LA TOMBA TARQUINIESE DEL CACCIATORE

Gli scavi recentemente condotti dalla Fondazione Lerici nella necropoli di Tarquinia hanno permesso la individuazione di moltissime tombe etrusche che, in complesso, mostrano una certa continuità di indirizzi e formule decorative rispetto ai monumenti precedentemente noti. Nel panorama delle nuove scoperte la tomba del Cacciatore rappresenta tuttavia una pagina veramente nuova per l'assoluta unicità del suo contesto decorativo. La rappresentazione pittorica del padiglione di caccia, cui si deve appunto il nome della tomba, offre infatti una apertura interessante e finora inedita sull'eterogeneo mondo che i nuovi scavi hanno portato alla luce e può a buon diritto inserirsi tra le esemplificazioni più significative della pittura etrusca. Si deve però tener presente che l'arte etrusca, appunto perché operava sulla base di condizionamenti esterni ed insieme forti suggestioni locali, è suscettibile di una gamma imprevedibile ed imponderabile di reazioni ed esiti la cui unicità può sempre essere smentita da nuovi ritrovamenti.

Notizie preliminari. La tomba del Cacciatore, situata a circa 34 m. a Nord della tomba della Caccia e Pesca e a circa 18 m. a Nord-Ovest della tomba delle Leonesse, è orientata a Nord Nord-Est; Sud Sud Ovest con ingresso da questa parte. La Camera, che ha il pavimento a circa 5 m. e mezzo sotto l'odierno piano di campagna, è stata scoperta nell'aprile del 1962 dai mezzi geofisici di prospezione archeologica della Fondazione Lerici e, successivamente, scavata e restaurata dalla Sopraintendenza alle antichità dell'Etruria meridionale. Al momento dello scavo la tomba risultò già violata, tra la terra penetrata nell'interno attraverso la porta lasciata aperta dagli ignoti depredatori, si rinvennero però oggetti e frammenti di vario stile ed epoca, dei quali non si può perciò dichiarare la pertinenza all'originario corredo (1).

---

(1) Per la descrizione del corredo: M. MORETTI, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, 1966, pp. 147-168.

L'ipogeo è costituito da una camera rettangolare con tetto a doppio spiovente alla quale si discende per mezzo di un'ampia scalinata, sul cui pianerottolo di fondo si apre la porta d'accesso. Tanto il *dromos* che la camera sono completamente scavati nel caratteristico calcare marnoso di origine marina di cui è coperta la zona di Monterozzi. Contro le due pareti laterali e quella di fondo corre poi una larga banchina, anch'essa ricavata nel tufo, che lascia libero al centro uno spazio rettangolare e che serviva alla deposizione dei cadaveri. Le pareti della stanza vanno inoltre rastremandosi verso l'alto cosicché la sezione è trapezoidale, secondo un tipo comune ad altre tombe (2).

La decorazione pittorica della camera è particolarmente ricca di toni cromatici, in special modo per quanto riguarda il soffitto e la parte superiore delle pareti. I colori fondamentali sono il rosso, il rosso cupo quasi violaceo e il bianco, tutti derivanti da terre naturali facilmente reperibili sul luogo, ai quali vediamo aggiungersi l'azzurro. Essi non sono applicati direttamente sulla roccia, ma su di uno strato di intonaco steso come preparazione sulla superficie, precedentemente lisciata, delle pareti. L'applicazione del colore è preceduta dal disegno preparativo, elemento essenziale nella costruzione pittorica arcaica, reso con una sottile linea incisa. Tale disegno però non viene sempre rispettato dal pittore che, durante il lavoro, poteva portare correzioni e varianti. La esuberanza dei colori accresce in ogni modo carattere alle caratteristiche peculiari del disegno che è di una estrema semplicità adottato, come di solito, all'esterno per definire le figure ed all'interno per dividerne le diverse zone di colore.

La decorazione pittorica - Gli elementi decorativi di questa tomba si differenziano completamente da quelli comuni a quasi tutte le altre camere dipinte: l'artista infatti ha abbandonato i soliti schemi del banchetto funebre, dei giochi e delle danze per affrontare con successo la ricostruzione di quello che sembra essere un padiglione di caccia. Gli elementi fondamentali di questa composizione sono una impalcatura lignea e due tendoni da essa sostenuti. Quello superiore, che forma il coperto, il frontone di fondo e la parte alta delle pareti, è decorato con un motivo di scacchi a tre

(2) Per le piante della tomba, misure e prime notizie: MORETTI, *Nuovi monumenti, cit.*, pp. 146-147.

colori, rosso chiaro, azzurro e il bianco grigio risparmiato sul fondo (3).

Il ricco e pesante tessuto, che termina con una banda zootora, è idealmente sostenuto dalla trave maestra dipinta tra gli spioventi e dai travicelli trasversali (11 per versante), che spiccano con il contrasto del colore della schacchiera policroma (4). Quest'ultima presenta nella fascia corrispondente alla parte alta delle pareti una specie di decorazione metopale: nei quadri bianchi che si alternano a quelli azzurri e rossi appare infatti, notevolmente ingrandito, il quadrato con motivo cruciforme che decora anche il leggero velario sottostante (5).

La leggerezza della seconda tenda, che chiude tutt'attorno il piccolo padiglione, è messa in evidenza dal tenue sfondo neutro e dall'irregolare ondulazione con cui termina presso il piano di campagna, ondulazione che, nella realtà, si può immaginare provocata da un lieve vento. Sullo sfondo del trasparente velario spicca ancor più il rosso-scuro delle travi che completano e sostengono l'impalcatura lignea. La superficie delle pareti laterali è infatti scandita da tre elementi portanti che salgono verticalmente a sostenere la trave rasente la parte alta delle pareti cui si collegano i travicelli trasversali della intelaiatura del tetto. Nella parete di fondo si distingue invece una sola trave di sostegno che sale fino alla sommità smussata

(3) La decorazione del soffitto a scacchi appare con grossi riquadri bianchi e rossi nella tomba delle Leonesse (M. Pallottino, *La peinture étrusque,* 1952, p. 43) e si generalizza solo più tardi in quadrati di minori proporzioni e alternanza di tre colori come nella tomba delle Bighe (F. Weege, *Etrusksche Malerei,* 1921, p. 84), dei Leopardi, del Triclinio, del Letto Funebre (H. Leisinger, *Malerei des Etrusker,* 1953, pp. 50, 59, 78) e, tra quelle recentemente scoperte, Bartoccini (Moretti, *Nuovi Monumenti, cit.,* pp. 10-11) singolarmente vicina alla tomba del Cacciatore per la gamma dei colori usati.

(4) Il motivo del *columen* sottolineato dal colore o in rilievo è presente in tutte le tombe a camera, mentre le travi sui versanti del soffitto sono riprodotte raramente (8 casi su 60). Una tale precisione si nota ad esempio nella tomba Francesca Giustiniani, della Pulcella (Leisinger, *op. cit.*, pp. 81, 85) e del Frontoncino (Moretti, *Nuovi Monumenti, cit.*, p. 85).

