

PAOLO ENRICO ARIAS

LA PITTURA ETRUSCA: PROBLEMI E METODI DELLA RICERCA  
ARCHEOLOGICA

I

Giorgio Dennis, alla metà circa del secolo scorso, chiamava le tombe etrusche dipinte « chambers of imagery »; e veramente oggi che conosciamo ancora meglio di allora un centinaio di tombe, possiamo dire che esse continuano a stupirci per la ricchezza delle rappresentazioni figurate anche se gli atteggiamenti critici sono ben diversi da quelli del suo tempo. Non affronteremo, per ragioni di spazio, gli infiniti problemi esegetici che le immagini dipinte sulle pareti degli ipogei vanno suggerendo a chi percorre la letteratura archeologica che le illustra, ma cercheremo di approfondire principalmente uno degli aspetti in cui questa grande espressione d'arte a noi giunta si manifesta, cioè quello problematico. Ed a questo scopo distingueremo alcune fasi, per ottenere una certa chiarezza di analisi e per sottolineare, in questa sede, la natura scientifica (e cioè storica) dei problemi nei differenti periodi della ricerca a partire dalla seconda metà del 700 fino ai nostri giorni. Diremo che fino al Gerhard quella prima fase di studi relativa alla pittura funeraria etrusca, è ancora più occasionale e descrittiva di quella successiva che vorremmo considerare conclusa con il libro di Jules Martha nel 1889<sup>1</sup>.

Nella primissima fase dunque, che può prendere inizio dalle menzioni della tomba del Cardinale<sup>2</sup> non ci sono che brevi descrizioni dei monumenti funerari

---

<sup>1</sup> G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1849) LXXXIV-LXXXVI e passim. Per un catalogo delle tombe etrusche dipinte v. E. P. MARKUSSEN, *Painted Tombs in Etruria. A Bibliography* (1979).

<sup>2</sup> La descrizione è contenuta in una lettera del cardinale Garampi, vescovo di Tarquinia, a Girolamo Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana* I [1787-1789] 14-15, nota: « Dintorno poi a tutta la grotta presso al soffitto . . . vedesi una linea di dentelli bianchi che ne fingono la cornice. Sotto a questa, corre un architrave o sia fascia dell'altezza di onces 10 nella quale vedonsi dipinti decursioni o processi di Genii alati, molti dei quali tengono eretto in alto asce a foggia di grandi martelli. Dov'è qualche biga, dove su di essa è qualche figura, e invero vidi rappresentata anche un'Urna ovale a guisa di Ossuario . . . Considerato il tutto in complesso m'è parso di potervi ravvisare misteri relativi allo stato dell'anime separate dai corpi. Il giallo

scoperti e delle scene dipinte; interessantissima è quella relazione di Carlo Avvolta che si riporta al rapporto del consigliere Kestner, in cui si descrive la tomba delle Bighe<sup>3</sup>. Si parla di « disegno . . . che denota quell'antico tempo dei greci quando il sentimento del bello spirava, lontano dal ricercato, un'innocente semplicità . . . un'epoca della crescente perfezione » e fa tentativi di confronto con vasi di stile « scelto » greco. Ma ancora il Tiraboschi nella lunga introduzione alla sua storia della letteratura italiana del 1787 insisteva, citando la testimonianza di Plinio N.H. XXXV, 3, sulle pitture di Ardea, Lanuvio e Caere 'più antiche di Roma' e sulla scomparsa della pittura etrusca. Ed è soltanto nel fervore delle scoperte dovute allo zelo dei rinvenimenti continui degli appassionati membri della società degli iperborei, dominata dalla figura di Edoardo Gerhard, che si descrivono le numerose tombe di Tarquinia<sup>4</sup> e si richiamano confronti generici di vasi greci.

Più tardi Edoardo Brizio illustrava le scene dipinte sulle pareti della tomba Baietti<sup>5</sup>, ritenendo « le pitture attribuibili ad uno stile tuscanico di transizione » ad una nuova direzione che imita l'arte greca.

Poiché il cammino è lungo ci limiteremo a dire, per il secolo scorso, che un traguardo importante della ricerca sulla pittura etrusca è rappresentato dal capitolo ad essa dedicato nel libro di Jules Martha<sup>6</sup>; al suo tempo, le tombe dipinte note erano una cinquantina, e lo studioso, dopo una attenta considerazione delle particolarità tecniche delle pitture a tempera (379-382) descrive i soggetti (danze, giochi, banchetti, cortei funebri) (382-405). Nella tomba della Caccia e Pesca le scene sono di genere e non hanno, per lui, alcun rapporto con la morte; mentre delfini ed ippocampi di altre tombe potrebbero simboleggiare — nelle urnette — i viaggi nell'aldilà agli occhi degli Etruschi, che nelle pitture, secondo lui, erano inseriti a scopo decorativo. L'allusione funeraria delle scene di caccia, se esiste, è ben nascosta. Anche i giuochi, non sono simbolici sono terreni. Più difficile ancora è stabilire la ragione del banchetto; che se da un lato risponde al ricordo delle « Nekyia », dall'altro può significare l'avvio ad una vita beata e cioè essere considerato simbolo a doppia faccia; ma le danze sono realistiche. I pittori insomma ondeggiavano fra il ricordo delle feste funebri e quello dell'eroizzazione sviluppando il tema secondo la loro fantasia; è una so-

---

il verde il rosso sonosi conservati più che altri. Ma comunemente scorgonsi le figure come ombreggiate e scure, in modo però che se ne distinguono sufficientemente l'atteggiamento e i contorni »:

<sup>3</sup> CARLO AVVOLTA, TARQUINIESE, *Rapporto del signor Carlo Avvolta intorno le tombe di Tarquinia*, in *AnnInst* 1, 1829, 91-101.

<sup>4</sup> E. GERHARD, *Rapporto intorno i pubblicati disegni, l'arte e l'argomento di due pitture tarquiniensi scoperte nel 1830 e 1831*, in *AnnInst* 3, 1831, 312-361, tavv. XXXII-XXXIII, 1.

<sup>5</sup> E. BRIZIO in *BullInst* 1873-1885, 97-101; sulla tomba si veda l'analisi accuratissima, anche se estremamente tradizionale, del Magi in G. BECATTI - F. MAGI, *Le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella* (1955).

<sup>6</sup> J. MARTHA, *L'art étrusque* (1899) 377-450.

luzione complessa, più vicina alla verità psicologica. Le idee che agitano queste rappresentazioni sono « flottantes », nascono da ispirazioni confuse, da ricordi vaghi. E lo studioso richiama i famosi passi di Polibio (VI 53-54) e Dione Cassio (56, 34) relativi ai cortei funerari romani quando descrive quelli della Tomba Bruschi e del Tifone. C'è allora da chiedersi se la processione funeraria non comportasse degli attori trasfigurati in geni alati come quel « terror maximus » che prese i romani nella battaglia contro i falisci e i tarquiniesi, quando i sacerdoti etruschi « facibus ardentibus anguibusque praelatis incessu furiali », si avventarono su di loro (Liv. VII, 17, 2). Ed un « Caronte » ancora nel tardo impero portava via i corpi degli schiavi sbranati sull'arena (Tertull. ad Nat. I, 10). Secondo il Martha una mascherata infernale poteva attestare in certo modo quanto si era fatto nella realtà del rito in memoria del defunto; il Martha è forse il primo a porsi il problema di rappresentazioni simboliche; problema che, in altro modo, vedremo ripreso più tardi. È anche il primo a distinguere sottilmente alcune fasi dello stile funerario, e cioè un arcaismo di imitazione, un arcaismo tuscanico posteriore alle lastre Boccanera, uno stile etrusco-greco, uno stile mitologico, mentre espone fini osservazioni sulla struttura delle scene funerarie.

Questi ed altri concetti saranno ripresi in uno strano libro, che non mancò di suscitare tenaci ed acri opposizioni, di Fritz Weege<sup>7</sup>. Diviso in sette grandi capitoli, esso muove dalla constatazione della singolarità dell'espressione pittorica etrusca per giungere ad un esame dettagliato di carattere tecnico ed esegetico delle singole tombe. Le rappresentazioni figurate non sono manifestazioni reali ma del mondo infero; e il W. insiste a lungo sul rapporto sottile che vedrebbe nella sopravvivenza, nella tradizione popolare toscana, delle credenze etrusche. Buon conoscitore di Dante e di Petrarca (Trionfi specialmente) e della pittura senese e pisana, egli identifica nella credenza della sopravvivenza dell'anima un sottile collegamento spirituale. Non possiamo qui fermarci su tali divagazioni che giungono a rintracciare elementi orfici nella poesia goethiana del secondo Faust (p. 54); menzioniamo nel settimo capitolo, le osservazioni tecniche sull'affresco con excursus sulla pittura pompeiana e quella rinascimentale. E poiché la pittura greca è quasi interamente perduta, la conservazione delle pitture funerarie etrusche – oltre alle integrazioni che possiamo trovare nella pittura vascolare – è particolarmente importante. Qui, i confronti fra un vaso di Bonn e qualche figura della tomba delle Leonesse; inoltre un tentativo di ordinamento cronologico delle pitture, dalla tomba dei Tori datata vagamente nella prima metà del VI secolo a. C., a quella degli Auguri, Pulcinella, Caccia e Pesca, Leonesse fra il 550 e il 500; del Barone, dei vasi dipinti, del Vecchio, delle iscrizioni intorno al 500, e, subito dopo, Stackelberg, dei Leopardi, del Letto funebre, del Triclinio; nel IV dell'Orco e degli Scudi, nel III-II del

<sup>7</sup> F. WEEGE, *Etruskische Malerei* (1922).

