

T. ZIELINSKI

# L'elemento etico nell'escatologia etrusca

Estratto da :

STUDI E MATERIALI DI STORIA DELLE RELIGIONI

Vol. IV - 1928

ROMA

ANONIMA ROMANA EDITORIALE

VIA ALESSANDRO FARNESE, 2

1929

Bibliothèque Maison de l'Orient



15158

L'ELEMENTO ETICO  
NELL'ESCATOLOGIA ETRUSCA

1.

La religione etrusca si ritiene generalmente poco conosciuta. Infatti possiamo allegare una serie di nomi, che gli Etruschi hanno dati ai loro dei e démoni, possiamo identificare taluni di essi con figure adeguate della religione greca, ma questo purtroppo non basta per formarsi una idea della sostanza intrinseca della religione etrusca. La cagione di questo difetto consiste anzi tutto nella mancanza del *logos* etrusco, che solo potrebbe rischiarare una materia così delicata: bisognerebbe avere testi religiosi sufficienti, bisognerebbe inoltre possedere la chiave atta a farceli capire. Quanto a questo ultimo punto, ci rallegriamo tutti coll'illustre prof. Trombetti ed auguriamo il più felice successo alle sue scoperte; rimane però il primo punto, la mancanza dei testi. Sia pure esagerata la risposta burbera di quello scienziato inglese, di cui ha recentemente parlato il prof. Maciver,<sup>1</sup> che, udendo la notizia della scoperta della chiave etrusca, rispose brontolando: « a che mi giova possedere la chiave d'una porta che apre una camera vuota? » Ad ogni modo bisogna riconoscere che questa camera, pur non essendo affatto vuota, fino ad oggi non contiene materiali bastanti per una ricostruzione della civiltà etrusca.

Assai più ricco è il materiale figurato; ma poichè esso è quasi sempre privo del *logos* esplicativo, esige

<sup>1</sup> D. Randall Maciver, *The Etruscans*, Oxford 1927, 117.

qui più che altrove l'applicazione scrupolosa di quella « ermeneutica archeologica » su cui il defunto Robert ha scritto un libro eccellente. Le figure non parlano da sè; bisogna farle parlare, interpretando i loro muti atteggiamenti. E questa interpretazione non può essere altro che interpretazione comparativa; un gesto di per sè oscuro sarà posto in luce da un'altra rappresentazione dove il suo significato sia fuori di dubbio.

Ora mi pare che, procedendo per questa via — che, beninteso, non sono io il primo a indicare —, si può fare più d'un passo avanti.

## 2.

Qui anzitutto vorrei richiamare l'attenzione degli uditori sopra la pittura d'una tomba volcente, nota col nome di *Tomba François*, ora nel Museo Torlonia a Roma, — pittura che rappresenta Achille immolante i giovani Troiani in onore di Patroclo morto (fig 1). Essa è menzionata sovente nelle opere degli etruscologi, e quasi sempre coll'epiteto di 'pittura celebre': eppure fino a questi ultimi tempi non se ne aveva alcuna riproduzione soddisfacente. Che quella che si vede sulla parete del Museo Gregoriano non meriti questo nome, lo sanno tutti: basti dire che il giovane Troiano che riceve il colpo mortale vi è rappresentato con una barba assai folta. Anche il fac-simile che possiede la Gliptoteca di Ny Carlsberg è dichiarato da F. Poulsen 'insufficiente: lo stesso

<sup>1</sup> Fr. Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings* 1922; lo riproduce a p. 52 fig. 39. Di molto peggiore è l'antica riproduzione di Noël des Vergers III p. 20 tav. 21 ripetuta dal Martha, *L'Art étrusque* I 395. Ora si ha la riproduzione esatta, benchè senza colori, di P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca* (Firenze 1927) II fig. 472; v. anche Ducati - Giglioli, *Arte etrusca* tav. 38 e 39. È da sperare però che fra poco si avrà una riproduzione altrettanto esatta, con i colori dell'originale. — Una eccellente riproduzione della testa di Vanth è data da F. Messerschmidt, *Die Antike*, 4. 1928, tav. 15.

Poulsen si lagna di non aver potuto ottenere nuove copie. Tanto più gradito mi fu nel settembre dell'anno scorso il gentile permesso concessomi dal Principe G. Torlonia di studiare ed anche di fotografare il gruppo che aveva destato il mio interesse. È vero che, non sapendo le cattive condizioni di luce in cui si trova l'affresco, non mi ero provvisto di magnesio; in seguito a questa mia imprevidenza, la fotografia, che debbo alla destrezza di mia figlia, non è riuscita abbastanza chiara. Spero tuttavia che basterà per lo scopo che mi sono proposto.

