

## **La più tarda pittura etrusca**

Argomento della presente esposizione è la pittura parietale etrusca tra la fine del IV ed il I sec. a.C., periodo che coincide con il sorgere e l'esaurirsi di quel grande e complesso fenomeno storico-artistico che fu l'Ellenismo. Il periodo scelto rappresenta dunque per l'arte figurativa etrusca quella fase, così feconda di innovazione tecniche e stilistiche che del mondo etrusco di testimonia, quasi dal vivo, insieme all'affermarsi di nuovi canoni estetici, le mutate concezioni spirituali e religiose, la stessa condizione psicologica della gente etrusca dinnanzi ad eventi per essa così sfavorevoli. I monumenti pittorici di questo periodo sono estremamente significativi anche per ciò che possono ricordarci, e addirittura chiarirci, della grande matrice greca che li ha ispirati, pur se è necessario tener presente che essi sono permeati di un ellenismo di riflesso, perché in Etruria, più che in altre regioni d'Italia, il gusto locale ha sensibilmente modificato il linguaggio ellenistico.

La pittura etrusca compresa tra la fine del IV e il I sec. a.C. manca di uno studio sistematico, cioè di un'opera monografica che raccogliendo tutti i monumenti nel loro insieme li faccia oggetto di una indagine interna e successivamente comparativa, approfondendone i legami con le fonti artistiche di origine greca, in modo da poter conseguire quella successione cronologica che è soprattutto definizione e precisazione delle varie componenti stilistiche, necessarie ad una qualsivoglia storia dell'arte; perdurando, per le cause indicate, questa incertezza, le pitture etrusche possono essere datate ora al IV, ora al II-I sec. a.C. (com'è il caso della tomba François), agli inizi del III oppure al II-I sec. a.C. (com'è il caso della tomba François), agli inizi del III oppure al II secolo pieno (tomba Giglioli). In questi termini ogni nuova scoperta è perciò destinata ad evidenziare le lacune o almeno ad arricchire tale problematica. Così l'aumentato numero di tombe etrusche con pitture del periodo che c'interessa fa ben sperare che in un futuro non lontano la storia dell'arte possa acquisire la tarda pittura etrusca in termini conclusivi. In questa sede si vuole pertanto offrire un modesto contributo - di necessità breve e sintetico - ad una analisi obiettiva dei dati finora pervenuti.

Come necessaria premessa all'indagine che intendiamo avviare si rende opportuna una esposizione sulle correnti artistiche dominanti in Grecia, di quelle che costituiscono l'antefatto storico-artistico per il periodo preso in esame.

E' noto che per quanto riguarda la pittura propriamente detta, della grande tradizione greca sostanziata dei nomi di Apelle, Zeusi, Parrasio e, risalendo ancora più in alto cronologicamente Polignoto, nulla ci è rimasto: come relitti del grande naufragio

possono essere considerati i riflessi della contemporanea pittura vascolare, un lontano eco le pitture pompeiane (com'è noto queste sono per la massima parte copie delle opere più celebrate anche di artisti molto antichi). I caratteri del periodo tardo classico, necessari al nostro discorso, sono però ricavabili anche da altre categorie artistiche, come il rilievo, la scultura, la coroplastica etc.; non ultime per importanza le fonti letterarie; fra le quali eccelle la **Naturalis Historia** di Plinio.

Dalla ceramica dipinta e dalle fonti letterarie sappiamo dunque che in una fase anteriore allo sviluppo dell'Ellenismo la pittura in Grecia conosce la sua "acme": prende un grande sviluppo il gusto per le figure astratte, allegoriche (la Filosofia, le Muse), per le scene di genere, parallelamente al manifestarsi di funambolismi tecnici e stilistici che si esercitano anche nella varietà e tonalità dei colori; vengono rappresentati con l'insistenza stati d'animo e i sentimenti, con l'introspezione psicologica dei protagonisti, mentre l'inclinazione per il patetico e la tendenza espressiva accentuano il carattere passionale ed elegiaco di certi temi figurativi: si dà campo ai temi scherzosi, idilliaci, ciò che significa la rinuncia all'equilibrio classico. L'ideale atletico nella scultura è realizzato naturalisticamente da Lisippo. L'ideale eroico, altra componente spirituale dell'epoca, viene esaltato nei capolavori di Scopas.