Cardinale. Forse la parte più viva e in certo modo valida, è quella dedicata alla storia delle scoperte delle tombe (72-104) che partendo dalla menzione di un L. Vitellius a quella di Francesco Filelfo (si ricordi la « Margarita Cornetana » di cui in *Bull. Inst.* 1839, 68) giunge fino ai rinvenimenti del secolo scorso (72-104). Ma il nucleo fondamentale del libro è nella parte in cui il W. sottolinea il notissimo cambiamento – notato e rilevato nel secolo scorso da tutti gli studiosi – nella « imagerie » della pittura etrusca; come mai dal IV secolo in poi le pitture orvietane (Golini I e II), vulcenti (François) tarquiniesi (Orco, Tifone, Cardinale) rivelano una fantasia creativa assai diversa da quella precedente e le tracce di danze e di conviti in un elisio soleggiato sono scomparse e sostituite da scene immerse in un pauroso inferno che si svolge in un buio illuminato dalle torce? Di dove proviene questo mutamento, che si legherebbe a quella tendenza alla crudeltà (François) spesso sottolineata dagli studiosi del secolo scorso? Sono le rappresentazioni orfico-pitagoriche della Magna Grecia che si diffondono e che ispirano non soltanto gli Etruschi dal IV in poi, ma, addirittura, la mistica dell'Italia antica.

Con questo libro, per la prima volta nella storia della problematica culturale etrusca si veniva così impostando – sia pure come a suo tempo si disse in modo approssimativo e con cronologie oggi non più accettabili – la grande questione dei contenuti della pittura etrusca, dominata fino ad allora dal miraggio della pittura greca perduta e dalla preoccupazione di trovare i punti di appoggio sia stilistici che cronologici nella cultura figurativa greca.

Non è da dimenticare che ancora dominava, sotto il profilo stilistico, il giudizio sprezzante del Brunn: « Was gut ist, ist Griechisch: was Schlecht, Etruskisch »<sup>8</sup>. Abbiamo volutamente esposto le idee del libro del Weege perché, pur nel contenuto assai criticabile, si manifestava per la prima volta un'attenzione particolare al contenuto delle pitture che si rinnoverà in epoche recenti, e con diversa prospettiva di ragionamento sulle fonti letterarie e figurative. Al Weege, dopo pochi anni, rispondeva con argomenti essenzialmente tratti dalle fonti letterarie ma anche dall'esame obiettivo dei dettagli delle scene figurate, il Van Essen<sup>9</sup>. Per lui, come del resto per molti altri studiosi che verranno, la dottrina orfica esaminata nelle fonti essenziali – dai pitagorici ad Empedocle e Pindaro, da Platone alle tavolette orfiche, all'Axiochos, e poi a Plutarco,

<sup>8</sup> Un giudizio assai negativo e brusco sul libro del W. è quello di H. BULLE, che in *BerlPhilolWoch* 22, 1922, 692-694 così lo definiva: « auf falscher archaeologische Interpretation aufgebaut ist ». E aggiunge: « La sola cosa che interessava gli Etruschi nel periodo più recente della pittura era la partenza da questa terra ». « Ma da nessuna parte hanno indicato che essi pensassero su quanto sarebbe accaduto al di là delle porte dell'Ade ». Il giudizio non accettabile del Brunn sull'arte etrusca è riferito dallo stesso H. BULLE, *Kunst und Künstler* (1921) 379-393.

<sup>9</sup> C. C. VAN ESSEN, *Did Orphic Influence on Etruscan Tomb Paintings exist?*, in *Studies in Etruscan Tomb Painting* (1927).

Luciano, Lucrezio e Virgilio – non autorizza a credere che possano accogliersi gli argomenti del Weege basati su alcuni elementi figurativi; il Ciclope come macellaio, l'albero, i serpenti, il torturatore Tuchulcha anime bruciate con torce non hanno da fare con l'orfismo. Né i confronti con la pittura medievale o addirittura con Bruegel hanno nulla da fare con la concezione etrusca. La rappresentazione figurata è cambiata in Etruria perché è stato possibile liberarsi dal dominio della cultura greca classica, e gli Etruschi del IV e del III secolo risentono dei contatti con gli altri popoli italici ed italoti oltre che con l'oriente. Ritorniamo su questi concetti più oltre; qui ci sembra utile ricordare che subito dopo il Weege, nel 1922, Frederik Poulsen pubblicava in 18 brevi capitoli una illustrazione delle pitture di Tarquinia, Chiusi e Vulci servendosi anche dei facsimili conservati nella collezione Helbig della glipototeca Ny Carlsberg<sup>10</sup>: questo libro non è in polemica col precedente ma nella prefazione l'A. afferma che nulla ha da mutare dopo il Weege: ' non mi posso trattenere dal dichiarare che trovo le affermazioni e le opinioni del W. inaccettabili ' nonostante la vasta erudizione ivi manifestata. Nella conclusione, dopo aver descritto le tombe del Tifone e del Cardinale, richiama le urne funerarie che mostrano nella continuazione della figura tradizionale del defunto con la coppa o della defunta con ventaglio la presenza di demoni, e trova le ragioni di questo mutamento di atmosfera nell'incubo spirituale che i contatti con i Romani e la perdita della loro organizzazione aristocratica etrusca sembrano aver suscitato.

A questo punto, un gruppo di ricerche prende una via diversa. Gli studiosi che affrontano i temi della pittura etrusca funeraria si cominciano a preoccupare non soltanto dei contenuti ma anche delle cronologie. L'accresciuta conoscenza delle fabbriche di ceramica arcaica e classica – e poi ellenistica, in questi ultimi decenni – giustifica in pieno la ripresa di un problema, quello cronologico, che non poteva più a lungo rimanere ancorato alle definizioni comuni a tante sintesi dell'arte etrusca come « prima o seconda metà » del secolo etc. Questa esigenza ci sembra particolarmente sentita da Franz Messerschmidt che, come altri studiosi di poco posteriori, cerca di portare un contributo essenziale alla storia della pittura etrusca col richiamo puntuale fatto, per le pitture delle tombe allora conosciute, alla ceramica etrusca ed a quella greca; confronti che finalmente escono dalla generica approssimazione per giungere a più esatte cronologie. Nel primo lavoro del 1928 si pone il problema del modo col quale si verifica l'influenza greca<sup>11</sup> movendo dal richiamo, ad esempio, fra l'aspetto tridimensionale dell'isola marina nella tomba della Caccia e Pesca e quello col quale sono resi i monti sulla coppa argentea della T. Bernardini<sup>12</sup>, ovvero fra le figure del timpano della tomba dei Tori ed un bacile a f.n. dell'Acropoli,

<sup>10</sup> F. POULSEN, *Etruscan Tomb Paintings - Their Subjects and Significance* (1922).

<sup>11</sup> F. MESSERSCHMIDT, *Beiträge zur Chronologie der etruskischen Vasenmalerei* (1928).

<sup>12</sup> C. D. CURTIS, *Mem.AmAc* 3, 1919.

