

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 36 (1987)

Artikel: L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica
Autor: D'Agostino, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835489>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica

Bruno d'Agostino

Le bricoleur et l'imagier œuvrent à partir d'un ensemble d'éléments déjà constitué, fini, et donc limité; ils disposent d'un « trésor » d'objets, de signes, de formules précontraintes, semi-particularisées, et n'en cherchent pas d'autres. Cette constatation montre à quel point l'imagerie est adaptée à l'expression de la mythologie; elles possèdent des affinités structurelles qui le rendent solidaires.

(C. Bérard, *Anodoi*, p. 47)

Lo studio dei problemi di iconografia e iconologia relativi all'antichità classica ha conosciuto, in anni recenti, un rinnovato interesse, che si è accompagnato ad un affinarsi del metodo: alcune linee di fondo per questo genere di ricerca erano state tracciate fin dal 1936 da Ch. Dugas⁽¹⁾, che aveva impostato in modo nuovo lo studio del vastissimo repertorio di immagini tramandatoci dalla ceramica greca, ed in particolare da quella attica. La domanda che apriva il suo primo contributo, « A quoi sert le décor des vases grecs ? », audace nell'opprimamente clima di accademia di quegli anni, è stata ripresa dagli amici che operano nel Centre de Recherches Comparées sur les Sociétés Anciennes⁽²⁾.

Come già aveva fatto Lévi-Strauss per il mito⁽³⁾, ci si è ispirati al metodo dei linguisti per costruire una « sémantique de l'image visuelle ». Ma ci si è accorti che non basta costituire un vocabolario dell'immagine; per raggiungere il livello dell'interpretazione occorre « constituer des ensembles d'images en montrant en quoi elles forment série et comment elles s'organisent: quelles sont les variantes, les écarts, les jeux à l'intérieur de cette série... »⁽⁴⁾.

Se questo gioco è possibile, è perchè le *grandi unità costitutive*, quelle che a proposito del mito Lévi-Strauss propone di denominare *mythèmes*, hanno una stabilità formale esasperata, come accade ad esempio in genere nella ceramica attica. E' in casi come questi che si giustifica l'« intérêt passionné pour les détails », dal momento che « dans une vision cohérente de l'imagerie, ce sont eux qui détiennent la clé du sens »⁽⁵⁾.

Pensiero mitico fortemente strutturato, autonomia dei mitemi, forme di un « langage qui travaille à un niveau très élevé »⁽⁶⁾; fissardi di *grandi unità costitutive* nell'ambito delle immagini, che funzionano come materiale consolidato: che poi questa solidità debba spiegarsi con la dipendenza delle scene dipinte sui vasi dai capolavori della pittura o della scultura⁽⁷⁾, non mi sembra necessario. Come il pensiero mitico è una struttura autonoma dalla produzione letteraria, e si organizza secondo proprie regole di funzionamento, in un rapporto dialettico con la letteratura, così può supporre che sia per il pensiero visivo: il suo rapporto con la creazione artistica non può non essere aperto a creatività e condizionamenti reciproci.

Ma funzionano sempre le cose a questo modo? E che relazione esiste tra l'*energeia* di un sistema strutturato nel campo del pensiero mitico o di quello visivo, ed il prodursi e il tramandarsi di una sua adeguata espressione? E' il rapporto che esiste tra nascita del pensiero scritto e nascita della scrittura. Non si può non osservare, sia pur con molta timidezza che nel mondo dell'Etruria meridionale costiera, proprio quel mondo che ha la funzione di centro culturale propulsore per l'Etruria, non abbiamo traccia di nulla del genere.

Ad una prima osservazione delle pitture tombali tarquiniesi di età arcaica si recavano alcune suggestioni discordanti: sembra infatti di cogliere, nelle singole figure, l'uso di un repertorio definito dei gesti: si veda ad esempio il gesto di volgere il palmo della mano levato verso un'altra figura, compiuto dal Phersu nella tomba degli Auguri, e ripetuto dal satiro danzante sulla parete destra della tomba 1999, e il gesto di poggiare la mano aperta sulla fronte, ricorrente, oltre che nelle figure degli « auguri » della tomba omonima, anche nella figura a destra nella parete di fondo della tomba del Pulcinella⁽⁸⁾.

Ad un repertorio stereotipato dei gesti, si contrappone la estrema variabilità delle scene. Questa a volte impedisce di stabilire se l'accostamento di personaggi sia da ricondursi ad una unica scena definita, impedisce cioè di passare dal *soggetto naturale*, all'identificazione del *soggetto convenzionale*⁽⁹⁾: un esempio tipico mi sembra quello della parete di fondo della tomba dei Giocolieri⁽¹⁰⁾, una scena unica nel suo genere, nella quale la relazione tra i diversi personaggi e il significato dei gesti e degli attributi, rimangono problematici. In altri casi il soggetto convenzionale, e lo stesso programma figurativo, si intuiscono: si tratta in genere di rappresentazioni connesse con il simposio, e con il mondo agonistico, e tuttavia le scene sono molto diverse l'una dall'altra, ed è molto difficile ricondurle ad un numero definito di schemi figurativi. E' difficile cogliere una formalizzazione del programma figurativo in una sequenza di immagini fisse, distribuite in maniera uniforme sulle diverse parti e sui vari registri dell'ambiente da decorare⁽¹¹⁾.

Dalla difficoltà di stabilire in repertorio delle scene, dipende in parte l'impossibilità di risalire dalle scene ai temi, in un ambiente culturale sfuggente, che non rivela, attraverso la parola scritta, la complessità di un proprio immaginario strutturato. Il valore simbolico del gesto sembra esaurire nella singola figura la volontà di comunicare, sottraendola ad un sistema fisso di relazioni capace di collocarla all'interno di un racconto.

Ma, come spesso accade, anche questa anomalia, che rende difficile la comprensione delle tombe arcaiche tarquiniesi, è di per se stessa un segno eloquente. Per impostare storicamente il problema, rifuggendo da generalizzazioni di stampo primitivista, occorre ricordare che le tombe a camera dipinte, a Tarquinia, nel sito cioè dove questo genere di monumenti è di gran lunga più frequente che in tutto il resto dell'Etruria, costituiscono appena il 2% delle tombe coeve: si tratta dunque delle sepolture di una *élite* sociale ristretta, che comincia ad emergere nella prima metà del VI sec.

Come sappiamo, è questo il periodo in cui, nelle città dell'Etruria meridionale, l'assetto gentilizio, che nel VII sec. era stato l'elemento dominante nella strutturazione del corpo sociale, non è più l'elemento dinamico, che determina i processi di trasformazione socio-economica. L'affermarsi di nuove risorse, come l'agricoltura ricca, o lo scambio mercantile, valorizza sempre più l'individuo e la famiglia ristretta: l'assetto timocratico prende il sopravvento e determina il costituirsi di un ceto emergente più allargato. Il segno più vistoso di questa trasformazione è il declino della tomba a tumulo, espressione monumentale del gruppo gentilizio, alla quale ora si sostituisce la tomba a camera con decorazione dipinta, espressione della famiglia ristretta e delle nuove fortune economiche⁽¹²⁾.

