



Maurizio Harari

La Tomba dei Festoni di Tarquinia e alcuni problemi di pittura greca tardoclassica

Descrizione del monumento

L'ipogeo fu esplorato da Giuseppe Cultrera nel settembre del 1919 in località Madonna del Pianto, nel fondo poi di proprietà Scataglini, poco lontano da Villa Tarantola¹.

Ovviamente menzionato nelle opere generali dedicate alla topografia storica di Tarquinia e, in particolare, alle tombe dipinte della necropoli dei Monterozzi², oltre che schedato nei repertori di Stephan Steingraber³, ha tuttavia conosciuto una certa intermittenza critica: a fronte di giudizi senz'altro impegnativi di Ranuccio Bianchi Bandinelli⁴, che ne riteneva i dipinti estremamente importanti come testimonianza di acquisizioni tecnico-formali e iconografiche della grande pittura greca, già divulgate in Italia nei primi decenni del III secolo a.C., e di Mario Torelli⁵ che li definiva "uno dei documenti più alti di pittura che conosciamo", nell'ultimo trentennio per questo cruciale monumento della pittura antica si registra un unico studio monografico: l'articolo di Steingraber, al solito molto accurato, nello "Jahrbuch"⁶; mentre pure non ne mancano citazioni più o meno cursorie e manualistiche, ogni qual volta si tocchino i temi della pittura a macchia o della 'ghirlandomania' ellenistica. Affatto recentemente si aggiungono – nel quadro di trattazioni generali dell'architettura funeraria e della *koiné* pittorica tardoclassica ed ellenistica – il saggio del medesimo Steingraber intitolato emblematicamente *Arpi - Apulien - Makedonien*⁷ e le annotazioni intelligenti di Francesca Serra Ridgway, contenute in un paio di contributi purtroppo fra i suoi ultimi⁸; nonché alcuni passaggi degli atti del convegno di Perugia, appena pervenuti in biblioteca, con speciale riferimento all'intervento di Torelli⁹.

Diciamo subito che lo stato di conservazione dei dipinti è forse un po' meno "tragico"¹⁰ di quanto appa-

¹ CULTRERA 1920, 245 e 248–58.

² PALLOTTINO 1937, 50–1, 384 n. 111, 402 n. 4; ROMANELLI 1940, 12–3 n. 4; MARKUSSEN 1979, 106 n. 70.

³ STEINGRÄBER 1985, n. 62; 2006, 248–50, 286–88.

⁴ BIANCHI BANDINELLI 1973, 288–90; 1977, 497–98 (= 1980, 72–4).

⁵ TORELLI 1984, 144.

⁶ STEINGRÄBER 1988, che seguiremo largamente.

⁷ STEINGRÄBER 2000, passim.

⁸ SERRA RIDGWAY 2000; 2003.

⁹ *Ostraka* 16, 1 (2007): 9–182, in particolare TORELLI 2007.

¹⁰ TORELLI 1984, 144.

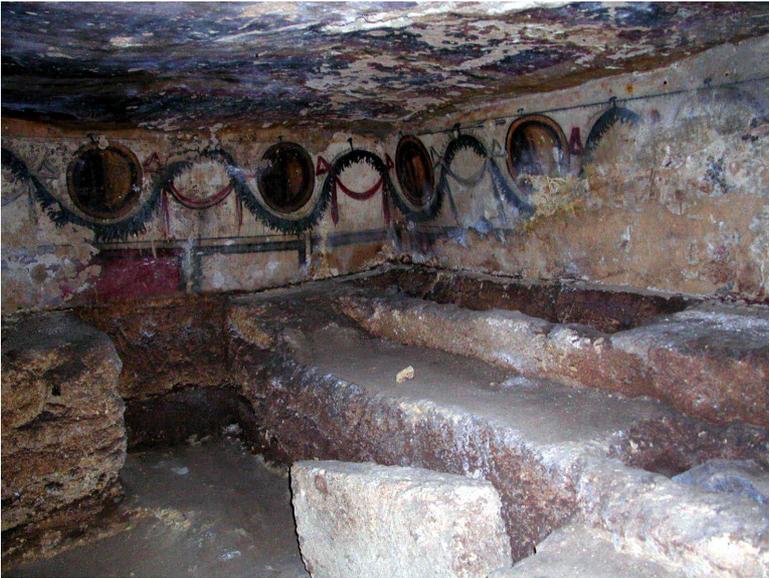


Fig. 1 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: pareti di fondo e laterale destra (foto Harari).

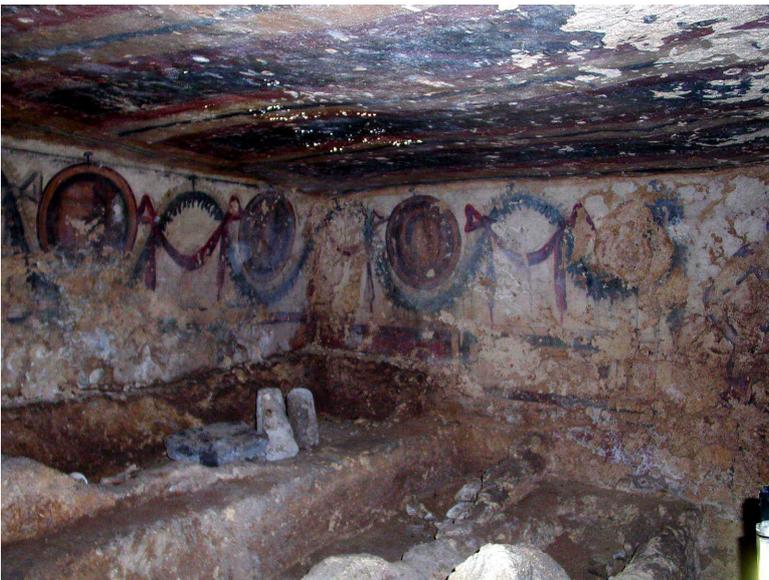


Fig. 2 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: pareti d'ingresso e laterale destra (foto Harari).

risse anni fa, o tale almeno è stata la mia impressione a un'autopsia condotta nel febbraio del 2008¹¹: poiché distacchi d'intonaco dipinto e incrostazioni, per quanto numerosi e deturpanti, non impediscono di farsi un'idea abbastanza chiara e completa della decorazione.

La camera (figg. 1-2) è unica, quadrangolare (cinque metri e mezzo per poco più di sei), con accesso a *dromos* orientato verso SSW; il soffitto è piano (alto più di due metri sul pavimento); lungo le pareti laterali e di fondo, si allineano con distribuzione a Π , a mo' di sala tricliniare, una serie di fosse ricavate in una banchina a gradinata (triplice sui lati, doppia sul fondo): otto pseudosarcofagi effettivamente scavati, su un totale teorico di una ventina – ciò che mostra come l'ipogeo fosse progettato a uso di più generazioni. Si trovano tuttora *in situ* una lastra di copertura frammentaria e tre cippetti troncoconici (fig. 2), tutti di nenfro grigio¹²; mentre Federica Wiel Marin¹³ mi assicura di non avere rintracciato nei depositi del Museo Nazionale Tarquiniese i materiali di corredo rapidamente editi da Cultrera – tra cui un'arula frammentaria, una testina con maschera comica e il muso di una protome bovina (tutti in terracotta)¹⁴.

Sono note tre iscrizioni: una etrusca (*vel-arnthal-ne[] o neš[]*) apposta sul frammento di lastra di nenfro¹⁵; e due latine, sui cippi, che menzionano una *Secunda Lucania* e un *Sex*. (cioè *Sextus) Titius*¹⁶; mentre dev'essere

corretta – non per puntiglio, ma a evitare fragili deduzioni prosopografiche – la *vulgata* di una committenza Curunas, scaturita dalle attestazioni latine *Corof* e *Joron[]* su due altri cippi, tuttavia pertinenti a una tomba ben distinta, sebbene contigua, e non dipinta, che fu denominata "B" da Cultrera¹⁷.

¹¹ Per la consueta cortesia di Mariolina Cataldi, che tengo a ringraziare. Una mia seconda visita all'ipogeo ha poi avuto luogo nel settembre 2009.

¹² CULTRERA 1920, 255 e 257–58, fig. 8.

¹³ Da tempo impegnata in un paziente recupero della documentazione ancora reperibile dei corredi delle tombe dipinte.

¹⁴ CULTRERA 1920, 255–57, figg. 9-13.

¹⁵ Cf. RIX 1991, Ta 1.145.

¹⁶ CULTRERA 1920, 258 nn. 2-3.

¹⁷ Cf. MORANDI TARABELLA 2004, 627–28.



Fig. 3 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: dettaglio degli scudi (da STEINGRÄBER 1985, fig. 67).

L'intonaco che porta la pittura a fresco, color crema pallido, risulta sottilissimo sulle pareti e molto più spesso sul soffitto – per l'esigenza, verosimilmente, di un'efficace impermeabilizzazione là dove era da attendersi un più intenso stillicidio –; i pentimenti del disegno preparatorio sono ben visibili nelle due figure di demoni presso la porta e negli scudi del fregio d'armi (fig. 3). I colori sono opachi e coprenti, dati a pennello relativamente spesso, non propriamente mescolati ma sovrapposti o giustapposti, secondo l'effetto da perseguire: oltre al bianco di calce, mal conservato, si riconoscono due varietà di ocre: gialla (di goethite o di una limonite) e rossa (di ematite), che possono presentarsi scure fino al bruno; il verde dei "festoni" che danno nome alla tomba è di malachite non depurata, miscelata e perciò scurita; il nero di carbone sembra usato solo come fondo di una stesura di blu egiziano macinato grosso, in modo da ottenere quel blu verdastro molto scuro, che compare nella decorazione del soffitto¹⁸.

