

GIOVANNANGELO CAMPOREALE

APERTURE TARQUINESI
NELLA PITTURA TARDOARCAICA DI CHIUSI

(Con le *tavv.* I-VII f.t.)

È risaputo che Tarquinia e Chiusi sono i centri che in Etruria hanno restituito il più alto numero di tombe dipinte: quelle di Tarquinia ammontano a circa duecento, vanno dall'orientalizzante recente all'ellenismo e presentano un repertorio figurativo piuttosto vario; quelle di Chiusi sono meno di venti, salvo alcune sono concentrate nel periodo tardoarcaico e subarcaico e presentano un repertorio figurativo limitato a pochissimi temi (caccia, simposio, giochi atletici, danza). Gli studiosi che si sono occupati di pittura chiusina specificamente,¹ o anche incidentalmente studiando altri monumenti,² non hanno mancato di sottolineare una certa originalità della produzione pittorica chiusina e di fare richiami a quella tarquiniese coeva relativamente allo stile e alla tematica in generale. Io mi limiterò a prendere in considerazione alcune testimonianze di

Abbreviazioni

- JANNOT = J.-R. JANNOT, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984.
STEINGRÄBER = S. STEINGRÄBER (Ed.), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985 (a questo repertorio si può fare riferimento ogni qual volta sia citata una tomba dipinta senza rimando).
THUILLIER = J.-P. THUILLIER, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome 1985.

¹ M. PALLOTTINO, in *MonAntLinc* XXXVI, 1937, c. 346 sg.; Id., *La peinture étrusque*, Genève 1952, p. 65 sg.; R. BIANCHI BANDINELLI, *Clusium. Le pitture delle tombe arcaiche*, Roma 1939, p. 23 sgg.; J. MORETUS, in *Recherches d'Archéologie et d'Histoire de l'Art (Antiquité)* I, 1970, p. 81 sgg.; M. CRISTOFANI, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Torino 1978, p. 156 sgg.; STEINGRÄBER, p. 17 sgg.; C. WEBER-LEHMANN, in STEINGRÄBER, p. 51 sg.

² Per i rilievi chiusini arcaici: E. PARIBENI, in *St.Etr.* XII, 1938, p. 57 sgg.; XIII, 1939, p. 179 sgg.; JANNOT, *passim*; Id., in *Studia Tarquiniensia*, Roma 1988, p. 53 sgg. Per il banchetto: S. DE MARINIS, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Roma 1961, p. 58 sgg. Per i giochi atletici: THUILLIER, *passim*. Per la caccia: G. CAMPOREALE, *La caccia in Etruria*, Roma 1984, *passim*.

pittura chiusina, che trovano confronti istruttivi nella pittura tarquiniese e che permettono di individuare gli indirizzi seguiti dai pittori attivi a Chiusi tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C. e di cogliere taluni risvolti di carattere socio-economico della produzione pittorica.

Il frontone. Nell'atrio delle tombe chiusine del Colle, di Poggio al Moro, di Montollo, del Pozzo e del Vescovo le pareti destra e sinistra sono sormontate da un frontone a trapezio schiacciato dipinto. La forma particolare dipende da quella del soffitto a doppio spiovente con columnen centrale, un soffitto comunissimo nelle tombe di Tarquinia di età arcaica e non altrettanto in quelle contemporanee di Chiusi: qui è affermato il tipo a cassettoni e, dove oggi giorno è possibile controllare, quello a doppio spiovente con columnen centrale è combinato con i cassettoni. Trattandosi nelle tombe chiusine menzionate di un tipo di frontone sì peculiare, ma legato a una determinata struttura del soffitto, il rapporto fra i due centri suddetti è possibile ma non necessario.

Diversa è la conclusione quando si esaminano le pitture che ornano i frontoni.

Nei due della tomba di Poggio al Moro (*Tav. I a, b*) è rappresentato un simposio in cui i partecipanti – tre in ciascun frontone – sono sdraiati sul fondo e non sulla kline. Questa particolare impostazione dei simposiasti e l'inquadratura della scena in un campo frontonale sono fatti che si riscontrano in un discreto numero di tombe tarquiniesi della seconda metà del VI secolo a.C.³ Nei due frontoni della tomba chiusina i simposiasti sono orientati – come è norma – a sinistra rispetto all'osservatore, inoltre gli angoli del campo figurato sono riempiti una volta con un quadrupede e le gambe dell'ultimo simposiasta e un'altra con i tavoli per i vasi del simposio e le gambe dell'ultimo simposiasta. Ciò fa pensare che il maestro probabilmente abbia utilizzato un unico modello con molti simposiasti e gli angoli riempiti da un quadrupede e dal vasellame – si pensi alla tomba Tarantola di Tarquinia⁴ –, modello che avrebbe scomposto distribuendo i vari elementi del gruppo originario nei due frontoni. Un'operazione analoga è stata ipotizzata anche per le scene di simposio delle tombe delle Leonesse e del Letto Funebre, dove i partecipanti disposti su pareti opposte sono orientati nello stesso senso rispetto all'osservatore.⁵

Poco istruttiva è la figura del simposiasta della tomba di Montollo, nota solo dal disegno pubblicato da A.F. Gori, che è da riferire a un campo frontonale.⁶

³ C. WEBER-LEHMANN, in *RM* XCII, 1985, p. 19 sgg.