Il nuovo ceto emergente deve ora costruire la propria immagine, in un modo che ne convalidi la raggiunta collocazione sociale. A questo serve la decorazione dipinta, chiamata dunque a svolgere una funzione completamente diversa da quella della ceramica greca dipinta. Questa è il veicolo unificante di una tradizione culturale che ha ormai definito un proprio patrimonio di immagini consolidato, destinato a circolare in un vasto pubblico in grado di identificare immediatamente episodi e significati. La pittura tombale arcaica dell'Etruria ha invece il compito di elaborare un insieme di immagini intese a connotare la condizione del «signore» colta nei suoi valori emblematici.

E' una ideologia che, nel mondo greco della *polis*, pur così diverso nelle sue manifestazioni, non trova espressione. E del resto i più antichi contatti tra la pittura tarquiniese ed il mondo attico non sono anteriori agli inizi del V sec. a.C. Il richiamo alla grecità d'Asia si manifesta non solo nel linguaggio figurativo⁽¹³⁾, ma anche nella scelta dei temi e delle iconografie. Mai come in questo caso, infatti, non è possibile separare l'assimilazione di modi stilistico-formali dall'acquisizione di un repertorio iconografico, nel quale rientrano tutti gli schemi e i motivi che appaiono dotati di una loro stabilità.

Ma l'operazione è, in questo caso, più complessa: non si verifica infatti una ricezione supina delle immagini, come in età ellenistica, quando motivi e scene mitologici vengono trasposti, nella loro fissità consolidata, a decorare le superfici delle urne cinerarie chiuse. Si avverte invece ora l'esigenza di rielaborare le iconografie adattandole ai contenuti locali, ed inserendo temi e scene estranei alla tradizione greca.

La eterogeneità delle fonti, la differenza tra scene acquisite ed altre nate in ambito locale, si manifestano nella fissità di alcuni temi ricorrenti, come le iconografie del simposio, contrapposta alla unicità di scene come quelle della tomba degli Auguri, dove pure la ritualizzazione delle immagini e dei gesti è evidente, o come la parete di fondo della tomba dei Giocolieri, probabilmente ispirata all'esperienza quotidiana.

Questa disparità non si manifesta però in un dislivello stilistico; l'artigiano sembra infatti in grado di esprimersi con eguale sicurezza nell'uno e nell'altro caso, ed anzi alcune delle tombe più riuscite, come quella degli Auguri, sono di soggetto tipicamente etrusco. Ciò che cambia è invece la trasparenza dell'immagine, da un punto di vista semantico, e ciò dipende dalla somma dei motivi cui si è accennato prima.

Sotto il profilo stilistico, l'assimilazione dell'ambiente tarquiniese al linguaggio ionico è impressionante: è difficile distinguere, dal linguaggio ionico, una componente del gusto locale, se non in una particolare cadenza che appesantisce a volte ritmi e volumi, e conferisce una sorta di fissità irrelata alle figure. Quella dei pittori tarquiniesi è una particolare provincia ionica, in cui si intrecciano le diverse componenti, focea, samia e clazomenia.

Il carattere composito di questa provincia ionica può essere chiarito da un esempio significativo. Si è proposto di distinguere lo stile della tomba della Caccia e della Pesca, legato alla tradizione delle *Kleinmeister-schalen* samie, da quello delle tombe attribuite ad un'unica mano dal Brown⁽¹⁴⁾, un gruppo avvicinato alla *hydria* Ricci e allo stile dei dinoi Campana. Pur riconoscendo la validità di queste osservazioni, una osservazione attenta, portata sul modo di costruire e comporre le figure, e sulla scelta del repertorio, sembra indicare nel pittore della tomba della Caccia e della Pesca l'iniziatore della bottega che ha dipinto le tombe del gruppo

Brown⁽¹⁵⁾. Non manca poi qualche singolare analogia tra la tomba della Caccia e della Pesca e la stessa tomba dei Tori⁽¹⁶⁾.

I confini tra Ionia ed Etruria sono così labili, in questo periodo, che risulta difficile stabilire quali classi ceramiche siano d'importazione e quali siano state invece prodotte in loco. E d'altra parte se si confrontano, come giustamente propone M. Cristofani, i comasti dei dinoi Campana con quelli della tomba delle Iscrizioni e delle altre tombe del gruppo Brown, è veramente difficile stabilire quale immagine dipenda dall'altra. Esse piuttosto appaiono, come del resto sono, legate da una interna solidarietà che dipende dal loro gravitare in un medesimo ambito semantico: quello del consumo del vino legato al momento funerario.

Il consumo del vino ha un ruolo centrale nella ideologia funeraria, quale si esprime nelle tombe tarquiniesi di età arcaica. A quest'ambito spettano infatti i due temi maggiormente rappresentati: il simposio ed il *komos*. Per accostarsi allo studio di queste rappresentazioni, occorre però affrontare un problema preliminare d'interpretazione: se ciò che viene rappresentato debba intendersi come un momento del cerimoniale funebre, o se invece debba ritenersi l'esibizione di situazioni emblematiche nella vita del defunto, intese a caratterizzarne lo *status*, la condizione sociale.

Per accostarsi al problema, occorre ricordare che l'esibizione del morto non è esclusa dal repertorio delle immagini del VI e del V sec.: la presenza del *soma*, o comunque del catafalco, determina una forte suggestione a favore di una lettura contestuale delle immagini che accompagnano la *prothesis*. Il caso più significativo è certamente quello della tomba del Morto, databile all'ultimo ventennio del VI sec.⁽¹⁷⁾. Come è noto, nella tomba, la rappresentazione del defunto sul letto funebre, assistito da donne, una delle quali gli copre il capo con il cappuccio, non è situata in posizione enfatica, sulla parete di fondo, ma occupa invece la parete destra. La parete di fondo e quella di sinistra sono occupate da figure di danzatori lanciati nel *komos*, uno dei quali impugna per lo stelo una *kylix*.

Molto simile è la distribuzione delle scene nella tomba del Morente⁽¹⁸⁾, di poco più recente. Anche in questo caso la rappresentazione del letto funebre sul quale giaceva il «morente» occupava la parete destra, mentre sulla sinistra erano due figure danzanti, che però non risulta fossero caratterizzate nettamente come comasti. Nella parete di fondo si inseriva una scena priva di confronti: una figura maschile con *lagobolon* che segue un cavallo, ed è seguita da un'altra figura, forse una suonatrice di flauto da collegarsi ai due danzatori della parete sinistra.

