

## OSSERVAZIONI SULLE PITTURE DELLA « TOMBA DEI TORI » A TARQUINIA

(Con le tavv. I-VIII f. t.)

*Alla memoria di Mario Bizzarri*

Il rinvenimento, avvenuto in questi ultimi anni, di numerose tombe dipinte nella necropoli di Tarquinia rende per il momento impossibile uno studio d'insieme sulla più antica pittura in Etruria finchè le pitture, tutte, non saranno note o almeno accessibili. Si aggiunga che i risultati di scavi condotti principalmente a Vulci e a Cerveteri non sono di pubblico dominio e che la dispersione del materiale, anche sul mercato antiquario, ha raggiunto una dimensione purtroppo molto notevole.

Poichè le attuali esigenze scientifiche esigono studi quanto più possibilmente approfonditi del materiale archeologico, e poichè questo non è nella condizione di essere adeguatamente studiato, ci si trova a volte nella condizione di dover rinunciare a precisi impegni di lavoro.

Avendo assunto l'incarico della edizione definitiva della « tomba dei tori » a Tarquinia, chi scrive si trova nella impossibilità, per le ragioni sopra esposte, di completare le proprie ricerche e deve limitarsi ad esporre osservazioni frammentarie che, non potendo essere confermate da una analisi più approfondita di altre tombe dipinte, e soprattutto da quella delle ceramiche dipinte più recentemente scoperte a Vulci e a Cerveteri, potranno in futuro essere emendate o corrette (1).

---

(1) Ho cercato di attirare l'attenzione su questa situazione già anni addietro: *Un pittore a Vulci nella II metà del VII sec. a. C.*, in *Jahrb.* LXXVIII, 1963, p. 183 sgg.; *Addenda*, in *AA* LXXXII, 1967, p. 7 sgg. La condizione non va migliorando, come può dimostrare, ad esempio, in sontuosa veste, L. VAGNETTI, *La raccolta di pezzi archeologici*, in *Il palazzo di Montecitorio*, 1967, p. 357 sgg. La denuncia può non essere sterile perchè (*Excerpta sententiarum, quae in praefixo Ed. Gerhardii commentario continentur — Rapporto intorno i vasi volcenti —*,

\* \* \*

La « tomba dei tori » rimane sino ad oggi una delle prime della serie tarquiniese, l'unica di età arcaica che presenti una scena mitologica (2).

in *Ann. Inst.* III, 1831, p. 111 sgg., n. 12): *quod hodie exemplis tuemur, inter exempla erit* (TAC., *Ann.* XI, 24).

(2) La bibliografia sulla tomba è tutta raccolta da L. BANTI, *Problemi della pittura arcaica etrusca: la Tomba dei Tori a Tarquinia*, in *St. Etr.* XXIV, 1955-'56, p. 143 sgg. Gli studi più importanti sono: L. MARIANI, *Di una nuova tomba dipinta della necropoli tarquiniese*, in *Not. Scavi* 1892, p. 261 sgg.: descrizione del monumento; K. KÖRTE, *Wandgemälde in Gräber von Corneto - Tarquinia*, in *Antike Denkmäler* II, 1899-1901, p. 3, tav. 41-42: edizione del ciclo pittorico (nel quale egli — *Röm. Mitt.* XIII, 1898, p. 96 — aveva riconosciuto l'agguato di Achille a Troilo) che documenterebbe rapporti con le ceramiche joniche e lacciniche, e che potrebbe essere datato attorno alla metà del VI sec. a. C. (pur senza escludere attardamenti, comprensibili in ambiente etrusco); F. MESSERSCHMIDT, *Beiträge zur Chronologie der etruskischen Wandmalerei*, 1926: la tomba è la prima della serie tarquiniese, può essere datata attorno al 530 a. C., alcuni motivi — ad es. i gruppi erotici — richiamano quelli su ceramiche calcidesi; J. DE WITT, *Die Vorritzungen der etruskischen Grabmalerei*, in *Jahrb.* XLIV, 1929, pp. 31 sgg., 33 sgg.: osservazioni sulla tecnica delle pitture che presenterebbero una mescolanza di motivi corinzi e jonici, e che sarebbero databili attorno al 500 a. C.; T. DOHRN, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts*, 1937: le pitture presentano una precisa derivazione dalle ceramiche etrusche a figure nere e potrebbero essere datate tra il 540 e il 530 a. C.; BANTI, *art. cit.*, in *St. Etr.*: il pittore della tomba è uno solo, in rapporto, ma indipendente, rispetto a quelli delle ceramiche etrusche a figure nere; la tomba non può essere stata dipinta prima del 530-520 a. C.

A T. Dohrn il merito di aver impostato su basi critiche lo studio del monumento.

Si vedano anche le osservazioni di D. H. LAWRENCE, *Etruscan Places*, 1932, IV, *The Painted Tombs of Tarquinia*.

Della tomba esistono copie fatte eseguire da C. Jacobsen al pittore Colonnelli, nel 1898, basate su disegni del pittore Marozzi, e al pittore Morani nel 1906-8 e conservate a Copenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek: cortese comunicazione di M. Gjödesen); e quelle di piccolo formato eseguite, insieme ad altre delle tombe allora conosciute nella necropoli, tra il 1905 e il 1914, dal pittore E. d'Alessandris per conto di V. Fioroni, ed ora conservate nell'Istituto di Etruscologia dell'Università di Roma.

Le prime fotografie della tomba sembrano essere quelle Moscioni, forse eseguite per facilitare il lavoro al Morani, nel 1898, in parte pubblicate dal Körte e ora, in parte, conservate nell'Accademia Americana in Roma — i numeri che contraddistinguono le negative non corrispondono a quelli indicati dal Körte —: 7065, 7066, 7067, 10056, 10057, 10058, 24118, 24119, 24120, 24121, 24121a, 24122, 24123, 24123a, 24124, 24125, 24126, 24126a (non è stato possibile rin-

Ricavata nel calcare locale (macco), presenta un *dromos* che allevia la discesa verso una camera che ha, sul fondo, due stanze minori. I tre ambienti presentano tutti una decorazione dipinta.

La tomba è stata scavata molto rozzamente, ma secondo un piano organico. Non è possibile sapere se la camera d'ingresso era destinata alle offerte e le stanze sul fondo alle vere e proprie deposizioni, come parrebbe dimostrare la maggiore ampiezza delle banchine: la tomba è stata infatti rinvenuta vuota. La pianta del monumento è ricca, non ancora fossilizzata nello schema *dromos*-camera funeraria consueto, più tardi, a Tarquinia (figg. 1-2).

Una volta scavati e liberati dai detriti i locali si è provveduto alla loro decorazione (probabilmente le manchevolezze del macco, quando sulle pareti e sui soffitti dovevano essere asportate le conchiglie più grandi in esso caratteristiche, furono colmate con un impasto di calcare).

Le pareti, sommariamente levigate, sono state imbiancate con calce grassa, e per l'umidità stentavano ad asciugare. La calce è stata usata da fondo per le pitture.

Il pittore ha provveduto in un primo momento a segnare una serie di linee sovrapposte mediante una cordicella che, premuta sulla parete, lasciava una impronta evidente. Lo stesso procedimento è servito a tracciare le inquadrature delle porte delle stanze minori. Questo espediente (consueto a gran parte delle tombe arcaiche di Tarquinia — altrove la cordicella, immersa nel colore, lasciava una linea dipinta; nel caso di cerchi si usava un compasso che lasciava una linea incisa) permetteva di precisare immediatamente quali spazi potevano essere decorati.

Nel caso della « tomba dei tori » sono stati decorati i frontoni di tutte le stanze, e, nella camera d'ingresso, il lungo riqua-

---

tracciare una negativa delle pitture sul frontone d'ingresso della camera principale). Le fotografie Moscioni mostrano già i primi interventi destinati a consolidare le pitture. Successivamente la tomba fu ancora riprodotta (quasi sempre con riprese destinate alla prima camera): Alinari: 26104, 26105, 48977, 48978; Anderson: 41069, 41070; Brogi: 17875, 17876, 17877; Inst. Neg. 31.796, 31.2209, 31.2210; Soprintendenza alle Antichità: 18 x 24: 378, 379, 380; 13 x 18: 380, 381, 382, 383, 12072; 13 x 18 (a colori): 20337, 20338, 20339, 20340, 20341, 20342, 20343, 20344, 20345, 20346, 20347.

Il lucido del disegno preparatorio è stato eseguito dal Sig. B. Del Piano, della Soprintendenza alle Antichità, nel 1966; esso riproduce solo quella parte dell'incisione che è assolutamente visibile, tralascia quella incerta — abbastanza frequente data la rozzezza del fondo della pittura.

