

reperiti vedano la luce prima della « banale » presentazione dei dati di fatto dai quali dovrebbe in gran parte dipendere la validità stessa di tali discussioni. Il nostro appello non è rivolto, ovviamente, ai soli colleghi svedesi: un po' dappertutto la ricerca scientifica è limitata e condizionata dal bisogno dei singoli di produrre titoli che consentano loro di avanzare, o perfino di sopravvivere, nella giungla delle carriere. Ma gli studiosi della scuola svedese, impegnata da anni nell'edizione di vaste quantità di inediti romani e laziali lasciatici in eredità dalle precedenti generazioni, si trovano in posizione di particolare vantaggio per apprezzare i pericoli inerenti all'attuale situazione. Vorranno essi, secondo il nostro augurio, additare a noi tutti la via di una più rigorosa e razionale condotta di scavi e relative pubblicazioni? O saremo invece costretti ad ammettere, noi e loro, che ad Acquarossa come altrove il danno ormai è fatto, e non è più possibile trovare una soluzione per questo problema, che è del resto totalmente artificiale?

FRANCESCA R. SERRA RIDGWAY - DAVID RIDGWAY

SIMONETTA STOPPONI, *La tomba della « Scrofa Nera »*, Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, vol. VIII, Giorgio Bretschneider, Roma 1983, pp. 123, tavv. 27.

Quando G. Dennis, dopo essere strisciato lungo un angusto cunicolo, scoprì la tomba alla quale dette il nome (Tomb of the Black Sow), all'incerta luce di una candela osservò che le pitture erano assai malandate, tanto che delle otto figure umane contate sulla parete di fondo, solo due conservavano la testa. Con non celato stupore, l'infaticabile console inglese annotava inoltre che a differenza degli altri da lui visitati nella medesima necropoli, il sepolcro era sprovvisto di una porta o di qualunque forma di chiusura: un fatto, questo, di cui approfittarono di lì a poco altri due visitatori che nel 1849 incisero la loro firma su uno spiovente del soffitto. È stata quindi una fortuna che la tomba, lasciata in tali condizioni, sia stata ben presto dimenticata tanto che se ne perse ogni traccia. E se questo evento ha sottratto le pitture per oltre un secolo all'attenzione degli studiosi, è però forse grazie al lungo oblio che le possiamo ancora oggi ammirare nel Museo Nazionale di Tarquinia, dove sono state trasferite dopo la riscoperta della tomba avvenuta nel 1959 ad opera della Fondazione Leric: i gravi danni sofferti per mano dei clandestini ed il rapido degrado subito dagli affreschi nel breve intervallo di tempo intercorso fra la riscoperta e l'intervento di restauro — di cui la Stopponi propone un'eloquente documentazione alla tav. 14 — non possono infatti lasciare dubbi su quale sarebbe stato il suo destino se questa tomba fosse rimasta accessibile al pubblico fin dai tempi del Dennis.

Dopo essere stata citata o parzialmente riprodotta innumerevoli volte nella letteratura archeologica, a quasi un quarto di secolo dalla sua riscoperta la tomba della Scrofa Nera è stata finalmente oggetto di un attento ed acuto studio da parte di S. Stopponi, che da tempo sta conducendo ricerche sulla pittura tarquiniese.

Alle notizie preliminari sulle due « scoperte » della tomba e sul restauro, l'A. fa seguire alcune informazioni sulla struttura architettonica, queste ultime desunte dai rilievi e dalle descrizioni edite in quanto il monumento, dopo l'asportazione delle pitture, è reso oggi nuovamente inaccessibile. Segue un'ampia e dettagliata descri-

zione delle pitture che funge da utile supporto alla lettura delle numerose riproduzioni fotografiche e dei disegni che arredano il volume.