Komos e danza sembrano dunque in carattere con un programma decorativo che prevede la rappresentazione del morto e del letto funebre. Ciò non basta però a stabilire che tra questi temi vi sia un rapporto di continuità, di omogeneità narrativa; al contrario, potrebbe esservi un rapporto di opposizione. Vale la pena di ricordare che il *komos* ricorre frequentemente soprattutto in quelle tombe nelle quali la distanza tra il morto e i viventi è ostentata, e in qualche modo misurata, dalla presenza della porta chiusa, confine e limite tra i due mondi. Per tutte valga l'esempio della tomba delle Iscrizioni. Qui, come nella tomba della Fustigazione, il motivo della porta chiusa si trova ripetuto su tre pareti⁽¹⁹⁾; intorno ad esse si sviluppano due teorie, di cavalieri a destra, di comasti a sinistra, che convergono ad inquadrare la porta sulla parete di fondo.

Rappresentazioni di questo genere hanno indotto il Poulsen ed altri studiosi a ritenere che le scene rappresentate nelle pitture: il *komos*, il simposio, le scene agonistiche, facciano parte del cerimoniale funebre che si svolgeva presso la tomba. Io credo piuttosto che la porta chiusa rappresenti il morto sotto la specie dell'assenza, dell'essere separato dal mondo dei viventi; in ogni caso la porta chiusa è metafora del personaggio cui la tomba è dedicata; così si spiega anche la scena sulla parete di fondo della tomba degli Auguri, e il gesto di saluto, di commiato che «gli auguri» rivolgono verso la porta chiusa. Ma del resto questa problematica risulterà più chiara in seguito, dallo sviluppo della ricerca.

Più complesso è il caso della tomba del Letto Funebre⁽²⁰⁾, riferibile ormai, secondo G. Colonna, alla seconda metà del V sec. Qui il grande catafalco, con due cuscini sormontati da due alte mitrie, si inserisce in posizione enfatica, al centro della parete di fondo in una rappresentazione di simposio che si svolge su due piani. Seguono poi rappresentazioni agonistiche, anche cruento, e danze al suono del doppio flauto. E' difficile negare, in questo caso, che ci sia un rapporto di continuità nel contesto della narrazione, e che il complesso debba leggersi in chiave di Totenmahl, e di ludi funebri. Dobbiamo tuttavia guardarci dalle generalizzazioni: se questa chiave di lettura sembra necessaria per una tomba della seconda metà del V sec., l'esame dei documenti arcaici sembra condurre in direzioni diverse per il periodo arcaico.

Non sempre, infatti, il destinatario (o i destinatari) della tomba sono presenti *ex absentia*, come nel caso del catafalco, o della porta chiusa; esiste un gruppo, sia pur limitato, di tombe arcaiche, in cui la copia coniugale, adagiata sulla *kline*, troneggia in posizione enfatica all'interno della stanza, nella posa resa celebre dai sarcofagi degli sposi provenienti da Caere. E' una rappresentazione minimale del simposio, dove il consumo del vino ha un ruolo determinante. Eppure siamo al limite del simposio, dal momento che ciò che conta non è la funzione socializzante del consumo del vino nel gruppo ristretto di una *hetaireia*, bensì la rappresentazione emblematica della *eudaimonia* del signore etrusco⁽²¹⁾. E' stato già ampiamente osservato, fin dall'antichità (Arist., ap. Athen. I 23 d) come questo costume fosse fortemente deviante rispetto al mondo greco, dove il simposio risponde a regole di gruppo maschile, di *hetaireia*, e la donna compare solo come etera o come flautista. E' ben noto, come anche in questo caso il confronto va ricercato nel mondo Greco d'Oriente, e in prodotti come le lastre architettoniche di Larisa sull'Hermos.

L'esempio più famoso, ed anche uno dei più complessi, di questo genere di simposio, è quello raffigurato sul timpano della stanza interna della tomba della Caccia e della Pesca⁽²²⁾. La coppia coniugale, recumbente sul *kline*, occupa il centro del timpano. L'uomo regge con la sinistra una coppa, forse una *phiale* d'argento, mentre la donna si appresta a cingergli il capo con una corona.

Nonostante il tono «domestico» della rappresentazione, e la generica analogia degli atteggiamenti con i sarcofagi degli sposi, non può sfuggire la tensione che nasce dal movimento del capo della donna rivolto verso l'uomo, dal reciproco fissarsi con intensità negli occhi, o dall'atteggiamento di possesso con il quale l'uomo poggia la destra sulla spalla della compagna: è la stessa tensione che, in maniera più scoperta, lega le due figure stanti, della stessa mano, di un uomo e una donna sulla parete di fondo della tomba dei Baccanti⁽²³⁾.

Esiste, in questa scena, una specializzazione funzionale dei due semitimpani. Quello di sinistra, femminile, comprende due figurette che apprestano corone, nelle quali si son volute riconoscere le figlie della defunta, ed una suonatrice di flauto⁽²⁴⁾, mentre nel campo è sospesa una cista, tipico segno del *mundus* muliebre. Nel semitimpano di destra, alla cista corrisponde la cetra, anch'essa sospesa, che fa da *pendant* al flauto; in questa parte del timpano, tipicamente maschile, domina il mondo del vino: dei due fanciulli che assistono l'uomo recumbente, l'uno reggeva forse un mestolo, l'altro è in atto di attingere con un'olpe da un cratere che, insieme a due anfore, e a due *phialai* o lebeti poco profondi, occupa l'angolo destro. Dal disegno riprodotto dal Weege⁽²⁵⁾ si vede bene che, secondo un gusto per la natura tipicamente ionico, la scena è ambientata all'aperto, tra un paesaggio acquatico dove si muovono due anatre, ed un prato, dove si collocano i vasi per il vino.

Rappresentazioni analoghe ritornano in altre tombe coeve, databili anch'esse all'ultimo ventennio del secolo, come la tomba del Vecchio e quella dei Vasi Dipinti⁽²⁶⁾. Dal timpano, che nel periodo arcaico iniziale rappresenta il campo decorativo preminente all'interno della camera, l'immagine si è spostata sulla parete di fondo⁽²⁷⁾. Lo schema è sempre quello con la figura femminile volta a fissare negli occhi il coniuge; il rapporto, all'interno della coppia, non è mai neutrale, e la tensione tra le due figure è spesso sottolineata dal gesto, come nella tomba dei Vasi Dipinti, dove l'uomo accarezza amorevolmente il mento della consorte.

