

LE PITTURE MURALI DEGLI ETRUSCHI

Osservazioni sulla loro tecnica

Delle pitture murali dell'antichissimo Popolo Etrusco, conosciamo solo quelle rinvenute negli ipogei familiari, sparsi nei sedimenti privati o raggruppati in vaste necropoli presso le antiche città dell'Etruria.

Queste pitture recano in grandi fregi figurazioni umane, rappresentanti giuochi, riti e cerimonie funebri ed anche, con un senso nostalgico della patria lontana, leoni, leopardi, scimmie e pesci volanti, distribuite con il concetto ornamentale proprio della pittura vascolare greca, ed eseguite con una tecnica non dissimile da quella già da millenni usata nell'Oriente mediterraneo ed asiatico.

Di pitture murali gli Etruschi, a somiglianza dei Greci, ne usarono anche nei templi e nei pubblici edifici, e Plinio nella sua *Historiae Naturalis* rammenta, come ancora esistenti ai suoi tempi, quelle del tempio di Ardea e quelle di Lanuvio in cui le belle figure di Atalanta e di Elena tanta ammirazione destarono in Caio Principe che le avrebbe tolte se la loro qualità di pitture murali glielo avesse permesso, come pure rammenta quelle ancora più antiche di Cere (XXXV, 6).

Il costume di scavare luoghi sotterranei per farne la dimora dei morti, comune ai popoli orientali, conferma le antiche tradizioni sulle origini degli Etruschi, che, nella nuova Patria, non sempre trovarono la roccia adatta per scavare vani con pareti bene spianate e con soffitti intagliati a cassettoni come nel tufo arenario di Chiusi.

Il luogo per scavare questi ipogei veniva generalmente scelto per la sua situazione e vicinanza, più che per la qualità della roccia e dove questa, come a Tarquinia, rinvenivasi talmente friabile da lasciare buche e manchevolezze, pareti e soffitto venivano spianate e levigate con rinzaffi e stucature fatte con i detriti della roccia sca-

vata unita a calce spenta, formante un impasto così somigliante alla roccia da distinguersi difficilmente da essa. Quando poi il terreno presentavasi di carattere tufaceo, come a Vulci ed a Vejo, o di quella qualità chiamata comunemente *matile*, come negli ipogei di Orvieto, pareti e soffitto venivano rivestite con un solo e forte strato d'intonaco fatto con calce e pozzolana ed anche con calce e rena, o, come a Cerveteri, con lastre di terracotta. Da ciò appare evidente che l'uso dell'intonaco o di altra specie di rivestitura parietale, era solo imposto dalle varie condizioni della roccia e del terreno in cui venivano scavati gli ipogei e dalla necessità di dare alle pareti una superficie piana e resistente adatta per essere dipinta.

La tecnica delle pitture murali degli Etruschi, cioè la maniera da loro usata per fissare i colori, non era dunque in dipendenza dalla speciale fattura di un intonaco, come per la pittura a fresco, ma veniva eseguita fissando i colori con glutini, ciò che solo poteva permettere di applicarla indistintamente sulle tavole, sulla pietra e sull'intonaco di una parete, come sui fittili, sullo stucco ed anche sulla nuda roccia.

Maniera di dipingere non nuova, che troviamo usata nelle tombe egizie, nel sarcofago di Hagia Triada, nelle pareti del palazzo di Cnosso, e a Tirinto e a Micene, portata in Italia dagli Etruschi come parte del loro corredo di civiltà, adattandola alle nuove esigenze di vita con l'uso di materie coloranti tratte dal luogo, ma conservandola tecnicamente invariata anche durante l'influsso della civiltà e dell'arte greca.

Solo negli ultimi tempi al tramonto della loro potenza, vedremo gli Etruschi abbandonare gradatamente questa tecnica e l'uso di alcuni colori, per adottarne un'altra più semplice e facile ed anche più economica con la creazione di pitture murali, che, insieme ad un nuovo indirizzo pittorico, recano i caratteri di un'arte locale e romanizzata.

Le pitture murali etrusche possiamo dividerle in tre grandi gruppi. Quelle comprese nei secoli VII e VI a. C. appartenenti al periodo arcaico, cioè ai primi tempi della venuta degli Etruschi in Italia, nel quale le figure situate costantemente di profilo recano, nella convenzionalità del disegno e della disposizione dei colori, i caratteri di un'arte progredita e di reminiscenza asiatica, come quelle della tomba Campana a Vejo e le lastre fittili dipinte della tomba di Cerveteri, (ora nel Museo del Louvre) le tombe dei Tori, della Caccia e Pesca, dei Leopardi, del Barone, delle Leonesse, del

Vecchio e del Morto a Tarquinia, e quelle chiusine del Colle e della Scimmia. L'altre del secondo periodo, che possiamo chiamare ellenistico, che dai primi del sec. V a. C. va alla fine del IV a. C., nelle quali appare evidente l'influsso dell'arte greca e l'opera di artefici greci nella disposizione e nel corretto ed elegante disegno delle figure. In questo periodo possiamo comprendere le pitture delle tombe tarquiniesi del Triclinio, del Letto funebre, della Corsa delle bighe, dei Baccanti, della Pulcella, e quelle delle tombe orvietane dei Velii.