Come già accennato, sulle quattro pareti si sviluppa, con andamento orizzontale, una sequenza di almeno diciannove scudi circolari¹⁹ dipinti *en trompe-l'oeil* – in numero significativamente consonante con quello delle possibili deposizioni²⁰: cinque sulla parete di fondo, sei a sinistra, sette a destra e tre all'ingresso –, illusoriamente sospesi a chiodi, anche questi dipinti, e raccordati coi cosiddetti festoni: un'unica lunghissima ghirlanda vegetale, dipanata con andamento a onda, che è pure illusoriamente sostenuta da chiodi, nonché abbellita da tenie annodate a fiocco. Gli scudi sono color ocra, bruna nella metà in ombra (spesso, ma non sempre a sinistra) e gialla dove batte la luce; i chiodi sono dipinti in nero verdastro; anche i festoni sono verde scuro, con tocchi di ocra bruna per le parti in ombra; le tenie sono rese in rosso minio (di

¹⁸ Queste note tecniche sulla natura dei pigmenti impiegati derivano dall'osservazione autoptica del monumento, posta a raffronto dei dati raccolti nella preziosa trattazione di BRECOULAKI 2001.

¹⁹ Ma presumibilmente ventuno, valutata la disponibilità di campo e ammesso che un paio non si siano conservati.

²⁰ Si rammenti quanto osservato da Maggiani a proposito della Tomba degli Scudi: MAGGIANI 2005, 115 e nota 6.

cinabro), con ombreggiature nel solito verde cupo: non si tratta di un chiaroscuro a sfumato, ma di una specie di cangiamento non intenzionale.

Immediatamente al di sotto del fregio d'armi, si scorge, su tutte le pareti ma con più facile lettura su quella di fondo, uno zoccolo dipinto in *ma-sonry style* (fig. 4): un'opera pseudo-isodoma che simula l'alternanza di blocchi rettangolari rossi e color crema – di un tono forse appena più intenso di quello del fondo –, contornati in nero verdastro.

Ai lati della porta d'ingresso sono dipinti due demoni: del Charu di destra – per chi guarda – (fig. 5) si conservano solo il bel volto di tre quarti, coi capelli mossi e due serpentelli eretti sopra la fronte, e parte della mazza da *ianitor*; anche l'altro, malissimo conservato (fig. 6; e supra, fig. 2), dev'essere un Charu – non una Vanth, come nella Tomba degli Anina²¹ –, in quanto privo degli attributi delle ali e della fiaccola: ne restano le ombreggiature delle carni, in blu egiziano macinato fine, e un brandello rosso del chitonisco o *exomis*.

La decorazione pittorica del soffitto (fig. 7) viene generalmente descritta come rappresentazione illusionistica di venti "lacunari" figurati, disposti dieci per parte, ortogonalmente, rispetto a uno pseudo-*colūmen* (fig. 8): ma se è vero che la fascia color giallo ocra pallido, che segue l'asse di orientamento dell'ipogeo, può essere letta – anche sulla base di numerosi, ben noti riscontri in altre tombe tarquiniesi – come la citazione pittorica di un *colūmen*, sembra necessario un chiarimento circa gli asseriti lacunari. *Lacunaria* (*phatnomata*, in greco) sono propriamente i comparti di forma quadrata, rettangolare, romboidale o anche poligonale, che risultano dall'incorniciatura a incrocio di travi originariamente lignee, tradotte come tali nell'edilizia litica (*contignatio*): rispetto a queste, il *lacunar* è perciò caratterizzato – anche etimologicamente: cfr. *lacus* e *lacuna* – da una marcata depressione che, nei veri e propri 'cassettoni', viene enfatizzata da più cornici a gradino²². Nella pseudoarchitettura delle tombe etrusche, i cassettoni sono documentati fin da epoca relativamente alta²³, ma questa definizione non sembra alla lettera applicabile ai lacunari della Tomba dei Festoni, che sono allunga-



Fig. 4 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: dettaglio dello zoccolo in *masonry style* (foto Harari).

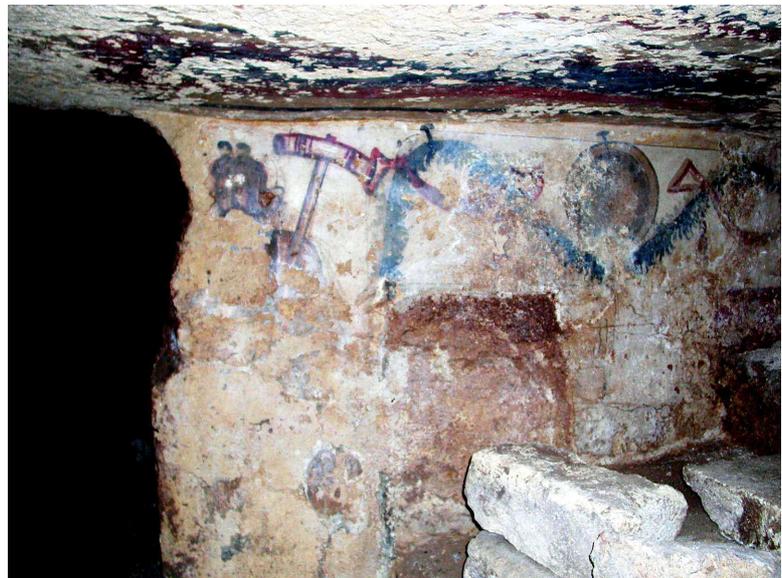


Fig. 5 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: il Charu *ianitor* a destra dell'ingresso (foto Harari).

²¹ Cf. STEINGRÄBER 1985, tav. 12.

²² Ampia e tuttora esauriente discussione in THÉDENAT 1904.

²³ A Chiusi, dove questo tipo di soffitto è definito "caratteristico" da STEINGRÄBER 1985, 38; cf. alcune immagini ibid., 273, 275, 279.



Fig. 6 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: resti dell'altro Charu, a sinistra dell'ingresso (foto Harari).

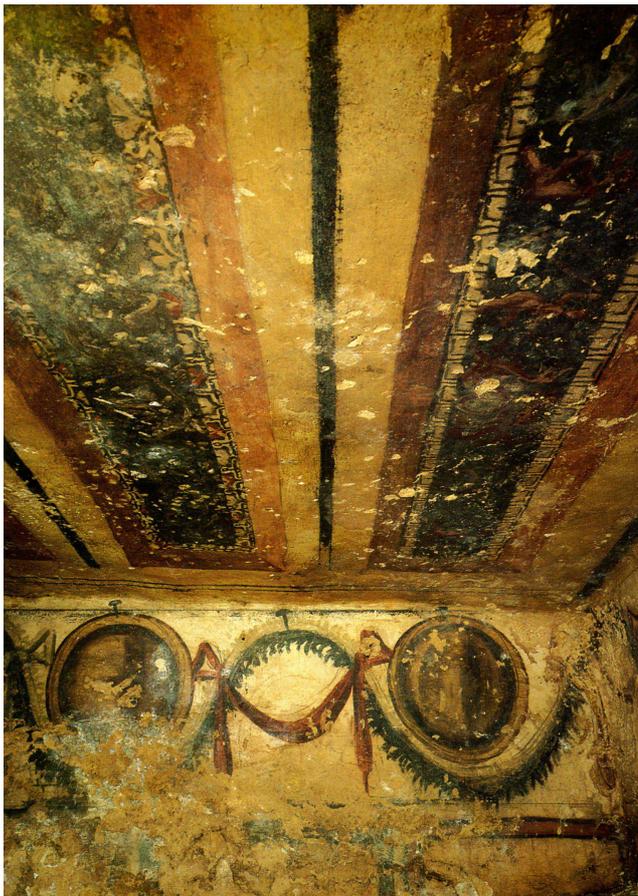


Fig. 7 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: dettaglio del soffitto dipinto (da STEINGRÄBER 1985, fig. 66).

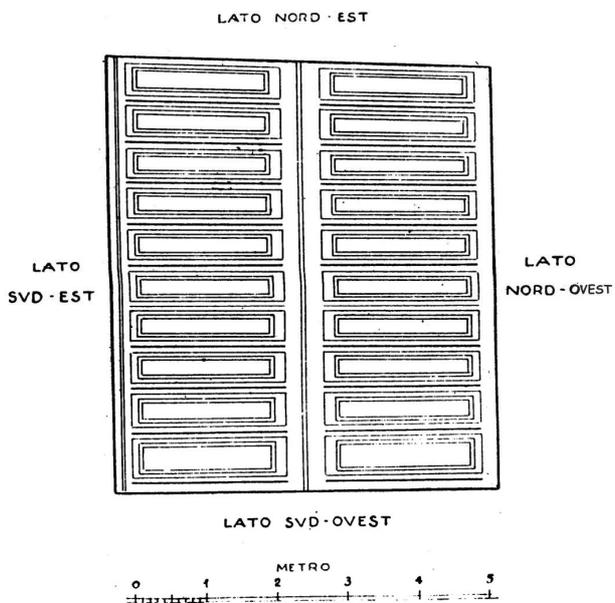


Fig. 8 - Tarquinia, Tomba dei Festoni: schema dei compartimenti decorati del soffitto (da CULTRERA 1920, fig. 7).



Fig. 9 - Egnazia, Tomba delle Melagrane: la decorazione a falsi 'lacunari' del soffitto e a false *crustae* delle pareti (da CD allegato a STEINGRÄBER 2000, fig. 42).

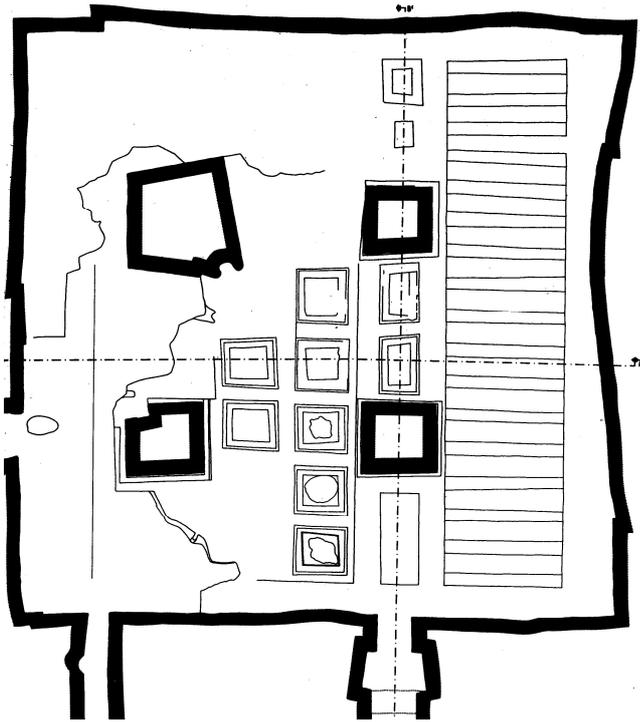


Fig. 10 - Tarquinia, Tomba del Cardinale: schema dei compartimenti decorati del soffitto (da MORANDI 1983, fig. 8).

tissimi e affatto piatti, senza un chiaro tentativo di renderne illusionisticamente la depressione rispetto al *columen* e alle travi laterali.