di Lydos<sup>13</sup>. La medesima impostazione metodica per raggiungere una determinata cronologia si rileva nello studio sulla tomba della Querciola e sul sarcofago tarquiniese con padre e madre che escono da una porta; i confronti portano verso le urne funerarie<sup>14</sup> mentre un'analisi breve ma puntuale della tomba del Cardinale<sup>15</sup> privilegia i confronti con i sarcofagi di nenfro della coll. Bruschi, con un fr. vulcente dal dromos della tomba François e col sarcofago di Laris Pulena e determina l'esistenza di un ampliamento della stessa tomba distinguendo la I dalla II e fissandone la cronologia nella prima metà del II a. C., e alla metà proprio dello stesso secolo. Ma gli studi più ampi e dettagliati sono quelli sulle tombe vulcenti<sup>16</sup> in cui si presentano i risultati dell'indagine sulle tombe Campanari e François attribuendo alla prima una cronologia dell'inizio del III anche con contatti verso la fine del IV, mentre per la seconda la data da lui preferita sarebbe intorno al 300 a. C. Lo studio di maggior impegno ed ampiezza è quello del 1930<sup>17</sup>: in esso il valore della tradizione della pittura etrusca funeraria è giustamente dimensionato; anche quando il modello greco sembra più vicino alle intenzioni dell'artista etrusco, non possiamo mai parlare di copie di pitture greche. E, aggiungiamo, questo perché la pittura parietale greca non è, tranne in alcune espressioni della Macedonia, funeraria ma in prevalenza sui monumenti pubblici. Le vicende storiche che fra IV e III secolo agitano la società etrusca (nel 308 Tarquinia fa la pace separata con Roma, cfr. Liv. IX 41, e nel 205 essa è compresa nella lista delle città costrette a pagare un tributo ai romani da Scipione, cfr. Liv. XXVIII, 45) non offrono all'evoluzione della pittura etrusca uno sviluppo logico. In questo ambiente medio-italico, in cui il Messerschmidt inserisce anche richiami alla pittura ellenistica di Delos<sup>18</sup>, si possono rintracciare i programmi di quella che sarà la decorazione pittorica pompeiana. Di questi richiami tuttavia, vedremo il significato nell'analisi degli elementi decorativi della tomba François; il M. passa quindi ad esaminare le varie elaborazioni delle stesse saghe dipinte sulle pareti; il sarcofago di Torre San Severo (considerato falso dal Cagiano, ma noi ne dubitiamo) un'anfora tarantina di Napoli in cui i Troiani diventano Mirmidoni. Le pitture del sarcofago del Sacerdote di Tarquinia, un'urna di Volterra, lo stamnos di Berlino, la cista di Londra, lo stamnos falisco di Civita Castellana, sono modelli preferiti che vengono scelti dagli acquirenti che non conoscono il contenuto degli originali ma che si richiamano anche a scene della vita reale. A questo fenomeno dell'assimilazione di modelli mitologici non com-

<sup>13</sup> B. GRAEF - E. LANGLOTZ, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (1925-1933) tavv. 24, 32-35.

<sup>14</sup> F. MESSERSCHMIDT, *Ein hellenistisches Grabgemälde in Tarquinia*, in *StEtr* 3, 1929, 161.

<sup>15</sup> IDEM, *Osservazioni sulla tomba del Cardinale in Tarquinia*, in *StEtr* 2, 1928, 125-132.

<sup>16</sup> F. MESSERSCHMIDT - A. VON GERKAN, *Die Nekropolen von Vulci* (1930).

<sup>17</sup> F. MESSERSCHMIDT, *Probleme der etruskischen Malerei des Hellenismus*, in *JdI* 45, 1930, 62-90.

<sup>18</sup> M. BULARD, *La peinture murale de Delos*, in *Mon Piot* 14, 1908, 11-205, tav. 6c.

presi e fusi con tradizioni locali dedica per la prima volta la sua attenzione il M. fermandosi sulle scene relative al mito di Caco. Com'è noto, il filone di queste idee sarà ripreso dallo Hampe e dalla Simon, e dal Camporeale, ma il M. è il primo, ci sembra, a manifestare questa sensibilità per le trasformazioni delle scene mitologiche elleniche nella tradizione pittorica etrusca.

## II

Si può affermare che dal 1930 in poi la tendenza generale degli studi si articola in quattro diversi ordini di ricerche che tentiamo di individuare.

A) Anzitutto l'aspirazione del M. a definire meglio le cronologie delle pitture funerarie mediante confronti e con l'artigianato vascolare e con la scultura funeraria a rilievo delle urne e dei sarcofagi trova in tre studiosi di diversa formazione una continuazione diretta. Si tratta di Pericle Ducati, Luisa Banti e Åke Åkerström.

Il Ducati<sup>19</sup>, dopo aver espresso le sue opinioni sulle date da lui preferite per quanto concerne i secoli VI e V (dalla tomba dei Tori fissata poco prima del 550 a quella Stackelberg collocata nei primi anni del V secolo), menziona le differenze cronologiche col Messerschmidt e il Pallottino, e si addentra nei diversi problemi offerti dall'analisi della t. della Caccia e Pesca e di quella dei Vasi dipinti, che sarebbero a dieci anni di distanza fra il 500 e il 490: i richiami dei giovani a cavallo del timpano della Caccia e Pesca con una coppa di Kachrylion (proposti da Romanelli), non sono accolti dal D. che li ritiene ben diversi, mentre i confronti più persuasivi andrebbero fra il carro di Monteleone e i cavalli della tomba della Caccia e Pesca, ed anche i confronti fra le etere della coppa di Leningrado e le figure del flautista e delle etere non sono accolti; ci sembra giustamente. Persuasivo il confronto fra le figure della coppa di Madrid di Oltos e quelle figure di etere della tomba. E tuttavia i richiami migliori vanno istituiti con opere non attiche ma di cultura figurativa ionica espressa nei sarcofagi Clazomenii. Le pitture, nonostante i confronti con dettagli dei vasi greci, non sono eseguite da Greci ma anzi hanno un carattere ionizzante che non richiama l'arte attica. Nel lavoro della Banti<sup>20</sup> di cui ci occuperemo più oltre, si parla principalmente della tomba dei Tori, ma alcuni concetti sono anche qui espressi sulle cronologie; come quello di un'ispirazione non greca nella t. della Caccia e Pesca e del Barone, anche se quest'ultima è ritenuta e non solo dalla Banti la più vicina all'ispirazione greca fra le tombe della fine dell'arcaismo.

<sup>19</sup> P. DUCATI, *Osservazioni cronologiche sulle pitture tarquiniesi*, in *StEtr* 13, 1939, 203-220.

<sup>20</sup> L. BANTI, *Osservazioni cronologiche sulle pitture tarquiniesi*, in *StEtr* 24, 1955-1956, 143-183.

L'Åkerström<sup>21</sup>, analizzando a fondo la tomba delle Olimpiadi, che è frutto delle ricerche condotte dalla fondazione Lerici, accentua assai opportunamente il carattere greco-orientale di alcuni tipici motivi conservati come quello della caccia, dell'incidente del carro rovesciato che appare su di un'anfora tirrenica fiorentina (e su di una kylix di Douris) nonché su di un'anfora etrusca di Berlino e richiama sia un'anfora frammentaria di Sardi sia le pitture licie funerarie della tomba di Elmali.

B) Dal 1937 in poi ha inizio la pubblicazione, nella serie dedicata alla pittura antica, di alcune tombe etrusche, tuttora continuata fino al 1984. Di queste edizioni, che costituiscono per così dire la manifestazione ufficiale scientifica più autorevole per le tombe etrusche, sono uscite sette monografie. La prima è quella di Pericle Ducati dedicata alle tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti<sup>22</sup>. Per lui non si tratta di pantere come era stato detto, ma di leonesse: tuttavia l'anello che egli dice tenuto fra pollice ed indice è null'altro che un uovo di significato cosmogonico. 'Un fiotto di arte ionica si riversò sul lido tirrenico' afferma, e dopo aver richiamato anfore pontiche (delle quali aveva curato uno studio particolare), data la tomba dei Tori non dopo il 550 e le due in oggetto fra il 540-530 e il 520-510 con richiami anche alla ceramica attica a f.n. (pittore di Amasis ed Exekias). Ma nell'insieme, l'edizione dovrebbe essere ripresa dopo le scoperte delle pitture tarquiniesi più recenti, e riteniamo che la decorazione della tomba dei Tori possa scendere a dopo la metà del VI secolo; la tomba chiusina della Scimmia studiata dal Bianchi-Bandinelli nel 1939<sup>23</sup>, ha suscitato dissensi nel passato a causa della cronologia proposta dal Ducati: seconda metà del V secolo. Sia Messerschmidt che Bianchi-Bandinelli l'hanno collocata al I decennio del V secolo, dando anche alla tomba del Colle una datazione più tarda, verso la metà del V. Merito del Bianchi-Bandinelli è di avere esteso lo sguardo alle altre tombe del territorio chiusino, da quella della Pania, a quelle del pozzo di Poggio a Gaiella, della Ciaia o di Orfeo ed Euridice, Martollo, Poggio al Moro Dei, Grotta delle Monache e Paolozzi assai malridotta che riempiono specialmente il V secolo di scene di caccia alla lepre, conviti, corse di cavalli e di bighe o di giuochi ginnici. Il Romanelli nel 1938 pubblicava<sup>24</sup> una fra le più prestigiose tombe che ci siano giunte in discrete condizioni, quella della Caccia e Pesca, con negazione assoluta di qualsiasi allusione simbolica circa le due scene di caccia ad uccelli e pesci<sup>25</sup>; affermando, come egli fa, che si tratta di narrazioni di vita vissuta e di gioie godute dal defunto in vita quelle pitture

<sup>21</sup> Å. ÅKERSTRÖM, *The Tomba delle Olimpiadi in Tarquinia. Some Problems in Etr. Tomb-Painting*, in *Scritti in onore di C. M. Lerici* (1970), 67-82.

<sup>22</sup> P. DUCATI, *Le tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti a Tarquinia* (1937).

<sup>23</sup> R. BIANCHI-BANDINELLI, *Le tombe chiusine della Scimmia e del Colle* (1939).