(5) Il motivo del quadrato con crocetta si ritrova nel soffitto della tomba delle Iscrizioni (G. K. Loukomski, *Art étrusque,* 1930, tav. 33) e della Caccia e Pesca (P. Romanelli, *Le pitture della Tomba della Caccia e della Pesca,* 1938, tav. I), e si può classificare sulla stregua delle decorazioni a piccoli cerchi o a forellini che ornano i soffitti di gran parte delle camere funerarie. La tomba del Cacciatore è però l'unico caso in cui questo tipo di piccola decorazione, puramente riempitiva, è usata per le pareti.

del frontone a sostenere la mensola rettangolare su cui il *columen* scarica idealmente il suo peso. Un'altra fascia orizzontale collega inoltre le travi degli spioventi con l'asse verticale per dare maggior stabilità all'intelaiatura lignea. Tutte le travi sono dipinte con un rosso bruno quasi violaceo, il colore « funzionale » degli elementi di struttura, ma bisogna considerare che nella tomba del Cacciatore gli stessi elementi presenti in altre tombe (*columen,* travi laterali, scacchiera) non sono utilizzati per rendere la struttura architettonica di una ipotetica camera, bensì l'intelaiatura di un padiglione di caccia. Si può anzi pensare che alla base di tutta la composizione pittorica ci sia sostanziale verosimiglianza architettonica che risulta dalla coscienza di riprodurre qualcosa che doveva esistere nella realtà.

Elemento intermedio tra l'ornato essenzialmente tettonico del soffitto e la decorazione parietale, è la fascia di linee parallele variamente colorata che gira attorno alla parte alta delle pareti. Questa bordura, corrispondendo ai principi di orizzontalismo dell'arte etrusca, fa sembrare la stanza funeraria più ampia di quello che è, e diviene nelle mani del pittore un elemento di sintesi cromatica in quanto in essa figurano tutti i colori utilizzati nel complesso della composizione. La scarsa varietà cromatica dipende infatti dalla volontà intenzionale di conseguire un complesso coerente ed uniforme e di raccordare, riassumendoli in una sorta di divisionismo geometrico, i vari costituenti dell'assieme.

Nella tomba del Cacciatore una delle striscie ornamentali serve anche da ideale sostegno a trofei di caccia, caratteristici copricapi, corone e bende, tutti elementi che, per il loro carattere, chiariscono in maniera definitiva l'uso a cui era destinato l'ambiente ed il nome che gli è stato attribuito. Nella parete sinistra si distinguono due caprioli uccisi, legati per le zampe a due montanti, corone (6), ed un cappello a cono munito di un cordone con nodo scorrevole a mo' di sottogola, il tutto dipinto a vivaci colori rossi e azzurri. Nella parete di fondo invece, ai lati dell'asse centrale sono disposti, in perfetta simmetria e identità di soggetti, una corona, un'anatra appesa per il becco, un'altra corona ed una benda. Evidentemente

(6) Le corone a cerchio allungato con puntini sporgenti sugli orli ed i lunghi nastri terminati all'estremità da fili, sono i motivi ornamentali più semplici e comuni a molte tombe. Citiamo ad es. la tomba di Pulcinella, delle Iscrizioni (Loukomski, *op. cit.*, tavv. 32, 33), del Triclinio, dei Vasi Dipinti, del Barone (Ducati, *A. E.*, tav. 80 n. 242; tav. 82, n. 233, 234) e la prima stanza della tomba della Caccia e Pesca (Weege, *op. cit.*, tav. 2).

il pittore, in modo analogo a quanto si constata in altre tombe, ha cercato di creare almeno nella parete di fondo, una composizione centralizzata e simmetrica con un fuoco che guidi lo sguardo. Nel nostro caso questa funzione è svolta dal montante centrale che, come gli altri, è stato dipinto per ultimo perché sale a coprire il fregio zoomorfo che si snoda nella parte alta delle pareti. La parete destra infine, mostra corone e bende del solito tipo ed un altro copricapo a cono, elementi che non possono essere interpretati in senso puramente ornamentale. Infatti le bende e le corone dovevano realmente servire al banchetto che si svolgeva dopo la caccia fuori o dentro il padiglione stesso. I commensali infatti, deposti i larghi cappelli che durante la caccia li avevano riparati dal sole o dalla pioggia, le usavano per adornarsi secondo un'usanza attestata da numerose scene di convito conservate sui monumenti etruschi. Bende e corone tuttavia, venivano appese anche alle pareti delle camere funerarie come si può notare nelle tombe della Caccia e Pesca, delle Leonesse, del Barone ecc. (vedi nota n. 6).

A questo punto si pone il problema dell'esatta collocazione degli oggetti che si vedono sullo sfondo della tenda di chiusura. I cappelli, le bende e le corone potrebbero essere appese all'interno dell'ambiente come ornamento del medesimo e come oggetti di uso comune con funzione utile e decorativa insieme, la selvaggina uccisa invece (caprioli, uccelli) poteva evidentemente essere appesa dentro o fuori del velario secondo la volontà e la comodità di chi occupava il padiglione. La trasparenza della tenda mostra dunque che l'ignoto artista ha affrontato questo elemento disegnativo assolutamente nuovo con una certa sensibilità, ma pone anche all'osservatore moderno alcuni dubbi d'interpretazione. Considerando però che il pittore antico non poteva avere i mezzi e la tecnica per risolvere perfettamente la possibilità ed i problemi creati dal velario, si deve concludere che ogni nostra interpretazione del suo modo di sfruttarne la trasparenza deve per gran parte partire dalla semplice congettura. L'invenzione del velario inoltre, se rappresenta una indubbia novità per la dichiarata funzione di limite delle pareti, indica nello stesso tempo che l'ignoto decoratore della tomba tarquiniese mettendo in rilievo la trasparenza e la leggerezza della tenda, ha tentato di annullare la sensazione del chiuso con la ricerca della luce e del paesaggio. Nella parete sinistra infatti, idealmente al di là del velario, tenui tracce di azzurro forse indicanti il cielo, un alberello stilizzato a cui è

appesa una benda ed altri ramoscelli quasi a cespuglio, fanno pensare che l'artista abbia voluto creare l'ambiente in cui verosimilmente il padiglione poteva essere eretto: la campagna. Nella parete destra poi, sempre al di là del velario, l'inaspettato particolare di un cerbiatto che pascola presso il piano di campagna, sottolinea una volta di più l'ispirazione realistica di tutta la composizione. Il modo di rappresentare anzi, la naturalezza cioè del cerbiatto catturato vivo, la presenza dei funzionali cappelli, della selvaggina uccisa e del paesaggio rileva una particolare sensibilità della realtà. Non siamo di fronte in questo caso, ad un decoratore che ripete con fredda accuratezza schemi tradizionali da modelli correnti, ma ad un artista che compone liberamente e di getto, con notevole versatilità e spirito d'osservazione.