Per la copertura di cui stiamo discutendo, un buon confronto si può proporre nell'Apulia ellenistica, con la Tomba delle Melagrane di Egnazia²⁴, dalle pareti trattate a false incrostazioni marmoree (fig. 9); ma, per una più pertinente contestualizzazione e tipologia tarquiniese, occorrerà guardare all'esempio più monumentale e cronologicamente vicinissimo della Tomba del Cardinale²⁵ (fig. 10): dove la porzione E del soffitto, unica completata, esibisce precisamente lo stesso motivo "a travicelli"²⁶ tuttavia in aggetto, con gli interposti compartimenti rettangolari effettivamente depressi (infra, fig. 13). E si noti come, più o meno al centro dell'ipogeo, muti completamente la lavorazione del soffitto, con una serie di veri cassettoni (undici), non tutti rifiniti, che inducono a supporre un progetto con "lacunari al centro e travicelli ai lati". In questo dualismo, Morandi ha visto benissimo "la fase estrema del passaggio dalla copertura displuviata a quella piana dell'architettura tombale etrusca"²⁷: ciò spiega l'altri-

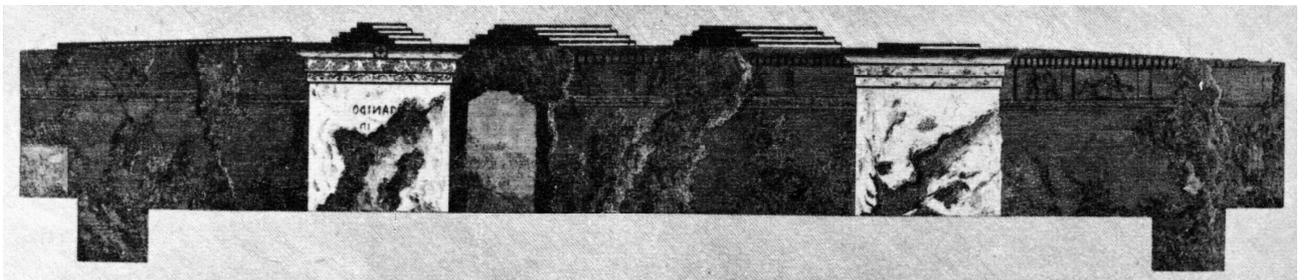


Fig. 11 - Tarquinia, Tomba del Cardinale: la sezione trasversale secondo Byres (da MORANDI 1983, fig. 2).

menti incomprensibile travisamento di James Byres che, nella sezione trasversale della tomba (fig. 11), disegnò un soffitto displuviato anziché piano, mostrando così di cogliere perfettamente, col suo istinto di architetto, la ragione concettuale di quella singolare ibridazione²⁸.

Nella logica di un soffitto come questo della Tomba dei Festoni, pensato ancora a displuvio (sebbene ormai piano nella sua realizzazione), s'indebolisce l'attinenza dell'abituale citazione del maestro siciliano Pausia che, come tutti sanno, *lacunaria primus pingere instituit* (Plin., *n.h.* 35, 124), in quanto la presenza di suoi quadri nella *tholos* di Epidauro (Paus., 2, 27, 3) orienterebbe a riferirsi, piuttosto, a veri e propri cassettoni quadrati.

²⁴ STEINGRÄBER 2000, 38, tav. 31, 1.

²⁵ MORANDI 1983.

²⁶ Come lo ha chiamato MORANDI 1983, 17 (ivi cf. figg. 3, 9-11 e spec.te tav. 11).

²⁷ MORANDI 1983, 17-8.

²⁸ La tavola di Byres è ripubblicata in MORANDI 1983, fig. 2.



Fig. 12 - Ostrusha (Bulgaria), tomba principesca tracia: dettaglio di cassettoni dipinti (scaricata dalla rete).

mentre le *camarae* vi appaiono come una categoria più ampia e comprensiva, col significato generico di 'volte' o 'soffitti'³¹ –; sicché un riscontro archeologico molto più strettamente 'pausiaco' di quello tarquiniese andrà indicato, per intenderci, nella tomba di Ostrusha (in Bulgaria), dove si conserva un'ammirevole testa femminile dipinta, per l'appunto, all'interno di un vero e proprio 'cassettone' (fig. 12)³².

Un altro aspetto va dubitativamente prospettato. Non mi sentirei di escludere che, nella Tomba dei Festoni (e in quella del Cardinale: fig. 13), le fasce decorate interposte alle finte travi fossero concepite, più che come *pinakes* dipinti (di legno o terracotta), quali strisce di tappezzeria tese a rivestimento delle superfici rientranti, incorniciate e bloccate dall'intelaiatura stessa della capriata. L'espedito può essere vicino a quello testimoniato, per gli anni Settanta del III secolo, nella tenda di Tolemeo II, che era fra l'altro adorna anche di scudi, e viene così descritto da Ateneo: "... da ciascuna delle due parti [il soffitto] aveva travi di sostegno (*dokous*) avvolte in basso (*kateilemenas*) da arazzi



Fig. 13 - Tarquinia, Tomba del Cardinale: dettaglio della decorazione del soffitto (da MORANDI 1983, tav. 11: 4).

²⁹ MORENO 1987, 139.

³⁰ CORSO 1988, 429, nota 124.

³¹ Cf. CALANDRA 2008, 29–30, che – nella descrizione architettonica di Athen. 5, 196c – rende l'espressione *kamaroten steghen* con "copertura a volta".

³² VALEVA 2002, tav. 10 (altri cassettoni figurati a tavv. 9 e 11); EADEM 2005 (cf. MILLER-COLLETT 2006).

Buone immagini a colori on-line: a es., http://www.picturesofbulgaria.com/photo_gallery/thracian_tomb_of_ostrusha.html?id; oppure http://imagesformbulgaria.com/v/The_Bulgarian_History/Ostrusha/



Fig. 14 - Tarquinia, Tomba del Cardinale: dettaglio del finto velario dipinto in uno dei compartimenti del soffitto (da MORANDI 1983, tav. 11: 2).

di rivestimento (*empetasmāsī*) bianchi in mezzo (*mesoleukoīs*) con orli a merlatura (*pyrgotoīs*)” (Athen. 5, 196B)³³.

Questa interpretazione tessile ammette riscontro in altri soffitti tarquiniesi campiti da pseudoarazzi, peraltro mai figurativi: un esempio pressoché coevo è quello della tomba 5512 (o degli Anina II), col bordo merlato, *pyrgotos*³⁴; e sono importanti, al proposito, le osservazioni della Serra, con altri confronti, sui baldacchini per *prothesis* o *estiatorion*³⁵, sebbene nel nostro caso la simulazione architettonica abbia connotati dichiaratamente e solidamente domestici. Pure nella Tomba del Cardinale, dove la caratterizzazione della pseudoarchitettura come non effimera è da



Fig. 15 - Tarquinia, Tomba dei Festoni, soffitto: dettaglio di due putti e pistrice (da BIANCHI BANDINELLI-GIULIANO 1973, fig. 331).

ritenere – l’abbiamo visto – fuor di dubbio, un finto velario (fig. 14) è dipinto entro l’ultimo dei compartimenti rettangolari del soffitto³⁶. E, del resto, nella pittura parietale etrusca si conoscono, fin dagli esperimenti di età arcaica, varie citazioni di arredi tessili³⁷; giusto per ricordare monumenti celebri, lascerei aperta la possibilità che gli stessi ‘ortostati’ delle Tombe Campana e dei Tori avessero inteso riprodurre grandi arazzi, applicati alle pareti delle dimore nobiliari³⁸.

³³ Cf. CALANDRA 2008 (fondamentale sulla Tenda), che più sinteticamente traduce: "... da ciascuna delle due parti aveva travi coperte da arazzi a strisce bianche con motivi a merlature" (ivi, 30); sull'argomento, *EAD.* anche in questi atti dell'AIAC Congress 2008.

³⁴ COLONNA 1984, 16 e fig. 23.

³⁵ SERRA RIDGWAY 2000, 304–7.

³⁶ MORANDI 1983, 40, tav. 11, 2.

³⁷ Cf. ora FIORINI 2007, 132–3, 145.

³⁸ Cf. a es. STEINGRÄBER 1985, figg. 157 e 197.



Fig. 16 - Tarquinia, Tomba dei Festoni, soffitto: dettaglio del fitto festone orizzontale con pampini bianchi, intrecciato al nastro rosso (foto Harari).



Fig. 17 - Tarquinia, Tomba dei Festoni, soffitto: dettaglio di putto e pistrice (foto Harari).

Quale che fosse, nella Tomba dei Festoni, l'intendimento originario della simulazione (*pinakes orophikoi* o *empetasmata*), i venti lacunari sono delimitati da bordi rossi, che spiccano nitidamente sul fondo giallo del soffitto; mentre i riquadri interni presentano due tipi di cornice: una a *kyma* dorico, quasi un meandro semplificato (figg. 15-17), e l'altra ad astragali lesbii, rese in rosso e blu verdastro sul solito fondo color crema. È opportuno ricordare come, sugli pseudosarcofagi dipinti della prima generazione dei depositi nella Tomba degli Anina, s'incontrino *kymata* – dorico e identico a quelli della Tomba dei Festoni, sull'avello del fondatore Larth (poi assegnato al fratello Vel)³⁹ – associati a fregi d'ispirazione tessile – vedi in particolare quello del fratellastro Vel⁴⁰, col motivo *pyrgotós* – e alle ghirlande con tenie e chiodi – sempre sull'avello originariamente destinato al fondatore, oltre che sulla parete di fondo⁴¹.

