », veniva pertanto a frantumarsi di fronte alle categorie del tempo e dello spazio e alle oggettive condizioni culturali in cui avevano operato le maestranze².

¹ Obiezione che ci si può attendere, di fronte a questa sostituzione, è quella di aver cancellato l'apporto dell' 'individuo' allo sviluppo del linguaggio artistico (l'obiezione, infatti, nella discussione seguita alla relazione, è partita da Massimo Pallottino). L'apporto, in effetti, non viene negato, qualora però, sfuggendo alle posizioni di tipo romantico-idealistico relative al 'genio', l'aspetto 'creativo' dell'artigiano/artista venga valutato come atto che, partendo da un impulso soggettivo, obbedisce a una serie di modelli comprensibili (collettivi) sia sul piano del contenuto che sul piano dell'espressione (si veda sul problema E. GARRONI, in *Enciclopedia Einaudi*, 4 [1978] 25 ss., s.v., *Creatività*): sempre per attenerci alla teoria del linguaggio si veda il complesso di fattori che comporta la novità o l'originalità espressiva come fatto di *p a r o l e* nei confronti del sistema e della norma (E. COSERIU, *Teoria del linguaggio e linguistica generale* [1971] 80 ss.).

² Anche se qui si fa esplicito riferimento alle concezioni di G. KASCHNITZ VON WEIN-

Lo sviluppo del linguaggio figurativo, o meglio, dei linguaggi figurativi ci appare in tal modo segmentato, valutato nei suoi aspetti di serie e in relazione ai suoi modelli, ai suoi archetipi, che fungono da elemento trainante. Archetipi e modelli di stile che, ovviamente, fanno parte del patrimonio figurativo greco e di cui l'arte degli Etruschi rappresenta, in fondo, un primo esempio di « memoria », sia pure contemporanea, ma che nel caso specifico considerai ricorrendo a categorie antropologiche e a meccanismi di trasmissione mutuati dai fenomeni di interferenza linguistica³.

Dobbiamo forse, a questo punto, sgombrare il campo da un pregiudizio che può essere riscontrato anche in opere recenti, e cioè che l'arte greca, vista con gli occhi di un classicismo mai sopito, rappresenti nel corso del suo tempo una realtà in cui ogni esperienza sembra confluire nella ricerca continua di una forma perfetta, che è poi quella del V secolo a. C., con la conseguenza che nel secolo successivo, quando si crea un'industria artistica, alla « grande arte » se ne accompagna un'altra meno nobile, legata a un più diffuso consumo di beni artistici⁴. Tutte le manifestazioni dell'età preclassica, al contrario, si caratterizzano per disporsi in serie di eventi chiusi in ambiti regionali, piuttosto che in una sequenza continua che trova la sua soluzione nel V secolo a. C. La vagheggiata e « sublime » coerenza di una tradizione ininterrotta emana in effetti da una molteplicità di « poli » che tendono a omogeneizzarsi solo quando riflessione teorica e conquiste formali costituiscono un modello unitario per il linguaggio figurativo. L'esistenza di un artigianato, poi, nella stessa età preclassica, è fatto innegabile, se teniamo presente lo sviluppo degli studi sulla ceramica, sulla coroplastica votiva, sui bronzetti a figura umana, classi monumentali nelle quali la prassi è elemento primo nella produzione dell'oggetto figurato. Ne consegue un fatto assolutamente particolare, e cioè che in Etruria la scelta dei mezzi espressivi si affida già a un filtro, che è quello del gusto locale nei confronti dell'oggetto

BERG (cfr. *Ausgewählte Schriften* 3 [1965] 333 ss.), tutta la critica di derivazione idealistica ha teso, pur se con diverse sfumature, a isolare quell'elemento 'italico' che, più o meno distintamente, percorrerebbe lo svolgimento dell'arte romana fino alla tarda antichità: un esame in questo senso può essere letto in B. M. FELLETTI MAJ, *La tradizione italica nell'arte romana* (1977) 20 ss. (si veda però la recensione di T. HÖLSCHER, *Gnomon* 53, 1981, 62 ss.). In tale prospettiva vanno considerate anche le posizioni più recenti di R. Bianchi Bandinelli (cfr. S. SETTIS, in O. J. BRENDL, *Introduzione all'arte romana* [1982] 171 ss.). Anche per chi, uscendo dallo schema della 'bipolarità' dell'arte romana, ha privilegiato come modello ermeneutico il 'genere di stile' (P. H. Blanckenhagen, O. J. Brendel), l'« autonomia della forma rappresentativa » appare sempre basata sulla scelta di *s t a n d a r d s* classici/non classici (= italici).

³ Pur se non ho alcun timore a ricordare che la concezione della rispondenza fra lingua e stile è di marca idealistica, qui il problema è posto dal punto di vista dell'interferenza, e non solo a livello di sistema (fonetica e grammatica), ma anche sul piano del significato e del contesto linguistico (si veda ad esempio E. COSERIU, *Sprache der Gegenwart*, in *Schriften des Instituts für deutsche Sprache* 39, 1976, 13).

⁴ Ciò che può leggersi, ad esempio, in R. BIANCHI BANDINELLI, *L'arte romana, due generazioni dopo Wickhoff* (1959), in *Archeologia e cultura* (1961) 242.

esterno, che è quello greco, sì che a noi non resta che scoprire i meccanismi che permettono quest'accesso e valutarne la loro funzionalità, la quale, già di per sé, è sintomo di una validità estetica degli oggetti nella terra d'arrivo.

In questo discorso, che va assumendo forse caratteri un poco astratti, il problema della periodizzazione può riportarci alla concretezza degli artefatti. Periodizzazione intesa ovviamente come sviluppo segnato da fenomeni di inizio e fine, di rotture e attardamenti nel linguaggio figurativo, che, per buon costume di molti archeologi, non rimangono isolati nell'ambito delle serie stilistiche, ma che necessitano, perché ne sia possibile una piena comprensione, di continue verifiche in altre serie storiche, nel senso che trasformazioni e cambiamenti trovano un corrispettivo in altri fenomeni propri della dinamica socio-economica ⁵.

La periodizzazione, in altri termini, intesa come punto d'arrivo di operazioni filologiche che, attraverso l'individuazione di serie stilistiche, creano un supporto, una griglia, diviene un settore privilegiato per l'indagine, preliminare ad ulteriori passi nell'indagine storico-artistica.

* * *

Non c'è dubbio che le manifestazioni artistiche degli inizi nascano da una sorta di contrasto: esiste infatti un gusto locale, partecipe dei simboli decorativi del mondo centroeuropeo, organizzati in una sintassi quanto mai distante da quella del geometrico greco, che rappresenta invece l'altro versante del conflitto ⁶. Nel momento in cui oggetti esotici entrano prepotentemente nel contesto etrusco, a partire dal 730 a. C., difficilmente possiamo considerarli corpi estranei; essi diventano « oggetti primi » di una serie di repliche la cui funzionalità appare tanto commisurata a spazi generazionali, quanto alla rapidità di sostituzione con altri « oggetti primi » che fungono da nuovi modelli, iniziali di altre serie ⁷.

L'esperienza geometrica, in fondo, nei suoi tre punti nodali di Caere, Tarquinia e Vulci-Bisenzio, tende a esaurirsi ben presto, e il rapido rinnovamento va attribuito non tanto agli agenti acculturatori, che possono essere cambiati

⁵ Varrà la pena qui di ricordare l'importanza di alcune posizioni di A. HAUSER (si cita, per tutti, *Soziologie der Kunst* [1974], trad. ital. *Sociologia dell'arte* [1977]) filtrata anche nella storiografia sull'arte antica, dove va attualmente dominando, piuttosto, l'approccio iconologico (warburghiano e no).

⁶ Equivoca appare, ad esempio, la definizione di 'stile geometrico' (quanto mai valida, dunque, la critica di E. Gombrich all'ambiguità dei concetti stilistici!) applicata come etichetta onnicomprensiva all'arte della «Prima Italia» (si veda il catalogo della mostra *Prima Italia* [1981] 15, 49 ss.). Si veda, allora, la complessità del linguaggio espressivo astratto in società a livello etnologico, là dove la tradizione orale permette ancora l'interpretazione (G. M. G. SCODITTI, *Kitawa. Iconografia e semantica in una società melanesiana* [1985] 55 ss.).

⁷ Si adotta la terminologia proposta da uno storico dell'arte interessato ai problemi di acculturazione come G. KUBLER, *The Shape of Time* (1972), trad. ital. *La forma del tempo* (1976) 50 ss.

per provenienza, quanto piuttosto alle esigenze cerimoniali dei gruppi egemoni, che trovano nell'oggettistica vicino-orientale un supporto adeguato. Nasce, da questo momento, una sorta di sfasamento nella produzione. Esiste un settore di punta, nel quale gli « investimenti » nella produzione artistica favoriscono le innovazioni; se ne contrappone un altro in cui l'aspetto di routine, subordinato a convenzioni che assumono il carattere della consuetudine, si perpetua nel tempo⁸.

