

LE LASTRE DIPINTE DA CERVETERI

di Francesco Roncalli

Vicende antiche

Le traversie che hanno scandito la vicenda delle lastre di terracotta dipinte di Cerveteri dal loro primo impiego alle recenti migrazioni fino ai rimpatri che questa mostra saluta, si può dire abbiano realizzato un destino ch'era scritto nella loro stessa peculiare struttura, protraendolo nel tempo fino ai giorni nostri.

Si tratta infatti di un tipo di pittura, prediletto, a quanto ci è dato di constatare, in quella metropoli, su pannelli di terracotta distinti e giustapposti a formare fregi continui applicati alle pareti di edifici pubblici, dimore gentilizie e tombe, almeno a partire dalla prima metà del VI sec. a. C.. Una tecnica che dunque, se da un lato si raccomanda per resistenza e durevolezza, dall'altro espone i dipinti ai rischi (e predispone ai vantaggi) insiti nella loro stessa autonoma struttura: distacchi e asportazioni finalizzate talora a recuperi e reimpieghi, al prezzo di una più o meno radicale rimodulazione dei significati legati alla primitiva collocazione e funzione, talaltra – è il caso più recente – del loro appannamento nei contesti museali o, ancor più, in quelli collezionistici privati, propiziati tutti dalla mobilità e mercantile appetibilità di quelle lastre e di quei frammenti.

Sono le stesse fonti antiche che trattano delle origini della pittura in Grecia a menzionarne contestualmente la precoce applicazione a supporti mobili, tavolette o pannelli predisposti mediante una scialbatura ad accogliere immagini, prima tratteggiate a semplice profilo e poi arricchite dai colori: come quei *pinakes leleukomenoi* su cui, a detta dell'apologeta cristiano ateniese Atenagora (II sec. d. C.: *Perieg. peri Christ.*, 14), il pittore Cratone di Sicione, nel VII secolo a.C., avrebbe delineato "le ombre" (*skiás*) di un uomo e di una donna. La sostanziale bontà di questa come di altre notizie concordi riportate dagli scrittori antichi (primo fra tutti Plinio, *N.H.*, XXXV,15), è confermata dall'archeologia: lastre fittili dipinte sono a pieno titolo, per tecnica, le metope dei templi di Thermos, in Acarnania, e di Kalydon in Etolia (VII sec. a.C.), che, mentre collocano l'origine di tale forma di pittura nell'alveo della più antica coroplastica di decorazione templare, confermano, come le più tarde tavolette votive di Penteskouphìa (Corinto) e quelle lignee di Pitsà (VI sec. a.C.), il peso ch'ebbe Corinto nel primo sviluppo della pittura monumentale in Grecia. Un peso che il prestigio di cui la produzione ceramica di quel centro godette in Etruria in quello stesso arco di tempo non poté mancare di riverberarvi: era una pista già ben battuta da rapporti di commercio e scambio quella che il corinzio Demarato percorse quando, intorno al 657 a.C., dalla madrepatria ripartì a Tarquinia con il suo seguito di famigli e artisti, tra i quali quell'Eugrammos ("il buon pittore") non lasciò certo in patria la propria arte, che infatti in Etruria stimolò anche la ceramica a cimentarsi in quegli anni in prove di respiro schiettamente monumentale.

Sul fronte etrusco Corinto passerà il testimone alle città greche ioniche d'Asia Minore. Racconta Erodoto (I, 164) che gli abitanti di Focea, la più settentrionale fra queste, costretti ad abbandonare la loro città sotto la pressione persiana nel 545 a. C., caricarono sulle loro navi, oltre a donne e bambini e a ogni sorta di masserizie, anche preziose suppellettili e oggetti votivi conservati nei loro templi, lasciando a terra soltanto bronzi, marmi e dipinti ("*graphà*"). La menzione di questi ultimi in quel contesto parrebbe oziosa o puramente retorica se non si fosse trattato, anche in quel caso, di oggetti almeno tecnicamente amovibili anch'essi: di dipinti, cioè, su pannelli mobili di legno o piuttosto di terracotta – se è ragionevole attribuire al peso la loro esclusione, insieme a statue di bronzo e di marmo, dal salvataggio per mare.