Altri artisti però traggono spunto dalla vita quotidiana. Si affermano così le scene di soggetto veristico che avranno poi larghissimo sviluppo nell'Ellenismo. Un altro genere che si diffonde sia nella scultura, sia nella pittura è il ritratto, che ha per soggetto personaggi storici, anche del passato, filosofi, uomini politici, sacerdoti etc. Quanto ai modi stilistici ed alla tecnica di raffigurazione, nel contenuto di molti quadri si avverte il tentativo, sempre più esplicito, di rendere il rilievo con i contrasti di zone d'ombra e di luce. La linea di contorno, con mutate concezioni del colore oramai vigenti, è radicalmente superata imperando la "facilitas" e la "celeritas" - secondo la terminologia impiegata da Plinio nella sezione, molto riassuntiva, della **Naturalis Historia**, dedicata alla storia dell'arte -; la nuova tecnica adottata tende quindi a effetti prospettici, addirittura illusionistici, assolutamente nuovi; la coscienza critica del tempo saprà darle anche una denominazione specifica che Plinio tradurrà in latino con il termine **compendiariae picturae** trattando di Philoxenos di Eretria (**Naturalis Historia**, XXXV, 63). A questo proposito giova ricordare che nella critica moderna per "compendiaria" s'intende correntemente piuttosto quel tipo di pittura che si fonda sul rendimento impressionistico per mezzo del colore.

Nell'ambiente etrusco dopo la stagnazione che si ha nel V secolo subentrano i nuovi modi del IV sec. ora descritti, ma a causa della decadenza politico-economica e culturale, i nuovi influssi ellenici giungono in maniera irregolare e impoveriti; per questo motivo

dunque la pittura etrusca dell'ultimo venticinquennio del IV sec. si presenta con caratteri di mescolanza ed eterogeneità. In particolare la grande tradizione pittorica sembra impoverirsi enormemente durante il IV secolo, sulla base delle scarse testimonianze superstiti - sarcofago delle Amazzoni, tomba dell'Orco (prima camera) - , di contro alla ancor ricca produzione artistica di questo periodo (specchi incisi, urne, ciste bronzee istoriate). Non essendo nei nostri propositi trattare questa fase, in cui vanno ricercate le premesse tardo-classiche alla più tarda pittura etrusca, su questi monumenti non ci si tratterà oltre.

Un problema a parte costituisce la tomba François sulla quale ci soffermeremo in seguito. Di sfuggita ricorderemo che alcuni studiosi l'attribuiscono al IV sec.; essa mostrerebbe una banalizzazione etrusca di motivi greci classici con l'innesto di figure e personaggi indigeni, mentre il "pathos" e il chiaroscuro denunciano i modi stilistici tardo classici. Gli elementi delle scene ritornano in altre categorie di oggetti etruschi a livello di artigianato: nei vasi per es. a figure rosse e nelle ciste che vengono datati al IV sec.

Ritornando alla Grecia, in una fase posteriore al momento su cui siamo ora soffermati, troviamo il fiorire del primo Ellenismo. Ora l'arte, che rispecchia il radicale cambiamento culturale del tempo, è chiamata non più a raffigurare gli ideali celebrativi e religiosi della comunità politica, ma piuttosto quelli dei diadochi e della classe dominante formatasi con il costituirsi dei nuovi stati. Abbandonati gli stretti legami con la "polis", i temi civili e religiosi, l'arte riveste sempre più una funzione decorativa. Nel contempo, come era avvenuto per la filosofia e la letteratura che si erano diffuse in un'area vastissima, così l'arte si fa cosmopolita e nell'ultima fase del II-I sec. a.C. assume, pur nella molteplicità delle correnti e delle scuole, un aspetto comune giungendo a permeare di sé popoli diversissimi in un unico dipartimento artistico che va dall'Indo all'Atlantico. Nell'espressione dei sentimenti l'arte ellenistica, sviluppando ed esasperando motivi prassitelici e scopadei, arriva ad una grande varietà di accenti, dalla malinconia sommessa alle espressioni contratte ed esasperate (esempio classico l'altare di Pergamo con la superba gigantomachia). Parallelamente al maturarsi delle nuove concezioni filosofiche e religiose l'uomo, pur studiato sotto il profilo psicologico e fisico, non è più il centro dell'interesse dell'arte, se non come un soggetto nel quadro vario e complesso della natura.

