

PALLOTTINO

I lavori di questa mattinata sono stati proficui, e ne siamo grati ai relatori. Ovviamente ogni argomento meriterebbe adeguate considerazioni. Ma voglio limitarmi soltanto al problema artistico trattato da Cristofani. Credo che sia ormai entrata nei concetti della critica moderna la constatazione che non esiste unità e continuità nelle manifestazioni artistiche degli Etruschi. Ciò emerge tra l'altro chiaramente dalla prospettiva della periodizzazione. D'altra parte questa prospettiva collega strettamente lo sviluppo del gusto figurativo allo sviluppo della società, giustificando l'idea dell'arte come « produzione e consumo ». Occorre però chiaramente affermare che in questo complesso fenomenologico esiste anche un'altra realtà che si fonde intimamente e si intreccia con l'esigenza sociale della manifestazione artistica, ma è di natura diversa: mi riferisco all'aspetto creativo individuale, personale dell'attività di determinati maestri. Io credo che queste individualità entro certi limiti esistano anche nel mondo etrusco, non soltanto nel mondo greco, ed abbiano potuto avere una qualche loro positiva influenza nell'espressione artistica. L'esempio del maestro dell'Apollo di Veio è evidente, ma non è il solo. Una nota assai positiva della relazione Cristofani è rappresentata dalla riserva su quella odierna diffusa tendenza soprattutto dei giovani archeologi verso il rialzismo cronologico della produzione figurata etrusca con particolare riguardo alla pittura. Occorrono in proposito prove concrete. Altra opportuna riserva riguarda la tendenza verso sottili e profonde interpretazioni di carattere religioso e mistico nello studio dei monumenti figurati etruschi.

JANNOT

Vorrei tornare, per due minuti, sul problema di questo hiatus del V secolo. Il professore M. Cristofani ha mostrato, molto chiaramente che, nella zona dell'Etruria interna, cioè la zona di Chiusi e della Valdichiana, questo hiatus, che altrove si può chiaramente osservare, non esiste. Davvero mi sembra che il fenomeno del hiatus, a Tarquinia e nelle città costiere, ha il suo parallelo a Chiusi e nell'Etruria interna. Per riassumere, vediamo questo piccolo grafico.

	Arti grafiche		Arti plastiche	
530	Inizio rilievi arcaici			
	↓			
500	Pittura	↓		
	↓	Rilievi di stile severo		
470	↓	↓ ↓	Terrecotte di Arezzo (S. Jacopo)	
	↓	↓	Statue cinerario	↓
460	Tomba della Ciaia	Altorelievi classicizzanti. (Londra, Berlino).	↓	↓
	↓		↓	↓
430	Tomba Paolozzi		Statue cinerario	↓
			gruppi	↓
400			Bronzo di	↓
			Leningrado	↓
				↓
				Antefisse di Orvieto, Chiusi, Arezzo

Si possono evidenziare subito due fatti principali:

1 - Esiste una continuità dall'arcaismo allo stile severo e alla produzione di filiazione classica.

2 - La creatività passa chiaramente dal campo delle arti grafiche a quello delle arti plastiche.

Tutto accade come se fosse, a Chiusi e nella Valdichiana, non una rottura fra l'arcaismo e la produzione di filiazione classica, ma un cambiamento dei tipi di modelli, e, senza dubbio, di vettori. Quelli di tipo arcaico sembrano prevalentemente grafici, quelli di tipo classico, plastici. Questa ultima influenza sembra più diretta, forse a partire dai porti dell'Adriatico, assai più vicini dell'Etruria interna.