I foyers d'innovazione coincidono in questo momento con i luoghi di consumo del lusso, responsabili della cattura di « talenti » stranieri, là dove il nucleo principesco costituisce la punta emergente dell'aggregazione sociale. La ricaduta delle innovazioni nelle serie è un fatto più tardo, di circa una generazione, come si avverte nel caso dello stile animalistico orientalizzante. Esso si compie nella grande pittura parietale di Veio e di Caere, in alcune classi ceramiche non comprese nella logica dell'etrusco-corinzio, nelle arti sontuarie dell'area vulcente e quindi delle valli di Chiana e d'Arno⁹.

Reperire i segni di uno stile unitario, in questo periodo, non è impresa semplice. Nella ceramografia, ad esempio, si consumano rapidamente esperienze diverse, quasi che la permanenza degli artigiani nella linea di sviluppo storico si esaurisca nello spazio della loro biografia: segno, questo, di una vivacità nella cultura che si rinnova¹⁰. Nelle arti sontuarie, al contrario, determinati « oggetti primi » assolvono una funzione diversa. Si prendano come esempio di quest'ultima fase del meridione « principesco » le uova di struzzo della Tomba d'Iside, appartenenti a uno stesso orizzonte cronologico: uno appare inserito in una serie affine a determinate ceramiche dipinte¹¹ (penso, ad esempio, al pittore di Garovaglio); le altre, al contrario, con la loro complessità illustrativa e con il più saldo linguaggio espressivo, appaiono « oggetti primi » nei confronti di

⁸ Sul problema le analisi fondamentali risalgono a I. STRÖM, *Problems concerning the Origin and the Early Development of the Etruscan Orientalizing Style* (1971). Per la ceramica si veda ora M. MARTELLI, *Prima di Aristonothos*, in *Prospettiva* 38, 1984, 2 ss. Come esempio di consuetudine nel linguaggio figurativo si vedano le terrecotte di Acquarossa: C. WIKANDER, *Apunti sulle terrecotte architettoniche dipinte di Acquarossa*, in *BA* 65, 1980, 85 ss.

⁹ Sul problema degli artigiani stranieri in Etruria: F. CANCIANI, *Griechische und orientalische Handwerker in Mittelitalien*, in *Die Aufnahme fremder Kulturinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst* (1981) 53 ss. Sul problema dello stile tardo-orientalizzante, che andrebbe riconsiderato unitariamente, alcuni spunti sono proposti da M. MARTELLI, in *Gli Etruschi. Una nuova immagine* (1984) 176 ss.

¹⁰ Episodio significativo appare quello del Pittore delle Rondini, distinto da A. Giuliano. Interventi più recenti su questa personalità: R. M. COOK, *AA* 96, 1981, 454 ss. (che lo considera uno 'junior member' di origine greco-orientale entrato nella bottega del Pittore della Sfinge Barbuta) e J. G. SZILÁGYI, *SEtr* 50, 1982, 18 ss. (che considera i due pittori distintamente, ma che non li riconosce più come greci). Si veda anche, per un nuovo pezzo, A. GIULIANO, *Xenia* 3, 1982, 12, fig. 3.

¹¹ Si tratta di British Museum 50-2-27-6 (S. HAYNES, in *Atti Grosseto* 25, fig. 5), da confrontare con le esperienze 'policrome' del gruppo vulcente (J. G. SZILÁGYI, in *Atti Grosseto*, 54 ss.).

una serie che si propaga nella Val di Chiana e nel Valdarno¹². Terminali così lontani potrebbero apparire straordinari qualora non fossimo informati sulle esigenze cerimoniali dei « principi » settentrionali – ben evidenziate da Murlo – che non vengono soddisfatte solo attraverso la recezione di prodotti, ma anche attraverso la cattura di maestranze¹³.

Di ciò ci rendiamo conto, soprattutto, osservando un fenomeno specifico di area aretino-volterrana, come quello dei bronzi votivi a figura umana¹⁴, serie del tutto estranea all'area meridionale (un osservatorio a volte deformante nella valutazione delle manifestazioni figurative del mondo etrusco), ma anche considerando la vitalità delle esperienze emergenti nel corso della prima metà del VI secolo, là dove, nel meridione, la ripetitività appare ormai un segno di ristagno. Esiste, infatti, una coerenza nella produzione destinata ai « principi » settentrionali verificabile in settori specifici, quali gli avori e i bronzi: penso alla produzione degli avori di seconda generazione, ruotanti attorno alla seconda pisside della Pania, con i suoi riferimenti dotti alle saghe greche, e alla bronzistica, polarizzabile attorno all'episodio così significativo delle lamine bronzee che decoravano il carro da trasporto di Castel San Mariano¹⁵. Si tratta di esperienze non così facilmente rintracciabili nel meridione, dove la ripetitività comporta un ristagno nelle serie – penso ai lastroni di Tarquinia o alla terza generazione dei ceramografi vulcenti – ma dove l'acquisizione di oggetti stranieri negli empori costieri deve aver assunto un valore sostitutivo: si consideri la distanza stilistica fra la produzione ceramografica locale e la ceramica attica a

¹² Si tratta di British Museum 50-2-27-5, 7, 8 e 9 (HAYNES, *cit.* a nota 11, 22 s., figg. 1-4). Per quanto concerne gli avori di Val di Chiana e del Valdarno si veda la discussione in *Atti Firenze III*, 372 (G. COLONNA), 511 s. (M. CRISTOFANI) a proposito della prima presentazione degli avori di San Casciano. Da allora il quadro non è cambiato ulteriormente, in fatto di edizioni, tranne che per il catalogo di una mostra utilizzabile soltanto per le illustrazioni (*Cento preziosi etruschi* [1984]). Stando così le cose, è possibile rilevare distinte tendenze che fanno capo all'orientalizzante recente: Pisside della Pania, con i suoi terminali a Comeana (cfr. già M. CRISTOFANI, *StEtr* 39, 1971, 87); San Casciano (*Atti Firenze III*, 359, tav. 76, b) e Castelnuovo Berardenga (*Casa e palazzi d'Etruria*, 162 s., nn. 46-47); San Casciano (*Atti Firenze III*, 359 ss., tav. LXXVII, a-d); San Casciano (*Atti Firenze III*, tav. LXXIIIa) e Murlo (*Casa e palazzi d'Etruria*, tav. 3.213 a colori) (cfr. *tavv.* I-III).

¹³ È quanto proposi già per il 'palazzo' di Murlo come luogo nel quale, fra l'altro, le maestranze appaiono addette anche a 'servizi' comuni alla decorazione (M. CRISTOFANI, *Prospettiva* 1, 1975, 11 s.): ora lo ammette, senza ricordare la fonte, anche K. M. PHILLIPS, in *Casa e palazzi d'Etruria*, 98 ss.

¹⁴ M. CRISTOFANI, *I bronzi degli Etruschi* (1985) 30 s.

¹⁵ Si veda M. MARTELLI, *RA* 1979, 73 ss. L'ambiente è quello da cui provengono, oltre al bronzo di Murlo, già ricordato dalla Martelli, anche i rilievi bronzei del carro da trasporto di Castel San Mariano (U. HÖCKMANN, *Das Fürstengrab von Castel San Mariano* [1982] 106 ss.). Il bronzo di Murlo riceve ora una datazione troppo alta nel catalogo *Casa e palazzi d'Etruria*, 90, n. 145, allineata con quella della ceramica greca rinvenuta nei livelli di distruzione della prima residenza (K. M. PHILLIPS, in *Casa e palazzi d'Etruria*, 74: le cronologie, fornite a quanto sembra da Hayes, sono in alcuni casi anticipate quasi di 30 anni, come per la lekythos samia) (cfr. *tav.* IV, a-b).

figure nere, che in questo momento inizia la sua parabola ascendente nelle zone costiere ¹⁶.

Forse, a questo punto, e con gli esempi che abbiamo portato, possiamo tentare di definire in qualche modo l'arte degli Etruschi. Essa può essere immaginata al pari di una rete che copre tutto il territorio di pertinenza, con punti nodali a volte collegati fra loro da segmenti, ma la cui forza d'irradiazione genera dalle oggettive condizioni di disponibilità della committenza. Al contempo, nel suo sviluppo, e fino a questo momento, essa appare riferibile a due livelli: sul primo si dispongono gli « oggetti primi », che possono essere d'importazione; sul secondo esperienze seriali, che appaiono quasi sempre sfalsate nel tempo quanto a stile. Ci troviamo, in fondo, nella condizione di verificare, in territorio italico, l'esistenza di due piani, piuttosto che di due poli, così come è accaduto negli studi sull'arte romana che confluiscono nell'esperienza storiografica di Bianchi Bandinelli, dato che esiste un mondo esterno di archetipi e di modelli di stile che viene recepito in modo diretto o mediato a seconda della distanza dalla fonte di irradiazione o del funzionamento delle strutture produttive: le botteghe e le personalità che vi operano.