Abbiamo dunque dinanzi a noi il sacrificio dei prigionieri Troiani all'anima di Patroclo, di cui parla Omero nel canto 23° dell'Iliade. Il pittore etrusco ha corredato ogni figura del suo nome, sicchè l'interpretazione della scena rappresentata non è dubbia: ha però aggiunto due figure, di cui il poeta non parla e che appartengono ambedue al *pandemonio* del suo popolo. A sinistra di Achille apparisce il noto Caronte Etrusco, segnato col suo nome *Charu*; a destra dell'eroe un demone alato femminile, il cui nome, stranamente frainteso dal primo editore<sup>1</sup>, è pure abbastanza chiaro per chi ha veduto l'originale: vi si leggono benissimo le tre lettere VAN, la quarta è sparita. È dunque fuori di dubbio che il pittore ha rappresentato dirimpetto a Caronte la dea etrusca *Vanth*: ed appunto in queste due figure consiste quello che ho chiamato l'elemento etico dell'escatologia etrusca.

3.

Ma prima di andare oltre domandiamoci quale sia secondo Omero stesso, di cui il pittore etrusco pare abbia seguito le orme, il significato etico di quel sacrificio.

<sup>1</sup> Noël des Vergers ondeggia tra Vep e Va, e la copia del Museo Gregoriano presenta precisamente Vep, e così lo dà anche il Marthà. Questa forma priva di senso apparisce talvolta anche nelle descrizioni posteriori.

Ora non si può dubitare, primieramente, che secondo la religione popolare, combattuta dal poeta, Achille, immolando e bruciando i prigionieri insieme col corpo di Patroclo, abbia voluto assicurare al suo amico dei servitori per il mondo di là; e in secondo luogo che Omero, non riconoscendo questo senso — sotto un certo rispetto ragionevole — dell'atto, vi abbia veduto semplicemente una vendetta barbara, degna di ogni disapprovazione.

Per il primo punto, vale a dire per il senso primitivo respinto da Omero, è assai notevole il contegno di Andromaca verso Ettore dopo l'uccisione di quest'ultimo. Gli promette di bruciare le vesti di lui, aggiungendo le parole significative (Il. XXII 509 sgg. trad. Faggella):

E giacerti dovran dentro casa le vesti  
 Aggraziate, sottili, compiute da mani di donne;  
 Ma tutte queste bruciare a rabido fuoco le voglio,  
 Di nessun utile a te, perchè tu non giaci fra loro,  
 Purchè da uomini e donne Troiane un onor ti si dia.

Chiunque avrà letto attentamente le parole da me rilevate, specialmente se ha alcuna notizia della mia teoria dei cosiddetti 'motivi rudimentali'<sup>2</sup>, non potrà dubitare che Omero si sia permesso in questo luogo una 'nascosta polemica' (*dissimulata invettiva*); cioè che secondo l'opinione da lui respinta le vesti d'Ettore, essendo bruciate dopo la sua morte, sarebbero state davvero « di qualche utile » per lui. Ed infatti ce lo dimostra un racconto parallelo, che leggiamo nelle storie di Erodoto (V. 92): Periandro vuole conferire coll'ombra di sua moglie Melissa, da lui stesso uccisa; questa si lagna del freddo che patisce nell'altro mondo per cagione di mancanza di abiti. Allora Periandro per contentarla fa bru-

<sup>1</sup> Sopra questo punto è adesso da consultare il buon libro di Bruck, *Totenteil und Seelgerät im griechischen Recht* 1926, spec. p. 30.

<sup>2</sup> Conf. lo studio sui motivi rudimentali nel mio libro *Tragödien III*, Cracovia 1925, p. 113 sgg.

ciare una quantità di abiti, rubati alle mogli dei suoi sudditi e Melissa appagata gli dà la risposta che chiedeva. Comparando questi due racconti, dobbiamo convincerci che Omero effettivamente combatte la religione popolare, respingendo l'idea che gli oggetti bruciati in onor del defunto gli siano utili nell'altra vita.

4.

Partendo da questo punto di vista, il poeta non ha potuto vedere nel sacrificio dei Troiani altra cosa che un atto di vendetta barbara; quindi lo disapprova interamente. Lo fa persino in doppio modo, apertamente ed anche velatamente, per una specie di 'reticenza omerica' assai efficace.

Il biasimo aperto (e perciò osservato da tutti) lo troviamo nella descrizione stessa del sacrificio. Achille immola al suo amico quattro cavalli, poi due mastini (Il. XXIII 174):

a tutti

... egli taglia le gole e nel rogo li getta,  
Come di dodici eletti figliuoli di franchi Troiani,  
Fattone scempio col bronzo, e in cuor brutte cose covava.