Il minuzioso controllo eseguito dall'A. sulle pitture permette di apportare non poche correzioni ed aggiunte alle descrizioni forniteci dai due editori della tomba, il Dennis ed il Moretti: e se in qualche caso si tratta di dettagli di poco conto, vi sono però anche dei particolari che assumono un peso tutt'altro che irrilevante nell'esegesi delle pitture. Alle pp. 15-16 ad es., a proposito della scena di caccia del frontone di fondo, viene descritto un solo cinghiale di sesso femminile — la Scrofa Nera appunto — come già aveva visto correttamente il Dennis, rettificando l'incomprensibile errore di M. Moretti che nel volume *Nuovi monumenti della pittura etrusca* del 1960 parla invece di un maschio in bruno e una femmina in rosso, seguito in ciò da E.P. Markussen nella raccolta bibliografica *Painted Tombs in Etruria* del 1979. A p. 20 viene definitivamente corretta la descrizione che dal Dennis in poi è stata data della liricine seduta sulla kline centrale della parete di fondo: la fanciulla non è rappresentata a seno scoperto, alla maniera greca, ma indossa una tunica resa a risparmio di cui restano sottili linee ondulate. Non si tratta pertanto di una « donna pubblica » assimilabile alle etere dei simposi greci, di cui peraltro questo resterebbe l'unico esempio in Etruria. Il fatto inoltre che poggia i piedi su uno sgabello — chiaro simbolo di prestigio esemplificato anche nella tomba chiusina della Scimmia, nelle lastre di Murlo e nelle stele fiesolane —, mostra che deve trattarsi di un personaggio di rango elevato; anzi, non sembra azzardato pensare con la Stopponi che possa essere rappresentata la figlia dei due recumbenti che significativamente costituiscono l'unica coppia uomo-donna, sia perché siede sulla loro stessa kline, sia perché indossa un abito in tutto simile a quello di lei. Alle pp. 54-55 viene riproposta con buone argomentazioni la lettura fatta dal Dennis dell'oggetto sollevato con la mano dai due commensali della parete destra. Lo scopritore, che vide la pittura in migliori condizioni di quanto non sia adesso, riferiva che ognuno di loro teneva sollevata una kylix. Pur nel precario stato di conservazione attuale di questo particolare, tenendo conto di ciò che ne resta e del movimento del braccio dei due banchettanti, l'interpretazione del Dennis appare la più verosimile, mentre è decisamente da scartare quella proposta da M. Moretti che in *Arte e Civiltà degli Etruschi* (1967), a p. 115 vi vide inspiegabilmente un volatile. Se l'identificazione è giusta, si tratterebbe pertanto di un'altra rappresentazione del gioco del kottabos, da aggiungersi alle pochissime finora conosciute nelle tombe dipinte tarquiniesi (tomba Querciola I, cui forse si possono aggiungere la tomba Cardarelli e la n. 3697).

Largo spazio del volume viene quindi dedicato all'esegesi delle scene iniziando da quella del banchetto, tema centrale nella pittura tombale di Tarquinia a partire dal V secolo. Muovendo dalle lucide analisi storiche del Torelli sulla città e sull'emporio graviscano, la Stopponi vede negli avvenimenti storico-sociali dei decenni iniziali del V secolo le radici dell'assunzione dell'ideologia simposiaca quale tema dominante nelle pitture tombali da parte di una nobiltà che, dopo i fasti del secolo precedente, « avvertendo i sintomi di una crisi, vuole affermare il legame che la unisce e si rinserra nel banchetto intorno al defunto perpetuando nei dipinti la rappresentazione di sé ». L'insistenza sul tema del banchetto non dipende quindi da un progressivo inaridimento della fantasia dei decoratori che, dopo gli acuti che avevano caratterizzato la pittura del VI secolo, si sarebbero adagiati in un'attività di routine. Essa va invece addebitata ai committenti come riflesso di una precisa impostazione ideologica che individua nella rappresentazione del banchetto la più alta espressione del prestigio della classe di appartenenza. È in altri termini

— aggiungerei — il medesimo sottofondo ideologico che sottende alla creazione del filone delle statue-cinerario di Chiusi, dove la glorificazione dei defunti è sottolineata dalla nudità « eroica » degli uomini e dalla presenza di un trono su cui siedono i personaggi femminili.

Analoga semantica ideologica impronta le scene di caccia per ben due volte rappresentate nella tomba: in quella sulla parete destra — purtroppo assai lacunosa già al tempo del Dennis ed ulteriormente mutilata dai clandestini in tempi recenti, sembra venga impiegata una rete per catturare la preda, che è forse un cinghiale come nella tomba Querciola I (ma qui l'animale è del tutto scomparso).

L'altra scena, sul frontone di fondo, è quella che dà il nome alla tomba: vi campeggia al centro la scrofa nera, di enormi dimensioni, inseguita da una muta di cani aizzata dal battitore ed affrontata dal cacciatore armato di lancia.

È in particolare su questa scena che si sofferma l'attenzione dell'A. sia per il buon stato di conservazione che consente di coglierne quasi tutti i dettagli, sia per la collocazione centrale che occupa nella camera. Il tema della caccia non è raro nelle pitture tombali etrusche dove, fra quella agli uccelli, alla lepre, al cinghiale ed al cervo, si contano una decina di esempi sicuri che l'A. possa dettagliatamente in rassegna, distinguendoli da quelli oggi non più verificabili perché perduti o troppo deperiti. Dopo il banchetto, la danza e i giochi atletici, direi quindi che è questo il tema preferito nella pittura tombale nella quale peraltro, con la tomba Campana e degli Animali Dipinti esso viene a precedere con ampio margine cronologico tutti gli altri. È chiaro quindi il messaggio ideologico che si è voluto affidare a tal genere di rappresentazioni fin dal loro apparire su manufatti villanoviani e orientalizzanti che, come i foderi di pugnali, i rasoi, le oreficerie, i carrelli e il vasellame bronzeo, già di per sé connotano il rango sociale del possessore. In altre parole, la società etrusca a cui appartiene questo genere di testimonianze figurate ha elevato il soggetto della caccia a status symbol, al pari del banchetto che spesso infatti le verrà associato nella pittura tombale.