Il fregio zoomorfo - L'elemento decorativo più interessante della tomba è indubbiamente il fregio zoomorfo che si snoda nella parte alta delle pareti. Le figure che lo compongono sono trattate a larghe macchie di colore su di un fondo rosso scuro quasi violaceo che si trova solo in un altro caso della pittura etrusca: nel fregio della tomba delle Bighe. La fascia figurata decora solo tre pareti con esclusione di quella d'ingresso in modo che lo spettatore, appena entra nella tomba, può apprezzarne subito la continuità data non solo dal fatto stesso di srotolarsi all'interno di un ambiente chiuso, ma anche dall'unicità del tema a sequenze di caccia trattato continuativamente per tutta la lunghezza delle pareti. Il problema sintattico del fregio è appunto quello di creare una rappresentazione quanto più sviluppata in lunghezza continuata ed unitaria. In questo caso si è ricorso ad una sfilata paratattica di leoni, bovidi, cervi e cavalieri: un repertorio felicemente utilizzato per il suo ricco contenuto fantasioso e decorativo e per il suo facile comporsi in fregio. La successione delle scene inoltre è pensata come continua, non interrotta cioè dagli angoli, e le figure (circa 83) procedono tutte nella stessa direzione, da destra a sinistra, dando una sensazione di continuità avvolgente. La scelta dei soggetti ed il gusto della disposizione paratattica è di concezione tipicamente orientalizzante, la scomposizione delle figure nei vari elementi cromatici richiama invece la tradizione corinzia, che del resto ha strettissimi legami col patrimonio decorativo dell'orientalizzante. Il corpo degli animali pur essendo organicamente rappresentato nella sua unità dalle linee di contorno, all'interno è scomposto nei vari colori per far rilevare le parti ana-

tomiche, cosicché è il colore a sostenere il disegno. Tutte le figure poi (animali, umane a piedi e a cavallo) sono disegnate secondo la convenzionale isocefalia arcaica e presentano il caratteristico allungamento dei corpi, anch'esso proprio dell'arte arcaica. Quest'ultimo accorgimento risponde all'esigenza di dover collocare i vari elementi in una fascia lunga e bassa ed anzi sottolinea l'estensione in largo del fregio. Nelle pareti laterali si può inoltre notare una certa regolarità nell'alternarsi degli stessi elementi in questa successione: cavallo o cavaliere che precede cervo, leone in posizione statica o, più spesso, in atto di assalire toro o bovide. Lo schema del leone con fauci spalancate e coda ricurva terminante a fiocco si ritrova quasi identico nei vasi corinzi ed anche le sequele di bovidi, cavalieri e cervi escono dal repertorio abbastanza comune della decorazione ceramica. I cavalieri presentano la testa nuda col caratteristico allungamento proprio dell'arte ionico-etrusca, cavalcano senza sella e sono vestiti di una corta tunichetta svasata che lascia scoperte le braccia e le gambe, rese col rosso bruno, la tinta convenzionale della pittura arcaica per il nudo maschile. I cani che si vedono talvolta accompagnare i cavalieri, non sono un mero motivo decorativo per riempitura di vuoti, come si è fatto indifferentemente tante volte con ogni sorta di animali, ma rappresentano veri cani da caccia addestrati ad inseguire la selvaggina, il cui uso è già attestato da monumenti micenei ed egiziani. Il tema della caccia del resto, così piena di vitalità e di movimento, ha spesso fornito all'arte arcaica i soggetti improntati ad uno sport fin dall'antichità molto popolare tra le classi aristocratiche di tutti i popoli (7). Occorre però notare che i motivi iconografici del fregio, pur appartenendo ad un repertorio antichissimo che risale addirittura alla corrente orientalizzante, sono resi con una tale abilità disegnativa che mostra le caratteristiche di uno stile indubbiamente più sciolto e molto più tardo. A questo proposito notiamo, nella parete sinistra, l'atteggiamento scattante del guerriero a piedi che rende perfettamente la sensazione del movimento verso destra. Le

(7) La caccia al cervo decora ad esempio, il sarcofago di Clazomene, ora al Museo di Berlino (*Enc. Univ. Arte,* VI, tav. 391), per cui è stato fatto un confronto per la somiglianza del soggetto, con una *hydria* di Cere (*CVA, France* 9, tav. III Fa); lo stesso tema si nota anche sopra una *hydria* di Antimene. (J. Roulez, *Choix de vases peints de musée d'antiquités de Leyde*, 1854, tav. 19) ed un'anfora del British Museum (*CVA, Great Britain 8,* tav. 74 n. 2).

figure di maggior interesse sono però quelle dei due cavalieri colti assai realisticamente nel momento della caduta: l'uno è fissato mentre precipita a capofitto dalla sua cavalcatura, l'altro invece è già steso a terra sotto il ventre del cavallo imbizzarrito (8). La vivacità di queste immagini si può ben considerare peculiare proprietà dell'arte ionico-etrusca che, in genere, rifugge dal tipo ed aderisce piuttosto alla realtà contingente cogliendone le immagini particolari e momentanee. In questo caso inoltre la sicurezza disegnativa con cui è fissato il movimento istantaneo dei cavalieri, mostra chiaramente la grande abilità di un artista particolarmente dotato che partendo da un soggetto comune (uomo a cavallo) sa modificarlo con efficacia negli atteggiamenti più insoliti e forse più consoni alle sue qualità espressive. Se ben si osserva il fregio della parete sinistra, si nota inoltre che il pittore antico ha cercato di variare lo schema degli elementi compositivi evitando una decorazione troppo monotona e mostrando una certa capacità narrativa. Nell'ambito della visione decorativa del fregio ha quindi interrotto il ritmo iterativo della composizione con piccole varianti ed intrusioni episodiche, in modo da non rappresentare mai due immagini perfettamente uguali. Ciò che rende straordinariamente vitale ed attraente il repertorio di attardata tradizione orientalizzante di questo fregio, è appunto il senso del pieno possesso delle formule decorative e la libertà fantastica con cui ogni volta vengono combinate. Le possibilità narrative dell'ignoto pittore sono poi messe in maggior risalto dal fregio della parete di fondo, che si differenzia da quello delle pareti laterali per la maggior libertà dello schema compositivo. La pittoresca cavalcata dei cacciatori all'inseguimento di un branco di cervi in fuga è infatti la scena che più appassiona e tiene avvinto l'osservatore (9). La sfilata dei vari elementi prende infatti tono dallo svilupparsi narrativo della scena che si srotola continuata per quasi tutta la lunghezza della parete. L'abilità disegnativa con la quale i numerosi elementi sono tenuti legati al ritmo imposto, la somma agilità del tratto da cui nasce la scattante immediatezza dei movimenti, le squisite possibilità cromatiche adoperate per dar corpo al sicuro disegno mostrano chiaramente la personale originalità del nostro artista. Passiamo ora alla interpretazione fun-

(8) Per due scene analoghe vedi: C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti dal Vaticano*, 1924 tav. 28 - n. 271 e *CVA, France* 9, tav. 60.