Ma riprendiamo la descrizione del nostro soffitto. Qui, nei campi definiti dalle cornici a *kymata* (dorico o lesbio), sono dipinte a macchia figurine di putti e di animali marini, in rosso violaceo (di cinabro) su blu, col profilo (sinistro o destro, secondo i casi) marcato in rosa, così da ottenere una sorta di lumeggiatura (fig. 15); e altri motivi di assai più difficile leggibilità, in rosso e in bianco. Si cerca di dare nella tabella seguente lo schema di distribuzione dei quattro o cinque soggetti che abbiamo creduto di riconoscere, preceduti dalla sigla D oppure L, a precisare il tipo di cornice: *kyma* 'dorico', rispettivamente, o 'lesbio'; il punto di vista è quello del visitatore, con l'ingresso in basso e la parete di fondo in alto, e da quest'ultima procede la numerazione:

- | | |
|---|---|
| 1 D elementi vegetali bianchi | 1 D festone intrecciato a un nastro rosso |
| 2 D festone intrecciato a un nastro rosso | 2 L elementi vegetali bianchi |
| 3 D putti e mostri marini | 3 D festone intrecciato a un nastro rosso |
| 4 L girali rossi | 4 L girali rossi |
| 5 D elementi vegetali bianchi | 5 D festone intrecciato a un nastro rosso |
| 6 D putti con elementi serpentiformi | 6 L putti |
| 7 D elementi vegetali bianchi | 7 D girali rossi |
| 8 L festone intrecciato a un nastro rosso | 8 D festone intrecciato a un nastro rosso |
| 9 D festone intrecciato a un nastro rosso | 9 L elementi vegetali bianchi |
| 10 L elementi vegetali bianchi | 10 D putti e mostri marini. |

³⁹ COLONNA 1984, 6–8 e fig. 16.

⁴⁰ COLONNA 1984, 6–8 e fig. 17.

⁴¹ COLONNA 1984, figg. 14 e 16.

A una prima impressione visiva, le strisce rosse diagonali che compaiono nei riquadri nn. 2, 8 e 9 di sinistra e nn. 1, 3, 5 e 8 di destra, possono suggerire sagome stilizzate di delfini, inarcati nell'atto di tuffarsi: ma si tratta in realtà dei lembi, illusoriamente visibili, di un nastro rosso avvolto a un fitto intreccio orizzontale di foglie d'edera (o pampini) verdi e bianche, e forse con resti di bacche⁴² (fig. 16). I mostri marini che fronteggiano i putti sono pistrici⁴³ piuttosto che ippocampi, coi corpi allungati in lunghe code sinuose da rettili (fig. 17). Nel riquadro n. 6 di sinistra, si scorge una situazione iconografica simile a quella che, nel fregio figurato di uno dei pilastri della Tomba del Cardinale, suggerì a Smuglewicz e Byres l'immagine dei due giovani nudi, a cavallo di enormi serpenti⁴⁴: ma non è da escludere che le tracce serpentine siano da riferire, forse in entrambi i casi, a festoni ondulati (dipinti nel solito color rosso violaceo). Girali rossi, senza putti, presumibilmente, né animali, compaiono a sinistra nel riquadro n. 4, e a destra nei nn. 4 e 7; tracce biancastre di elementi vegetali (forse girali) sbiaditi s'intravedono a sinistra nei nn. 1, 5, 7 e 10, e a destra nei nn. 2 e 9. Non sembra appropriato evocare il genere dei *peopled scrolls*, perché i comparti con motivi fitomorfi non ospitano, di regola, animali o putti, e i putti di n. 6 a sinistra non vengono effettivamente incorniciati dalle ghirlande o tenie che paiono maneggiare.

I problemi: la cronologia

Quali sono i problemi e gli spunti di riflessione, che la Tomba dei Festoni sottopone tuttora al nostro interesse? Diremmo tre:

- 1) anzitutto la cronologia, che appare decisiva ai fini di una corretta periodizzazione, in Italia, di fenomeni di *koiné* internazionale quali il *masonry style* e la cosiddetta ghirlandomania;
- 2) nello specifico della pittura parietale etrusca e dell'organizzazione simbolica dello spazio tombale che le è propria, le implicazioni anche semantiche di questo nuovo stile;
- 3) nel quadro più generale della storia della pittura greca, la collocazione di novità tecniche, come il *tachisme*, e tematiche, come il fregio di putti.

Partiamo dalla cronologia. È ormai da tutti condivisa la seriazione delle tombe dipinte etrusche di epoca ellenistica, che Giovanni Colonna propose⁴⁵ valorizzando i dati epigrafici e soprattutto quelli offerti dalla cronotipologia, meglio conosciuta, dei sarcofagi: si giungeva così a racchiudere all'interno del III secolo a.C. (essenzialmente, nei suoi primi sessant'anni) monumenti che, in un passato neanche troppo lontano, erano stati proiettati in età romana, fin nel II o addirittura nel I secolo. In quel contributo Colonna agganciava la Tomba dei Festoni, da una parte, al filone cromatico 'ricco' esemplificato dalla Tomba Giglioli (situata nel 300 ca.) e dai pilastri di quella, più recente, del Cardinale; dall'altra, ne forniva argomenti di contestualizzazione in un quadro di confronti, dove la Tomba degli Anina (da lui datata, al più presto, verso il 275) veniva a occupare una posizione di assoluta centralità.

Oggi la prima fase della Tomba degli Anina, in virtù del rinvenimento di ceramica figurata etrusca tardiva e falisca⁴⁶, è giustamente anticipata dalla Serra fino allo scorcio del IV secolo⁴⁷, con visuale complessiva dello sviluppo storico-artistico molto scettica nei confronti del criterio tradizionale della consequenzialità di stile. Per questo medesimo orientamento critico che valorizza la "diseguaglianza del contemporaneo", si è espresso anche Torelli nel convegno di Perugia, escludendo l'esecuzione di pitture fu-

⁴² Di questa importante precisazione di lettura – scaturita in occasione del sopralluogo del settembre scorso (supra, nota 11) – sono debitore ai miei allievi del corso progredito di etruscologia, in particolare al dr. Giacomo Bardelli. L'ornato non si direbbe troppo lontano da quello che figura dipinto su un capitello di pilastro nella Tomba del Cardinale: cfr. STEINGRÄBER 2006, 257.

⁴³ O *kete*, come preferisce definirli STEINGRÄBER 1988, 236–37.

⁴⁴ Riproposta in MORANDI 1983, fig. 42 e tav. 7, 2.

⁴⁵ COLONNA 1984.

⁴⁶ SERRA RIDGWAY 1996, 176–7 nn. 153/1-4, tav. 81.

⁴⁷ SERRA RIDGWAY 2003, 17.

nerarie importanti dopo il *terminus* del 281 a.C.⁴⁸; così, tendenzialmente rialzista appare Fernando Gilotta nel suo recentissimo ed equilibrato bilancio degli studi⁴⁹.

Tutto ciò comporta il riesame di altre relazioni temporali non del tutto scontate: per cominciare, della posizione del *masonry style*, che col suo carattere pseudoarchitettonico rappresenta il logico antecedente del Primo Stile ‘pompeiano’, ma diversamente da questo si affida ai soli mezzi pittorici della linea e del colore, senza oggetti a stucco. In Italia, lo si conosce bene nell’architettura funeraria magnogreca e specialmente apula (fig. 18)⁵⁰; ma in Etruria è molto raro e, prima che nella Tomba dei Festoni, figura soltanto nel vano terminale della François (fig. 19)⁵¹, di cui diventerebbe



Fig. 19 - Vulci, Tomba François: il *masonry style* nella cella del titolare, fotomontaggio digitale (dettaglio da ANDREAE 2004, 175).

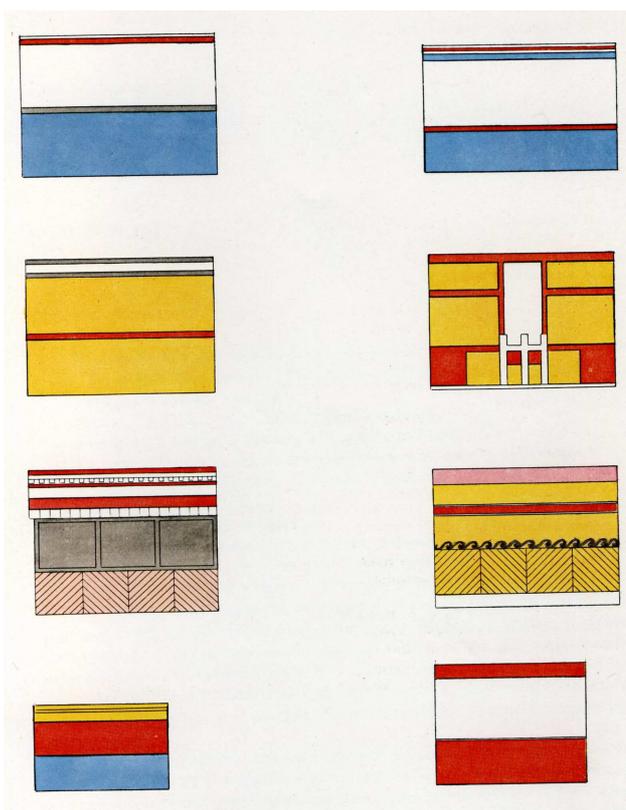


Fig. 18 - Schema esemplificativo dello stile a zone in Apulia (da TINÉ BERTOCCHI 1964, tav. 6).

difficile accettare, sotto tal punto di vista, un’anteriorità dilatata a sessanta o settant’anni. Voglio dire che, se ci pare sensato ravvicinare queste due attestazioni etrusche del *masonry style*, o abbassiamo la Tomba François verso il limite inferiore del *range* fissato da Mauro Cristofani (340-310 a.C.)⁵², o facciamo risalire quella dei Festoni sin quasi alla nuova data alta della Tomba degli Anina (300 a.C.): o un po’ delle due cose insieme.