⁴ STEINGRÄBER, p. 349, n. 114.

⁵ C. WEBER-LEHMANN, in *RM* XCII, 1985, p. 40 sg.

⁶ Così anche J. MORETUS, in *Recherches d'Archéologie* cit., p. 98.

Nella tomba del Vescovo già nel secolo scorso le uniche tracce superstiti della decorazione dipinta erano due leoni in un frontone.⁷ Può darsi che in origine al centro ci fosse un mensolone: nel qual caso la decorazione rientrerebbe nel più consueto repertorio delle tombe tarquiniesi. Il frontone superstite della tomba del Pozzo presenta un mensolone centrale, schiacciato e dal profilo lezioso, e un felino in ciascuno dei due semitimpani (*tav. II a*). Il mensolone ritorna nei frontoni della tomba del Colle (*tav. II b*), questa volta come unica decorazione del campo frontonale, ed è caratterizzato da una forma esageratamente allungata e desinente in ampie volute in modo da occupare molto spazio. La stessa tipologia ricorre in tombe tarquiniesi della seconda metà del VI secolo a.C. in cui, come nella tomba del Colle, il mensolone è l'unico motivo del campo frontonale.⁸

Il mensolone, se organico nelle parti e corposo nell'insieme, allude a una funzione portante che avrebbe avuto nella struttura interna della camera. Nella pittura tombale arcaica di Tarquinia i primi esempi rispondono a questo principio, mentre in quella tardoarcaica e subarcaica diversi esempi presentano una forma stilizzata o addirittura banalizzata.⁹ Certe evoluzioni di un fatto figurativo si riscontrano in ambienti e/o in momenti lontani da quelli in cui esso è stato elaborato, quando ormai gli originari valori contenutistici e allusivi si riducono e quelli decorativi si accentuano. I due esempi chiusini ricordati hanno perso il senso di massa e sono ridotti a elementi ornamentali. Ma nella pittura chiusina, almeno finora, non si conoscono esempi più organici e più antichi, per cui si può supporre che i pittori attivi a Chiusi abbiano utilizzato uno schema di origine allotria, molto verisimilmente tarquiniese di forma evoluta.

Si aggiunga che il mensolone della tomba del Colle è ornato al centro con una palmetta e che la decorazione con un motivo vegetale al centro si ritrova in mensoloni di tombe tarquiniesi degli ultimi decenni del VI secolo a.C.: ad esempio quelle del Fiore di Loto e 3098, fra l'altro attribuite ad uno stesso maestro.¹⁰

A Tarquinia i frontoni si trovano di norma sulle pareti di ingresso e di fondo delle camere sepolcrali (un'eccezione è costituita dalla tomba Labrouste), mentre a Chiusi sulle pareti destra e sinistra. Ciò ovviamente è in rapporto con l'orientamento del columen e degli spioventi che nelle camere sepolcrali chiusi-

⁷ G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London 1883³, II, p. 340.

⁸ Ad esempio la tomba 2334 (L. CAVAGNARO VANONI, in *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, Milano 1987, p. 250, *tav. LXXII 7*).

⁹ Si pensi a quello della tomba del Citaredo (inizi del V secolo a.C.), trasformato in un cratere, o a quelli delle tombe del Triclinio, della Nave, Querciola I, ridotti al solo disegno del contorno. Per il motivo del mensolone in una tomba della Lidia si veda F. PRAYON, in *Secondo Congresso Internazionale Etrusco. Atti*, Roma 1989, p. 443; per uno sviluppo dello stesso motivo nelle tombe etrusche del V secolo si veda C. WEBER-LEHMANN, in *Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes V*, Mannheim 1981, p. 164 sg.

¹⁰ G. CAMPOREALE, in *RM LXXV*, 1968, p. 39 sgg.

ne è inverso rispetto a quello che si riscontra nelle camere sepolcrali tarquiniesi. Il dato può costituire un ulteriore indizio a favore del fatto che i pittori di Chiusi adoperavano modelli tratti dal repertorio tarquiniese, che adattavano a forme architettoniche locali.

La porta finta. Al centro della parete sinistra dell'atrio delle tombe del Colle (*tav. II b*) e di Poggio al Moro (*tav. I a*) è dipinta una porta finta: l'architrave e i piedritti sulla parete, i battenti in un apposito incasso. La porta è a due battenti, ogni battente è diviso orizzontalmente in riquadri.¹¹

La porta finta è un motivo piuttosto comune nel repertorio delle tombe dipinte arcaiche di Tarquinia, normalmente sulla parete di fondo e talvolta anche sulle pareti laterali. Il motivo secondo la stessa tipologia, non dipinto ma ricavato nella roccia, ritorna in tombe arcaiche di Caere¹² e di Tuscania.¹³ A prescindere dai significati particolari proposti per esso, tutti comunque attinenti al mondo funerario,¹⁴ a Tarquinia se ne può seguire l'evoluzione dalle repliche più schematiche ed elementari¹⁵ a quelle più elaborate, caratterizzate queste ultime dalla divisione dei battenti in riquadri, dall'aggiunta di borchie ornamentali, dalla maggiore ampiezza dei piedritti e dell'architrave.¹⁶ Gli esempi chiusini da una parte si richiamano a quelli tarquiniesi più evoluti – divisione dei battenti in riquadri, ampiezza dei piedritti e dell'architrave –, dall'altra presentano un'ulteriore evoluzione: i riquadri nei battenti sono di più che negli esempi tarquiniesi, le borchie sono state eliminate.¹⁷ A Chiusi la porta finta è sotto il frontone, nella stessa posizione che ha nelle tombe di Tarquinia degli ultimi decenni del VI secolo. La riproduzione del motivo sulla parete sinistra, cioè su una parete diversa da quella delle tombe tarquiniesi, dipende solo dal diverso orientamento che columni e frontoni hanno nelle