L'evento ci riporta ai tempi – i decenni attorno alla metà del VI sec. a.C. - e ai luoghi – i centri greci ionici - in cui l'arte tutta, e in particolare la pittura, si sviluppò in forme che si sarebbero direttamente trasmesse all'Etruria e vi sarebbero risultate determinanti: poiché, se quei dipinti rimasero al loro posto a Focea, furono gli uomini capaci di produrli a raggiungere, come quel loro predecessore corinzio, le coste tirreniche e ad installare proprio a Cerveteri le loro botteghe, con effetti che vi avrebbero imposto una svolta decisiva nei campi non soltanto della "grande" pittura, ma anche della coroplastica templare e della ceramica.

Anche a Caere stessa del resto, e già in antico (VI sec. a.C.), la peculiare natura di questi dipinti ne favoriva sia gli impieghi previsti dal primo committente sia, all'occorrenza, distacchi e reimpieghi: nella necropoli della Banditaccia, come vedremo più avanti, accanto a serie di certa o probabile destinazione tombale primaria ve ne sono altre che recano segni di un adattamento alle pareti della tomba che, a sua volta, pare indizio di una traslazione da altra sede, verosimilmente

civile e privata; di altre ancora è la natura stessa a suggerire la tomba come destinazione ultima, ma secondaria. Non è azzardato chiedersi se gli smontaggi e smantellamenti che ci vedremo indotti a immaginare non siano riconducibili a quelle radicali trasformazioni del centro urbano della città, avutesi appunto – e non solo a Caere - tra la seconda metà del VI e i primi decenni del V sec. a.C.: dove l'intenzione del salvataggio e della conservazione di quei fregi potrebbe aver trovato esito felice nella nuova funzionalizzazione in chiave funeraria dei loro temi.

Nel chiuso delle tombe le lastre si conservarono, ancorché in frammenti, in condizioni di relativa completezza; quelle rimaste nelle sedi dei vivi vi rimasero invece coinvolte nelle vicissitudini, antiche e post-antiche, degli edifici che le ospitavano: in frantumi, accantonate e interrate in occasione di rifacimenti parziali o totali, o conservate in caduta nel luogo del crollo definitivo; e si delinea il contrasto – quasi un indicatore di provenienza, nella irrimediabile perdita di ogni altra notizia? - tra il deterioramento o occultamento dei colori causato nelle tombe da agenti organici, fisici e chimici esaltati dall'umidità del terreno di riempimento, associato però alla relativa integrità dei pannelli, e l'alto tasso di frantumazione che vediamo invece per lo più accompagnarsi, in quelle provenienti dall'abitato, a colori ben conservati, quando non pressoché intatti.

Un dato, questo, che richiama e accredita l'ammirato ricordo di Plinio (*N.H.*, XXXV, 17) dei dipinti di Ardea, Lanuvio e, appunto, Caere che, pur *antiquiores Urbe* (più antichi, cioè, di quanti ne fossero rimasti in Roma) ed esposte alle intemperie in edifici sacri ormai già scoperti e in rovina, vi si conservavano ancora ai suoi giorni *veluti recentes*. E se la memoria di tanta qualità tecnica e pittorica giunge a Plinio legata, come a prova decisiva, all'attrazione anomala esercitata da quelle immagini su *Gaius princeps* (Caligola) e al tentativo da parte di costui di strapparle e impossessarsene, cui si oppose solo la natura del supporto cui erano affidate - l'intonaco dei muri affrescati direttamente -, ciò sembra adombrare, nel dominante panorama filellenico (e relativa fame collezionistica) della Roma augustea e imperiale, una parallela e concomitante, anche se minoritaria, attenzione nostalgica e arcaizzante al passato etrusco e locale, cui dipinti del tipo di questi nostri potrebbero invece avere opposto minore resistenza.

Vicende moderne

Questa la situazione che il terreno della città ormai abbandonata celava, e che la ricerca archeologica è venuta riportando alla luce a partire dalla prima metà dell'Ottocento, subito riattivando il destino delle nostre lastre: dispersioni e migrazioni.