(9) Per una scena analoga v. *CVA, Great Britain* 2, tav. XIX, gr. II. D.

zionale del fregio che per diversi aspetti è piuttosto problematica. Innanzitutto, considerate le misure della fascia figurata (14 cm. di altezza), non si può certo parlare di megalografia, ma piuttosto di una decorazione puramente ornamentale, anche se molto interessante. C'è da notare che nei fregi normali il fondo è chiaro, mentre in questo caso si ha un fondo scuro e compatto che farebbe pensare piuttosto ad un tessuto, ad una balza cioè con cui il pesante tendone a quadri terminerebbe o ad un gallone ricamato applicato alla tenda stessa. Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata anche dall'impiego della vivace policromia a forti contrasti, subordinata a mere esigenze decorative, delle figure del fregio. La convenzionalità di una tale cromia, che ricerca il maggior effetto possibile indipendentemente o meno dalla rispondenza reale dei colori, è infatti propria dei grandi drappi tessuti, forse in origine importanti da Cipro e poi imitati da fabbriche etrusche, drappi o più esattamente arazzi che non dovevano mancare come ornamento nelle case dei ricchi (10). L'assurda astrazione dei colori della tomba Campana di Veio ha del resto già suggerito l'idea che la rappresentazione della scena di caccia avesse come prototipo qualche ricca tapezzeria (11). Si è detto anche che la dissociazione anatomica del corpo degli animali in macchie di colore, è una eredità della tecnica dell'industria ceramografica corinzia. Nella policromia dei vasi corinzi si è però visto l'effetto del prestigio e della suggestione di un'altra industria di lusso di questa intraprendente e laboriosa città: vogliamo parlare appunto dell'industria della tessitura e del ricamo, cui accenna anche un passo del poeta Antifane riportato da Ateneo (I, 27, D). L'uso di tessere figure di animali è attestato inoltre da uno *skyphos* trovato a Chiusi che mostra Penelope seduta davanti al suo tappeto interrotto all'altezza di una fila di animali tessuti in colori contrastanti (12). Per concludere si può rilevare anche la predilezione del popolo etrusco per i tessuti bordati da ricami a bande policrome, come ci testimoniano le numerose stoffe multicolori nelle scene di convito delle pitture tombali e sui sarcofagi. La fascia di questo fregio tuttavia potrebbe forse essere interpretata anche come una trave lignea dipinta a figure zoomorfe. Il colore di fondo è infatti lo

(10) WEEGE, *op. cit.*, p. 106. F. POULSEN, *Etruscan Tomb Paintings,* 1922, p. 8.

(11) A. NEPPI MODONA, in *Historia* IV, 1930, p. 98.

(12) REINACH, *Rép. vas. peints,* I, 1899, p. 191.

stesso rosso violaceo della struttura del tetto ed anche l'altezza del fregio corrisponde a quello delle altre travi. Si tratterebbe quindi di assi orizzontali che servivano a raccordare i paletti montanti dando all'impalcatura una maggiore solidità: in questo caso il fregio trarrebbe la sua ragione d'essere dall'esigenza della rappresentazione architettonica. La struttura stessa delle assi suggerisce l'idea di una decorazione bassa, continua e sviluppata in lunghezza usata in questo caso per sottolineare il senso ornamentale in elementi di per sé funzionali e per adeguarli al gusto raffinato con cui il padiglione è stato concepito.

Per concludere, considerate queste due possibili ipotesi, l'interpretazione del fregio è, a mio parere, problematica. È infatti difficile stabilire l'importanza delle relazioni create dal compromesso tra l'esigenza d'una riproduzione esatta di una realtà architettonica e precise esigenze decorative. A seconda della minore o maggiore importanza che si dà all'uno o all'altro elemento, si può preferire una delle due interpretazioni.

Stile e cronologia - Il quadro culturale entro il quale si inseriscono le pitture della tomba del Cacciatore offre, alla prima impressione, richiami a gusti e correnti di epoche e di ispirazioni diverse. Nella realizzazione complessiva del tema affrontato, si può infatti notare la conoscenza intelligente ed esperta delle numerose correnti che influenzarono l'arte etrusca di epoca arcaica. Lo stile delle pitture è senz'altro nel suo complesso quello della fase ionico-etrusca, ma la presenza del basso fregio zoomorfo assolutamente unico e la scomposizione delle figure in vari elementi cromatici ci riportano, come già si è detto, indietro, al repertorio della cultura corinzia ed orientalizzante senza dubbio ancora saldamente presenti nel mondo culturale del momento. Bisogna infatti considerare che i vasi medio-corinzi ed i monumenti a repertorio orientalizzante scendono fin verso la metà del VI secolo a.C. e che in Etruria il prevalente gusto ornamentale determina naturalmente una persistenza di questo antichissimo repertorio. Niente di strano quindi se tori, cervi, leoni assieme a sfingi e a grifi continuano a decorare in fregi orizzontali le opere (lastre fittili di rivestimento, buccheri, bronzi, avori, ossi, oreficeria) del VI ed anche nel V secolo nell'elaborazione più o meno raffinata di modelli più arcaici. A guardare il fregio zoomorfo dunque, la tomba presenterebbe una base prevalentemente arcaica, d'altra parte si deve concludere che rispetto all'insieme stilistico

delle pitture parietali esso rappresenta una specie di residuato orientalizzante, esempio interessantissimo del gusto eclettico dell'ignoto pittore. L'invenzione disegnativa e cromatica del velario, dei festoni, del paesaggio e degli animali visibili al di là della trasparente parete rivela d'altra parte sensazionali novità che parrebbero attestare esperienze senz'altro più avanzate che ci portano ad una data indubbiamente più bassa. I singoli elementi tipologici e stilistici del fregio consolidano infatti le relazioni con monumenti sicuramente riferibili all'arte jonico-etrusca. La costruzione piriforme della testa e i volti allungati dei cavalieri, la corporeità definita e sobria nei particolari anatomici, la tendenza al movimento libero, pur senza contrasti formali, da certi vincoli arcaici, si ritengono elementi caratteristici dell'arte ionico-etrusca almeno nel corso del VI secolo. L'eccellenza nella trattazione degli animali di cui si esagerano a volte le qualità specifiche (impeto nei cavalli, ferocia nelle belve) la mancata elaborazione arcaica e convenzionale delle corna dei cervi ed il buon disegno dei cavalli (13) mostrano una concezione disegnativa e figurativa più sciolta e un'ulteriore evoluzione nell'ambito di questa stessa corrente. In favore della seriorità del fregio milita anche la trattazione del corpo umano a forme snelle e, particolare tipologico di non infimo ordine, le considerevoli proporzioni assolute e relative dei cavalli. La posizione cronologica e storica di questo monumento nel quadro dell'arte arcaica in Etruria meglio che dall'esame intrinseco degli elementi iconografici-tipologici combinati con l'analisi stilistica, risulterebbe tuttavia dal confronto con monumenti figurati dello stesso ciclo artistico ad esso collegati per soggetto e per stile. Nel nostro caso l'assoluta unicità della composizione pittorica rende particolarmente difficile fare dei confronti, si può comunque affermare che certe particolarità come la bordura a fasce parallele e di vario colore, le corone pendenti, il tipo di decorazione a quadratini sul fondo bianco sia soprattutto gli accenni paesistici sono elementi tipologici caratteristici delle tombe del VI secolo a.C.. Ogni tentativo di precisare mag-