* * *

Nell'arcaismo maturo, nei decenni a cavallo della metà del secolo, si opera un vero e proprio mutamento, che non investe solo gli aspetti formali, ma che coinvolge globalmente le manifestazioni: dallo stile il nostro interesse si sposta ai contenuti iconografici. La rappresentazione narrativa prende infatti il sopravvento su quella eminentemente decorativa e ridondante dell'età precedente. Le formule iconografiche hanno ora significati complessi che possono essere ricondotti anche a programmi figurativi. Tale mutamento è avvertibile nell'ambito di manifestazioni rivolte in modo stabile al sociale, come accade nel rinnovamento edilizio di Murlo e Acquarossa o nei fregi decorativi dei santuari del meridione ¹⁷, ma anche in oggetti da parata, quali i carri di Monteleone, Todi e

¹⁶ Contemporaneamente, infatti, la produzione locale si massifica con i prodotti della terza generazione della ceramica etrusco-corinzia, mentre la produzione attica, anche di prestigio, penetra all'interno dell'Etruria come esito di una richiesta 'principesca' (del tutto fuori strada l'ipotesi 'adriatica' del commercio della ceramica greca ora proposta da PHILLIPS, *cit.* a nota 15; si vedano invece le osservazioni di E. PARIBENI, in *Atti Orvieto*, 131 s. e IDEM, *StEtr* 40, 1972, 390-396).

¹⁷ Per le terrecotte di Murlo (in particolare per le lastre con scene figurate) si vedano, recentemente, J. P. THUILLIER, in *Recherches sur les religions de l'antiquité classique* (1980) 385 ss. (che curiosamente interpreta la scena con 'assemblea' come rappresentazione dei giudici di gara), e M. TORELLI, in *Architecture et société de l'archaïsme grec à la fin de la république romaine* (1983) 471 ss. [che, sulla base di presupposti non chiari, identifica le figure con altrettante divinità, tranne ovviamente quelle dei servitori, richiamandosi a gesti (la « signora » sarebbe Hera per il gesto di anakalypsis, che, peraltro, è tipicamente femminile in tutto il repertorio

Castel San Mariano¹⁸. Il mondo degli archetipi, a questo punto, diviene per la committenza più significativo di quanto non lo sia quello dello stile: prova ne sia la diversa realizzazione che assume un tema come quello della consegna delle armi di Achille nei carri da parata¹⁹. Nell'ambito del privato la decorazione delle tombe tarquiniesi registra uno stesso tipo di mutamento: le immagini hanno ormai una pregnanza significativa e la forma sembra legata a biografie di artisti in rapida e progressiva sostituzione²⁰. All'artigiano si richiede non solo una specifica abilità manuale, ma una capacità inventiva anche nel versante privato, per costruire programmi figurativi che illustrano l'ideologia della committenza²¹.

Le generazioni che si seguono fra 530 e 470 a. C. rappresentano quelle che hanno maggiormente investito nella produzione artistica. Committenza comunitaria e utenza pubblica assumono ora notevole funzione nelle manifestazioni, in particolare per quanto concerne la decorazione dei santuari cittadini, luoghi di propaganda e di venerazione, come ricordano d'altronde le fonti letterarie a proposito di Tarquinio il Superbo, o come si dovrebbe evincere dalla dedica di Thefarie Velianas. Il passaggio, nei programmi figurativi, da tematiche legate alla biografia di un eroe, come Herakles, a eventi che coinvolgono gruppi o comunità in lotta eroica (a Satrico, a Falerii e nel tempio A di Pyrgi)²² si accom-

riferito all'ambiente aristocratico chiusino) o ad attributi come la bipenne (cfr. ora G. COLONNA, in *Civiltà degli Etruschi*, 251, 9.12), che fa parte di un repertorio anche funerario, e intessendo un problematico rapporto cielo-terra nella volontà rappresentativa dei committenti]. Sulle terrecotte di Velletri si veda quanto ho scritto a proposito della tematica 'eruclea' in *Etruschi e Roma*, 189 ss. e in *Greci e Latini nel Lazio antico* (1982) 42 ss.; sui templi del Lazio ora G. COLONNA, in *Archeologia laziale*, VI, 1984, 396 ss.

¹⁸ HÖCKMANN, *cit.* a nota 15; per il carro di Todi M. MARTELLI, *Xenia* 6, 1983, 85 ss.

¹⁹ Per le rappresentazioni G. CAMPOREALE, in *LIMC* I, 206, nn. 96-100, 211 s.

²⁰ La varietà del linguaggio nelle esperienze pittoriche delle tombe tarquiniesi sulle quali richiamai l'attenzione (e su cui insiste ora anche B. D'AGOSTINO, *L'immagine, la pittura e la tomba*, in *Prospettiva* 32, 1983, 2 s.) trova rispondenza nelle analoghe classi di ceramografia 'ionica' prodotte in Etruria: si veda M. MARTELLI, *Prospettiva* 27, 1981, 2 ss.

²¹ Sui programmi figurativi delle tombe del tardo arcaismo si veda D'AGOSTINO, *cit.* a nota precedente. Per l'affresco della Tomba dei Tori con l'agguato di Achille a Troilo si passa da una lettura che privilegia il rapporto fra morte e sacrificio, come quella di L. Cerchiai (*AION ArchStAnt* 2, 1980, 25-39), ad una che insiste sul valore 'eroico' del tema in rapporto alla gens degli Spurinna, come quella dello scrivente (*Xenia* 8, 1984, 11 s.), ad un'altra che media fra le due sulla base della rivalutazione di un dimenticato frammento di Callimaco a proposito di un sacrificio umano in onore di Apollo nel corso di una scorreria degli Etruschi a Lipari (G. COLONNA, *MEFRA* 96, 1984, 571). Che la machaira di Achille sia in Etruria un'arma e non un coltello da sacrificio è dimostrato da un lato da un bronzetto di Schurz-kouros da Montalcino a Leida (CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 262, n. 15) e dall'altro dal tipo di coltelli sacrificali usati nello stesso periodo (A. EMILIOZZI, in *Studi Maetzsche*, 287 s.).

²² Su questi problemi sono intervenuto nella relazione *Edipo in Etruria: dal frontone di Talamone al frontone di Pyrgi*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Congresso, Urbino 1982 (1986) 191 ss., e nella conferenza tenuta all'Istituto Italiano di Cultura a Londra nel dicembre del 1982, in occasione dell'*Italic Seminar* organizzato dal British Museum (si vedano le considerazioni di A. GOSTOLI sulla tematica del frontone, che utilizzano il contenuto della mia relazione, già apparse in *AION ArchStAnt* 5, 1983, 65 ss.).

pagna all'elaborazione di un linguaggio che, a differenza di quanto era avvenuto in precedenza, tende a omogeneizzarsi e a strutturarsi secondo serie concatenate piuttosto che chiuse²³. C'è da dire che, valutato secondo quella prospettiva a due piani che attraversa i fenomeni figurativi in Etruria, questo periodo comporta un'omogeneizzazione delle serie stilistiche anche per quanto concerne la qualità, tranne, ovviamente, la divaricazione nella ceramografia, particolarmente scadente dopo il 520 a. C., che soddisfa certamente esigenze minoritarie e di poca pretesa, data la dominanza della ceramica attica²⁴. Alla formulazione di questo linguaggio unitario, sia pure con scarti fra sud e nord, contribuisce certamente la mobilità delle maestranze. Si pensi ai decoratori dei santuari che da Caere vanno a Roma attorno al 500 a. C., da Veio a Falerii e Orvieto fra 490 e 480 a. C., dei pittori che da Tarquinia si trasferiscono a Chiusi fra 480 e 470, dei bronzisti vulcenti che di certo si spostano verso il nord dopo il 470 a. C.²⁵

Ci troviamo, in definitiva, di fronte a una richiesta massiccia che investe anche il privato – si pensi alle tombe dipinte di Tarquinia o ai rilievi di Chiusi – e che appare in stretto colloquio con le innovazioni dell'arte greca, nel momento critico del passaggio fra tardo arcaismo e stile severo, per le quali il consistente arrivo di ceramica attica costituisce un supporto. Evento finale di questo periodo può essere considerato al sud la decorazione del tempio A di Pyrgi e al nord la serie di bronzi votivi a figura umana, uomini e divinità, che rappresentano, nella rarità delle decorazioni templari, limitate a Volterra e ad Arezzo, un'adeguata risposta « settentrionale » al consumo del sacro²⁶.