D’altro canto, Vincent Bruno, Agnès Rouveret e lo stesso Steingraber⁵³ hanno mostrato che il processo formativo dello stile ‘strutturale’ è di lunga

⁴⁸ TORELLI 2007, 169–70.

⁴⁹ GILOTTA 2007, 67–9.

⁵⁰ MAZZEI 1995, 197–8; STEINGRÄBER 2000, 37–40; MAZZEI 2002, 73–5. L’equivalenza terminologica tra *masonry style* e stile “strutturale” è rifiutata da BENASSAI 2001, 130–36, che riferisce al secondo esclusivamente i casi di “imitazione di strutture architettoniche, quali colonne, edicole, trabeazioni ecc.” (ivi, nota 94). Per la verità, BRUNO 1969 – da tutti giudicato basilare sull’argomento – aveva suggerito di adottare il termine *structural style* in accezione allargata a qualunque tipologia di articolazione (o pseudoarticolazione) della parete; *masonry style*, per la documentazione specificamente greca ed essenzialmente isodomico dello stile strutturale; e *first style*, ovviamente, per la sola documentazione romano-campana.

⁵¹ RONCALLI 1987, 107, figg. 26-9.

⁵² CRISTOFANI 1967, 209.

⁵³ BRUNO 1969; ROUVERET 1989, 165–219; STEINGRÄBER 2000, loc. cit.



Fig. 20 - Starosel (Bulgaria), interno in ordine dorico del cosiddetto *tomb-temple* di Sitalce (scaricata dalla rete).



Fig. 21 - Tarquinia, Tomba 5636: dettaglio del dipinto col Charuianitor seduto di fronte alla Casa di Ade (dettaglio da STEINGRÄBER 1985, fig. 180).

data, risalendo, in Grecia, addirittura al cinquantennio compreso tra la fine del V e la metà del IV secolo, con trasmissione iniziale da Atene alla Macedonia, dove il gusto del *trompe-l'oeil* trovò compiuta espressione nell'architettura di facciata, la *Kulissenarchitektur*, delle tombe principesche⁵⁴. [In proposito, se mi è concessa una minima digressione, vorrei richiamare la straordinaria importanza del cosiddetto *tomb-temple* tracio appena scoperto da Georgi Kitov (nell'estate del 2000) a Starosel, con attribuzione (e data forse troppo alta, nel tardo V secolo) al sovrano Sitalce I⁵⁵: qui, la finzione architettonica (fig. 20) denuncia un tale grado d'insensibilità alla funzione strutturale della peristasi dorica, da renderne visibile il fregio di metope e di triglifi, incongruamente, all'interno della *tholos*⁵⁶.]

Ritornando ai nostri due esempi etruschi di pareti a stile strutturale, andrà poi aggiunto che la stilizzazione della cortina muraria nell'aspetto di una scacchiera di caselle policrome è un espediente di tradizione arcaica, riscontrabile in raffigurazioni sia ceramografiche sia parietali (vedi la fontana-altare della Tomba dei Tori⁵⁷) – e confronta, molto più tardi, il Palazzo di Ade nel piccolo fregio della Tomba 5636 (fig. 21)⁵⁸ –; sicché l'opzione, comunque eccezionale, del *masonry style* nelle due tombe di Vulci e Tarquinia può apparire una sorta di *revival*, nel quadro di un aggiornamento ellenistico della decorazione d'interni.

Veniamo ora alle ghirlande, di cui dirò pochissimo, perché molto si è scritto sull'argomento, particolarmente a proposito degli esempi macedoni, magnogreci e alessandrini.

Fra i primi, mi limito a evocare la Tomba di Lyson e Kallikles a Lefkadià, ritenuta punto d'arrivo e contesto imprescindibile di riferimento, con la sua datazione fissata da Stella Miller allo scorcio del III secolo⁵⁹, che non aiuta peraltro a meglio focalizzare il caso tarquiniese, certamente anteriore. In proposito val la pena di ricordare come gli elmi e i trofei d'armi dipinti a Lefkadià (fig. 22) trovino un buon confronto – con anticipo netto sulle formulazioni pergamenine – nella decorazione della *kelebe* Marsili al Museo di Bologna (fig. 23), attribuita al volterrano Pittore di Esione e difficilmente posteriore ai primi anni del III secolo⁶⁰: così che viene

⁵⁴ HARARI 2001, 144–45.

⁵⁵ Per qualche notizia preliminare e qualche immagine on-line, vedi a es.: <http://www.geocities.com/athens/aegean/9659/?20094>; <http://www.ancient-bulgaria.com/2006/10/09/the-temple-buried-near-the-village-of-starosel>; <http://it.tixik.com/image-335208.htm>.

⁵⁶ Sempre in Tracia, qualcosa di simile si verifica anche nella pseudoarchitettura interna della Tomba delle Cariatidi di Sveshtari, sebbene in quest'ultima l'incongruità sia molto attenuata dall'andamento rettilineo delle quattro pareti: STEINGRÄBER 2006, fig. a 287.

⁵⁷ STEINGRÄBER 1985, fig. 158.

⁵⁸ STEINGRÄBER 1985, fig. 180.

⁵⁹ MILLER 1993, 92. Cf. anche MORENO 1998, 43–4.

⁶⁰ HARARI 2004, 180–83, tav. 7.



a. Burial chamber south wall

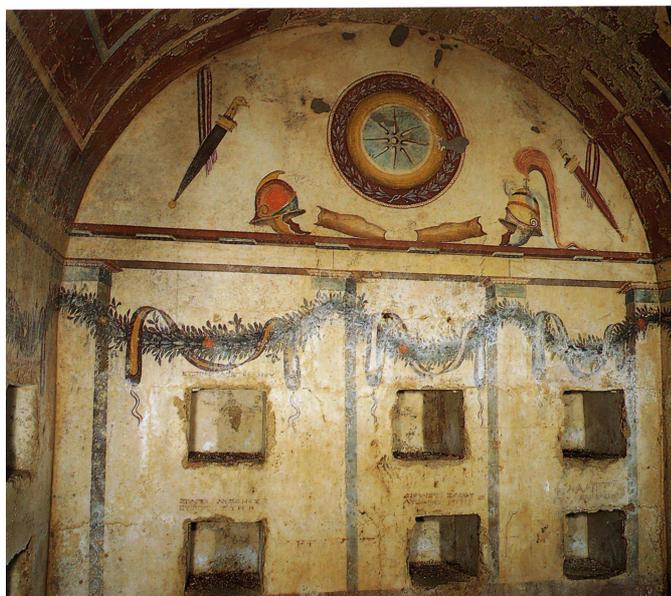


Fig. 22 - Lefkadià (Macedonia), Tomba di Lyson e Kallikles: veduta d'insieme della decorazione dipinta (da MILLER 1993, tav. 2).

destinata a numerose deposizioni, avrebbe motivato il passaggio dal soffitto displuviato a quello piano, e l'adozione di quest'ultimo, ovviamente, il venir meno dei timpani: come se la parete – osservazione già di Pallottino⁶⁵ – assorbisse in sé pure il campo pseudo-frontonale e, infine, lo zoccolo e il concetto stesso di una linea del suolo.

da domandarsi se non sia opportuna una revisione rialzistica anche per questo e altri eventuali episodi della pittura funeraria macedone.

Infine, alla ghirlandomania in Etruria sono stati dedicati due contributi: il primo è appena stato pubblicato da Giovanna Bagnasco⁶¹, il secondo è pure recentissimo e si deve a Edoardo Albani⁶²: la Bagnasco individua nella fine del IV secolo il momento di acquisizione, in ambiente tarquiniese, dell'ornato pittorico dei festoni; mentre Albani ne segue la vicenda successiva a Chiusi, con la Tomba della Tassinaiia, variamente datata fra il 250 e il 150 a.C. – con *range* che qui appare ancora eccessivo –, e la standardizzazione del motivo sulle olle cinerarie del II secolo.

I problemi: lo spazio tombale

Ma ritorniamo allo stile 'strutturale'.

Con molta finezza, Jean-Marie Dentzer ha osservato come la sua adozione restituisca alla parete tutta la sua impenetrabile fisicità, facendone supporto, sebbene illusorio, di oggetti *en trompe-l'oeil*: "la disparition d'une zone figurée étendue souligne le caractère compact et fermé d'un mur qui se voit ainsi rendu à sa fonction architecturale ... Ce n'est que lorsque le mur s'est fermé que le jeu du trompe-l'œil devient possible"⁶³. Secondo la sua lettura diacronica della composizione parietale etrusca – con debito riconosciuto nei confronti di Guido Mansuelli⁶⁴ –, si partirebbe da una pluralità di comparti decorati, ispirata alle procedure artigianali della ceramografia, della tessitura e dell'incrostazione eburnea, per giungere poi alla canonizzazione di un sistema decorativo tripartito; la necessità di allargare la camera funeraria,

⁶¹ BAGNASCO GIANNI 2009, 50–1.

⁶² ALBANI 2008.

⁶³ DENTZER 1968, 113 e 115.

⁶⁴ MANSUELLI 1967.

⁶⁵ PALLOTTINO 1937, 407 ss.



Fig. 23 - Bologna, Civico Museo Archeologico, già collezione Marsili: cratere a colonnette volterrano a figure rosse, attribuito al Pittore di Esione (da HARARI 2004, tav. 7).

ratività superstite e dove si dovrà pertanto ricercare, se possibile, qualche residuo di significato. Alle soglie del III secolo, putti, nereidi e animali marini rappresentavano sicuramente un soggetto 'moderno', come indicano confronti che vanno dalla pittura vascolare (a es. fig. 25) alle arule e alle terrecotte templari⁶⁹, ma appartenevano anche, gli animali marini, a una tradizione iconografica che si era consolidata proprio nell'ambito della pittura funeraria: poiché ipocampi (e serpenti) avevano occupato con frequenza il campo pseudofrontonale dei timpani dipinti, e i delfini s'erano interposti al meandro a onda degli zoccoli.