(13) Notare invece la caratteristica trattazione ramificata delle corna dei cervi che ornano i monumenti il cui stile rientra sotto l'influenza diretta della tradizione orientalizzante quali le terrecotte di Poggio Buco (GIGLIOLI, *A. E.*, tav. XCVIII, n. 1), le sculture in nenfro di Tarquinia e Vulci, (GIGLIOLI, *A. E.*, tavv. LXXI, LXXIX), i *pithoi* ed i grandi vasi del cosidetto « Red Ware » etrusco (E. POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, 1897, tavv. 37-38).

giormente la posizione cronologica della tomba dovrà a questo punto necessariamente tener conto delle classificazioni stabilite all'intorno dell'arte ionico-etrusca. Una fase più antica e ben definita dell'arte ionico-etrusca è dunque ben riconoscibile nelle pitture delle tombe dei Tori, degli Auguri e delle Leonesse (per citare qualcuno degli esempi più famosi) dove la costruzione del corpo umano presenta forme tozze e pesanti: la data di oscillazione delle tombe di questa fase è 560-530. Sotto una ispirazione stilistica relativamente distinta dalle opere precedentemente citate, appare una serie di monumenti il cui livello tipologico non sembra per altro sostanzialmente diverso: vogliamo parlare delle pitture delle tombe tarquiniesi delle Iscrizioni, del Vecchio, dei Vasi dipinti, del Barone e del Morto. Esse offrono caratteri di snellezza nella costruzione dei corpi in notevole contrasto con la trattazione piena delle tombe antecedentemente citate e però, pur non allontanandosi nel complesso dalla grande corrente ionico-etrusca, mostrando il progressivo affermarsi dell'influenza attica. I riflessi di una educazione verso una più controllata disciplina sintattica e struttiva, verso una ricerca di eleganza e di purezza di linee, si colgono appunto nelle immagini di questo gruppo di tombe databili verso la fine del VI secolo. In questa varietà stilistica più che nell'altra potrà ragionevolmente inserirsi lo stile del fregio considerato dove la concezione snella dei corpi, il libero movimento e la ricerca di proporzioni, di probabile influenza attica, attestano il progresso stilistico di queste pitture. Siamo, giova ripeterlo, in un gruppo di opere d'arte strettamente affini, ma ciò non toglie che le pitture di questa tomba presentino un grado ulteriore nello sviluppo dell'arte ionico-etrusca. Ogni considerazione sulla cronologia della tomba del Cacciatore, sembra però subordinata ad un confronto più generale con altri tipi di monumenti figurati: tali sono i vasi nelle tre serie della ceramica ceretana, pontica ed etrusca, databili negli ultimi decenni del VI secolo che fissano con maggior immediatezza la posizione stilistica delle nostre pitture. Per quello che riguarda la prima classe occorre ricordare la citata *hydria* ceretana col motivo del cavaliere all'inseguimento di due cervi (14), per l'identità col soggetto trattato nel fregio. Considerando poi i caratteri generali dell'intera serie dei vasi si può dire che il disegno del corpo umano e degli animali e in particolar

(14) Vedi nota n. 7.

modo il movimento delle figure quale ci appare nella maggioranza delle *hydrie* ceretane, richiama ai caratteri fondamentali delle figure del fregio. Anche la classe dei vasi propriamente e certamente etruschi si ricollega in modo assai intimo alle nostre pitture: lo slancio delle figure in corsa, le teste a cocuzzolo, i volti allungati ci fanno comprendere l'identità dell'orizzonte artistico nel quale si muovono i rozzi disegnatori dei vasi ed il raffinato artefice della tomba. Si notino ad esempio i cervi in fuga in un'anfora etrusca del museo di Perugia (15) e la figura di Achille nella scena dell'agguato a Troilo su di un'altra anfora etrusca del Museo di Villa Giulia (16). È evidente nel primo vaso la somiglianza con la fila dei cervi nel fregio della parete di fondo e nel secondo l'identità dell'atteggiamento di Achille con quello del guerriero a piedi nel fregio della parete sinistra. L'*hydria* del Museo Vaticano col motivo del cavaliere caduto (17) conferma poi, in modo singolare, nell'identità del soggetto, l'affinità di alcune figure del fregio con la serie di vasi di fabbrica certamente etrusca. I primi due vasi citati sono databili nella seconda metà del VI secolo mentre quest'ultimo è databile tra gli ultimi anni del VI secolo e i primi decenni del V secolo. Questa datazione, a mio parere, è un elemento abbastanza importante per la datazione del fregio stesso. Riconoscendo in complesso un livello artistico analogo alle tre classi di vasi citati (*hydrie* ceretane, vasi pontici, vasi etruschi), dobbiamo però constatare che per lo stile e per il tipo le figure del fregio sembrano imparentate in primo grado propriamente con le anfore pontiche, soprattutto, nella preponderanza dei motivi dinamici. Quello infatti che interessa ed attrae l'osservatore del fregio è l'impressione di movimento incalzante che promana dai cavalli e dai cervi attraverso la elastica piegatura delle zampe, la lunghezza dei corpi, prospetticamente errata, ma artisticamente espressiva, lo atteggiamento variato di tutte le figure. Considerando il susseguirsi delle scene, appare la preponderanza dei motivi dinamici vittoriosi sulla costruzione arcaica, nel galoppo dei cavalli, nella fuga dei cervi e nella sveltezza di tutte le figure. Si direbbe che l'artista dia liberamente sfogo alla sua perizia di disegno, profondendovi intero lo slancio di una raffinata sensibilità dinamica. Anche sui vasi pontici si può notare la

(15) Giglioli, *A. E.*, tav. CXXXI, n. 4.
(16) Giglioli, *A. E.*, tav. CXXX, n. 1.
(17) Albizzati, *op. cit.*, III, tav. 28, n. 271.

tendenza a forme meno molli e soprattutto il movimento impetuoso caratteristico delle figure gradienti o correnti. Ricordiamo ad esempio la sfilata dei cavalieri greci e frigi nell'anfora più famosa della serie (18) in cui sembra evidente la costruzione snella e proporzionata delle figure e la sensazione di movimento creato dall'inseguimento dei cavalieri.