* * *

Con il 470 a. C., per consenso comune, appare generalizzata la battuta d'arresto negli investimenti artistici. Decadenza economica dopo la battaglia di Cuma e chiusura dei mercati al sud sono fino a oggi apparsi motivi sufficienti

²³ Un'estesa affinità di tipi caratterizza nei primi decenni del V secolo a. C. la decorazione architettonica in area etrusco-tiberina (Veio, Falerii e Orvieto) e laziale (da Gabii a Satricum): cfr. P. J. RIIS, *Etruscan Types of Heads* (1981) 48 ss.; R. R. KNOOP, *Archeologia Laziale*, IV, 1981, 317 ss. Sull'attribuzione a scuola 'falisca' di tali tendenze si vedano le giuste critiche di G. COLONNA, *ibidem*, 326.

²⁴ Ciò non esclude che i ceramografi etruschi operanti a cavallo del 500 a. C. non abbiano scelto soggetti peculiari o legati specificamente alla loro committenza: è il caso della scena di partenza per la guerra o della battaglia navale (CRISTOFANI, *cit.* a nota 21, 10), dell'immagine di Epeò su uno stamnos a Firenze (*Civiltà degli Etruschi*, 148, n. 6.19), delle scene di spettacolo (J. G. SZILÁGYI, *Prospettiva* 24, 1981, 2 ss.).

²⁵ Sul problema CRISTOFANI, *cit.* a nota 17; RIIS, *cit.* a nota 23 (per le terrecotte decorative); S. STEINGRÄBER (ed.), *Catalogo ragionato della pittura etrusca* (1985) 272-282 (tombe chiusine); CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 33 s. (bronzistica figurata).

²⁶ Per Pyrgi si veda la scheda sintetica, con letteratura precedente, di G. COLONNA, in *Santuari d'Etruria*, 134 ss. Sulle botteghe etrusco-settentrionali dei bronzi figurati CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 32.

per spiegare fenomeni di ristagno o di ritardo nei confronti del modello greco, che si protraggono per oltre due generazioni. Il caso delle tombe dipinte di Tarquinia è, a questo proposito, emblematico, là dove le serie stilistiche si prolungano convenzionalmente, quasi che ripetizioni iconografiche e schematizzazione del linguaggio formale, dopo un periodo di così intensi rinnovamenti, appaiano diretta conseguenza della mancanza di ricambio²⁷. È anche vero, però, che il dominio dell'ottica « meridionalistica » ha evitato finora una adeguata valutazione della produzione settentrionale, in specie della Padania, area cui è invece necessario rivolgersi per poter seguire gli sviluppi dell'arte classica, mediata probabilmente, anche per via diretta, attraverso la presenza greca, attica e corcirese, a Spina. Campo privilegiato per questo tipo di analisi è la bronzistica, dove alle importazioni greche, come l'offerente di Felsina o l'Herakles del Falterona, si accompagnano esperienze locali cospicue, facilmente concatenabili, fra le quali emergono, come punte più significative per qualità, lo Zeus di Apiro, il cavaliere di Spina e l'Herakles del santuario felsineo di Villa Cassarini (tav. V, a-b)²⁸. Riflesso qualitativamente più scadente è la produzione degli scalpellini delle stele, che appaiono comunque direttamente legati al mondo attico, sia negli schemi figurativi inseriti nei registri, sia nei contenuti iconografici: inaugurano, infatti, una tematica psicagogica che avrà successo nell'arte funeraria successiva, soprattutto nel settentrione²⁹.

La posizione di Chiusi e, in particolare, della grande scultura funeraria prodotta per i pochi aristocratici della zona, che abbiamo ricondotto alla seconda metà del V secolo a. C., va forse oggi riconsiderata. La precedenza cronologica di alcune esperienze « classiche » come la c.d. Mater Matuta (saldamente ancorata alla metà del V secolo a. C. grazie alle indicazioni fornite dal corredo³⁰) rispetto a quelle dei centri più meridionali potrebbe far supporre un'inversione

²⁷ Reali sono le incertezze sulla pittura tarquiniese del secolo compreso fra 450 e 350 a. C. I sistemi si attengono da un lato alla periodizzazione della ceramica attica (ad es., S. STOPPONI, *La tomba della scrofa nera* [1983]), dall'altro ad elementi apparentemente più tardi da un punto di vista stilistico in contesti figurativi dipendenti ancora dallo stile severo (C. WEBER-LEHMANN, in STEINGRÄBER, *cit.* a nota 25, 58 s.). Il problema è legato, di necessità, alla datazione della Tomba dell'Orco I (per la quale si veda la successiva nota 39) e agli inizi della produzione vascolare a figure rosse (per cui si veda la nota 31): in ambedue i sistemi, comunque, non si prevede la possibilità di un periodo di rottura della tradizione pittorica, che ravviserei nei decenni a cavallo del IV secolo a. C., e si dilata eccessivamente tutto lo sviluppo della produzione (tav. IV, c-d).

²⁸ Per lo Zeus d'Apiro sono state proposte cronologie troppo alte: si veda la scheda in CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 270 s., n. 55; per il cavaliere da Spina si vedano O. J. BRENDEL, *Etruscan Art* (1978) 317 s. e T. DOHRN, *Die etruskische Kunst im Zeitalter der griechischen Klassik* (1982) 22 s. (tav. IV, 1-2); per l'Herakles di Villa Cassarini CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 260, n. 74.

²⁹ Sul problema da ultimo G. SASSATELLI, *Una nuova stele felsinea*, in *Studi in memoria di M. Zuffa* (1984), 107 ss.

³⁰ Nonostante l'inutile scetticismo di U. FISCHER-GRAF, *Spiegelwerkstätten in Vulci* (1980).

dalla Padania verso sud nella propagazione di maestranze e artefatti fra V e IV secolo a. C. Esistono alcuni indizi nell'oggettistica: un atelier che produce coppe a figure rosse dopo il 400 a. C. diffuse in Val di Chiana sarebbe allineato alla produzione attica del Lid Painter e del Marley Painter secondo la Bocci, ma va probabilmente inserito nelle produzioni di serie riconducibili al Pittore di Jena e al Pittore Q³¹; alcuni specchi, anche famosi, come quello da Perugia con Herkle e Menerva (*tav. V, c*) o quelli da Vulci con Uthuze nell'oltretomba e con Fufluns e Semla (*tav. VI*), hanno la grafia dei nomi di tipo settentrionale³².

È chiaro che nei decenni posteriori al 400 a. C. gli investimenti, esclusivi delle comunità e dell'aristocrazia, si coagulano soprattutto attorno a un luogo privilegiato come Volsinii, sito nel quale si accumulano le offerte nel santuario federale (di questa plastica votiva vorrei considerare eco i grandi bronzi della prima metà del IV secolo, in sequenza il Marte di Todi, la testa del Lago di Bolsena, il sarcofago perugino, la Chimera e la testa di Cagli)³³ e dove il rinnovamento edilizio può essere verificato in ben tre santuari urbani³⁴. Questo corridoio interno della valle del Tevere e del Chiana, nel quale la mobilità di oggetti figurati nel corso del IV secolo a. C. appare notevole (si pensi alla ceramica falisca che giunge fino a Orvieto, alla ceramica chiusina che arriva fino a sud di Volsinii)³⁵, è il vero e proprio foyer in cui si esplica la produttività artistica

³¹ P. BOCCI PACINI, in *Studi per E. Fiumi* (1979) 66 ss. La firma in alfabeto settentrionale nella coppa dall'agro senese e più sensibili richiami alla produzione della bottega del Pittore di Jena e del Pittore Q, le cui kylikes giungono soprattutto nella Padania, possono indicare nel gruppo individuato dalla Bocci, diffuso nell'Etruria settentrionale interna, una delle prime esperienze della ceramica etrusca a figure rosse tardoclassica. Notevoli, per questo settore, mi sembrano i risultati cui sta giungendo F. GILOTTA (v. *Contributi allo studio della ceramica etrusca tardoclassica* [1985] 25 ss.), che prevedono, anche in area meridionale, un inizio della produzione, nel secondo quarto del IV secolo a. C. con forti richiami arcaizzanti (esistenti, peraltro, anche nel gruppo Clusium, prima fase): dal discorso, purtroppo, sono rimaste fuori le c.d. ceramiche 'prototalische', ormai isolate, agli inizi del IV secolo a. C.