Disperse andarono infatti quelle "lastre colorate" che già negli anni 1845-46 i monaci agostiniani avevano rinvenute, insieme ad altro materiale fittile di decorazione architettonica, in prossimità del teatro romano; mentre procedevano in quegli stessi anni gli scavi di G.P. Campana nella necropoli della Banditaccia, dai quali uscì la celebre serie di lastre che da lui prese il nome, già viste a Roma nel 1853 e pervenute al Museo del Louvre nel 1861. Pochi anni dopo, nel 1869, saranno le raccolte dei musei di Berlino ad accogliere, tra gli altri, lo splendido frammento con figura femminile, al quale si affiancano ora – parti dello stesso fregio? - almeno due dei frammenti recuperati in anni recenti sul mercato antiquario e rimpatriati, esposti in questa mostra. Cinque anni più tardi (1874) sarà di nuovo la necropoli a restituire le cinque lastre "Bocanera" che, dopo una vana trattativa tra il Principe Ruspoli e la sovrintendenza alle Antichità, nel 1889 presero la via di Londra.

Il fatto è che, mentre le formidabili testimonianze della pittura tombale che già da alcuni decenni veniva rivelando la necropoli di Tarquinia, pur esposte anch'esse a peculiari ragioni di deperimento, erano almeno protette dalla *"tectorii natura"* dall'ingordigia degli scavatori/mercanti, come quelle di Lanuvio dalle voglie di Caligola, la strutturale mobilità di questi dipinti ceretani ne faceva la sola preda accessibile a un collezionismo etruscologico, prima pubblico e poi anche privato, prima d'Oltralpe e poi anche d'oltre Oceano, che volesse, accanto alla copiosa messe di documenti di ceramica, bronzistica, oreficeria, coroplastica architettonica e votiva, e perfino scultura funeraria in pietra, dare corpo anche alla voce "pittura".

Allo scarseggiare degli originali non tarderò a supplire – integrando e ridipingendo o creando ex novo – l'arte sempre più smalzata dei falsari. Un'arte con la quale dobbiamo purtroppo fare i conti, che impone alle acquisizioni non confortate da affidabili dati di rinvenimento o scavo una pesante soma di sospetto e ci pone di fronte alla imbarazzante alternativa tra rischi opposti: la "canonizzazione" del falso o la bocciatura dell'autentico, entrambe decretate in forza di criteri formali, iconografici o stilistici, che rischiano di frustrare ogni novità o difformità che non trovi avallo

nel già noto. E' questo un gravame cui neppure le nuovissime acquisizioni qui presentate si sottraggono del tutto: le restituzioni – occorre dirlo - non possono emendare un *pedigree* irrimediabilmente compromesso non dall'espatrio, ma dalla clandestinità del primo recupero.

E tuttavia la situazione descritta un effetto positivo lo ha sortito: questa classe di monumenti è divenuto il campo privilegiato per la elaborazione di indagini chimiche e fisiche anch'esse sempre più sofisticate che, mirate a snidare il falso, concorrono ora anche a una migliore conoscenza dell'autentico: delle tecniche di esecuzione, delle argille e dei colori impiegati e delle rispettive fonti di approvvigionamento; ed è del tutto evidente che, ove fossero condotte in parallelo su materiale di autenticità certa, simili indagini assumerebbero valore probante.

Di queste, come delle scoperte compiute a più riprese nel secolo scorso dalla Soprintendenza sia nell'area della città che nella necropoli della Banditaccia, nonché di più problematici recuperi (sul terreno, sul mercato antiquario o a metà strada tra i due, come al "Quartaccio" di Ceri), è detto in altra parte del catalogo; così pure del cospicuo nucleo di pezzi di provenienza sconosciuta (ma forse ipotizzabile) pervenuti alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen e ora rimpatriati. Circa le ultime acquisizioni di cui questa mostra dà conto, ci limiteremo a osservare che la presenza di numerosi frammenti che integrano serie continue dei fregi di coronamento delle lastre, a fronte della latitanza delle sottostanti parti figurate (distrutte e perdute già in antico o più ghiotte al mercato?), se da un lato ne evidenzia la perdurante dispersione, dall'altro ci fa sperare che il capitolo dei recuperi non sia ancora chiuso.

Caratteristiche e destinazione.