¹¹ Sarebbe una delle tante analogie esistenti tra le due tombe, per cui si è pensato a un medesimo pittore (G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, p. 328; R. BIANCHI BANDINELLI, *Chusium. Le pitture delle tombe arcaiche*, p. 33; J.-R. JANOT, in *Latomus* XLVI, 1987, p. 44; Id., in *Ktema* XI, 1986 [1990], p. 193).

¹² F. PRAYON, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*, Heidelberg 1975, p. 104 sgg.

¹³ G. COLONNA, in *Archeologia* VI, 1967, p. 88, fig. 3.

¹⁴ M. PALLOTTINO, in *MonAntLinc* XXXVI, 1937, c. 307 sgg.; J.M. BLÁZQUEZ, in *Cuadernos de Trabajos* IX, 1957, p. 49 sgg. (poi in *Imagen y Mito*, Madrid 1977, p. 159 sgg.); R.A. STACCIOLI, in *Libera Università... Chieti. Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia Antica* I, 1980, p. 1 sgg.; B. D'AGOSTINO, in *Prospettiva* 32, 1983, p. 9 sgg.; J.-R. JANOT, in *Latomus* XLIII, 1984, p. 273 sgg.

¹⁵ Ad esempio nelle tombe della Capanna, dei Leoni di Giada, 6120.

¹⁶ Ad esempio nelle tombe degli Auguri, delle Iscrizioni, delle Olimpiadi, Cardarelli ecc.

¹⁷ Un richiamo di ordine tipologico potrebbe essere fatto ai lastroni a scala, anteriori di un buon secolo, usati anche a chiusura di camere sepolcrali a Tarquinia e a Vulci (su cui da ultimo, con bibliografia precedente, S. BRUNI, *I lastroni a scala*, Roma 1986, p. 4 sgg.; Id., in *MEFRA* C, 1988, p. 245 sgg.; Id., in *Studi e Materiali. Scienza dell'Antichità in Toscana* VI, 1991, p. 41 sgg.), un esempio dei quali è stato rinvenuto a Chiusi (D. LEVI, in *NS* 1931, p. 225 sgg.).

prime. Le suddette concomitanze, di carattere peculiare, tra le repliche del motivo nella pittura tarquiniese e chiusina comportano un rapporto diretto fra i due ambiti. Fra l'altro nella tomba del Colle si conserva in situ la porta d'ingresso originale, a due battenti di pietra (*tav. III a*), che è diversa da quella dipinta:¹⁸ altezza ridotta, mancata divisione dei battenti in riquadri, aggiunta di maniglie metalliche (quelle attualmente esistenti non sono antiche).

A Chiusi con la porta finta e la conseguente eliminazione della camera di sinistra si ha una variante nella pianta a croce largamente esemplificata nelle tombe arcaiche locali. Ma la rappresentazione di una porta nel punto in cui di solito è l'ingresso in una camera sepolcrale laterale, se da una parte serve a conservare una certa simmetria all'interno del primo ambiente della tomba, dell'altra comporta uno stretto legame della porta finta con la tomba, più precisamente con una camera di essa che in altri casi è scavata al di là della porta. Ancora una volta si può pensare a un modello pittorico tarquiniese adattato a forme architettoniche locali.

I danzatori fra alberelli. Nel tablino della tomba del Colle (*tav. IV a,b,c*) e nella camera a destra della tomba della Ciaia (*tav. V*) è dipinta una teoria di musicisti e danzatori che occupano interamente o quasi il fregio figurato: ogni figura è inquadrata fra due alberelli. Lo spazio risulta scandito in maniera serrata e monotona. Nella pittura chiusina arcaica si conoscono figure danzanti singole inserite in contesti di altro genere: ad esempio la crotalistrìa nei fregi con scene atletiche delle tombe del Colle e di Poggio al Moro (*tav. II b*). Anche nel repertorio dei rilievi chiusini arcaici si trovano figure danzanti singole inserite in contesti di vario genere o anche raggruppate,¹⁹ ma in quest'ultimo caso mai le singole figure sono inquadrare fra due alberelli.

La danza è un tema ricorrente nell'arte etrusca arcaica.²⁰ Nella tomba tarquiniese della Caccia e Pesca dell'ultimo decennio del VI secolo a.C. la scena di danza occupa per intero la prima camera: ogni figura è inquadrata fra due alberelli, di gran lunga più alti delle figure stesse, i quali scandiscono lo spazio e oggettivano l'ambiente. Il soggetto ritornerà nelle tombe comprese fra la fine del VI e la prima metà del V secolo (Bighe, Vasi Dipinti, Triclinio, Caccia al Cervo, Maggi, 4021 ecc.): qui la danza si svolge sulle pareti laterali e spesso fa da cornice al simposio riprodotto sulla parete di fondo; inoltre ciascuna figura è sempre inquadrata fra due alberelli e ha la stessa altezza di questi, che corrisponde a quella del fregio. Esattamente come nelle tombe chiusine del Colle e della Ciaia.