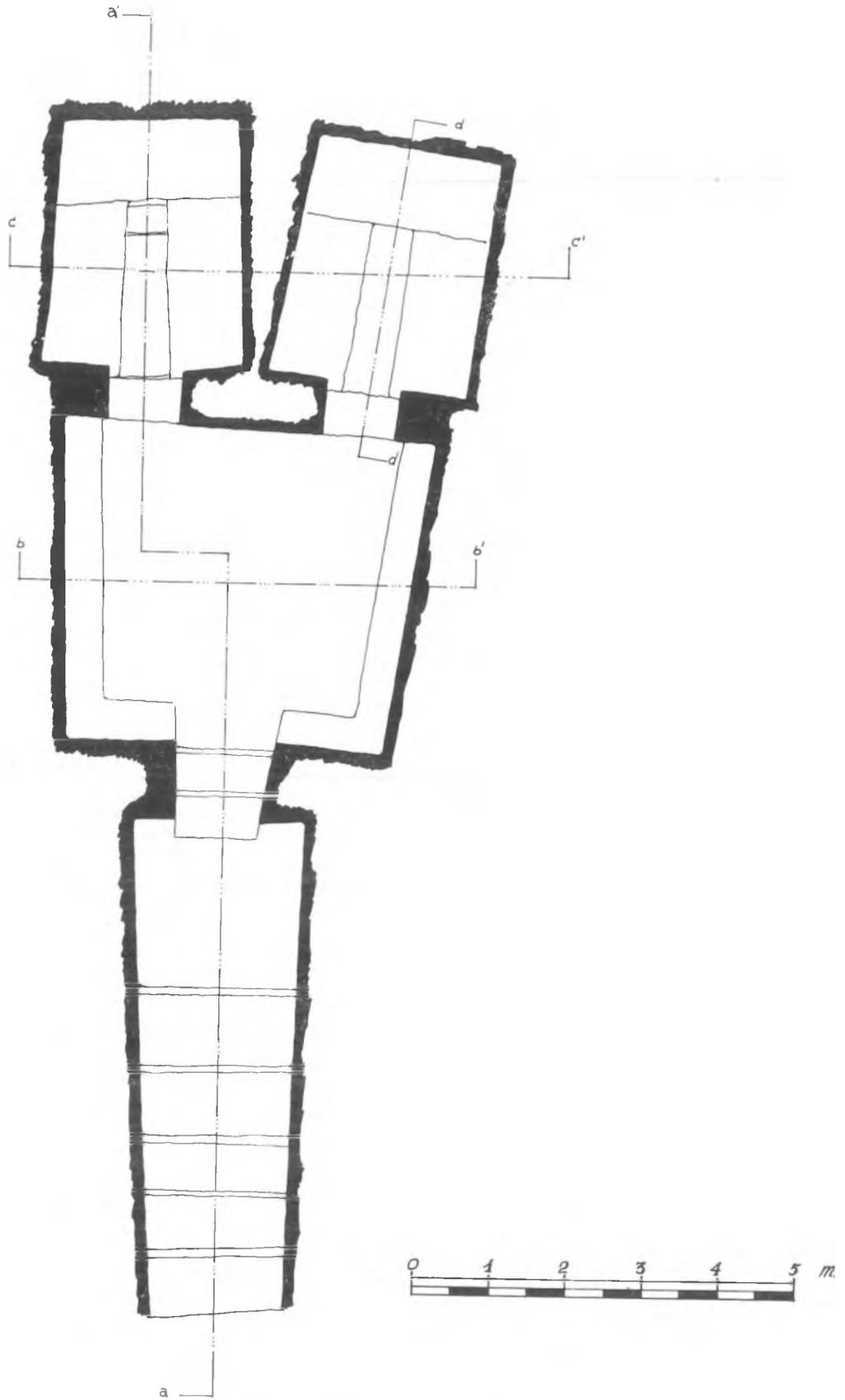
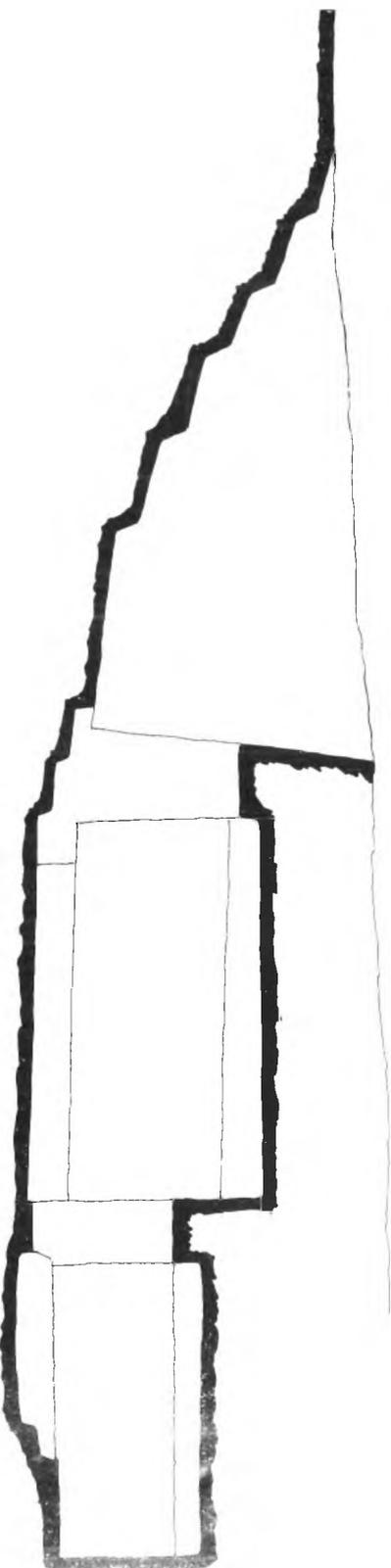
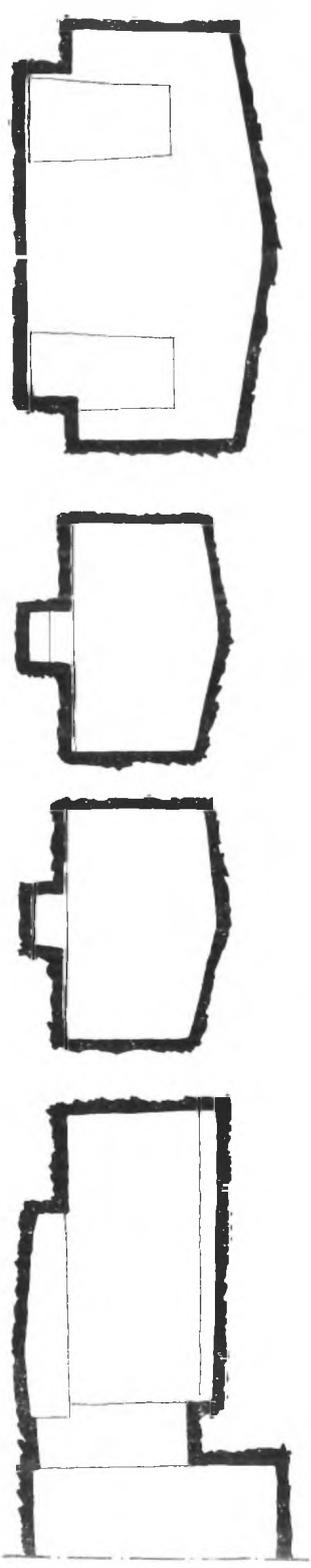


fig. 1 - Tarquinia, Tomba dei tori, pianta (rilievo B. Del Piano).



SEZIONE A A'



SEZIONE b b'

SEZIONE d d'

fig. 2 - Tarquinia, Tomba dei tori, sezioni (rilievo B. Del Piano).

dro sopra le porte delle stanze minori, quello compreso tra le porte stesse e i riquadri ai lati di esse. Successivamente il pittore ha inciso con uno stecco appuntito o con una punta metallica, sulle pareti umide, i profili delle figure (figg. 3-15). Queste sono state delineate

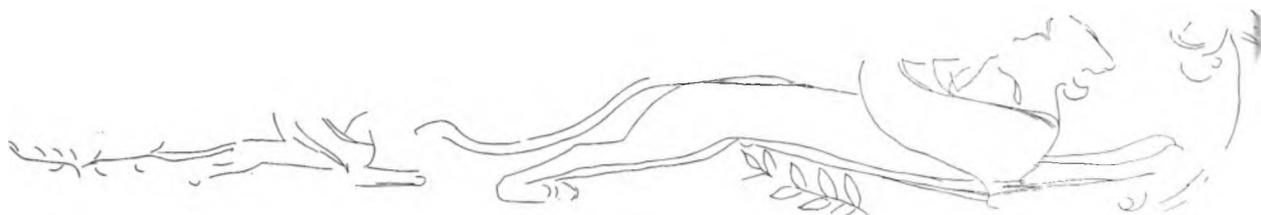


fig. 3 - Tarquinia, Tomba dei tori, frontone della camera principale, fondo. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

con notevole sicurezza e pochi pentimenti. Una volta ultimato il disegno preparatorio, che alla luce radente delle lucerne doveva essere particolarmente evidente, il pittore ha ripreso i profili di qualche figura con un sottile pennello immerso nel rosso o nel nero. Successivamente egli ha riempito gli spazi compresi entro i profili, con pennelli spessi e morbidi (tavv. I-VIII).

Il pittore ha usato tre colori: rosso, ottenuto da ocre rosse; nero, ottenuto da nero vegetale; verde-azzurro, ottenuto da blu egiziano e malachite. Il rosso è stato usato senza parsimonia, il nero più oculatamente, il verde azzurro solo poche volte (rarissimo, se isolato, il verde). Il rosso e il nero hanno maggiore resistenza; il verde-azzurro, più delicato, tende a scomparire nella prima camera e si conserva meglio sui frontoni, specialmente nelle stanze sul fondo (più riparate dalla luce e dai visitatori). A vol-



fig. 4 - Tarquinia, Tomba dei tori, frontone della camera principale, ingresso. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

te, mescolando i colori fondamentali tra loro e con il bianco, il pittore ha ottenuto toni diversi, che ha usato più raramente: nero sbiadito, grigio-azzurro, rosa. I colori erano usati separatamente, uno alla volta. Il verde-azzurro era adoperato per primo (e, essendo

più prezioso, doveva diminuire rapidamente, così da essere usato successivamente diluito con altri colori). Il rosso era usato da ultimo, come sembrano dimostrare alcune sbavature sopra gli altri colori.



fig. 5 - Tarquinia, Tomba dei tori, frontone della camera principale, fondo.  
Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

Probabilmente il pittore ha dipinto in un primo momento le figure dei frontoni, dimostrando sicurezza, aderenza al disegno preparatorio, minore risparmio di verde-azzurro. Successivamente, quando non era più necessario un palco o una scala, indispensabile per dipingere i frontoni della camera principale, egli si è occupato delle figure sugli architravi delle porte delle stanze minori, della scena di Achille e Troilo, degli elementi vegetali sotto a quella e ai lati delle porte. Da ultimo ha completato la serie di striscie e la frangia decorativa su tre lati della camera principale (interrompendola in corrispondenza delle figure, evidentemente già completate). Man mano che egli procedeva i colori si facevano sempre più umili, finivano quelli più costosi (diviene scarso il verde-azzurro, usato sempre diluito, predomina il rosso).

Il lavoro fu eseguito molto rapidamente, certo entro pochissimi giorni (3).



fig. 6 - Tarquinia. Tomba dei tori, frontone della camera principale, ingresso.  
Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

(3) Sulla tecnica della pittura nelle tombe etrusche è sempre fondamentale:  
L. BRANZANI, *Le pitture murali degli Etruschi - Osservazioni sulla loro tecnica*,  
in *St. Etr.* VII, 1933, p. 335 sgg.; DE WITT, *art. cit.*, in *Jahrb.* XLIV, 1929, p.

