PROBLEMI DELLA PITTURA ARCAICA ETRUSCA: LA TOMBA DEI TORI A TARQUINIA

Nella seconda metà del VI sec. a. C. la pittura etrusca affrontò sistematicamente (1) un problema nuovo, la decorazione di tombe a camera sotterranee, scavate nella roccia. Gli Etruschi non avevano modelli diretti da imitare, perchè la Grecia, che rappresenta l'influsso artistico preponderante, non seppelliva in tombe a camera; le tombe dell'Asia occidentale non avevano decorazione dipinta; in Egitto (dove fin dall'inizio del terzo millennio a. C. esistettero tombe dipinte), nel VI sec. a. C., la decorazione si limitava volentieri a iscrizioni sulle pareti. In ogni caso, il prin-

---

Oltre alle abbreviazioni usuali, sono state usate le seguenti:

AJA	*American Journal of Archaeology.*
BUSCHOR	E. BUSCHOR, *Griechische Vasen,* München, 1940.
DOHRN	T. DOHRN, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts,* Berlin, 1937.
Guglielmi I	J. D. BEAZLEY-F. MAGI, *La Raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco. I. Ceramica,* Città del Vaticano, 1939.
Guglielmi II	F. MAGI, *La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco. II. Bronzi,* Città del Vaticano, 1939.
MINGAZZINI	P. MINGAZZINI, *Vasi della Collezione Castellani.* I, Roma, 1930.
PFUHL	E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen,* München, 1923.
RUMPF	A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung,* Handbuch der Archaeologie, Lieferung 6, München, 1953.
SIEV.-HACKL	J. SIEVEKING-R. HACKL, *Die kgl. Vasensammlung zu München,* I, München, 1912.

(1) Dico « sistematicamente », perchè le tombe arcaiche, con motivi puramente orientalizzanti, rappresentano per i temi e la loro disposizione dei tentativi che non ebbero sèguito. A Tarquinia, nella seconda metà del VI sec. a. C., sembra essersi formato lo schema che continuerà fino alla metà del V secolo.

cipio secondo cui le tombe egiziane sono decorate (2) e i temi delle pitture (3) non han niente in comune con la pittura etrusca. Anche se gli Etruschi videro tombe egiziane dipinte — e se ne può dubitare — non le presero a modello nella decorazione delle loro tombe a camera.

Gli Etruschi potevano, però, applicare alle tombe il sistema decorativo che i Greci usavano per i vani degli edifici. Lo fecero per quel che riguarda la tecnica e, come loro, dipinsero su *pinakes* e su stucco steso sulle pareti (4); forse — ma di questo non abbiamo prove nè in favore, nè contro — li imitarono anche nella distribuzione dei dipinti sulla parete, che è quella della pittura vascolare. Divisero, cioè, la parete in zone orizzontali separate da liste; vi era un fregio principale a soggetto narrativo e uno o più fregi secondari decorativi. Ma per quanto riguarda i soggetti del fregio principale, le tombe etrusche non dipendono direttamente dalla pittura greca.

Difatti, nel VI sec. a. C., i pittori etruschi si ispirarono solo eccezionalmente alla mitologia greca, che è il soggetto preferito dall'arte greca. In generale riprodussero la vita giornaliera (qualunque sia l'interpretazione che si voglia dare alle pitture tombali): banchetti, danze, scene atletiche, esposizione del defunto. Que-

---

(2) Le pareti sono divise in zone orizzontali, tutte di uguale importanza, dominate dalla figura del defunto, rappresentato sempre di grandezza superiore agli altri, in modo da occupare varie zone.

(3) Estese scene narrative, che mostravano, senza unità di tempo nè di luogo, scène della vita giornaliera alle quali il defunto assisteva o partecipava.

(4) Dalla Grecia Continentale abbiamo solo pittura su *pinakes*. Questo e la recente constatazione che le pitture polignotee nella Lesche dei Cnidii a Delfi erano probabilmente dipinte su tavola, potrebbero far supporre che in età arcaica, e ancora nel V secolo, si dipingesse quasi esclusivamente su *pinakes*. Il ritrovamento in Asia Minore, a Gordion, di pitture murali su intonaco, di influenza greca (*AJA*, 1955, p. 9, tav. 4-5), mostra che le due tecniche coesistevano. Il fatto, però, che a Gordion le pitture più arcaiche (fine VI sec. a. C.) sono dipinte su intonaco a forma di pannello e le più recenti (prima metà V secolo) sono a fregio continuo, e, inoltre, che Cere, la città etrusca che ebbe maggiori contatti con la Grecia Continentale (si vedano le tre iscrizioni in alfabeto attico, M. GUARDUCCI, in *Archeologia Classica*, IV, 1952, p. 241 ss., e quelle votive del tempio del Manganello, R. MENGARELLI, in *St. Etr.*, X, 1936, p. 67 ss.), è anche la città dove, nella seconda metà del VI secolo, si dipinse su *pinakes*, lascia àdito all'ipotesi che la pittura su tavola fosse la preferita in Grecia. Si vera *BCH*, LXXVI, 1952, p. 182 ss.

ste scene di vita giornaliera esistevano, è vero, nell'arte greca contemporanea e in Egitto, ma l'Etruria le ha espresse in modo diverso. Anche quando riprese schemi e motivi greci, li adattò al proprio gusto, alla propria natura, al proprio temperamento artistico, che erano diversi da quelli greci.

Questa diversità di temperamento e di sentire risultano evidenti in una delle rarissime pitture tombali a soggetto tratto dalla mitologia, un soggetto, cioè, necessariamente ispirato da schemi greci. È il fregio principale della tomba dei Tori (tav. 1), la più arcaica delle tombe di Tarquinia, opera di un pittore mediocre, quindi meno portato a introdurre cambiamenti in uno schema che dobbiamo supporre greco.

Tutti gli studiosi sono d'accordo nel riconoscere qui un episodio della guerra di Troia, episodio che ricorre frequentemente nell'arte greca del VI sec. a. C., l'agguato a Troilo (5). Achille, l'eroe greco dai piedi veloci, vuole uccidere Troilo, il giovanissimo figlio del re Priamo. Si nasconde presso la fontana del santuario di Apollo Timbreo, fuori delle mura di Troia, e quando Troilo viene ad abbeverare i cavalli con la sorella Polissena, che deve attingere l'acqua, salta fuori, lo insegue e l'uccide. Dei tre momenti rappresentati nell'arte greca del VII e VI sec. a. C., l'agguato, l'inseguimento e l'uccisione, quello preferito nella seconda metà del VI secolo fu indubbiamente l'agguato (6), che è anche il momento rappresentato nella tomba dei Tori. Ne troviamo qui i tre elementi essenziali, la fontana, Troilo che si avvicina da de-

(5) L'interpretazione fu proposta da G. Koerte nel 1898: *Röm. Mitt.*, XIII, p. 96. Per il mito: ROSCHER, III, p. 2723 ss., s. v. *Polyxena;* V, p. 1220 ss., s. v. *Troilos;* PAULY-WISSOWA, XXI, 2, col. 1840 ss., s. v. *Polyxena;* VII A², col. 602 ss., s. v. *Troilos;* U. ZANOTTI BIANCO, in *Rend. Pontif. Acc. Archeol.*, XIX, 1942-43, p. 371 ss.; LO STESSO, *Heraion alla foce del Sele,* II, p. 70; E. KUNZE, *Olymp. Forschungen,* II, p. 140 ss.; P. ZANCANI MONTUORO, in *Boll. d'Arte,* XXXIX, 1954, p. 289 ss. Niente di nuovo porta lo studio superficiale di M. HEIDENREICH, *Zu den frühen Troilosdarstellungen,* in *Mitteil. Instituts,* IV, 1951, p. 103 ss., che, basandosi su una lista limitata dei monumenti con questo mito, giunge a conclusioni contradette dai monumenti stessi.

(6) È noto che i vasi a figure rosse ignorano l'agguato a Troilo, mentre quelli a figure nere lo ripetono a sazietà. I primi hanno, però, il motivo del guerriero in agguato, isolato e ridotto a figura generica, senza alcuna indicazione del mito: HARTWIG, *Meisterschalen,* p. 106; POULSEN, *Jahrb.*, XLIV, 1929, p. 137 ss.

stra a cavallo, Achille nascosto a sinistra della fontana. Manca Polissena, ma, contrariamente a quanto è stato affermato (7), essa può mancare anche sui vasi greci. Mancano anche le figure accessorie di donne e guerrieri, così frequenti nelle raffigurazioni del mito quando lo spazio allungato a disposizione del pittore era troppo ampio per le tre sole figure principali della scena (8).

È stato scritto recentemente (9) che il successo della leg-

(7) M. HEIDENREICH, in *Mitteil. Inst.* cit., p. 106, afferma che Polissena manca solo nella tomba dei Tori e nell'anfora pontica Louvre E 703 (foto Giraudon 31395; GERHARD, *A. V.*, tav. 185; POTTIER, *Vases ant. Louvre*, II, p. 66) e ne deduce che la versione del mito ridotta a due personaggi è propria dell'arte ionica, a cui si ispirerebbe la tomba dei Tori. In Etruria Polissena manca spesso, anche quando i personaggi sono più di due: anfora Villa Giulia 5200 (*CVA*, Villa Giulia I, IVB*n*, tav. 2, agguato: Achille, Troilo, un guerriero); lamina di bronzo a Villa Giulia (*St. Etr.*, XI, 1937, p. 117, fig. 10; *Jahrb.*, 1943, p. 247, agguato: Achille, Troilo, due figure nude); riquadro di uno dei tripodi Loeb a Monaco (*AJA*, 1908, tav. XIII, inseguimento: Achille, Troilo, un caduto). Se l'anfora della raccolta universitaria di Reading (*CVA*, Reading I, tav. 36-37) ha realmente la scena dell'inseguimento, anche qui Polissena mancherebbe. Ma la mancanza di Polissena non è esclusivamente etrusca, o ionica (non abbiamo esempi ionici del mito di Troilo, ma solo esempi etruschi, per i quali è stato supposto che dipendessero da modelli ionici, che per ora non conosciamo), come crede la Heidenreich, perchè Polissena manca anche nei seguenti vasi, che non sono nè etruschi nè ionici: anfora calcidese di Villa Giulia, qui tav. II; tazza laconica Louvre E 699 (P. ZANCANI MONTUORO, in *Boll. d'Arte*, 1954 cit., p. 293, fig. 5: è difficile giudicare se fosse presente nelle tazze di Naucratis e di Samo, *ibid.*, p. 291, figg. 2 e 3, delle quali si hanno solo scarsi frammenti); anfora Louvre E 811 (POTTIER, *Vases ant. Louvre, II*, p. 74, tav. 57); Vienna, Masner 229 (MASNER, *Sammlung ant. Vasen u. Terrakotten*, p. 74). In Monaco, Jahn 537 (JAHN, *Vasensammlung... d. Pinakotek zu München*, p. 112), Polissena è sostituita da un'Amazzone, o arciere, con lancia e faretra. Nel boccale attico *Ann. Inst.*, 1835, tav. D 2, Troilo in fuga è preceduto da una figura nuda in corsa, che sembrerebbe maschile e che ricorda perciò quella pure nuda, che attinge acqua alla fontana sulla lamina etrusca di bronzo a Villa Giulia, citata sopra. Una figura nuda che fugge, al posto di Polissena, anche nel vaso protocorinzio D. MUSTILLI, in *Annuario*, XV-XVI, 1932-33, p. 221 s. e tav. XXI. Credo che non abbiamo il mito di Troilo, ma scene generiche nei vasi elencati a volte fra quelli con questo mito: DE LABORDE, *Vases de Lamberg, I*, tav. 95; RUMPF, *Chalkidische Vasen*, tavv. LXXII, LXXIII.

(8) Non è esatto quanto afferma la Heidenreich, loc. cit., che le figure accessorie siano una caratteristica attica. La loro presenza e il numero dipendono in sostanza dalla forma del vaso e dalla lunghezza del fregio, che determinano lo spazio a disposizione del pittore. Figure accessorie hanno per

genda di Troilo è dovuto al contrasto fra il giovanissimo Troilo, inerme e senza sospetti (10), e l'invincibile Achille, alto, agile, armato. Questo contrasto sottolineava il contenuto drammatico della scena. Sui vasi greci del VI secolo il pittore mette sempre in evidenza la superiorità fisica e guerresca di Achille, aiutato in questo dalla convenzione arcaica per cui tutte le figure, siano esse in piedi o a cavallo, sedute, inginocchiate, occupano tutta l'altezza del fregio. Anche nell'anfora tav. IVa Achille, perchè è in ginocchio, risulta più alto di Troilo.

Confrontiamo la tomba dei Tori con l'anfora calcidese del gruppo delle « Bauchamphoren » (anfore di tipo B) (tav. IVa) (11), che ho scelto non perchè le riconosca rapporti stilistici con la tomba dei Tori (12), ma perchè è tra le rare che presenta la ver-

---

es. le rappresentazioni etrusche del mito citate nella nota precedente e la bottiglia corinzia firmata da Timonidas, Atene 1277 (PFUHL, tav. 40, fig. 174; BUSCHOR, p. 67, fig. 78; PAYNE, *Necrocorinthia,* tav. 34,5).

(9) P. ZANCANI MONTUORO, *L'agguato a Troilo nella ceramica laconica,* in *Boll. d'Arte,* XXXIX, 1954, p. 289.

(10) Per una tradizione greca che farebbe di Troilo un guerriero armato T. SCHREIBER, in *Ann. Inst.*, 1875, p. 188 ss., seguìto da ROSCHER, s. v. *Troilos;* PAULY-WISSOWA, s. v. *Troilos;* G. P. OIKONOMOS, *Miroir grec de la Collection H. A. Stathatos,* in *Mélanges Picard,* II, 1949, p. 774 ss. Ma sempre Troilo, anche se armato, è fisicamente inferiore ad Achille.

(11) Anfora calcidese (tipo B) trovata a Nepi: Roma, Museo di Villa Giulia (Foto Gabin. Fot. Nazion. E 14841; menzionata da M. PALLOTTINO, *Tarquinia,* in *Mon. Lincei,* 1937, col. 330; D. MUSTILLI, in *Annuario,* XV-XVI, 1932-33, p. 223, nota 1). — A. Spalla: due tori; corpo: agguato a Troilo. — B. Spalla: sirena; corpo: boccio di rosa fra due galli.

Appartiene al gruppo delle « Bauchamphoren » (RUMPF, *Chalkidische Vasen,* p. 75 ss.). Per forma e disegno è molto vicina alle anfore Louvre E 802 (ibid., tav. CXII) e Ermitage 1479 (ibid., tav. CIX). Troilo ricorda il cavaliere di destra di Louvre E 802, anche nel modo di stare a cavallo e di reggere le redini. Il cavallo su cui siede ha la linea della criniera ondulata e la lista rossa della groppa limitata da due linee grafiche come le due anfore citate e l'anfora Castellani 420 (ibid., tav. CXVI; MINGAZZINI, tav. XLI). I capelli di Troilo sono pettinati come quelli dei giovani sulla spalla dell'anfora dell'Ermitage. Achille dell'anfora tav. IVa è il fratello dell'Achille di Ermitage 1479 perfino nell'elmo, nel mento rotondo, l'armatura, gli schinieri e specialmente nel caratteristico disegno dell'occhio per cui cfr. RUMPF, *Chalkidische Vasen,* p. 77-78. Il toro sul collo dell'anfora è simile a quello sullo psykter Copenhagen 115, appartenente allo stesso gruppo (RUMPF cit. tav. CXVII).