Il panorama archeologico al quale i primi rinvenimenti ceretani di lastre fittili dipinte si affacciavano a partire dalla metà dell'Ottocento, dominato, come si è detto, dalla esuberante testimonianza offerta dalla pittura funeraria tarquiniese, ha condizionato non poco la prima interpretazione delle loro caratteristiche e funzioni. La scoperta, nella necropoli della Banditaccia, delle serie Campana e Boccanera, sovrastando la troppo flebile voce dei già ricordati precedenti rinvenimenti di frammenti dipinti nell'area della città, finì per farle apparire quasi come un estemporaneo esperimento, un capitolo locale e deviante della pittura tombale "a fresco": fraintendimento al quale contribuì in qualche misura, paradossalmente, la successiva scoperta nella necropoli ceretana stessa dei grandi tumuli orientalizzanti, dove la precaria condizione di più antiche tracce di pittura stesa direttamente sul robusto ma scabro e poroso tufo locale (a fronte del tenero e quasi plastico "macco" tarquiniese), evidenziava una situazione alla quale proprio il più evoluto espediente rappresentato da quelle lastre appariva chiamato a porre rimedio.

Parallelamente anche gli splendidi frammenti berlinesi restituiti dal cuore della città finivano ricompresi (non impropriamente, ma per così dire nascosti e inghiottiti) entro l'alveo di un'altra ricca classe di monumenti: quella delle terrecotte architettoniche di decorazione templare esterna. Si approfondiva così una dicotomia che faceva velo, da un lato, a una corretta valutazione del fenomeno della pittura ceretana su lastre di terracotta nel suo insieme, dall'altro alla percezione della unità d'intenti, del rapporto di contiguità funzionale che la lega all'architettura sia religiosa che civile e funeraria nella compiuta definizione ideale degli spazi e dei luoghi destinati agli dèi e agli uomini, ai vivi e ai morti.

Si deve a Massimo Pallottino (*La peinture étrusque*, Ginevra 1952: a un secolo da quei primi rinvenimenti!) la correzione di rotta che, anche sulla scorta degli (allora) più recenti ritrovamenti urbani, avrebbe portato a restituire all'intera classe il peso che le compete di esperienza-pilota, unitaria per genesi, articolata nelle destinazioni e duttile nelle conseguenti modulazioni di scelte tecniche e pittoriche, di una scuola megalografica ceretana che, accolta e maturata, come in Grecia, entro l'alveo dell'arte coroplastica di tradizione orientalizzante, vi trasmise di prima mano gli apporti dell'arte tardo-corinzia prima, greco-ionica poi e infine, come vedremo, attica.

Questi fregi erano destinati dunque a decorare, prima che le tombe, le celle dei templi e, forse, altri edifici pubblici (dove la dimensione religiosa doveva peraltro ripresentarsi spesso *sub specie* del mito), ma anche le aule delle dimore aristocratiche: e se le prime due sedi dovettero rappresentare l'impegno più prestigioso per quelle botteghe, è alle residenze patrizie che dobbiamo riconoscere priorità ideale (il *prìus* è la casa, non il tempio), in queste è da ricercare il punto di partenza dal quale muovono le varianti sia tecniche che pittoriche che le altre sedi suggeriranno o imporranno.

Un valore indiziario circa le primitive destinazioni si può riconoscere alle tecniche di ancoraggio delle lastre a parete. Due le esigenze cui queste erano chiamate a rispondere: 1) supportarne il peso (spinta verso il basso), 2) evitarne il ribaltamento in avanti (spinta verso l'esterno).

Non è un caso che la tecnica più sofisticata si trovi adottata in quella "tegola", proveniente dall'area del c.d. "tempio di Hera" e raffigurante la parte inferiore di due guerrieri appaiati in parata, superstite del più monumentale fregio pittorico restituitoci a tutt'oggi dal suolo etrusco. Questo si sviluppava su almeno due serie orizzontali sovrapposte (per un'altezza totale di m.1,46) di lastre agganciate mediante grappe inserite nello spessore dei lati corti e dotate di denti laterali destinati ad affondare nella parete per quasi tre centimetri: in tal modo la spinta verticale trasmessa da ciascuna lastra alla sottostante si scaricava a terra, mentre la sollecitazione orizzontale ("a strappo") era distribuita e assorbita lungo tutta l'altezza della lastra. Il sistema presuppone muri di particolare robustezza, probabilmente in conci di tufo o mattoni crudi ricoperti di uno spesso intonaco: e l'indizio si somma a quello offerto dalla *mensura honorata* nei personaggi del fregio (due terzi del vero: la stessa del grande donario fittile di Minerva ed Ercole dal santuario del Portonaccio a Veio), che a sua volta accerta del rango mitico/eroico del tema rappresentato e ne suggerisce la destinazione più illustre: la cella di un tempio.