Il valore documentario degli elementi fino ad ora considerati si può riassumere in questo senso: le figure del fregio mostrano una evoluzione dello stile ionico-etrusco determinato probabilmente da influenze attiche e una preponderanza di motivi dinamici che richiama in generale a vasi di fabbrica etrusca della seconda metà del VI secolo, ed in particolare la classe dei « vasi pontici ». La costruzione generale della composizione pittorica della camera attesta inoltre esperienze già avanzate nella rappresentazione realistica del padiglione di caccia e soprattutto nell'invenzione disegnativa del velario la cui trasparenza è sfruttata per sfondare la parete nella ricerca dell'ambiente esterno. D'altra parte la disparità del materiale archeologico rinvenuto nell'interno della camera sepolcrale, alcuni dei reperti possono infatti essere datati intorno alla metà del VI secolo, altri, come un'anfora attica e figure nere, piuttosto alla fine del secolo, non ci può essere d'aiuto per fissare la cronologia della tomba. Dal complesso dei confronti prospettati, la posizione delle pitture della tomba del Cacciatore resta comunque delineata ad una fase piuttosto tarda dello sviluppo dell'arte ionico-etrusca che ci fa proporre una datazione oscillante tra il 520 e il 490. Preferiamo questa cronologia a quella del Moretti (500-480) che ci sembra troppo abbassata rispetto ai confronti che si è cercato di stabilire. Il valore di una piena conoscenza delle pitture di questa tomba poggia infine sull'alta importanza estetica del monumento che non si può classificare, a mio parere, tra le opere di arte minore e tanto meno artigianale, ma è lavoro di un sensibile artefice certo per un raffinato committente. Troppo poco conosciamo della produzione degli antichi pittori per poter fare delle attribuzioni, né possiamo sapere come aveva potuto svilupparsi lo stile del maestro di questa tomba attraverso una serie di opere anche perché l'assoluta originalità della rappresentazione pittorica rende oltremodo arduo il compito di ricerca di paragoni. Tutta la decorazione dipinta presenta comunque al primo sguardo

(18) Albizzati, *op. cit.*, III, tav. 21, n. 231.

una tale coerenza e ferma unità artistica che da subito l'impressione che sia opera di un solo maestro non solo nella creazione ma anche nella realizzazione definitiva. L'esame particolareggiato degli elementi costitutivi di questo linguaggio artistico non fanno che confermare questa precisa sensazione d'assoluta unicità. La tecnica, sia per quel che riguarda la linea di contorno, sia per l'uso del colore, non mostra alcuna differenza tra le quattro pareti. Si può anzi notare che nella resa cromatica l'artista dimostra perfetta coerenza in tutta l'opera, c'è infatti una sorta di corrispondenza che lega le scene figurate del fregio, gli oggetti appesi sullo sfondo del velario e le membra della falsa architettura, ottenuta con una sintesi cromatica molto gradevole e senz'altro intenzionale. L'esuberanza dei colori accresce anzi carattere alla peculiarità del disegno e dà veramente il tono stilistico dei dipinti della tomba, raggiungendo anche negli accostamenti più contrastanti un effetto che si fonde mirabilmente con l'ampia e solida architettura disegnativa dell'intera composizione. La disparità delle impronte iconografiche e la varietà del materiale archeologico non devono poi indurre all'ipotesi di un uso del sepolcro prolungato nel tempo con conseguenti possibili trasformazioni della decorazione pittorica. L'interpretazione unitaria, confermata come si è detto dall'esame generale e particolare degli elementi decorativi, trova piuttosto nella raffinata ed eclettica cultura dell'antico pittore le ragioni del manierismo e delle persistenze orientalizzanti di questa tomba singolare.

La rappresentazione del padiglione di caccia - Dal punto di vista del contenuto, le pitture della tomba del Cacciatore tengono un posto particolare tra quello delle tombe tarquiniesi, costituendo finora un *unicum* nel repertorio delle pitture etrusche. La tomba rappresenta infatti qualcosa di analogo alla nostra moderna tenda da campo; una specie di padiglione rifugio probabilmente fatto di leggeri pezzi smontabili che serviva da accampamento provvisorio. Il legname forniva l'armatura rigida, mentre le tende, un materiale pieghevole e più facile da trasportare, ne riempivano i vuoti. D'altra parte per procurare un riparo momentaneo contro il vento ed il sole, non c'era bisogno che la capanna fosse completamente di assi ed inoltre la policromia e la ricchezza dei tessuti contribuiva ad ingentilire la severa semplicità dell'intelaiatura di legno. Per quello che riguarda la pratica della caccia occorre ricordare che questa fu, ed in parte è, una delle principali risorse dei litorali maremmani

ed infatti i decoratori dei sepolcri tarquiniesi hanno spesso ritratto con accurato realismo le battute al cinghiale e alla lepre, la caccia agli uccelli con la fionda e la pesca alla rete. Anche l'ambiente geografico della regione tarquiniese, che doveva essere coperto di foreste, spiega a sufficienza la pratica di uno sport che doveva costituire uno dei passatempi preferiti della classe gentilizia del luogo, certamente amante di una vita facile e lussuosa. L'interno del piccolo padiglione mostra infatti la ricerca di raffinatezza e di lusso anche in una costruzione che, tutto sommato, doveva rispondere ad un bisogno momentaneo; evidentemente la caccia era considerata presso gli Etruschi un piacevole diversivo da rendere il più confortevole possibile. Se la costruzione pittorica della costruzione di un padiglione da caccia rappresenta un *unicum* occorre tuttavia notare che essa si inserisce nella più generale tendenza della pittura etrusca alla rappresentazione di elementi architettonici. La tomba della Capanna recentemente scoperta (19) offre preziosi elementi al riguardo, il pittore vi ha infatti riprodotti gli elementi essenziali dell'orditura lignea di una ipotetica costruzione: *columen*, mutuli e capriate. Queste nude e semplici orditure cederanno ben presto il posto a motivi ispirati allo stesso concetto ma resi con fastosa ricchezza cromatica e con una organizzazione disegnativa più complessa. La tomba del Cacciatore, singolarmente vicina alla tomba della Capanna nella linea architettonica rappresenta appunto un nuovo e particolare indirizzo nell'uso della decorazione architettonica. Il volume delle orditure lignee, che evidenziano il principio strutturale, è accresciuto, mentre la tradizione cromatica affida il suo successo ad una gamma vivacissima di colori sapientemente distesi. I particolari caratteristici (cerbiatto al pascolo, cappelli, selvaggina uccisa, accenni paesistici) che completano la rappresentazione del padiglione, non fanno che confermare l'ispirazione realistica di tutta l'opera. Ammettendo però l'evidente aderenza ala realtà si viene ad escludere senz'altro ogni eventuale significato simbolico della rappresentazione della tomba (20). Sembra chiaro d'altra parte che le pitture che ci interessano possano compiutamente comprendersi riguardandole soltanto come la riproduzione di un ambiente in cui il defunto aveva vissuto e che si desi-

(19) Moretti, *Nuovi monumenti, cit.*, pp. 4-6.