<sup>24</sup> P. ROMANELLI, *Le pitture della tomba della Caccia e Pesca* (1938).

<sup>25</sup> A. DELLA SETA, *Religione e arte figurata* (1912).

non si capiscono. La tomba rappresenta un momento di transizione fra le scene di banchetto ancora arcaiche e, meglio che nel VI secolo o addirittura come proponeva il Weege, nella prima metà del VI o nell'ultimo quarto del VI (Ducati) si colloca proprio sul finire del VI o al massimo all'inizio del V; i confronti delle tombe delle Baccanti, del Vecchio, del Barone e con urnette tarquiniesi e chiusine della fine del VI e con i vasi del pittore di Leagros, nonché i richiami al noto psykter di Leningrado con etere banchettanti, sono fondamentali. La tomba degli Auguri e quella del Pulcinella (o Baietti) sono state studiate dal Becatti e dal Magi con ricchezza ancora maggiore di richiami<sup>26</sup>.

Il problema di quella famosa porta in evidenza nella parete di fondo della camera centrale è sottolineato dal Becatti in rapporto anche all'idea del Poulsen che vi scorgeva il simbolo dell'accesso alla tomba stessa davanti alla quale si svolgevano le cerimonie e i giuochi funerari; particolare attenzione dedica il B. alla realistica rappresentazione ed ai confronti anche di atteggiamenti nella tomba delle Bighe e nei cippi chiusini, nonché a quello schiavetto accoccolato, che colpisce per il richiamo ad una notissima stele funeraria attica.

La scena selvaggia dell'uomo incappucciato e sevizato dà luogo ai soliti rapporti con le fonti greche e latine (giuochi funebri ad Agylla in espiazione dei Focei uccisi dai Ceriti, Herod. V 67; giuochi gladiatorii (cfr. Gell. n a V 7, nonché quelli del 264 a. C. di D. Giunio Bruto). Una vasta gamma di confronti viene rievocata a proposito del Phersu per quella corona di capelli tirati verso l'alto sulla fronte identificabili in alcuni kouroi arcaici come quello di Volomandra di Atene e Milani di Firenze. Per la cronologia è impossibile, per il Becatti, precisare oltre; Pallottino attribuisce la tomba al 530-520, il Messerschmidt al decennio successivo. Il disagio, in effetti, che prende tutti in questo periodo, in particolare, cioè nella seconda metà del VI secolo e nel V, consiste nella mancanza, perenne quasi, del materiale dei corredi. Una finissima analisi del Magi sulle partizioni decorative delle pareti conduce a concludere che, nella tomba del Pulcinella, la loro irregolarità derivi dalla collocazione del letto funebre nell'angolo a sinistra in fondo che spiega, di conseguenza, il senso del tema decorativo della parete di fronte all'ingresso, col giovane che esprime dolore alzando il braccio destro. Queste pitture, affini di stile con quelle della tomba dei Baccanti, possono collocarsi nel decennio 530-520 a. C. in cui il Magi, però, vedrebbe anche databili quelle della Caccia e Pesca.

Con la monografia del Cristofani sulla tomba del Tifone<sup>27</sup> si arricchisce in modo assai singolare il quadro complesso della pittura etrusca di età ellenistica; le pareti sono decorate in modo completamente diverso da quello adottato nel VI e nel V secolo, con motivi di festoni, ghirlande appese a fiocchi svolazzanti che portano a confronti non soltanto con gruppi di tombe tarquiniesi (Bruschi,

<sup>26</sup> BECATTI-MAGI, *cit.* a nota 5.

<sup>27</sup> M. CRISTOFANI, *Le pitture della tomba del Tifone* (1971).

Falgari, dei Festoni, degli Anina, dei Pulena e in contrada Tarantola) ma anche verso le tombe ellenistiche tarantine, apule, alessandrine. La fascia con delfini si lega a quella della grotta dipinta di Bomarzo ed alle tombe Bruschi e di Populonia. L'unico motivo umano è dato da un corteo di personaggi a metà parete che avanzano verso sinistra, mentre sull'ara vi sono figure togate (richiami a Delo cfr. D. Bulard in *Explor. de Delos IX* 26 tavv. VII, XVIII), e su di un altro pilastro dalla figura dai colori fortemente espressionistici del cosiddetto Tifone. Ben venti confronti sono portati dal Cristofani, fra specchi, urne chiusine e perugine, antefisse, appliques, anello aureo ed idria etrusca e anche giganti asiatici anguipedi che fanno pensare ad un modello pittorico. La convivenza di reminiscenze pergamene e locali induce l'A. a fissare la cronologia delle pitture alla metà del II secolo a. C. Su questo problema, che involge quello anche della tarda pittura ellenistica in Etruria, ritorneremo più oltre. Per il momento riteniamo che l'ampia serie di richiami e confronti dia ragione, per questa tomba, alla cronologia del Cristofani.

L'ultima edizione ufficiale di tombe dipinte è quella della tomba del Cardinale<sup>28</sup> già nota nel XVIII secolo (prima menzione nel 1761, ma pubblicata nel 1842). Una sistemazione cronologica era stata data dal van Essen<sup>29</sup> che aveva messo in risalto i richiami alle pitture parietali di Delo nonché ad un grande vaso pergameno del Louvre<sup>30</sup>; egli aveva proposto una data iniziale al 230 a. C., ed una, dopo l'ampliamento, al 120 a. C. Un'accuratissima eccezionale illustrazione di tutti i numerosi problemi di queste pitture, assai mal ridotte, è quella del Morandi. Le scene di evocazioni funerarie – commiati funebri, cortei, viaggi nell'oltretomba, combattimenti – portano anche qui verso Pergamo, Alessandria e soprattutto Taranto. I numerosi genii alati o demoni sono annunziatori di morte e si confrontano assai bene con rilievi di urne e sarcofagi volterrani e di Tuscania. Mentre sulle pareti sono cortei di valore simbolico, sui pilastri sono invece agoni funerari e contrasti forse mitologici; ma è difficile distinguere le diverse cronologie dei singoli gruppi di figure. Anche i pochi materiali trovati in un saggio del 1973 (finalmente, in una tomba dipinta, si può parlare di corredo di materiali sia pure sporadici!) confermano la cronologia del Morandi che fissa la prima data alla fine del IV e la fine dell'uso della grande tomba nel pieno II secolo.

Aggiungiamo, per necessaria completezza, che un'altra tomba tarquiniese è stata recentemente pubblicata dalla Stopponi, quella della Scrofa nera, in edizione diversa<sup>31</sup>, in una monografia assai densa di considerazioni che allarga lo sguardo a problemi come quello del convito e della caccia. Il libro ha il merito di ampliare il problema delle pitture della tomba alla più gran parte della

<sup>28</sup> A. MORANDI, *Le pitture della tomba del Cardinale* (1985).

<sup>29</sup> C. C. VAN ESSEN, *La tomba del Cardinale*, in *StEtr* 2, 1928, 83-123.

<sup>30</sup> Cfr. *MonPiot* 14, 1908, fig. 47; WEEGE, *cit.* a nota 7, fig. 188.

<sup>31</sup> S. STOPPONI, *La tomba della Scrofa Nera* (1983).

pittura tarquiniese del VI e del V secolo; la S. nota che alle 118 tombe dipinte di Tarquinia del VI seguono, nel V, soltanto venisei tombe. Segno dell'enorme scadimento della produzione pittorica destinata in genere ai ceti più ricchi, in corrispondenza anche all'indebolimento commerciale e culturale del vicino emporio portuale di Gravisca. Dal punto di vista del metodo possiamo dire che questa ricerca è la prima, nella lunga serie degli studi sulla pittura etrusca, che vuole riscattare la pura comparazione con i prodotti vascolari greci (della quale alle pp. 83-87, la S. ampiamente si serve) dall'accusa abbastanza facile di genericità e di approssimazione. Dall'altro lato, la mancanza dei corredi più volte notata, ha sempre costretto gli studiosi a servirsi anche, in extremis, del metodo comparativo.

Nel suo libro sulla caccia in Etruria<sup>32</sup> Giovannangelo Camporeale ha più volte preso in esame sotto il profilo comparativo uno dei principali temi della tomba della Caccia e Pesca. La sua dettagliata analisi si è concentrata sul timpano dipinto nella prima stanza della tomba, con la rappresentazione, che si può dividere in due sezioni, e cioè quella del ritorno dalla caccia dei partecipanti che portano sulle spalle la preda o cavalcano destrieri, e, sulla destra, l'inseguimento della lepre da parte dei cani che frugano dovunque mentre la preda se ne sta tutta timorosa entro un cespuglio attendendo il momento fatale quasi con rassegnazione. Il C. ha richiamato un importante passo del Cinegetico di Senofonte (V, 25) dove la situazione assomiglia moltissimo a quella delle pitture, ed ha stabilito una serie di confronti con due cippi chiusini londinesi con scene assai simili. Il metodo analitico usato qui è quello tradizionale, ma non mancano nella reiterata descrizione delle diverse fasi della caccia, osservazioni di carattere sociologico sulla natura aristocratica di quest'attività sportiva etrusca.