¹⁸ Un'altra è conservata al Museo Archeologico di Firenze, inv. 5499, dono Paolozzi (*tav. III b*).

¹⁹ JANNOT, p. 314 sgg.

²⁰ F. WEEGE, *Der Tanz in der Antike*, Halle 1926, p. 137 sgg.; M.A. JOHNSTONE, *The Dance in Etruria*, Florence 1961; J. HEURGON, *Vita quotidiana degli Etruschi*, Milano 1974³, p. 273 sgg.

La danzatrice equilibrista. L'accostamento della scena della danzatrice che sostiene sulla testa un candelabro della parete d'ingresso (pannello a destra) della tomba della Scimmia (*tav. VI a,b*) con quelle analoghe della parete di fondo della tomba dei Giocolieri e della parete di sinistra (fregio piccolo) della tomba delle Bighe è un dato acquisito.²¹ La danzatrice con candelabro sulla testa, da sola, ritorna anche in prodotti bronzei (*tav. VII*).²²

Le testimonianze delle tombe tarquiniesi chiariscono lo svolgimento del gioco: da una parte una figura femminile che sostiene in bilico un candelabro e danza mentre un aulete segna il tempo, dall'altra un giovanetto che cerca di fare bersaglio nel candelabro con degli anelli o dischi.²³ Il gioco risulta decisamente più impegnativo rispetto alla rappresentazione della tomba della Scimmia, priva del giovanetto con gli anelli o dischi.

Il confronto fra la testimonianza chiusina e le due tarquiniesi si riferisce ad aspetti particolari: il costume della danzatrice, la sua impostazione su una bassa pedana, la disposizione a croce della collana sul petto, la tipologia del candelabro, il fatto che questo superi il limite superiore del campo figurato, la decorazione delle ceste con motivi geometrici distribuiti in fasce orizzontali, la posizione dell'aulete accanto alle ceste, l'inclusione del gruppo fra soggetti atletici, la collocazione del personaggio in onore del quale si svolge l'esercizio a destra degli altri protagonisti. La scena della tomba della Scimmia, senza il giovanetto con gli anelli o dischi, è svuotata di contenuto e ridotta a un fatto essenzialmente decorativo. Svolgimenti del genere si riscontrano di norma in ambienti che non hanno elaborato il motivo, ma lo hanno accolto da fuori. Non è da escludere che la svalutazione del contenuto della rappresentazione possa essere stata favorita da una scarsa conoscenza del gioco a Chiusi. A parte le capacità del pittore della tomba della Scimmia, resta in ogni caso ribadita una dipendenza diretta della scena di questa tomba da un modello tarquiniese.

L'auriga sbalzato. La corsa dei carri è un soggetto frequente nell'arte arcaica etrusca in generale e chiusina in particolare.²⁴ A volte i cavalli cadono e l'auriga viene sbalzato dal carro: l'episodio ricorre in diverse repliche etrusche, databili tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C.,²⁵ e attiche, databili

²¹ THULLIER, p. 462 sgg.

²² Ad esempio H.B. WALTERS, *BM Bronzes*, p. 88, n. 599 (*tav. VII*).

²³ Si è anche pensato che i dischi potessero servire, una volta lanciati, a spegnere la fiamma che doveva ardere nell'incavo del candelabro (C. WEBER-LEHMANN, in STEINGRÄBER, p. 52). Per una diversa interpretazione della scena si veda B. D'AGOSTINO, in questi stessi *Atti*.

²⁴ R.C. BRONSON, in *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma 1965, p. 89 sgg.; JANNOT, p. 350 sgg.; J.-P. THULLIER, in *Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Roma 1976, p. 981 sgg.; THULLIER, p. 626 sgg.

²⁵ R.C. BRONSON, in *AC XVIII*, 1966, p. 25 sgg.; JANNOT, p. 354; F. JURGEIT, «*Cistenfjüsse*». *Etruskische und praenestiner Bronzewerkstätten*, Roma 1986, pp. 70 sg., K 38; 148 sg. Anche

al secondo e al terzo quarto del VI secolo a.C.,²⁶ le quali ultime possono rappresentare il precedente delle prime.²⁷

L'auriga di norma è disteso al suolo, mentre solo nelle scene della tomba tarquiniese delle Olimpiadi e della tomba chiusina di Poggio al Moro (*tav. I b*) è sospeso a mezz'aria: qui l'incidente è in atto, il momento ritratto è anteriore a quello in cui l'auriga giace a terra, il quadro è senza dubbio più vivace.