Avevamo accennato alla stasi artistica che si coglie in Etruria nel periodo che vide in Grecia affermarsi l'arte classica e tardo classica; verso la fine del IV sec. a.C. si ha invece una vigorosa ripresa delle influenze artistiche greche sui centri etruschi e italici, azione che continuerà ininterrotta fino all'età imperiale romana.

In ambiente italico l'influsso classico si era affermato con accentuati caratteri di conservatorismo; vi persiste infatti una semplificazione con soggetti della vita reale e del mondo dell'oltre tomba realizzati in una tecnica prevalentemente disegnativa. In Campania e a Paestum, la greca Posidonia, si ha una continuità pittorica che dagli inizi del V sec. con tombe capuane andate perdute - di una soltanto, scoperta nel secolo scorso, c'è rimasto un disegno assai mediocre - e con la tomba detta, per il soggetto più caratteristico, "del Tuffatore", (fig.1) giunge al III sec. a.C.. Altre tombe dipinte, purtroppo mal conosciute e guastate da interventi di salvaguardia approssimativi, sono venute alla luce in Apulia dove si riproduce artisticamente la situazione della Campania: si ha infatti un nucleo chiaramente di impronta ellenica, di mano ellenica anzi, e che fa capo alla colonia Iacone di Taranto, e uno che si distribuisce nell'intera regione, d'impronta indigena. Si tratta dunque di una pittura, questa dell'Italia meridionale, che da greca, colta e raffinata, si fa indigena e cioè espressiva, spontanea, con predilezione per determinati temi iconografici, ma fondamentalmente acerba, caratterizzata da una grezza imperizia. Qua e là non mancano collegamenti con il mondo etrusco, ma si tratta chiaramente di arte "italica", tuttavia anch'essa essenziale per una definizione della pittura ellenistica.

Il contributo originale che l'arte etrusca darà a partire dalla fine del IV sec. si coglie assai bene nella pittura, addirittura in certi ritrovati tecnici, in una scelta compositiva. Gli etruschi continueranno intanto ad applicare la formula, da essi introdotta nel periodo arcaico, della tripartizione della parete nella tomba, distinta in zoccolo, fregio figurato e fregio ornamentale. Nel IV secolo però questo schema si allenta: si ha una invasione dello spazio frontonale; la lunghezza e larghezza delle tombe aumentano, l'altezza rimane però costante, a misura d'uomo; l'angolo formato dai due versanti del soffitto si appiattisce riducendo quindi in altezza il timpano, al punto da non giustificare più una figurazione autonoma (tomba del Gorgoneion). Si giungerà negli ultimi ipogei al soffitto piano e all'introduzione del pilastro. Con le ultime tombe la formula della tripartizione viene abbandonata: l'evoluzione nelle dimensioni e nell'architettura della tomba determina infatti la rinuncia alla suddivisione del muro in zone orizzontali; la decorazione si restringerà ad una stretta fascia figurata nella parte superiore del muro (tomba del Cardinale). La scomparsa di una zona figurata estesa a tutta la superficie sottolinea il carattere compatto del muro che si vede così ridotto alla sua funzione architettonica. Non ci si meraviglierà dunque di vedere il muro divenire il supporto di oggetti materiali dipinti: armi, festoni, ghirlande etc. Nelle tombe più tarde si utilizza simultaneamente il rilievo e la pittura (tomba della Mercareccia, tomba dei Caronti, camera più recente nella tomba dell'Orco); modanature in rilievo sottolineano il profilo delle porte inquadrato da demoni