³² L'uso di norme scritte settentrionali nelle epigrafi di alcuni specchi è stato già notato da M. MARTELLI, in *Gli Etruschi in Maremma. Popolamento e attività produttive* (1981) 284 nota 67; in particolare si vedano gli esemplari del British Museum Br. 544 da Perugia (cfr. G. PFISTER-ROESGEN, *Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs. v. Chr.* [1975] 48 s.), del Vaticano 12687 da Vulci (?) (PFISTER-ROESGEN, *cit.* 81 s.; FISCHER-GRAF, *cit.* a nota 30, 72 s.), di Berlino Fr. 36 da Vulci (PFISTER-ROESGEN, *cit.* 76 ss.; FISCHER-GRAF, *cit.*, 64 s.) (*tav. V, c*; VI, a-b). Al riguardo è interessante anche lo specchio da Vulci al Vaticano con un testa femminile e iscrizione recentemente riletta, in alfabeto settentrionale (cfr. P. MOSCATI, *Lo specchio di Avia*, in *Prospettiva* 39, 1984, 24 ss.).

Il fenomeno di iscrizioni in alfabeto settentrionale si ripete anche in qualche vaso vulcente (cfr. B. ADEMBRI, in *Contributi*, *cit.* a nota 31, 19).

³³ CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 25 s.

³⁴ Per un panorama sintetico sui santuari orvietani *Santuari d'Etruria*, 80 ss.; sulle terrecotte decorative del Belvedere M. J. STRAZZULLA, in *Civiltà degli Etruschi*, 376 ss. (nella comunicazione tenuta al Congresso il soggetto del frontone; secondo la Strazzulla, dovrebbe essere il sorteggio dei nomi dei guerrieri greci davanti a Troia).

³⁵ Cfr. rispettivamente M. MARTELLI, in *Pittura etrusca a Orvieto* (1982) 66 ss.; M. CRISTOFANI, *StEtr* 49, 1981, 533 ss.

fino all'inoltrato IV secolo a. C., un'attività indirizzata a consumi di alto livello, prima delle manifestazioni massificate della fine del secolo. Il terminale meridionale di questa direttrice di propagazione, alternativa all'area costiera, appare la zona falisco-laziale, con classi di beni artistici quali la ceramica, gli specchi e le ciste prenestine. La circolazione di modelli è attestata nella bronzistica, dove l'omogeneità di stile è verificabile soprattutto nella plastica a tutto tondo, votiva e decorativa, all'interno della quale si trovano repliche sorprendenti per la loro distanza, nel deposito del Falterona e a Palestrina, ad esempio ³⁶ (tav. VII, a-b). Più complesso il problema della ceramica figurata, i cui modelli d'origine, a Chiusi come a Falerii, rimangono ancora da scoprire. È certo, comunque, che determinati schemi circolanti nella ceramica falisca – ad esempio nel cratere eponimo e apulizzante del Pittore dell'Aurora – e fra gli incisori di ciste – ad esempio nella cista Barberini – vanno riconsiderati attentamente: non è possibile, infatti, che fra essi intercorra lo spazio di due generazioni ³⁷.

A confronto, nell'area meridionale costiera, la committenza appare quasi casuale: i sarcofagi dell'omonima tomba di Cerveteri sono un episodio di modesto livello rispetto ai due bisomi di Vulci, i quali, nella loro eccezionalità, sottintendono maestranze venute dalla zona interna, se non da fuori ³⁸. Lo stesso vale per la grande pittura di Tarquinia, in particolare per gli affreschi della tomba dell'Orco I, che andranno riconsiderati come esito solo iniziale del rinnovamento figurativo di uno stile pittorico estraneo alla sequenza locale, agganciabile invece a stilemi provenienti dall'area tiberina ³⁹.

³⁶ IDEM, in *Civiltà degli Etruschi*, 237, 10.30.7; IDEM, *cit.* a nota 14, 256, 4.9.

³⁷ Si veda al proposito l'intervento di P. MORENO, in *L'art décoratif à Rome* (1981) 54 s.: ci si chiede, al riguardo, quanto la scena non derivi da quella del cratere del Pittore dell'Aurora (buona riproduzione in M. SPRENGER - G. BARTOLONI, *Die Etrusker* [1977] tav. 229), la cui cronologia al secondo quarto del IV secolo a. C. potrebbe essere rivista sulla base di una nuova sistemazione della ceramica « protofalisca ».

³⁸ Il panorama dei sarcofagi in marmo da Cerveteri si è arricchito ora con gli esemplari della tomba dei Tamsnie (G. PROIETTI, *StEtr* 51, 1983 (1985), 557 ss.), che confermano la cronologia proposta da M. MARTELLI, *Prospettiva* 3, 1975, 9 ss. (sul sarcofago del sacerdote da Tarquinia la decorazione dipinta è stata riesaminata da H. BLANCK, in *Miscellanea Dohrn*, 11 ss.). Tutto porta a pensare che la rozza scena del sarcofago ceretano sia un episodio locale, mentre i due sarcofagi vulcenti, di cui quello in alabastro più tardo di quello in nenfro (cfr. M. B. COMSTOCK - C. C. VERMEULE, *Museum of Fine Arts, Boston, Sculpture in Stone* [1976] 244 ss.) e databile al terzo quarto del secolo, riflettono una cultura assai più alta, rilevabile in alcuni rilievi greci del IV secolo a. C. Per il sarcofago in nenfro sembra più appropriata una cronologia al secondo quarto del secolo.

³⁹ La cronologia alta della tomba dell'Orco I proposta da TORELLI, *Elogia*, che ho accettato (CRISTOFANI, *Arte*, 169 s.), mi sembra oggi non più sostenibile, anche per le nuove indicazioni offerte dagli studi sulla ceramica tardoclassica (si veda ad esempio come vengono realizzati i profili dal Pittore D del Tondo Group, in M. HARARI, *Il gruppo Clusium nella ceramografia etrusca* [1980] 115 s.: una coppa di questo pittore proviene proprio da Tarquinia, come ho rilevato in *StEtr* 49, 1981, 534) e sulla base della figura, intera, associabile al profilo di Velia, della troppo dimenticata tomba del Calvario (*StEtr* 36, 1966, tav. 52c). Se la tomba appartiene agli Spurina (ma dubbi in proposito esistono: CRISTOFANI, *cit.* a nota 21; G. Co-

Nei tre poli meridionali la nuova disposizione verso gli investimenti artistici nella seconda metà del IV secolo a. C. non può essere basata sulle serie massificate, che riemergono prepotentemente, in particolare a Caere, ma piuttosto sul rinnovamento edilizio delle aree pubbliche o sulle nuove committenze degli aristocratici. I tentativi recenti di analisi dei programmi figurativi templari o delle pitture tombali, fin troppo spinti, al punto da ricordare certe tensioni esegetiche della vecchia antiquaria settecentesca, non hanno permesso di cogliere nello sviluppo dello stile profonde svolte del linguaggio espressivo: quelle svolte che permettono di separare nel tempo la decorazione classicheggiante del tempio dell'Ara della Regina da quella vibrante ed ormai ellenistica del tempio dello Scasato o del tempio A di Pyrgi, di distinguere fra l'approccio disegnativo delle tombe degli Scudi e dell'Orco II e quello pittorico della tomba Giglioli⁴⁰. Questo rinnovamento, che segue, poi, l'inizio dell'ellenismo nel Lazio e nell'Etruria, è ravvisabile in serie monumentali che presentano una continuità: la scultura votiva da un lato e quella decorativa dall'altro. Si prendano esempi della metà del IV secolo a. C. circa, come la cosiddetta Andromeda, di ritrovamento settentrionale, l'ansa della Cista Ficoroni e l'Apollo estense (questo ultimo settentrionale), (tav. VII, c-d) e se ne verifichino gli esiti più tardi, della prima metà del III secolo a. C., nella sacerdotessa del Bosco di Nemi o nella statua dedicata da Larce Lecnie in un santuario settentrionale⁴¹. Si tratta di sequenze che trovano corrispondenza in altre serie monumentali, dalle terrecotte votive alle ciste prenestine, e che rivelano una tendenziale omogeneità nel linguaggio⁴².

COLONNA, in *Dial.Arch* 1984, 141), sembra allora più convincente che l'iscrizione etrusca celebrativa commemori le imprese di Aulo (così, ad esempio, PALLOTTINO, *Etruscologia*, 237 s.).

Per quanto concerne la tomba dell'Orco II, la rilettura di M. TORELLI (*Dial.Arch* 1983, 17) non prende in considerazione, sul piano del linguaggio pittorico, quanto essa ricordi la fase della ceramografia apula ruotante attorno ai Pittori di Licurgo e di Dario (CRISTOFANI, *Arte*, 174). Diversa, inoltre, è la mano che dipinge la scena del Ciclope (anche lo stile grafico delle didascalie, unitario nella tomba dell'Orco II, è del tutto diverso nel caso dei nomi dipinti di Ulisse e del Ciclope). Dubbi al proposito sono stati espressi nel dibattito da COLONNA, *Dial.Arch* 1983, 152.

