

colari contese territoriali tra i vescovi di Siena ed Arezzo (pp. 247-252).

La seconda sezione del volume raccoglie i risultati delle più recenti indagini sul territorio aretino a partire dall'area urbana per estendersi in senso antiorario alle aree circostanti del Valdarno superiore (S. Vilucchi, pp. 255-261), di Castiglion Fiorentino (M. G. Scarpellini, pp. 261-264), della Val-tiberina (M. Salvini, pp. 264-268), del Casentino e della Valdichiana orientale (L. Fedeli, pp. 268-271). Le ultime pagine sono dedicate ad illustrare brevemente la storia del Museo Archeologico Nazionale "Gaio Cilnio Mecenate", che nasce il 22 marzo 1822 con il nome di "Museo di Storia Naturale e di Antichità". Silvia Vilucchi ripercorre la formazione delle collezioni sino agli interventi più recenti ed ai progetti in corso per la valorizzazione e l'integrazione dell'istituto museale all'interno

di un percorso archeologico che collega gli spazi espositivi alle aree archeologiche cittadine (pp. 272-277).

In conclusione, l'intento iniziale di offrire uno strumento di facile comprensione per un pubblico di elevato livello culturale, non necessariamente specializzato nella materia, sembra pienamente soddisfatto, grazie alla felice armonizzazione di tematiche a diverso livello di approfondimento. Ciò è reso ancora più agevole dal supporto di utili apparati di indici delle fonti (p. 279) e dei nomi propri (pp. 281-293), che permettono una consultazione più rapida del volume. Inoltre, l'alta qualità dell'edizione è confermata dalla generosità della documentazione grafica e fotografica disseminata nel testo, corredato da XXVIII tavole a colori.

Flavia Morandini

VALENTINA VINCENTI

LA TOMBA BRUSCHI DI TARQUINIA

("Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia" XVII) ("Archaeologica" 150); Roma, G. Bretschneider Editore, 2009, pp. 190, tavv. XXIII. ISBN 978-88-7689-235-6

Oggetto poco dopo la metà del XIX secolo di scavi assai poco sistematici, cui è seguita la dispersione e la perdita di parte degli affreschi e dei materiali del corredo, la Tomba Bruschi di Tarquinia è rimasta per lungo tempo in uno stato di quasi totale oblio.

Ora, grazie alla ricostruzione di Valentina Vincenti, che aveva già offerto qualche anticipazione in due precedenti contributi (V. Vincenti, *La Tomba Bruschi di Tarquinia: recupero di un contesto*, in *Scavo nello scavo. Gli Etruschi non visti*, Catalogo della Mostra, Viterbo 2004, a cura di A. M. Sgubini Morretti, Roma, 2004, pp. 188-198; V. Vincenti, *La Tomba Bruschi di Tarquinia*, in *Pittura ellenistica in Etruria. Immagine, linguaggio, messaggi. Giornate internazionali di studio, Perugia 17-18 marzo 2006, "Ostraka"*, XVI, 1, 2007, pp. 93-103), questo monumento dalla storia travagliata viene riproposto al dibattito scientifico.

Già al momento della scoperta, avvenuta nel 1864 in località Calvario, la tomba presentava consistenti danni dovuti al crollo del soffitto e di una

delle pareti, presto aggravati dall'azione di deturpatori clandestini e dal rapido degrado degli agenti atmosferici. Tali condizioni sfavorevoli indussero alla realizzazione di una documentazione grafica sommaria ed allo strappo di alcuni tratti di affreschi, per consentire l'immediato reinterro del monumento.

Dopodiché il sepolcro, la cui appartenenza alla *gens Apunas* è assicurata dalla presenza di iscrizioni (che trovarono posto nel CIE già alla fine dell'Ottocento), rimase nella letteratura archeologica solo per le sue pitture.

A quasi un secolo di distanza dalla scoperta, nel 1963, un tentativo di incursione nella necropoli tarquiniese da parte di tombaroli, prontamente sventato grazie all'intervento delle autorità statali, portò allo scavo di una tomba a camera, nella quale furono raccolti sarcofagi e alcuni frammenti di ceramiche e di affreschi. A questa tomba fu dato il nome di "Tomba Giudizi".

Solo dopo lo strappo degli affreschi e la loro ricomposizione presso l'Istituto Centrale del Restau-

ro apparve chiaro che la c.d. "Tomba Giudizi" non era altro che l'ottocentesca "Tomba Bruschi".

Nonostante la sua posizione topografica sia nuovamente stata dimenticata dopo il secondo reinterro, le ricerche dell'A. hanno consentito di collocarla definitivamente all'interno dell'area della necropoli del Calvario (Tav. II). L'accurato e paziente restauro delle pitture e di una parte (cinque) dei sarcofagi ha suggerito un tentativo di restituzione dello stato originario della Tomba, che è stata presentata al pubblico in occasione della recente mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma (*Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio*, a cura di Mario Torelli e Anna Maria Moretti Sgubini, Roma, 2008).