Più velata è l'altra condanna, ma anche più efficace agli occhi di coloro, che pur essendo filologi, non hanno perduto il dono di leggere le opere poetiche col cuore. Infatti, rappresentiamoci la scena dell'apparizione dello spirito di Patroclo ad Achille dormente. Questi aveva pur detto al suo amico (XXIII, 19):

Patroclo, gioia con te sia pur nella reggia del Buio!  
Vedi: già tutto compito io t'ho, quanto prima promisi.....  
Dodici gole d'eletti figliuoli Troiani segarti  
Proprio davanti alla pira, in collera per la tua morte!

E cosa gli risponde Patroclo? Lo ringrazia forse della sua amichevole attività? Niente affatto; ecco le sue parole (XXIII 69): sgg.

Ora tu dormi e di me dimentico, Achille, tu sei . . . .

Dammi al più presto la tomba, ch'io varchi le porte del Buio.

Sono parole malinconiche, pienamente conformi col'idea triste che Omero si era fatta sopra la sorte dei defunti. Sembra voler digli: Non voglio questi sacrifici crudeli nè del tutto questo apparecchio fastoso della sepoltura: sono meri indugi all'unico atto necessario, l'unico che possa darmi la bramata pace. Dammi al più presto la tomba; ecco tutto. — Achille non è ancora in grado di capire queste parole: persiste nel suo disegno crudele. Le capirà dopo in seguito all'apparizione di Priamo e a quella rivelazione sublime con cui finisce l'Iliade.

## 5.

Ed ora rivolgiamoci alla pittura della tomba volcente.

L'anima di Patroclo vi è rappresentata in atto di assistere a quest'opera di vendetta, che Achille sta compiendo in suo onore; se ne mostra forse soddisfatta? Tutt'altro: chiunque ha contemplato l'affresco, ha notato il contegno malinconico di questa figura <sup>1</sup>; la testa chinata, lo sguardo tristemente volto verso quella scena di vendetta barbara, pare veramente che preghi il suo amico di smettere questo atto di crudeltà inutile, di seppellirlo al più presto per dargli la pace finale sui prati di asfodelo. È dunque questa l'idea del pittore, in perfetta corrispondenza con quella reticenza omerica di cui ho parlato sopra.

Ma il pittore ci ha dato assai di più, — ed ora veniamo al proprio senso delle due figure escatologiche, Caronte e la Vanth.

Caronte è brutto, il corpo di color livido, vestito di rosso. Tiene nella destra il solito martello; sembra te-

<sup>1</sup> Comp. p. es. Brunn, Ann. dell'Inst. 1861, p. 358 *figure mélancolique*.

nerlo sopra la spalla, ma questo potrebbe anche essere effetto della prospettiva. Ad ogni modo, la sua destra è occupata; per il gesto deve servirsi della sinistra. Ed è appunto questo gesto che abbiamo da considerare. Stende la mano verso la testa del prigioniero, senza toccarla però, mentre nello stesso tempo sta guardando — chi? Forse Achille, ma forse anche la Vanth. In questo ultimo caso il significato del gesto sarebbe interrogativo: « posso impadronirmi della sua anima? », ed il senso delle figure sarebbe schiettamente escatologico, non etico. Ed è questa appunto l'interpretazione che tutti gli archeologi, per quanto io sappia,<sup>1</sup> hanno proposto per la nostra pittura.

Ma supponendo che gli sguardi di Caronte siano volti verso Achille, si otterrebbe un significato piuttosto imperativo: « uccidilo! », ed il senso della figura diventerebbe etico; il pittore avrebbe incarnato nel suo Caronte i pensieri dell'eroe che il poeta aveva condannati come cattivi, l'omerico *e in cuor brutte cose covava*.

Di queste due interpretazioni quale è la giusta? Se veramente Caronte guardasse la Vanth, se il suo gesto fosse interrogativo, sarebbe da aspettarsi che anche la Vanth guardasse lui e gli rispondesse con un gesto imperativo: « piglialo! »<sup>2</sup>. Ora non è così: la Vanth guarda Achille, non Caronte,<sup>3</sup> ed il suo gesto è tutt'altro che imperativo. Ma di lei e del suo gesto riparleremo; per ora basti considerare quello di Caronte.

Sarebbe Caronte uno spirito soggetto alla Vanth ed obbligato ad eseguire i suoi ordini? Per sè questa

<sup>1</sup> Comp. p. es. Martha I 395 « *Ch. guette le dernier soupir du Troyen*; Corssen, *Sprache der Etrusker* I 299 (v. più sotto); secondo F. v. Stryk, *Studien über die etruskischen Kammergräber* (1910) p. 100 Caronte sarebbe addirittura « *ein passiver, unnützer Zuschauer* ».

<sup>2</sup> Così lo spiega Corssen l. c. « *Sie scheint mit erhobenem Zeigefinger der rechten Hand den Charon . . . auf den Augenblick hinzuweisen, wo er die Seele in die Unterwelt zu geleiten hat* ».