Lo schema iconografico non si ripete mai con grande precisione; nella tomba dei Vasi Dipinti, ad esempio, la cista sospesa è nella variante «maschile» del timpano; la centralità del vino è sottolineata dall'enorme *kylix* che l'uomo sorregge con la sinistra, dal fanciullo col mestolo e con il *colum* e, sulla parete destra, dai vasi sul *kylikeion*, con il grande cratere laconico che troneggia tra due anfore. Una seconda coppia, composta da una donna con *tutulus*, in tutto simile alla *domina*, seduta su uno sgabello, e da un giovine imberbe, nudo, che le siede sulle ginocchia e volge il capo per fissarla negli occhi, mentre con la sinistra sostiene una colomba, occupa l'estremità sinistra della parete. Questa seconda coppia, minore per dimensioni e per età, sembra ripetere la coppia centrale, ma con relazione invertita. La presenza della colomba nella mano del giovane conferma il carattere erotico del rapporto, e impedisce il ricorso ad ipotesi di altro genere.

Le tre tombe tardo-arcaiche con coppia su *kline* rientrano in un medesimo orientamento stilistico: la prossimità tra la tomba del Vecchio e quella dei Vasi Dipinti è stata già sottolineata da diversi studiosi, mentre — come si è già detto — tra la tomba del Vecchio e quella della Caccia e della Pesca esistono affinità sostanziali, che legano quest'ultima tomba a tutto il gruppo Brown⁽²⁸⁾. Non si può dunque esagerare il peso che quest'iconografia ha nella pittura etrusca arcaica, anche se le sue radici sono profonde: la si ritrova infatti, inserita in un simposio di tipo attico, al centro della parete di fondo di una tomba, la Querciola I, riferibile alla prima metà del V sec⁽²⁹⁾.

Che la coppia su *kline* rappresenti il destinatario (o i destinatari) della tomba, è fuori discussione: a parte l'analogia già ricordata con i sarcofagi fittili ceriti, lo si capisce dalla posizione enfatica che la rappresentazione ha all'interno della tomba, dalla ambientazione di carattere familiare che ci sembra di cogliere nel timpano della tomba della Caccia e della Pesca, e che non è peraltro isolata nell'iconografia tarquiniese coeva. L'immagine rappresenta la coppia come vivente, nel pieno della tensione vitale, che si esprime da un lato negli sguardi intensi e nei segni del gioco erotico; dall'altro nella partecipazione al mondo del simposio ed al consumo del vino.

Più difficile è comprendere il significato degli altri tipi di simposio rappresentati nella pittura etrusca arcaica, dove il tema presenta una tradizione articolata e complessa. Il simposio di tipo attico, espressione della *hetaireia*, della *philotes*, limitato dunque ad un gruppo ristretto di *hetairoi* cui si accompagnano etere e musicanti, si afferma in Etruria solo dagli inizi del V sec. a.C., come può vedersi ad esempio, dalla tomba della Pulcella o da tante altre tombe tra le più famose della pittura tarquiniese.

Invece, già in epoca arcaica, è rappresentato uno schema più semplice, con tre o quattro simposiasti su altrettante *klinai*. Mentre il simposio alla maniera attica si estende a ricoprire ampiamente le pareti della camera, lo schema semplice, come quello della coppia su *kline*, è collocato in posizione enfatica, nel timpano, in tombe coeve a quella della Caccia e della Pesca, che il Colonna inserisce, come quella, nella «corrente tradizionale» proprio per il relativo disinteresse ai grandi fregi figurati che ricoprono di personaggi le pareti.

Nella tomba del fondo Tarantola⁽³¹⁾, il simposio si compone di quattro figure maschili giacenti su *klinai*, di cui l'ultima a destra è completamente distesa, e pare abbia gli occhi chiusi. Più chiaro è il nesso con il consumo del vino nel frontoncino della tomba omonima; uno dei simposiasti regge infatti una *kylix* e sembra intento al gioco del *kottabos*, mentre nell'angolo a destra la presenza del vino è enfatizzata dal cratere e dall'anfora. Questa scena si pone in contrappunto con l'altra, che sormonta la porta d'ingresso, con un simposiasta recumbente che regge una grande *kylix*.

Più complessa è la scena della tomba Bartoccini⁽³²⁾, che già per l'uso di una tavolozza impoverita, ridotta all'uso del rosso e del bianco, si discosta dalle altre pitture, e si avvicina all'effetto della ceramica. La scena è inquadrata dai vasi per il simposio: il cratere e due coppe l'una sull'altra a destra, mentre a sinistra è un lebete; al simposio assistono due figure sedute su seggi dagli alti schienali, quali quelli che si vedono, ad esempio, nell'oinochoe di Tragliatella, o nelle statue cinerarie chiusine. E' una scena ricca di suggestioni, e che tuttavia, per la sua unicità, si sottrae ad ogni tentativo di interpretazione.

Altri esempi, come quelli sui timpani delle tombe del Topolino e delle Olimpiadi⁽³³⁾, riproducono una versione disgregata e scomposta del simposio, che a volte si confonde, a volte trapassa nel *komos* e nell'orgia comastica: nella tomba del Topolino la sintesi dei due temi è evidente, e ciascuno di essi occupa una metà del timpano sulla parete d'ingresso. Nella tomba dei Vasi Dipinti, la continuità tra simposio e *komos* si coglie nella collocazione del *kylikeion* che, situato all'estremità di fondo della parete destra, è il *trait d'union* tra il simposio sulla parete di fondo e i danzatori sulle pareti laterali.

Finché il simposio occupa il timpano, o la parete di fondo, sia che si tratti dello schema «etrusco», con la coppia su *kline*, sia che si tratti dello schema con tre o quattro simposiasti, come nella tomba Tarantola, esso conserva — a mio avviso — il valore di momento emblematico, segno esauriente della condizione vitale del signore etrusco. Siamo quindi lontani dalla sfera del Totenmahl e del cerimoniale funebre. Più difficile è l'interpretazione di altri complessi, che sembrano piuttosto porre l'accento sull'assenza del defunto. E conviene prendere le mosse da un limitato gruppo di tombe che, in posizione enfatica nell'ambito della parete di fondo o del relativo frontone, colloca i vasi legati al consumo del vino, e in primo luogo il cratere.

Nel mondo greco, e nelle colonie euboiche d'Occidente, il cratere è «simbolo del simposio, della *philotes* e della *hetaireia*, che al convivio si richiama», e pertanto la sua esaltazione sembra evocare il banchetto degli *hetairoi*, e la sua funzione socializzante all'interno di una *élite*⁽³⁴⁾. D'altro canto si è visto come, nelle pitture tarquiniesi arcaiche, la rappresentazione del cratere, in posizione enfatica, insieme agli altri vasi per il consumo del vino, sia elemento connotativo essenziale nelle scene di simposio. Questo infatti consiste essenzialmente nel consumo del vino da parte di figure recumbenti al suono del flauto e della cetra.

L'esempio più perspicuo di questo limitato gruppo di tombe che sembra voler sintetizzare, in una immagine ellittica, i valori essenziali del simposio è dato dalla tomba delle Leonesse, una delle più antiche tra le tombe tarquiniesi con fregi figurati alle pareti⁽³⁵⁾.