dipinti. La decorazione figurata prende un nuovo posto: i personaggi non sono più disposti in un sistema di zone, non sono più disegnati nella medesima scala e i loro piedi non si trovano più allo stesso livello. Le scene dipinte cedono il posto a oggetti, come s'è detto, o prendono un valore indipendente. Nel medesimo tempo il repertorio dei motivi decorativi, sottolineando l'accentuato interesse per le parti architettoniche, dà più spazio ai dentelli prospettici, rosette, ovuli, meandri etc.

Quanto al contenuto dalla fine del IV secolo i modelli greci, elaborati nelle scuole di Sicione, Pergamo, Alessandria, sembrano esercitare soprattutto una suggestione decorativa; le scene ispirate al mito greco si rivestono di contenuti simbolici, come in talune rappresentazioni mitiche predilette dall'arte funeraria etrusca: sacrificio dei prigionieri troiani, vicende del ciclo tebano etc.. Gli artisti legati agli ambienti politici e religiosi adottano gli spunti dei modelli greci alle esigenze celebrative e rituali, con scene di pompe funerarie e rappresentazioni dell'Averno. La tecnica "compendiaria" appare in prodotti di artigianato, come i vasi, e nella pittura funeraria (tomba del Cardinale e dei Festoni). Lo schematismo della figura, derivato dal gusto per la rappresentazione espressiva, bozzettistica, che è una eredità del mondo indigeno, repertori ornamentali ed animalistici si integrano, non sempre armonicamente, con le varie correnti di origine greca.

La pittura etrusca dell'epoca ellenistica ha come interesse centrale la sorte dell'uomo nell'oltre tomba; ma il tema è anche legato al culto degli antenati e all'esaltazione delle glorie familiari. Cosicché le scene danno soprattutto, alternati a demoni di impronta nazionale, immagini di nobili defunti, resi veristicamente. Ed è in questa temperie storico-artistica che si devono ricercare i primi esempi del ritratto individuale. A questo proposito è interessante notare come l'Etruria sia collegata culturalmente e artisticamente agli altri popoli dell'Italia antica; la pittura celebrativa infatti fiorisce a cominciare dal III secolo anche a Roma, nell'Apulia indigena (tombe di Egnatia e Canosa) e nella Campania sannita.

Ci soffermeremo ora su alcuni degli ipogei più importanti: tomba degli Scudi, tomba François, camera seconda della tomba dell'Orco, tomba Giglioli, tomba del Tifone; essendo questi anche i più noti non si renderà necessaria una descrizione analitica delle singole scene; basterà in questa sede porre in evidenza i caratteri essenziali e più significativi delle pitture.

Tomba degli Scudi: è tra i più celebri monumenti pittorici dell'antichità. Vi sono rappresentati personaggi femminili e virili a banchetto; l'uomo sdraiato sulla "kline", la donna seduta accanto all'uomo. Dubbi sul soggetto non dovrebbero sussistere: si tratta di