\* \* \*

La sicurezza del disegno preparatorio, la rapidità dell'esecuzione, il mediocre risultato d'insieme, pongono alcuni interrogativi sulla figura del pittore della « tomba dei tori ».

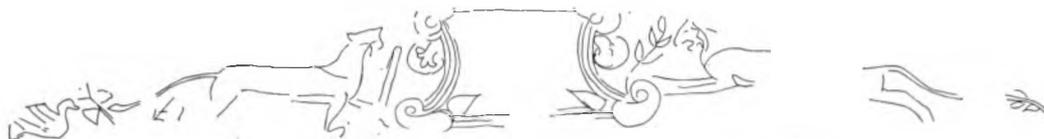


fig. 7 - Tarquinia, Tomba dei tori, frontone della stanza posteriore sinistra, fondo. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

La decorazione dei frontoni è stata risolta con relativa capacità. Figure isolate, estratte da un contesto narrativo, sono state giustapposte nei triangoli ai lati dei sostegni del *columen*, senza precisa connessione. Nel solo frontone sulla parete di ingresso della camera principale si nota una intenzione narrativa, ottenuta ambientando la scena in mare. Il frontone della parete di fondo della camera principale mostra quattro figure, ognuna di modulo differente, che hanno solo valore ornamentale. I frontoni delle stanze minori presentano motivi più o meno araldici. Tutte le figure ri-

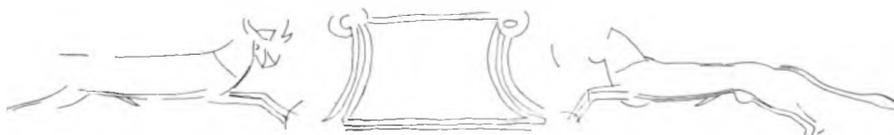


fig. 8 - Tarquinia, Tomba dei tori, frontone della stanza sinistra, ingresso. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

petono, sia pure con modulo diverso e con gli accorgimenti necessari alla ricomposizione in un campo obbligato, la derivazione da precisi schemi iconografici.

31 sgg.; M. PALLOTTINO, *La Peinture Étrusque*, 1952, p. 18 sgg.; si veda pure, ora: M. MORETTI, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, 1966, p. XXVII sgg.

La dr. Licia Vlad Borrelli, nel giugno del 1968, prelevò per conto dell'Istituto centrale del Restauro alcuni campioni di colore che, analizzati, hanno dato il seguente risultato: nero = nero vegetale; rosso = ocre rossa; verde azzurro = blu egiziano + malachite; rosso scuro = ocre rossa + tracce di nero vegetale; verde chiaro = blu egiziano + ocre gialla + ocre rossa.

Nelle raffigurazioni sugli architravi delle porte delle stanze minori il pittore mostra maggiore libertà compositiva, ma insieme maggiore imbarazzo. Sull'architrave a sinistra il toro sdraiato non ha nulla a che fare con il gruppo erotico. Lo stesso vale a destra dove la carica dell'Acheloo non ha alcun rapporto con un se-



fig. 9 - Tarquinia, Tomba dei tori, frontone della stanza destra, fondo.  
Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

condo gruppo erotico. La superficie è occupata da figure diverse (toro, Acheloo e gruppi erotici) che sembrano coronare gli architravi più che articolarsi su una parete (che rimane caratterizzata da troppi spazi vuoti). L'imbarazzo del pittore si dimostra anche nella libertà che egli assume rispetto al disegno preparatorio, a volte profondamente modificato o trascurato nella pittura (si notino le varianti adottate, ad esempio nella figura dell'ultimo personaggio del gruppo erotico sulla destra). In qualche caso il disegno preparatorio è stato completamente tralasciato: una quarta figura



fig. 10 - Tarquinia, Tomba dei tori, frontone della stanza destra, ingresso.  
Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

del gruppo erotico a sinistra non è mai stata dipinta. A differenza di quanto era avvenuto nei frontoni la esecuzione è meno minuziosa, alcuni dettagli (si confrontino ad esempio la gioiata del toro sdraiato con quelle dei tori rappresentati sui frontoni) semplificati.

L'imbarazzo del pittore si dimostra a pieno nella scena di Achille e Troilo.

In questo caso non si trattava di giustapporre singole figure estraendole da un contesto narrativo, o di rappresentare gruppi e figure isolate, il pittore doveva invece ricomporre una scena nello spazio obbligato compreso tra le due porte. Questa scena posse-

deva una iconografia ormai canonizzata che egli non poteva trascurare.

Il pittore ha immediatamente riservato un registro inferiore dove ha successivamente dipinto alcune piante e che ha separato da quello superiore mediante una bordura. Rimaneva un lungo rettangolo, proprio sull'asse del monumento.



fig. 11 - Tarquinia, Tomba dei tori, figure sull'architrave della porta sinistra. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

Il disegno preparatorio mostra pentimenti e ritocchi. Il pittore ha posto al centro del rettangolo una palma, che suddivide approssimativamente il campo in due quadrati. In quello a sinistra ha disegnato al centro la fontana, e una folta vegetazione sul fondo; nello spazio tra la fontana e la palma ha rappresentato il bacino dove si raccoglieva l'acqua, indispensabile alla comprensione del mito (l'abbeverata del cavallo di Troilo); dietro la fontana (sa-

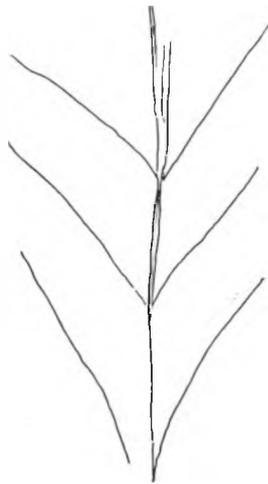


fig. 12 - Tarquinia, Tomba dei tori, albero a lato della porta della stanza sinistra. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

crificando un secondo bacino) la figura di Achille e sul fondo una ricca vegetazione. Lo spazio a destra è stato destinato alla figura di Troilo a cavallo.

Probabilmente il pittore fu incerto, già nel disegno preparatorio, se rappresentare uno o due cavalli, e tornò più volte con sot-



fig. 13 - Tarquinia, Tomba dei tori, figure sull'architrave della porta destra. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).

tili linee nere e rosse su quel particolare che l'incisione non aveva definito. Alla fine stabilì di indicare solo gli elementi indispensabili alla interpretazione della scena, trascurando gli altri: la palma simbolo di Apollo, la fontana, Achille, la folta vegetazione, Troilo a cavallo.

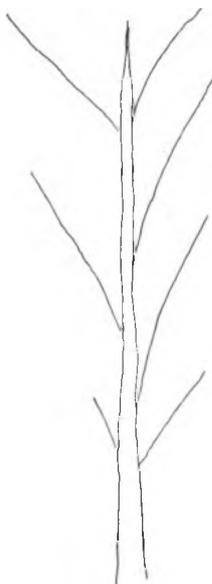


fig. 14 - Tarquinia, Tomba dei tori, albero a lato della porta della stanza destra. Disegno preparatorio, rapporto circa 1:11 (rilievo B. Del Piano).



fig. 15 - Tarquinia, Tomba dei totì, Achille e Troilo.  
Disegno preparatorio, rapporto circa 1:8 (rilievo B. Del Piano).

Ma la sostanziale indifferenza per la scena da parte dell'artista è dimostrata dal non aver egli neppure saputo o voluto adottare un modulo comune a tutte le figure, o un modulo maggiore per quella di Achille (adottando, anzi, in quel caso, dimensioni inverse a quelle che sarebbero state necessarie per rendere la terribilità dell'eroe): Troilo, in piedi, sarebbe alto un terzo più di Achille, il cavallo campeggia enorme nel riquadro di destra.

Ancora una volta figure estratte da un repertorio preciso sono state ricomposte in una scena perdendo ogni organicità, giustapposte malamente in un quadro.

\* \* \*

È necessario, prima di parlare del risultato di insieme, cercare di comprendere la formazione del pittore della « tomba dei tori ».

Questa ricostruzione dovrà essere cauta perchè, ove si tenessero presenti separatamente gli elementi iconografici e compositivi caratteristici del pittore, senza giudicare del loro valore d'insieme, sarebbe facile riconoscere componenti estremamente diverse che ricondurrebbero in pratica a tutte le officine di pittura nel VI secolo a. C. Ma questo è impossibile perchè è assurdo emancipare il pittore della « tomba dei tori » da una condizione di mestierante e riconoscere in lui una cultura che egli dimostra, in pratica, di possedere molto limitatamente.

È invece necessario, una volta ammessi i suoi limiti, stabilire da quale scuola egli dipende, come e perchè ha modificato, spesso impoverendoli e appesantendoli, i caratteri di quella scuola.

Il pittore della « tomba dei tori » dipende solo ed esclusivamente dalla officina di ceramografi attivi probabilmente a Vulci, almeno dal 550 a. C., e che, nel terzo venticinquennio del VI secolo presenta personalità ben distinte. Non si tratta di analogie, ma di una derivazione e di una subordinazione quanto mai precisa.