Dopo la presentazione dei dati relativi alla scoperta (pp. 1-5) e la storia degli studi (pp. 5-10), l'A. affronta lo studio della tomba. Nel capitolo intitolato "L'architettura e il sistema decorativo", la prima parte è dedicata alla ricostruzione dell'architettura del monumento attraverso l'ausilio di tutti i dati disponibili (un disegno del Mariani eseguito al momento della "prima" scoperta dell'ipogeo, le notizie apparse sui giornali del tempo, le fotografie di scavo del 1963, gli affreschi conservati al Museo Nazionale di Tarquinia). L'analisi di questi elementi conduce verso modelli collocabili entro la seconda metà del IV secolo a.C. (pp. 11-18). Alla descrizione analitica di ciò che rimane degli affreschi è invece riservata la seconda parte, dalla quale emerge che la tecnica pittorica e l'utilizzo della quadricromia denotano già una precisa conoscenza delle innovazioni artistiche di ascendenza greca di età ellenistica (pp. 19-39).

Nella sezione "Iconografia e iconologia" (pp. 41-72), l'A. si sofferma dapprima sui temi rappresentati, adducendo per essi confronti puntuali e ripercorrendone gli sviluppi all'interno della pittura etrusca. Nello specifico, dopo il fregio ad onde e delfini, ampio spazio è dedicato all'iconografia del corteo magistratuale. Questo schema, nato in seno alla cultura etrusca, troverebbe la sua prima manifestazione all'inizio del IV secolo a.C. con la Tomba dei Pigmei. Secondo un recente studio di Maurizio Harari, infatti, il giovane munito di *virgae* sulla spalla sinistra non sarebbe altro che un *apparitor*, il quale caricherebbe la processione di una valenza magistratuale (M. Harari, *La Tomba N. 2957 di Tarquinia, detta "dei Pigmei": Addenda et Corrigenda*, in *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania, Atti della Giornata di Studio, Santa Maria Capua Vetere, 28 maggio 2003*, a cura di F. Gilotta, pp. 79-91). Il motivo, confinato inizialmen-

te a porzioni di pareti come corollario di altri temi (Tomba Golini I e II, Tomba degli *Hescanas*, Tomba degli Scudi), s'impone come soggetto principale del ciclo pittorico verso la fine del IV e la prima metà del III secolo a.C. (Tomba Bruschi, Tomba del Convegno, Tomba del Tifone), per poi regredire progressivamente ad un ruolo marginale (Tomba del Cardinale, Tomba 5512, Tomba dell'Orco I) e trasferirsi sui singoli sarcofagi, ad indicare lo *status* del sepolto (Tomba Giglioli, Tomba degli *Anina*). Le ultime rappresentazioni risalgono al I secolo a.C. sulle urne volterrane.

Il tema del corteo magistratuale è interrotto sull'angolo tra la parete di sinistra e quella di fondo da una scena di toeletta femminile (? *kosmè*?, pp. 58, 69), che rappresenta un *unicum* nella pittura funeraria etrusca (ma non in quella campana) e che sembra corrispondere alla posizione del sarcofago della defunta *ursm[nai]*, in linea con l'usanza tipica del III secolo a.C. di affrescare una porzione di parete in relazione alle arche deposte al di sotto.

Se la serie dei "particolari iconografici" (p. 57) individuati ed analizzati, tra cui la scena appena menzionata, sembra non offrire saldi agganci cronologici, l'indagine relativa ai "particolari antiquari" (p. 61) propone degli spunti interessanti. È il caso dell'impugnatura bilobata della spada di tipo celtico, attestata in Etruria alla fine del IV - inizio del III secolo a.C., dei dettagli della veste e dei gioielli di *larthi ursm[nai]*, delle calzature indossate dai personaggi maschili, che confermano tale ambito cronologico.

La tematica del ciclo pittorico, che fa riferimento al viaggio dei defunti verso il mondo dei morti, sembra riservare un ruolo di particolare rilevanza alla partecipazione femminile all'interno del corteo magistratuale, non solo per quanto riguarda *larthi ursm[nai]*, dipinta mentre è intenta a specchiarsi, ma anche per ciò che concerne la raffigurazione di altre due donne di dimensioni maggiori rispetto ai personaggi maschili, requisito che denota particolare rilevanza all'interno della gerarchia della *gens*.

Il significato di siffatte teorie, ampiamente dibattuto in letteratura, è stato letto come la trasposizione pittorica di processioni reali oppure come la rappresentazione di cortei fittizi, a scopo puramente funerario, che avrebbero luogo nell'Aldilà. Nell'ultimo contributo relativo alla questione (M. Menzel, A. Naso, *Raffigurazioni di cortei magistratuali in Etruria. Viaggi nell'aldilà o processioni reali?*, in *Pittura ellenistica in Etruria. Immagine, linguaggio, messaggi. Giornate internazionali di studio, Perugia 17-18*

marzo 2006, "Ostraka", XVI, 1, 2007, pp. 23-43), gli studiosi proponevano che tali cerimonie dovessero rifarsi ad eventi della vita reale, la cui raffigurazione all'interno delle tombe si carica di un prevalente significato commemorativo. A questo proposito V. Vincenti suggerisce l'assimilazione tra *funus* e viaggio nell'oltretomba "...considerando che, nel mondo etrusco, non c'era frattura, ma continuità tra le due vite..." (p. 72).