C) Alla conoscenza della pittura etrusca hanno contribuito in modo molto notevole, le indagini sul terreno suscitate dalle campagne fotografiche condotte, come è noto a tutti, dalla fondazione Lericì negli anni 1958-1965, con l'identificazione di ben 6000 tombe, 60 delle quali con resti di pitture. Ciò che dispiace è che pochissimi elementi del corredo funerario si siano potuti recuperare (a quanto pare, soltanto alcuni pezzi nella tomba della Nave) e che i materiali ceramici che, secondo quanto si afferma, si erano infiltrati dall'esterno, non siano stati opportunamente separati e vagliati<sup>33</sup>. È vero che non avrebbero avuto il crisma della certezza dell'appartenenza alla tomba, ma ugualmente avrebbero arricchito il quadro di preziosi elementi cronologici. Siamo così, ancora una volta, costretti anche per questi nuovi complessi pittorici, a servirci di richiami stilistici soprattutto. E se le tombe dipinte più cospicue, fra quelle scoperte, della Nave, dei Giocolieri, delle Olimpiadi, del Cacciatore meritano un'attenzione non lontana

<sup>32</sup> G. CAMPOREALE, *La caccia in Etruria* (1984) 129-134.

<sup>33</sup> M. MORETTI, *Nuovi monumenti della pittura etrusca* (1966).

da quella che ha circondato per decenni le grandi tombe etrusche della stessa necropoli tarquiniese, non si può che rimpiangere che non si sia tesaurizzato in modo assoluto ogni minimo indizio di cultura materiale che aiutasse a confermare le conclusioni cronologiche, talora piuttosto instabili, di molte di queste tombe. È stato giustamente osservato<sup>34</sup> anche che, per ottenere qualche cronologia attendibile della sessantina delle nuove tombe tarquiniesi, sarebbe stato utile stabilire dei gruppi stilisticamente affini. Sta di fatto che, all'infuori della tomba delle Olimpiadi e di quella della Nave<sup>35</sup>, oggetto di uno studio più specifico, le pitture attendono in gran parte uno studio particolare. In conclusione, quel patrimonio di pittura etrusca acquisito ormai da circa venti e più anni, deve essere ancora inserito nella storia dell'arte etrusca in modo completo.

D) Un altro aspetto della ricerca archeologica sulla pittura etrusca non va dimenticato, quello tecnico-scientifico. L'indagine sul metodo usato dagli Etruschi per dipingere le pareti per lo più tufacee delle loro tombe ha inizio con una certa sistematicità dopo il 1930. Prima, gli accenni alla struttura tecnica dei loro affreschi non mancano, ma è con il Branzani<sup>36</sup> che gli studi tecnici riprendono: E tuttavia si deve soprattutto a Cagiano De Azevedo un saggio ampio su alcuni pittori etruschi<sup>37</sup> in cui si espongono le tecniche usate dagli Etruschi per ricavare dalla roccia stessa la preparazione della superficie levigata « elastica e malleabile » rilevando che soltanto nelle tombe dei Tori e delle Bighe si era inserito uno strato di argilla calcarea derivato dalle sponde del fiume Marta. A proposito della t. delle Bighe, il C. nota che l'intonaco sul quale si dipinsero le ben note scene di giuochi era formato di strati di paglia e torba (il che confermerebbe l'origine non etrusca dell'artista, che forse portava le sue tecniche dalla Grecia e dall'Oriente). Per il C. il pittore è attico nella concezione del disegno, della struttura delle figure che ricordano i katagrapha del pittore Cimone, mentre i danzatori si richiamano a certe figure delle anfore di Psiax e alle basi del muro di Temistocle. E così per quanto riguarda anche la tomba del Barone o Stackelberg. Queste idee del resto, in forma diversa, erano anche quelle di Bianchi-Bandinelli<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> T. DOHRN, *GöttGelAnz* 211, 1969, 211-216, dove si fanno precisazioni critiche alle nuove pitture delle tombe Bartoccini, Giocolieri, Cardarelli, Olimpiadi, Cacciatore, Scrofa Nera, Nave, Caronti, Giglioli. Per la t. del Cacciatore fissa il terzo quarto del VI secolo, per le Olimpiadi il decennio 530-520, per la t. della Scrofa Nera, stranamente, la prima metà del IV secolo (mentre è ben più probabile circa il 460 a. C.), per la t. dei Caronti la prima metà del II a. C., ecc.

<sup>35</sup> M. MORETTI, *La tomba della Nave* (1959); IDEM, *La tomba delle Olimpiadi* (1961).

<sup>36</sup> L. BRANZANI, *StEtr* 7, 1933, 335-340; IDEM, *Le tecniche, il restauro delle pitture murali* (1935).

<sup>37</sup> M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Saggi su alcuni pittori etruschi*, in *StEtr* 27, 1959, 79-106; cfr. IDEM, *AC* 2, 1950, 59-65.

<sup>38</sup> R. BIANCHI-BANDINELLI, *L'arte etrusca* (1982) 241-243. Si veda anche la recensione alla monografia del Ducati sulle tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti IDEM, *ibidem*, 185-188.

E) Non possiamo qui parlare di tutti i manuali riguardanti l'arte etrusca, ma alla grande ricostruzione della pittura etrusca del Pallottino si deve prestare attenzione. Essa era stata preceduta da un saggio breve, ma significativo del 1946<sup>39</sup>, in cui si delinea con delicata analisi il carattere fondamentale di quella pittura che sta sul limite del mondo greco ma non recepisce la riflessione statica e l'astrazione del classicismo anche nelle creazioni più vicine alla sensibilità ellenica, come le tombe delle Bighe, del Barone, del Triclinio. La pittura etrusca è quasi interamente funeraria, mentre quella greca è narrativa e mitologica; il mito in Etruria è un elemento accessorio che si associa al fine dell'ambiente funerario. I concetti fondamentali che sono alla base delle rappresentazioni funerarie etrusche sono esposti nel libro sulla pittura del Pallottino (pp. 10-13) in pagine di una chiarezza notevole, mentre quelle dedicate al significato artistico della pittura etrusca sanno ben distinguere il valore concreto delle creazioni etrusche, che non copiano pedestremente originali greci ma tendono a dare ai loro temi di vita vissuta – conviti, giuochi, danze – un'interpretazione sempre assai personale con differenti risultati formali. Cagianò ha insistito sul concetto che, a differenza della pittura greca, quella etrusca per la diversità delle sue espressioni, non è unitaria, per cui potremmo soltanto parlare di pittura *in* Etruria, da non etichettarsi sotto l'aggettivo « etrusca ». In realtà il libro del Pallottino dimostra il contrario: e questo anche se certe cronologie da lui sostenute, come quelle della tomba François (I secolo a. C.) o del Tifone, addirittura seconda metà del I, oggi non possiamo accettarle dopo gli studi particolari del Cristofani. Al quale risale il merito di aver inserito, in un manuale di sintesi di problemi critici<sup>40</sup> la menzione, almeno, delle pitture di Gordion in Lidia (teste di Orfeo e Euridice) come esempio di strutture stilisticamente assai affini a quelle della tomba degli Auguri di Tarquinia, così come più tardi si richiameranno per la tomba delle Olimpiadi le pitture della tomba di Elmali in Licia con fregi raffiguranti processioni di dignitari, scene di caccia e cavalli<sup>41</sup>. Inoltre, a differenza del libro del Pallottino, quello del Cristofani, nelle poche pagine dedicate al problema pittorico in Etruria, insiste sull'apporto greco-orientale ma, nello stesso tempo, sulla produzione pittorica come elemento sociale di una classe gentilizia con distinzioni abbastanza precise di tendenze stilistiche foci, samie, ioniche-settentrionali, pontiche che risalgono appunto a differenti correnti artigianali, alle quali succede una decisa influenza greca unitaria, nei primi decenni del V secolo, dovuta ai contatti maggiori con l'Attica (tomba del Triclinio, della Scrofa nera). Ma non c'è dubbio che l'impostazione data dalla monografia del Pallottino abbia avviato, con le sue pacate osservazioni sulla forza creatrice dei singoli pittori funerari, ad un'analisi più stimolante del patrimonio figurativo pittorico etrusco.

<sup>39</sup> M. PALLOTTINO, *Partecipazione e senso drammatico nel mondo figurativo degli Etruschi*, in *Arti figurative* 2, 1946, 149-165; IDEM, *Le peintures étrusque* (1952).

<sup>40</sup> CRISTOFANI, *Arte*.

<sup>41</sup> J. BOARDMAN, *The Greeks Overseas* (1974) 214; M. J. MELLINK, *AJA* 74, 1970, 251-253.