Con i pittori di Amphiaros, del Tritone, di Paride, di Tityos, con quelli del gruppo de La Tolfa, il pittore della « tomba dei tori » ha in comune iconografie (sia della scena di Troilo — e la leggenda non a caso compare due volte nei vasi pontici —, sia di

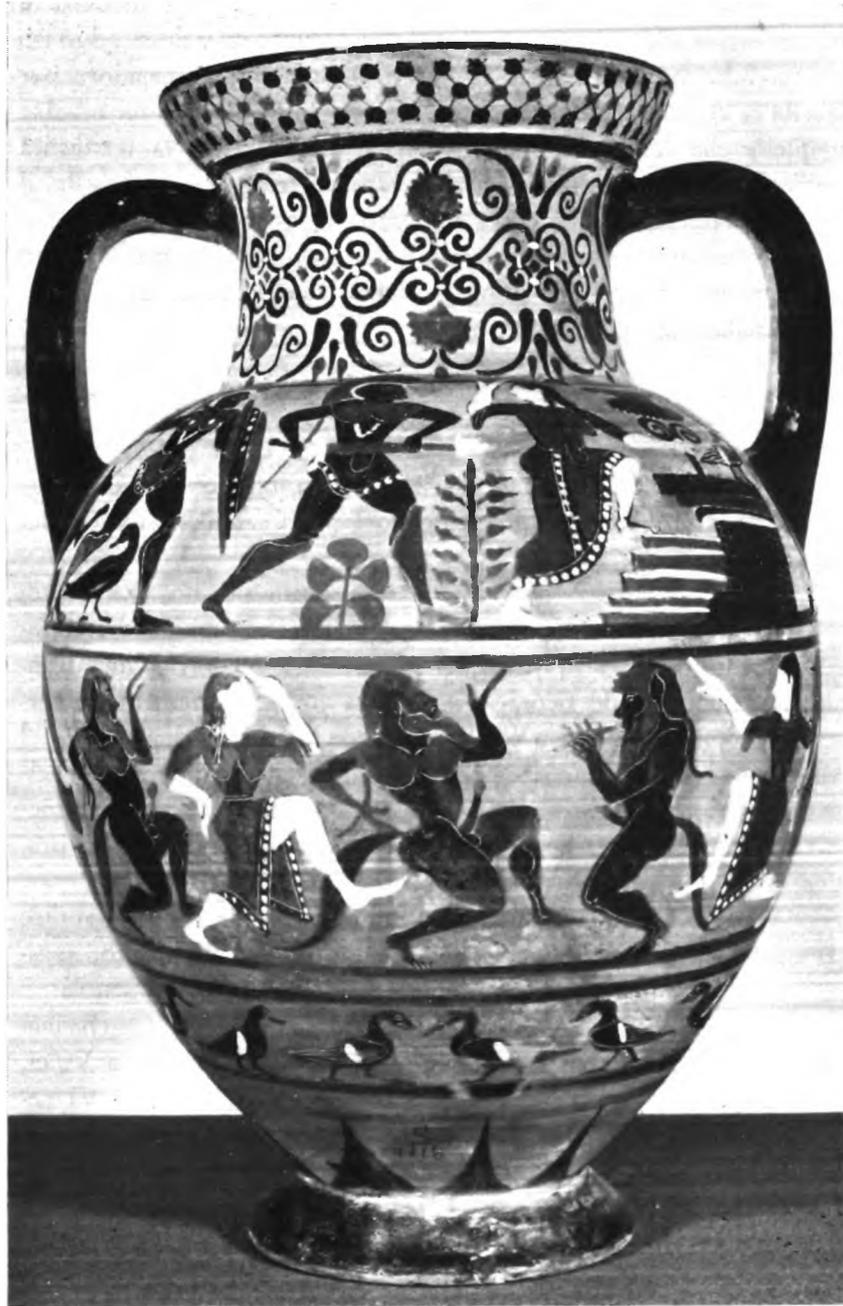


fig. 16 - Parigi, Louvre. Anfora del pittore di Paride, E. 703 (Fot. Chuzeville).

quelle erotiche, sia delle processioni di figure negli spazi frontonali, i dettagli esecutivi, i motivi decorativi (figg. 16-19).

La ripartizione dello spazio, il vezzo di far superare ad alcune figure le cornici delle scene, il gusto paesano per una narrazio-



fig. 17 - Parigi, Louvre. Anfora del pittore di Paride, E. 703, particolare (fot. Chuzeville).

ne evidenziata, ricca di episodi, precisa nei dettagli, sono comuni ai ceramografi vulcenti e al pittore della « tomba dei tori » (4).

(4) Sui vasi pontici e, più in generale, su quelli etruschi a figure nere: F. DUEMMLER, *Ueber eine Classe griechischer Vasen mit schwarzen Figuren*, in *Röm. Mitt.* II, 1887, p. 171 sgg.; J. ENDT, *Beiträge zur jonischen Vasenmalerei*, 1899; J. SIEVEKING - R. HACKL, *Die königliche Vasensammlung zu München*, 1912; P. DUCATI, *Pontische Vasen*, 1932; P. MINGAZZINI, in *Gnomon* XI, 1935, p. 68 sgg.; T. DOHRN, *Die scharzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts*, 1937; T. DOHRN, *Die etruskischen schwarzfigurigen Vasen*, in *St. Etr.* XII, 1938, p. 279 sgg.; J. D. BEAZLEY - F. MAGI, *La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco*, I, 1939, p. 71 sgg.; BEAZLEY, *E.V.P.*, p. 1 sgg.; P. N. URE, *A New Pontic Amphora*, in *JHS* LXXI, 1951, p. 198 sgg. (P. N. URE - A. D. URE, *C.V.A. Great Britain 12*, University of Reading, p. 55 sg., tavv. 36-37); D. VON BOTHMER, *Two Etruscan Vases by the Paris*

Quest'ultimo però non può, almeno per il momento, essere ricollegato ad una sola personalità, tra quelle dei ceramografi, an-

*Painter*, in *B M M A XIV*, 1955-56, p. 127 sgg.; W. L. BROWN, *The Etruscan Lion*, 1960, p. 77 sgg.; P. Bocci, *Alcuni vasi inediti del Museo di Firenze*, in *St. Etr.* XXIX, 1961, p. 89 sgg.; D. A. AMYX, *A « Pontic » Oinochoe in Seattle*, in *Hommages à Albert Grenier I*, 1962, p. 121 sgg.; K. SCHAUENBURG, *Eine neue Amphora des Efeumalers*, in *AA LXXVIII*, 1963, c. 404 sgg.; T. DOHRN, *Etruskische Amphora in Basler Privatbesitz*, in *Antike Kunst VI*, 1963, p. 62 sgg.; R. HAMPE - E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, 1964; E. PARIBENI, s. v. *Pontici vasi*, in *EAA VI*, 1965 (cfr. nella stessa opera s. v. *Etruschi vasi*); T. DOHRN, *Originale etruskische Vasenbilder?*, in *Bonner Jahrb.* 166, 1966, p. 113 sgg.; ora anche: M. T. FALCONI AMORELLI, in *AC XX*, 1968, p. 230 sgg.

In questi ultimi anni il materiale è enormemente accresciuto, in particolare sul commercio antiquario (non senza incertezze per l'autenticità di qualche pezzo), per opera di scavi indiscriminati, condotti specialmente nelle necropoli di Vulci e Cerveteri. Oltre al materiale ricordato da D. v. Bothmer, P. Bocci, D. A. Amyx, K. Schauenburg, R. Hampe - E. Simon, T. Dohrn, moltissimo può ancora essere segnalato: ad esempio, per citare solo i pezzi più importanti, un'anfora del gruppo delle foglie d'edera nel commercio antiquario in proprietà M. Simotti-Rocchi. Si veda anche: *Antikensammlung, Nachlass F. Trau*, II, Wien, Auktion Luzern, 21 Juni 1955, p. 14, n. 106, tav. 5; *Ars Antiqua A. G., Lagerkatalog 3*, Luzern, Dezember 1967, n. 80, tav. XI (nello stesso catalogo: n. 81, tav. XII: altro vaso etrusco a figure nere). Un'anfora del pittore di Micali è molto malamente illustrata in: *Materiali di Antichità varia, Catalogo delle cessioni, ecc. II, Scavi di Vulci*, Materiale concesso alla Società Herclé (Ministero P. I., Direz. Gen. Antichità e Belle Arti) 1964 (catalogo di G. Ricci, premessa di M. Moretti), p. 7, tomba n. 115 (necropoli dell'Osteria). Molto materiale è a volte inaccessibile, o inedito, su di esso manca ogni riferimento relativo ai dati di scavo. Si veda ad esempio: Vulci, Museo del Castello, tomba della necropoli dell'Osteria con un'anfora del pittore di Micali (quattro figure di Acheloo) e due anforette; Cerveteri, Museo, una tomba dagli scavi Lerici contiene: due anfore etrusche con coppie di cavalli, associate con buccheri (ad es. due anfore nicosteniche), bronzi, impasti e un cratere etrusco corinzio del ciclo dei rosoni (ma la tomba è ad una sola deposizione?); Roma, Museo di Villa Giulia, tomba 177, dalla necropoli dell'Osteria di Vulci, contiene: due *oinochoai*, due calici (+ uno di dimensioni maggiori), due piatti su piede, due attingitoi, due piattini, due *lydia*, un'olla d'impasto, un attingitoio di bucchero, quattro maniglie di bronzo, un'ansa, un anello, un frammento di orlo di bronzo, associati ad una coppa attica dei « piccoli maestri » (le ceramiche dipinte sono tutte di fabbrica « pontica » di fase avanzata). Recentemente il Museo di Villa Giulia ha acquistato dal sig. Bongiovì un piccolo vaso di fabbrica pontica (per la forma cfr.: *Münzen und Medaillen A. G. Basel, Auktion XXVI*, 5-X-1963, p. 86, n. 162, tav. 57 con bibl. prec.; nello stesso catalogo, p. 85, n. 161, tav. 57: altro vaso a figure nere - si veda inoltre *Ars Antiqua A. G., Auktion Luzern*, 7 November 1964, p. 26, n. 113, tav. XXV: piatto pontico su piede).

I frequenti rinvenimenti a Vulci confermano, tra l'altro, che la produzione di vasi etruschi dipinti era di quella città. Rimane ancora aperto il problema

zi il suo patrimonio iconografico e stilistico si dimostra particolarmente eclettico.

della cronologia assoluta delle fabbriche mentre non è ancora chiaro quello della loro cronologia relativa e delle interferenze tra i vari pittori.