(12) Rapporti fra i vasi calcidesi e la tomba RUMPF, p. 55. I rapporti mi sembrano soprattutto con la contemporanea pittura vascolare etrusca. La

sione del mito ridotta a due personaggi. Achille, Troilo e la fontana della pittura tarquiniese sono simili a quelli dell'anfora tav. IVa e di altri vasi greci. Achille è barbato, come in generale nei vasi a figure nere, mentre sembra imberbe sull'anfora, che segue in questo lo schema preferito dei vasi a figure rosse (13). La fontana ricorda quelle di vasi etruschi (14). Non vi è dubbio

---

ceramica calcidese non ha esercitato molta influenza in Etruria; i vasi laconici, attici e corinzi hanno esercitato un influsso molto più profondo. La fontana, per es., della tomba dei Tori non ha niente in comune con quelle su vasi calcidesi, ma è quella dei vasi pontici al cui ambiente artistico il pittore appartiene (v. sotto, p. 179).

Non credo accettabile l'ipotesi di H. R. W. Smith, *The Origin of Chalcidian Ware,* in *Univ. of California Public. in Class. Archaeol.*, I, 3, 1932, p. 85 ss., accettata da R. M. Cook, *A List of Clazomenian Pottery,* in *BSA,* XLVII, 1953, p. 150 e nota 139; considerata con favore da D. von Bothmer, in *Bull. Metrop. Mus. of Art,* Dec. 1946, p. 134; ipotesi che vorrebbe etrusca, o fabbricata in Etruria, la ceramica calcidese. Le obiezioni del Rumpf, in *Philolog. Wochenschr.*, 1934, col. 681 ss.; del Dohrn, pp. 10, 15 s.; di T. J. Dunbabin, *The Western Greeks,* p. 252 nota 1, mi sembrano convincenti. Ho visto il semicilindro di Filadelfia, sul quale lo Smith basa la sua ipotesi, e sono convinta che non è calcidese. L'apparenza è di un vaso etrusco.

L'asserzione del Rumpf, p. 55 che gli scavi di G. Welter a Calcide abbiano provato l'esistenza in Eubea di questo tipo di ceramica riposa sopra un *qui pro quo;* dagli scavi, mi ha assicurato il Dott. D. von Bothmer, non è uscita ceramica calcidese. La recente asserzione, *BCH,* 1955, p. 74, nota 1, che la fabbrica possa esser localizzata in Sicilia, è attraente. Lo Smith, *CVA,* USA 5, Univ. Calif. 1, p. 24, non parla più di Etruria, ma di Italia in generale.

(13) G. P. Oikonomos, *Miroir grec* cit., in *Mélanges Picard,* II, 1949, p. 777 ss. L'Oikonomos dice che Achille è sempre barbato sui vasi a figure nere, ma sull'anfora tav. II sembrerebbe imberbe, come lo è sull'anfora della stessa fabbrica, Ermitage 1479 (Rumpf, *Chalkidische Vasen,* tav. CIX).

(14) Per il basamento della fontana i raffronti più immediati sono con opere etrusche: la lamina di bronzo a Villa Giulia citata sopra (*St. Etr.*, XI, 1937, p. 117, fig. 10); le anfore pontiche Louvre E 703 e Reading, University Museum, n. 47. VI. 1 (*CVA,* tavv. 36-37). La lamina di bronzo ha, come la fontana della tomba dei Tori, un leone a tutto tondo accucciato che serve come bocca d'acqua; Louvre E 703 e l'anfora di Villa Giulia 5200 (*CVA,* IV B *n,* tav. 2) hanno una immensa, sproporzionata protome leonina sopra al basamento: nessun monumento greco che io ricordi ha la bocca d'acqua sulla faccia superiore della fontana. Sui vasi greci le fontane hanno le solite protomi leonine, poste su una faccia laterale, che fungono da bocca d'acqua, non leoni accucciati come quelli della t. dei Tori. Però leoni a tutto tondo in funzione di bocca d'acqua sono esistiti: si veda i tre esempi, uno dei quali simile a quello della tomba dei Tori, in B. Dunkley, *Greek Fountain-buildings,* in *BSA,* XXXVI, 1935-36, p. 192 ss.

che il pittore si è ispirato ad un modello greco, aggiungendo qualche dettaglio etrusco: questo, del resto, è già stato riconosciuto da chiunque si è occupato di questa tomba.

Vi è una lieve differenza: nella tomba dei Tori Achille non è in ginocchio, ma in piedi; non è quindi più in agguato, ma sta uscendo dal nascondiglio (15). È, cioè, il momento successivo a quello usuale. A prima vista la differenza sembra lieve. Ma, quando si esamini la pittura più attentamente, la differenza si rivela molto più profonda. Nella tomba dei Tori manca il contrasto drammatico fra l'agile e invincibile guerriero e l'adolescente inerme.

Achille è pesante, tarchiato, basso di statura (16), sembra ancora più basso perchè è schiacciato dal confronto con la fontana tanto più alta di lui. Avanza goffo, con passo incerto e imbarazzato. Non ha niente del ποδάρκης Achille, che i vasi greci, specialmente attici, della fine del VI sec. a. C. (17) ci mostrano alto, tutto tendini, pronto a scattare come una molla e a balzare impetuoso in avanti, terribile soprattutto per le possibilità di azione di cui lo riveste la fantasia. È evidente che qui non saprà sviluppare la velocità e agilità necessarie per raggiungere Troilo. Passando dal movimento in potenza al movimento in atto, ha perduto quanto di terribile, anzi di sovrumano, gli conferiva l'immaginazione dello spettatore.

Troilo, invece, sembra pienamente in grado di difendersi. Achille è armato (meno armato che nei vasi greci), ha la lancia nella sinistra e con la destra agita la spada, ma Troilo, benchè disarmato, è un giovane vigoroso, in apparenza almeno più agile

---

(15) Osservato da M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Alcuni punti oscuri della nostra critica circa la pittura etrusca del VI e V sec. a. C.*, in *Archeol. Class.*, II, p. 59.

(16) Il DOHRN, p. 82, lo ha paragonato al guerriero armato di scudo e spada sulla brocca pontica Br. Museum 1926.6-28.1, che attribuisce al pittore di Tityos. La somiglianza mi sembra più evidente nelle fotografie che non in realtà. Nelle riproduzioni della brocca (H. B. WALTERS, *British Mus. Quarterly*, I, 1926-27, tav. 37a; foto Istit. Arch. Germanico, Roma, 31.911) il guerriero, per effetto della deformazione prodotta dalla curva del vaso, sembra pesante, con gambe corte. In realtà è alto, snello, come sono in generale le figure del pittore di Tityos. La rassomiglianza si limita a dettagli — elmo, spada — che si ritrovano anche altrove.

(17) Per es. Vaticano, Guglielmi 25 (*Guglielmi I*, tav. 9) e l'anfora simile Berlino 1694 (DE LA COSTE MESSELIERE, *Au Musée de Delphes*, tav. 36, 1).

di Achille ed è certo più robusto e più alto; sembra anche più alto perchè la testa esce dalla cornice del quadro. Ha in mano un lungo pungolo per guidare il cavallo e con quello, a rigore, può tener lontano Achille. Il suo cavallo (18) non è bello, ma ha zampe agili e forti. È evidente che Achille, con quelle sue gambe tozze e un po' corte, non raggiungerà mai il cavaliere. La pittura della tomba dei Tori, benchè a prima vista simile allo schema greco, ha invertito le possibilità dei protagonisti e tradito il carattere essenziale della leggenda, la drammaticità (19).

Osserviamo anche la composizione della pittura tarquiniese. In Grecia, nel VI sec. a. C., la composizione è chiaramente ordinata, simmetrica; mira a disciplinare gli elementi che la compongono, ponendo in evidenza, al centro, i personaggi principali, essenziali. L'asse centrale la divide in due parti che si equilibrano, spesso opposte. La magnifica tazza di Exekias, a Monaco, può esser divisa da una linea immaginaria in due parti quasi perfettamente uguali: la larga vela, la doppia vite intrecciata, i delfini ordinati simmetricamente intorno alla barca sono bellissimi, ma sono subordinati al dio Dioniso, che è al centro della composizione (che è anche il centro materiale della tazza) e accentrano l'attenzione su di lui. L'anfora tav. IVa obbedisce anch'essa allo stesso principio: l'asse della composizione passa per il bacino della fontana e le due metà — la fontana e Achille da una parte, Troilo e i cavalli dal-

(18) Il Körte (*Antike Denkm.*, II, p. 4) afferma che in origine furono disegnati due cavalli e che uno fu poi cancellato. Il De Wit (*Vorritzungen d. etr. Wandmalerei,* in *Jahrb.*, XLIV, 1929, p. 36 ss.) osserva che l'incisione preparatoria indica due teste, due colli e due petti, una seconda zampa anteriore alzata, due code; in parte questo secondo cavallo fu eseguito in colore rosso. Difatti vi sono due teste di cavallo ben visibili in fotografie e riproduzioni. Tuttavia quello che è stato attribuito al secondo cavallo può non essere altro che le successive modificazioni della linea di contorno prima di raggiungere quella definitiva. Anche l'Acheloo (Leisinger, *Malerei d. Etrusker*, fig. 16) ha doppia testa. Trovare due teste di cavallo — la prova più forte della dimostrazione — non ha grande valore, soprattutto quando si osservi che una delle teste è tracciata solo in rosso, che è, cioè, ancora in disegno preparatorio. Siccome la testa era riuscita troppo piccola e sproporzionata (si confronti con altre teste di cavallo, per es. Leisinger cit., fig. 18, qui fig. 6) il pittore l'ha modificata nella redazione definitiva. Nonostante la presenza del pungolo non credo che il pittore abbia mai voluto rappresentare due cavalli.

(19) Uguale incomprensione del mito greco, talvolta maggiore e più evidente, è in altri monumenti etruschi di questo periodo con il mito di Troilo. Ho intenzione di studiarli a parte.

l'altra — si contrappongono e si equilibrano. L'azione è resa con chiarezza e concisione. Nell'Attica questa chiarezza ed equilibrio si ritrovano anche nei pittori mediocri e ne rendon sopportabili le composizioni, anche se spesso li fanno sembrare freddi e noiosi.

Contrariamente a quanto troviamo nella maggior parte delle pitture vascolari e tombali etrusche, nella tomba dei Tori una palma molto stilizzata (20) divide la scena in due parti uguali come superficie (tav. III). Però gli elementi della metà sinistra danno l'impressione di essere più fitti, più ammassati che a destra, e lo sono realmente. In origine, quando i colori avevano tutta la loro vivacità, e, alla massa chiara, quasi monocroma, dei rossobruni a destra, si opponeva a sinistra una fitta gamma di colori vari e vivaci, questo disequilibrio fra le due parti doveva essere molto più evidente. Per noi moderni non è un difetto, anzi ci riesce gradito, perchè avvicina la pittura alla nostra sensibilità, ma sarebbe stato giudicato severamente da un greco del VI secolo.

Giudicando a norma dei principi greci, la composizione della tomba dei Tori è slegata. Non ce ne accorgiamo nel primo momento; ma se guardiamo attentamente, se facciamo astrazione dagli elementi vegetali (piante, arbusti, fiori), dobbiamo riconoscere che i tre elementi essenziali della scena, cioè Achille, la fontana e Troilo, sono stati messi uno accanto all'altro, senza alcun tentativo di collegarli ritmicamente, di unirli in vera e propria composizione. Il compito di unirli è affidato agli alberi ai due lati della fontana e dietro ad essa, ai fiori che si affacciano alla cornice, al

(20) È la palma a foglie palmate, forse la palma nana, l'unica che cresce spontanea in Toscana. Differisce dalla palma da datteri, a lunghe foglie, pennate, che troviamo costantemente rappresentata in Grecia (per es. BUSCHOR, figg. 91; 97; 110) e nell'Oriente Mediterraneo (Assiria: H. FRANKFORT, *Art and Architecture of the Ancient Orient*, tavv. 85; 94; 103; 104; 114; ecc. - Egitto: A. LHOTE, *Peinture égyptienne*, tavv. 69; 70; 100; ecc.). Ha le foglie stilizzate al punto da essere irriconoscibile se non avesse i grappoli pendenti (PAMPANINI, in *St. Etr.*, IV, 1930, p. 306: non sono palme le altre che il Pampanini elenca; grappoli penduli, come quelli della palma hanno la vite ed altre piante, come ROMANELLI, *Le pitture della tomba della Caccia e Pesca*, p. 8, fig. 9). Palme a foglie palmate, ma più naturalistiche, si trovano qualche volta in monumenti egiziani (per es. A. LHOTE cit., tavv. 138 e 139), ma il confronto più calzante per la palma della tomba dei Tori è con le rosette di vasi ciprioti, come *C V A*, Louvre 5, II C *b*, tav. 15. Tanto la palma egiziana che la rosetta cipriota sono cronologicamente lontane dalla palma della tomba dei Tori.

rialzo di terra sotto al cavallo (21), cioè a quello che è esterno al soggetto. Il quadro si raccomanda tutto agli elementi illustrativi; l'attenzione corre ai dettagli, trasformati qui in parte essenziale della composizione, altrettanto essenziale, dal punto di vista compositivo, quanto i protagonisti.

Questa attenzione accordata ad elementi considerati secondari sarebbe stata inconcepibile in Grecia. È caratteristico dell'arte greca fin dall'età micenea e poi in età arcaica e classica, di interessarsi esclusivamente alla figura umana. L'Uomo solo è importante, egli solo ha diritto alla nostra attenzione ed è considerato degno di esser rappresentato, egli e il cavallo, suo nobile compagno, e subito dopo il cane. Essi soli prendon parte all'azione. Piante e fiori, più o meno stilizzati furono usati in alcune epoche per riempire i vuoti fra le figure della scena narrativa, o per servirle da sfondo. Le troviamo come sfondo nella Grecia micenea (22), riappaiono esuberanti alla fine dell'VIII sec. a. C., ma cessano intorno alla metà del VII secolo per insinuarsi di nuovo ca. il 540-530 a. C. (23), cioè quando il mondo familiare e la vita giornaliera cominciano a penetrare nelle scene di dèi ed eroi (24). Alcuni grandi pittori introdussero i motivi vegetali per accentuare il carattere drammatico ed umano della scena. Così, nell'anfora di Exekias

---

(21) Si veda POULSEN, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, p. 67s., la cui spiegazione non è convincente. Monticelli simili si trovano del resto anche su vasi greci, per es. Louvre A 478 (POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, I, tav. 17: Chimera, Bellerofonte, Pegaso); la pelike del Louvre ROSCHER, III, p. 2731 fig. 7, ecc.

(22) L. BANTI, *Il sentimento della natura nell'arte minoica e micenea*, in Γέρας Ἀντωνίου Κεραμοπούλλου, Atene, 1953, p. 119 ss.