Le figure di simposiasti sulle *klinai*, di grandi dimensioni, occupano le pareti laterali. Al centro della parete di fondo troneggia, in posizione enfatica, un grande cratere a volute, che sembra di bronzo dorato, ornato da una *stephane*⁽³⁶⁾. Che il cratere non debba intendersi come un cinerario, ma alluda concretamente al consumo del vino, è indicato dalla presenza del mestolo sospeso che lo accompagna, e dell'*oinochoe* all'estremità destra della scena.

La posizione del cratere è enfatizzata non solo dalla sua collocazione al centro della parete di fondo, ma anche dal suo inserimento tra due suonatori, l'uno di doppio flauto, a destra, l'altro di cetra a sinistra. L'esaltazione del vino è resa più intensa dalla presenza di danzatori e danzatrici che possiamo ricondurre all'ambito del *komos*, poichè uno di esse regge un'olpe, e ad essi si accompagna l'*oinochoe* già ricordata.

Una rappresentazione analoga s'incontra nella tomba delle Bighe, dello scorcio del secolo, che sintetizza nei suoi due registri sovrapposti la tematica essenziale della pittura funeraria etrusca⁽³⁷⁾. Il fregio inferiore, su fondo rosso, reca nella parete di fondo un simposio, cui partecipano coppie di banchettanti, mentre sulle altre pareti sono danzatori e musicanti. Come nella tomba dei Vasi Dipinti, all'estremità di fondo della parete destra è la *trapeza* che sostiene i vasi, che unisce il simposio. Il fregio superiore, più basso, reca rappresentate su fondo bianco scene agonistiche che si svolgono di fronte a un pubblico di spettatori, e qualche gruppo erotico.

Al fregio inferiore, col simposio, si ricollega la decorazione del timpano: vanno intesi infatti come due simposiasti i personaggi recumbenti, che si appoggiano sui due lati con un cuscino al mensolone centrale, e reggono con una mano una *phiale*, mentre volgono il capo verso i due servi situati all'interno della mensola. Qui infatti il mensolone che sostiene il *columen* si è trasformato in una cornice dal profilo mosso; essa inquadra un cratere di grandi dimensioni, che viene così a collocarsi in posizione enfatica, al centro del timpano. Ad esso si sovrappongono parzialmente due serventi, ciascuno rivolto verso una delle due figure recumbenti; essi sono chiaramente addetti al servizio del vino, come dimostrano i vasi che portano con sé: l'*oinochoe*, la brocca, il mestolo, purtroppo difficilmente riconoscibili anche negli acquerelli dell'epoca⁽³⁸⁾.

E' questo l'unico esempio di tomba che reca, sulla stessa parete di fondo, due diverse rappresentazioni del simposio. Del fregio inferiore si può pensare che rientri nel genere di simposio «socializzante», quale s'incontra nel timpano della tomba Tarantola. Ma il simposio espresso per allusione, in maniera ellittica, nel frontone, è chiaramente di altra specie ed allude, attraverso la presenza del vino, alla inquietante assenza presente del morto, come sarà possibile comprendere meglio da un altro gruppetto di tombe dipinte.

In rapporto con lo schema adottato nelle tombe delle Leonesse e delle Bighe, si può porre ancora la tomba del Citaredo, all'incirca coeva⁽³⁹⁾, sulle cui pareti si sviluppa una danza frenetica, di figure maschili e femminili, al suono di un doppio flauto e di una cetra; il carattere comastico della danza è indicato dalla presenza di una grande *kylix*, che uno dei danzatori leva in alto con la mano destra. La presenza del vino, e la sua centralità sono evidenziate nel timpano: qui infatti il mensolone che sostiene il *columen* si trasforma esso stesso in cratere, inserito tra figure di leopardi retrospicienti⁽⁴⁰⁾. Il messaggio, ridotto alla sua espressione più sintetica, si fa ancor più eloquente, poichè anche in questa forma minimale doveva conservare, per il pubblico etrusco, tutta la sua trasparenza.

Senza la mediazione di immagini come quelle della tomba delle Leonesse o della tomba delle Bighe, non sarebbe possibile recuperare alla tematica della esaltazione del vino scene come quelle delle tombe Cardarelli e delle Fustigazioni, tra loro stilisticamente vicine: il Colonna infatti le attribuisce ad un momento avanzato della attività del pittore che ha dipinto il gruppo Brown. Si tratta di tombe giudicate tradizionali, poichè conservano, al centro della parete di fondo (tomba Cardarelli) o di tre pareti (tomba delle Fustigazioni) l'immagine della porta chiusa⁽⁴¹⁾, confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti che, con le figure di animali nel timpano, costituiva l'unica decorazione delle tombe più antiche.

Ma non è della rappresentazione della porta come tale che si vuole parlare, bensì dei casi in cui essa entra a far parte di una raffigurazione più complessa. A volte, ai lati della porta, sono due musicanti: il flautista ed il citaredo, che normalmente animano con il suono dei loro strumenti il simposio ed il *komos*: nella tomba del Teschio, purtroppo molto malandata, il citaredo è a destra della porta, mentre il flautista è a sinistra. Più consueta è la disposizione inversa, che vede il citaredo a sinistra e il flautista a destra, sia che essi siano situati ai lati del cratere, come nella tomba delle Leonesse, sia che si trovino ai lati della porta chiusa, come nelle tombe Cardarelli e della Fustigazione⁽⁴²⁾.

Ma l'interesse di queste ultime due scene è determinato dal fatto che, in entrambi i casi, tra i musicanti e la porta è interposto su ciascun lato un vaso. Nella tomba Cardarelli, dove la scena è ben conservata, a sinistra, tra il citaredo e la porta, è il cratere, mentre a destra, tra la porta e il flautista, è l'anfora. Nell'altra tomba lo schema era forse invertito: infatti l'anfora è a sinistra, tra il citaredo e la porta; non si riconosce invece con sicurezza la forma del vaso situato a destra della porta, tra questa e un comasta, anche se sembra molto probabile che si trattasse di un cratere.

Quale può essere la connessione tra gli schemi fin qui esaminati? Si potrebbe suggerire la seguente linea di lettura: In tombe come quella del Vecchio, o della Caccia e della Pesca, la valorizzazione del morto in quanto vivente consiste nel rappresentarlo recumbente su *kline*, nello schema del simposio, tra i musicanti ed i vasi per il consumo del vino. In tombe nelle quali l'esaltazione del vino è celebrata dalla presenza di scene di *komos*, al simposio del tipo sopra ricordato si sostituisce una rappresentazione metaforica, limitata alla esaltazione del cratere, tra musicanti o serventi. Alla presenza del morto in quanto vivente, espressa o sottintesa, come nei due schemi precedenti, si oppone la esplicita assenza del morto, che la rappresentazione della porta chiusa relega in un mondo ormai irrimediabilmente separato da quello dei viventi, lì e quelle nel quale si svolgono le scene in genere rappresentate nelle tombe arcaiche tarquiniesi.