Un diverso sistema - di gran lunga il più diffuso - doveva invece avvalersi di una più o meno fitta intelaiatura lignea di traverse e montanti addossata alla parete da decorare, cui le lastre venivano fissate mediante chiodi. Le tracce di fori passanti predisposti prima della cottura esclusivamente nella parte alta dei pannelli dimostrano che una coppia di chiodi - raddoppiata nei casi di maggiore peso al momento della posa in opera - era necessaria solo in quel punto, e sufficiente: la funzione ad essa demandata era dunque quella di trattenerli in posizione, mentre la spinta verso il basso doveva scaricarsi altrimenti, o su uno zoccolo di base o su una fascia orizzontale lignea agganciata a sua volta a quella intelaiatura. Dà conto della regolare sequenza dei montanti verticali la distribuzione dei fori su ciascuna lastra - la distanza di ciascuno dal bordo è pari a circa la metà della distanza tra i due - tale da garantirne l'equidistanza nel succedersi delle lastre giustapposte.

Tale sistema rispondeva chiaramente all'esigenza di esonerare del tutto i muri stessi da una funzione "portante" quei fregi, salvaguardandoli così dalle sollecitazioni causate da un aggancio diretto. Esigenza e soluzione che fanno pensare proprio a quei muri in "*pisé*" (terra battuta, compressa ed essiccata entro casseforme) o in intreccio di pali e canne affogate nell'argilla e ricoperti d'intonaco, poggiati su massicciata di ciottoli o bassi filari di conci di tufo, che costituiscono in Etruria la scelta più diffusa nell'edilizia domestica (anche di rango) tra VII e VI secolo a.C.: tecniche di comprovata efficienza sia statica che termica, ma la cui relativa fragilità corticale il pesante paramento di pannelli fittili avrebbe sottoposto a pericolose tensioni sia orizzontali che verticali. Abbiamo qui forse recuperato un indizio d'ordine tecnico a favore della destinazione domestica (o comunque diversa, entro l'ambito della città, da quella templare) di questi fregi?

Depone in ogni caso a favore della maggior diffusione di questo tipo di ancoraggio il fatto che proprio questo si presenti assunto a modello, per così dire introiettato nell'apparato ornamentale canonico di alcune serie di lastre, tra cui proprio quelle di sicura destinazione (almeno ultima) tombale: le già menzionate Campana e Boccanera e quelle rinvenute da Raniero Mengarelli nel 1918 nell'unica tomba a camera ricavata entro il tumulo X della medesima necropoli della Banditaccia. Qui vediamo infatti lo spazio figurato svilupparsi sopra uno zoccolo dipinto composto da una larga banda orizzontale rossa che ne sormonta altre verticali e alternate rosse e risparmiate sul fondo bianco: è difficile non riconoscerli, data la peculiarità esclusiva della formula, la traduzione ornamentale di quella parte del fasciame ligneo di supporto che l'arredo parietale degli ambienti di alcune delle sedi urbane - religiose o civili, pubbliche o private - poteva occasionalmente lasciare in vista.

Alla luce di quanto osservato assume valore di variante potenzialmente significativa anche la totale assenza di fori per chiodi. La notiamo in particolare proprio in due delle serie di provenienza tombale: le lastre Campana e Boccanera. Solo nelle prime ciò trova spiegazione nel lembo grezzo e privo di pittura che sporge al di sopra della cornice baccellata, certo destinato a incastrarsi sotto un elemento - asse o trave orizzontale o altro - atto a tenere i pannelli aderenti alla parete: così surrogando proprio la funzione assegnata ai chiodi nel sistema illustrato poc'anzi (e confermando che la tomba in cui quelle lastre vennero ritrovate, cui quell'espedito non poteva in alcun modo