(23) Occasionalmente anche prima, nelle scene dionisiache per caratterizzarle e in scene di agguato per permettere all'aggressore di nascondersi. L'agguato a Troilo è il caso più frequente, ma si trova eccezionalmente una pianta per Peleo e Tetide (cratere corinzio Louvre E 639; *Boll. d'Arte*, XXXVI, 1951, p. 99, fig. 4; foto Alinari 23669) e per il satiro e la ninfa (MINGAZZINI, I, tav. XXXVII; BUSCHOR, fig. 91; RUMPF, *Chalkid. Vasen*, tav. CXIX). La tazza ionica Louvre F 68 (*CVA*, III H *e*, tav. 78,5 e 8; BUSCHOR, p. 90, fig. 104) è un'eccezione, spiegabile in quanto ha carattere soltanto decorativo e non illustra azioni eroiche o mitologiche.

(24) L'inizio di questo nuovo aspetto nella pittura vascolare greca a figure nere è ben caratterizzato da J. D. BEAZLEY, *Development of Attic Black-Figure*, p. 66 a proposito dell'anfora vaticana di Exekias: « the scene... is not so much a scene from everyday life to which the artist has added heroic names, as a scene from heroic life when at its simple everyday level ».

con il suicidio di Aiace (25), la grande palma che si piega verso l'eroe ne sottolinea il dolore e la solitudine. Nella bella anfora vaticana (26), in cui si è voluto riconoscere Eos che piange Memnon, gli alberi che formano il fondo della scena rendono più evidente il dolore della donna, lo fanno più intimo, più raccolto, più desolato. Sono ispirazioni geniali di grandi artisti.

Un poco più tardi i motivi vegetali e paesaggistici si moltiplicarono nella ceramica vascolare quale conseguenza del sorgere di una nuova tecnica, la pittura a figure rosse. I pittori di vasi a figure nere, nella lotta per l'esistenza, cercarono di dare interesse alla loro merce mediante l'introduzione di piante e timidi accenni di paesaggio. I pittori di vasi a figure rosse, intenti ai nuovi, interessanti problemi anatomici e spaziali, raramente ricorsero a questi espedienti, ma, nei vasi a figure nere, rami, piante e roccie divennero quasi usuali nell'ultimo decennio del VI sec. a. C. (27). Furono introdotti in miti e episodi eroici, come le imprese di Eracle (28), o i due eroi che giuocano ai dadi (29); nelle scene dionisiache, dove già esistevano per caratterizzare il mito, presero uno sviluppo straordinario (30), ma i Greci non permisero mai che invadessero il campo dell'azione. Piante, o rami, furono solo lo sfondo davanti al quale agivano i personaggi. La pittura greca, come

---

(25) J. D. Beazley, *Development* cit., tav. 32,1.

(26) C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti del Vaticano,* n. 350, tav. 44; J. D. Beazley, *Development* cit., tav. 33; foto Alinari 35757.

(27) La Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst,* passim, spiega questo come il resultato di influssi ionici in Attica. Ma, se così fosse, come mai questi supposti influssi ionici penetrano quasi unicamente nella pittura a figure nere?

(28) Tra le imprese di Eracle divengono frequenti quelle che favoriscono gli accenni di paesaggio, così Eracle e Alcioneo, gli uccelli stinfalici. Ma anche nelle scene che avevano già uno schema fisso vengono introdotti alberi. Si confronti, per es. l'anfora giovanile di Exekias a Berlino con Eracle e il leone nemeo (Pfuhl, tav. 56, fig. 227), databile al 550 ca., con vasi di uguale soggetto ma più tardi, come Louvre F 212 (*C V A,* III H *e,* tav. 27,7), Louvre F 215 (Pottier, *Vases ant. Louvre,* tav. 79), Monaco 1407 e 1414 (*C V A,* tav. 37,2; 48,1), ecc.

(29) Si confronti, per es., l'anfora vaticana di Exekias del 530 ca. a. C. (Pfuhl, tav. 57) con vasi di uguale soggetto della fine VI sec. a. C., come Monaco 1417 (*C V A,* tav. 48,2); Villa Giulia, Coll. Castellani (Mingazzini, tav. LXIX, 3; LXXI, 1).

(30) Per es. Louvre F 130 bis (*C V A, Louvre* 10, III H *e,* tav. 109,5 e 9).

anche il dramma greco, non distoglie mai l'attenzione dagli attori e dall'azione (31). Solo l'Uomo e le sue gesta sono importanti; la natura deve restare in second'ordine.

Nella tomba dei Tori, invece, piante e fiori non sono più soltanto uno sfondo decorativo, un riempitivo, ma formano parte essenziale della composizione, nè potrebbero esser tolti senza distruggere o mutilare la scena. Il pittore ha dato loro funzione e importanza uguali a quelle della persona umana e non conosce, o non vuole seguire, quella che per i Greci è una legge, cioè che solo gli dèi e l'uomo han diritto alla piena luce della ribalta.

Questo nuovo modo di considerare la natura (« nuovo », perchè non esiste, o almeno non fino a questo punto, nell'arte contemporanea del Mediterraneo) questa valorizzazione degli elementi vegetali, ha un resultato notevole, quello di concorrere anch'esso a distruggere il carattere drammatico della leggenda di Troilo, che i Greci cercavano di mettere in evidenza più possibile. Le piante, i fiori, diffondono nella scena un'atmosfera di calma, di serena pace, che non si accorda con il dramma. Lo scenario è quello di un poema bucolico. Posso sbagliare, ma guardando il dipinto della tomba dei Tori non sento che la morte è in agguato alla fontana, che una scena di sangue è imminente: è una scena generica, quasi un incontro amichevole (32).

* * *

L'importanza assunta dalla natura e la libertà di composizione della tomba dei Tori costituiscono un elemento nuovo nei riguardi della Grecia. Si può obiettare che, lungi dall'essere una novità, esse sono la prova più evidente della incapacità di colui che ha dipinta la tomba. È un mediocre pittore, che non sa comporre se non in

(31) Nelle scene di genere, frequenti nella tarda figura nera, i pittori si sentono molto più liberi: la natura e il mondo vegetale assumono insolita importanza. Si veda per es., PFUHL, tav. 77, fig. 288; tav. 78, fig. 294. Sulla tazza di Monaco Jahn 563 (M. HEYNEMANN, *Landschaftliche Elemente in der gr. Kunst*, p. 66, fig. 10) l'impresa di Eracle contro il leone nemeo è divenuta una vera scena di genere ed è trattata come tale.

(32) La spada è l'unico elemento minaccioso, ma il modo come è tenuta ne attenua l'effetto; sarebbe molto più minacciosa se Achille la tenesse all'altezza della vita, come sull'anfora tav. IV; la lancia, poi, non potrebbe essere adoperata se non cambiandola di mano: è quasi più un impiccio che un'arma.

modo primitivo — una figura accanto all'altra e ha riempito i vuoti con piante raggiungendo casualmente buoni effetti coloristici. Anche un cattivo pittore può avere dei lati piacevoli.

L'obiezione sarebbe giusta se i caratteri riscontrati nella tomba dei Tori rimanessero un fenomeno isolato. Ma la tomba si ricollega ad una corrente cui appartengono altre pitture etrusche del VI sec. a. C., qualitativamente più alte, per le quali non si può parlare di effetti casuali, ma bisogna ammettere che questi elementi nuovi rispecchiano la personalità del pittore. La visione non-greca (e non-classica) dei rapporti fra l'uomo ed il mondo circostante, la composizione che si è liberata dai principi greci, sono più evidenti in un'altra tomba di Tarquinia, la tomba della 'Caccia e Pesca' (33).

Scene di caccia e di pesca sono dipinte sulle pareti della seconda camera (tav. III, figg. 1-2). In basso corre uno zoccolo scuro

Fig. 1: Tarquinia - T. della 'Caccia e Pesca', parete sinistra.

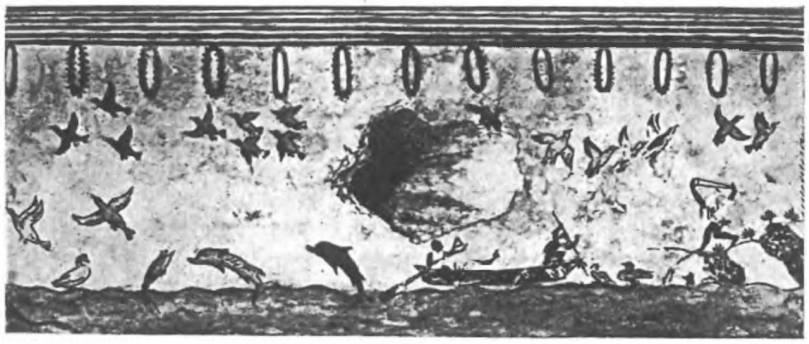


Fig. 2: Tarquinia - T. della 'Caccia e Pesca', parete destra.

(33) P. ROMANELLI, *Le pitture della tomba della Caccia e Pesca*, con bibliografia prec.; LO STESSO, *Tarquinia*, p. 9 s., figg. 4-6; PALLOTTINO, *La Peinture étrusque*, p. 49 ss.; LEISINGER, *Malerei der Etrusker*, tav. 20 ss.

a bordo superiore ondulato, che rappresenta il mare. Vi sono isole rocciose con alberelli e cespugli, barche con pescatori, cacciatori, un giovane che si tuffa, delfini che saltano sulla superficie del mare e uccelli innumerevoli bianchi, rossi, azzurri che volano, pescano, si posano sulle onde. La novità di queste pitture è già stata ripetutamente notata (34), ma non ne furono analizzati e fissati i caratteri.

Il soggetto delle pitture, la caccia agli uccelli e la pesca, non è nuovo (35), nuovo è solo il modo come è stato trattato. I singoli elementi esistono nella pittura egiziana e greca, ma lo spirito che li informa è diverso. In Egitto scene di caccia e di pesca, a rilievo e a pittura, furono frequenti fin dall'Antico Regno, ma anche ammettendo che il pittore della tomba della 'Caccia e Pesca' ne abbia viste alcune — non era facile, perchè i grandi complessi pittorici appartengono al terzo e secondo millennio a. C.; nel VI secolo erano rari ed è improbabile che uno straniero li abbia visti — non vi sono tracce che egli vi si sia ispirato. La caccia e la pesca, in Egitto, erano solo uno degli episodi di una lunga e dettagliata narrazione, che illustrava la vita e le occupazioni del defunto, i divertimenti a cui assisteva, o partecipava, le offerte che gli venivano portate. La tomba della 'Caccia e Pesca' dà al soggetto un'ampiezza, una importanza come non ha mai in Egitto, ne fa fine a se stesso, lo vede in modo diverso per schema generale, per dettagli e per spirito (36). Nelle tombe egiziane chi domina è il defunto, non gli animali, che gli vengono offerti, o che uccide per il suo fabbisogno.

---

(34) M. HEINEMANN, *Landschaftliche Elemente in der gr. Kunst*, p. 48 ss.; P. ROMANELLI, *Le pitture della tomba della Caccia e Pesca*, p. 1 e 15; M. PALLOTTINO, *La Peinture étrusque*, p. 50 ss.

(35) P. ROMANELLI, *Le pitture* cit., p. 15.

(36) Nella pittura tombale egiziana del Medio e Nuovo Regno il defunto, armato di freccia e arco, caccia nel deserto, o nelle proprie riserve, leoni, pantere, antilopi, ecc., oppure uccide gli uccelli acquatici, e pesca con la fiocina nel fiume. I suoi servi prendono in massa con le reti uccelli e pesci, o pescano con l'amo. Ma lo schema della caccia e della pesca è fisso e gli elementi e la loro disposizione sono costanti. In basso è un corso d'acqua con pesci, coccodrilli e ippopotami; al centro un cespuglio di papiri. Da un lato del cespuglio il defunto, ritto sulla barca, assai più alto del normale, monumentale, lancia ripetutamente il bastone ricurvo contro gli uccelli che volano nel ristretto spazio al disopra dei papiri. Dall'altro lato, nella stessa posizione e ugualmente monumentale, ma volto in senso opposto, trafigge i pesci con la fiocina. La moglie e i figli, rappresentati molto più piccoli di di lui, assistono alla scena. L. KLEBS, *Die Reliefs des alten Reiches*, 1915, pp. 35 ss., 70 ss.; LO STESSO, *Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches*

Anche in Grecia, in scene di caccia, di pesca, di mare, è l'uomo che domina, non la natura o il paesaggio (37).

Nella tomba della 'Caccia e Pesca' l'interesse si è spostato dall'uomo al paesaggio che lo circonda. L'uomo non è un elemento essenziale della scena; essenziali sono il mare, il cielo, soprattutto il mondo animale. Il pittore ha dato vita anche ai due elementi che in tutte le altre tombe rimangono impersonali: lo zoccolo scuro si è trasformato in mare, il fondo chiaro è divenuto il cielo. Il Romanelli ha notato giustamente che sono gli uccelli quelli che dominano assoluti e sono i padroni della stanza. L'uomo per esser tollerato in un mondo che potrebbe esistere senza di lui (un solecismo, questo, dal punto di vista greco e di tutta l'arte antica, eccetto la minoica (38)), l'uomo per esser tollerato si è fatto molto piccolo, più piccolo di quel che richiederebbero le proporzioni. Si direbbe che ha cercato di farsi dimenticare (39).

(*XII.-XVII. Dynastie*), p. 512 ss., 94 ss.; LO STESSO, *Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches* (*XVIII.-XX. Dynastie*), p. 78 ss.; A. LHOTE, *La peinture égyptienne*, tavv. 52-55, 58-61, p. 228 s., figg. 6-8.

Lo schema egiziano è diverso da quello che troviamo a Tarquinia; anche gli uccelli e i pesci sono stilizzati in modo diverso, son più naturalistici in Egitto, più decorativi a Tarquinia; soprattutto, in Egitto, non dominano affatto la scena. Lo spirito di queste pitture egiziane è più che diverso, opposto. Nelle tombe egiziane il defunto domina, e tutto, anche il fiume, è più piccolo di lui; a Tarquinia domina la natura. Mi sembra conseguenza di questa diversità di concezione il fatto che in Egitto, come poi nelle caccie assire, gli uccelli cadono in massa sotto i colpi del defunto e i pesci sono colpiti a due alla volta; nella tomba della Caccia e Pesca nessun uccello cade e solo un pesciolino sembra decidersi ad abboccare all'amo.

(37) Si vedano scene simili su vasi greci. Scene di caccia: lekythos Vienna 1841 (PFUHL, fig. 293). — Barca che naviga sul mare: tazza di Exekias a Monaco, ecc. — Scene di pesca: P. HARTWIG, *Griechische Meisterschalen*, p. 54-60, il vaso che descrive come appartenente alla collezione Bourguignon, tav. V, è quello del pittore di Ambrosios a Boston, Mus. Fine Arts, 01. 8024. — Scena di bagno: Louvre F 203 del pitore di Andokides (POTTIER, *Vases ant. Louvre*, tav. 78); lekythos dei 'Pirati' Atene 487 (PFUHL, fig. 281; HASPELS, *Attic Black-Figured Lekythoi*, p. 172 s., tav. 50, 1). In questi e in altri è l'uomo che domina e la composizione accentra l'attenzione su di lui.

(38) Il ROMANELLI, *Le pitture* cit., p. 15, ha visto giustamente che solo l'arte minoica dà alla natura valore di assoluto, come le è dato nella tomba della Caccia e Pesca. A Creta, però, tutta la pittura cretese è conforme a questo spirito; in Etruria, la tomba della Caccia e Pesca rimane un fenomeno isolato, individuale.

(39) La scena che per un Greco sarebbe stata la più importante, il banchetto, fu relegata nel frontone, cioè in una zona secondaria.