TORELLI

La relazione densissima di Cristofani, come ha detto già Massimo Pallottino, richiede molta riflessione, e credo che su questo si tornerà a discutere, soprattutto per la seconda parte. Vorrei qui fermarmi su un'affermazione, che è ritornata - tutt'altro che casualmente - nelle parole di Massimo Pallottino, che suona diffidenza per le indagini di tipo iconologico, anche se mi sembra che le motivazioni dei due siano un pochino diverse. Da una parte c'è il giusto rifiuto (alludo alle posizioni di Pallottino) del misticismo di lettura, rifiuto che mi appare particolarmente opportuno. Altro problema, era quello di una lettura dei significati come organico « programma » delle rappresentazioni: mi ha sorpreso assai (devo dire piacevolmente) che Cristofani definisse tutto questo antiquaria, la quale, come lui stesso sa, essendosene occupato con molta competenza, è una cosa serissima. Credo che questo sia un dibattito ricorrente in molti settori della storia dell'arte antica: credo che le rappresentazioni di norma siano

significanti, dal momento che non si mettono delle figurazioni su dei templi, su delle pareti, su delle tombe, così, genericamente, perché c'è una sfera funeraria, celebrativa o sacrale; esistono di norma dei messaggi precisi, né bisogna essere, credo, dei frequentatori del Warburg, per accettare questa tesi. Cristofani preciserà certamente molto meglio questa definizione di antiquaria nella relazione definitiva; in ogni caso mi sentirò molto onorato di essere inserito fra gli antiquari.

PONTRANDOLFO

Vorrei riallacciarmi a quella parte della relazione Cristofani in cui è stato fatto riferimento alle tombe dipinte pestane. Mi è sembrato che Cristofani le collocasse nel III secolo a. C. e mi piacerebbe che esplicitasse meglio le motivazioni, perché l'analisi condotta in questi anni da me e da Agnes Rouveret su questi complessi porta invece a fissarne la cronologia nel corso del IV secolo a. C. e soprattutto a porre la fine della produzione nei primi decenni del III secolo a. C., cioè nel momento immediatamente precedente la fondazione della colonia latina di Paestum. La cronologia delle pitture delle tombe pestane è profondamente ancorata perché basata su tre elementi che concorrono alla loro definizione: i corredi rinvenuti all'interno di queste tombe, le particolarità stilistiche delle pitture ed il sistema di segni ideologicamente connotati che questi due insiemi costituiscono.

È perciò possibile leggere e cercare di interpretare almeno alcuni dei significati che i sistemi decorativi di queste tombe trasmettono. A questo proposito mi collego a quanto diceva poco fa Torelli: credo che sia da rifiutare ogni tipo di interpretazione che si basi su frammenti di decorazione o su particolari di decorazioni. Ben altro è il caso della lettura dei sistemi decorativi o pittorici delle tombe, come ben esemplifica appunto il caso pestano dove le pitture funerarie di IV secolo a. C. costituiscono un vero e proprio *corpus* di immagini che è stato possibile organizzare in sistema.

Il metodo di lettura applicato alle pitture pestane ha confermato il presupposto che i repertori decorativi delle tombe dipinte, perché ideologicamente connotati, sono il pendant dei testi scritti: siamo di fronte alla espressione per immagini del livello ideologico più alto che una committenza privata possa esprimere.

Mi sembra che riguardo ai sistemi decorativi pittorici delle tombe etrusche il discorso diventi più difficile perché più complesso in quanto, pur su di una base di fondo comune, ideologicamente diversificato e stratificato, come diversificati e stratificati sono i gruppi gentilizi cui appartengono. Si deve auspicare una messa a punto di ricerche e di metodi di approccio idonei ad individuare la chiave di lettura di questi sistemi almeno per ambiti cronologici.

Infine una piccola precisazione, del tutto secondaria, riguardo alla tomba del Tifone, che in mancanza di elementi datanti quali gli oggetti del corredo ha bisogno di agganci ad elementi esterni per la definizione cronologica. Mi sembra che per il particolare delle figure rappresentate su più piani si debba tener presente che in una pittura pestana esso compare già intorno al 330 a. C.; faccio riferimento alla tomba 114, che ha una lastra decorata con due schiere di guerrieri contrapposti. Certo è ben chiaro che siamo di fronte ad un livello di realizzazione tecnica e stilistica di gran lunga inferiore a quello della tomba del Tifone, ma proprio per questo è un dato che non va

trascurato in considerazione anche di quanto vanno offrendo in questi ultimi anni i rinvenimenti della Macedonia che per il primo ellenismo si pone come referente fondamentale, pari e forse più importante di quello alessandrino.