Il kylikeion. Nella tomba della Ciaia (camera a destra, parete d'ingresso, pannello a destra) è dipinto un kylikeion (*tav. VI*): sul piano rettangolare di una tavola a tre gambe²⁸ sono deposti un cratere,²⁹ una brocchetta e uno stamnos. I confronti rimandano alla pittura tarquiniese,³⁰ il più calzante è con l'esempio dipinto nella tomba 5513 del secondo quarto del V secolo a.C.: le coincidenze riguardano la forma dei vasi, l'ordine di deposizione, il rapporto metrico fra di loro, la sagoma del tavolo. Nella tomba 5513 le brocchette appoggiate sul piano del tavolo sono due, altri vasi sono sul piano inferiore del tavolo e a terra: indipendentemente dal fatto che per la tomba della Ciaia si dispone solo di un vecchio disegno e che le pitture erano deteriorate quando questo fu eseguito, per cui nell'originale potrebbe esserci stato qualche altro vaso, le differenze fra i *kylikeia* delle due tombe non sono tali da infirmare un rapporto stretto.

Il kylikeion è dipinto in una camera della tomba della Ciaia sulle cui pareti sono rappresentati solo musicisti e danzatori. In scene di questo genere possono trovarsi vasi connessi con l'uso del vino, ad esempio in quelle delle tombe delle Leonesse o Cardarelli,³¹ ma non il kylikeion. Il quale di norma è collegato con il

Ratumena, il noto auriga veiente che aveva dato il nome a una porta di Roma, sarà sbalzato dal carro e perirà (sull'argomento da ultimo, con testi e bibliografia precedente, THULLIER, p. 496 sgg.).

²⁶ E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923, III, fig. 206; K. SCHEFOLD, *Meisterwerke griechischer Kunst*, Basel-Stuttgart 1960, p. 152, n. 136 (qui i cavalli sono caduti, ma l'auriga e il guerriero sono sul carro); J.D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956, p. 95, n. 8; p. 147, n. 5.

²⁷ Sulla questione L. BANTI, *Il mondo degli Etruschi*, Roma 1960¹, p. 20; 1969², p. 41; R.C. BRONSON, in *AC XVIII*, 1966, p. 25 sgg.

²⁸ Appartenente al tipo 2 secondo la classificazione di S. STEINGRÄBER, *Etruskische Möbel*, Roma 1979, pp. 48 sgg.; 168 sgg.

²⁹ Lo sviluppo verticale del vaso potrebbe suggerire la denominazione di «anfora», ma la larghezza della bocca e l'andamento a volute delle anse fanno preferire la denominazione di «cratere». Sulle variazioni dei vasi riprodotti nelle pitture etrusche arcaiche rispetto alle forme canoniche L.B. VAN DER MEER, in *Ancient Greek and Related Pottery* (Allard Pierson Series 5), Amsterdam 1985, p. 301 sgg.; C. WEBER-LEHMANN, in *RM XCII*, 1985, p. 34 sgg.

³⁰ L.B. VAN DER MEER, in *Ancient Greek and Related Pottery*, p. 298 sgg. Per il kylikeion nei rilievi chiusini arcaici JANNOT, p. 24, B, I, 5a; p. 86 sgg., C, II, 43.

³¹ Sulla questione B. D'AGOSTINO, in *Prospettiva* 32, 1983, p. 8 sgg.

simposio;³² talvolta i vasi che sono appoggiati sul mobile possono essere raccolti o appoggiati sul fondo erboso, ma sempre in contesto simposiaco.³³

Nelle tombe dipinte di Tarquinia, a cominciare dagli anni a cavallo tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C. e per diversi decenni nel corso di questo secolo si ripete lo schema del simposio con una o più *klinai* sulla parete di fondo, del *kylikeion* e della danza sulle pareti laterali della stessa camera sepolcrale. L'insieme risulta organico. Nella tomba della Ciaia il simposio si ha nel tablino (qui è rappresentato a terra anche un cratere decorato a figure nere) e il *kylikeion* e la danza si trovano in una camera laterale. In definitiva il modello tarquiniese simposio-*kylikeion*-danza come unità organica è stato scomposto. Nella tomba del Colle si registra qualcosa di analogo: il simposio insieme ai giochi nell'atrio, la danza nel tablino. Tali disgregazioni di uno schema iconografico avvengono e si giustificano – s'è già detto – in un ambiente lontano da quello in cui esso è stato elaborato, ma nel contempo presuppongono una stretta relazione tra i due ambienti.

I casi passati in rassegna ammettono un rapporto diretto tra la pittura tarquiniese tardoarcaica e quella chiusina coeva, più precisamente una dipendenza della seconda dalla prima. È indicativo che certi motivi figurativi della pittura chiusina trovino confronti puntuali nel repertorio tarquiniese (frontone, porta finta, danzatrice con candelabro, auriga sbalzato, *kylikeion*) o che taluni modelli tarquiniesi a Chiusi siano svuotati di contenuto (danzatrice con candelabro) o che in una stessa tomba chiusina siano giustapposti motivi usati a Tarquinia nei decenni finali del VI secolo (simposio senza kline, porta finta, danzatrice con candelabro, auriga sbalzato) e altri usati nella prima metà del V secolo (simposio con diversi partecipanti sdraiati su *klinai*, danza corale, *kylikeion*). Stante il carattere episodico che la pittura parietale ha avuto a Chiusi, un fatto di una o al massimo due generazioni, non è escluso che qui siano arrivati da Tarquinia, oltre che modelli, anche maestri, i quali non sarebbero riusciti tuttavia a radicare una tradizione.