Ma il modo di concepire il rapporto fra l'uomo e la natura non è la sola novità. Anche la composizione è nuova. Le scene greche di caccia e di mare sono ordinate, simmetriche, spesso antitetiche (40). Nella tomba della ' Caccia e Pesca ' la composizione non è nè antitetica nè simmetrica. L'asse centrale della parete non corrisponde al centro della composizione. Nella parete di fondo (tav. V) la linea immaginaria che divide la parete in due parti uguali attraversa il pescatore a braccia alzate; non separa quindi gli uccelli che volano verso destra da quelli che vanno verso sinistra e neppure divide la barca per metà. Alla massa formata dall'isola e dal cacciatore, a destra, niente corrisponde a sinistra. Un vero asse centrale della composizione manca, anzi il pittore sembra essersi sforzato a distruggerlo al centro per trasportarlo a destra, dove isola, cacciatore, gruppo di cinque uccelli sopra la barca, si ergono a piramide dalla superficie del mare.

Le riproduzioni della parete sinistra — quella con il giovane che si tuffa in mare — ne falsano l'effetto generale, perchè arbitrariamente tralasciano l'estremità della parete, presso la porta (41). I vecchi acquerelli dei Monumenti dell'Istituto, XII, tav. XIV e quelli più recenti del Gatti (qui figg. 1-2), al Museo Archeologico di Firenze, danno l'intera parete (42). Anche qui l'isolotto è in posizione eccentrica e gli uccelli volano tutti verso la porta, eccetto due sopra l'isolotto e tre alla base, i quali rendono più sensibile l'isolamento dello scoglio e la mancanza di una massa che gli corrisponda a destra.

Solo la parete destra (fig. 2) è apparentemente composta in modo quasi conforme alle idee greche, perchè l'asse divide anche la composizione in due parti che si equivalgono. Taglia l'estremità del timone e separa i gruppi di uccelli che volano in direzione opposta; isola, barca e cacciatore sono tutti aggruppati a destra,

(40) V. nota 37.

(41) Foto Anderson, n. 41039, da cui P. ROMANELLI, *Tarquinia*, p. 56, fig. 6; RUMPF, tav. 19, 7; tutte le recenti pubblicazioni divulgative sulla pittura etrusca danno solo dettagli. Anche la tavola a colori B della grande pubblicazione del ROMANELLI, *Le Pitture della tomba della Caccia e Pesca*, presenta l'identico taglio della parte sinistra della parete ed anche in questa, che dovrebbe essere la pubblicazione ufficiale della tomba, bisogna ricorrere per la parete sinistra alla riproduzione dell'acquerello del Gatti, p. 11, fig. 11.

(42) Il GIGLIOLI, *A. E.*, tav. CXIV, dà l'intera parete, ripresa dagli acquerelli *Mon. Inst.*, XII, tav. XIV; il WEEGE, *Etruskische Malerei*, p. 64, fig. 60, dà dei disegni, ugualmente da acquerelli.

ma i delfini e uccelli, sulle onde e immediatamente sopra, quasi ne equilibrano in parte la massa. Il movimento in due direzioni opposte è sottolineato dalle linee oblique del timone e di un delfino. Non è conforme alle idee greche, però, l'ordine, anzi il disordine, in cui volano gli uccelli: in alto a destra, sono in fila, quasi su un'unica riga orizzontale; a sinistra volano a gruppi, gli uni e gli altri lasciano al disotto ampi spazi vuoti. Uno spazio vuoto è anche nella parete sinistra, verso l'entrata, nella parte regolarmente tagliata fuori dai fotografi. Gli uccelli sono disposti più regolarmente nella parete di fondo (tav. V), ma anche in quella sono degli spazi vuoti. Se si confronta il volo irregolare di questa tomba con gli uccelli disposti in file rigidamente simmetriche e regolari della lekythos di Vienna con Eracle e gli uccelli stinfalici (43), o dell'anfora B 163 del British Museum (44) con lo stesso soggetto, si vede che un abisso separa i pittori. Il pittore etrusco non ha paura dei vuoti e delle irregolarità di composizione, se attraverso a queste può raggiungere maggiore vivacità e movimento; il pittore greco ammette solo l'ordine.

Un Greco del VI sec. a. C. avrebbe giudicato la tomba della 'Caccia e Pesca' slegata e confusa, mancante di quella *taxis*, che egli considerava elemento essenziale di un'opera d'arte. A noi moderni, la tomba con tutte le sue irregolarità, forse a causa di quelle, produce un'impressione indimenticabile (45). Può mancare di *taxis*, ma è « umana », e come tale appartiene a tutti i tempi e ce la sentiamo vicinissima.

Tutti, o quasi tutti, hanno ammirato in questa tomba l'accurata osservazione della natura. È innegabile che osservazione della natura c'è, ma meno spinta di quanto è stato detto ed è attenuata dal desiderio di raggiungere effetti decorativi. Le rocce striate, per es., non furon dipinte a strati di vari colori contrastanti perchè il pittore ha osservato le striature naturali delle rocce (46). Egli non ha cercato di riprodurre un effetto naturale — se voleva questo, avrebbe dipinto le striature in varie gradazioni di bruno — ma un effetto coloristico e, quindi, decorativo. Lo provano i colori

(43) Vienna 1841 (PFUHL, fig. 293).

(44) *CVA*, British Museum 3, III H *e*, tav. 29,1.

(45) Bene espressa dal ROMANELLI, *Le pitture* cit., p. 13.

(46) Così M. PALLOTTINO, *La Peinture étrusque*, p. 50: « le peintre attentif a été impressionné par la stratification de la roche et il la reproduit par des couches onduleuses de couleurs différentes ».

astratti usati. Del resto, non è stato lui a inventare questa supposta osservazione di fenomeni naturali. Il motivo, anzi in ristretto una parte del tema della tomba, si trova già nel frontone sopra la porta d'entrata della tomba dei Tori (fig. 3) (47). Nel frontone non solo c'è, ripetuto due volte, l'isolotto a striature rosse e celesti con gli alberelli, verso cui volano un uccello e nuotano un ippocampo con cavaliere, seguito da un cane marino, ma c'è anche il mare celeste a superfice ondulata, motivo comune nella

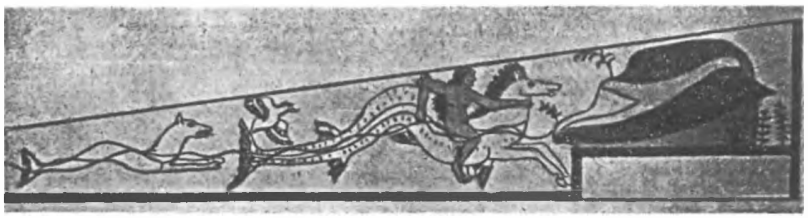


Fig. 3: Tarquinia - T. dei Tori: Frontone sulla porta d'entrata.

ceramica greca dell'epoca, quel mare che il pittore della tomba della « Caccia e Pesca » trasformerà, da motivo puramente decorativo e secondario, in elemento che coordina e dà unità al soggetto. La tomba della ' Caccia e Pesca ' ha sviluppato in modo originale e completamente personale un motivo decorativo preesistente, che può, per quel che riguarda i colori, esser stato inventato dal pittore della tomba dei Tori. A questi, che è soprattutto un decoratore, si può attribuire l'invenzione delle striature a colori vivaci, contrastanti e astratti. Sui vasi greci a figure nere, rocce e terra hanno a volte delle pennellate bianche, ma solo eccezionalmente alla fine del VI secolo gli strati contrastanti delle due tombe etrusche.

Anche gli uccelli (fig. 4) non hanno alcuna ricerca naturalistica. Sono disegnati rapidamente senza pentimenti o incer-

(47) *Antike Denkmäler,* II, Hülfstafel 41 42A, fig. 4; FR. WEEGE, *Malerei der Etrusker,* Beilage III, fig. 4; foto Moscioni 8614. Il KOERTE, *Ant. Denkm.* cit., p. 5, non aveva capito che si trattava di un'isola e la credette un indumento rosso e verde. La somiglianza del frontone della tomba dei Tori con gli isolotti della tomba della Caccia e Pesca fu già notata dal Weege, (Beilage III, 4, dove l'isolotto è disegnato regolarmente) e, dopo di lui, da altri. La lekythos TILLYARD, *Hope Vases,* tav. 6, 31 con rocce simili è più tarda della t. dei Tori.

tezze, la forma è molto semplificata e stilizzata, così stilizzata che non si può riconoscere a quale specie appartengano. I colori sono astratti e potrebbero sembrare artificiosi, se non fossero vivificati dal movimento e vivacità dell'insieme.

Dove, invece, il pittore rivela osservazione della natura, è nel modo come ha raggruppato gli uccelli, soli o a gruppi irregolari, con spazi di cielo vuoti. Per questo, che io sappia, non aveva esempi da seguire in Etruria, nel mondo mediterraneo della sua epoca,

Fig. 4: T. della Caccia e Pesca: uccello.

e tanto meno in Grecia, anzi dipingeva in modo che avrebbe sollevato critiche nel mondo artistico della fine del VI sec. a. C. Forse, le sollevò realmente, perchè non è stato imitato dalla pittura tombale e neppure si trovano tracce di un suo inffusso nella pittura vascolare. È in questa composizione generale del quadro, quando ha visto che gli uccelli non si lasciano inquadrare in file regolari, come tanti soldati, che egli ha veramente osservato la natura.

* * *

Anche la tomba del Barone, la più 'greca' delle tombe etrusche del VI sec., quella che per la sobrietà, l'equilibrio, il ritmo della composizione, la tranquilla e serena dignità delle figure è realmente vicina alla Grecia, anche questa tomba è tipicamente etrusca, non solo per i profili e la figura dei personaggi, che ritor-

nano identici in bronzetti etruschi, specialmente in quelli « vulcenti » (48), e su avori etruschi (49), ciò che basterebbe a far supporre che il pittore si è formato in ambiente etrusco e, forse,

(48) Si confronti nella parete di fondo la testa del giovane flautista con quella del giovanetto che sostiene un thymiaterion, nella collezione Guglielmi al Vaticano (*Guglielmi* II, tav. 47-49, specialmente tav. 48, 1*d* e 1*g*; da Vulci). Per l'attribuzione a Vulci NEUGEBAUER, *Jahrb.*, 1943, p. 265. Sono identici: la forma del cranio; i capelli che sporgono sulla fronte e scendono sulla nuca e sul collo; il profilo con il naso e il mento aguzzi e sporgenti; le gote piene. Anche la sagoma dei corpi è la stessa. Anche i profili dei cavalieri e dell'uomo barbato sono molto vicini al bronzetto. Il Magi, *Guglielmi* II, p. 171, nota un rapporto fra il giovane del thymiaterion e l'uomo barbato: ambedue reggono la coppa nello stesso modo, cioè stringendone il piede con tutta la mano. Assai vicini ai profili e allo stile della tomba del Barone, specialmente al fanciullo (cito quest'ultimo di preferenza agli altri, perchè è il meglio conservato, ma il confronto vale per tutte le figure maschili), sono altri bronzetti, ritenuti di fabbricazione « vulcente », come il fanciullo che regge un thymiaterion al Louvre (DE RIDDER, *Bronzes ant. du Louvre*, n. 3413, tav. 111; GIGLIOLI, *A. E.*, tav. 211, 13; M. PALLOTTINO, *Mostra dell'Arte e della Civiltà etr.*, tav. XLI).

Anche la figura femminile è vicina ai bronzetti citati, ma può essere confrontata specialmente con i bronzetti femminili, ornamento di mobili, di cui si conoscono varie repliche: alla Bibl. Nazionale di Parigi (BABELON-BLANCHET, *Catal. bronzes Bibl. Nat.*, n. 1040-1041, p. 451); al Louvre (DE RIDDER, *Bronzes ant. du Louvre*, n. 227, tav. 22) e ai Musei Vaticani (Gregoriano nn. 52 e 56: foto Alinari n. 35548). L'esemplare che la Guarducci (*St. Etr.*, X, 1936, p. 41) dice esistere al Museo Archeologico di Firenze, quello riprodotto in GORI, *Museum Etruscum*, I, tav. V, non è mai stato a Firenze, nè il Gori dice che vi si trovi; era allora in possesso di Filippo Monti, a Roma. La Guarducci attribuisce il gruppo dei bronzetti a Vulci; il RIIS, *Etruscan Art*, p. 63, e il PALLOTTINO, *Mostra dell'Arte e d. Civiltà etr.*, p. 65, n. 255) a Cere. I rapporti più vicini sono con le due figure femminili della tomba del Barone, per tratti fisionomici e per il carattere generale e la dignità della figura. In comune hanno anche la visione allungata del corpo umano, che il Pallottino (*La Peinture étr.*, p. 58) dice caratteristica della tomba del Barono (non mi sembra, tuttavia, che l'abbiano l'uomo barbato e il flautista). Non trovo convincente il confronto delle figure della tomba del Barone (RIIS, *Tyrrhenika*, p. 95, nota 1) con i gruppi dei tripodi « vulcenti ». Non mi sembrano corrispondere nè i tratti fisionomici, nè il modo di vedere il corpo umano, nè lo spirito che anima le figure. Quelle dei tripodi sono più basse, tozze, con carni un po' molli e, soprattutto, sono meno conscie della propria dignità.

(49) Si veda, per es., le lastre d'avorio intagliate *Rivista Istit. Archeologia e St. dell'Arte*, V, 1935, tav. I, 1-2; pag. 42, fig. 2; *Röm. Mitteil.*, XXI, 1906, tav. XVI.

« vulcente » (50); non tanto per i costumi che indossano; ma soprattutto per la composizione. Quest'affermazione può sembrare strana, perchè i gruppi inquadrati da alberelli, caratteristici di questa tomba, ricordano l'esterno di tazze greche a figure nere e rosse dell'ultimo trentennio del VI secolo, con gruppi di due o tre figure fra occhioni, o palmette (51). Etrusco, però, è il modo come questi gruppi sono stati distribuiti sulle pareti laterali, senza tener conto dell'asse centrale nè delle pareti, nè della composizione stessa.

Questo non risulta dalle fotografie esistenti e dalle pubblicazioni, che danno in generale solo la parete di fondo e dettagli delle pareti laterali. Non è possibile da quelle rendersi conto del carattere della composizione.

Chi entra nella tomba rimane sorpreso nel vedere che sulle due pareti laterali i gruppi, che logicamente dovrebbero essere il centro della composizione — due cavalieri con donna a sinistra, due cavalieri a destra — sono stati spostati verso la parete di fondo. Per riempire il vuoto che ne risulta dalla parte dell'entrata fu inserito un secondo alberello con una *taenia*. I gruppi di figure umane sono, quindi, inquadrati da un solo alberello, più spazieg-

---

(50) Uso l'espressione « vulcente » non tanto in senso topografico, quanto per indicare una scuola di bronzi della cui localizzazione non sono certa, studiata da vari studiosi, ma specialmente dal Neugebauer (*Jahrb.*, 1943, p. 206 ss.). Nello stesso ambiente si è formato il pittore della tomba degli Auguri. Si veda il profilo del ragazzo con sgabello: è lo stesso profilo del bronzetto *Guglielmi II*, tav. 48 1*d* e del flautista della tomba del Barone.