<sup>3</sup> Lo ha osservato già Brunn, *Ann. dell' Inst.* 1861 p. 358, trovandola *en relation directe non pas avec le Troyen, mais avec Achille*. Ma la sua ulteriore esegesi è inaccettabile, v. più sotto.



supposizione non avrebbe niente di strano. Si confronti il rilievo d'una urna tarquiniese (fig. 2): vi si vede Caronte, che sta per colpire un uomo col suo martello, e vicino a lui una donna alata, somigliante alla nostra Vanth, ma dall'aspetto severo, che con un gesto imperativo della destra gli sembra dire: « già, uccidilo! ». Se non che, questa somiglianza fa meglio spiccare la differenza del concetto fondamentale; infatti nella nostra pittura è appunto Caronte che fa questo gesto imperativo. Si confronti poi la pittura vascolare, di provenienza etrusca anch'essa, ora nel museo di Palermo, rappresentante il suicidio di Aiace.<sup>1</sup> L'eroe sta dinanzi alla sua spada fissata in terra; un dèmone alato lo spinge verso di essa, e più avanti scopriamo la sua nemica, Pallade, il piede appoggiato alla schiena di quel montone, di cui si era già servita per vendicarsi di lui; tiene fissi su lui i suoi occhi inesorabili e colla destra fa quello stesso gesto imperativo, quasi volesse dirgli: « finiamola! non c'è più rimedio per te ». Si confronti finalmente lo specchio etrusco rappresentante Cadmo in lotta col dragone<sup>2</sup>: abbiamo anche qui Pallade, ma questa volta come dea amica dell'eroe. Stende la destra verso di lui, richiamando la sua attenzione, e colla sinistra fa quello stesso gesto imperativo nella direzione del mostro, come se volesse dire al suo favorito: « uccidilo! ».

Tornando dunque alla pittura volcente, mi pare dimostrato, per queste analogie, che il gesto di Caronte deve essere interpretato anche qui nello stesso modo: si volge verso Achille con quella sua faccia ghignante, indicandogli colla mano la testa del prigioniero come per dirgli: « uccidilo! ». È insomma il cattivo genio di Achille, il genio del maligno consiglio, la propria incarnazione, come ho detto sopra, dell'omerico *e in cuor brutte cose covava*.

Ed ora passiamo alla Vanth.

<sup>1</sup> Annali dell' Instituto, 1848, tav. K (k).

<sup>2</sup> Gerhard, *Etruskische Spiegel* IV 358.



Fig. 1. — Tomba volceute. Sacrificio dei Troiani.

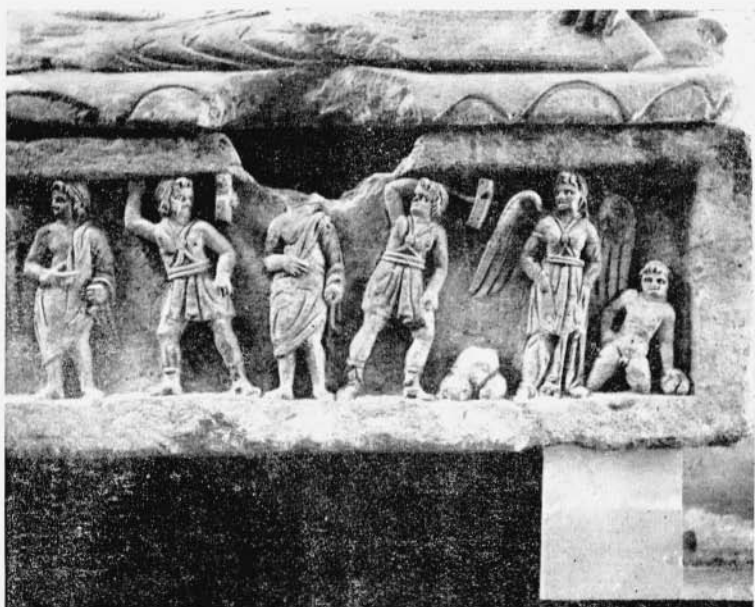


Fig. 2. — Urna tarquiniese.

## 6.

Con questo nome espressamente scritto essa non s'incontra spesso sui monumenti etruschi; più spesso tuttavia che non lo farebbe credere il Pauly, il quale nell'articolo relativo nel Lessico mitologico del Roscher non cita che una sola testimonianza, la prima fra quelle di cui avrò da parlare.

L'elenco completo, per quanto io sappia, comprende sei testimonianze, vale a dire:

1<sup>o</sup>. Un sarcofago chiusino, <sup>4</sup> in cui la Vanth apparisce senza ali con una enorme chiave nella mano: la chiave della porta dell'inferno, come si crede. V'è oltre di lei una figura alata col nome *Culsu*, ed una terza, alata anch'essa, il cui nome è sparito. Data questa triade ed il carattere funebre della intera rappresentazione — si tratta della separazione della defunta dai suoi —, è molto verosimile la supposizione che i tre dèmoni femminili rispondano alle tre Parche della religione greco-romana.