## III

Come già si è detto, la grave perdita dei corredi funerari, non ha certamente facilitato lo studio delle pitture. In questi ultimi anni, un gruppo di studiosi, da Giovanni Colonna a Mauro Cristofani a Mario Torelli e Filippo Coarelli ha cercato di percorrere nuove strade e di impostare nuovi metodi per lo studio della pittura etrusca di età ellenistica, dal IV secolo in poi<sup>42</sup>. Già nel 1967 il Cristofani aveva illuminato un'importante serie di problemi sulla decorazione pittorica della tomba François di Vulci<sup>43</sup>. Lo scopo era quello di stabilire una più soddisfacente cronologia delle pitture famose con scene mitologiche e storiche, partendo però da un punto di vista diverso, e cioè dall'analisi dei motivi decorativi abbondanti in quella tomba. Questi motivi venivano per la prima volta accuratamente posti a confronto con le pitture degli ipogei della Crimea e della Bulgaria (anche se qualche accenno aveva già fatto in merito il Messerschmidt a suo tempo) nonché con i motivi decorativi della ceramica apula ed etrusca a f.r. I fregi animalistici con grifoni, felini vari (pantere, leoni e leoni marini) nonché con meandro prospettico stimolavano richiami ora possibili con i mosaici macedoni di Pella, con specchi e ciste, con la ceramica falisca nonché con quella di Kertsch. Tutti questi richiami sembravano autorizzare una cronologia più antica di quella ipotizzata dal Pallottino ed anche dal Messerschmidt (che pure aveva fissato il momento della creazione delle pitture al 300 a. C.); i confronti con i mosaici ellenistici di Morgantina e di Alessandria confermavano una cronologia più alta, nel decennio fra il 340 e il 330 a. C. Una complessa ripresa del problema delle pitture della t. François viene proposta, nell'«Incontro» citato, dal Coarelli<sup>44</sup> in un ampio studio. Accogliendo la cronologia proposta dal Cristofani, e riconoscendo nelle scene storiche la stessa fonte etrusca che sta dietro una iscrizione di Claudio (Inscr. Lat. Sel. 212) nonché dietro una testimonianza di Tacito (*sed et Tuscis obsides dedimus*, in Ann. XII, 25,3) egli afferma che occorre una attenta lettura semiologica della collocazione delle pitture nella tomba alla quale deve seguire una nuova lettura iconologica; occorre insomma, prima di esaminare i soggetti delle pitture, rendersi conto che la cella funeraria è in asse col luogo dove si onora il capostipite, e quindi del carattere assiale dei temi, in cui le pitture devono essere lette secondo una rispondenza speculare. Il fuoco della narrazione non coincide con l'asse della simmetria architettonica. Queste considera-

<sup>42</sup> Alludiamo all'«Incontro di studio ad Acquasparta dell'8-10 aprile 1983 edito in *DialArch* 1983, sul tema «Lettura ed interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo all'ellenismo», I parte.

<sup>43</sup> M. CRISTOFANI, *Ricerche sulle pitture della tomba François a Vulci. I fregi decorativi*, in *DialArch* 1967, 186-219; cfr. CRISTOFANI, *Arte*, 172-175.

<sup>44</sup> F. COARELLI, *Le pitture della tomba François di Vulci. Una proposta di lettura*, in *DialArch* 1983, 43-68.

zioni conducono a ritenere che la tomba appartenesse a Vel Saties, il noto personaggio riprodotto a sin. della porta d'ingresso. Le pitture più ricche sarebbero state realizzate al momento del seppellimento di Vel Saties qualche decennio più tardi della creazione della tomba, come espressione culminante di sentimenti antiromani (i Vulcenti che vincono i Romani, equivalenti agli Etruschi contro i Troiani); e la contrapposizione di Vel Saties a Nestore e quella di Sisifo corinzio antenato di Cneve Tarchunies figlio di Demarato hanno un loro senso profondo. Un esempio veramente raro di narrazione storica in un grande complesso pittorico etrusco.

Ma nello stesso « Incontro » i contributi del Colonna, del Torelli, della Pairault-Massa cercano di affrontare un altro complesso problema: quello che sorge dalla constatazione che, mentre la pittura funeraria etrusca sembra ancora godere nel IV secolo di un fervida attività, non sembra così nel III secolo, nel momento cioè del trapasso dall'indipendenza all'assimilazione romana. Il che appare poco verosimile. Ciò equivale a chiedersi quale distanza temporale ci sia fra le esperienze chiaroscurali del primo ellenismo (François) e quelle del cromatismo delle tombe Giglioli, Bruschi, del Convegno, Tartaglia, dei Festoni, della Tassinaiia di Chiusi, del Tifone che appaiono monocrome ed assai modeste e lineari. Per il Colonna<sup>45</sup> tali espressioni sono comprese ancora nel III secolo, e nell'età di Pirro si assiste ad una decadenza artistica notevole: eppure, dice il Colonna, l'esame delle tombe della Querciola II, della 5512, della 4912, della 5636 della chiusina Tassinaiia, pur frutto di complicati impianti, rivela nei sarcofagi fittili (della Tassinaiia) e nelle pitture, semplici contorni databili ancora nel III secolo. Egli tenderebbe cioè a collocare non soltanto la poco studiata tomba degli Anina – solo in parte conservata – in base soprattutto ad un accurato studio dei sarcofagi e dei coperchi, nella II metà del III secolo a. C., ma anche la mal conservata e straordinariamente originale per i cortei di personaggi affollati sulle pareti tomba del Tifone. Per questa, anzi, si domanda come mai questo stile narrativo dei personaggi che si affollano con tratti talora anche fisionomici possa spiegarsi in un periodo come quello al quale si attribuiscono i coperchi dei due sarcofagi, cioè la fine del IV. A nostro sommosso parere le pitture che celebrano la famiglia dei Pumpu proprietari del complesso tombale, non possono comprendersi che col II secolo, come del resto dimostrano anche quelle della II fase della tomba del Cardinale. Comunque sia, il Colonna ha ragione nel rivendicare la necessità di riempire, fin dove è possibile, il III secolo, importante elemento temporale di transizione alla fine dell'Ellenismo. E tuttavia sarà proprio difficile anticipare la creazione delle scene pittoriche della tomba del Tifone con la visione di quei cortei affollati a due profondità diverse che si legano strettamente ai rilievi paratattici delle urne ed ai rilievi romani di età repubblicana.

<sup>45</sup> G. COLONNA, *Per una cronologia della pittura etrusca di età ellenistica*, in *Dial.Arch* 1984, 124.

A questa relazione del Colonna va collegata quella del Torelli<sup>46</sup> che è una rilettura assai attenta e minuziosa delle rappresentazioni figurate delle due tombe dell'Orco; essa richiama volutamente l'identificazione a suo tempo proposta dall'A. di Velthur figlio di Lars nel condottiero della nota spedizione etrusca con gli Ateniesi (nel 414-413 a. C. contro Siracusa) e di Aulus figlio di Velthur, discendente del primo, nel condottiero della congiura etrusca contro Roma. Ma soprattutto rievoca, con cinque decisivi argomenti, le ragioni della unica identificazione operata, nella storia della pittura funeraria etrusca, di personaggi storicamente accertati<sup>47</sup>. Il problema sollevato dal Torelli ha portato di conseguenza, dati i riferimenti storici veramente singolari, alla necessaria modificazione della corrente cronologia della tomba, che, come nota egli stesso, è in fondo più o meno rimasta generalmente la stessa di quella, a suo tempo proposta, per molte tombe etrusche e non soltanto quelle vulcenti, dal Messerschmidt. Non c'è da rallegrarsi di questo: in una rassegna come questa della letteratura critica sulle tombe e sulla pittura etrusca notiamo una staticità di metodi di indagine che manca troppo spesso di fantasia. Qui lo studioso coglie l'occasione stupenda che gli è offerta dalla sua convinta ricostruzione storica del valore degli Elogia Tarquiniensia così brillantemente commentati, e dopo aver descritto minutamente i personaggi, da quelli mitologici e divini ai pochissimi laici, identifica nel personaggio con barba disposto nella nicchia di fondo dell'Orco I Velthur Spurrina II figlio di Velthur I defunto presso la moglie Thefrinai ed anche Aulus Spurrina giovane autore della rivolta antiromana. La cronologia quindi del grande complesso si precisa e si sposta verso l'alto; l'impresa siciliana conclusa con la morte di Velthur I è celebrata dal figlio Velthur II verso il 400 ed Aulus « Praetor » è da ritenere l'autore della II tomba con l'evocazione dei destini felici della sua famiglia. E nelle pitture delle due tombe, la I è ancora legata alla tradizione di un atticismo rigoroso, la II invece in cui già si presentano intenzioni chiaroscurali, non è lontana da un eclettismo pittorico che affiora nelle figure della tomba François e nella sua ricca sintassi decorativa; tutto ciò contribuisce a fissarla intorno alla metà del IV secolo.