(51) Il DOHRN, p. 81, mette in rapporto le figure di questa tomba con quelle di alcuni vasi del pittore di Tityos, cioè le brocche Parigi Bibl. Nat. 178 (*C V A*, Biblioth. Nat. 1, III F, tav. 27, 5-7; 28, 2, 3 e 7; DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 7) e DISNEY, *Museum Disneianum*, III, tavv. 103-104, rapporti che estende anche ai gruppi e ai gesti. Per il modo come le figure sono raggruppate non credo ad una dipendenza del pittore di Tityos dalla tomba, benchè sia contemporanea alla sua attività. Credo che dipendano ambedue dai gruppi di figure sull'esterno delle tazze attiche di cui risentono l'influenza. Si vedano per es., tazze come HOPPIN, *Handbook of Attic Red-Figured Vases*, I, pp. 154; 160; 163; 185; 187; 305; 367, ecc. Ma soprattutto si confrontino i gruppi della tomba del Barone con la tazza Brit. Mus. E 41, firmata da Chachylion (HARTWIG, *Meisterschalen*, tav. XIV; HOPPIN, *Handbook* cit., I, p. 156). I gruppi del pittore di Tityos sono meno eleganti, meno legati e armonici di quelli della tomba. Lo specchio BYRES, *Hypogaei... of Tarquinia*, parte V, tav. 7a d, è molto simile al gruppo della parete sinistra, specialmente la figura femminile, ma sembra più recente.

giato, verso il fondo; da due alberi, più ravvicinati, verso la porta. Il vero effetto delle pareti laterali risulta solo dai disegni dello Stackelberg (fig. 5) e del Canina (52) e dal fac-simile della Ny Carlsberg Glyptotek (53).

La ragione di questo spostamento dei gruppi, che logicamente dovrebbero essere al centro, è facile a indovinare. Entrando nella tomba, quel che cade subito sotto gli occhi sono la parete di fondo (per questo vi è sempre dipinta la scena principale) e quanto delle pareti laterali è più vicino a quella. Gli angoli verso la porta, male illuminati e quasi nascosti, si vedon solo se ci si

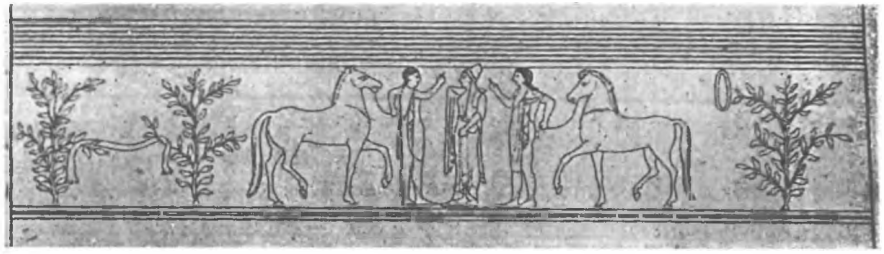


Fig. 5: Tarquinia - T. del Barone: parete sinistra.

volta a guardarli. Il pittore non ha voluto sprecare il suo lavoro in quella parte della parete che si vedeva male ed ha spostato i gruppi, che voleva fossero in evidenza, verso la parete principale. Nessun Greco — buona o cattiva che fosse l'illuminazione — avrebbe composto in modo così decisamente irregolare e asimmetrico.

Del resto, anche la parete di fondo, che sembra così greca per spirito e per temi (54), anche quella è asimmetrica, per quanto in modo meno evidente. Il ramo che si erge diritto a di-

---

(52) STACKELBERG-KESTNER, *Gräber von Corneto*, tavv. XXVIII-XXIX; CANINA, *Etr. Mar.*, tav. 76. Quanto si vede entrando nella tomba è dato dalle due fotografie Moscioni, in WEEGE, *Etruskische Malerei*, tav. 76. Veduta parziale delle pareti laterali in P. ROMANELLI, *Tarquinia*, fig. 38 (da foto Anderson n. 41033); LEISINGER, *Malerei der Etrusker*, fig. 43.

(53) F. POULSEN, *Katalog des etr. Museums*, 1927, p. 179 s.

(54) Ma un Greco avrebbe sottolineato le divisioni per mezzo di alberelli? Conosco rarissimi esempi di separazioni simili, tutti arcaici: la matrice da Corfù a Oxford, PAYNE, *Necrocorinthia*, tav. 45,3; lamine bronzee, come PAYNE cit., p. 229, fig. 104 A-B, ma sono eccezioni.

videre l'uomo e il giovane flautista dalla donna, è al centro della composizione, ma non al centro della parete, bensì, è spostato verso sinistra (55). Per convincersene basta prolungarlo fino al trave dipinto.

Questa composizione, che non si preoccupa di costruire la scena in modo regolare, purchè l'effetto generale sia piacevole e variato, a cui basta che l'ordine esista in apparenza, mi sembra caratteristica della pittura etrusca del VI sec. a. C.

* * *

Nella tomba dei Tori — come nella maggior parte delle tombe arcaiche di Tarquinia — le zone secondarie (qui i frontoni e il piccolo fregio al disopra delle porte) (56) hanno motivi puramente decorativi, senza connessione fra loro, (57) e tanto meno con il fregio principale. In generale sono i motivi del fregio animale, che erano ancora usati in Grecia e in Etruria nella ceramica vascolare. Nei fregi secondari il pittore della tomba dei Tori cercò solo l'effetto decorativo. Invece nella scena narrativa del fregio principale aveva mirato a innalzarsi al disopra della pura decorazione, a fare qualcosa di più importante che non animali reali o fantastici. Lo prova la scelta di un soggetto narrativo; lo provano i colori astratti usati nei frontoni in confronto a quelli naturalistici del fregio principale; lo prova anche la cura che ha posto nell'esecuzione della scena di agguato. Le figure sono state regolarmente schizzate con una punta sulla calce umida (58), poi ripetutamente corrette con la punta e con il pennello prima di trac-

(55) È a m. 1,77 dell'angolo sinistro, a m. 1,98 da quello destro.

(56) Buone riproduzioni solo di dettagli: foto Alinari nn. 48977 e 48978 (dettagli della parete di fondo); LEISINGER, *Malerei der Etrusker,* figg. 15-18; M. PALLOTTINO, *La Peinture étr.,* p. 32. Disegni di due frontoni ha il WEEGE, *Etr. Malerei,* Beilage III, 3-4. Sono riprodotti quasi tutti i frontoni in *Antike Denkm.,* II, tav. 41, Hülfstafel 41-42 A, figg. 1-8. Le foto dei frontoni, Moscioni 8606-8614, sono molto rovinate. Varrebbe la pena pubblicarli per intero.

(57) Niente prova infatti che i due gruppi osceni debbano esser messi in rapporto con l'Acheloo (PALLOTTINO, *La Peinture étr.,* p. 32), o con il toro che volta loro le spalle. I due gruppetti osceni sono episodici. La testa dell'Acheloo ha la posizione di quella dei tori nel fregio animale.

(58) J. DE WIT, *Die Vorritzungen der etruskischen Grabmalerei,* in *Jahrb.,* XLIV, 1929, p. 38.

ciare la linea di contorno definitiva, entro la quale sarà steso il colore. Questa preoccupazione di raggiungere movimento e forma soddisfacenti riguarda solo le figure della scena principale. Nelle zone secondarie lo schizzo inciso, o manca completamente, o si limita alle linee generali che piazzano l'animale nello spazio assegnatogli.

Altra prova del diverso scopo cui mirava il pittore è la tendenza, nei frontoni, ad allungare i corpi degli animali, dovuta al desiderio di riempire quanto più rapidamente possibile lo spazio a disposizione e all'aumentato effetto decorativo che ne derivava (59). Nella scena narrativa questo allungamento non c'è.

Nella decorazione delle zone secondarie i pittori delle tombe arcaiche mostrano tendenza alla stilizzazione, notevole abilità nel costringere le forme naturali entro curve fluenti, eleganti e sintetiche, che possono raggiungere un notevole effetto decorativo. Il pittore della tomba dei Tori è un mediocre pittore, ma è in compenso un buon decoratore. Nella scena d'agguato, per quanto abbia tentato, non è riuscito a fare un 'opera d'arte, ma nelle zone secondarie — e solo in quelle — ha saputo tracciare curve fluenti e eleganti, ha saputo interromperle con angoli per aumentarne il valore decorativo, è riuscito, insomma, a dar valore alla linea di contorno (60). Appunto perchè è decoratore, ricerca per i suoi animali posizioni in cui la linea può svilupparsi e raggiungere tutto il suo valore.

La linea è vivificata dal colore, astratto, piatto. Solo il colore permette di apprezzare completamente il gusto decorativo delle zone secondarie. Entrando nella tomba colpisce subito la chimera bianca, celeste e rossa (tav. VIa), tanto più ricca d'effetto in quanto le superfici colorate non sono interrotte da dettagli. L'Acheloo (tav. IVc) e il toro sdraiato (tav. IVb) sopra alle porte; la capra selvatica nel frontone della stanza di destra, con lunghe corna

(59) Da questo dipende la predilezione per gli animali a lunghe code che si estendevano per buona parte del frontone.

(60) Il De Wit, *Die Vorritzungen* cit., p. 38, nota che nell'Acheloo l'incisione preparatoria ha ripetutamente corretto l'attaccatura delle zampe, mentre per il resto del corpo non vi sono correzioni nella linea incisa di contorno. Egli pensa che questa preoccupazione per l'attaccatura delle zampe dipenda dall'esser quello il punto importante per il movimento. Ma l'Acheloo quasi non si muove. Credo che il pittore abbia cercato con le successive correzioni di dar valore all'incontro delle curve.

rosse ricurve, che occupano lo spazio allungato fra l'architrave e il soffitto, e corpo bianco a toppe brune e celesti (61), sono tutti visti nel loro valore decorativo.

Linea e colore si accordano nel rinunziare alla terza dimensione. Gli animali appiattiti quanto più possibile sul piano del muro, sembrano cartoni dai brillanti colori, rigorosamente incollati. Questa impressione è accentuata dall'ala della sfinge (tav. VIa) che termina in alto con una linea netta, che interrompe il disegno dell'ala, come se questa fosse stata tagliata da un colpo di forbici. Questa stessa interruzione a taglio netto si ritrova occasionalmente in quello, fra i pittori di vasi pontici, che ha più contatti con la tomba dei Tori, il pittore di Tityos (62).

La pittura arcaica non conosce la terza dimensione, ma qui nei fregi secondari il pittore ha cercato di distruggerne ogni accenno, rinunziando a mostrare figure che si tagliano o si sovrappongono (63). Nella scena principale, invece, le figure si tagliano e si sovrappongono ripetutamente, inoltre alcune non sono rigorosamente bidimensionali. Il cavallo di Troilo (tav. III), specialmente la groppa, comincia ad avere corporeità, a girare. Nel frontone, invece, arciere e cavallo (tav. VIb) sono assolutamente piatti. È soprattutto il confronto che mostra la differenza. Il pittore mi sembra conoscere le ambizioni del suo tempo, ma solo nel fregio principale: anche questo prova che egli dava alla scena narrativa maggiore importanza che ai fregi decorativi.

Gli animali delle zone secondarie ricordano non tanto quelli della pittura vascolare greca, quanto quelli dei vasi dipinti etruschi a figure nere della seconda metà del secolo, soprattutto del gruppo dei cosiddetti vasi pontici. Essi corrono impetuosi con collo e gambe tese come su alcuni vasi del pittore di Micali e del pittore di Tityos (64) e come nel fregio animale di quest'ultimo

---

(61) La tavola a colori *Ant. Denkm.*, II, tav. 41 rende solo in parte il contrasto dei colori che sono più vivaci, più limpidi. Per quanto il tono dei colori non sia sempre soddisfacente, il contrasto è reso meglio in PALLOTTINO, *La Peinture étr.*, p. 38 (toro sdraiato). Per le riproduzioni, sopra, nota 54.

(62) DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 17a; 22; 23.

(63) L'arciere a cavallo e il giovane su ippocampo, più che sovrapporsi, si incastrano sugli animali che cavalcano.

(64) Per es.: Pittore di Tityos, Parigi, Bibliot. Nat. 173 (DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 23; *C V A*, tav. 28 ss.); Monaco 984 (SIEV.-HACKL, p. 150, fig. 194); anche le figure umane sono spesso in corsa sfrenata: DUCATI, *Pont. Vasen*, tav. 25 a; G. M. RICHTER, *Metrop. Mus. of Art. Etruscan Art*,

hanno i corpi eccessivamente allungati (65). I confronti, generalmente, non sono con i pittori vascolari più antichi (pittore di Anfiarao, pittore di Paride, gruppo della foglia d'edera) ma con quelli più recenti, il pittore di Tityos, il gruppo di La Tolfa, il pittore di Micali.

Questo, del resto, si osserva anche nella scena principale. I profili spiccatamente prognatici — stilizzazione spinta del cosiddetto profilo « ionico » — e il cranio esageratamente allungato di tutte le teste della tomba dei Tori sono motivo usuale in vasi e oggetti di arte industriale etrusca del periodo 540-500 a. C. e non si ritrovano così stilizzati nella Grecia Orientale. Appunto perchè usuali in Etruria, la tomba dei Tori è stata paragonata a avori, ceramica vascolare, ecc. Ma la rassomiglianza è solo generica. Il pittore della tomba dei Tori dà alle sue figure, è vero, i tratti fisionomici della sua epoca e del cerchio artistico in cui vive, ma egli li interpreta a seconda della propria sensibilità, li rende ancora meno naturalistici, li deforma in senso decorativo, li vede come un seguito di linee rette e di angoli secchi. Nella vasta serie di prodotti con profili che ricordano quelli della tomba dei Tori — prodotti che appartengono in gran parte all'arte dell'Etruria Centrale — gli si può avvicinare i profili nelle scene narrative dell'anfora pontica di Reading (66), e soprattutto quelli del pittore di La Tolfa, che hanno — specialmente l'uomo in corsa del dinos Castellani a Villa Giulia (67) — la stessa visione del profilo e del cranio, pur allontanandosi in altri dettagli dallo stile della

---

1940, fig. 114, 115 (è il vaso DOHRN, n. 108, p. 148, già della collezione Canessa). Nel pittore di Micali le figure sono quasi sempre in corsa eccitata, anche se in generale in uno schema diverso da quello degli animali della tomba dei Tori. Nei pittori più arcaici questo eccessivo movimento è raro, anzi eccezionale. Nei pittori vascolari, però, il movimento si trova nel fregio principale; gli animali del fregio secondario si muovono, in generale, dignitosi, come nel fregio greco. Nella tomba dei Tori, il movimento sfrenato è passato alle zone secondarie, che sono quelle, del resto, in cui esistono contatti con la ceramica.

(65) DOHRN, p. 45. Si veda DUCATI, *Pont. Vasen*, tavv. 7; 8 b; 22-23, ecc. In nessuno dei pittori di vasi pontici sono così frequenti gli animali a corpo allungato, come nel pittore di Tityos.

(66) *C V A*, Reading I, tavv. 36-37.

(67) MINGAZZINI, tav. 34, 1-3 (DOHRN, n. 53). Vicini molto sono anche, dello stesso pittore, l'anfora Firenze, Museo Archeologico n. 84819; Karlsruhe B 2592 (*C V A*, Karlsruhe 2, tav. 54); Louvre E 731 (POTTIER, *Vases ant. Louvre*, tav. 53) e, se il graffito, ripassato in età moderna, non inganna, l'anfora a Ginevra, DOHRN n. 44, tav. 3.

tomba dei Tori. Le opere ricordate appartengono al periodo 530-520 a. C., cioè al gruppo più recente dei pittori vascolari attivi nella seconda metà del VI sec. a. C.