coppie di sposi. Nel passato si era invece ventilata la possibilità che le donne qui rappresentate fossero delle etere, giacché, per confronti con l'ambiente greco, era inimmaginabile che donne di buoni costumi potessero partecipare a banchetti promiscui; ma l'impostazione seria e compassata delle figure femminili, il legame con la tradizione locale etrusca che anche nelle più antiche tombe ha rappresentato soggetti familiari, la presenza di iscrizioni riferite alle donne con l'indicazione del gentilizio inducono a riconoscere senza alcun dubbio in esse donne sposate, matrone alla latina. Il soggiorno dei defunti è posto nell'oltretomba; la localizzazione nel mondo degli Inferi del banchetto è suggerita dalla presenza su una parete di un genio alato di chiara impronta funeraria, dall'espressione malinconica e amara dei banchettanti. Disegno essenziale, scarno, accentuazione espressiva delle fisionomie: in tutti questi elementi è chiaro l'intento da parte del pittore di giungere ad un approfondimento psicologico. La figura femminile di **Ravnthu Aprthnai** è forse la più interessante fra le numerose che animano il ciclo pittorico della tomba (fig.2). All'interno della linea di contorno si osserva una ricerca di chiaroscuro con colore diluito sulla superficie chiara, soprattutto nei drappaggi e nelle carni. Nel viso di R.A. la tecnica chiaroscurale si realizza pienamente con l'uso di toni stemperati. I capelli ed il diadema sono dipinti con sfumature di colore più scuro che si staccano sul fondo chiaro. La caratterizzazione individuale è data dai grandi occhi, dalla dignità dell'espressione, congiuntamente allo sfarzo dell'abbigliamento; tutti questi elementi ci dicono che abbiamo, come nel caso di un altro personaggio della stessa tomba, **Larth Velcas**, un vero e proprio ritratto. Singolare che in questo secondo caso invece che con il chiaroscuro, si sia giunti all'accentuazione espressiva individuale con i soli effetti lineari del disegno. E' un'eco di quell'ecllettismo di tecniche, stili e forme che si manifestano in Etruria in questo periodo, come si era detto sopra.

Assai intricati problemi di inquadramento stilistico e quindi cronologico pone la tomba François di Vulci. Nel grande fregio figurato continuo che si trova nel vestibolo si alternano scene mitologiche derivate dal mondo greco - sacrificio dei prigionieri troiani ai Mani di Patroclo - ed episodi di tradizione locale, che hanno per tema centrale le avventure dei fratelli Vibenna di Vulci. Al di sopra di questo fregio figurato corre senza interruzione una piccola decorazione di animali esotici ed indigeni, talvolta raggruppati in lotte cruenti (fig.3). I vari aspetti della problematica relativa a questa tomba sono stati affrontati da una larghissima schiera di studiosi che sulla base di indizi più o meno consistenti pongono la tomba alla fine del IV-inizi III sec. a.C. oppure in pieno I sec. a.C. L'ispirazione composita, l'ecllettismo delle forme sono particolarmente evidenti in queste pitture nelle quali le varie rappresentazioni a quadri staccati, pur nell'ambito di schemi precostituiti, si svolgono con

molta vivacità e buon mestiere. La linea di contorno è ancora ben marcata benché si trovano anche effetti di chiaroscuro. Da tutti questi elementi non è possibile tuttavia ricavare dati certi per definire la posizione della tomba nella pittura etrusca più tarda, ciò essendo dovuto in parte anche alla mancata scoperta di altre tombe dipinte a Vulci - un'altra tomba dipinta vulcente, la tomba Campanari, è andata purtroppo perduta e di essa ci sono rimasti solo i disegni -; manca cioè la possibilità di seguire l'evoluzione di uno stile locale, di una scuola che senza dubbio deve essere esistita in quest'altro grande centro etrusco. Presi singolarmente gli elementi stilistici portano alle valutazioni più disparate; un'analisi limitata al puro aspetto decorativo, meandri, dentelli, lo stesso piccolo fregio animalistico, ha indotto per es. il Cristofani, sulla base di confronti con l'ambiente apulo, ad opporsi alla datazione fissata dal Pallottino al I sec., proponendo invece una cronologia nell'ambito del IV secolo. Il contenuto narrativo del ciclo pittorico nella sua parte dedicata agli episodi più o meno storici legati ai fratelli Vibenna, rivelerebbero invece, a giudizio del Pallottino, un intento celebrativo di glorie locali; ciò manifesterebbe un certo spirito di rivalse della classe aristocratica locale nei confronti di Roma dominante, anche se la sottomissione oramai accettata smorza questo spirito in un vagheggiamento del glorioso passato, non scevro da reminiscenze letterarie nello spirito della antiquaria varroniana; il signore della tomba, qui effigiato nell'atto di seguire il volo che un uccello sta per spiccare, si appaga oramai di una ostentazione del lusso - la sontuosa **toga picta** e la stessa fastosità della tomba -, come ultimo blasone nobiliare.