⁴⁰ Nell'ambito del convegno pubblicato in *Dialoghi di Archeologia* l'approccio iconologico dominante che, come si è visto, poco tiene conto del linguaggio espressivo, porta spesso a forzare i dati anche sulla base di ricostruzioni filologicamente scorrette, come avviene nel caso delle tombe orvietane (F. H. PATRAULT-MASSA, *Dial.Arch* III, 1, 1983, 19 ss.), suscitando giuste critiche da parte di COLONNA (p. 142): si veda, clamoroso anche rispetto a quanto accade nella pittura greca, il rialzamento proposto per la tomba Giglioli (p. 144).

Una rilettura delle fonti, al proposito, potrebbe essere utile, se dobbiamo dare peso, con MORENO, *cit.* a nota 37, 174 ss., al giudizio di Dionigi d'Alicarnasso a proposito delle pitture eseguite a Roma nel 303 a. C. nel Tempio di Salus: « le pitture . . . esatte nelle linee e piacevoli nella mescolanza dei colori ».

⁴¹ Per l'Andromeda G. Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca* (1935) tav. 367, 2; per l'ansa della cista Ficoroni T. DOHRN, *Die Ficoronische Ciste* (1972) 26; per l'Apollo di Ferrara CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 284, n. 100; per Nemi ibidem, 274, n. 68; per la dedica di Lecnie ibidem, 274, n. 70. Sul problema ibidem, 35.

⁴² Tutto il rinnovamento decorativo dei santuari della fine del IV secolo a. C. (si ricordino i gruppi dello Scasato; la testa femminile di Pyrgi: G. COLONNA, in *Civiltà degli Etruschi*,

Omogeneità che tende, comunque, a frantumarsi ben presto, in specie dopo il diverso destino che trovarono le città etrusche nel periodo della conquista romana. Fra III e II secolo a. C., infatti, i poli della produzione figurata sembrano gravitare a Tarquinia e nel suo territorio e nell'Etruria settentrionale. Le pitture tombali di Tarquinia, secondo una proposta recente di Colonna, dovrebbero concentrarsi tutte nel III secolo a. C.: nel suo contributo sono le serie esterne alla decorazione pittorica – disposizione degli interni tombali e sarcofagi – a fornire la griglia cronologica⁴³. Elemento fondamentale nella costituzione delle serie appare invece il linguaggio espressivo, e, in particolare, l'uso del cromatismo privo di linee di contorno; una tecnica che, stando a serie che si sviluppano in altre regioni, manca ad esempio nelle tombe di Paestum, che cessano attorno al 273 a. C.⁴⁴ Proprio in tale data vengono poste le pitture di C. Genucio Chiusino a Caere, di alta qualità⁴⁵, che rappresentano oggi un punto fermo, tale da giustificare una cronologia nel corso del III secolo a. C. anche per le due figure di demoni della tomba tarquiniese degli Anina, le uniche di qualche pregio figurativo⁴⁶.

Nodo fondamentale per risolvere le questioni di periodizzazione della produzione fra III e II secolo è, a mio modo di vedere, l'aggancio, ormai neces-

272, 10.17, con datazione alta; la testa Fortnum dall'Esquilino: E. LA ROCCA, in *Roma medio-repubblicana* (1973) 197 ss., n. 282) rivela una profonda influenza dell'arte lisippea, probabilmente, come già supposti, tramite Taranto (cfr. ora MORENO, *cit.* a nota 37, 174-179). I riflessi si colgono anche nella trasformazione della scultura votiva (statue e teste), come dimostra il complesso ceretano dei Vignali (E. TALAMO, in *Civiltà degli Etruschi*, 386 ss.), e nell'artigianato artistico (CRISTOFANI, *cit.* a nota 14, 35, 50 e note 49-55).

⁴³ G. COLONNA, *Per una cronologia delle pitture etrusche di età ellenistica*, in *DialArch* 1984, 1 ss. Il lavoro poco si occupa dello stile delle pitture, molto di più di elementi esterni (struttura delle tombe, tipologia dei sarcofagi) che fornirebbero la griglia cronologica della decorazione dipinta. Punto di partenza è la tomba Giglioli, fornita originariamente di sette 'Holztruhesarkophagen', che sarebbe in uso per tre generazioni; del tutto opinabile, però, è la pretesa rispondenza fra le iscrizioni dipinte sulle pareti e quelle dipinte sui sarcofagi sottostanti: se si tratta, come credo, di titoli spettanti a deposizioni differenti bisognerebbe ammettere che i resti di sarcofagi rinvenuti nella tomba abbiano alterato il primitivo progetto. Così lo stile delle pitture su alcuni sarcofagi ridotti a « Fassadentypus » non consente, per la loro rozzezza, una cronologia specifica.

⁴⁴ Sulla seriazione cronologica delle tombe di Paestum e, in particolare, sullo stile pittorico dell'ultima fase A. GRECO PONTRANDOLFO, *DialArch* 1983, 110 ss.

⁴⁵ M. CRISTOFANI, *C. Genucius Clevisina pretore a Caere*, in *Archeologia nella Tuscia* II, 1986, 24 ss.

⁴⁶ Sulla quale si veda l'analisi di COLONNA, *cit.* a nota 43, 6 ss. Largamente ipotetica è la sequenza delle sepolture proposta nella fig. 12 a p. 8 che comporta una cronologia relativa delle pitture. A Larθ († 76) e a Vel († 43), fratelli, provvisti di due cognomi; apanes surnus, va attribuita la fondazione degli avelli (suθi); sono figli di Vel un suo omonimo († 23), forse il primogenito, Larθ († 45) e Arnθ († 39), tutti figli di una Ati. Le decorazioni a velari turriti datano certamente oltre la metà del secolo: si vedano il prototipo macedone (PH. W. LEHMANN, in *A Tribute to Blanckenbagen* [1979] 225 ss.) e, in Etruria, il mosaico di Musarna (*StEtr* 51, 1983, 400 s.), per il quale andranno tenuti presenti i confronti, di II secolo a. C., con gli esempi di D. SALZMANN, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken* (1982) 65, 123. Nel complesso la tomba sembra in uso fra metà del III e inoltrato II secolo a. C.

sario, fra produzione tarquiniese e laziale e produzione settentrionale, chiusina e volterrana in specie. Esistono infatti da un lato serie unitarie, come quelle delle urne volterrane, che possono considerarsi cronologicamente definite, sia pure con qualche aggiustamento di tiro⁴⁷, e dall'altro serie ancora vaganti, per quanto concatenate, tranne il loro termine iniziale – quali i sarcofagi del territorio tarquiniese e le pitture tombali, sempre di Tarquinia⁴⁸. Fra queste due sequenze, che attingono a un repertorio iconografico comune – le rappresentazioni dei defunti sui coperchi, il ricorso a programmi figurativi relativi alla coesione interna all'oikos e alle processioni cerimoniali – se si seguono le proposte più recenti esistono scarti cronologici eccessivi, che è necessario colmare.

In tale prospettiva andrà considerata anche la cronologia della tomba del Tifone, che si vorrebbe riportare addirittura al terzo quarto del III secolo a. C.⁴⁹ Nulla ha a che fare il cromatismo plastico delle sue pitture con la maniera attestata nei piccoli fregi di altre tombe di III secolo avanzato o di II secolo, né la composizione « a cuneo » del grande fregio con processione (*tav. VIII, c*) può essere commisurata alla semplice paratassi adottata in analoghi monumenti tarquiniesi, compresa la tomba del Convegno, dove lo schema compositivo risulta lo stesso in uso nei modesti sarcofagi con pompe di magistrati locali⁵⁰. Troppi sono

⁴⁷ Proposto, per le volterrane, in *Artigianato artistico*, 32 ss.

⁴⁸ Si tenga conto, comunque, che nei sarcofagi dell'area tarquiniese del tipo a facciata le scene complesse sono alquanto rare. Quella del sarcofago di Laris Pulena (per cui rimando alla mia scheda in *Civiltà degli Etruschi*, 350, n. 6) è della stessa bottega del sarcofago R. HERBIG, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* (1952) 23 s., n. 25; quelle con corteo di magistrato (HERBIG, *cit.*, nn. 11, 81, 66, 112-114) appaiono tutte largamente corsive, non confrontabili con quelle volterrane del defunto-magistrato su carro, derivate da cartoni locali (così M. NIELSEN, in *Artigianato artistico*, 59, n. 47, ma cfr. già M. CRISTOFANI, *MemLinc* VIII, XIV.4, 1969, 229). Non è possibile, comunque, che non esistesse una qualche circolazione di cartoni: si vedano, ad esempio la cassa volterrana *Corpus delle urne etrusche* 2 (1977) 164, n. 224 e il corteo dipinto nella tomba 5512 di Tarquinia (che COLONNA, *cit.* a nota 43, 13, data ancora nel III secolo a. C.) (*tav. VIII, a-b*).