COLONNA

Vorrei sottolineare il grandissimo interesse della relazione dell'amico Szilágyi, che ha molto fruttuosamente inserito, nel quadro che da tempo va ricostruendo della ceramografia etrusca, anche le fasi orientalizzante e geometrica, suscitando ancora una volta, credo, l'ammirazione generale. Solo qualche osservazione di dettaglio. L'accento all'insorgere della scultura monumentale va a mio avviso rettificato, tenendo conto del fatto che i dati planimetrici e strutturali della Tomba delle Statue di Ceri depongono per una datazione più antica di quella inizialmente proposta, una datazione più nel primo che nel secondo quarto del VII secolo (cfr. ora G. COLONNA-Fr.-W.v.HASE, in *StEtr* 52, 1984 (ma 1986), 13-59). Direi che, anche solo per una questione di date, la scultura monumentale vada messa in conto non alla corrente demaratea, ma alla componente orientale presente nell'orientalizzante antico d'Etruria. Così, quasi a pendant di quanto ho detto per la tomba delle Statue, aggiungo che la pianta della tomba dell'ormai famoso biconico di Monte Abatone, che mi preoccupai di reperire e di esporre assieme al vaso quando curai l'allestimento del museo di Cerveteri, è una pianta difficilmente anteriore alla metà del secolo, in specie per la tipologia dei letti. Il che è un forte indizio contro la datazione alta oggi prevalente e a favore piuttosto dell'orizzonte demarateo.

La ricostruzione di Szilágyi si raccomanda, come sempre, per la viva sensibilità verso il fatto artistico, rivelata anche dagli esempi che ci ha mostrato, alcuni veramente superbi per la qualità dello stile, come il vaso con le navi. Egli ha finemente tratteggiato l'apporto delle varie correnti e dei diversi artisti. Mi ha fatto molto piacere constatare come le osservazioni sullo stile « flamboyant », da me accennate in un lontano lavoro sul tardo orientalizzante, siano state riprese e abbiano fruttificato nel séguito della ricerca.

Grazie.

RENDINI

Una recentissima scoperta, effettuata durante una campagna di scavo in Maremma, contribuisce ad ampliare la nostra conoscenza della pittura funeraria etrusca di età orientalizzante recente. Si tratta di una tomba scavata nella zona di Magliano in Toscana, centro della valle dell'Albegna. Allo stesso ambiente geografico e culturale va assegnato il disegno riprodotto una pittura funeraria, proiettato dal prof. Szilágyi e pubblicato recentemente da Michelucci (M. Michelucci, in *Studi Maetzke*, 387, tav. IV, c).

La tomba, di tipo noto nella zona, a cella ipogea con tramezzo centrale, è stata purtroppo depredata da scavatori clandestini, ma ha restituito, lungo le pareti dell'ambiente di destra e al fondo di quello a sinistra, una decorazione pittorica costituita

da una teoria di animali fantastici, leoni alati, due rivolti verso sinistra, uno verso destra, dipinti in colori naturali (nero fumo, ocre e marrone), molto simili al leone-sfinge proiettato in precedenza. La maggiore differenza, nei leoni della tomba, è nella mancata antropomorfizzazione dei musci, che potrebbe dipendere anche da una errata comprensione dello schema iconografico del modello da parte del disegnatore, che per esempio potrebbe aver scambiato la lingua pendente con una appuntita barbetta.

Lo schema adottato, sia per le pitture che per il disegno, riconduce al repertorio iconografico della ceramica coeva, di fine VII secolo, attribuibile all'orientalizzante recente di ambito ceretano e vulcente; in particolare, motivi di confronto si possono trarre dalle opere del Pittore della Sfinge Barbuta.