(20) Tale significato simbolico, in relazione con la vita ed il destino dell'oltre tomba è stato da molti sostenuto. Vedi A. Della Seta, *Religione ed arte figurata,* 1912, pp. 176-179.

derava lo circondasse ancora da morto. L'unico scopo che l'artista intende raggiungere è infatti quello di perpetuare intorno al morto, che nella vecchia tradizione escatologica mediterranea era immaginato in qualche modo sopravvissuto nella tomba stessa, le gioie ed i piaceri di cui aveva goduto, dipingendo gli oggetti e l'ambiente che forse gli erano stati più graditi. Tutto ciò è espresso con precisa volontà percettiva ed analitica al fine di avvicinarsi sempre di più al concreto e all'immediato e di rendere una realtà espressa nei suoi aspetti quotidiani ed abituali. Questo realismo, che ha così pochi riscontri nella contemporanea arte greca, porta senz'altro nuovi elementi a favore dell'importanza che nel quadro della pittura tarquiniese, l'ispirazione locale poté assumere rispetto ai suggerimenti iconografici strutturali del magistero artistico greco. Uno degli scopi del presente lavoro è quello di cercare, nelle varie forme dell'arte antica, rappresentazioni che, considerando le dovute differenze funzionali e cronologiche, possano in qualche modo avvicinarsi a quella del padiglione della tomba del Cacciatore. La ricerca dovrà necessariamente basarsi in gran parte su fonti indirette dato che i resti materiali di queste costruzioni realizzate con materiali leggeri (legno, stoffe, pelli etc.) e molto deperibili, sono per lo più andate perdute. Nel repertorio etrusco ad esempio, le pitture della tomba del Letto Funebre e due cippi chiusini (21) testimoniano l'uso di esporre i cadaveri sotto una impalcatura sostenuta da montanti. Anche nell'antico Egitto i catafalchi sui quali erano poste le mummie erano riparati da un baldacchino di stoffa o cuoio pieghevole: tale è la destinazione ad esempio della grande tenda della principessa Isimkhabiou (XVIII din.) ora al Museo del Cairo (22). Un altro ricco ed importante documento a nostra diretta disposizione proviene dal profondo nascondiglio sepolcrale che ha conservate intatte la tenda pieghevole della regina Hatepheas I e le cassette contenenti le tende decorate che dovevano rivestire l'impalcatura (23). Ambedue le opere citate sono state realizzate con tecnica espertissima per committenti di alto rango, ma è evidente che nella civiltà egiziana il tipo di impalcatura lignea era certamente adibita ad usi più comuni e vari. Le piccole

(21) E. Paribeni, *I rilievi chiusini arcaici,* in *St. Etr.* XII, 1938, tav. XXI n. 1, tav. XXII, n. 1.

(22) G. Maspero, *L'archéologie égyptienne*, 1907, p. 291.

(23) *Enc. Univ. Arte,* IV, p. 600, tav. 347.

edicole avevano però un sistema di costruzione così fragile da poter difficilmente affrontare, salvo fortunate eccezioni, l'usura dei secoli: ce ne possiamo tuttavia fare un'idea dalle rappresentazioni conservate sulle pitture delle tombe tebane che evidenziano la vivacità dei toni gai e brillanti di cui erano ornate e la molteplicità degli usi cui potevano essere adibite. In alcune scene di vita campestre si nota ad esempio la figura del defunto che assiste ai lavori agricoli inquadrata appunto da una edicola (24) che in altri casi funge da magazzino per viveri, da vero e proprio tabernacolo per gli dei (25) oppure si nota sulle barche per il trasporto dei passeggeri e soprattutto, come già si è detto, sopra i catafalchi delle mummie (26). Come l'Egitto anche l'Assiria ha praticato nell'antichità la costruzione di piccoli edifici in legno con funzione decorativa o comunque accessoria. La Mesopotamia però non ci ha conservato affreschi simili a quelli degli ipogei tebani, abbiamo tuttavia come documenti i bassorilievi che se non ci riproducono i colori delle finte architetture ce ne rilevano le forme anche se molto semplificate e riassunte. Su di un bassorilievo di Nimrud (27) si può ad esempio vedere un piccolo edificio nel quale si è riconosciuta la tenda reale, composta da esili colonne che sorreggono una copertura arrotondata fatta senza dubbio di più pelli cucite. La tenda non mostra stoffe di chiusura, ma potrebbe essere una omissione volontaria dell'artista che avrà figurato così la tenda reale per rendere meglio visibile l'interno (28). La medesima tecnica di costruzione è stata impiegata in un'edicola a carattere religioso rappresentata sulle placche del Museo Britannico note sotto il nome di «Porta di Balawat» (29). La forma caratteristica e la raffinata decorazione di queste due tende mostrano una tecnica ed un gusto decorativo studiati appositamente per queste particolari costruzioni che dovevano in Mesopotamia offrirsi alla vista un po' dappertutto, ai bordi dei fiumi, nelle radure dei parchi o sulle spianate intorno alle corti dei palazzi e dei templi (30). Sembra

(24) G. Farina, *La pittura egiziana,* 1929, tomba privata n. 5/2 tav. CII, tomba privata n. 38, tav. CVII tomba privata n. 69, tav. CXXII.

(25) Farina, *op. cit.*, tomba privata n. 69, tav. CXIX, tomba privata n. 18, tav. CXXIX.

(26) Farina, *op. cit.*, tomba privata n. 139, tav. CXXXV, tomba privata n. 96/b, tav. LXXIX.

(27) A. E. Layard, in *Monuments of Nineveh,* 1849, S. 1, tav. 30.

(28) Dar. - Sagl., s. v. *Velum,* p. 672.

(29) Perrot Chipiez, II, p. 200 sgg.