Gli elementi di contatto fra le pitture della tomba dei tori e le ceramiche etrusche a figure nere (particolarmente quelle pontiche) sono stati definiti dal DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, e dalla BANTI, *art. cit.*, in *St. Etr.*, accettati dal L. BROWN, *Etruscan Lion, cit.*, p. 77 sgg., e possono dirsi completamente acquisiti. Non è il caso di tornare ancora sul problema già esaurientemente trattato. Si aggiungano poche considerazioni: per la chimera si vedano ora le osservazioni di O. TERROSI ZANCO, *La chimera in Etruria durante i periodi orientalizzante e arcaico*, in *St. Etr.* XXXII, 1964, pp. 29 sgg., 46 sgg.; sulla figure dell'arciere a cavallo, oltre agli arcieri «pontici» dell'anfora del Vaticano del pittore di Paride, si veda ora la *lekythos*: H. HOFFMANN, *Fogg Art Museum of Harvard University, Norbert Schimmel Collection*, 1964, n. 45; per l'Acheloo si veda quello rappresentato sul fregio minore di un'anfora del pittore di Paride nei Musei Capitolini (DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, p. 146, n. 60; *Inst. Neg.* 65.192); i gruppi erotici sono molto frequenti nelle ceramiche pontiche: per quello di sinistra si veda l'anfora di Amburgo pubblicata da E. VON MERCKLIN, *Etruskische Keramik im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe*, in *St. Etr.* XI, 1937, p. 359 sgg., tav. XXXIV, che T. DOHRN, *Die etruskischen schwarzfigurigen Vasen*, in *St. Etr.* XII, 1938, p. 289, II, riporta ad un pittore non ancora identificato del gruppo pontico (per la spiegazione del *symplegma*: ARIST., *Lys.*, 229, 231, e il garbato studio di P. JACOBSTHAL, *Λέαινα ἐπὶ τυροκνήστιδος*, in *Ath. Mitt.* 57, 1932, p. 1 sgg.; si veda anche G. VORBERG, *Glossarium Eroticum*, 1932, p. 106 e 107, dove è riprodotto un disegno di una scena analoga — ispirata dall'antico — di Giulio Romano); per il gruppo a destra si veda l'anfora frammentaria nel Museo di Villa Giulia e un frammento della collezione universitaria di Lipsia, forse dello stesso vaso, attribuiti al pittore di Paride: P. MINGAZZINI, *Vasi della Collezione Castellani*, 1930, p. 171 sg., n. 412, tav. XXXV, 3, e (ora disperso) *Leipziger Universitätsammlung*, T 328 (cfr. pure l'anfora del Museo Nazionale di Napoli, Vorberg *cit.*, p. 462-463); per l'assimilazione della iconografia sui rilievi tarquiniesi: DE WITT, *art. cit.*, in *Jahrb.* XLIV, 1929, pp. 31 sgg.; 33 sgg., fig. 7; per la scena di Achille e Troilo i confronti più esatti sono con l'anfora con lo stesso mito al Louvre del pittore di Paride: DUCATI, *Pontische Vasen, cit.*, tav. 9b; DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, p. 146, n. 74), e con quella di Reading (URE, *art. cit. e op. cit.*), non ancora attribuita a un pittore definito (l'anfora del Louvre presenta le analogie più vivaci, per la presenza del motivo tragico con quello satiresco; per il fregio con le anatre — si veda anche l'*oinochoe* del pittore di Paride del British Museum: DUCATI, *Pontische Vasen, cit.*, tav. 16b — DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, p. 146, n. 70 — gli animali che tornano caratteristici anche nella tomba dei tori: V. BALDASSERONI, *Gli animali nella pittura etrusca*, in *St. Etr.* III, 1929, p. 383 sgg.). Gli elementi vegetali delle pitture della tomba, e specialmente gli alberi dalle foglie lanceolate, sono caratteristici del pittore di Paride: anfora del Louvre, DUCATI, *Pontische Vasen, cit.*, tav. 9b; di Würzburg, *ibidem*, tav. 11b, 12; di New York, VON BOTHMER, *art. cit.* in *BMAA*; piatto di Parigi, DUCATI, *Pontische Vasen, cit.*, tav. 10a.

Ma si consideri anche che, sfortunatamente, la ricostruzione dei maestri delle ceramiche etrusche a figure nere è ancora estremamente incerta, così come la loro stessa origine culturale; alcuni di essi mostrano notevolissimo eclettismo. Nel pittore di Paride,



fig. 18 - Reading, University. Particolare di un'anfora pontica  
(fot. Reading University).

ad esempio, la misura delle prime opere caratterizzate dalla composta ripetizione di più figure sulla spalla dei vasi, cede ben presto a rappresentazioni sempre più complesse e dinamiche, vivaci e paesane.

Non è quindi da escludere che da Vulci alcuni ceramografi si recassero saltuariamente a Tarquinia, già nel terzo venticinquennio del VI secolo, per iniziare la decorazione delle tombe

dipinte (lì dove la qualità del tufo della necropoli non permise mai una maggiore articolazione architettonica e decorativa delle tombe stesse). Le analogie che possono essere stabilite tra ceramografi e pittori di tombe non si limitano infatti alla sola «tomba dei tori», ma sono costanti nelle pitture più antiche, tutte abbastanza insolite e diversificate.

Dipingere le pareti delle tombe, per un pittore di ceramiche, dovè essere impegno non facile.

Il primo problema era ovviamente quello di decorare superfici molto più ampie di quelle della ceramica, dilatare il modulo delle figure. Quando gli spazi erano precisi, come nel caso dei triangoli frontonali, si trattava di giustapporre immagini di repertorio, allineare figure eventualmente di modulo diverso, ricomporre araldicamente, solo eccezionalmente tentare di riprodurre una scena (come nel caso della processione marina).

Ma nel caso delle figure sugli architravi delle porte, e soprattutto nella scena di Achille e Troilo, si trattava di estrarre dallo spazio limitato delle ceramiche composizioni che nelle tombe avrebbero avuto una dimensione monumentale (5).

---

(5) Il mito di Troilo compare precocemente in Grecia: F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensagen*, II ed., 1960, p. 264 sgg. Generale è lo studio di M. HEIDENREICH, *Zu den frühen Troilosdarstellungen*, in *Mitt.* IV, 1951, p. 103 sgg.; nulla di nuovo aggiunge: H. VON STEUBEN, *Frühe Sagedarstellungen in Korinth und Athen*, 1968, p. 58 sgg. Sulle rappresentazioni della ceramica laconica, P. ZANCANI-MONTUORO, *L'agguato a Troilo nella ceramica laconica*, in *Boll. d'Arte* XXXIX, 1954, p. 289 sgg. Particolarmente importante la rappresentazione di una metopa del *thesauros* del santuario alla foce del Sele e lo studio che ne deriva: U. ZANOTTI-BIANCO, *Nuova ricomposizione del frontone in poros detto dell'ulivo*, in *Rend. Pont. Acc.* XIX, 1942-'43, p. 371 sgg.; *Heraion alla Foce del Sele*, II, 1954, p. 222 sgg. Sul mito nella ceramica italiota: K. SCHAUENBURG, *Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *Bonner Jahrb.* 161, 1961, p. 215 sgg.

Le rappresentazioni del mito di Troilo sono codificate all'inizio del VI secolo negli elementi fondamentali: Achille in agguato, fontana, Troilo (generalmente con due cavalli, accompagnato da un amico o da Polissena: il numero dei personaggi può variare di vaso in vaso). Sulle rappresentazioni è fondamentale: B. DUNKLEY, *Greek Fountain-Buildings before 300 b. C.*, in *BSA* XXXVI, 1935-1936, p. 142 sgg. La rappresentazione di Troilo è direttamente proporzionale alla attività dei tiranni per opere pubbliche di prima necessità quali le fontane. Non a caso la prima codificazione sembra essere quella a Corinto in coincidenza con la edilizia di Cipselo e di Periandro: «The Corinthian Timonidas vase - first quarter of the sixth century —, probably our earliest vase-painting of a fountain»

Eppure, rifacendosi alla propria tradizione, i ceramografi seppero risolvere il problema.

Nella « tomba dei tori » sembra quasi di cogliere l'eco della decorazione di alcuni vasi pontici, in particolare delle anfore. La scena di Achille e Troilo potrebbe essere stata ispirata da una rappresentazione analoga raffigurata sulla spalla di un vaso, i gruppi erotici potrebbero conservare il ricordo di scene analoghe rappresentate sul collo di uno di essi, le figure dei frontoni potrebbero derivare dalle processioni di animali caratteristiche dei fregi minori.

Naturalmente il processo dovè essere complesso e non può essere banalizzato: figure sui frontoni, come l'arciere a cavallo, sembrerebbero derivare più da rappresentazioni sulla spalla di vasi

---

(DUNKLEY). Importante, ma ancora oscuro per quanto riguarda la cronologia, il calice chiota da Pitane: M. J. MELLINK, *Archaeology in Asia Minor*, in *AJA* LXVI, 1962, p. 85, che già mostra una precisa codificazione: « The individual tomb-groups... will be helpfull in establishing more precision in East Greek chronology. There are several Chioté chalices, one of them found in association with an Attic Siana cup ». Il mito è assimilato ad Atene nel secondo venticinquennio del VI secolo (ad esempio in una *kylix* del pittore corintizzante: J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, 1956, p. 51, n. 4; o in una idria del pittore di Londra B 76: BEAZLEY, *ABV*, p. 85, n. 2) e rappresentato successivamente addirittura sul frontone di un edificio pubblico dell'Acropoli (frontone dell'olivo) contrapposto, primo dei miti troiani, a quelli, di tradizione aristocratica, con Herakles, quasi a glorificazione della politica edilizia di Pisistrato, certamente in dipendenza dalla politica culturale da lui appoggiata. Il mito compare molto frequentemente nelle anfore tirreniche (BEAZLEY, *ABV*, p. 95, n. 1-4), che possono essere considerate quasi documenti della propaganda ateniese in Etruria. Parrebbe di poter pensare, come implicitamente sembra ammettere U. Zanotti Bianco, ad una mediazione ateniese per le rappresentazioni rinvenute in Italia. Certamente i pittori di vasi pontici, i quali rappresentano per ben due volte il mito di Troilo (anfora del pittore di Paride al Louvre: DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, p. 146, n. 74; anfora di Reading: URE, *art. cit.*, a nota 4), mostrano rapporti abbastanza precisi con le officine ateniesi dalle quali riprendono non solo la forma dell'anfora (tirrenica), ma con i quali mostrano anche precise analogie stilistiche: R. M. COOK, *A List of Clazomenian Pottery*, in *BSA* XLVII, 1952, p. 123 sgg., e p. 150, nota 140; R. M. COOK, *Greek Painted Pottery*, ristampa, 1966, p. 155; si rammenti la puntuale osservazione di BEAZLEY, *E.V.P.*, p. 1, a proposito dell'anfora del Vaticano con gli arcieri « pontici »: « ... compared with the sort of original from which it was imitated, an Attic vase-picture of about 560 » (Athens Acr. 606). Si rammentino anche le rappresentazioni del mito di Troilo sulle ceramiche calcidesi, BANTI, *art. cit.*, in *St. Etr.* XXIV, 1955-'56, p. 143 sgg. e la singolare iconografia di un'anfora di Tarquinia: A. RUMPF, *Chalkidische Vasen*, 1927, p. 19, n. 37, tav. LXXII-LXXIII.

che da quelle dei fregi minori, lo stesso potrebbe dirsi per i gruppi erotici rappresentati sugli architravi.