2<sup>o</sup> Uno specchio <sup>2</sup> rappresentante *Achle* (cioè Achille) colla testa di *Truil* (Troilo); egli e il suo compagno *Evas* (Aiace) cercano rifugio su di un altare. Dalla destra accorre il vendicatore dell'ucciso, *Echtur* (Ettore). Sulla sinistra vediamo seduta la *Vanth* alata: si volge indietro, come se avesse disgusto di assistere ad una scena tanto crudele; la sua destra è appoggiata sul ginocchio, colla sinistra tiene in ispalla una fiaccola.

3<sup>o</sup> e 4<sup>o</sup>. Due vasi dipinti orvietani <sup>3</sup> quasi identici, rappresentanti il defunto trascinato dinanzi a Plutone e Proserpina. Lo trascina un Caronte, dopo che un altro Caronte ha compiuto col suo martello l'atto dell'ucci-

<sup>1</sup> Brunn-Körte, *Rilievi di urne etrusche* III, LIV 1.

<sup>2</sup> Gerhard, *Etr. Spiegel* V 110.

<sup>3</sup> Monumenti dell' Instituto, XI tav. iv, v. Comp. G. Körte, *Ann. d. Inst.* 1879, 302. Sul terzo vaso il rotolo della donna alata è ravvolto, il nome perciò non apparisce.

sione; dall'altra parte dei giudici vediamo una figura femminile alata nuda, tenente nella destra un rotolo svolto, con sopra il suo nome Vanth.

5°. Una urna chiusina,<sup>1</sup> rappresentante il duello di Eteocle e Polinice. Nel mezzo fra i due guerrieri vediamo sorgere fino alle ginocchia una figura femminile alata; nella sinistra tiene una fiaccola, nella destra un rotolo mezzo svolto,<sup>2</sup> su cui si legge il suo nome Vanth. La sua faccia è dura e solcata di rughe; guarda il guerriero di destra, ma il rotolo lo tiene verso quel di sinistra, « per indicare — osserva G. Körte — che a tutti e due si riferisce la sua presenza: la morte ».

6°. La sesta testimonianza è la nostra.

Non sono dunque numerose le occorrenze di questo nome<sup>3</sup>; eppure non ci danno neppure queste un tipo

<sup>1</sup> Brunn-Körte, *op. c.* II, XXVI 6.

<sup>2</sup> Il significato del rotolo come attributo della Vanth non è abbastanza chiaro, nè mi pare possibile presentarne una spiegazione univoca. Qui serve all'enunziazione del nome della Fata; così anche sullo specchio di cui parlerò fra poco, ed anche la Fata del sarcofago chiusino (fig. 4) può benissimo avere avuto il suo nome — Vanth — dipinto sul suo rotolo. Generalmente però si crede che questo rotolo abbia contenuto *la enunziazione dei fatti egregi del defunto* (Ducati-Giglioli, *Arte etrusca* p. 64; cf. Ducati, *Etruria antica* I 106; *Osservazioni di demonologia etrusca*, Rendic. d. R. Accademia. d. Lincei XXIV (1915) 519), oppure in generale dei suoi fatti (Müller-Deecke, *Die Etrusker* II 97; Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst* p. 69). Il Birt allega le parole di Atropos presso Marziale X 46, 6, *omnis scribitur hora tibi*, che chiama *wegweisend*; essendo però data l'affinità della Fata colla Nemesis greca, credo che si possa allegare anche il verso di Callimaco *Hymn.* VI 56 Νέμεσις δὲ κατὰν ἐγγράψατο φωνάν.

<sup>3</sup> G. Körte (Annali 1879, p. 302) vorrebbe aggiungere la pittura della tomba Golini presso Orvieto pubblicata da Conestabile, *Pitture murali ecc.* (Firenze 1865) tav. VIII, dove si leggono le lettere V A. S'inganna però; comp. CIE, II p. 68 N. 5100. Ancora più dubbio è il significato di *cle-vanth* nel *liber linteus Zagrabienensis*, cf. CIE Suppl. fasc. I p. 23; Herbig, *Leinwandrollen* 18. Assai incerto l'affresco della Tomba degli Scudi a Tarquinia, rappresentante, accanto ad un uomo seduto, una donna, seduta anch'essa, dal volto severo coll'iscrizione (V)anθ(?)