Fra i vari animali selvatici che in età storica sopravvivono in Etruria, il cinghiale è certo il più pericoloso, un carattere questo concordemente ribadito dalle fonti letterarie antiche: e perciò è tanto più prestigiosa la sua caccia, paragonabile a quella del leone celebrata nell'arte del vicino Oriente. A tal proposito l'A. ricorda che la protome di un cinghiale figura come epistema su uno degli scudi dipinti della tomba Giglioli, ipotizzando perciò che nell'animale si potrebbe anche riconoscere un simbolo di Tarquinia stessa, tanto più che la sua immagine compare pure su monete della città. Per quanto concerne l'iconografia dell'intera scena della caccia al cinghiale del frontone, la Stopponi rimanda alle raffigurazioni di Teseo alle prese con la scrofa di Krommyon della ceramica attica a figure rosse, fra le quali si segnalano per le particolari affinità la coppa di Douris al British Museum ritrovata a Vulci (riprodotta nel testo alla tav. 26 b). A questo punto si pone il problema di un'eventuale allusione della scena al mito stesso, sottolineando il fatto che la bestia viene proprio caratterizzata come femmina.

Certo, l'età della tomba viene a cadere in un periodo di diffuse aperture delle città etrusche meridionali nei confronti di Atene all'indomani della sconfitta di Cuma, aperture che culmineranno nel 413 con la spedizione antisiracusana del tarquiniese Velthur Spurinna: non sarebbe quindi illegittimo pensare che l'aristocrazia di Tarquinia avesse scelto già intorno alla metà del secolo la figura dell'eroe tarquiniese come simbolo dei suoi legami ideali con la città greca, una scelta che verrà in seguito esplicitata dalla raffigurazione di Teseo, liberato dal giogo di Ade ad opera di Eracle nella tomba dell'Orco II.

Si tratta ovviamente di un'ipotesi di lavoro che la Stopponi avanza sì con abbondanza di argomentazioni storiche, ma anche con le dovute cautele: a tale ipotesi interpretativa, indubbiamente molto suggestiva, si potrebbe infatti obiettare che nella Tomba Querciola I, all'incirca coeva, l'unica sicura rimastaci oltre a questa con una rappresentazione di caccia al cinghiale, il modo in cui viene praticata avvalendosi di una rete non ha niente a che vedere con le imprese di Teseo. Le medesime considerazioni valgono ancor più significativamente per la parete destra della stessa tomba della Scrofa Nera, purtroppo assai lacunosa, se vogliamo accogliere l'ipotesi della Stopponi che, con buone ragioni, penserebbe a un'analoga scena di caccia al cinghiale condotta con l'ausilio di una rete.

Tra le pitture tarquiniesi con cacce alla selvaggina locale, questa della Scrofa Nera risulterebbe quindi l'unica ad esprimere tale ideologia ellenizzante. E se pure il suo referente iconografico può essere riconosciuto nelle composizioni figurative greche con Teseo che lotta con la scrofa, resta tuttavia arduo ammettere che in una delle città etrusche più fortemente acculturate, qual'è la Tarquinia del V secolo, eventuali allusioni all'immagine dell'eroe ateniese, il cui aspetto estremamente giovanile costituisce uno dei caratteri primari già dalla metà del VI secolo, vengano affidate per l'appunto ad un maturo personaggio barbato. Un personaggio altresì non troppo nobile, con quelle natiche scoperte e la marcata accentuazione del sesso che ben poco hanno a che vedere con la nudità eroica di Teseo, conferendogli invece quel « somewhat obscene character » notato dal Dennis al momento della scoperta. Perché quindi non vedervi una composizione di genere, alla stregua delle tante scene etrusche con soggetto analogo? (cfr. G. Camporeale, *La Caccia in Etruria*, Roma 1984, p. 147 sg.). Tanto più che nella stessa Grecia, come ha sottolineato di recente A. Schnapp — peraltro citato nel volume — vi sono indubbi legami iconografici delle rappresentazioni di cacce generiche con quelle mitiche (*Dial. Arch.* 1979, p. 55 sgg) e che inoltre, a partire dalla fine del VI secolo, per quanto concerne in particolare la caccia al cinghiale si tende a una svalutazione semantica del mito e l'attività venatoria finirà per diventare una pratica sportiva come un'altra. Illuminante, a tal proposito, può essere anche il confronto con le analoghe scene sui sarcofagi clazomeni (cfr. R.M. Cook, *Clazomenian Sarcophagi*, Mainz am Rhein 1981, p. 114).

Il messaggio simbolico della rappresentazione cinegetica della nostra tomba sembrerebbe in sostanza tutto raccolto nella belva, la quale occupa l'intero spazio centrale del frontone e si impone all'attenzione per quell'enorme mole che esalta la virtù eroica del cacciatore.

LUIGI DONATI