A questo punto emergono altri problemi, che non vengono affrontati ora e che meriterebbero di essere affrontati quanto prima: l'individuazione stilistica dei pittori che hanno operato a Chiusi rispetto a quelli di Tarquinia, specialmente se, come ho suggerito or ora, possono esservi arrivati da Tarquinia; il raggruppamento delle pitture chiusine per maestri; la datazione delle stesse pitture che, stando a taluni confronti con quelle di Tarquinia, dovrebbero essere anche cronologicamente molto vicine a queste ultime. Il fatto che le pitture chiusine siano note in gran parte attraverso descrizioni o vecchi disegni

³² L.B. VAN DER MEER, in *Ancient Greek and Related Pottery*, p. 298 sgg.

³³ C. WEBER-LEHMANN, in *RM* XCII, 1985, p. 19 sgg.

non incoraggia studi del genere, ma forse alla luce delle ultime acquisizioni sulla pittura etrusca arcaica,³⁴ qualche tentativo si potrebbe fare.

È stato osservato spesso che le tombe dipinte, dato il numero circoscritto degli esempi noti (a Tarquinia sono all'incirca il 2% delle tombe restituite dalle varie necropoli locali), dato l'impegno che richiede l'esecuzione delle pitture e data la simbologia legata alla tematica ricorrente, siano una prerogativa del livello più alto della compagine sociale. Sarà interessante ribadire che le tombe chiusine dipinte tardoarcaiche sono poche e tutte hanno un fregio figurato, mentre quelle tarquinesie coeve sono molto più numerose e diverse hanno una decorazione meno impegnativa, limitata ai cosiddetti elementi architettonici.³⁵ In altre parole, il modello che si afferma a Chiusi è il più elaborato e il più prestigioso per i proprietari. I temi della pittura chiusina — simposio, danza, giochi sportivi, caccia — appartengono al repertorio della pittura arcaica di Tarquinia, dove sono emblematici dello status del signore.³⁶

La parentesi pittorica a Chiusi coincide in quanto a cronologia con il periodo immediatamente successivo alla fine della tirannide di Porsenna, quando le famiglie emergenti locali saranno state interessate anche al potere politico, probabilmente di tipo oligarchico (come a Roma).

Nell'arco del VI secolo a.C. l'arte funeraria ha avuto a Chiusi una notevole fioritura, specialmente nell'ambito della scultura in pietra: si pensi alle statue-busto, alle statue-cinerario, ai primi cippi e urnette con decorazione a rilievo. È probabile che questi monumenti siano stati destinati al ceto abbiente. Tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C., mentre si esaurisce la produzione delle statue-busto e si interrompe quella delle statue-cinerario, si allarga sensibilmente quella dei cippi e delle urnette con decorazione a rilievo. I temi più frequenti sugli ultimi monumenti citati — prothesis, ekphora, simposio, danza, giochi sportivi, caccia — sono gli stessi della pittura arcaica di Tarquinia e di Chiusi.³⁷ Senonché il numero delle urnette e dei cippi in pietra pervenuti è decisamente alto — oltre 200 —, per cui difficilmente essi possono essere riferiti, come le tombe dipinte, al ceto aristocratico. È molto più verisimile che connotino il ceto medio,³⁸ se si vuole medio-alto, che doveva essere largamente affemato a Chiusi nel periodo tardoarcaico.

³⁴ M. CAGIANO DE AZEVEDO, in *St. Etr.* XXVII, 1959, p. 79 sgg.; G. CAMPOREALE, in *RM* LXXV, 1968, p. 34 sgg.; M. CRISTOFANI, in *Prospettiva* 7, 1976, p. 2 sgg.; B. D'AGOSTINO, in *Prospettiva* 32, 1983, p. 2 sgg.; C. WEBER-LEHMANN, in *RM* XCII, 1985, p. 19 sgg.

³⁵ L. CAVAGNARO VANONI, in *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, p. 243 sgg.

³⁶ Sul risvolto aristocratico delle scene di banchetto o simposio e di giochi è stata già richiamata l'attenzione da J.-M. DENTZER, *Le motifs du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Rome 1982, p. 429 sgg. e da THUILLIER, *passim*.

³⁷ JANNOT, p. 309 sgg.; ID., in *Studia Tarquiniensia*, p. 53 sgg.

³⁸ In questa linea G. COLONNA, in *Contributi introduttivi allo studio della monetazione etrusca* («Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica. Supplemento XXII»), Napoli 1975, p. 14,

Qualcosa di analogo a Chiusi si era avuto nel corso del VI secolo con il repertorio figurativo dei buccheri a cilindretto locali: la scena più ricorrente, nota in diverse varianti, è l'omaggio da parte di figure femminili e maschili, armate o meno, a personaggi seduti in trono, certamente dignitari.³⁹ Anche in questo caso il tema è di carattere aristocratico,⁴⁰ ma il numero delle repliche conosciute è talmente alto — diverse centinaia — che è difficile pensare a tanti aristocratici. Ancora una volta i destinatari di questi prodotti saranno stati con tutta probabilità gli appartenenti al ceto medio.