Strettamente legati alle travagliate vicissitudini dell'ipogeo, segnalati solamente in maniera parziale e reinterrati durante il primo scavo, i sarcofagi vennero recuperati durante la riapertura della tomba e trasportati al Museo di Tarquinia senza essere né inventariati né documentati, condizione che lascia pertanto adito ad alcune incertezze di attribuzione. Si tratta di quattordici pezzi in tutto, generalmente frammentari, che l'A. ha diviso in due gruppi: uno tipologicamente afferente alla classe delle *Stehende Figuren*, tutte femminili, compreso entro un orizzonte cronologico che va dal 340 al 300 a.C. (nn. 1-5), l'altro, disomogeneo, che raccoglie esemplari ognuno con caratteristiche peculiari, tra i quali riveste particolare interesse un sarcofago maschile con scena di corteo magistratuale (225-175 a.C.) (nn. 6-9). Non compare purtroppo la raffigurazione del coperchio 8, identificato nel magazzino del Museo di Tarquinia e corrispondente al tipo con *columen* centrale e acroteri agli angoli. Inoltre, mancano all'appello cinque sarcofagi, la cui presenza fu registrata, se pur con brevi descrizioni, nello scavo degli anni Sessanta. Fotografie eseguite in quella circostanza hanno consentito di riconoscere la presenza di frammenti di ceramica a vernice nera e di alcuni frammenti metallici (ora dispersi) (pp. 73-98). Sulla base di notizie contenute in documenti ottocenteschi, è stata proposta con grande prudenza una provenienza dalla tomba per una testina femminile in bronzo, conservata al Museo Nazionale di Tarquinia (pp. 98-100).

L'ultima parte è riservata alle iscrizioni (pp. 101-127), fortunatamente ricopiate al momento della prima apertura della tomba e pubblicate poco dopo sul *CIE*, visto che delle tredici originarie se ne conservano oggi solamente due. Alla proposta ricostruttiva di una parte dell'albero genealogico della famiglia degli *Apunas*, si accompagna un approfondimento relativo alle attestazioni del gentilizio (o meglio dei gentilizi costruiti sulla stessa base *apu*) a partire dall'età arcaica. La concentrazione maggiore si verifica tra il IV e la prima metà del III secolo a.C. in ambito tarquiniese, connotando la fa-

miglia come un esponente della classe dirigente, grazie all'associazione del suo nome a quella di altre *gentes*, con le quali doveva aver intessuto una politica matrimoniale mirata al controllo dell'*ager tarquiniensis*.

In seguito le attestazioni compaiono in misura quantitativamente maggiore in Etruria settentrionale, in particolare a Perugia e a Volterra, dove il *nomen* è riscontrabile fino al II-I secolo a.C.

Il capitolo conclusivo si divide tra la discussione riguardante lo stile (pp. 129-134) e quella sulla cronologia (pp. 134-140). Le considerazioni di tipo stilistico sono volte a sottolineare la compresenza negli affreschi delle correnti "disegnativa", riservata alle figure umane, con una maggiore cura per la riproduzione dei membri della *gens*, e "plastica", destinata agli animali ed agli oggetti, in linea con le tendenze proprie della pittura etrusca di età ellenistica e ascrivibili alla presenza di più artisti operanti all'interno dell'ipogeo.

La tomba sarebbe dunque stata costruita verso il terzo venticinquennio del IV secolo a.C., come è indicato dai sarcofagi più antichi, mentre la realizzazione della sua decorazione pittorica sarebbe posteriore, come dimostrano le lacune sulle pareti che indicano la presenza di arche addossate. All'interno del panorama artistico relativo alla pittura tarquiniese, il ciclo pittorico della Tomba Bruschi si posizionerebbe tra la Tomba del Convegno e la Tomba del Tifone, in un orizzonte collocabile tra la fine del IV secolo a.C. e l'inizio del successivo. Tale cronologia risulta conforme anche a quanto è stato possibile concludere dallo studio delle iscrizioni, secondo le quali il gentilizio continuerebbe a comparire a Tarquinia solo fino al II secolo a.C., quando anche l'ipogeo cessa di essere utilizzato.

Infine, due appendici completano la trattazione. La prima è dedicata alla raccolta sistematica di tutti i documenti relativi alla tomba (carteggi, annotazioni, notizie apparse su quotidiani, atti burocratici), che hanno costituito il filo conduttore dell'intera opera, in qualità di prezioso e fondamentale supporto alla ricostruzione dell'ipogeo e del suo contesto, vista l'assenza di una documentazione di scavo precisa ed adeguata (pp. 141-165). La seconda riporta brevemente le tecniche utilizzate durante gli interventi di restauro (pp. 167-169).

Il volume è corredato da un apprezzabile apparato di tavole.