preciso ed unico. La Vanth è alata in cinque casi, senza ali nel sesto; vestita in quattro casi, nuda in due; dal volto buono od indifferente in cinque casi, irato in uno; tiene un rotolo in tre casi, una fiaccola in due, una chiave in uno e niente in uno, che è appunto il nostro. Non c'è dunque da meravigliarsi se nemmeno il suo nome rimane certo. Abbiamo parlato di quella Vanth che apparisce al guerriero condannato, tenendo un rotolo col suo nome sopra; fra gli specchi etruschi ce n'è uno assai somigliante.<sup>1</sup> La nostra donna apparisce ad un eroe, mostrandogli il rotolo col di lei nome sopra, accanto al suo; l'eroe le risponde con un gesto di profonda tristezza. È singolarmente impressionante questa rappresentazione; le si potrebbero dare come testo le parole con cui in una scena indimenticabile della Valkyria di R. Wagner la figlia di Votan apparisce all'eroe annunziandogli la morte imminente: « Sigismondo, guarda me: io son quella che tosto seguirai ». Eppure il nome della donna alata, che leggiamo sul rotolo, non è quel della Vanth, congiunto colle idee del destino e della morte; è *Lasa*, lo stesso nome che troviamo qualche volta su altri specchi etruschi per designare le gioconde ancelle di Turan-Afrodite. Si sarebbe sbagliato l'incisore? Oppure abbiamo una sintesi antica, paragonabile a quella

<sup>1</sup> Gerhard IV 359. L'eroe è Aiace (*Aivas*) — il Locrese, come lo fa credere la forma dello scudo —, dall'altra parte gli corrisponde Amfiarao (*Hamphiar*). Sul rotolo i nomi *Lasa*, *Aivas*, *Hamphiar*. Secondo Petersen, *Ein Werk des Panainos* (1905) p. 10 l'incisore si sarebbe sbagliato: le persone rappresentate sarebbero piuttosto Teseo e Peritoo. Questa ipotesi non mi pare necessaria. La Fata dice ad Aiace: « La tua sorte sarà quella di Amfiarao ». Quanto a quest'ultimo, la tradizione etrusca ci è rappresentata nel frontone nord del tempio di Telamone (ora nel Museo Archeologico di Firenze, sala XVII). In mezzo sta Thanatos; a destra vediamo Amfiarao trascinato da tre (o quattro) Fate e precipitato nella voragine aperta dal fulmine di Giove. Ora si legga la descrizione della morte di Aiace il Locrese presso Omero (*Od.* IV 499 sgg.) per convincersi della somiglianza.

della *Charis* greca, etimologicamente congiunta con *Charon*, ma più spesso apparente in compagnia di Afrodite<sup>1</sup>?

## 7.

Se domandiamo dunque, chi sia la Vanth, bisognerebbe rispondere: una donna demoniaca di aspetto giovanile, niente più; prevale tuttavia la figura alata, il volto buono, quantunque severo, ed il rotolo come attributo.

Ma di tali démoni femminili ne abbiamo una grande quantità sui monumenti etruschi di ogni specie, senza che il nome vi sia scritto; sarebbero dunque tutti delle Vanth? Non osiamo affermarlo, dal momento che ci sono altri nomi, di cui si deve tener conto. Della *Culsu* si è già parlato; anche della *Lasa*; nè sono questi gli unici. Gli studiosi preferiscono perciò di astenersi da certi nomi etruschi (ma quello di *Lasa* gode di un privilegio ingiustificato), e chiamano gli esseri rispettivi Furie, Giunoni, Keres, o semplicemente dee della morte, dee del destino. Se abbiamo da scegliere fra queste denominazioni, la più calzante mi pare l'ultima: 'dea del destino'; mi sia dunque permesso di chiamare tutte queste divinità femminili, alate per la più parte, col termine derivato dal latino, *Fate*.

Sono dunque queste Fate che appaiono numerosissime sui monumenti etruschi. Il Dennis<sup>2</sup> ne ha tentato una classificazione secondo gli attributi; chiama cioè 'Fate maligne' quelle munite di martelli, spade, fiaccole e serpenti, e 'Fate disponenti' quelle che si presentano con un rotolo, oppure con un calamaio e stilo, tenendo conto anche di quelle che reggono soltanto un bastone, od anche niente, essendo così fuori di ogni attività.

L'insufficienza di questa classificazione viene dimo-

<sup>1</sup> Conf. il mio articolo *Charis and Charites*, *Class. Quarterly* XXIII 1923.

<sup>2</sup> *Cities and Cemeteries of Etruria* II 61 della nuova edizione: *malignant Fate — decreeing Fate*.



Fig. 3. — Sarcofago d'Orvieto.



Fig. 4. — Sarcofago chiusino.

strata appunto dalla nostra pittura volcente; la Fata vi apparisce senza alcun attributo, eppure nessuno la dirà priva di ogni azione. Vorrei perciò tentarne un'altra.