In un momento in cui a Chiusi il monumento funerario tipico locale — cippo, urnetta — si democratizza, la classe più abbiente si connota aprendosi alla pittura parietale, cioè a un genere figurativo che a Tarquinia tra la fine del VI e i primi del V secolo a.C. era consolidato a livello tecnico, formale, ideologico. Pittori e modelli pittorici tarquiniesi creano a Chiusi un prodotto nuovo e prestigioso rispetto a quello locale corrente. Che poi qui certi modelli altrorvi vengano variati e/o travisati è una questione che tradisce un basso livello culturale delle maestranze e dei destinatari, ma non intacca il programma decorativo. È significativo che quando a Chiusi intorno alla metà del V secolo a.C. si esaurirà la tradizione della pittura parietale, il ceto abbiente tornerà a connotarsi con le statue-cinerario in pietra.

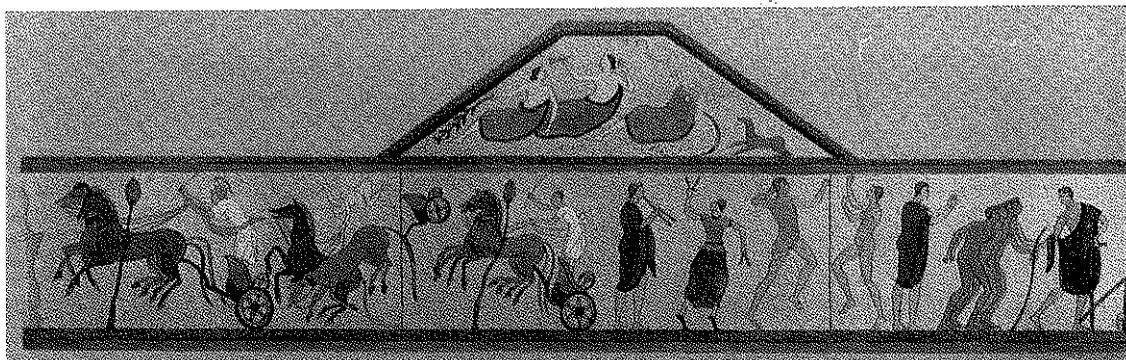
nota 47; G. CAMPOREALE, *La caccia in Etruria*, p. 132 sg.; M. TORELLI, *L'arte degli Etruschi*, Roma-Bari 1985, p. 89 sg.; B. D'AGOSTINO, in *The Greek City from Homer to Alexander*, Oxford 1990, p. 78 sgg.

³⁹ F. SCALIA, in *St.Etr.* XXXVI, 1968, p. 361 sgg.

⁴⁰ Si pensi all'impiego di tematiche analoghe nelle lastre architettoniche che dovevano decorare la residenza principesca di Murlo (su cui M. CRISTOFANI, in *Prospettiva* 1, 1975, p. 11 sgg., con discussione delle varie interpretazioni).



a



b

a-b) Chiusi. Tomba di Poggio al Moro.

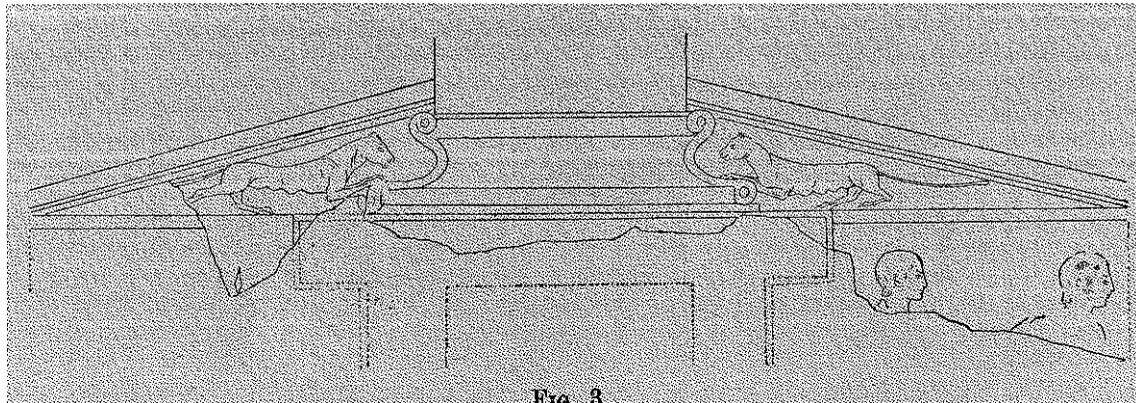


FIG. 3.

a



b

a) Chiusi. Tomba del Pozzo; *b*) Chiusi. Tomba del Colle.



a

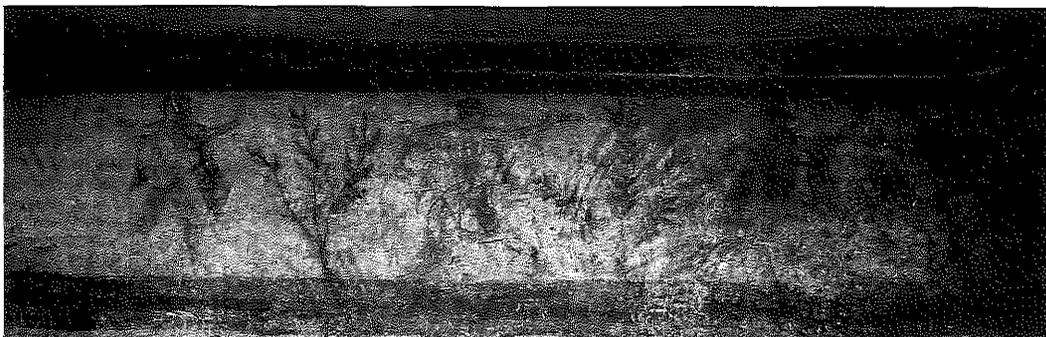
a) Chiusi. Tomba del colle, porta di ingresso; *b*) Firenze. Museo Archeologico. Porta di tomba da Chiusi.