convenire, fu l'ultima, non la prima, destinazione). Accomuna peraltro tutte e tre le serie – pure, come si è detto, le più integralmente conservate – il carattere desultorio dei temi proposti, quasi frutto di una selezione di *partes pro toto* – per “campioni” tematici – da contesti narrativi (reali o ideali) più ampi e articolati: ciò che, unitamente alla oggettiva difficoltà dell'adattamento dei pannelli alle pareti degli ambienti ipogei, per lo più basse e ingombre di letti funebri e banchine, conferisce alla loro presenza la qualità di autonomi portatori di significato, quasi restituendoli alla originaria natura di veri e propri *pinakes* (al pari di quelli votivi dedicati nei santuari), indipendente da una loro effettiva e più o meno riuscita (ri)composizione in fregi compiuti.

Particolarmente eloquente a tale proposito ci sembra proprio la serie Boccanera – forse la sola di destinazione tombale primaria, priva com'è di tracce visibili di posa in opera: dove il richiamo realistico dello zoccolo a fasce è riservato ai tre pannelli di contenuto narrativo (giudizio di Paride + vestizione della sposa = metafora della scelta e dello *hieròs gamos* della defunta?), mentre l'allusione affidata alle due lastre con sfingi che fa dell'accesso alla tomba la pericolosa soglia dell'Oltretomba - priva come tale di riscontri nell'immaginario dei vivi e funzionale solo qui - coerentemente lo esclude.

Vediamo dunque come la particolare diffusione di questo tipo di pittura abbia propiziato a Caere l'elaborazione e codificazione di interpretazioni e versioni commisurate alla specifica natura, sia tecnico/strutturale che ideale, degli ambienti cui era destinata.

I nuovi frammenti

La novità, qualità e quantità dei nuovi reperti (il *corpus* fin qui noto ne risulterebbe più che raddoppiato) e la stessa sollecitudine con cui vengono ora proposti all'attenzione del pubblico e degli studiosi, scoraggerebbero giudizi affrettati quand'anche i già menzionati loro vizi d'origine non concorressero a renderne precaria la valutazione.

Muoveremo pertanto dalla individuazione di alcuni tratti generali, chiari fin d'ora, che qualificano le scelte tematiche operate nei fregi, delle quali ogni futura proposta di lettura dovrà tener conto; tenderemo poi, sulla base di osservazioni più puntuali – ove possibili – una proposta di inquadramento, non soltanto cronologico, nel panorama della “grande” pittura in Etruria tra la metà del VI e gli inizi del V sec. a.C.

Il primo e più vistoso connotato sta nel ripresentarsi qui, come in tutte le lastre già note, di un sistema integrato di cornici superiori, zone figurate e zoccoli inferiori, sintetizzato e richiamato entro la superficie di ciascuna lastra (e dunque dell'intero fregio).

Non è questo un dato di poco conto: le scene rappresentate non sono mai consegnate “sole” alla traslazione sulle pareti di destinazione, bensì è la serie di lastre stesse a farsi carico della collocazione dell'evento figurato entro spazi preventivamente definiti: indizio non trascurabile della natura e varietà degli ambienti cui esse si affacciavano proponendo temi, per così dire, auto-ambientati. E come abbiamo visto quegli zoccoli a fasce verticali tradurre pittoricamente elementi strutturali reali, così siamo autorizzati a riconoscere una pari funzione evocatrice di spazi simbolici ai temi “ornamentali” che i nuovi frammenti ripresentano o aggiungono al repertorio già noto: fasce superiori a meandro alternate a riquadri variamente riempiti, a losanghe intrecciate, fasce inferiori a scacchiera, onde correnti ecc. che, certo uscite dalle stesse botteghe e mani che ne fregiavano lastre di rivestimento esterno degli edifici, sono qui chiamate a situare e qualificare le scene, mettendo a frutto la versatilità insita nella natura stessa del supporto.