⁴⁹ COLONNA, *cit.* a nota 43, 18 ss. Anche in questo caso la cronologia si basa sulla tipologia dei sarcofagi del mio primo gruppo (*MemLinc, cit.* a nota 48, 218 s.), che si vorrebbero contemporanei alla generazione dei sarcofagi della tomba dei Pulena successivi a quello di Laris (che per Colonna si colloca alla metà del III secolo a. C., ma si veda la mia scheda in *Civiltà degli Etruschi*, 350). Del tutto opinabile è l'asserzione che i 14 sarcofagi venduti poco dopo la scoperta della tomba del Tifone fossero i più antichi perché i « più belli » o che l'« altare » servisse di base a un coperchio di sarcofago (avrebbe coperto la « tabella » (?) fissata con quattro chiodi ancora visibili sul pilastro sopra il piano della mensa). Si ha l'impressione che tutto il sistema cronologico instaurato da Colonna per i sarcofagi di area tarquiniese poggi su successioni incerte, come quella della tomba Vipinana (COLONNA, *StEtr* 46, 1978, 104 ss.), dove esistono, nel corredo rimasto, imbarazzanti oggetti di età imperiale. In particolare rimarrebbe troppo isolato l'episodio della tomba dei Salvi di Ferento, collocabile, per la presenza di datazioni consolari, fra 67 e 23 a. C., in specie se la cronologia proposta per la tomba dei Velisina di Norchia (G. COLONNA, in *Archeologia nella Tuscia* [1982] 32) rialza di oltre un cinquantennio le esperienze precedentemente collocate nella prima metà del II secolo a. C. (IDEM, *Norchia I* [1978] 384 ss.), coeve, fra l'altro, ai più tardi sarcofagi della tomba del Tifone.

⁵⁰ Nonostante la maggior antichità rispetto alla tomba del Tifone, la tomba del Convegno (si veda ora STEINGRÄBER, *cit.* a nota 25, tavv. 64-65) mostra lo stesso programma

gli elementi e le novità della decorazione di questa tomba per non considerarla un tipico episodio di svolta nella serie, di cui dovremo recuperare l'origine nell'ambito della « nascente » arte romana ⁵¹.

« ritrattistico » nella realizzazione delle teste che troviamo nella tomba del Tifone (si vedano ad esempio i portatori di bipenne della tomba del Convegno in relazione al portatore centrale di flagellum e al suonatore di corno della tomba del Tifone): una sua cronologia ancora alta (COLONNA, in *Archeologia nella Tuscia*, cit. a nota 49, 23) per la sola struttura e per essere « pensata per soli sarcofagi » sembra insostenibile. Il richiamo per la disposizione a « cuneo » dei personaggi del corteo della tomba del Tifone trova qualche analogia nel rilievo del sarcofago HERBIG, cit. a nota 48, n. 112, con un coperchio che appare testa di serie rispetto ai sarcofagi del mio primo gruppo della tomba del Tifone (la cronologia proposta da Colonna per i sarcofagi di tale tipo è la prima metà del III secolo a. C.: COLONNA, *Norchia*, cit. a nota 49, 385; IDEM, *StEtr* 36, cit. a nota 49, 113).

⁵¹ Il rapporto, nella disposizione, con i fregi dell'Ara Pacis è stato ribadito anche di recente (A. H. BORBEIN, *Jdl* 90, 1975, 232, 257 ss.): rispetto alla tomba del Convegno si rileverà, come espediente espressivo comune, sia nelle figure dei Tifoni, sia nei volti dei personaggi del corteo, un maggior pittoricismo in senso plastico.

Didascalie delle illustrazioni:

TAVOLA I

- 1) Placca di avorio frammentaria da S. Casciano, Tumulo del Calzaiolo. Cfr.: F. Nicosia, in *Cento preziosi etruschi* (1985) 140 s., n. 100. Stessa bottega, *ivi*, nn. 99, 101, 102. Stilisticamente mutuati da esperienze orientalizzanti ceretane che fanno capo, ad esempio, all'arca della tomba del Duce di Vetulonia (G. Camporeale, *La tomba del Duce* [1967] 141 ss.). 650-625 a. C.
- 2) Placchetta della stessa tomba. Cfr.: NICOSIA, *cit.*, p. 142 s., n. 103. Stile connesso al pettine e alla pisside dalla tomba del Poggione (*ivi*, nn. 97-98). 625-600 a. C.

TAVOLA II

- 1) Pisside dalla tomba del Poggione, Castelnuovo Berardenga. Cfr. E. Mangani, *ivi*, n. 98. 625-600 a. C.
- 2) Pisside dalla tomba della Pania I. 600 a. C. circa.

TAVOLA III

- 1) Frammento di lastra decorata da Quinto Fiorentino (*ivi*, n. 123). Stesso stile: *ivi*, n. 110 (S. Casciano), 124 (Quinto Fiorentino) e 80 (Murlo). 600-575 a. C.
- 2) Frammento di pisside da Comeana, Montefortini (Nicosia, *cit.*, 147, n. 143). Stessa bottega della pisside precedente. 600 a. C. circa.
- 3) Frammento di manico d'osso, da Murlo, prima fase (600-575 a. C.).

TAVOLA IV

- 1) Bronzetto da Murlo, particolare (si veda nota 15).
- 2) Particolare del carro di S. Mariano (si veda nota 15).
- 3-4) Particolari delle pitture della Tomba della Pulcella a Tarquinia (si veda nota 26).

TAVOLA V

- 1) Cavaliere forse da Spina (si veda nota 28).
- 2) Zeus da Apiro (si veda nota 28).
- 3) Specchio da Perugia (si veda nota 32).

TAVOLA VI

- 1) Specchio da Vulci (si veda nota 32).
- 2) Specchio da Vulci (si veda nota 32).

TAVOLA VII

- 1) Bronzetto dal Falterona (Cristofani, *Bronzi degli Etruschi, cit.*, p. 256, n. 4.9).
- 2) Particolare di ansa di cista prenestina (G. Bordenache, *Le ciste prenestine*, I [1979] 140, n. 42).
- 3) « Andromeda » da San Casciano (cfr. nota 41).
- 4) Manico della Cista Ficoroni (cfr. nota 41).

TAVOLA VIII

- 1) Particolare della tomba 5512 di Tarquinia (nota 48).
- 2) Urna volterrana, particolare (nota 48).
- 3) Fregio della Tomba del Tifone, Tarquinia.

Copyright delle illustrazioni:

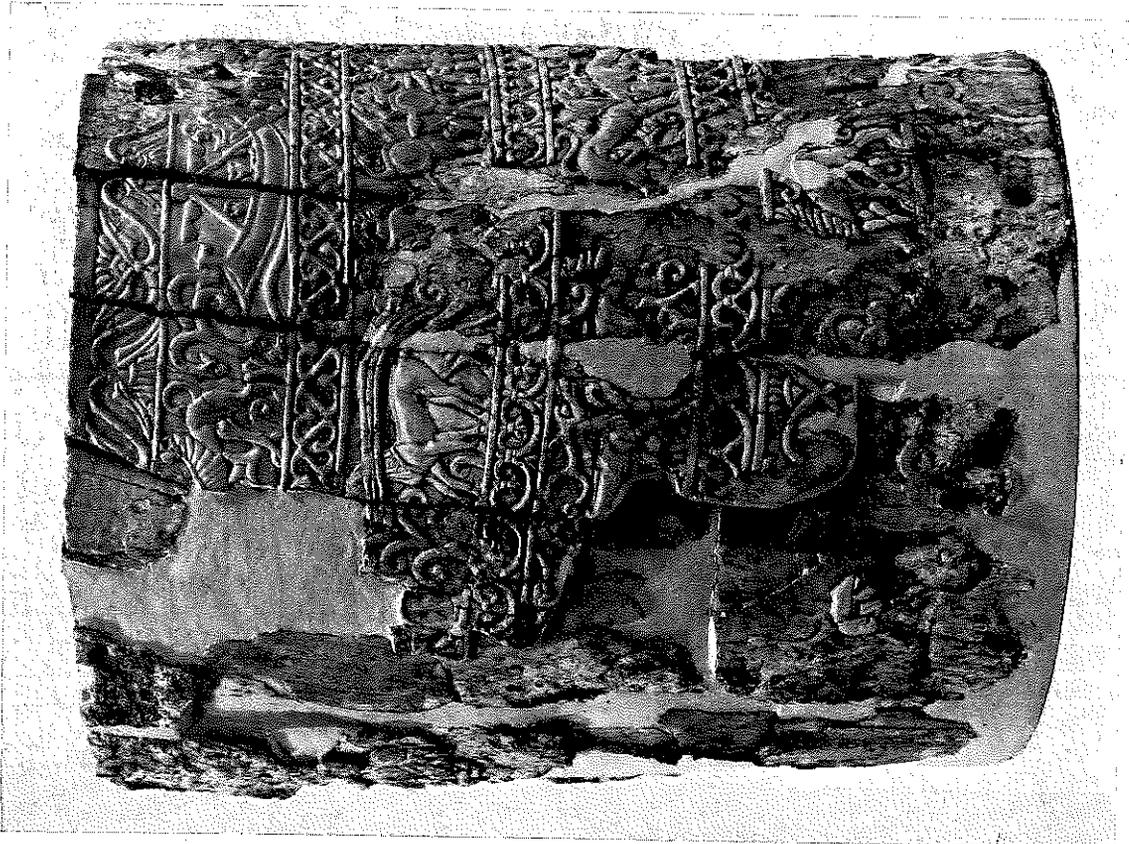
- Istituto Archeologico Germanico: *tav.* VIII, 1.
 Metropolitan Museum of Art, New York: *tav.* VII, 2.
 Soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale: *tav.* IV, 3-4.
 Soprintendenza archeologica per la Toscana: *tavv.* I-IV, 1; VII, 3.