Nel frontone della stanza principale, al centro, separati dal sostegno del trave centrale sono una chimera in corsa (tav. VIa) e un cavaliere (tav. VIb) (68). La chimera (69) è rappresentata secondo uno schema che nel VI secolo si trova solo in Etruria. Ha, cioè, a differenza della chimera greca, la testa di capra che non parte dalla schiena, ma è all'estremità di un'ala (70). In Grecia questo tipo esiste, ma è rarissimo e non scende oltre il VII sec. a. C. (71); in Etruria è più frequente e si mantiene fino alla fine del VI sec. a. C. (72). Qui la chimera ha una particolarità,

---

(68) Per il costume del cavaliere: BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, p. 49, nota 1.

(69) Il DUCATI, *Le pitture delle tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti*, p. 19, dice che la chimera della tomba dei Tori richiama « in modo stringente » il leone da Loutraki nella glittoteca Ny Carlsberg, a Copenhagen (PAYNE, *Necrocorinthia*, tav. 50, 7-8; *Ny Carlsberg Glyptothek, Billedtavler til Kataloget over ant. Kunstvaerker*, tav. I, 5-6). In realtà non hanno niente in comune ed appartengono a tipi differenti. Si veda F. MATZ, *Zur kapitolinischen Wölfin*, in *Studies... D. M. Robinson*, I, p. 754 ss.

(70) Le ali delle chimere « etrusche » differiscono, però, da quelle usuali, perchè non hanno l'indicazione delle penne. Conosco un solo esempio con vera ala, è la chimera su uno dei tripodi Loeb, a Monaco, il tripode C (*A J A*. XII, 1908, tav. XVI). Per il tipo « etrusco » della chimera A. RUMPF, *Wandmalereien in Veii*, p. 49 e *Philol. Wochenschrift*, 1934, col. 682; A. ROES, in *J H S*, LIV, 1934, p. 21 ss.: LA STESSA, *The Origin of the Chimaera*, in *Studies presented to D. M. Robinson*, II, p. 1155 ss.; DOHRN, pp. 15 e 69; T. J. DUNBABIN, *Bellerophon, Herakles and Chimaera*, in *Studies Robinson* cit., II, p. 1164 ss. Agli esempi citati si aggiunga, per il VII sec. a. C., uno dei bracci di avorio della tomba Barberini a Preneste, Villa Giulia n. 12232.

(71) Al frammento di vaso protocorinzio (PAYNE, *Protokorintische Vasen*, tav. 17, 1), citato come unico esempio della chimera di tipo « etrusco », va aggiunto un sigillo in avorio da Perachora, T. J. DUNBABIN, cit. nella nota prec., p. 1169 tav. 91a.

(72) Appare nella seconda metà del VII sec. a. C. come motivo puramente decorativo ed è meno frequente del tipo greco. Nella seconda metà del VI sec. diventa anche essere mitologico, collegato con Bellerofonte e, forse, anche con Eracle: T. J. DUNBABIN cit., p. 1181 s. a proposito di uno dei riquadri del tripode Loeb *A J A*, XII, 1908, tavv. XVI e XVIII; i due riquadri, uno con Eracle, l'altro con la Chimera, sono contigui. Il mito di Bellerofonte si trova diviso fra due vasi del gruppo delle foglie d'edera: un'anfora a Cambridge (*C V A*, IV b, tav. 15, 2) ha la chimera; un'altra a Villa Giulia, Belle-

di cui non conosco altri esempi, ha la coda che non termina con la solita testa di serpe, ma con una testa di cane con lingua fuori della bocca (73), difatti ha le orecchie e un collare a lineette oblique intorno al collo, come hanno regolarmente i cani di idrie ceretane, e, qualche volta, i vasi e i sarcofagi di Clazomene.

L'attacco della criniera intorno al muso del leone ha una stilizzazione caratteristica, che si trova in Etruria nell'ultimo trentennio del VI e nei primi decenni del V sec. a. C. È a forma di goletta, o collare rigido, che forma due semicerchi intorno al muso; sporge sopra al cranio e, spesso, sotto al collo ed è traversata da lineette oblique parallele. L'orecchio esce dietro il collare. L'hanno tutti i leoni della tomba dei Tori, compresi i due sopra alla fontana della scena principale, la tomba degli Auguri (74), delle Leonesse (75), del Vecchio (76) e forse del Morto (77) a Tarquinia; alcuni vasi pontici del pittore di Tityos (78); lastrine di avorio per rivesti-

---

rofonte (*St. Etr.*, XX, tav. XIV), segno che il pittore non intendeva il mito. Nella tomba dei Tori deve escludersi ogni allusione mitologica. Il cavaliere dall'altra parte del sostegno non può essere Bellerofonte: il cavallo non è alato e il cavaliere è un arciere. Le due figure sono strettamente decorative.

(73) Si confronti con la testa di cane marino nel frontone sopra la porta d'entrata WEEGE, *Etr. Malerei*, Beilage III, 4; *Ant. Denkm.*, II, Hülfstafel 41 42 A, fig. 4; qui fig. 3.

(74) La stilizzazione è visibile in WEEGE, *Etr. Malerei*, tav. 92; PALLOTTINO, *La Peint. étr.*, p. 37; *Mon. Inst.*, XI, tav. XXVI; foto Anderson n. 41028. Era già stata notata dal DOHRN, p. 84, in rapporto ai leoni del pittore di Tityos. La stilizzazione è tanto più vasta di quel che pensasse il Dohrn, che non credo posibile dedurne i rapporti, che il Dohrn vede tra il pittore della tomba degli Auguri e il pittore di Tityos.

(75) P. DUCATI, *Le pitture delle tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti*, tav. I; *Ant. Denkmäler II*, tav. 42.

(76) *Mon. Inst.*, VIII, tav. XIV, 1.

(77) Il leone di destra, a giudicare dalla riproduzione a colori nella Ny Carlsberg Glyptothek a Copenhagen.

(78) Brocca Parigi, Bibliot. Nazionale 178 (*C V A*, Biblioth. Nat. 1, III F, tav. 28, 2; DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 7); Toronto, 218. C 312 (ROBINSON, HARCUM, ILIFFE, *Greek Vases in Toronto*, tav. XIX); tazza Monaco 984 (SIEV.-HACKL, tav. 41, fig. 194). La goletta, ma senza le linee oblique interne, hanno i leoni della tazza Monaco 920 (SIEV.-HACKL, p. 130, fig. 153; DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 25); dell'anfora *Mon. Inst.*, II, tav. XVII e del dinos del Victoria and Albert Museum a Londra (DUCATI cit., tav. 17a). Tutti appartengono al gruppo del pittore di Tityos, eccetto il dinos.

mento (79); una lamina di bronzo a sbalzo da Vulci (80) alcuni leoncini in bronzo a tutto tondo, decorazione di mobili, o recipienti, in vari musei: il più bello è quello dell'Ashmolean Museum a Oxford (81). È la traduzione disegnativa della criniera a collare plastico di alcuni leoni sepolcrali in nenfro da Vulci (82). La stilizzazione della tomba dei Tori sembra trovarsi tanto a Vulci che a Tarquinia ed è forse più estesa (83).

---

(79) Lastre di avorio: MICALI, *Mon. In.*, tav. XLI, 11; *Ann. Inst.*, 1856, tav. XXX; *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, p. 317, fig. 1 e tav. XVI. — Leoncini di avorio: *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, tav. XV, dove si vede come eran posti sul coperchio della teca; Vaticano, Gregoriano, nn. 174-175 (PARETI, *Tomba Regolini Galassi*, p. 229 e tav. XIX; foto Anderson n. 42195): il Pareti li attribuisce alla cella della tomba Regolini Galassi, insieme ad altri frammenti pubblicati nella stessa tavola. La provenienza è impossibile. I leoncini e i frammenti di lastre di avorio della citata tav. XIX sono indubbiamente della fine del sec. VI a. C., come quelli pubblicati nelle *Röm. Mitt.* cit., tav. XV; non hanno la tipologia dei leoni etruschi della metà del VII sec. a. C. Quanto ai frammenti di lastre di avorio, appartengono a un tipo troppo conosciuto per lasciar dubbi in proposito. Per la lastrina di avorio, descritta dal Pareti al n. 169 (loc. cit., p. 227), il Pinza, citato dal Pareti, dice che non è stata trovata nella tomba Regolini Galassi, ma « nelle ultime escavazioni della Etruria Pontificia ». Probabilmente bisognerà estendere questa indicazione anche al restante gruppo di leoncini e lastrine di avorio.

(80) *St. Etr.*, XI, 1937, p. 117, fig. 10; *Jahrb.*, 1943, p. 247.

(81) *University of Oxford. Ashmolean Museum. Summary Guide to the Department of Antiquities*, tav. XLIII, B. Altri simili, ma più piccoli: Firenze, Museo Archeologico, n. 709; Parigi, Biblioth. Nat. n. 1110 e fig. a p. 469. Vicina, ma non identica, è la criniera dei leoncini sull'orlo di un bruciaprofumi a carrello da Bisenzio, Firenze, Museo Archeologico n. 73323; uguale stilizzazione nel leone a sbalzo *Guglielmi* II, tav. 49, 89a-b.

(82) Vaticano Gregoriano (GIGLIOLI, *A. E.*, tav. 72, 1): altro leone funerario da Musignano (Vulci) (*St. Etr.*, IV, p. 424); CANINA, *Etruria Marittima*, tav. CX, fig. 13; MATZ, *Scritti in onore di B. Nogara*, p. 275 ss.

(83) Sarebbe attraente poter localizzare la stilizzazione della tomba dei Tori, ma per quanto i monumenti su cui si trova siano limitati in numero non è possibile localizzarli. Si trova tanto a Vulci che a Tarquinia e, forse, altrove; i leoncini a tutto tondo ricordano il tipo dei leoncini di tripodi e altri monumenti ritenuti « vulcenti »; ma il luogo di produzione di avori e vasi pontici è discusso ed obbliga alla prudenza. In Grecia la stilizzazione non è mai così rigida e l'orecchio non è dietro l'attacco della criniera, ma davanti o sopra.

Esiste in Etruria un secondo tipo di criniera disegnativa, a goletta interrotta: l'ha un leone in nenfro da Vulci al Museo Arch. di Firenze (PALLOTTINO, *Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca*, tav. CXI) e alcuni leoni in bronzo a Perugia e a Monaco (PFISTER, *Die Etrusker*, p. 76; PALLOTTINO,

La pantera, nel frontone della cameretta di sinistra, ha le zampe a colori diversi. Il motivo è arcaico, ma continua in Etruria fino alla fine del VI sec. a. C. ed oltre. Lo hanno varie tombe e lo ha la ceramica vascolare (84).

Il toro con testa frontale (tav. IVb) è un motivo arcaico (85). Con lista colorata che va dalla fronte alle narici, come qui e in un frontone della cameretta di sinistra (86), si trova eccezionalmente nei vasi pontici (87). Il collo a larghe liste rosse vivaci e

---

Mostra cit., nn. 199-204, tav. XXXIII). La criniera, piatta come nel leone di Oxford, va dalla fronte alla base dell'orecchio, dove è interrotta; ricomincia alla bocca e gira come un soggolo sotto la gola. L'hanno i leoni del pittore di Paride, disegnata in bianco; i leoni della tomba dei Leoni a Tarquinia hanno la stessa forma ma con trattini interni obliqui (WEEGE, *Etr. Malerei*, p. 89, fig. 76, per errore attribuita alla T. del Mare). Metà sola della goletta, i leoni della tomba del Morto (*Mon. Inst.*, II. tav. 2). Vi sono, poi, variazioni sul tema principale. Sui leoni etruschi è annunziato un lavoro del Dott. W. L. Brown, dell'Ashmolean Museum di Oxford.

(84) Si trova nelle tombe arcaiche di Cere, nella tomba Campana a Veii. A Tarquinia l'hanno varie tombe, oltre quella dei Tori (tombe delle Iscrizioni, del Barone, dei Baccanti, degli Auguri, tomba BYRES, *Hypogaei... of Tarquinia*, parte IV, tav. 5); inoltre l'urnetta dipinta GIGLIOLI, *A. E.*, tav. CVI (ma le zampe di colore diverso si vedono solo in *Röm. Mitt.*, 1930, p. 192 s., figg. 1-3). Anche la ceramica vascolare ricorre talvolta all'effetto decorativo delle zampe di vari colori. L'hanno occasionalmente il pittore di Anfiarao (SIEV.-HACKL, p. 101, figg. 103-104) e il pittore di Paride (Monaco 971: SIEV.-HACKL, fig. 182); è più frequente nel pittore di Tityos, che vi ricorre ripetutamente (Parigi, Bibl. Nat. 171: 2 grifoni e una sfinge, non sono visibili le diversità di colore in *C V A*, tav. 28,5; 29,3 nè in DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 18; Monaco 836: SIEV.-HACKL, tavola a colori; Monaco 937: SIEV.-HACKL, fig. 171; Monaco 990: SIEV.-HACKL, fig. 199; ecc.).

(85) La sola testa frontale, isolata, sopra un ariballo protocorinzio dell'inizio del VII secolo (JOHANSEN, *Les Vases Sicyoniens*, tav. XX, 3). Come emblema di scudo, sempre frontale, appare sui vasi protocorinzi ca. la metà del VII sec. a. C. Il toro con testa frontale si trova per la prima volta sul cratere corinzio Louvre E 633 (POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, I, tav. 47), che il PAYNE, *Necrocorinthia*, p. 302, data all'ultimo quarto del VII secolo, ma che deve essere un poco più tardo. Nel secondo quarto del VI sec. è su un'anfora tirrenica (PFUHL, III, tav. 48, fig. 203); della stessa epoca sarà il toro con testa frontale sull'anfora etrusca al Louvre, PFISTER, *Die Etrusker*, p. 12. Nella seconda metà del VI sec. assume la speciale stilizzazione della tomba dei Tori.

(86) *Antike Denkmäler*, II, Hülfstafel 41 42 A, fig. 1a; foto Moscioni 8607.

(87) DOHRN, tav. 4, 138-139, frammento a Bonn del pittore di Anfiarao: il toro ha una lista bianca che va dalla fronte alle narici. Un fram-

contrastanti dell'Acheloo (tav. IVc) e del toro della cameretta di sinistra (88)) sembra essere un'eccezione altrove, ma si ritrova su tre vasi pontici del pittore di Paride (89).

Gli ippocampi (fig. 6) nei frontoni delle camerette sono un motivo comunissimo. Hanno in generale una lista o linea, che, nascendo fra le zampe anteriori, va dal ventre alla coda. Non conosco ippocampi in cui nasca, come qui, dal petto e passi al disopra delle zampe. I due della cameretta di destra (90) offrono uno dei motivi preferiti in Etruria in questa età per dar varietà all'animale in corsa: una zampa tesa in avanti, l'altra piegata sotto il ventre (91).

---

mento di fabbrica ionica, da Tell Defenneh, al British Museum ha una pantera con simile lista bianca dalla fronte alle narici (*C V A*, Brit. Mus. 8, II D *n*, tav. 8, 11), lista che hanno talvolta i vasi attici.

(88) *Antike Denkmäler*, II, Hülfstafel 41 42 A, fig. 6.