(30) Perrot Chipiez, II, p. 204.

evidente che nella ricca e civilizzata società assira la tenda doveva tener ben altro posto che in Egitto o in Grecia. Restando nell'ambito delle civiltà orientali, possiamo rilevare interessanti esempi di costruzioni in legno nelle tombe rupestri della Licia che infatti riproducono in pietra edifici in assiti e conservano nell'insieme e nei dettagli i caratteri di un'opera di carpenteria. L'uso di piccole costruzioni relativamente stabili, ebbe dunque larga diffusione in Oriente dove per le condizioni climatiche potevano essere comuni abitazioni oppure essere adibite ad usi specifici, divenendo in tal caso veri e propri oggetti di lusso. Nel mondo occidentale invece l'uso di tali costruzioni fu adottato soprattutto da parte degli eserciti. Presso il popolo greco ad esempio, le tende erano d'uso costante nelle spedizioni militari ma i monumenti sono di poco soccorso per figurarsi il loro interno ed anche le pitture dei vasi si contentano di localizzare il soggetto con qualche tratto. Su di un'anfora del Museo di Napoli ad esempio (31) sono rappresentati Nestore e Phoenix che si intrattengono sotto un semplice *velum* che indica senza dubbio una tenda completa la cui pittura tuttavia è ridotta ad un quadrato di tela posto su quattro supporti. Anche la tenda che sovrasta il letto di Achille, o davanti alla quale l'eroe è ritratto seduto, è rappresentata schematicamente (32) e si può forse dare lo stesso nome alla stoffa sotto cui il re Arcesilao assiste alla pesatura del silfio (33). Una tenda a tetto piatto è sommariamente figurata anche nella pittura pompeiana, attualmente al Museo Nazionale di Napoli, che rappresenta la partenza di Briseide (34), mentre in un mosaico di Ampurias si può vedere il padiglione di Agamennone (35). C'è da notare come denominatore comune che tutte le tende di cui si è parlato sono a pareti verticali e a tetto piatto. Anche le fonti letterarie ci sono di qualche aiuto. Tucidite ci ha riportato ad esempio che ad Atene i cittadini morti per la patria erano posti sotto un baldacchino drizzato l'anti vigilia dei funerali (36) e sappiamo anche

(31) Reinach. *Rép. vas. peints I*. p. 187

(32) Coppa del British Museum E 76; K. F. Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, 1967, p. 158, fig. 58.

(33) Tazza di Arcesilao da Vulci; *C.V.A., France 7*, tavv. 20, 21.

(34) Casa del Poeta Tragico; G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, 1929, tavv. 62 e A.

(35) M. Almagro, *Ampurias*, 1951, p. 233, fig. 105.

(36) Thuc., II, 34, 2: « Τὰ μὲν ὀστᾶ προτίθενται τῶν ἀπογενομένων πρότριτα σκηνὴν ποιήσαντες... ».

che nei mercati greci la tenda serviva come impianto provvisorio per la vendita onde il nome di σκηνῖται con cui troviamo talvolta indicati i venditori. Queste notizie attestano che l'uso di costruzioni leggere e comunque provvisorie doveva essere certamente diffuso anche presso il popolo greco, anche se i pochi accenni che possiamo raccogliere a questo riguardo non possono darci un quadro esauriente e completo degli usi e delle forme che potevano avere. Per quello che riguarda le rappresentazioni di epoca romana siamo meglio documentati: le colonne aureliana e traiana ci mostrano infatti un certo numero di tende da campo che corrispondono alle descrizioni delle fonti letterarie (37). La maggior parte ha forma di una casa con tetto a due spioventi (38) e probabilmente lo scultore vi ha rappresentato delle tende di lusso riservate ai capi. Anche nella vita civile esistevano però costruzioni leggere dove qualche tela poteva rimpiazzare il tetto (39) e perfino nelle sale da pranzo la tapezzeria del soffitto era sovente imitazione delle tende (40). Un *velum* steso sopra a una tavola da banchetto è figurato anche su di un vaso greco che ci fornisce tuttavia una indicazione assai schematica (41). È principalmente all'aria aperta comunque nelle campagne e nei giardini che si ricorreva a questo mezzo rapido e poco costoso di avere ombra e le opere ellenistiche ci propongono appunto questo tema sia pure con qualche variante. Nel mosaico di piazza Armerina ad esempio, si può notare una scena di colazione all'aperto sotto una tenda posta tra due alberi (42) mentre nel mosaico Barberini di Palestrina si vede un edificio la cui ombra è prolungata in avanti con una lunga tenda tesa a formare una specie di padiglione (43),

---

(37) Cesare e Plinio ricordano più volte le tende in dotazione all'esercito romano, che potevano essere a sezione triangolare (*tentoria*) a pianta rettangolare (*tabernacula*) o circolari (*papiliones*). Per queste ultime: Bassorilievi traianei nell'arco di Costantino: G. P. Bellori, *Veteres arcus augustorum*, 1690, tav. 45; L. Rossini, *Gli archi trionfali*, 1836, p. 11, tav. LXXIII; Reinach, *Rép. reliefs*, I, 1909, p. 253; M. Pallottino, *Il grade fregio di Traiano*, 1938, tav. I.

(38) Pannelli della colonna Aureliana: Reinach, *Rép. reliefs*, I, pp. 297, 13; 301, 30; 305, 45, 46; 306, 47; 309, 59; 312, 74; 320, 103, 104; 323, 117.

(39) Dar. - Sagl., s. v. *Velum*, p. 676.

(40) Serv., *ad Aen.*, I, 697: *Ut imitatio tentoriorum fieret*. Anche in un celebre passo di Orazio (*Sat.* II, 8, 54); si fa il racconto di un pranzo turbato dalla caduta di una tenda posta sopra la tavola.

(41) Reinach, *Rép. vas. peints*, I, p. 56, n. 6.

(42) B. Pace, *I Mosaici di Piazza Armerina*, 1955, p. 79, fig. XVIII.

(43) G. Gullini, *I mosaici di Palestrina*, 1956, tav. XXVIII.

una capanna di paglia ed una specie di impalcatura lignea posta sull'acqua a mo' di pergolato (44). Il favoloso padiglione-triclinio di Tolomeo II descritto da Callixeinos di Rodi si può appunto considerare un ingrandimento in proporzioni regali dell'artistico pergolato che i comuni mortali potevano usare per un simposio (45).

Un altro monumento di epoca ellenistica molto interessante è l'ipogeo di Sidi Gabër nella necropoli di Alessandria. La decorazione della terza camera della tomba è stata infatti interpretata come la raffigurazione di un piccolo padiglione sostenuto da 4 pilastrini, attraverso i quali l'aria entra liberamente per gonfiare la tenda dipinta sul soffitto concepito a mo' di baldacchinto (46). Ci troviamo dunque in presenza di una piccola edicola che probabilmente aveva un modello nella realtà della epoca. Si può dunque concludere che è principalmente per la gioiosa vita all'aria aperta, durante la caccia e nelle spedizioni militari, che in tutte le epoche si è ricorso all'uso di questo tipo di costruzione per avere ombra e riparo. Questi piccoli rifugi, originariamente di rapida costruzione e poco costosi, sono stati però di volta in volta modificati secondo gusti ed usi molteplici. La varietà delle strutture e delle decorazioni, ora semplicissime ora grandiose e raffinate, conferma i caratteri di adattabilità e di funzionalità che sono sempre stati propri di queste leggere costruzioni.

ANNA TONINI

---

(44) GULLINI, *op. cit.*, tav. XVI.

(45) T. B. L. WEBSTER, *Ellenismo,* 1967, pp. 68-70.

(46) Per questa interpretazione vedi A. ADRIANI, in *BSAA* XXXII, 1938, p. 113 sgg. Per le fotografie della tomba vedi A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano,* 1963, p. 130, fig. Q; p. 140, fig. R.