⁶⁶ DENTZER 1968, 115.

⁶⁷ CRISTOFANI 1969-70 e 1971.

⁶⁸ O, se si preferisce, *oikos* da banchetto, *estiatorion*.

⁶⁹ A es. COARELLI 1973, nn. 63, 65, 481, tavv. 19 e 22 (schede di D. Ricciotti).

Il modello di Dentzer era, in termini fenomenici, senz'altro corretto, ma tradiva l'adesione a un'idea deterministica della tecnica costruttiva, inadeguata a tener conto di motivazioni ideali per noi oggi assai più importanti. S'intende dire che, all'interno di una camera funeraria, la definizione anche formale della parete come cortina chiusa non può essere ideologicamente neutra, ma deve presupporre la rinuncia a capisaldi concettuali che avevano governato per quasi due secoli l'organizzazione simbolica dello spazio tombale: la liminarità globale dell'ipogeo, concepito come vestibolo del mondo dei morti, e quella specifica della sua parete di fondo, diaframma perentorio e tuttavia, in certo qual modo, trasparente.

È chiaro che se la parete di fondo, anzi tutte le pareti sono decorate in *masonry style*, e se esse divengono pertanto "support d'objets matériels et vraisemblables"⁶⁶, non ci sono più diaframmi né trasparenti né opachi, ed è venuta meno qualunque specie di liminarità: o, più esattamente, è venuta meno quella liminarità che s'opponiva al breve percorso orizzontale, di attraversamento, compiuto dal vivo. Nel nuovo assetto dell'ipogeo etrusco di età ellenistica, l'assemblea dei defunti è divenuta autoreferenziale – si pensi all'esempio più impressionante, la Tomba del Tifone⁶⁷ (fig. 24): vero *bouleuterion* di defunti⁶⁸ –, e le pareti, tutto intorno, non agevolano digressioni.

Eccezione, peraltro organica al carattere 'strutturale' del sistema decorativo, sono proprio, nella Tomba dei Festoni, i rivestimenti del soffitto, dove trova rifugio la figu-



Fig. 24 - Tarquinia, Tomba del Tifone: veduta parziale della parete d'ingresso e del lato sinistro (da COLONNA 1984, fig. 38).

Perciò, collocare sul soffitto i protagonisti dell'immaginario oceanico⁷⁰ veniva a essere, in definitiva, l'unico modo di conservarne la presenza tradizionale in uno spazio funerario per altri versi inesorabilmente chiuso; e si potrebbe forse parlare, in tal senso, di una traslazione della liminarietà dalla parete di fondo al soffitto.

È quasi necessario, va sottolineato, che una decorazione trattata in modalità 'strutturale' emargini l'elemento figurativo: questo dovrà pertanto dislocarsi o, se permane a parete, chiudersi nel campo della cornice e del *pinax*. Ciò si vede bene nel notissimo Ipogeo della Medusa, ad Arpi, in Daunia (fig. 26), databile in pieno III secolo, dove quello che potremmo chiamare 'immaginario residuale' (e forse non a caso



Fig. 25 - Aléria (Corsica), Museo "J. Carcopino": dettaglio di *stamnos* volterrano a figure rosse con due putti su delfini (da BIANCHI BANDINELLI-GIULIANO 1973, fig. 398).

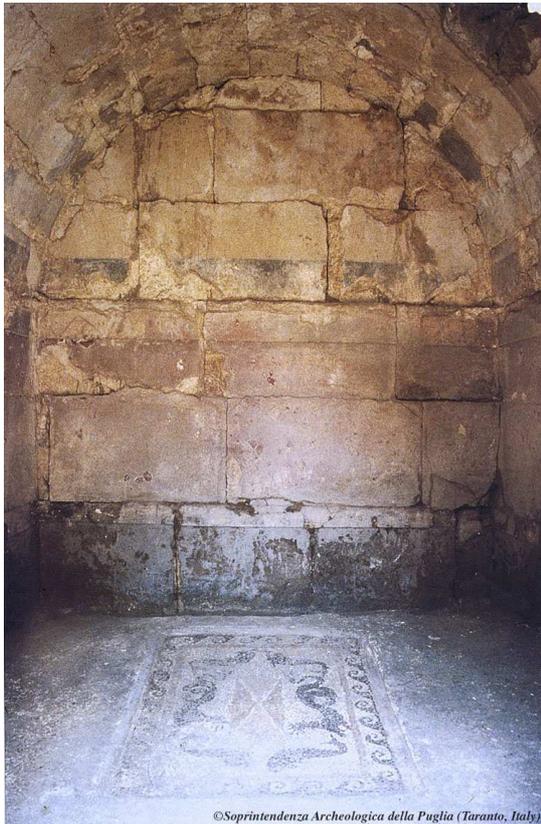


Fig. 26 - Arpi (Daunia), Ipogeo della Medusa: interno della camera sepolcrale, con parete a *masonry style* e mosaico pavimentale raffigurante animali marini (da CD allegato a STEINGRÄBER 2000, fig. 10).

marino!) dei delfini e delle pistrici si comprime nell'*emblemata* musivo del pavimento⁷¹.

Ma i putti suggeriscono un'ulteriore postilla. In una sua non consueta concessione al metodo iconologico, Cristofani portò attenzione, nel sistema della pittura vascolare volterrana, proprio ai cosiddetti "putti" che, non sempre facilmente distinguibili dai "pigmei", vi figurano impegnati in scene di corsa, di danza, di combattimento, con connotazione anche palesemente dionisiaca, e talora si accompagnano, significativamente, ad animali marini (supra, fig. 25)⁷². L'idea di Cristofani era che si trattasse d'immagini di maschi defunti in età ancora non adulta, dei quali si volesse raccontare, attraverso le raffigurazioni dipinte sui loro vasi cinerari, una specie di storia iniziatica. Al di là dell'effettiva rispondenza del modello al vero⁷³, è comunque evidente, attraverso il contemporaneo riscontro volterrano, che il tipo del bambino, dall'anatomia paffuta al limite della deformità, fatta risaltare dalle sue movenze frenetiche, poteva essere utilizzato come figura metaforica del defunto, nel passaggio alla sua nuova infanzia ultraterrena.

Nella Tomba dei Festoni, aver confinato sul soffitto il motivo iconografico 'moderno' dei putti con animali marini non sembra dunque solamente rispecchiare l'adesione a una

⁷⁰ Su cui, ultimamente, CERCHIAI 2005 e PIZZIRANI 2005 (con bibl. prec.).

⁷¹ STEINGRÄBER 2000, 1–77 (con bibl. prec.); cf. in particolare tav. 6, 1.

⁷² CRISTOFANI 1997, 183–85.

⁷³ Cf. HARARI 2004, 185–87.



Fig. 27 - Roma, Museo di Villa Giulia, già collezione Castellani: patera sovraddipinta frammentaria, attribuita al Pittore di Hesse, con corsa di amorini in quadriga (da BRUNI 2007, fig. 8).

regola di separazione di *genera* pittorici, modellati su quelli *dicendi* – com'è stato autorevolmente sostenuto⁷⁴ –, ma anche garantire, con abile compromesso e sia pure al prezzo di una certa banalizzazione, la sopravvivenza di un fortunato immaginario escatologico e della sua topografia simbolica.

I problemi: la pittura a macchia

Vengo infine al *tachisme*.

Bianchi Bandinelli aveva già indicato con chiarezza alcuni riferimenti d'obbligo nell'ambito della ceramografia: lo stile detto di *Gnathia*, i *pocola* etruschi e laziali, il Gruppo di Hesse⁷⁵. Tali coordinate restano valide, ma occorre esplicitare la distinzione fra un *tachisme* per così dire 'piano' – in cui la macchia è cromaticamente uniforme: sagome colorate senza linea di contorno – e un *tachisme* 'tonale' o 'luministico' – cioè a macchia chiaroscurata. Il più delle volte, ceramica di *Gnathia* e *pocola* testimoniano la prima delle due tecniche, quella della macchia 'piana'; solo nei rari vasi (cinque in tutto!) del Gruppo – ma sarà meglio dire Pittore – di Hesse (fig. 27) troviamo con continuità chiaroscuro e lumi⁷⁶. In tal senso, putti e pistrici in chiaroscuro (sebbene non sfumato) della Tomba dei Festoni sono da accostare più al Pittore di Hesse – ora opportunamente sottratto al solito equivoco tarantino e restituito a piena etruscità da Stefano Bruni⁷⁷ – che alla ceramica di *Gnathia* e ai *pocola* – senza dimenticare alcuni esperimenti occasionali nella ceramografia

⁷⁴ MASSA-PAIRAULT 2007, 180; TORELLI 2007, 162–63; ma già TORELLI 1990, 395–96.

⁷⁵ BIANCHI BANDINELLI 1973, 289; 1980, 73 (cf. anche ibid. 95–104).

⁷⁶ Da ultimo BRUNI 2007.

⁷⁷ BRUNI 2007, 122, 125–6.

etrusca più tarda, come l'inserzione dei lumi nella pittura a figure rosse dei due *stamnoi* parigini del Pittore dell'Aja⁷⁸, dove, con assonanza anche tematica, compaiono sul collo fregi di amorini (fig. 28).

Non c'è bisogno di dire che dietro a tutti questi interessantissimi episodi periferici stavano le radicali innovazioni della grande pittura greca – di cui oggi possiamo misurare la sollecitazione venuta dalla committenza macedone⁷⁹ –, e si giustifica pertanto qualche nota, di nuovo, su fonti letterarie benché risapute e già discusse. Il nome più spesso ripetuto, anche per la Tomba dei Festoni, l'abbiamo già evocato: Pausia, il virtuoso dell'ombreggiatura (Plin., *n.h.*, 35, 127), lo specialista di soggetti infantili (*ibid.*, 124) e del repertorio floreale (*ibid.*, 125), il decoratore di lacunari (*ibid.*, 124); da una battuta di Frontone (*ep. ad Ant. Aug.* 1, 1) si ricava che le sue opere fossero caratterizzate da *lascivia* molto più che da *tristitia*, sicché se n'è fatto uno degli iniziatori di quella che chiamiamo la pittura 'di genere'.