Fatta astrazione dai contraddittori dati stilistici, resta l'aspetto della tomba nella sua struttura monumentale che l'avvicina senza alcun dubbio ai più recenti ipogei tarquiniesi; le modanature in rilievo e dipinte si trovano infatti nella tomba del Tifone e del Cardinale che si datano nell'ambito del II sec. a.C.

Il genere di composizione dei personaggi nella tomba dell'Orco (camera seconda) deve risalire probabilmente ad un prototipo dell'arte classica derivato assai verisimilmente dalla Nekyia dipinta a Delfi da Polignoto di Taso. I sovrani degli Inferi, Ade e Persefone (in etrusco **Aita e Phersipnai**) sono di tipo greco, ma con interpolazioni etrusche, come i serpentelli nelle chiome della dea e la pelle di lupo sul capo del dio, motivo che ispirò a Michelangelo uno studio per un affresco mai realizzato. Sono presenti inoltre gli eroi greci Aiace, Agamennone, l'indovino Tiresia; e poi il supplizio di Sisifo e la prigionia di Piritoo e Teseo e Gerione davanti ai sovrani. Tra questi personaggi della mitologia dell'Ade greci campeggia la figura del demone etrusco Tuchulcha. A questo fregio va accostato quello della tomba Golini di Orvieto; comune ad entrambi è la ricchezza dei motivi e il sapiente uso dei colori, impiegati inoltre per offrire la sensazione di vesti e apparati sontuosi. In

alcuni particolari si osserva chiaramente la ricerca di effetti chiaroscurali, tuttavia ancora sottomessi alla linea disegnativa del contorno.

Assai controversi sono i criteri di classificazione della tomba Giglioli in Tarquinia (mi riferisco al fregio con armi sulle pareti tralasciando le scene figurate sui sarcofagi) (fig.4). Se è vero che la presenza di arredi dipinti si spiega con la funzione puramente architettonica che viene chiamata ad assolvere nell'Ellenismo avanzato la parete, con l'evoluzione dell'aspetto struttivo delle tombe, è pur vero che la rappresentazione di un fregio di armi con tutta la dotazione del guerriero - la panoplia - e anche di utensili e di capi di vestiario, rientra in una iconografia che si diffonde durante il IV sec. nelle tombe della Macedonia, della Tracia, della Tessaglia; qualche riflesso se ne coglie in Apulia in una tomba di Egnatia, ora purtroppo perduta nella sua integrità. In ambiente etrusco abbiamo qualche esempio, anche se in una tecnica diversa (quella del rilievo), a Cerveteri nella tomba degli Stucchi Dipinti, in una facciata rupestre a Norchia, dunque tra il IV e il III sec. a.C. Tuttavia il solo criterio tipologico non è sufficiente non è sufficiente per stabilire che questi fregi indichino una data piuttosto alta; infatti le raffigurazioni di trofei di armi in Italia restano in uso fino alla più tarda età repubblicana; un esempio, in rilievo, se ne ha nel tardissimo ipogeo etrusco dei Volumni a Perugia. Di qui allora la necessità di una ricerca più approfondita, di confronti meno generici e soprattutto di una indagine più concretamente analitica, non tanto dei dettagli, quanto dello stile di questi fregi nel loro significato più profondo. In questo senso il criterio tipologico può distoglierci dal significato storico-politico che questi fregi d'armi esprimono in una tomba gentilizia a Tarquinia oramai sottomessa al potere romano. Nella tomba Giglioli è evidente che si vuole andare ben al di là di una pura esigenza decorativa di moda, volendo esaltare piuttosto le tradizioni guerriere di una classe aristocratica. La completezza del fregio d'armi con tutta la panoplia rappresentata ci dice dunque che non si tratta di un motivo di repertorio ma che la composizione nella sua fedeltà ai modelli originali ci avvicina a quel periodo tutto permeato di spiriti bellicosi ed eroici che idealmente si collega alle imprese di Alessandro Magno e dei suoi epigoni; in qualche modo fra questi dobbiamo annoverare Alessandro il Molosso, Pirro, generali e dinasti greci ferma pienamente come tali tecniche fossero già adottate tra la che in Italia cercarono di emulare il grande Alessandro; è facile intuire come la loro azione abbia determinato anche una corrente di influenze artistiche dalla Macedonia, nelle quali, come si è accennato, andrà inserito verisimilmente questo motivo iconografico. Quanto all'aspetto tecnico-stilistico si osserva un largo e sicuro impiego dei colori. Il chiaroscuro non è più ottenuto con il tratteggio, ma mediante l'accostamento delle campiture cromatiche. La linea di contorno è scomparsa per lasciar posto alla tecnica a