Ma l'ipotesi ha un fondamento ove si consideri che anche gli elementi decorativi della « tomba dei tori » trovano un parallelo con quelli rappresentati sui vasi, e di essi mantengono la tessitura d'insieme.



fig. 19 - Firenze, Museo Archeologico. Particolare di un'anfora della cerchia del gruppo de La Tolfa (fot. Soprintendenza: 8603).

Si tenga presente inoltre che un motivo così caratteristico ai vasi pontici — la testa di alcuni personaggi rappresentati sulla spalla del vaso che, spezzando l'angustia dello spazio destinato alla scena, occupa parte del collo del vaso stesso — si ritrova identico nella « tomba dei tori » dove la testa di Troilo occupa parte della superficie destinata alla bordura.

Dipingere nelle tombe rappresentava per i ceramografi la necessità di lasciar cadere la fedeltà alle iconografie tradizionali caratteristiche della pittura su vasi, la sintassi misurata così tipica delle composizioni minute sulla superficie di quelli.

Il pittore della « tomba dei tori » è emblematico di questa situazione. Nei frontoni egli adotta pienamente le convenzioni caratteristiche ai ceramografi, ma già nel toro sdraiato sull'architrave della porta sinistra egli abbandona il convenzionalismo delle stria-

ture della giogaia e della ripartizione tricolore del muso. Nella scena principale la testa di Troilo supera la cornice e si dilata sopra di essa, ma sostanzialmente la composizione mostra di essersi completamente emancipata da quella ceramica, e di voler risentire piuttosto di tappezzeria (come la frangia che borda in basso la scena sembra voler documentare).

I contatti tra ceramografi etruschi e pittori di tombe dovettero essere frequenti e costanti: solo in tal modo è possibile comprendere come mai su alcune ceramiche, ad esempio quelle del gruppo della Tolfa, si trovino figure che hanno un impianto monumentale e una velleità coloristica inconsuete alla ceramica, e perchè i maestri più tardi — ad esempio il pittore di Micali — rappresentino figure di impianto monumentale che si affollano malamente in spazi angusti, spesso torte e immiserite. La consuetudine di dipingere sulle pareti delle tombe figure di grandi dimensioni aveva fatto scuola e le convenzioni monumentali adottate su grandi pareti ritornano nelle ceramiche per essere mortificate e rese da figure rachitiche e rattrappite (6).

(6) A testimonianza della assimilazione da parte dei ceramografi di motivi tratti da pitture di tombe si possono ricordare: il disegno preparatorio che caratterizza i vasi dei pittori più tardi (il pittore di Micali e la sua cerchia), inteso non a sottolineare elementi delle figure, ma a definire, prima della stesura dei colori, la struttura delle figure stesse; esempi caratteristici del pittore di Micali in STEVEKING-HACKL, *op. cit.*, p. 106, n. 842, fig. 116-117; p. 120, n. 854, figg. 135-136 (DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, n. 202 e 182). Si veda anche la decorazione vegetale dipinta, priva di graffito, caratteristica di alcuni vasi della cerchia dello stesso pittore di Micali, tra i quali, caratteristica, anche per il pentimento ben visibile, che testimonia un procedimento più comprensibile nella pittura parietale, l'anfora di Amburgo: VON MERCKLIN, *art. cit.*, in *St. Etr.* XI, 1937, p. 359 sgg., p. 362, n. 5, tav. XXXVI, 2-3 e specialmente figura 2 a p. 363 — DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, p. 156, n. X. Interessante il confronto che può essere stabilito con una figura di un demone dipinto su un'anfora della bottega di La Tolfa nel Museo Archeologico di Firenze (inv. 3775, fot. n. 8603; DOHRN, *Etr. Vasen, cit.*, p. 145, n. 57, tav. 2) sia per quanto concerne il profilo della figura, sia per il trattamento delle ali simile a quello dei volatili rappresentati nella tomba dei tori.

Sarebbe utile riconoscere le singole personalità dei pittori di tombe a Tarquinia, si veda per il momento lo studio di G. CAMPOREALE, *Pittori arcaici a Tarquinia*, in *Röm. Mitt.* LXXV, 1968, p. 34 sgg. Naturalmente il riconoscimento di mani precise in più tombe è possibile solo per una età più avanzata, una volta ammessa una prestazione saltuaria, per dipingere tombe, da parte dei ceramografi. Non a caso le tombe più antiche si presentano tutte abbastanza diverse tra loro, forse perchè dovute a ceramografi diversi, casualmente impegnati nella decorazione funeraria. La pittura tombale assume carattere autonomo molto presto, con il pri-

Il problema che si pone pertanto per intendere la più antica pittura parietale a Tarquinia è quello di chiarire preliminarmente il carattere dei ceramografi di fabbriche etrusche cercando di ristabilire l'origine culturale di essi, ma questo non è ancora possibile, per i motivi esposti all'inizio di questo lavoro.

Certamente si può sin da ora affermare che, qualsiasi sia l'origine dei ceramografi etruschi, essi seppero tradurre in un linguaggio coloniale i motivi culturali più caratteristici al mondo greco, facendo opera di svecchiamento, imponendo un completo rinnovamento delle fabbriche ceramiche che, per più di un cinquantennio si erano adagiate, almeno nella maggioranza, nella rappresentazione della tetra processione di animali spastici che sembra caratterizzare i pittori etrusco-corinzi (7).

\* \* \*

J. D. Beazley ha definito l'anfora con Achille che trascina Troilo al sacrificio come concepita « in a furious style ». L'aggettivo è quanto mai adatto per comprendere alcuni caratteri della più antica pittura in Etruria.

Il pittore della « tomba dei tori », emancipandosi dal convenzionalismo di una iconografia tradizionale, acquista una nuova e più spontanea personalità.

Le erbe, gli arbusti così amorosamente indicati, i grandi uccelli in volo o posati sulla distesa del mare, l'isolotto remoto ac-

---

mo maestro che sembra sapersi perfettamente adattare alla dimensione delle pareti delle tombe: il pittore della tomba degli auguri.

Per quanto concerne la tomba dei tori un confronto può essere stabilito tra la decorazione della bordura della prima camera e quella di una delle tre camere minori (le altre due non sono ancora pulite dal salnitro), della tomba Bartoccini: MORETTI, *op. cit.*, tav. 16, ma il confronto si limita a questo.

(7) Sui pittori etrusco-corinzi, da ultimi: J. GY. SZILÁGYI, *Italo-Corinthiaca*, in *St. Etr.* XXVI, 1958, p. 273 sgg.; L. BROWN, *Etruscan Lion*, p. 52 sgg.; G. COLONNA, *Rosoni, ciclo dei*, in *EAA VI*, 1965, s. v., con bibl. prec. dello stesso autore; D. A. AMYX, *Some Etrusco-Corinthian Vase-Painters*, in *Studi in onore di Luisa Banti*, 1965, p. 1 sgg.; M. CRISTOFANI-F. ZEVI, *La tomba Campana di Veio. Il corredo*, in *AC XVII*, 1965, p. 1 sgg.; postilla, p. 284 s.; D. A. AMYX, *The Mingor Painter and Others: Etrusco-Corinthian Addenda*, in *St. Etr.* XXXV, 1967, p. 41 sgg.; J. GY. SZILÁGYI, *Etrusko-Korintische polychrome Vasen*, in *Wiss. Zeit. Univ. Rostock (Gesell. Sprachwiss. Reihe)*, XVI, fasc. 7/8, 1967, p. 543 sgg.; J. GY. SZILÁGYI, *Remarques sur les vases étrusco-corinthiens de l'exposition étrusque de Vienne*, in *AC XX*, 1968, p. 1 sgg.

quistano un significato nuovo, sono al centro dell'interesse del pittore. Immerso in una natura cristallina si snoda giocoso il corteo marino, risuona lieto il galoppo dei tori innamorati.

Il toro sull'architrave della stanza sinistra perde ogni convenzionalismo e, come un animale che è consuetudine riconoscere, sdraiato, guarda in avanti, leggermente strabico.