Prescindendo da quel gruppo assai numeroso che ci presenta la Fata conducente un defunto nel regno del buio<sup>1</sup>, possiamo dividere le Fate etrusche in tre classi:

La prima conterrebbe le Fate, per così dire, schiettamente *ornamentali*. Infatti troviamo spesso tali figure dipinte simmetricamente alle due estremità di un quadro, oppure sui due lati d'un sarcofago; se l'una regge una fiaccola nella destra e stende la sinistra, l'altra si servirà per la fiaccola della sinistra e stenderà la destra, e così via. Talvolta troveremo disposti in questo modo una Fata e un Caronte, od anche due Caronti. Può servirci di esempio il celebre sarcofago policromo d'Orvieto,<sup>2</sup> tanto più interessante per noi pel fatto che rappresenta dall'una parte appunto il sacrificio dei giovani Troiani (fig. 3). La scena si svolge senza l'ingerenza di dèmoni; solo alle due estremità scopriamo immobili due Caronti.

<sup>1</sup> Impressionante talvolta anch'esso. Penso specialmente al rilievo d'una urna (Brunn-Körte, III, LXIX 1, 3) rappresentante un cavaliere, scortato da Caronte dall'una parte e da una Fata colla fiaccola abbassata dall'altra — parallelo etrusco al celebre intaglio di Alb. Dürer 'Cavaliere tra la Morte e il Diavolo'. Ma cosa diremo del sarcofago chiusino (ora a Firenze nel Museo Archeologico, sala VIII), rappresentante *sul coperchio* il defunto coricato sul letto e accanto a lui una Fata dal viso bello e severo, *seduta*, col rotolo semisvolto nella sinistra (fig. 4; la destra col gomito appoggiato al ginocchio pare abbia tenuta una fiaccola)? La spiegazione volgare, secondo cui la Fata predirebbe al giovane la sua sorte, non mi pare conveniente; in questo caso sarebbe rappresentata stante od emergente, non seduta. Si noti che la Fata seduta occupa il posto che generalmente tiene la moglie del defunto (come l'altro sarcofago nella stessa sala, fig. 5). Il giovane è morto celibe; vale a dire, per moglie ha preso la Morte. La metafora è usitata; comp. p. es. Eur. *Her.* 480 (parla Megara dei suoi figli):

μεταβαλοῦσα δ' ἡ τύχη  
νόμφας μὲν ὑμῖν Κῆρας ἀντέδωκ' ἔχειν,  
ἔμοι δὲ δάκρυα λουτρά...

Comp. il rilievo parallelo Br. K. 1, LXVI 2.



L'altra parte ci rappresenta il sacrificio parallelo di Polissena; qui sulle due estremità appaiono due Fate. È evidente che non si deve cercare un senso più profondo in queste rappresentanze ornamentali.

La seconda classe è quella che ci rappresenta una Fata come personaggio soltanto *assistente* all'azione, che si sviluppa dinanzi ai suoi occhi senza che essa vi prenda parte in alcun modo. È proprio questa classe che ha di mira Enr. Brunn, quando parla della « smania degli artisti etruschi d'introdurre ovunque tali esseri »<sup>1</sup>. Credo però che questa sentenza sia troppo severa. Certo dal punto di vista materiale tale figura stante fuori dell'azione potrebbe essere considerata soverchia; il suo significato è piuttosto determinativo. Volge la mente dello spettatore verso l'intimo senso dell'azione, gli mostra che in questo quadro c'entra il destino, la maledizione, il *pathos* tragico. Anche nelle pitture vascolari greche troviamo spesso in tali casi la figura impressionante dell'Erinni colla fiaccola accesa; la vede lo spettatore, ancorchè gli attori non la vedano, ed in questa loro cecità consiste appunto la tragicità della loro sorte. Nello stesso modo si comporta la tragedia greca riguardo a questi esseri sovrumani. La profetessa Cassandra nell'*Agamennone* vede le Erinni abitanti nella casa degli Atridi, benchè gli altri uomini non le vedano. Per l'arte etrusca può servire da esempio un'urna chiusina rappresentante l'uccisione di Clitennestra (fig. 6), che ho scelta appunto per confrontarla con un rilievo parallelo, di cui avrò da parlare fra poco. La Fata assiste a questa scena orrenda e non fa altro che assistere.

Finora dunque non si può parlare del senso etico di queste figure; ma la cosa cambia d'aspetto, quando si passa dalla seconda classe alla terza. Anche qui l'ambiente è mitologico o storico, come talvolta nella prima e sempre nella seconda; la differenza però consiste nel contegno della Fata. Questa non si limita più alla sola

<sup>1</sup> Brunn-Körte, I p. 29.



Fig. 5. — Sarcofago chiusino.