macchia. Si tratta - come si è detto - di una esperienza non del tutto nuova in Etruria: la pittura vascolare, influenzata molto probabilmente dall'ambiente apulo, confine del IV e l'inizio del III sec. a.C.

La serie delle pitture funerarie etrusche si chiude con la tomba del Tifone e quella detta del Cardinale in Tarquinia. Per la seconda non esiste purtroppo una sufficiente documentazione fotografica che aiuti a comprendere l'importanza e l'interesse eccezionale di questa tomba; si è ritenuto utile perciò riservare ad essa una visita collettiva - prevista nella mattinata - al fine anche di apprezzare l'impianto monumentale che fa di questa tomba un **unicum**. Quanto alle pitture, datate come contemporanee a quelle della tomba del Tifone, l'intento celebrativo è scomparso per lasciar posto a soggetti escatologici, ripetuti con monotonia, nei quali la persona umana, ridotta anche nelle proporzioni, ha perso la sua individualità.

Per la tomba del Tifone, anch'essa di grande interesse dal punto di vista architettonico, vale la pena di ricordare che le parti pittoriche più interessanti si trovano sul pilastro centrale dell'ipogeo. Un "quadro" con scena figurata sulla parete destra interrompe un motivo decorativo ad onde con delfini che corre lungo tutte le pareti.

Di eccezionale interesse, non solo per l'occasionale visitatore, sono le due grandi figure di mostri anguipodi raffigurati su due lati opposti del pilastro centrale; essi sono nell'atto di sostenere il soffitto della tomba. Il corpo è rappresentato con una torsione ad S, teso nello sforzo, evidenziato dal chiaroscuro, che sottolinea la contrazione dei volumi. I capelli, resi in azzurro, sono scomposti, come disordinatamente mosse sono le terminazioni serpentiformi delle gambe e le grandi ali distese. Della testa, mal conservata, risaltano eccezionalmente gli occhi sbarrati, sotto la profonda arcata sopracciliare, in evidente rapporto con i giganti dell'Ellenismo, soprattutto quelli a noi noti dall'Altare di Pergamo, anche se qui in Etruria il motivo è trasformato in uno schema di gusto architettonico-ornamentale.

Nel gruppo sulla parete destra, un corteo di personaggi e demoni infernali contraddistinti da varie insegne e attributi, si coglie un motivo noto in altri monumenti pittorici tardi: tomba Bruschi, tomba degli Hescanas a Orvieto, tomba del Cardinale, e anche la tomba delle Bipenne a Tarquinia, di recente scoperta; vi si nota il classico schema a cuneo che diverrà caratteristico dei bassorilievi realistici e storici di età romana; per questo motivo la tomba è collocata tra il II e il I sec. a.C.; al termine dunque del grande ciclo artistico fiorito, quanto alla pittura soprattutto in Tarquinia e arricchitosi nel corso dei secoli delle esperienze umane più varie e profonde.

**Alessandro Morandi**

## **BIBLIOGRAFIA**

- F. WEEGE, *Etruskische Malerei*, Halle, 1921  
E. PFUHL *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München, 1923  
M. PALLOTTINO *Peinture Etrusque*, Genève 1952  
M. MORETTI *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano 1966