Le sproporzioni riscontrabili nelle pitture e la stessa tecnica adottata, con l'applicazione diretta dei colori sul calcare semplicemente liscio, fanno supporre infatti una trasposizione a dimensioni monumentali degli schemi decorativi generalmente adottati per la ceramica, piuttosto che un'elaborazione originale per l'occasione.

La presenza di alcuni frammenti ceramici scampati al saccheggio, attribuibili, ad un esame preliminare, all'ambiente ceretano – olle di grandi dimensioni con decorazione plastica a reticolato e costolature, un piatto ombelicato di impasto lucidato a stecca, un coperchio di pisside di bucchero sottile con decorazione graffita – confermerebbe la datazione proposta.

Lo studio della tomba nel suo insieme è ancora ai preliminari, ma fin d'ora si può sottolineare che nella zona di Magliano è attestata – a partire dal VII secolo – l'acquisizione di schemi iconografici e stilistici di origine ceretana, mediati, probabilmente, da Vulci, nella cui sfera politica e culturale questa area ha sempre tradizionalmente gravitato, fino alla conquista romana. Sul ruolo sostenuto dall'area maglianesa tra il VII e il VI secolo a. C. è ancora prematuro pronunciarsi, tuttavia fa riflettere il numero delle tombe dipinte finora riscontrato nella zona, una presenza che, pur nella sua limitatezza, rispecchia una certa diversificazione anche in una compagine sociale periferica, tradizionalmente considerata agricola e strettamente omogenea, in tutto dipendente dal centro di Vulci.

HARARI

Non so se per brevità è meglio che io faccia subito, insieme a questa osservazione sulla relazione del professor Szilágyi, anche l'altra sulla relazione del professor Arias. Dunque, nella bellissima relazione del professor Szilágyi abbiamo avuto il piacere di rivedere il vaso che chiamo biconico – tanto qualunque parola greca sarebbe sbagliata, sia stamnos sia cratere –, il biconico quindi della tomba 297 di Monte Abatone: mi pareva che il professor Szilágyi considerasse con molto scetticismo il collegamento che molti hanno stabilito in varie forme e con varie motivazioni con Aristonothos, e credo che si possa precisare che questa idea, che credo sia stata per primi di Zevi e di Bianchi Bandinelli, ecco ... come va intesa esattamente? Io credo che nessuno abbia mai ritenuto di poter stabilire un collegamento stilistico in senso stretto; a livello attribuzionistico non c'è nessun reale rapporto fra il vaso di Monte Abatone e Aristonothos. Il discorso è un discorso di conversione al monumentale, cosa che del resto il professor Szilágyi ha ben detto e messo in evidenza, siamo cioè in un momento

in cui la ceramografia si converte al monumentale e all'epico, ed è allora da questo punto di vista che il vaso di Monte Abatone non si può pensare se non nel momento, diciamo, culturale di Aristonothos. Da questo punto di vista, stare a discutere se venga prima, durante o dopo, nell'ambito di pochi anni, rispetto ad Aristonothos, è secondario.

Nella relazione del professor Arias, naturalmente io sono rimasto colpito dalle considerazioni sull'opera del Weege, perché proprio l'altro giorno nell'altra sala raccontavo alcune cose che ho meditato su quest'opera. La posizione del Weege sull'esegesi della pittura etrusca è una codificazione molto singolare, e per noi anche abbastanza buffa, per certi aspetti, che ha dietro di sé una vasta rete di coordinate culturali che sono anche extra-archeologiche, che ci portano anche fuori della storia della disciplina.