(89) Monaco 837 (DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 1; J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, tav. I, 3); Parigi, Bibl. Nat. 172 (*C V A*, III F, tav. 30,5; DUCATI, cit., tav. 14); New York, Metr. Mus. 55,7 (*Bull. Metropolitan Mus.*, Jan. 1956, p. 128). Tori a larghe liste di colori contrastanti, come hanno queste poche opere etrusche, sono rarissimi. Si veda il toro su piatto da Cameiros al Brit. Museum, 61.4-25.44, con collo a larghe liste brune sul fondo molto chiaro dell'argilla, che ripetono l'effetto decorativo della tomba dei Tori. Alcuni tori della ceramica calcidese hanno il collo a liste trasversali alternate rosse e nere (RUMPF, *Chalkidische Vasen*, tav. CXV, 79; CXVII; inoltre l'anfore, qui fig. 2); si veda anche i tori su aribalti corinzi arcaici (PAYNE, *Necrocorinthia*, tav. 25, 4), ma i colori sono smorti e l'effetto non è così decorativo come nei vasi etruschi e nel piatto di Cameiros. Simile, ma non uguale, il collo del toro su un sarcofago di Clazomene, *Ant. Denk.*, II, tav. 26.

(90) *Antike Denkmäler*, II, Hülfstafel 41 42A, fig. 7.

(91) Il motivo di un animale in corsa, con una delle due zampe anteriori piegata sotto il ventre, è comunissimo in Etruria nella seconda metà del VI sec. a. C. L'ÅKERSTRÖM, *Untersuchungen über die figürlichen Terrakottafriese aus Etrurien und Latium*, in *Opuscula Romana*, I, 1954, p. 191 ss., a proposito delle lastre templari di Velletri e di Cere con cavalli in corsa, localizza il motivo a Cere. Esso è molto più esteso di quel che non appaia dall'articolo dell'Åkerström. Oltre ai due esempi citati dall'autore (il carro in bronzo da Monteleone di Spoleto e l'anfora pontica di Reading) il motivo della zampa piegata si trova su numerosi prodotti etruschi. Ne ricordo alcuni: Ceramica vascolare: brocca, Firenze, Museo Archeologico n. 3780 (citata in *Guglielmi I*, p. 77); anfora MICALI, *Mon. in.*, tav. XXXVII, 1; anfora pontica Monaco 839 (SIEV.-HACKL, p. 103, fig. 108: cerbiatto). - Bronzi: due appliques per elmo 229, Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen (FR. POULSEN, *Katalog des Etruskischen Museums*, p. 112 e tav. 99); altra applique da

Gli uccelli e la sfinge hanno le penne indicate mediante scacchi a colori alternati (tav. VIa, c). Anche questo è un motivo che non ha confronti esatti nè in Grecia, nè nel mondo Mediterraneo: non ha niente di naturalistico, è semplicemente decorativo. Simili, con la semplificazione che il motivo ha subìto da parte di un pittore ra-

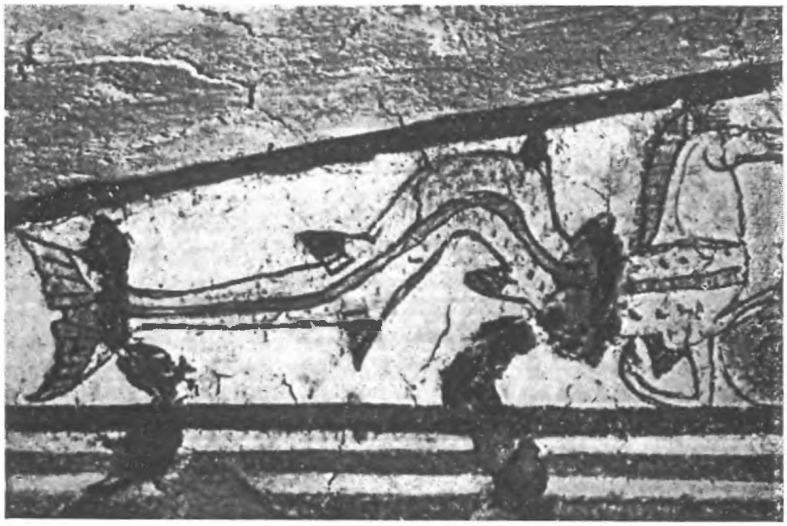


Fig. 6: Tarquinia - T. dei Tori: Frontone della stanza a destra.

Vulci (*St. Etr.*, XI, 1937, p. 116, fig. 9); altra a Parigi, Biblioteca Nazionale (BABELON-BLANCHET, *Catalogue bronzes*, n. 810); altra trovata a Bologna (*St. Etr.*, X, 1936, tav. VI, 2); riquadro di uno dei tripodi Loeb (*A J A*, 1908, tav. XIV: tripode B: due arcieri a cavallo). - Scultura in pietra; cippi chiusini, *St. Etr.*, XII, 1938, tavv. XXI, 3; XXIX, 2 e 4; XXX, 5. - Pittura tombale: Chiusi, tomba del Colle (BIANCHI BANDINELLI, *Clusium I, Le pitture delle tombe arcaiche*, tav. D): tomba di Poggio al Moro INGHIRAMI, *Mus. Chius.*, tav. CXXVIII; ecc. A Tarquinia corse di cavalli non esistono in tombe arcaiche, ma il motivo della zampa anteriore piegata lo hanno gli ippocampi (tomba dei Tori; tomba del Barone): nelle tombe e nella ceramica vascolare si alternano spesso quelli con ambedue le zampe tese e quelli che ne hanno una piegata. Se il motivo della zampa piegata fosse esclusivamente etrusco, come pensa l'Åkerström, sarebbe interessante trovarlo sulla bella lamina a sbalzo di Castel San Mariano con lotta di Eracle e due guerrieri (*Antike Denkmäler*, II, tav. 14: cavalli di destra), la cui etruschicità verrebbe così assicurata contro coloro che la trovano troppo bella per essere etrusca. Ma il motivo si trova occasionalmente in opere greche come Monaco 346a e 381 (SIEV.-HACKL, fig. 46 e tav. 13); tazza RUMPF, tav. 17,7; piatto protoattico KÜBLER, *Altattische Malerei*, fig. 43; tazza di Eufronio, Perugia 1170 (HOPPIN, *Attic Red-figured Vases*, I, p. 403) ecc. Si ritrova inoltre in cavalli delle idrie

pidissimo nel suo lavoro, sono le ali sui vasi del pittore di Michali (92). Questi indica quasi costantemente le penne lunghe con linee che si incrociano a scacchiera. Questa stilizzazione è così lontana dal modo usuale di indicare le penne che il trovarla usata dal pittore della tomba dei Tori e dal pittore di Micali fa supporre un rapporto di dipendenza. Simili sono anche — tenuto conto del materiale diverso — le ali dei tre uccelli di una lastrina d'avorio (93).

I rapporti fra il pittore della tomba dei Tori e il pittore di Micali non si limitano al manierismo delle penne a scacchiera. Vi sono punti di contatto anche nel fregio principale: se il profilo di Troilo ricorda i vasi del gruppo di La Tolfa (sopra p. 168), invece i capelli di Troilo, che volano dietro le spalle, trovano il loro confronto più immediato nel pittore di Micali (94).

---

ceretane: Br. Museum B 59 e Louvre, Campana 10227; in capre sui sarcofagi di Clazomene. È vero, però, che il motivo in Grecia è raro. In Grecia la zampa anteriore piegata indica l'animale che sta per soccombere in lotta; con questo significato è usato, fin dal VII sec. a. C., nel fregio animale, dove talvolta è esteso anche ad animali che non sono in lotta, specialmente cerbiatti e capre. Il cavallo alato sul vaso protocorinzio JOHANSEN, *Vases Sicyoniens*, tav. XXX, citato dall'Akerström come esempio greco del motivo, non è in corsa, ma in volo; tutte e quattro le zampe piegate sotto il ventre, come ha quello, sono lo schema del cavallo in volo. Si veda i cavalli alati in schema simile sulla lastra di avorio *Rivista Istituto Arch. e St. d. Arte*, V, 1935, tav. I, 1.

(92) J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, p. 12 ss.; 295 s. e tav. III, con la bibliografia precedente. Il DOHRN, p. 89 ss. divide il gruppo di Micali fra tre pittori, delle Sirene, di Perseo, della Palestra. Si veda per ali quadrettate, per es., SIEV.-HACKL, figg. 118; 145; tav. 35, 845, 862, 864; 36, 847; 37, 851, 854; ecc.

(93) *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, p. 318, n. IX e tav. XVI; DUCATI, *A. E.*, fig. 330,5; GIGLIOLI, *A. E.*, tav. CXXXIII, 3: tre uccelli ad ali spiegate volano sulla superfice del mare (?).

(94) I lunghi capelli svolazzanti di Troilo sono è vero un motivo comune in Etruria nell'ultimo trentennio del VI sec., ma quelli che son loro più vicini son quelli del pittore di Micali (DOHRN, tav. 5, 186; 7, 276; SIEV.-HACKL, figg. 124, 144, 165, ecc.). In altri pittori vascolari, o il motivo è più moderato (pittore di Anfiarao: Monaco 838, SIEV.-HACKL, p. 101 s.), o è eccezionale (pittore di Paride (?) nel tardo vaso Monaco 923, SIEV.-HACKL, p. 132, fig. 160; Würzburg 780; DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 5). Il Pittore di Tityos ha i capelli tesi, quasi rigidi, legnosi nell'anfora Bibl. Nat. 173 (DUCATI cit., tav. 23); ma in generale, se ha i capelli al vento, li disegna a ciocche separate. Eccezionale è il motivo in alcune idrie ceretane. In altro campo si veda le lastre di avorio, come GIGLIOLI, *A. E.*, tav. CXXXIII; *Rivista Istit. Archeol. St. dell'Arte*, V, 1935, tav. I, 1-2; p. 42, fig. 2, della stessa età del pittore di Micali, ma i capelli terminano angolosi.

* * *

I frequenti punti di contatto della tomba dei Tori, e di altre tombe di Tarquinia, con la ceramica etrusca dipinta sono suscettibili di varie spiegazioni:

1. - Le tombe arcaiche di Tarquinia furono dipinte dai pittori vascolari. Questo non è possibile, perchè le somiglianze si limitano ai fregi decorativi, mentre, nelle scene narrative, si hanno solo per motivi secondari, come le vesti, l'acconciatura dei capelli. La composizione e lo stile differiscono. Le scene narrative sorpassano, per concezione ed esecuzione, il livello artistico e le possibilità della pittura vascolare.

2. - I fregi principali furono dipinti da abili pittori, da artisti; quelli secondari furono affidati a decoratori, che possono essere i pittori vascolari. Ora, questo non può escludersi o affermarsi a priori; può, anzi, essersi verificato in alcuni casi. Ogni tomba dovrà esser esaminata singolarmente. Per alcune, credo di doverlo escludere: i vasi etruschi sono in generale inferiori come qualità ai fregi secondari delle tombe. Nessun ceramista etrusco ha mai raggiunto la grazia e freschezza dei cerbiatti delle tombe dei Baccanti e del Vecchio (95), nè il vigore e la potenza dei due felini nel frontone della tomba delle Leonesse (96). Il pittore di Micali ha dipinto molti leoni e leonesse simili a quelle per atteggiamento e per forme (97), ma la sua inferiorità è evidente. Solo il migliore fra i pittori di vasi pontici, il pittore di Paride, raggiunge qualche volta negli animali del fregio secondario e principale — ma non sempre e non in tutti gli animali — il livello delle tombe dipinte. I suoi leoni sono ben disegnati e maestosi (98), ma seguono in generale lo schema convenzionale; invece alcuni dei suoi grifoni e i cani, come in Monaco 837 (99); British Mus. B 54 (100); e su due anfore

---

(95) PALLOTTINO, *La Peinture étr.*, p. 54; WEEGE, *Etr. Malerei*, tav. 42; 70; *Mon. Inst.*, VIII, tav. XIV, 1.

(96) WEEGE, *Etr. Malerei*, tav. 7; DUCATI, *Le pitture delle tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti*, tav. I; LEISINGER, *Malerei der Etrusker*, fig. 30.

(97) Per es. Monaco 850; 898a; 958 (SIEV.-HACKL, tavv. 35, 39, 42); anfora a Leningrado, foto Istituto Arch. Germanico, Roma, 34, 2210.

(98) DOHRN, p. 36. Veramente notevoli sono i leoni di un'anfora inedita di Tarquinia: DOHRN, n. 85, foto Moscioni 8666.

(99) DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 1, grifone.

(100) DUCATI, *Pontische Vasen*, tav. 16*b*, ma il più bello dei grifoni, quello sulla spalla, non si vede; foto Ist. Arch. Germ. Roma n. 1931.900.

DELL'ARCHEOLOGIA BOLOGNA

di Tarquinia (101), sono originali e straordinariamente decorativi (102). Ma in nessuna tomba di Tarquinia vi son tracce dello stile del pittore di Paride, che doveva esser già al termine della sua carriera, o aver cessato di produrre, quando fu dipinta la maggior parte delle tombe arcaiche.

Nella tomba dei Tori si può escludere che siano stati attivi due pittori, un artista e un decoratore: la testa del cavallo di Troilo e quelle del cavallo e degli ippocampi (fig. 6; tav. IV b) dei frontoni sono della stessa mano; il profilo della sfinge, dei gruppi osceni, di Achille e Troilo, con la loro caratteristica riduzione del profilo umano a rettangolo, son dovuti allo stesso pennello; i leoni della fontana tav. III) hanno la criniera stilizzata dalla chimera (tav. VI a) e del leone dei frontoni e sono accucciati nella stessa posizione della capra selvatica e del toro (tav. IV b). Mi sembrano dipinti da uno stesso pittore.

Quanto alla differenza di linguaggio, notata nei fregi secondari rispetto alla scena principale — tinte piatte, colori astratti, figure aderenti al fondò, nei primi; linea che tenta di dar volume e rotondità ai corpi, colori che imitano la natura, arretramento del fondo mediante tagli e sovrapposizioni nella seconda —, non credo che essa indichi necessariamente mani diverse. Nei frontoni e nel piccolo fregio al disopra delle porte il pittore seguiva l'antica tradizione decorativa del fregio animale; nell'agguato di Achille ha adoperato il linguaggio artistico dell'epoca.

3. - La pittura vascolare imitò motivi e schemi della pittura tombale. Questo è sicuramente avvenuto in alcuni casi. Le ali quadrettate che il pittore di Micali dà agli esseri alati, dipendono da quelle un po' più complesse, ma essenzialmente simili, della tomba dei Tori (sopra, p. 175). L'ala a taglio netto della sfinge e quelle simili del pittore di Tityos dipendono l'una dall'altra (sopra, pag. 167). Ma talvolta è difficile pensare a dipendenza diretta della ceramica dalla pittura tombale, per es. per le zampe a diversi colori, per lo schema

(101) DOHRN, p. 147, n. 85 e 85a; foto Moscioni nn. 9088 e 9089; foto Anderson n. 41026: grifoni e cani.