Al terzo ed ultimo periodo si riferiscono le pitture della tomba degli Escana presso Orvieto, che possono farsi risalire ai primi del III Sec. a. C., quelle della tomba tarquiniese dell'Orco, ove, accanto ad altre pitture di epoca anteriore, vediamo un'enorme figura di Ciclope e il demone Tukulca che possiamo riportare alla fine del Sec. III a. C., e così i due Tifoni del pilastro centrale nella tomba dei medesimi a Tarquinia, mentre ai primi del II Sec. a. C. credo possano riferirsi le interessantissime pitture della tomba Francois di Vulci (ora nel Museo Torlonia); e alla seconda metà del II Sec. a. C. e alla prima del I Sec. a. C. rispettivamente il piccolo fregio di combattenti della tomba tarquiniese del Cardinale e le figure romane del fregio della tomba del Tifone.

Nei primi due periodi, compresi in uno spazio di circa quattro secoli, la tecnica pittorica etrusca rimase pressochè invariata con l'uso di qualche nuovo e più brillante colore in una maniera di esecuzione che può riassumersi così: Adattate le pareti dell'ipogeo sia spianandole accuratamente, sia intonacandole o rivestendole in altro modo, il pittore iniziava il suo lavoro passandovi sopra, quando lo reputava necessario, due o più mani di creta bianca, che serviva come fondo alle figure e come preparazione adatta a dare alla parete una giusta assorbenza necessaria per la distesa delle tinte. Asciugata questa specie di imprimitura e battuti i fili orizzontali per la distribuzione degli spazi da adibirsi per il fregio e per le fascie ornamentali, il pittore, con una punta di metallo, tracciava delicatamente e talvolta con disinvoltura, i contorni delle figure, e servendosi di pennelli di varia grossezza, applicava i colori già macinati con l'acqua e messi in piccoli vasetti, disponendoli a proprio capriccio senza mischiarli tra loro, colorando secondo l'uso orientale di bianco le carni muliebri e di rosso le virili, e tutto contornando con filetti neri, sottili, rapidi e sicuri.

Per fissare la creta ed i colori usavasi un glutine (o colla animale), che, con un tenue calore (sufficiente anche quello del sole),

veniva disciolto con acqua e mischiato direttamente con essi, o anche, in qualche caso, disteso sopra quelle parti già segnate che dovevano essere colorite, come appare nella tomba del Barone. Questo glutine, come ci ricorda Dioscoride, facevasi di due qualità, con i nomi di *ichtyocolla* e di *xylocolla*, la prima (colla di pesce) facendo bollire nell'acqua fino a renderle una gelatina, le viscere di alcune qualità di pesci, l'altra (colla taurina) usando la stessa maniera con i ritagli di pelle di bue (III, 84, 83); le qualità migliori fabbricavansi nel Ponto ed a Rodi.

Non sembra che, oltre a questa maniera di fissare i colori, che anche Vitruvio ricorda, ne venissero usate delle altre con sostanze quali la gomma, l'ovo, il latte ecc.; ma, allo scopo di rendere i dipinti più vivaci nei colori e resistenti alle intemperie, venivano ricoperti, talvolta anche nelle pareti, con una vernice conosciuta ed usata nell'Oriente mediterraneo, rammentata da Dioscoride (I, 72) detta *zopissa* o *apochyma*, fatta con resina raschiata da quella messa sulla chiglia delle navi, cioè ben purgata dal sole, dall'aria e dalla salsedine, alla quale aggiungevasi, in piccola proporzione, la cera. Questa miscela, per essere applicata con il pennello, doveva necessariamente essere disciolta nell'olio essenziale allora conosciuto, detto *picinum oleum*, che, come afferma Dioscoride, traevasi dalla resina liquida di pino messa a riscaldare in un vaso con sopra della lana ben netta che ne intercettava i vapori e che poi spremevasi (I, 79).

La vernice ottenuta in tal modo era quasi incolore, fluida, trasparente e lucida e di una forte aderenza al dipinto che ne rimaneva compenetrato, resa più durevole e perfetta dalla cera che le dava una maggiore elasticità e resistenza all'azione delle intemperie. Forse a questa vernice allude Plinio chiamandola *altramentum*, con la quale dice che Apelle ad opera compiuta, usava ricoprire le sue tavole per aumentare la trasparenza e la vivacità dei colori, e per difenderli dalla polvere e dallo sporco (XXXV, 36).