C'è per esempio un filone degli studi sul folklore, e penso all'opera di Leland a fine '800, il quale andava a leggere la religiosità etrusca quasi in chiave di folletti e maghi, all'inglese; c'è una corrente di esegesi dantesca, di fine '800; c'è anche un'idea molto diffusa alla fine dell' '800 e agli inizi del nostro secolo, in Italia e fuori dell'Italia, dell'arte toscana, del gotico toscano come continuazione dell'arte etrusca, e addirittura l'idea che l'arte etrusca abbia in qualche modo un nocciolo gotico, e questo lo troviamo in storici dell'arte medievale, più che in archeologi, tedeschi ed anche italiani di quell'epoca. E c'è anche l'idea di una continuità psicologica ed etnica tra la Toscana e l'Etruria, e qui potremmo andare molto indietro nel tempo, andare a ricercare l'origine di questo come di altri miti, nel solito '700, che è un po' il punto costante di riferimento. Grazie.

RASMUSSEN

Il soggetto di Dohrn era i vasi etruschi a figure nere, ed in questo contesto l'idria di Toledo negli Stati Uniti (CVA 2, tav. 90) è stata legata al pittore di Micali. È vero che ci sono certi dubbi di autenticità di questo vaso, di cui ho parlato con la professoressa Martelli e anche con l'amico Spivey, ma il vaso sarebbe importante per la rarità dell'illustrazione del mito di Dioniso ed i pirati tirreni. Se falso, è stato prodotto da un fabbricatore che aveva una conoscenza della mitologia antica assai profonda. Questo è il vaso con il mito.

Un altro monumento dell'Italia centrale con questo soggetto è il piatto Genucilia ben noto (M. Cristofani, *Gli Etruschi del mare*, 108, fig. 68). Personalmente sono d'accordo con l'interpretazione comune di questo vaso, ma c'è anche un'altra spiegazione possibile, anche se meno probabile, cioè, il piatto offre una rappresentazione dell'Inno omerico non n. 7, ma n. 3, che descrive l'arrivo di Apollo Delfinio a Crisa presso Delfi. Nei testi greci più antichi su questo mito ci sono due grandi punti d'incertezza: l'identità dei pirati è molto vaga, possono essere Etruschi o Tirreni non specificati del Mediterraneo orientale. Anche la localizzazione del rapimento di Dioniso è molto imprecisa. Alcuni testi collocano l'episodio nel mare Egeo, mentre altri lo collocano nelle acque intorno alla Sicilia. L'autore che per la prima volta collega i pirati con gli Etruschi è Ovidio, che in un passo delle *Metamorfosi* (3, 582 sgg.) descrive uno dei pirati come venuto dall'Etruria (*Tusca pulsus ab ora*), e questo passo sembra aver in-

fluenzato opere d'arte romana. Le *Metamorfosi* sono un tentativo di raccogliere tutti i miti greci in un lungo poema omogeneo, ma l'ordine dei vari miti è senza dubbio una scelta di Ovidio stesso, e nelle *Metamorfosi* l'episodio del rapimento del dio è raccontato a Penteo re di Tebe poco prima della sua morte orribile. In questo contesto è interessante vedere un vaso romano con rilievi di un tipo di cui scarsi esempi risalgono al tardo impero romano, pubblicato pochi anni fa dalla Heimberg (*JdI* 91 (1976), 256 ss.). Su un lato v'è Dioniso, e negli angoli sono visibili i pirati mentre si trasformano, sull'altro lato si vede la morte di Penteo, ucciso dalla madre, questo è l'ordine degli avvenimenti seguito da Ovidio. Il mito è assai raro nell'arte romana. Un monumento forse mal conosciuto è questo sarcofago dell'Algeria, e Gsell, che l'ha pubblicato (S. Gsell, *Le Musée de Philippeville* (1898) tav. 2,2) spiega la figura davanti alla nave come una personificazione di Nasso, l'isola citata da Ovidio. Abbiamo parlato spesso in questo congresso del mito di Dioniso, e la mia conclusione è questa, che il mito dei pirati tirreni non è un mito fisso, ma si sviluppa nel giro di molti secoli. Nei primi testi greci sul soggetto, e nei monumenti figurati preromani, l'identità dei pirati e la localizzazione del rapimento non sono determinate, non sono precisate, ma nell'epoca romana, invece, dopo l'età di Augusto, i pirati rappresentati in certi casi devono essere etruschi.