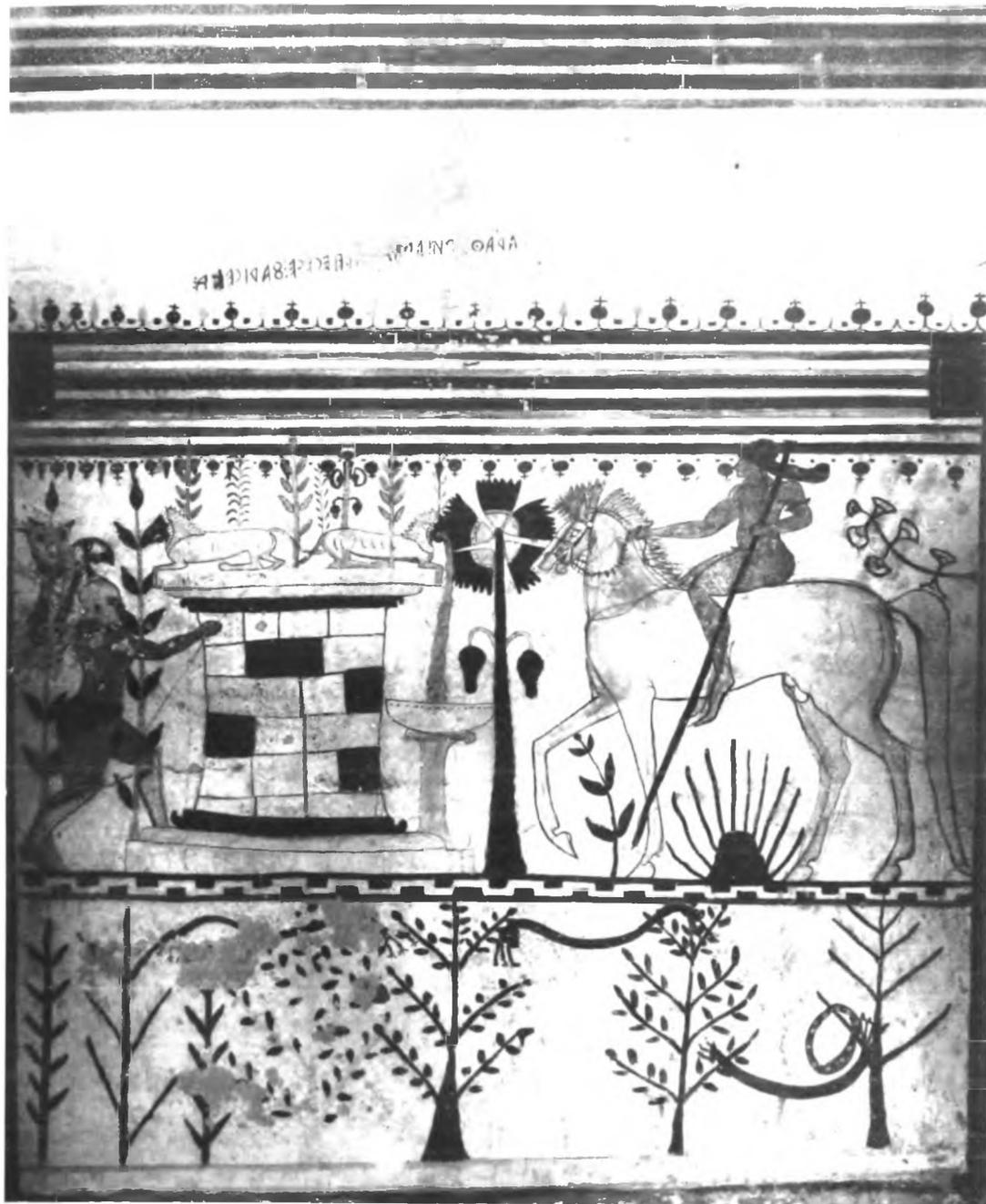
I gruppi erotici hanno una sfacciata e disinvolta protervia paesana; quello a sinistra mostra la compiacenza equilibristica dei gran virtuosi.

La scena di Achille e Troilo sembra aver perso ogni significato mitico. Achille, con elmo e schinieri, lancia e spada, ma indifeso per il resto, salta sulle gambe corte quasi a fuggire la doccia che ineluttabilmente si aprirà su di lui, come, a rigor di logica, vuole il leone ancora muto posto a cannella di fontana. Troilo cavalca un cavallone che ha più del dromedario, dalla criniera fiammeggiante quasi di drago, cui aderisce come una sanguisuga; erto e capelluto non ha dimenticato le scarpe e il pungolo del vaccaro.

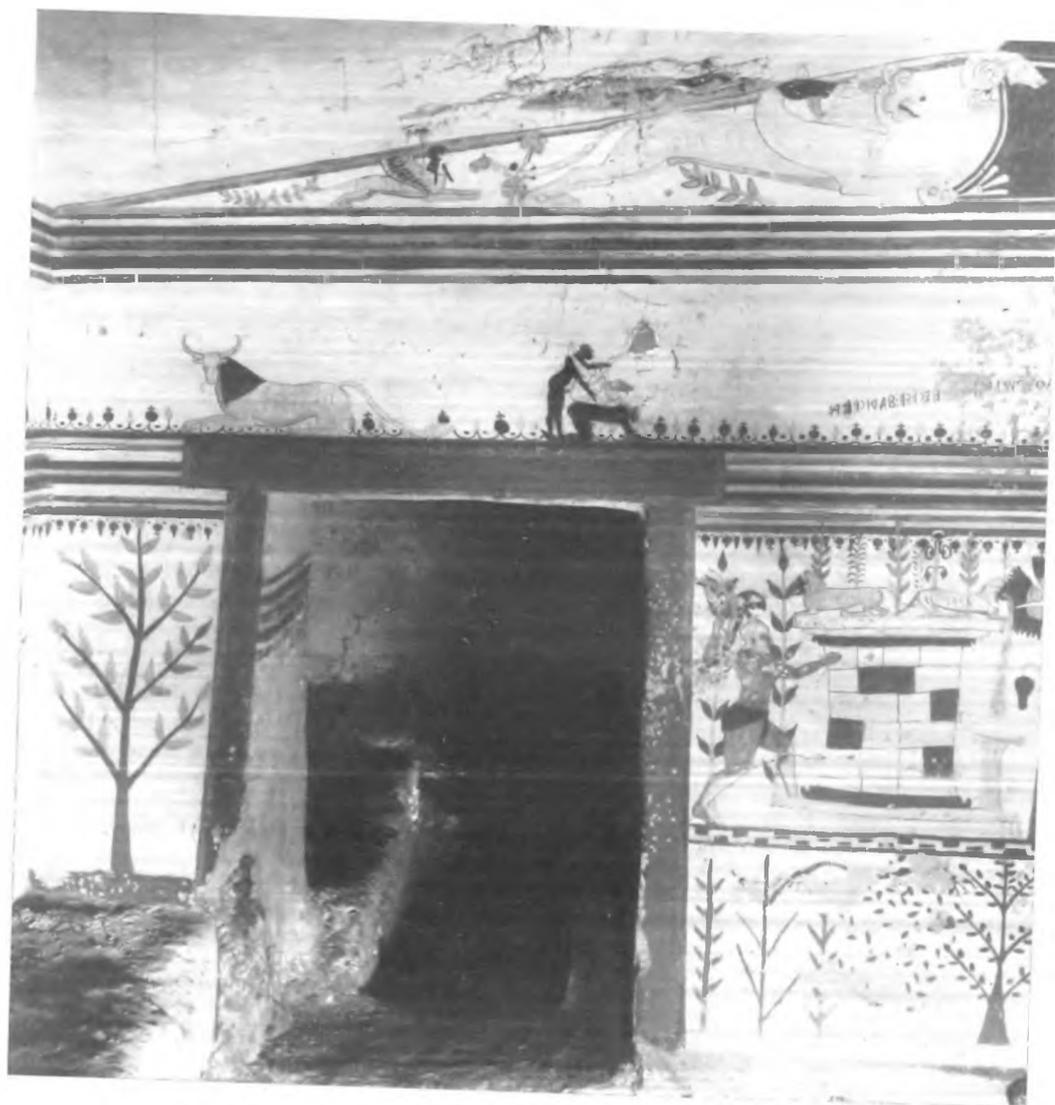
L'attenzione del pittore è verso quelle cose che è consuetudine apprezzare: il bracciale pesante, le redini infiocchettate, la bassa conca di rame che crepita sotto il getto della fontana.

L'atmosfera si stempera in una natura grassa e primaverile e quelle piante che il pittore non aveva inciso, quelle campanule che si affacciano sulla destra, sono il contributo più genuino e rendono meglio d'altro la natura campagnola e limitata, ma fresca e ariosa del pittore della « tomba dei tori ».

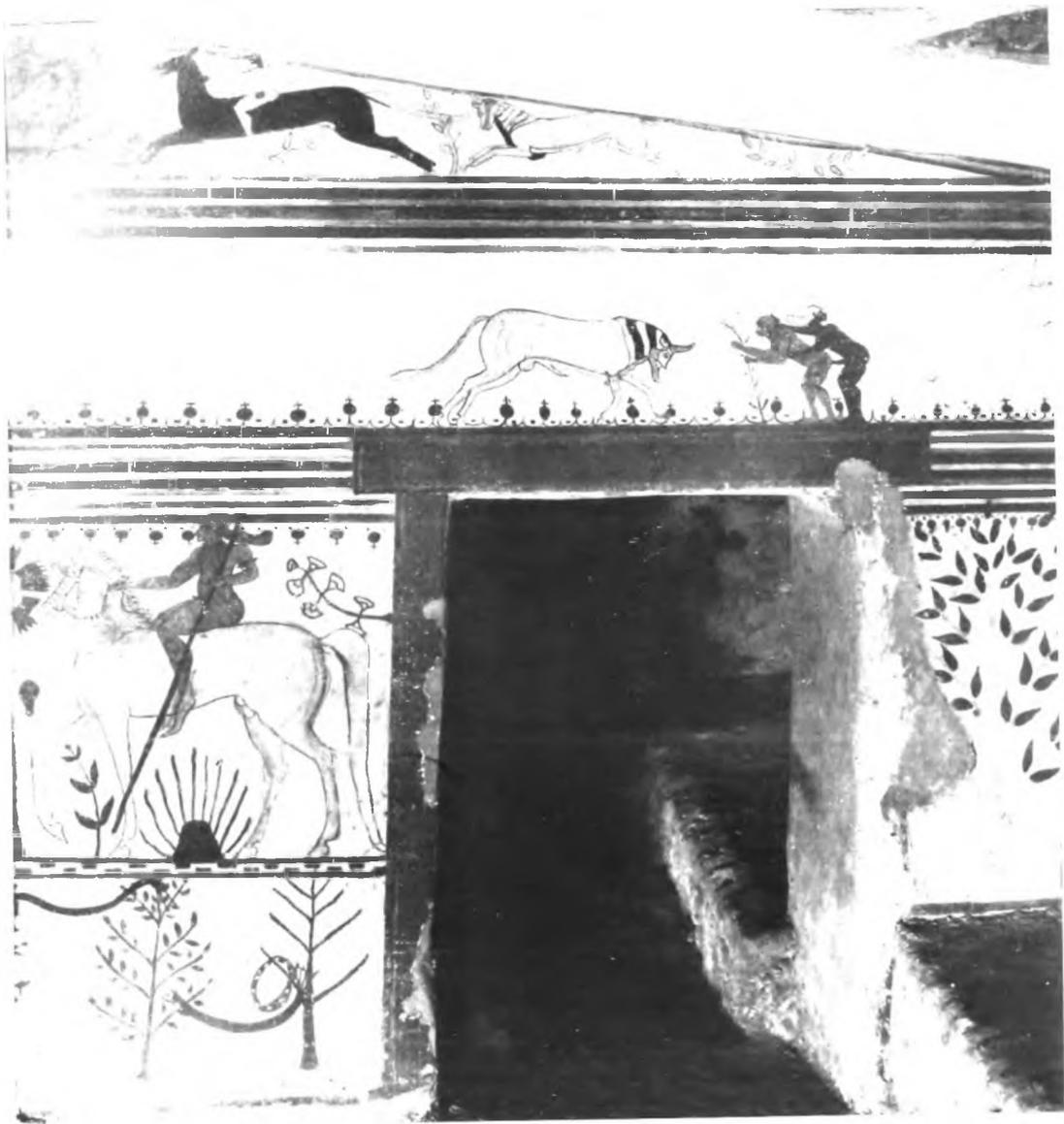
ANTONIO GIULIANO



Tarquinia, Tomba dei tori (fot. Moscioni 24122).