Si potrebbe sostenere che l'inserimento della porta chiusa tra i musicanti e i vasi per il vino è occasionale, tant'è vero che, ad esempio, nella stessa tomba della Fustigazione, l'immagine ritorna, al centro della parete sinistra, tra due comasti e, al centro della parete destra, tra due gruppi erotici. In linea generale, io credo che, nelle rappresentazioni, e specialmente in quelle connesse al rituale funerario, nulla è veramente occasionale; mentre schemi semplici, come quello della tomba del Teschio, non sono abbastanza connotati per prestarsi ad una lettura analitica, così non è per scene come quelle delle tombe Cardarelli e della Fustigazione, dove l'intreccio dei motivi mi pare pregnante.

Piuttosto, alla luce dell'interpretazione che dall'analisi precedente sembra scaturire per l'immagine della porta chiusa, io credo che sia il caso di soffermarsi brevemente sulle implicazioni generali di quest'immagine anche in altri contesti tombali.

Se si prescinde dalle tombe della prima metà del VI sec., come quella della Capanna, o quella dei Leoni di Giada, il motivo della porta chiusa s'incontra dapprima nella tomba degli Auguri, dove una sua interpretazione come rappresentazione *ex absentia* del morto è suffragata dal gesto di cordoglio e di saluti degli «auguri». Il motivo ricorre poi in diverse tombe, sempre accompagnato dalla rappresentazione più o meno esplicita del *komos*.

Un caso emblematico mi sembra quello della tomba Cardarelli, che vale la pena di ripercorrere brevemente. La porta chiusa, al centro della parete di fondo, è inquadrata tra due figure di musicisti e dai vasi, come già si è detto prima. Sui due lati lunghi, si svolgono due scene che potremmo ritenere tra loro complementari: si tratta di due rappresentazioni di *komos*, delle quali l'una si svolge sotto l'insegna del flauto, l'altra sotto l'insegna della cetra. I due strumenti sono in genere entrambi presenti nelle scene di simposio e di *komos*, e ciò induce a supporre che appunto le rappresentazioni sui due lati lunghi della camera siano da intendere come parti di un unico tema.

La scena che si svolge al suono del flauto è un *komos* particolare, che potremmo definire di tipo familiare, dal momento che non è difficile riconoscere nei personaggi la coppia coniugale con i due figliuoli e un auleta. Diverso è il quadro sulla parete opposta, dove la scena, molto più simile al *komos* di tipo greco, è inquadrata da due figure maschili, l'una lanciata nella danza, l'altra nel gesto di chi gioca al *kottabos* con la *kylix* tenuta nella mano destra protesa.

Ambiguità del *komos* nel mondo etrusco, dal momento che esso può recuperare i valori dell'*oikos* coniugale senza difficoltà con il mondo, in Grecia così distante, del vino e della danza orgiastica. E del resto la medesima contaminazione che qui si evidenzia, è quella che si è già rilevata a proposito del «simposio coniugale», così tipicamente etrusco, dove si è visto che l'esaltazione del vino ha un posto di grande rilievo.

Come nella tomba Cardarelli, così nelle tombe con le immagini di tre porte dipinte, come la tomba delle Iscrizioni e quella della Fustigazione, il *komos* ha un posto centrale nel programma decorativo. La tomba delle Iscrizioni avrebbe bisogno di una analisi di dettaglio, che potrebbe aggiungere molti elementi al nostro discorso. Ma vale la pena di soffermarsi un momento sul ciclo pittorico della tomba della Fustigazione. Se infatti, nella parete di fondo, la porta chiusa è inserita tra i musicanti ed i vasi per il vino, nella parete sinistra essa riappare tra due comasti, in quella destra tra due gruppi erotici. Mi pare di intuire che il nesso che lega rappresentazioni così diverse tra loro, come il *komos* e le scene erotiche, sia una esaltazione delle funzioni vitalistiche; se la porta chiusa va intesa come rappresentazione *ex absentia* del morto, le scene sopra ricordate non possono che misurare la distanza tra il mondo dei vivi e quello in cui il morto viene relegato, riaffermando la loro incolmabile separazione. Solo in questo senso, del tutto particolare, potremmo parlare di un carattere apotropaico delle rappresentazioni.

Esiste dunque una oscillazione di registro nelle rappresentazioni pittoriche delle tombe tarquiniesi arcaiche: il morto può essere esibito come *soma* sul catafalco, o può essere rappresentato *ex absentia*, integrato

nella sua condizione di morto, dal segno della porta chiusa. O ancora può essere rappresentato come vivo, nel simposio coniugale, e forse anche in altre scene di simposio che precedono l'affermazione del simposio alla maniera attica.

Ciò che non cambia è il rapporto preferenziale tra pittura funeraria ed esaltazione del vino attraverso il simposio ed il *komos*, queste attività sono le più degne per rappresentare il morto vivente, nella sua dignità sociale e familiare. Queste stesse attività servono alla comunità per riaffermare la propria integrità, il diritto a proseguire la propria esistenza aiutando a rimuovere l'ingombrante presenza di chi ormai è morto e deve essere allontanato dal corpo sociale.

Nonostante l'intensità del processo d'integrazione culturale con il mondo greco, ed in particolare con quello micrasiatico, per quel che riusciamo ad intravedere da questi tenui indizi, il mondo etrusco appare diverso: se infatti il simposio ha un suo ruolo importante in tombe dipinte recentemente scoperte in Licia, è anche vero che la saldatura tra simposio e *komos*, tra mondo del vino e mondo dell'*oikos*, sono tratti specifici, che almeno per ora non siamo in grado di scomporre in processi di trasmissione culturale. E' possibile dunque una analisi dell'ideologia funeraria attraverso le pitture tombali, anche se questa richiederà un esame attento dei diversi temi: primo, accanto a quello del simposio-*komos*, il tema dell'agone.

Bruno d'Agostino

NOTE

⁽¹⁾ Ch. Dugas, *Décoration et imagerie dans la céramique grecque*, REG 49, 1936, 1 ss.; *id.*, *Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque*, AC 6, 1937, 5 ss.; entrambi gli articoli sono stati ripubblicati in *Receuil Charles Dugas* (1960) 35 ss., 59 ss.

⁽²⁾ Non esiste un articolo teorico che esponga il metodo di questo gruppo di studiosi che peraltro, nell'orientamento comune, hanno modi diversi di affrontare la ricerca. Si veda comunque: C. Bérard, *Anodoi* (1974) soprattutto alle pp. 46 ss.; F. Lissarrague — A. Schnapp, *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers*, in TR II, 1981, 275 ss.

⁽³⁾ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale I* (1958), 227 ss.: «La structure des mythes».

⁽⁴⁾ Lissarrague — Schnapp, *l. c.* (*supra* n. 2) 281 ss.