SPIVEY

La storia della ceramica etrusca non è dotata di una continuità come quella attica, comunque credo che essa sia degna di un approccio che tenga conto dei movimenti dei vari pittori, e che per lo più tenga conto della quantità e delle provenienze dei vari vasi. Dai tardi vasi etrusco-corinzi e i tardi vasi pontici possiamo passare al più prolifico pittore etrusco, il Pittore di Micali, ed egli a sua volta ci porta ai primi decenni del V secolo. Il Prof. Dohrn ci consiglia di considerare i vasi del cosiddetto Gruppo Micali senza individuare i pittori, ma il progetto più importante in questo momento è appunto il distinguere delle diverse mani presso l'officina micaliana. È importante perché furono loro a fare i primi tentativi verso una tecnica a figure rosse (tramite il Praxias Group), e a mio avviso furono pure loro a portare lo stile a figure nere altrove, sia a Chiusi sia nella Campania. Non direi che lo stile a figure nere si stanca; anzi, si diffonde, e mentre si diffonde diciamo che perde le radici. Non si possono negare gli influssi ionici ed attici, ma allo stesso tempo essi non dovrebbero venire sopravvalutati. È strano sostenere che i pittori delle idrie ceretane lavoravano in modo isolato, e poi tentare di spiegare lo stile del Pittore di Micali come una derivazione ceretana. Infatti il libro di Hemelrijk giustamente segna poco più di una mezza pagina sull'influsso delle idrie sulla pittura vascolare in Etruria.

Riaprire il dibattito sulla fabbricazione dei vasi attici recuperati dalle tombe etrusche mi sembra inutile; le ricerche di Johnston ed altri sui graffiti commerciali dimostrano chiaramente che si tratta qui di un mercato ben definito per i pittori ateniesi, non di uno spostamento degli artisti stessi.

COLONNA

Si, sulla relazione Arias occorre che dica due parole circa il problema della cronologia delle tombe dipinte ellenistiche, toccato anche da Cristofani. A quanto mi è parso di capire, quello che non può essere accettato né da Arias né da Cristofani è l'aspetto che io ho trattato di meno, riservandomi di ritornarvi sopra, cioè quello dei cortei, con il quale chiudo appunto il mio saggio in *DialArch* III s., 2, 1984. Credo comunque di avere impostato i termini della questione, anzitutto associando la tomba del Tifone a monumenti come la tomba Bruschi, la tomba del Convegno e la seconda tomba degli Anina (n. 5512), mostrata anche da Cristofani. Per essere più espliciti, basta ricordare in proposito che esistono monumenti di pieno III secolo, di datazione ormai concordemente riconosciuta, in cui appare già la rappresentazione della folla di figure scalata su due o più piani: mi riferisco alla nota pittura dall'Esquilino con le imprese di un Fabio, che è l'esatto corrispondente della tomba 5512.

Può sembrare, da come è stata presentata la mia ricerca, che si tratti di una spinta rialzista fine a se stessa. In realtà non è così: sono arrivato alle mie proposte dopo un buon tirocinio, dopo avere studiato la tipologia e lo stile dei sarcofagi etruschi, e dopo avere studiato l'architettura delle tombe coeve. Manca generalmente il conforto degli oggetti di corredo, è vero. Ma la tomba del Tifone, come Cristofani a suo tempo non ha mancato di documentare, è una tomba che conserva parte dei propri sarcofagi. Tra di essi ve ne sono di molto più antichi della metà del II secolo, e sono proprio questi a datare la tomba e le sue pitture. Sono sarcofagi risalenti al terzo venticinquennio del III secolo, che è la data da me assegnata alla tomba (non, come si è pur detto, la metà del secolo): data non inconciliabile col primo donario pergameno, il donario grande di Attalo, già ricordato in proposito dal Rumpf, in cui ricorre lo stesso patetismo barocco dei famosi « Tifoni ».