(102) Nel grifone, il ricciolo è sostituito da rigide linee graffite che ricordano un poco la parrucca egiziana. Il cane, con lungo muso appuntito, strana barbetta dalla gola alle lunghe orecchie a punta, è così fuori dell'usuale che ci si può chiedere se il pittore non abbia visto pitture o disegni o canopi egiziani con Anubis e si sia ispirato a quelli (cfr. A. LHOTE, *La Peinture égyptienne*, tavv. 9-13; 159).

della chimera, per la decorazione a liste nel collo del toro, tutti più antichi della tomba dei Tori. Inoltre il pittore della tomba ha contatti non solo con la pittura vascolare etrusca della seconda metà del VI sec. a. C. (pittore di Paride, ma soprattutto con il pittore di Tityos, il gruppo di La Tolfa, il pittore di Micali), ma anche con tutto il gruppo degli avori del 530-475 a. C. e con bronzi e sculture in pietra della stessa età, cioè con opere di varie epoche, eseguite probabilmente in centri diversi (102). La maggior parte di questi motivi decorativi si rivelano più estesi di quanto si sia pensato. Il motivo dell'animale in corsa con una zampa anteriore piegata sotto il ventre è stato supposto caratteristico di Cere, ma si trova in tutta l'Etruria e nel Lazio (sopra, p. 173 nota 91). Il motivo arcaico degli animali con zampe di colore diverso continua in vari centri dell'Etruria fino alla fine del VI sec. a. C. ed oltre (v. sopra, p. 172). Il più caratteristico dei personaggi seduti di un gruppo di lastre fittili trovate a Velletri (104), quello con il mento appoggiato alla mano, è ripetuto identico, compreso lo sgabello su cui siede e il *petasos* che ha in testa, su una delle lastre di nenfro a riquadri scolpiti, provenienti dalle tombe di Tarquinia ed ora nel portico del Museo di quella città. Davanti ha una figura maschile stante, che indossa un corto chitone: anche essa è simile, ma non uguale, alle figure stanti della stessa lastra fittile. Questi contatti sono troppo estesi per cronologia e topografia, per dedurre che tutti i lavori di arte industriale dipendono direttamente dalla tomba dei Tori, o da altre tombe di Tarquinia. Essi sono spiegabili solo se si suppone che i motivi decorativi erano comuni e formavano il repertorio decorativo corrente in quell'epoca.

Se questo è esatto, cioè se i motivi decorativi erano patrimonio comune a cui attingevano artefici e artisti di una determinata epoca, pur lavorando in campi diversi e in differenti città, bisognerà avere grande prudenza nell'usarli. Solo in casi eccezionali permetteranno di determinare il luogo dove artefici e artisti ebbero la loro formazione. Che questi motivi decorativi non sono stati proprî di una sola scuola, o bottega, lo mostra anche il fatto che, in base ad essi, il pittore di Micali è stato localizzato con uguali probabilità a Cere

(103) I vasi pontici, il pittore di Micali, gli avori, i bronzi, le pitture tombali non possono appartenere tutti a uno stesso centro.

(104) ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, tav. 128, 450: da sinistra, il terzo personaggio seduto, con *petasos* in testa.

(Dohrn) e a Vulci (Riis), (105) e i vasi « pontici » a Tarquinia (Dohrn), a Vulci (Riis), a Cere (Akerström) (106).

Mi sembra chiaro, tuttavia, che il pittore della tomba dei Tori, pur rispecchiando lo stile e molti dei motivi decorativi dell'epoca, è soprattutto in contatto con il gruppo dei pittori vascolari del 530-500 a. C. Non credo, però, che debba essere identificato con uno di loro. Direi, piuttosto, che viveva nell'ambiente nel quale anche essi han ricevuto la loro formazione. I motivi dell'ala tagliata netta, che ha in comune con il solo pittore di Tityos (sopra, p. 167), delle ali quatrettate, in comune con il solo pittore di Micali (sopra p. 175), sono manierismi troppo caratteristici, troppo limitati, per pensare a influssi generali. Dimostrano che i due pittori vascolari sono stati in contatto con il pittore della tomba dei Tori. Per il pittore di Tityos, i contatti sono così estesi che penserei che appartenesse allo stesso ambiente artistico. Il pittore di Micali, invece, non sembra aver avuto contatti continuati: salvo il manierismo delle ali quadrettate, è molto diverso e dipende piuttosto dalle idrie ceretane. Penserei che si è trovato a contatto con il pittore della tomba dei Tori solo per breve tempo.

Il luogo dove avvennero questi contatti non può essere Cere, il cui influsso — per quanto ne conosciamo l'arte — è quasi nullo nel pittore della tomba dei Tori (107). Penserei invece all'Etruria Centrale.

Dall'esame della tomba dei Tori un dato mi sembra che risulti evidente. Fra la pittura arcaica di Tarquinia e la plastica « vulcente » esistono innegabili e stretti rapporti, così stretti che si potrebbe esser tentati di attribuire tutto a Tarquinia, o tutto a Vulci.

(105) Dohrn, p. 128 ss.; Riis, *Tyrrhenika*, p. 70. Il Riis rifiuta di attribuire a Cere la ceramica del pittore di Micali, perchè pensa che, non le idrie ceretane, ma le lastre di terracotta dipinte ci diano lo stile di Cere: ora, il pittore di Micali evidentemente non dipende da queste. Le idrie ceretane non danno, è vero, lo stile di Cere, ma se furono dipinte là, è naturale che abbiano esercitato un influsso sulla produzione della città. Quest'influsso è evidente nel pittore di Micali, accanto a quello della pittura tarquiniese. Il Riis, forte del fatto che Tarquinia e Vulci sono strettamente collegate, tende (p. 71) ad attribuire tutto a Vulci.

(106) Dohrn, p. 82 ss.; Riis, *Tyrrhenika*, pp. 69 s.; 93; Akerström, in *Opuscula Romana*, I, 1954, p. 191 ss., Appendice.

(107) Il Riis, *Etruscan Art*, p. 81, dice che la tomba dei Tori si ricongiunge per stile alle lastre Campana da Cere. Penso sia un errore di stampa, perchè nè per stile, nè per motivi, nè per tratti fisionomici, mi sembra che esistano dei punti di contatto.

La conseguenza da trarre credo sia differente. Tarquinia e Vulci non distano molto l'una dall'altra. A causa di questa vicinanza hanno avuto contatti continui. Perciò botteghe e scuole d'arte sono così simili per stile e motivi che non siamo, per ora, in grado di distinguere che cosa appartiene all'una, che cosa all'altra. Invece di parlare di stile di Tarquinia e di stile di Vulci, credo che bisogni contentarsi, almeno per ora, di parlare di produzione dell'Etruria Centrale (108).

I motivi decorativi della tomba dei Tori possono aiutare per la datazione della tomba. Le date proposte oscillano fra la prima metà del VI sec. e il 530 a. C. (109). I motivi decorativi della tomba dei Tori si trovano nei più recenti dei vasi pontici — quelli del pittore di Tityos — e nel pittore di Micali. Il pittore ha rapporti anche col gruppo più recente dei vasi di La Tolfa, contemporanei al pittore di Tityos, inoltre con bronzi ed avori, opere tutte databili tra il 530 e il 475 a. C. Malgrado l'apparente arcaismo della scena di Achille e Troilo, non credo che ci si possa allontanare dall'inizio di questo periodo. Il pittore della tomba dei Tori è un pittore mediocre. Gli manca l'originalità necessaria per inventare motivi decorativi e lanciare stilizzazioni. Egli ha solo seguìto, con gusto e senso del colore e della linea, quelli esistenti. Non si

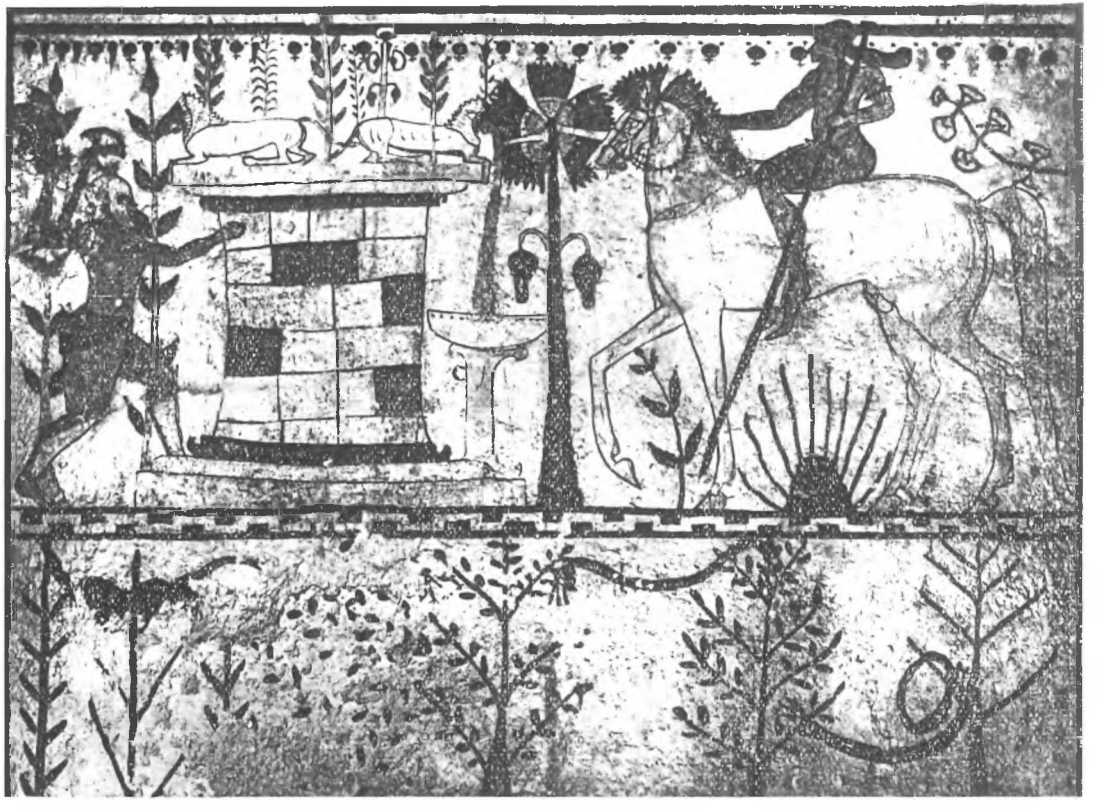
---

(108) Il RIIS, *Tyrrhenika*, pp. 71, 94 s., accenna alla possibilità di parentela di stile fra i due centri, ma tutte le sue preferenze sono per Vulci (p. 107), che sarebbe il centro artistico più importante. A me sembra che, quando si mette a base dell'esame la pittura, siamo tentati di attribuire a Tarquinia buona parte della produzione cosiddetta « vulcente ». Se, invece, partiamo dall'esame dei bronzi, ne risulta l'attribuzione a Vulci delle scuole pittoriche e ceramiche.

(109) Prima metà VI sec. a. C.: KÖRTE, in *Antike Denkmäler*, II, p. 5; WEEGE, *Etruskische Malerei*, p. 108; ALBIZZATI, in *Dedalo*, I, p. 155 (più vicina al VII che al V secolo). - Poco prima del 550 a. C.: DUCATI, *Le Pitture delle Tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti*, p. 19 e *St. Etr.*, XIII, 1939, p. 203 ss. (abbassando la datazione data in *A. E.*, p. 221, dove la pone all'inizio della fase d'arte che va dal 575 al 475). - Metà VI sec. a. C.: LEISINGER, *Malerei d. Etrusker*, p. 24; GIGLIOLI, *A. E.* - Poco dopo la metà del VI sec. a. C.: ROMANELLI, *Tarquinia*, p. 28; PALLOTTINO, *La Peinture étrusque*, p. 29. - Al 540-530 a. C.: DOHRN, p. 79. - Ca. 530 a. C.: MESSERSCHMIDT, *Beiträge zur Chronologie der etr. Wandmalerei*, p. 33. Il RUMPF, p. 55, la dice contemporanea ai vasi calcidesi, del 550-520 a. C.

può, quindi, allontanarlo dalla produzione, da quella vascolare specialmente, che ripete i suoi stessi motivi. È, però, all'inizio di questa produzione, perchè conserva ancora rari echi dei pittori vascolari del 550-530 a. C. Credo che la tomba dei Tori si debba datare intorno al 530-520 a. C., certo non prima di questa data.

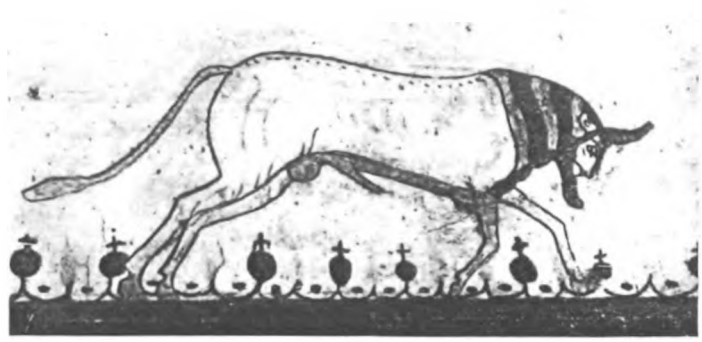
Luisa Banti



Tarquinia - Tomba dei Tori.

a

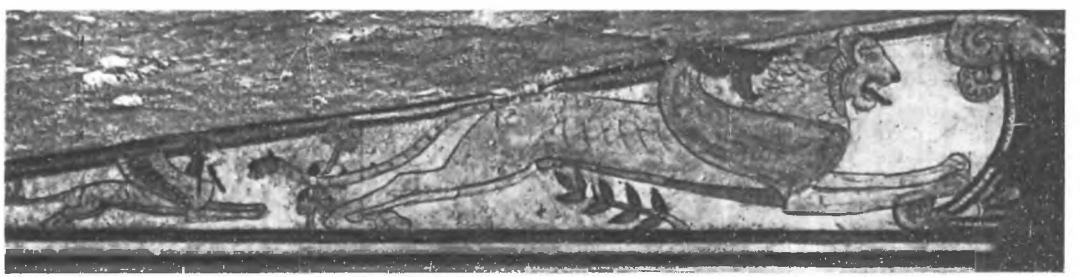
b



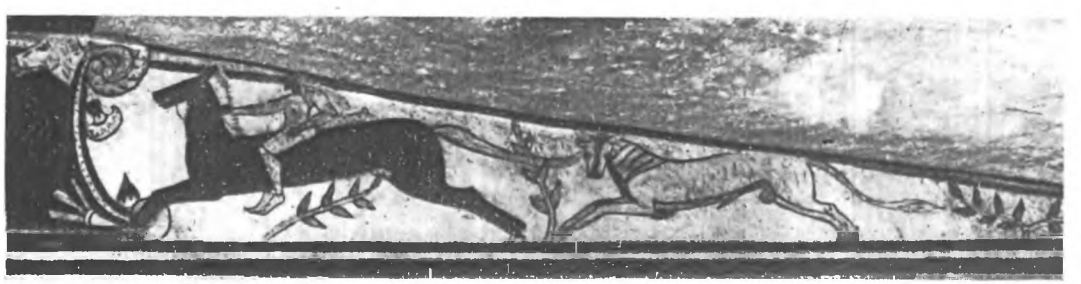
c

a) Roma – Museo di Villa Giulia – Anfora calcidese (foto G.F.N. F 14841).
b, *c*) Tarquinia – Tomba dei Tori – Particolari.

Tarquinia - Tomba della Caccia e Pesca - Parete di fondo.



a



b

c

Tarquinia - T. dei Tori: *a*, *b)* prima stanza, frontone della parete di fondo: *c)* stanza a destra, frontone della parete di fondo.