Non vorrei apparire provocatorio, se tuttavia suggerisco che, nel caso tarquiniese, l'importanza dell'esempio di Pausia debba essere ridiscussa o comunque sfumata: poiché a proposito della sua famosa *Boum immolatio*, il *Sacrificio dei buoi* (*n.h.* 35, 126 s.), Plinio è chiarissimo nel rilevare che "costui dipinse tutto il bue di color scuro e la massa di ombra la formò con l'ombra stessa", diversamente da altri pittori che "le parti che vogliono far apparire in risalto le dipingono di colore biancheggiante (*candicanti colore*) e quelle che intendono nascondere di nero"⁸⁰; e nei nostri putti e pistrici, piuttosto, si riscontra la seconda tecnica: di effetto, ma più facile. Le invenzioni di Pausia possono senz'altro aver a che fare coi festoni dipinti sulle pareti della tomba – però del tutto privi di corolle: un'assenza sorprendente, per il ritrattista della fioraia Glicera! – e coi *pueri* esagitati del soffitto; ma, per ciò che riguarda i modelli di quest'ultimo – anche a prescindere dalla questione, non chiarissima, dei *pinakes orophikoi* –, ho qualche dubbio che, nella prima metà del IV secolo, la macchia fosse già entrata fra le abitudini di una scuola come quella siconia, notoriamente molto più impegnata sul versante geometrico-compositivo, che nella sperimentazione cromatica⁸¹. Pausia fu pittore, è cosa certa, di ghirlande e di bambini, ma lavorava lento – lo dice anche il suo nome, e proprio per questo il putto *hemeresios* (*n.h.* 35, 124) restò tanto famoso⁸² – e prediligeva la fluidità polita di una tecnica difficile, da persone pazienti, come l'encausto: attribuirgli il fare estemporaneo di un macchiaiolo mi sembra una forzatura.

⁷⁸ GAULTIER-VILLARD 1985.

⁷⁹ In generale: École Française de Rome 1998; PONTRANDOLFO 2002; BRECOULAKI 2006.

⁸⁰ La traduzione italiana è di R. Mugellesi. Secondo MORENO 1987, 136, Plinio aveva conoscenza diretta del quadro, esposto a Roma nel Portico di Pompeo: in questo caso potrebbe essere sua – anziché di fonte ellenistica – una notazione tecnica, che appare tuttavia sin troppo raffinata, per un dilettante di cose d'arte.

⁸¹ MORENO 1987, 131–36.

⁸² MORENO 1987, 138.



Fig. 28 - Parigi, Museo del Louvre, già collezione Fould, stamnos etrusco a figure rosse attribuito al Pittore dell'Aja: dettaglio di amorini in biga (da GAULTIER-VILLARD 1985, figg. 9 e 11).

Nel suo intervento al convegno di Taranto del 1984, Torelli condusse una non dimenticata finissima riflessione sulla compresenza di più stili 'di contenuto' nella pittura greca allo scorcio dell'età classica – avendone ben presenti le forme di riuso nell'arte funeraria etrusca –, sicché scorciatoie che abbreviano l'esecuzione, e *in primis* la macchia, sarebbero state proprie di contenuti 'bassi', leggeri, scherzosi, invece il chiaroscuro corposo, imbrigliato da una salda nozione del contorno volumetrico, dei soggetti 'alti', solenni, narrativi o celebrativi; mentre la confusione dei generi, intesa come impiego e mescolazione di linguaggi incoerenti rispetto ai temi, sarebbe uno dei fenomeni più caratteristici dell'ellenismo⁸³. Secondo questo criterio interpretativo il chiaroscuro plastico, così sapientemente costruito, della *Boum immolatio* rappresenta l'opzione 'alta' di un Pausia peraltro incline alla maniera 'compendiaria', quando trattava i soggetti 'bassi' delle sue *tabellae*; e nella Tomba dei Festoni lo stile alto, degno dei Caronti guardiani, si opporrebbe, in piena ortodossia di genere, a quello leggero e veloce dei fregi del soffitto.

Ma un dipinto stilisticamente d'avanguardia e di qualità indiscutibile, come il *Ratto di Persefone* nella tomba di Verghina⁸⁴, dimostra che a un marcato impressionismo si era pervenuti anche all'interno del genere alto (fig. 29), e in un momento – la seconda metà del IV secolo – in cui la riprovata *audacia*⁸⁵ era ancora, io credo, alquanto lontana. Qui s'impone, suggerisco, una prospettiva di 'scuole', ed è comprensibile che i maestri attici (e tebani), particolarmente sensibili alla problematica della luce e del colore, si siano avviati per primi su tali più o meno rischiosi itinerari.

In ogni caso, è giusto sottolineare ancora, grazie a questa e ad altre scoperte macedoni ormai probanti, quanto fu compreso, su base al suo tempo largamente indiziaria, già da Bianchi Bandinelli⁸⁶: che la pittura greca del IV secolo aveva conosciuto un percorso completo di sperimentazione tecnico-stilistica, e che l'ellenismo, in questo senso, non portò nessuna novità radicale, ma sviluppò in scuole differenziate una gamma di filoni già tutti avviati nella fase tardoclassica. Basta rileggere la notizia sinteticissima ma non



Fig. 29 - Verghina (Macedonia), Tomba di Persefone: dettaglio del dipinto raffigurante il ratto della giovane dea da parte di Ade (da MORENO 1987, fig. 195).

⁸³ TORELLI 1990, 395–96.

⁸⁴ Per il cui carattere 'compendiario' vedasi utilmente SAATSOGLU PALIADELI 2002, 49–52. Sulla Tomba di Persefone, da ultimo D'ANGELO c.d.s.

⁸⁵ Cf., ancora attualissimo, BIANCHI BANDINELLI 1980, 47–50.

⁸⁶ BIANCHI BANDINELLI 1980 (ma 1977).

equivocabile di Quintiliano (*Inst.* 12, 10, 6): “La pittura ebbe ... il suo massimo splendore particolarmente al tempo di Filippo e, in seguito, fino ai successori di Alessandro, ma per virtù diverse”⁸⁷. Se non si ha chiara questa situazione storico-artistica, il pericolo è di cadere nell’equivoco critico che ha nociuto talvolta agli studi sull’arte alessandrina: si pensi per esempio all’invalsa postdatazione del pittore greco-egiziano Antifilo, da alcuni collocato in pieno III secolo, nonostante egli sia contemporaneo di Apelle (Lucian., *calumn.* 2 e 4) ed espressamente citato come ritrattista di Filippo e Alessandro (Plin., *n.h.* 35, 114)⁸⁸.

Prima di concludere, ancora un’osservazione sulla pittura detta ‘di genere’, categoria utilizzata nella lettura della Tomba dei Festoni, che andrebbe meglio definita e storicizzata anche sulla base delle fonti letterarie. Queste infatti conoscono una *minor pictura* affidata a *minores* o *parvulae tabellae* (cf. Plin., *n.h.* 35, 112; 72; 74), con riferimento sia alle dimensioni dei quadri sia al disimpegno dei soggetti di carattere quotidiano, burlesco (i *grylli* di Antifilo: *ibid.*, 114) o licenzioso (le *libidines* di Parrasio: *ibid.*, 72); ma di tale categoria permangono sfocate le modalità assunte nella percezione estetica degli antichi. È pensabile che soprattutto la *minor pictura* fosse sede di sperimentazione *tachiste* – se in tale accezione dev’essere intesa la *facilitas* del già menzionato Antifilo: Quint., *loc. cit.* –; mentre a un eccesso di rapidità esecutiva (la truffaldina *compendiaria*) sembra essenzialmente da riferire il rimprovero mosso da Petronio agli artisti egiziani (*Sat.* 2, 8). Nei testi della letteratura antica riconducibili al dominante indirizzo classicistico, s’impone piuttosto un insistito richiamo al *decor*, inteso come rispetto della verosimiglianza⁸⁹ e coerenza al contesto: per inosservanza del contesto, a parere di Vitruvio (*de arch.* 7, 5, 5-6), gli Alabandei mancarono di decoro, avendo collocato “nelle palestre le statue di oratori e nel foro quelle di discofori, corridori e atleti che giocano a palla”.

Questo *decor*, che vorremmo definire distributivo, viene pienamente rispettato dalla microtopografia della Tomba dei Festoni: dove la ‘pittura della realtà’, rappresentata dalla grandiosa natura morta di ghirlande, tenie e scudi, occupa lo spazio propriamente parietale, e l’immaginario fantastico del mare, tradotto nei modi veloci del ‘nuovo’ stile, si concentra nei fregi che rivestono il soffitto.

Maurizio Harari

Università degli Studi di Pavia

E-mail: ararat@unipv.it

Bibliografia

- ALBANI E., 2008. Le olle cinerarie dipinte di età ellenistica di produzione chiusina: considerazioni preliminari. *Italia antiqua* 4-5, 103–25.
- ANDREAE B. ET AL. (edd), 2004. *Die Etrusker. Luxus vom Diesseits. Bilder vom Tod*, catalogo mostra, Amburgo. München.
- BAGNASCO GIANNI G., 2009. Un ossuario fittile a campana del Museo Archeologico di Milano. In S. BRUNI (ed), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale* 1. Pisa-Roma, 45–53.
- BENASSAI R., 2001. *La pittura dei Campani e dei Sanniti*. Roma.
- BIANCHI BANDINELLI R. (e GIULIANO A.), 1973. *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*. Milano.
- BIANCHI BANDINELLI R., 1980. *La pittura antica*. Roma [31-91 = ristampa di BIANCHI BANDINELLI R., 1977. La pittura. In R. BIANCHI BANDINELLI (ed), *Storia e civiltà dei Greci* V, 10. Milano, 461–513].