Grazie.

CRISTOFANI

L'ampiezza dei temi toccati negli interventi e i limiti di tempo in cui è stata ristretta la discussione sulle relazioni di stamattina, nemmeno preannunciata nel programma, mi obbligano purtroppo ad essere stringato.

Rassicuro anzitutto il mio maestro, Massimo Pallottino, che anch'io ritengo essenziale, nel progresso del linguaggio artistico, l'apporto individuale. Ho parlato di « biografie di artisti » che si esauriscono precocemente proprio pensando a episodi specifici, come quello del maestro dell'Apollon di Veii: ciò non significa che io escluda la categoria della 'creatività' nell'ambito della produzione figurata, ma è certo che i condizionamenti esterni hanno un loro peso in questo processo.

Lo schema grafico che ha presentato Jannot corrisponde, con numeri e date, al quadro che ho proposto per il periodo tardo arcaico e severo: le lastre aretine di Piazza San Jacopo, comunque, sono più antiche di circa un trentennio rispetto a quanto egli propone.

Con Angela Pontrandolfo avevo già avuto un colloquio prima che intervenisse

e le avevo già chiarito che i suoi dubbi nascevano dalla eccessiva stringatezza della mia relazione o da qualche discorso che le era stato mal riferito. Ripeto dunque ancora una volta: la sequenza delle pitture di Paestum appare assai importante come serie concatenata di esperienze stilistiche cui far riferimento. Al termine di tale serie, agli inizi del III secolo a. C., manca ancora, come elemento espressivo, l'uso esclusivo del colore e ciò può avere un significato anche nello sviluppo contemporaneo della pittura etrusca.

La Pontrandolfo e Torelli hanno toccato anche il problema generale dell'interpretazione di cicli figurativi, dei procedimenti iconologici. Ho solamente espresso alcune preoccupazioni su certi studi recenti nei quali la tensione esegetica supera con troppa disinvoltura la frammentarietà dei testi figurati, proponendo letture, diciamo così, affascinose, ma prive di basi filologicamente accertabili: per tale motivo ho paragonato gli esiti di questi studi ai risultati cui giungeva il parossismo esegetico degli antiquari settecenteschi.

L'intervento di Colonna sulla Tomba del Tifone ha riproposto quanto egli ha scritto in un articolo sulla pittura tombale del III secolo a. C. Il confronto con la seconda tomba degli Anina potrebbe spingere molto in basso, anziché in alto, anche la cronologia della Tomba del Tifone, qualora si esaminino gli schemi compositivi del corteo, identici a quelli delle urne volterrane appartenenti alla serie dei magistrati, datati al I secolo a. C. Il confronto con le pitture dell'Esquilino mi pare decisamente fuori strada. La Rocca, recentemente, non ha trovato punti d'aggancio specifici nell'ambito del III secolo a. C.: esse fanno parte di una maniera di comporre le scene secondo schemi paratattici, semplificatori; e la loro tecnica pittorica è essenziale, al punto che il termine di confronto più appropriato sembrerebbe, semmai, il fregio più tardo della Tomba del Cardinale.

Mi si permetta in conclusione di richiamare l'attenzione del pubblico sulla necessità di affrontare oggi il documento figurato partendo dallo stile, tenendo conto che esso ha una sua autonomia: riconoscerne i caratteri è operazione di filologia, poiché significa inserire un testo in una catena di eventi consimili. È il primo stadio di quell'esame più complesso che è l'interpretazione di una cultura figurativa storicamente concretatasi, nel tempo e nello spazio. Questo ci insegnò Bianchi Bandinelli, che era uno storico dell'arte, e sono felice di concludere questa discussione ricordando il nome di un nostro maestro comune.