Un secondo tratto caratteristico, già più volte rilevato e che traspare in alcuni dei nuovi reperti, concorre a rendere pregnante la forza evocativa di quello testè segnalato. Come già nelle lastre dal tumulo X della Banditaccia, nella “lastra del Guerriero”, in quella di Copenaghen e in altri frammenti, tra i quali quelli dal Quartaccio di Ceri (come anche, assai probabilmente, nella perduta tegola superiore che completava quella con guerrieri incedenti dal “tempio di Hera”), sui nuovi frammenti i personaggi rappresentati sono visti veristicamente fuoruscire dai confini bidimensionali del fregio: laddove le porzioni superstiti consentano l'osservazione, vediamo non soltanto cimieri o lance, bensì anche teste, copricapo, mani sollevate e, in un caso, lo strumento di una citarista, debordare e sovrapporsi alle cornici che delimitano superiormente il campo figurato: e il carattere ricorrente e sistemico del particolare esclude casualità o banalità. Ci soccorre in questo il richiamo alla coeva pittura tombale tarquiniese, in cui simili sconfinamenti non si danno mai: sola eccezione la Tomba dei Tori dove, in significativa concomitanza con l'altrettanto eccezionale tema mitico, è la

testa di Troilo a fuoruscire allo stesso modo dal campo figurato nella scena dell'agguato di Achille alla fontana.

Sembra insomma guidare la mano ai nostri pittori una volontà di attualizzazione degli eventi rappresentati (che dunque di attualizzazione necessitano: siano essi mitici, eroici o cerimoniali/rituali) correlata a una visione che ne espande lo spazio simbolico e lo salda e assimila a quello reale occupato dallo spettatore, elevato con ciò alla dignità di astante e partecipe.

Va inserita in questo contesto la menzione di una serie di lastre, di lunghezza prossima alla larghezza media degli esemplari maggiori, ma basse, sottili e recanti fori per chiodi di diametro ridotto, in cui fregi figurati dipinti sono coronati da una cornice in rilievo – come nella serie Campana. Probabilmente destinati anch'essi all'arredo interno di dimore private (solo così se ne spiegherebbe l'occasionale deposizione in tombe), l'esiguo spessore esclude che questi fregi integrassero pannelli figurati del tipo consueto; dovevano piuttosto corrervi da soli al sommo delle pareti, sfondo e coronamento alla reale presenza dei frequentatori di quegli ambienti: in un rapporto reale che fece da falsariga a quello simbolico che vediamo ambientare gli attori e gli eventi rappresentati in altri edifici pubblici, tra cui i templi.

* * *

I nuovi frammenti sembrano disporsi per la maggior parte entro un arco di tempo ben compreso tra l'inoltrato terzo e l'ultimo quarto del VI secolo a. C.. Assente del tutto è la produzione più antica, erede della tradizione ceretana (sia coroplastica che ceramica) della pittura "white-on-red", operante ancora, nella sua forma più evoluta (ad es. nella linea nera di contorno delle figure) nelle lastre del gruppo "della Gorgone" (oltreché in alcuni frammenti emersi dagli scavi CNR alla Vigna Parrocchiale), e che in queste varca la soglia del secondo quarto del VI secolo: prezioso indizio del terreno di coltura indigeno sul quale si innestano i nuovi apporti greco-orientali.

Domina la presenza di quei fregi a meandro alternato a riquadri decorati da motivi a stella (sia pure in una versione inedita) e palmipedi (cigni?) che, già attestati nelle lastre meglio conservate quale coronamento dei fregi figurati, ne riconducono l'origine alle botteghe responsabili della decorazione architettonica templare esterna, fortemente marcata tra l'altro, proprio a Caere, tra 540 e 510 a. C., da una riconosciuta predilezione per la "semplice" pittura. L'attribuzione di queste botteghe ad artisti ionici della diaspora, in particolare focei, si dispone parallela a quella da cui escono le *hydriai* ceretane, sulle quali pure ricorrono, in posizione sommitale (tra labbro e collo), gli stessi motivi dei meandri e delle stelle, come anche quello della catena di losanghe e punti che alcuni dei nuovi frammenti propongono, nel contesto di questa classe, per la prima volta. Una somiglianza quasi fisionomica avvicina inoltre ai volti delineati dai ceramografi di quel gruppo quelli femminili del nuovo frammento e di quello recuperato nel 1989: quest'ultimo già a sua volta accostato dalla prima editrice (Rizzo 1994) a quello che appare sul già ricordato frammento berlinese, dove appare accanto a un'aquila in volo che potrebbe essere uscita dal pennello dell'omonimo maestro attivo in quella stessa bottega.