L'ultimo contributo sulla pittura etrusca in questo « Incontro » è quello della Massa-Pairault<sup>48</sup> e concerne le complicatissime scene delle tombe orvietane Golini I e II e degli Hescanas. Complicatissime perché molti dei personaggi hanno nomi e pongono problemi di carattere onomastico e di parentele molto difficili a stabilire. Tutte e tre le tombe hanno prevalenti scene di banchetto che, per l'A., possono alludere ad eventi anche anteriori alla costruzione funeraria che tuttavia si daterebbe intorno al 370-360 a. C. (Golini I), mentre la Golini II

<sup>46</sup> G. COLONNA - M. TORELLI, *Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquinesi dell'Orco I e III*, in *Dial.Arch* 1983, 7-17.

<sup>47</sup> TORELLI, *Elogia*, specialmente.

<sup>48</sup> H. PAIRAULT-MASSA, *Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto*, in *Dial.Arch* 1984, 19-42.

alluderebbe a cerimonie relative ad incarichi di magistrati sia patrizi che plebei, e non sarebbe di molto posteriore alla precedente. La tomba degli Hescanas scenderebbe verso il 350-325 e col suo banchetto costruito da due klinai e da servi evoca certamente, come già nelle tombe precedenti, contatti ed eventi legati sia alla famiglia che alla società in cui i personaggi operano. L'A. vedrebbe, in una complessa operazione esegetica di antropologia culturale, l'espressione simbolica, in queste scene di banchetto e di partenza delle bighe, della vita aristocratica di una famiglia con la «paideia» esercitata nei confronti dei servi e degli schiavi, quale è illustrata nell'Economico senofonteo (VII 34). Ma l'A. vuole seguire minutamente i personaggi delle tre tombe nel complesso cammino che essi compiono inquadrati da demoni femminili; mentre nella Golini I è raffigurata una scena di cucina in cui si identifica una magistratura collegiale, e nella II la vita pubblica ha un suo fascino espressivo, e nella tomba degli Hescanas le rappresentazioni figurate sembrano strettamente limitate ad un complesso familiare. Le numerose lacune rendono la lettura delle pitture ardua e faticosa.

## IV

Non sono certamente pochi i problemi posti dalla pittura etrusca all'attenzione degli studiosi moderni. L'arricchita conoscenza di monumenti figurati e dell'esegesi di testi letterari ha indotto alcuni di essi a tentare domande alle quali la voglia di rispondere è stata pari alla curiosità insoddisfatta di tanti predecessori: quale era la conoscenza della mitologia greca, di cui gli Etruschi, indubbiamente, erano consapevoli? Di dove essa proveniva? Unicamente per avviarci ad una conclusione e per additare, anche, la volontà della ricerca moderna in genere di rintracciare nuove soluzioni dei numerosi problemi che l'antichità ci ha lasciato, alludiamo qui alla nota teoria di Hampe e Simon<sup>49</sup> secondo la quale gli Etruschi non avevano soltanto conoscenza dei miti greci attraverso le rappresentazioni figurate ma anche da una tradizione letteraria che puntualmente sapevano. Naturalmente il punto fondamentale di tutta la discussione si impenna anche, e non soltanto, sull'officina delle idrie ceretane. Ma gli studiosi non si sono fondati sulle idrie ceretane perché, come giustamente rileva il Dohrn, in una acuta analisi del libro di Hampe-Simon, non è dubbio che le idrie siano state create o da un artista ionico immigrato o, come oggi si preferisce credere, da un piccolo centro locale di fabbricazione<sup>51</sup>; due artigiani forse figli di immi-

<sup>49</sup> R. HAMPE - E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühen etruskische Kunst* (1964).

<sup>50</sup> T. DOHRN, *Die Etrusker und die griechische Sage*, in *RM* 73-74, 1966-1967, 16-18; cfr. HAMPE-SIMON, *cit.* a nota 49, XI.

<sup>51</sup> Sulla lunga e complessa questione dello stile e della cronologia delle idrie ceretane J. M. HEMELRIJK, *Caeretan Hydriae* (1984), specialmente 157 ss., 193-194.

grati dall'oriente greco, possono essersi stabiliti a Caere al tempo della migrazione focese che diede luogo al ben noto eccidio operato dai Ceriti nei confronti di quella spedizione ionica. E quindi metodicamente era più significativo, per Hampe-Simon, dimostrare la loro tesi sulla connessione fra l'iconografia etrusca mitica e le fonti letterarie con altri esempi dedotti da pochissime rappresentazioni vascolari, e cioè dalle poche anfore cosiddette pontiche, denominate anche dal primo studioso, il Dümmler. Tornando alla pittura funeraria etrusca, è certamente la tomba dei Tori, con la celeberrima scena dell'agguato di Achille a Troilo che suscita il maggiore interesse sotto l'aspetto mitologico; e per quanto il panorama mitologico greco sia sempre presente, nel sottofondo della pittura funeraria etrusca, ancora oggi quella scena – con i suoi elementi precisi e con l'aggiunta degli alberelli e della palme etc. – costituisce assolutamente un'eccezione sulla quale si è esercitata e si esercita l'analisi esegetica più acuta degli studiosi. È una scena isolata e unica nell'iconografia pittorica etrusca, e senza risalire agli esegeti del secolo scorso, in questo secolo, e anche assai recentemente, si è di nuovo affrontato quel problema con nuovi elementi. Gli interessi però degli studiosi, a partire dal Körte<sup>52</sup> per giungere alla Banti ed al Giuliano<sup>53</sup> si sono concentrati sia sui richiami stilistici (anfore calcidesi, pittore di Micali, gruppo della Tolfa, pittore di Tityos, di Amphiaraios etc.) sia sulla tecnica e sugli elementi descrittivi dei personaggi e dell'ambiente naturale, ma non sul contenuto della narrazione mitica. Il primo studioso che, stimolato anche dalla grande quantità di recensioni piuttosto negative sul libro di Hampe-Simon, si è posto il problema del contenuto della unica scena interamente mitologica della pittura funeraria etrusca è stato John Peter Oleson<sup>54</sup>, in uno studio assai preciso e concreto. Gli elementi nuovi nell'esegesi dell'Oleson sono: l'identificazione, nel cosiddetto « cactus », o specie di strana « pianta » interpretata dai precedenti studiosi e collocata fra le zampe del destriero sul quale è il giovinetto Troilo, non di un elemento vegetale ma del simbolo del sole, del resto non ignoto (come dimostrano alcuni confronti) all'iconografia vascolare etrusca; i richiami possibili (ma non certissimi!) ad almeno tre testimonianze letterarie: quelle dell'Iliade in cui il Sole ha grande importanza nella descrizione del ritorno dei Greci in patria contrastato da Ulisse, nel giorno della tregua e nel combattimento successivo (II, VII 282, 293; VII 465; VIII 485) ed in altri luoghi di battaglie (XVIII 239-241) in cui anche accuratamente si precisa che appare l'alba o il Sole (II 48; VIII 1; XI 1; VII 428); quelle tratte da un passo di Dione Crisostomo (Orat. XI 77) e dalla Crestomazia di Proclo (Chrest. I 494 cfr. ed. H. Evelung-White

<sup>52</sup> A. KÖRTE, *RM* 13, 1898, 96 ss.; IDEM, *AntDenkm* 2, (1899-1901), 3, tavv. 41-42.

<sup>53</sup> L. BANTI, *Problemi della pittura etrusca. La Tomba dei Tori a Tarquinia*, in *StEtr* 24, 1955-1956, 143-183; A. GIULIANO, *Osservazioni sulle pitture della Tomba dei Tori*, in *StEtr* 37, 1969, 3-26.

<sup>54</sup> J. P. OLESON, *Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia*, in *AJA* 79, 3, 1975, 189-200.

in Hesiod, *The homeric hymns and homerica* [1970]) e dall'epitome di Apollodoro (Epit. III 32 ed. Frazer) in cui si allude anche allo svolgimento nel tempo dell'uccisione di Troilo da parte di Achille nel santuario di Apollo « Thymbraios », che precisa che Achille « di notte » prosegue per prendere Licaone, altro figlio di Priamo ucciso dall'eroe. Queste testimonianze risalgono al poema delle Cyprie<sup>55</sup>. Quasi contemporaneamente all'Oleson, la Simon<sup>56</sup> insisteva sulla località in cui si manifesta la scena interpretando appunto gli arbusti della pittura della t. dei Tori, come quelli della t. del Barone o della Caccia e Pesca, e quindi simboli del luogo sacro in cui si svolge la scena, e, inoltre, nel caso della t. dei Tori, come richiamo inconfondibile al santuario di Apollo Timbreo a Troia.