b



a

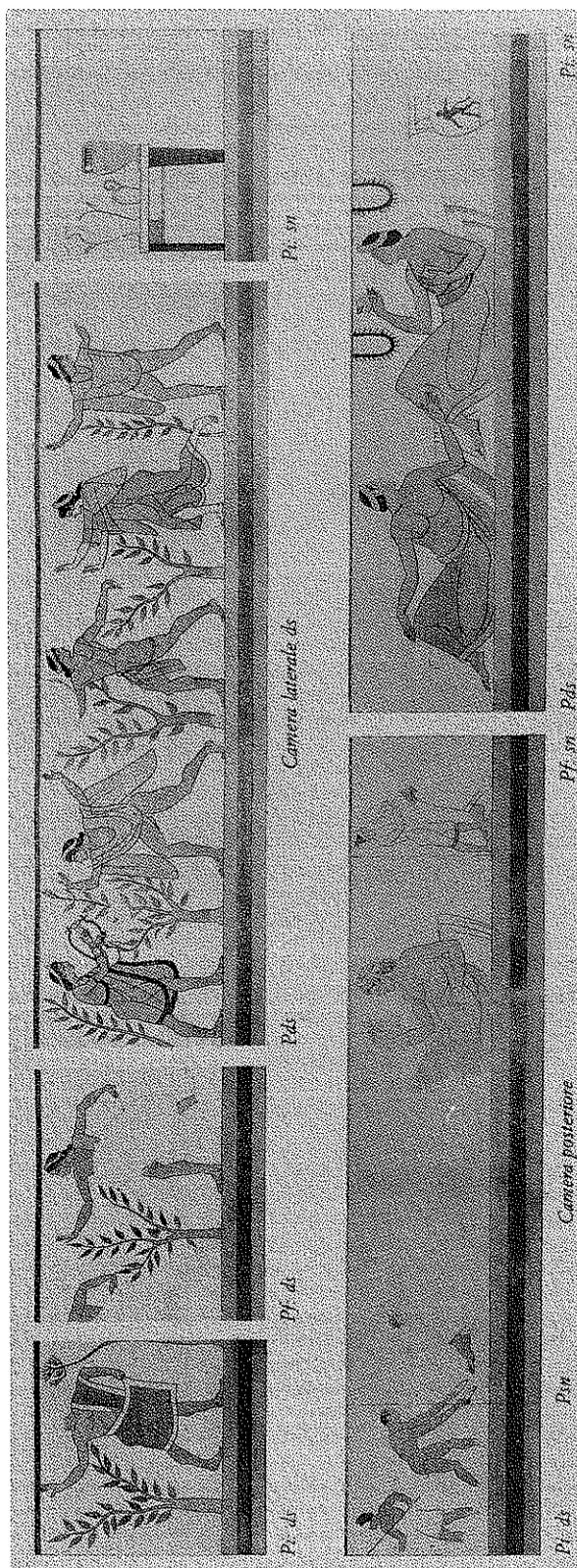


b



c

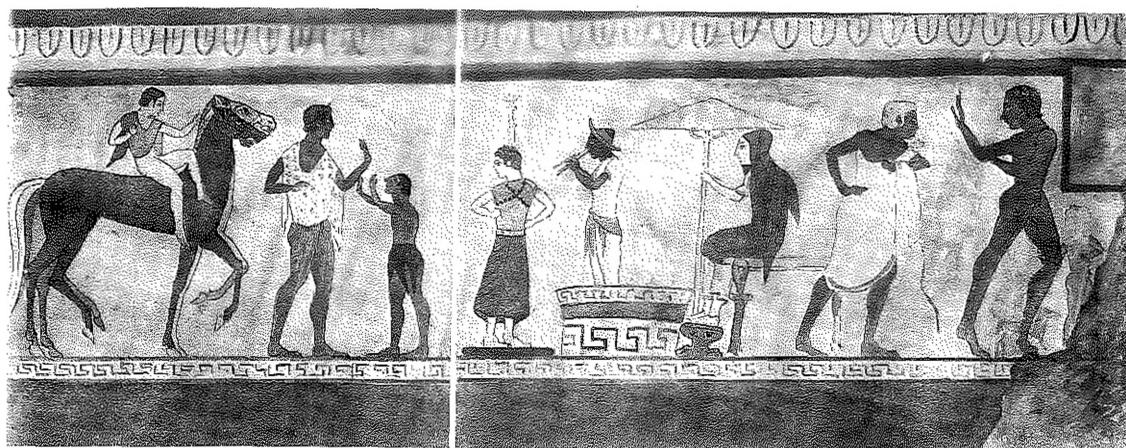
a-c) Chiusi. Tomba del Colle.



Chiusi. Tomba (scomparsa) della Ciaia.



a



b

a-b) Chiusi. Tomba della Scimmia.



Londra. British Museum. Bronzetto di danzatrice.