⁽⁵⁾ Bérard, *op. c.* (*supra* n. 2) 47.

⁽⁶⁾ Lévi-Strauss, 232.

⁽⁷⁾ Come sembra invece implicare C. Bérard, *op. c.* (*supra* n. 2) 46, al quale rimando anche per la distinzione tra *ergon* ed *energeia*.

⁽⁸⁾ Per le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella, cfr. G. Bacatti — F. Magi, *Le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella*, *Monumenti della Pittura Antica in Italia*, 3-4, 1954; per la tomba 1999, cfr. M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca* (1966) 88 ss.

⁽⁹⁾ La terminologia è quella di E. Panofsky, *Studi di iconologia* (trad. it. 1975) 3 ss.

⁽¹⁰⁾ Moretti, *Nuovi Monumenti*, 18 ss.; *id.* *Pittura Etrusca in Tarquinia* (1974) 38 ss.

⁽¹¹⁾ Come è stato fatto invece egregiamente per le tombe del IV sec. a Poseidonia, attraverso una lettura di tipo semiologico. Cfr. A. Rouveret, *L'organisation spatiale des tombes de Paestum*, MEFR 87, 1975, 595 ss.; A. Greco Pontrandolfo, *Su alcune tombe pestane: proposte di una lettura*, MEFR 89, 1977, 31 ss. ead., *Segni di trasformazioni sociali a Poseidonia tra la fine del V e gli inizi del III sec. a. C.*, D Arch. 1979, 27 ss.; A. Greco Pontrandolfo — A. Rouveret, *Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV sec. a.C.*, in: *La Mort, Les Morts, dans la Sociétés Anciennes* (1982) 298 ss.

⁽¹²⁾ Sul tumulo come espressione monumentale di una struttura gentilizia, cfr. C. Ampolo, D Arch 4-5 1970-71, 94 s.; sulle trasformazioni sociali ed economiche in Etruria al passaggio dal VII al VI sec e sul significato che in questo processo ha il passaggio dalle tombe a tumulo alle tombe a dado, cfr. G. Colonna, *L'Etruria meridionale interna, dal Villanoviano alle tombe rupestri*, SE 35, 1967, 21 s.; *id.* *Basi conoscitive per una storia economica dell'Etruria*, AIIN 22, 1975; cfr. inoltre M. Torelli, *Storia degli Etruschi* (1981) 70 ss.

⁽¹³⁾ Per un inquadramento stilistico aggiornato delle pitture etrusche cfr. G. Colonna, in EAA Suppl. I, s.v. Tarquinia; M. Cristofani, *Storia dell'arte e acculturazione: le pitture tombali arcaiche di Tarquinia*, Prospettive 7, 1976, 2 ss.; sulle classi ceramiche di tradizione greco-orientale, importate o fabbricate in Etruria, cfr. M. Martelli, *Un askos del museo di Tarquinia e il problema delle presenze nord-ioniche in Etruria*, Prospettive 27, 1981, 2 ss.

⁽¹⁴⁾ P. Romanelli, *La tomba della Caccia e della Pesca*, *Monumenti della Pittura Antica in Italia*, Tarquinii fasc. 2. La giusta sottolineatura delle affinità tra i dipinti sulle pareti della II stanza della tomba della Caccia e della Pesca e le *Kleinmeisterschalen* ioniche è in M. Cristofani, *l. c.* (*supra* n. 13). W. L. Brown, *The Etruscan Lion* (1960) 79, è stato il primo ad attribuire ad uno stesso pittore le tombe dei Baccanti, del Morto, del Vecchio e delle Iscrizioni. Questa attribuzione è stata poi normalmente ripresa dagli studiosi successivi.

⁽¹⁵⁾ Come elementi di analogia tra la tomba della Caccia e della Pesca e le tombe del gruppo Brown: la somiglianza tra le teste della coppia recumbente su *kline*, nel frontone della II stanza della tomba della Caccia e della Pesca, e quelle dell'uomo e della donna sulla parete di fondo della tomba dei Baccanti, cfr. Weege, tav. 43; Moretti, *Pittura Etrusca*, fig. 45; e la affinità, un po' meno stringente, con la testa della figura femminile recumbente su *kline*, sulla parete di fondo della tomba del Vecchio, cfr. Weege, tav. 71; nello stesso frontone della tomba della Caccia e della Pesca, la seconda figura di fanciulla da sinistra è molto simile al personaggio femminile che assiste il morto, nella tomba omonima, cfr. Weege, tav. 43. Non si dimentichi poi che, sulle pareti della I stanza, si svolge una animata scena di danza alla quale partecipano esclusivamente figure virili, alla musica di un flautista nudo, adagiato presso l'anfora. Scene di danza, ed in particolare della danza comastica sono largamente rappresentate nelle tombe del gruppo Brown.

⁽¹⁶⁾ Ad esempio, lo scoglio dal quale saetta il fromboliere, sulla parete di fondo della tomba della Caccia e della Pesca (Weege, fig. 58), è identico a quello raffigurato su uno dei frontoni della tomba dei Tori (Weege, Beil. IV 4). Anche se di minor portata, è comunque interessante il confronto tra lo strano palmizio della tomba dei Tori e quello che appare nella scena di caccia, nel frontone della I stanza della tomba della Caccia e della Pesca. Nonostante le divergenze nello stile evidenti se il confronto si fa con la scena dell'agguato di Achille, non si può negare invece una certa aria di famiglia tra il fregio sull'architrave della tomba dei Tori, con il suo carattere miniaturistico e decorativo, le figurette atticciate, e le scene di paesaggio che ricoprono le pareti della II stanza della tomba della Caccia e della Pesca.

Sulla tomba dei Tori, per limitarsi alla bibliografia più recente, cfr. A. Giuliano, *Osservazioni sulle pitture della Tomba dei Tori a Tarquinia*, SE 37, 1969, 3 ss.; J.P. Oleson, *Greek myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia*, AJA 79, 1975, 189 s.; L. Cerchiai, *Alcune osservazioni a proposito della Tomba dei Tori: La machaira di Achille*, in AION (archeol) 2, 1980, 25 ss.