Già i frammenti restituiti dallo scavo del secolo scorso alla Vigna Ramella avevano mostrato la vitalità della scuola ceretana, capace di aprirsi per tempo alle suggestioni attiche e varcare al più alto livello il crinale tra VI e V sec. a. C.. Ciò appare confermato ora, ad esempio, dal frammento dove i cavalli appaiati, incedenti verso sinistra, piegano bruscamente verso la propria destra (e il fondo): l'audace visione del posteriore dell'animale con la coda mossa e sfrangiata nello scarto, la resa spigliata fra scorcio e prospetto, il nitore del disegno, richiamano stile e temi non più tardi della seconda generazione dei ceramografi attici a figure rosse (490/80 a.C.); mentre il frammento (da Copenaghen), nel quale è già stata letta una scena di *Nékyia*, ci offre forse un prezioso campione del repertorio iconografico e compositivo che la pittura maggiore offriva in Attica alle scelte dei pionieri della nuova tecnica: e il giovinetto che s'incurva verso il basso a colloquio con una creatura sorgente da terra è pronto a riproporsi tal quale, in estratto, tra gli "occhioni" o nel tondo interno di una *kylix*.

Ciò ci porta a un'ultima considerazione. Il lasso di tempo lungo il quale si dispiega l'opera di questi pittori ceretani coincide appunto con quello che vede in Attica l'invenzione della tecnica a figure rosse (intorno al 530 a.C.): e proprio nella nuova tecnica si dispiega un processo di monumentalizzazione che porta temi e attori del mito (non più solo Atena con il suo incontenibile cimiero!) a fuoruscire dai confini della tradizionale partitura di forma e ornato vascolare, e la narrazione a farsi rappresentazione. E', questa, proprio la volontà di attualizzazione di cui ci è parsa sintomo la scelta di ambientazione realistica dei fregi di cui si è detto poc'anzi: e i pittori qui

all'opera mostrano di recepirne l'esigenza con una prontezza che, su suolo etrusco, anticipa quasi di una generazione i conati di simulazione (prima) e adozione (poi) di quella nuova tecnica ceramografica.

E se per quei maestri ionici la presenza in Etruria, e a Caere in particolare, è stata storicamente legata all'aggressione persiana sui rispettivi luoghi d'origine, è lecito chiedersi se quella stessa pressione, rinnovatasi su suolo attico e fattasi devastante ad Atene proprio negli anni tra Maratona e Salamina, non abbia potuto sortire occasionalmente, a beneficio della metropoli tirrenica, il medesimo effetto.

Bibliografia generale

- A. Andr n, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1940, I, pp. CXXIV, CXLV-CXLVII, 24-25; II, Tavv. 7-8, Figg. 20-23.
- M. Pallottino, *La peinture  trusque*, Genève 1952, pp. 25-28, 33-36.
- F. Roncalli, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze 1965.
- M. A. Rizzo, "Nuove lastre dipinte da Cerveteri", in M. Martelli (a cura di), *Tyrrhenoi philotechnoi, Atti della giornata di studio – Viterbo, 13 ottobre 1990*, Roma 1994, pp. 51-60.
- G. F. Guidi – V. Bellelli – G. Trojsi (a cura di), *Il guerriero di Ceri*, Roma 2006.
- F. Roncalli, "Fra coroplastica templare e pittura d'interni: testimonianze da Vigna Parrocchiale", *Mediterranea*, V 2008, pp. 167-186.
- N. A. Winter, *Symbols of Wealth and Power. Architectural Terracotta Decoration in Etruria & Central Italy, 640-510 B. C.*, Ann Arbor, Mi., 2009.
- V. Bellelli, "La lastra dipinta del Quartaccio di Ceri. Testo figurato e contesti di lettura", in *Munuscula. Omaggio degli allievi napoletani a Mauro Cristofani, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia*, 11, 2011, pp. 131-150.
- F. Roncalli, "Les plaques peintes", in *Les  trusques et la Méditerranée. La cit  de Cerveteri*, Paris 2013, pp. 242-249.
- F. Roncalli, "Painted Plaques", in N. Th. De Grummond - L. Pieraccini (a cura di), *Caere*, Austin 2016, pp. 233-239.