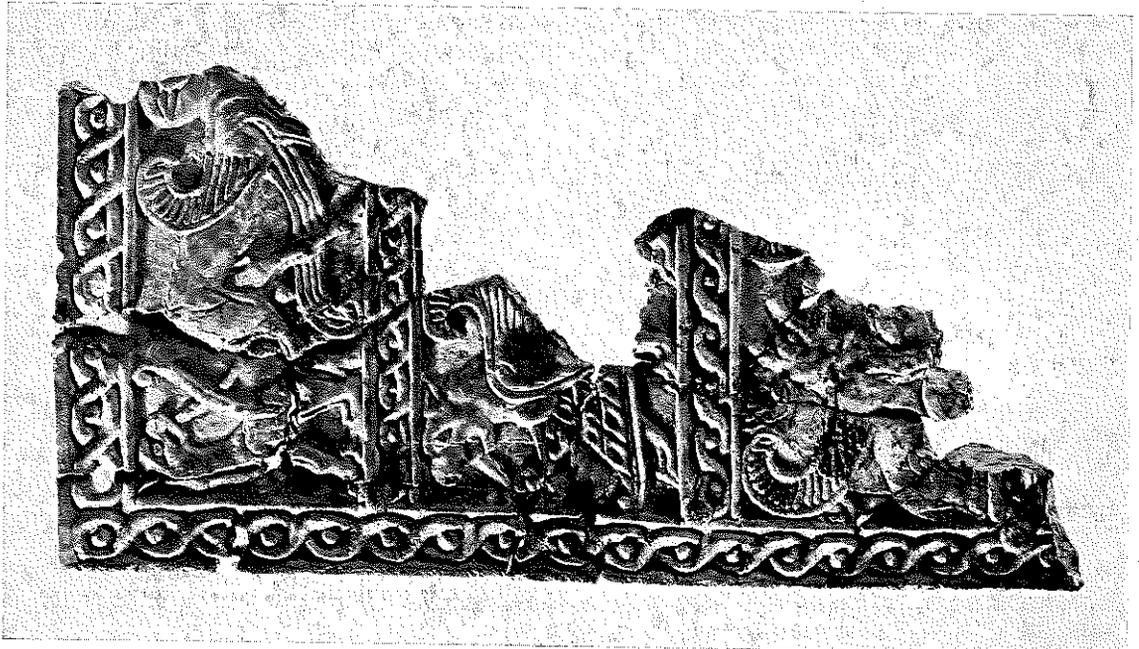
a



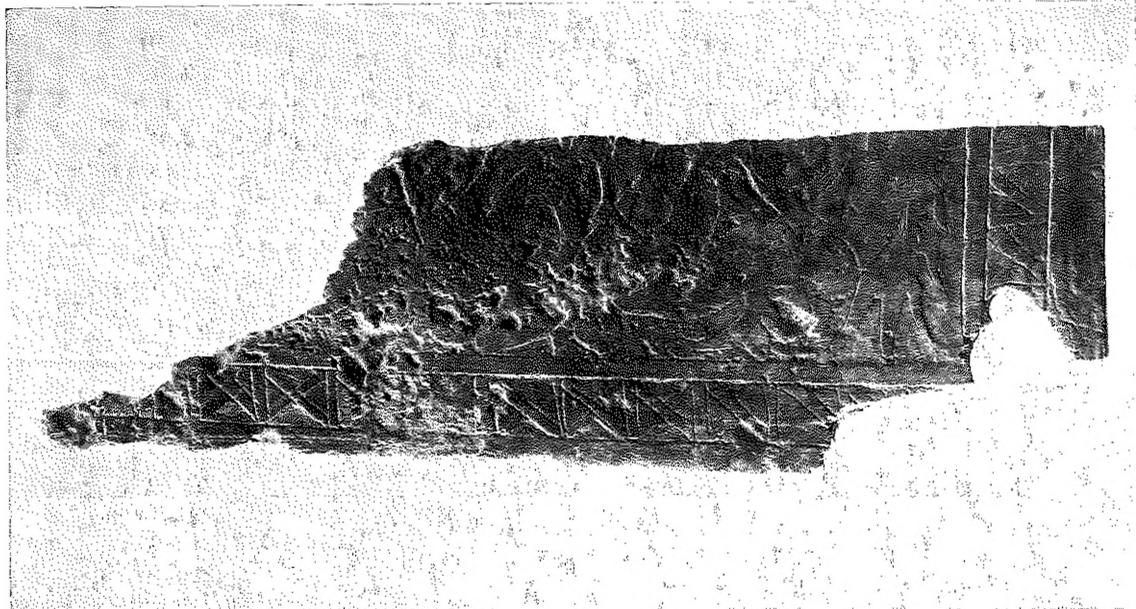
b



b



a



a



b



c



a



b



c



d



a



b



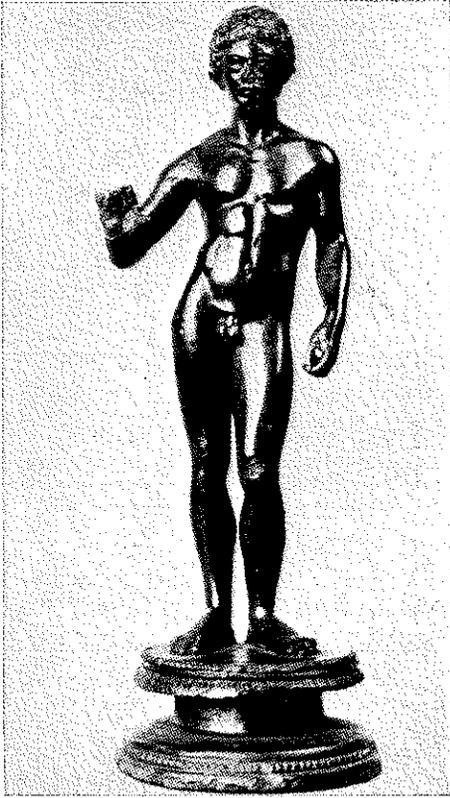
c



6



7



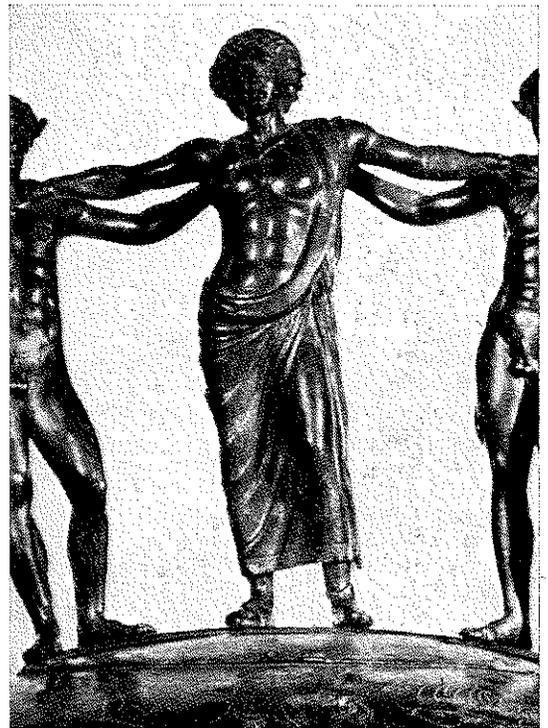
a



b



c



d



a



b



c