- ⁽¹⁷⁾ Weege, tavv. 44-46; Moretti, Pittura Etrusca, 76 ss. fig. 47.
- ⁽¹⁸⁾ Sulla tomba del Morente, cfr. Weege, tav. 72 (palafreniere e cavallo); P. Romanelli, Tarquinia — La Necropoli e il Museo (1951) 24 s., fig. 32 (danzatore).
- ⁽¹⁹⁾ Sulla tomba delle Iscrizioni, cfr. Weege, tavv. 73-75; Cristofani, *l. c.* (*supra* n. 13) figg. 9-10; Poulsen, 14 ss. fig. 7, 8, 12 (disegni dello Helbig Museum). Tomba della Fustigazione: Moretti, Nuovi Monumenti, 136 ss. Id. Pittura Etrusca, 90 ss., figg. 62-63.
- ⁽²⁰⁾ Cfr. Weege, fig. 52, 62, tavv. 23-26.
- ⁽²¹⁾ Sul simposio in Etruria cfr. S. de Marinis, La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica (1961); la discussione delle scene dipinte nelle tombe tarquiniesi è a p. 39 ss., mentre la disamina delle interpretazioni proposte per il tema è a p. 119 ss. Su quest'ultimo argomento, e sulle fonti relative alla differenza del simposio etrusco da quello greco, cfr. Poulsen, 33 ss. Sul simposio in generale, cfr. J.M. Dentzer, Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde Grec du VII au VI siècle av. J.C., BEFAR 246, 1982; M. Vickers, Greek Symposia, The Joint Association of Classical Teachers, s.l.d.
- ⁽²²⁾ De Marinis, *op. c.* (*supra* n. 21) 16 n. 36, 46, che connette strettamente la scena di simposio su questa tomba con quelle delle tombe del Vecchio e dei Vasi Dipinti.
- ⁽²³⁾ V. *supra* n. 15.
- ⁽²⁴⁾ Sulla interpretazione di queste figure, cfr. Romanelli, La tomba della Caccia 14; De Marinis, *op. c.* (*supra* n. 21) 46, che discutono se si tratti delle figlie della coppia di coniugi, o delle ancelle della *domina*.
- ⁽²⁵⁾ Weege, fig. 58.
- ⁽²⁶⁾ Come è noto, la tomba del Vecchio e quella del Vasi Dipinti «formano un unico complesso, aprendosi l'una accanto all'altra, e quasi confondendo nel primo tratto il loro *dromos*» (P. Romanelli, Tarquinia 24); per la tomba del Vecchio, cfr. Weege, tavv. 70-71; sulla tomba dei Vasi Dipinti, cfr. P. Ducati, Le Pitture delle tombe delle Leonesse e dei Vasi Dipinti, Monumenti della Pittura Antica in Italia I, 1, 1937; sulla cronologia, cfr. De Marinis, *op. c.* (*supra* n. 21) 46 n. 2, che la pone insieme alle tombe della Caccia e della Pesca e del Vecchio; W. Johannowsky, RAAN 49, 1974, 9 n. 19, che avvicina il cratere raffigurato nella tomba con un cratere di bronzo laconico da lui rinvenuto in una tomba di Capua, traendone conferma per la cronologia alta della tomba.
- Le tombe con la rappresentazione del «simposio coniugale» dovevano essere più numerose di quel che oggi non appaia; cfr. p. es. la tomba del 7 aprile 1875, ricordata dal Weege, p. 101: «es zeigte auf der Rückwand dem Paare in der T. del Vecchio. Auf einer der Seitenwände war die einzelne Figur eines Flötenbläusers erhalten, auf der gegenüberliegenden drei Tänzer, einer davon mit einer Leier, alle sehr ähnlich der Bacchanten der T. d. Iscrizioni»; anche questa tomba probabilmente doveva rientrare nel gruppo Brown.
- ⁽²⁷⁾ Esiste, nella tomba a camera tarquiniese di età arcaica, una gerarchia degli spazi adatti alla decorazione dipinta, una gerarchia che però si modifica mano a mano che la tomba, da semplice vano scavato nel tufo, assume dignità architettonica. In origine, come del resto è ben noto, il timpano della parete di fondo è il campo privilegiato, l'unico che riceve una decorazione dipinta. Il suo rapporto con la parete di fondo è stretto. Solo in seguito le pareti laterali, con la loro vasta superficie da decorare, divengono importanti. Il timpano perde d'interesse e la parete di fondo può assumere il ruolo che in origine aveva il timpano. Naturalmente, non sempre lo sviluppo logico e quello storico tuttavia coincidono puntualmente.
- ⁽²⁸⁾ V. *supra* n. 15.
- ⁽²⁹⁾ Sulla tomba Querciola I, cfr. F. Messerschmidt, La Tomba della Querciola I, in: Scritti in Onore di B. Nogara (1937) 289 ss.; De Marinis, *op. c.* (*supra* n. 21) 20 nr. 48, tav. VI b.
- ⁽³⁰⁾ Su questo fenomeno cfr. M. Cristofani, L'arte degli Etruschi (1978) 91. Sulla tomba della Pulcella, cfr. Weege, tavv. 13-15; Romanelli, Tarquinia, 12 fig. 9; De Marinis, *op. c.* (*supra* n. 21) 19 nr. 47 tav. VI a; Moretti, Pittura Etrusca, 106.
- ⁽³¹⁾ Cfr. De Marinis, *op. c.* (*supra* n. 21) 17 nr. 39, 43 ss., tav. III b.
- ⁽³²⁾ Moretti, Nuovi Monumenti, 8 ss.; id., Pittura Etrusca, 52 ss. fig. 39 s.
- ⁽³³⁾ Nella tomba del Topolino, una figura di banchettante occupa la metà destra del frontone della parete di fondo, mentre l'altra metà è occupata da un leone. Sul frontone d'ingresso sono rappresentati, a sinistra il simposio, a destra il *komos*, cfr. Moretti, Nuovi Monumenti, 71 ss., figg. 74, 76-7; per la tomba Bartoccini, v. *supra*, n. 32.
- ⁽³⁴⁾ Sull'argomento, cfr. da ultima N. Valenza Mele, La necropoli umana di VI e V sec. a. C. o la crisi di una artistocrazia in: Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes (1981) 115.
- ⁽³⁵⁾ Per la tomba delle Leonesse, v. *supra* n. 26; De Marinis, *op. c.* (*supra* n. 21) 15 s. nr. 35, 40, n.4; Moretti, Pittura Etrusca, 48 ss., figg. 19-20; sempre utili sono le immagini in Weege, tavv. 3-10.
- ⁽³⁶⁾ Cfr. Weege, tav. 5.
- ⁽³⁷⁾ La tomba è stata edita da F. Weege, in JdI 31, 1916, p. 106 ss.; cfr. Weege, fig. 79, 81, 82, 87, Beil. II, tavv. 84-89.
- ⁽³⁸⁾ Cfr. Weege, fig. 79, tav. 85.
- ⁽³⁹⁾ Sulla tomba del Citaredo, cfr. Weege, figg. 64, 83-85.
- ⁽⁴⁰⁾ Cfr. Weege, fig. 83.
- ⁽⁴¹⁾ Tomba Cardarelli: Moretti, Nuovi Monumenti, 94 ss.; id., Pittura Etrusca, 46 ss., figg. 41-44. Tomba della Fustigazione: Moretti, Nuovi Monumenti 136 ss.; id. Pittura Etrusca, 90 ss., figg. 62-63.
- ⁽⁴²⁾ Tomba del Teschio: Moretti, Nuovi Monumenti, 169 ss.