Ma l'esegesi sulle pitture di questa tomba non si arresta qui. È recentissimo lo studio che Luca Cerchiai, servendosi anche qui come altrove<sup>57</sup> di metodi di analisi tratti dall'antropologia culturale, ha fatto della tomba dei Tori. In questo esame della situazione crudele della scena dell'uccisione del giovane figlio di Priamo con la *màchaira* o coltello sacrificale, si è aggiunto Bruno D'Agostino che, in un contemporaneo saggio<sup>58</sup> ha ripreso il problema della celebre scena sottolineando attraverso un'esegesi di un passo di Servio (ad Aen. I 474) la particolare disposizione delle pitture della tomba e, infine, numerose rappresentazioni figurate bronzee e vascolari (lamine bronzee di Olimpia, un'anfora a f.n. del pittore di Micali di Villa Giulia etc.); il D'A. sostiene che le diverse elaborazioni della storia di Achille e Troilo dipendono non da modelli figurati ma da un racconto, ed avanza l'ipotesi che esso possa dipendere dalla grande fonte perduta dell'Iliupersis di Stesicoro, con tutte le cautele possibili. In questo caso la teoria di Hampe-Simon riprenderebbe sostanza quando si tratti di miti importanti.

## V

Ma quest'analisi strutturale proposta dagli studiosi avrà certamente un seguito anche da noi in Italia per la pittura etrusca se si fonderà, naturalmente, su di una conoscenza diretta ed accurata dei monumenti pittorici. Ed è proprio per contribuire ad una visione critica di tali monumenti che è apparsa, in questi ultimi mesi, e si può dire, settimane, un'edizione di ben 178 tombe etrusche con

<sup>55</sup> OLESON, *cit.* a nota precedente, 194.

<sup>56</sup> E. SIMON, *Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult*, in *JdI* 88, 1973, 27-42.

<sup>57</sup> Si veda per questo metodo di ricerca L. CERCHIAI, *Gheras Thanónton. Note sul concetto di 'belle mort'*, in *AION ArchStAnt* 6, 1984, 38-69. Sono assai grato al collega prof. D'Agostino ed al dott. Cerchiai di avermi fatto leggere in anteprima le loro relazioni al breve convegno indetto dal Centro per l'archeologia etrusco-italica del CNR il 27 marzo 1985.

<sup>58</sup> Per l'analisi della tomba dei Tori si veda ora L. CERCHIAI, *La 'machaira' di Achille*, in *AION ArchStAnt* 2, 1980, 25-40. I due studi ai quali ci riferiamo, sulla tomba dei Tori del D'Agostino su quella della Caccia e Pesca del Cerchiai sono ancora inediti.

schede ragionate<sup>59</sup> dovuta alla collaborazione di diversi studiosi. Essa è curata da St. Steingraber; dopo una introduzione generale di Massimo Pallottino, nella quale viene delineata con insistenza la differenza di rapporto con l'aldilà fra Etruschi e Greci, lo Steingraber si ferma sui diversi monumenti funerari etruschi, particolarmente esaminando quelli tarquiniesi, affrontando poi, in pagine densissime di dati e di discussioni, insieme con C. Weber-Lehmann, i problemi stilistici, cronologici e iconografici di tutta la principale produzione pittorica etrusca. È qui impossibile riassumere la infinite considerazioni che sorgono dall'esposizione condotta sul filo dello sviluppo cronologico; ci sembra tuttavia di individuare soprattutto alcuni temi sui quali si condensa l'attenzione degli autori. Anzitutto, quello della struttura interna delle tombe e della ben nota teoria della sua forma a padiglione o a tenda, sulla quale giustamente, tranne per un noto caso, lo St. avanza seri dubbi; poi quello del significato simbolico delle decorazioni frontonali, della natura dei conviti o simposi, delle manifestazioni atletiche e in genere sportive, della prothesis dei defunti. È importante anche rilevare il tentativo di stabilire intorno ad una bottega artigiana gruppi di pitture, a partire dalla tomba del Triclinio intorno a cui si collocano quelle del Letto Funebre, e le 4021, 5513, 810. I confronti si appuntano sulle decorazioni dell'architrave con motivi a edera e ad onde nello zoccolo, e sulla somiglianza dei colori degli abbigliamenti. Anche le considerazioni sui principi di metodo che devono dominare per stabilire le cronologie sono importanti; se è vero che occorre tenere conto dei motivi decorativi più recenti per definire una cronologia, è altrettanto necessario tenere conto della continuità della tradizione arcaica che ricorre anche tardi. In questo senso, lo St. sarebbe contrario a rialzare la data della Tomba dell'Orco che il Torelli, per ragioni principalmente storiche, ha voluto appunto stabilire alla fine del V o al massimo nella prima metà del IV. Non possiamo qui riprendere il problema, ma non siamo d'accordo con lo St. e ne vorremo discutere in altra sede. Nell'analisi del periodo ellenistico della pittura etrusca, lo St. ritiene giusto privilegiare l'apporto sempre crescente dei contatti con l'arte italiota da parte dell'Etruria. Egli è perplesso sul rifiuto netto della teoria del Weege sull'influenza orfico-pitagorica nella pittura etrusca ellenistica, e richiama la singolare raffigurazione delle « animulae » sugli alberelli della più tarda fase della Tomba dell'Orco; anche se si tratta, almeno per ora, di un « unicum » nelle raffigurazioni funerarie etrusche. Gli altri collaboratori, e cioè il Roncalli con tre brevi saggi sulle diffusioni delle tombe in Etruria, sul significato sociale ed economico delle tombe, e sui rapporti storici col problema della pittura, della Vlad-Borrelli sulla tecnica delle pitture etrusche e sui loro restauri e conservazione, ed infine dello Ayoagi sulle pitture fune-

<sup>59</sup> S. STEINGRÄBER (ed.), *Catalogo ragionato della pittura etrusca* (1985), con schede di 178 tombe e saggi critici di M. Pallottino, S. Steingraber, F. Roncalli, C. Weber-Lehmann, L. Vlad-Borrelli e M. Ayoagi.

rarie nel bacino del Mediterraneo, arricchiscono il quadro di questa storia della pittura che costituisce un contributo essenziale alla storia dell'arte etrusca. \*

Se vogliamo, per concludere, enunciare quali sono i temi che si aprono alla futura ricerca sulla pittura etrusca, ci sembra di poter identificare i problemi ancora non risolti in questi argomenti:

1) Lo studio della struttura decorativa delle pitture (come del resto ha brillantemente dimostrato il Cristofani per la T. François) non soltanto deve essere proseguito ma sembra da privilegiare in ogni indagine sulla cronologia delle pitture.

2) Un altro elemento che contribuisce alla cronologia pittorica è lo studio dell'architettura funeraria, che va proseguito tenendo anche presente il metodo che Mansuelli ha mostrato in un suo studio <sup>60</sup>.

3) È appena da aggiungere che, là dove la sorte benigna lo ha concesso, lo studio delle urne funerarie, e dei materiali in genere dei corredi, è essenziale.

4) Non siamo ancora, ci sembra, ad una soddisfacente sistemazione e chiarificazione dei contenuti figurativi della pittura etrusca sotto l'aspetto religioso e, anche, quello mitico che si è arricchito qualche volta (es. nella T. delle Olimpiadi del giudizio di Paride).

5) A nostro parere le due strade tracciate sia dallo Steingraber che dai due studiosi citati, D'Agostino e Cerchiali, devono ancora tenacemente essere percorse, per spiegare numerosi enigmi che ancora si annidano nelle esegesi difficili di elementi decorativi come le porte, o di oggetti appesi a pareti ed alberi. Ma soprattutto è l'analisi descrittiva in rapporto alla ubicazione delle pitture che, ci sembra (come del resto è capitato per la T. François esaminata di recente dal Coarelli), può condurci ad una migliore intelligenza di questa espressione pittorica così ricca ancora di significati non sempre intesi.

Pare che questa, dunque, sia la strada da percorrere in un prossimo futuro; per questo vorremmo citare un pensiero di un grande storico, di cultura e periodo diversi dal nostro, che è applicabile proprio al grande tema della pittura funeraria etrusca ed allo stato dei problemi sopra enunciati. È lo storico francese notissimo, Marc Bloch <sup>61</sup>.

« Il nostro intelletto, tende per sua natura, assai più a voler comprendere che a voler sapere. Ne consegue ch'esso giudica autentiche soltanto quelle scienze che giungono a stabilire nessi esplicativi fra i fenomeni. Tutto il resto, secondo l'affermazione di Malebranche, non è che « polymathia ». Ora, la « polymathia » può apparire svago o mania; ma non meno oggi che all'epoca di Malebranche, non potrebbe essere considerata come una fra le attività intellettuali utili. La storia, dunque, anche indipendentemente da qualsiasi eventuale applicazione

<sup>60</sup> G. A. MANSUELLI, *Le sens architectural dans les peintures des tombes tarquiniennes avant l'époque hellénistique*, in *RA* 1967, 41-74.

<sup>61</sup> M. BLOCH, *Apologia della storia o mestiere di storico* (1969) 28.

alla condotta pratica, avrà il diritto di rivendicare il suo posto fra le forme di conoscenza veramente degne di sforzo, soltanto se ci prometterà una classificazione razionale e una progressiva intelligibilità, anziché una semplice enumerazione senza nessi e quasi senza limiti ».

Noi siamo a questa svolta nelle ricerche sulla pittura etrusca; dobbiamo cioè raggiungere una classificazione razionale, ed una progressiva intelligibilità, stabilendone con cura i nessi indispensabili.