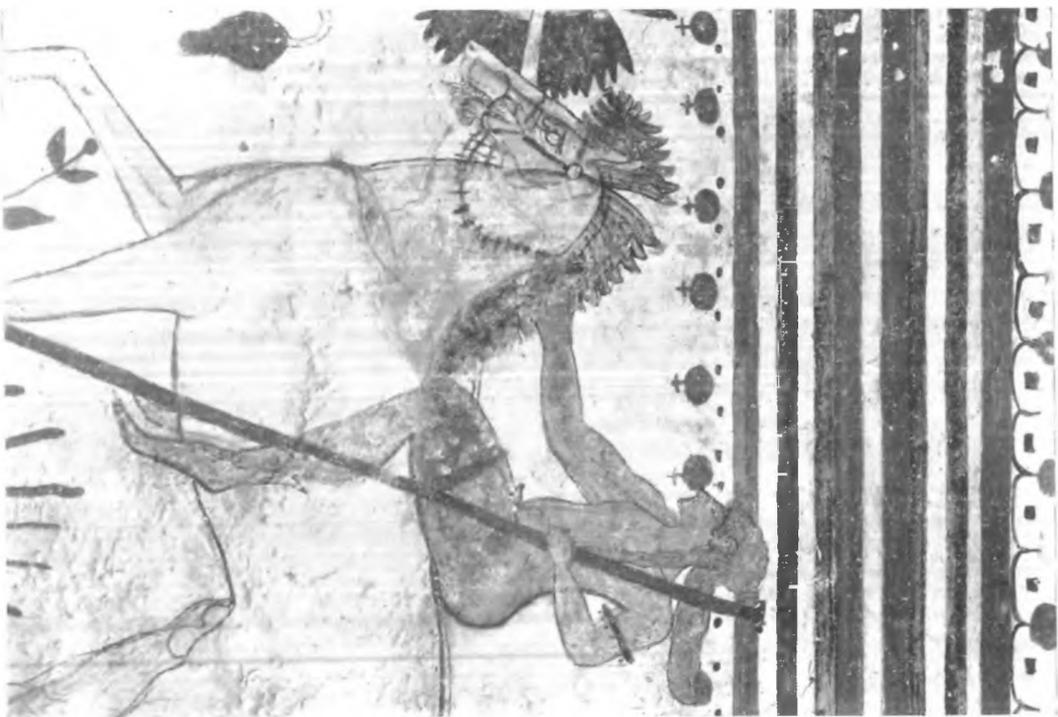
Tarquinia, Tomba dei tori (fot. Moscioni 24119).



Tarquinia, Tomba dei tori (fot. Moscioni 24118).

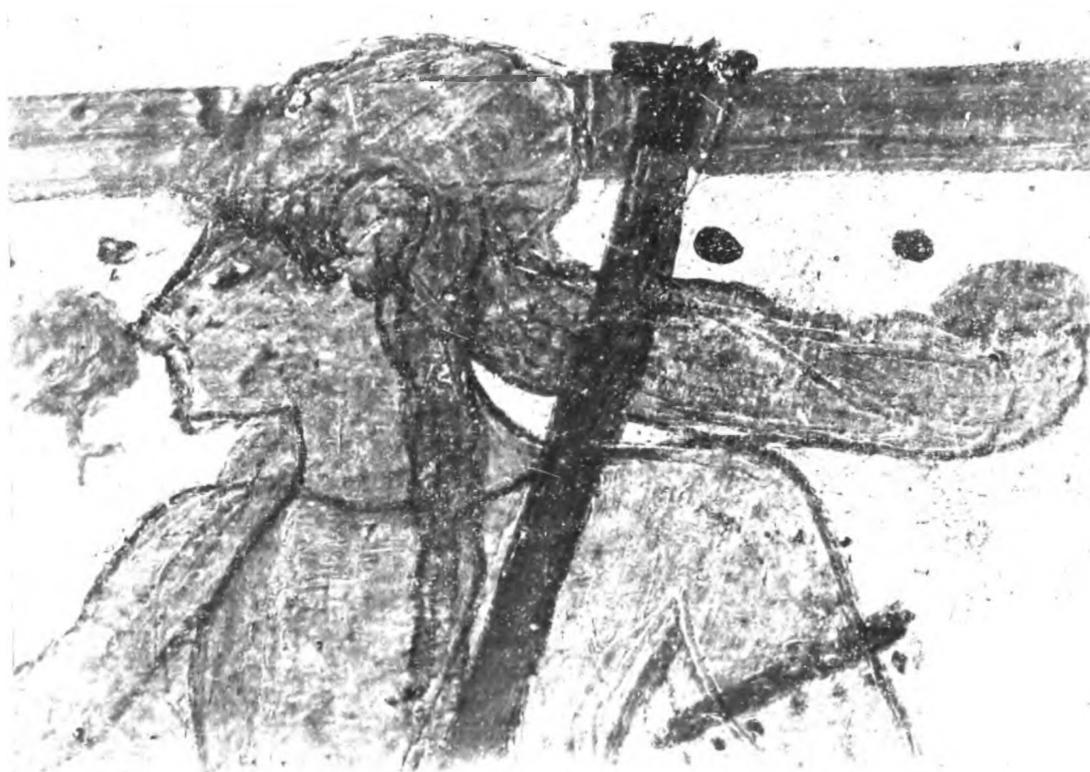


a

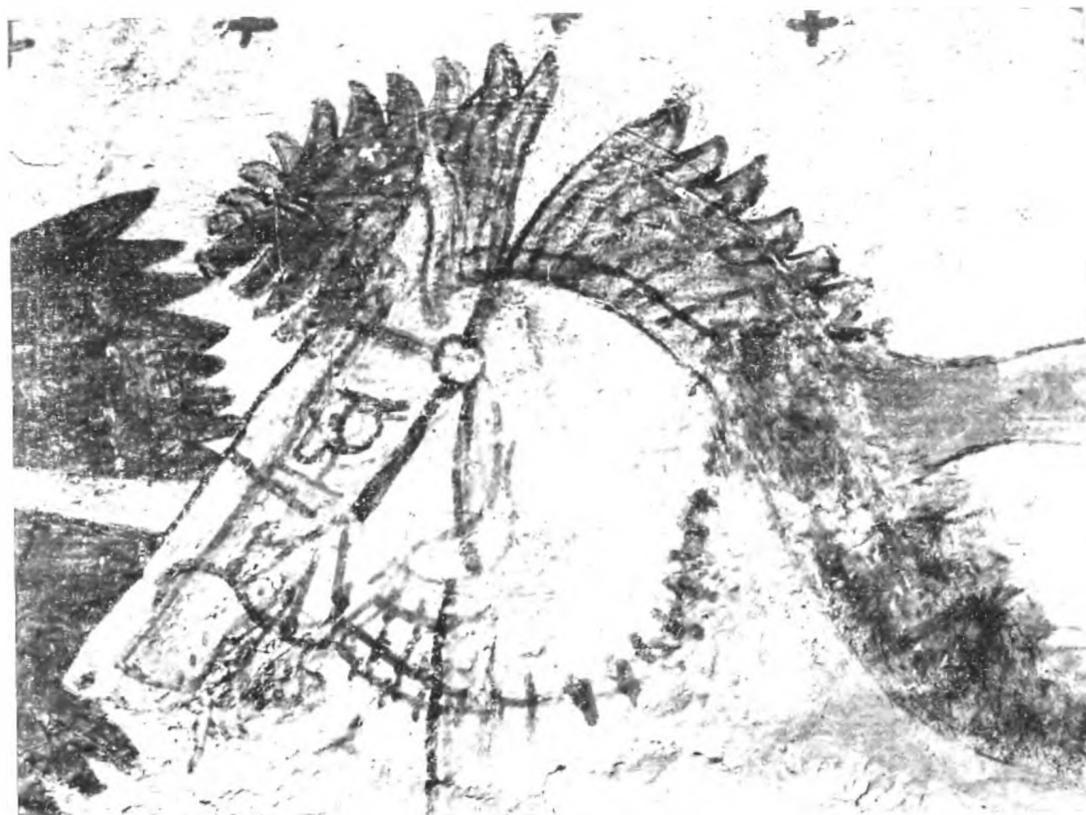


b

Tarquinia, Tomba dei tori (fot. Soprintendenza: a) 382, b) 383).



*a*



*b*

*a**b**c**d*

Tarquinia, Tomba dei tori: *a*) frontone della camera principale, ingresso; *b*) frontone della stanza sinistra, ingresso; *c-d*) frontone della stanza destra, ingresso (fot. Soprintendenza: *a*); fot. Mosconi 24123: *b*); 10058: *c*); 10057: *d*).



*a*



*b*



*c*

Tarquinia, Tomba dei tori: *a*) frontone della camera principale, ingresso; *b*) frontone della stanza sinistra, fondo; *c*) frontone della stanza destra, fondo (fot. Soprintendenza: *a*); fot. Moscioni 24126 : *b*); 24124 : *c*).



Tarquinia, Tomba dei tori, particolari (fot. Giuliano).