⁸⁷ GUALANDI 2001, n. 167 (la traduzione è di R. Faranda).

⁸⁸ HARARI 1994, 265.

⁸⁹ Cf. HARARI 2002, 770–1.

- BRECOULAKI H., 2001. *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana, V-III secolo a.C.* Napoli.
- BRECOULAKI H., 2006. *La peinture funéraire de Macédoine.* Athènes.
- BRUNI S., 2007. Riflessi della grande pittura. *Ostraka* 16, 1, 115–30.
- BRUNO V., 1969. Antecedents of the Pompeian First Style. *AJA*, 73, 305–17.
- CALANDRA E., 2008. L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzi di Alessandria. Parte prima. Materiali per la ricostruzione. *Lanx. Rivista della Scuola di Specializzazione in Archeologia*, 1, 26–74.
- [on-line: <http://riviste.unimi.it/index.php/lanx/index>].
- CERCHIAI L., 2005. L'immaginario del mare nel mondo etrusco. In B. M. GIANNATTASIO ET AL. (edd), *Aequora, pontos, jam, mare... Mare, uomini e merci nel Mediterraneo antico: Atti Convegno (9-10 dicembre 2004, Genova)*. Borgo S. Lorenzo, 174–81.
- COARELLI F. ET AL. (edd), 1973. *Roma medio repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a.C.*, catalogo della mostra, Roma. Roma.
- COLONNA G., 1984. Per una cronologia della pittura etrusca di età ellenistica. *DArch* III, 2, 1–24 [= COLONNA, G. 2005. *Italia ante Romanum imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane (1958-1998)*, 2, 1. Pisa-Roma, 961–93].
- CORSO A., 1988. Introduzione e note al libro XXXV. In G. Plinio Secondo, *Storia naturale* 5 (*Mineralogia e storia dell'arte*). Torino, 287–509.
- CRISTOFANI M., 1967. Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci. I fregi decorativi. *DArch* I, 1, 186–219 [= CRISTOFANI M., 2001. *Scripta selecta. Trenta anni di studi archeologici sull'Italia preromana*. Pisa-Roma, 337–68].
- CRISTOFANI M., 1969-70. La Tomba del Tifone. Cultura e società di Tarquinia in età tardoetrusca. *MAL*, 14, 213-56 [parzialmente ristampato in CRISTOFANI 2001, 389–92].
- CRISTOFANI M., 1971. *Le pitture della Tomba del Tifone.* Roma.
- CRISTOFANI M., 1997. Itinerari iconografici nella ceramografia volterrana. In *Aspetti della cultura di Volterra etrusca fra l'età del ferro e l'età ellenistica ecc.* Atti Convegno (15-19 ottobre 1995, Volterra). Firenze, 175–92 [riprende CRISTOFANI M., 1995. *Mystai kai bakchoi*. Riti di passaggio nei crateri volterrani. *Prospettiva* 80: 2-14 = CRISTOFANI 2001, 869–88].
- CULTRERA G., 1920. VI. Corneto-Tarquinia – Nuove scoperte nella necropoli tarquiniese. *NSA*, 17, 244–76.
- D'ANGELO T., c.d.s. La Tomba di Persefone a Vergina: una nuova proposta di lettura dell'affresco sulla parete sud. In M. HARARI (ed), *Diavoli goffi con bizzarre streghe: un convegno di studi tra iconografia e antropologia*. Atti Convegno (Collegio Ghislieri, 6-7 febbraio 2009, Pavia). In corso di stampa.
- DENTZER J.-M., 1968. Les systèmes décoratifs dans la peinture murale italique. *MEFRA*, 80, 85–141.
- École Française de Rome 1998. *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*. Actes du Colloque, 18 février 1994. CEFR 244. Rome.
- FIORINI L., 2007. Immaginario della tomba. Retaggi arcaici e soluzioni ellenistiche nella pittura funeraria di Tarquinia. *Ostraka*, 16, 1, 131–47.
- GAULTIER F., VILLARD F., 1985. Les stamnoi Fould. Un dernier éclat de la peinture sur vases en Étrurie. *Fondation E. Piot. Monuments et Mémoires*, 67, 1–30.
- GILOTTA F., 2007. Pitture etrusche: discussioni e studi recenti. *BA*, 140, 57–74.
- GUALANDI M. L., 2001. *L'antichità classica*. Roma.
- HARARI M., 1994. La preistoria degli Etruschi secondo Licofrone. *Ostraka*, 3, 2, 259–75.
- HARARI M., 2001. Les cavaliers et la mort. Architecture et peinture à l'origine de l'art alexandrin. In A. BARBET (ed.), *La peinture funéraire antique. IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle apr. J.-C.* Actes du VII^e colloque de l'AIPMA (6-10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal – Vienne). Paris, 143–150.
- HARARI M., 2002. *Mimesis e thanatos*. Plinio il Vecchio e la fine dell'arte. *RSI*, 114, 3, 756–73.
- HARARI M., 2004. A short history of Pygmies in Greece and Italy. In K. LOMAS (ed), *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in honour of Brian Shefton*. Leiden, 163–90.

- MAGGIANI A., 2005. Simmetrie architettoniche. Dissimmetrie rappresentative. Osservando le pitture della Tomba degli Scudi di Tarquinia. In F. GILOTTA (ed), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*. Atti Convegno (28 maggio 2003, Santa Maria Capua Vetere). Napoli, 115–32.
- MANSUELLI G. A., 1967. Le sens architectural dans les peintures des tombes Tarquiniennes avant l'époque hellénistique. *RA*, 1, 41–74.
- MARKUSSEN E. P., 1979. *Painted Tombs in Etruria. A Bibliography*. Odense.
- MASSA-PAIRAULT F.-H., 2007. Conclusioni. *Ostraka*, 16, 1, 171–82.
- MAZZEI M. (ed.) 1995. *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*. Bari.
- MAZZEI M., 2002. La Daunia e la Grecia settentrionale: riflessioni sulle esperienze pittoriche del primo ellenismo. In PONTRANDOLFO 2002, 67–77.
- MILLER S. G., 1993. *The Tomb of Lyson and Kallikles: A Painted Macedonian Tomb*. Mainz am Rhein.
- MILLER-COLLETT S., 2006. Recensione di VALEVA 2005. *Bryn Mawr Classical Review*, on line.
- MORANDI A., 1983. *Le pitture della Tomba del Cardinale*. Roma.
- MORANDI TARABELLA M., 2004. *Prosopographia Etrusca* I, 1. Roma.
- MORENO P., 1987. *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle*. Milano.
- MORENO P., 1998. Elementi di pittura ellenistica. In: *École Française de Rome* 1998, 7–67.
- PALLOTTINO M., 1937. Tarquinia. *MAL* 36.
- PALLOTTINO M., 1952. *La peinture étrusque*. Genève.
- PIZZIRANI C., 2005. Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli. *Ocnus*, 13, 251–70.
- PONTRANDOLFO A. (ed), 2002. *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*. Atti Convegno in ricordo di Mario Napoli (21-23 novembre 1996, Salerno – Paestum). Paestum.
- RIX H., 1991. *Etruskische Texte*, 1–2. Tübingen.
- ROMANELLI P., 1940. *Tarquinia. La necropoli e il museo*. Roma.
- RONCALLI F., 1987. La decorazione pittorica. In F. BURANELLI (ed), *La Tomba François di Vulci*, catalogo della mostra, Città del Vaticano. Roma, 79–110.
- ROUVERET A., 1989. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.* Rome.
- SAATSOGLU PALIADELI C., 2002. Compendiaria. In PONTRANDOLFO 2002, 43–52.
- SERRA RIDGWAY F. R., 1996. *I corredi del Fondo Scatagliani a Tarquinia. Scavi della Fondazione ing. Carlo M. Lerici del Politecnico di Milano per la Soprintendenza Archeologica dell'Etruria Meridionale*. Truccazzano.
- SERRA RIDGWAY F. R., 2000. The Tomb of the Anina Family. Some motifs in late Tarquinian painting. In D. RIDGWAY ET AL. (edd), *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in honour of Ellen Macnamara*. London, 301–16.
- SERRA RIDGWAY F. R., 2003. L'ultima pittura etrusca: stile, cronologia, ideologia. *Orizzonti. Rassegna di archeologia*, 4, 11–22.
- STEINGRÄBER S., 1985. *Catalogo ragionato della pittura etrusca*. Milano.
- STEINGRÄBER S., 1988. Die Tomba dei Festoni in Tarquinia und die Deckenmalereien der jüngeren etruskischen Kammergräber. *JDAI*, 103, 217–45.
- STEINGRÄBER S., 2000. *Arpi - Apulien - Makedonien. Studien zum unteritalischen Grabwesen in hellenistischer Zeit*. Mainz am Rhein.
- STEINGRÄBER S., 2006. *Affreschi etruschi. Dal periodo geometrico all'Ellenismo*. S. Giovanni Lupatoto.
- THÉDENAT H., 1904. *Lacunar, lacunarium, laquear*. In CH. DAREMBERG, E. SAGLIO, E. POTTIER (edd), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines (...)* 3, 2. Paris, 902–4.
- TINÉ BERTOCCHI F., 1964. *La pittura funeraria apula*. Napoli.
- TORELLI M., 1984. Interventi nella Discussione, *DArch* III, 2, 141–55.

- TORELLI M., 1990. Macedonia, Epiro e Magna Grecia: la pittura di età classica e protoellenistica. In *Magna Grecia Epiro e Macedonia. Atti Convegno (5-10 ottobre 1984, Taranto)*. Napoli, 379–398.
- TORELLI M., 2007. Linguaggio ellenistico e linguaggio "nazionale" nella pittura ellenistica etrusca. *Ostraka*, 16, 1, 149–70.
- VALEVA J., 2002. Tombeau mausolée du Tumulus Ostroucha près de Chipka (Bulgarie). In PONTRANDOLFO 2002, 53–6.
- VALEVA J., 2005. *The Painted Coffers of the Ostrusha Tomb*. Sofia.