Le pitture degli ipogei, eseguite al riparo da ogni logorio, non ricevevano vernice; questa, solo a lavoro compiuto ed asciutto, distendevasi generalmente sui sarcofaghi (come nei due rinvenuti a Tarquinia ed ora nel Museo Archeologico di Firenze ed in quello di Tarquinia) e talvolta anche nei vasi, ma specialmente sui fittili usati per la decorazione esterna dei templi.

Da accurate osservazioni appare che su questi veniva in qualche caso usata anche un'altra vernice e che sopra alla pittura eseguita

nella solita maniera, con o senza la preparazione di creta, veniva applicata una sostanza incolore trasparentissima e quasi senza corpo, ottenuta, come sembra, dalla combinazione a caldo di pietra silicea o rena ben macinata con potassa disciolta nell'acqua, formante un liquido (silicato di potassa) che facilmente potevasi distendere con un pennello, e che il sole ed il tempo talmente solidificava da renderlo inattaccabile agli acidi ed assolutamente inalterabile. Procedimento di evidente derivazione dalla tecnica della pittura vascolare, per la quale usavasi il calore attenuato di una fornace per un processo più rapido e completo di vetrificazione.

Nelle pitture del terzo periodo appare una tecnica sostanzialmente diversa. Sopra a un intonaco asciutto, fatto con un impasto di calce e rena o anche di pozzolana del luogo, distendevansi due o più passate di bianco di calce, e, sopra a questa, applicavasi immediatamente il colore non più a colla, ma semplicemente con acqua, poichè il bianco di calce fresca bastava da solo a trattenere e fissare il colore con la sua trasformazione in carbonato di calce al contatto dell'anidride carbonica diffusa nell'aria. Genere di pittura alla quale sembra che accenni Vitruvio quando nel libro VII di *De Architettura*, dice « *Colores autem, udo tectorio cum diligenter sunt inducti, ideo non remittunt sed sunt perpetuo permanentes* ». S'intende, quelli che sapevano resistere all'azione corrosiva della calce.

Questa tecnica pittorica, che non può essere confusa con l'affresco e che non possiamo in altro modo chiamare che a calce, poichè è la calce che in forma di idrato funziona da bianco e da glutine, adattavasi specialmente per una pittura rapida e sbrigativa, ove dominava un sol colore a guisa di chiaroscuro, detta *monocromata*, che le dava un aspetto di improvvisazione in cui le figure, non più convenzionalmente disposte di profilo, venivano eseguite con una modellazione spesso violenta, che, come nei Tifoni, ci ricorda l'arte greca della scuola di Pergamo, o con forme grossolane, come nel Ciclope e nel Tuculca nella tomba dell'Orco, o pervase da un senso nuovo di verismo, come nelle piccole figure combattenti del fregio della tomba del Cardinale ed in quelle raffiguranti la lotta fra Mastarna e Celio Vibenna della tomba François.

I colori usati dagli Etruschi erano generalmente un bianco, un nero, un rosso ed un giallo, tutte terre naturali facilmente reperibili nel luogo, ai quali vediamo aggiungersi in qualche caso il

rosso cinabro delle cave di mercurio dell'Amiata, un azzurro ed un verde, di origine naturale anch'essi e provenienti dalle cave dell'argento e del rame del territorio etrusco; ma è facile notare, in qualche tomba tarquiniese del periodo arcaico ed ellenistico, la presenza di un rosso acceso, di un azzurro intenso e di un verde bellissimo che ci richiamano alla memoria i *colores floridi* di cui parla Plinio, cioè il purpurisso, il ceruleo di Cipro ed il verde crisocolla, importati dagli Etruschi quando fiorivano i loro commerci con i porti del lontano Oriente.

Negli ultimi tempi, con la tecnica a calce, i colori si riducono nuovamente ad un bianco ad un nero e ad un rosso tendente al giallo, ottenuto, dalla calcinazione della terra gialla (forse l'antica *usta*, che ci rammenta Plinio avvertendoci che *sine usta non fiunt umbrae*), colori tutti resistenti all'azione della calce e adatti perciò a questa nuova maniera di dipingere, che, passata in Roma, vedremo, con l'aggiunta di nuovi colori e con successivi adattamenti e perfezionamenti, assumere i caratteri della italianissima tecnica della pittura a fresco (1).

L. Branzani

(1) *Bibliografia*: Dioscoridis Anazarbei, *De medica materia*, Venetiis 1550; Vitruvii, *De Architectura*, Lipsiae, 1899; Caii Plinii Secundi, *Historia Naturalis*, Venetiis 1785; EASTLAKE C. L., *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio* - Traduzione di Giovanni Bezzi, Bergamo, 1913; P. DUCATI, *Storia dell'Arte Etrusca*, Firenze 1927; G. Treccani, *Enciclopedia Italiana*, v. « Etruschi ».