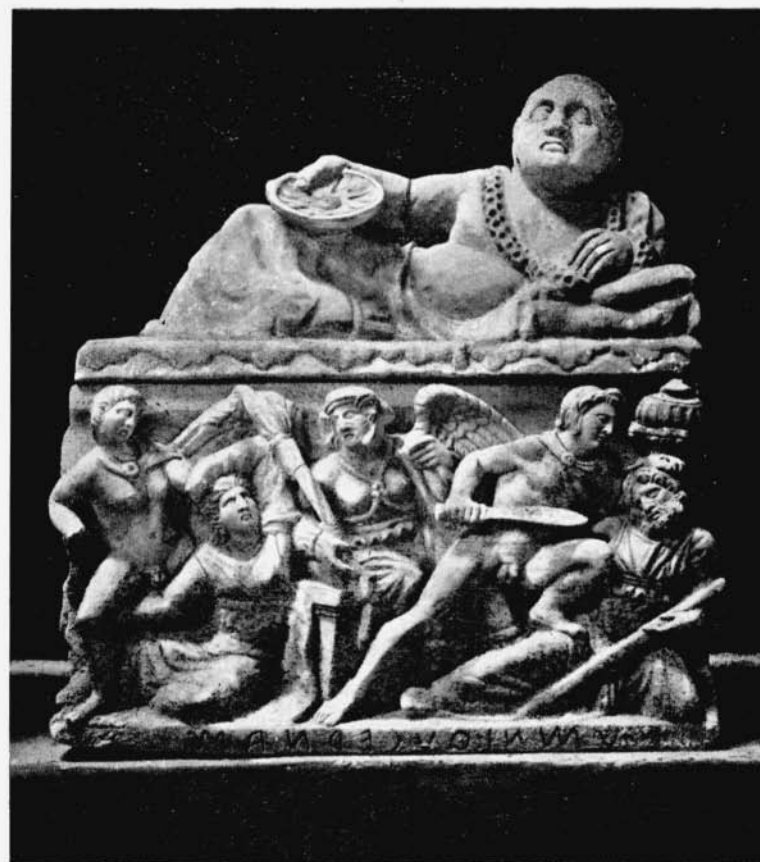


Fig. 6. — Urna chiusina.

assistenza, indicando così il carattere tragico dell'azione; prende viva parte ad essa, è diventata la personificazione del giudizio celeste sui fatti degli uomini. Ed è appunto qui che emerge il valore etico dell'escatologia etrusca.

Vediamo Telefo sull'altare con l'Oreste bambino<sup>1</sup>; era stata Clitennestra a consigliargli di ricorrere a questo estremo ripiego per assicurarsi l'aiuto di Agamennone. Eppure quest'ultimo non è disposto a cedere, e Telefo nella sua condizione disperata, sguainando la spada, minaccia di uccidere il bambino. Qui la madre, vedendo in pericolo la vita di suo figlio, si getta ai piedi di Telefo; ed ecco la Fata apparisce, volgendo a lei lo sguardo bieco, come se volesse dirle: « è questo che hai voluto? ».

Vediamo Meleagro al culmine della sua vita eroica<sup>2</sup>: sta per uccidere il cinghiale calidonio, non sapendo che questo atto sarà la cagione della sua propria morte. È la Fata che glielo dice, apparentogli e stendendo la destra verso di lui in guisa di ammonizione.

Vediamo Elena<sup>3</sup> pronta a cedere alle lusinghe di Paride, quando le appaiono due Fate. L'una stende la mano, come se volesse ammonirla; l'altra alza la sua verso il cielo, come se volesse invocare l'aiuto della deità.

Vediamo Pelope<sup>4</sup> nell'atto di uccidere Myrtilo, venendo meno in tal modo alla parola e scatenando così lo sdegno del cielo contro sè e la sua prole: Myrtilo cerca rifugio su di un altare, e la Fata pone la mano sulla spalla di Pelope per ritenerlo. Sarà invano, lo sappiamo; l'artefice ha voluto indicare la sua disapprovazione della doppia fellonia dell'eroe.

Vediamo altrove un altro assassinio, esso pure presso un altare, assassinio finora enigmatico<sup>5</sup>; anzi ne abbiamo parecchie rappresentazioni, ed è utile parago-

<sup>1</sup> Br. K. I, XXXII 14.

<sup>2</sup> Br. K. II, LX 8.

<sup>3</sup> Br. K. I, XXVIII 2.

<sup>4</sup> Br. K. II, XLIX 2.

<sup>5</sup> Br. K. II, LXXXII 92.

narle. Nell'una la scena è quasi incorniciata da due Fate stanti ai due lati colle fiaccole simmetricamente abbassate; qui il loro valore è prettamente ornamentale, abbiamo un esempio della prima classe. Nell'altra invece i dèmoni — Caronte da sinistra, la Fata da destra — prendono viva parte all'azione. Caronte stende la sinistra con un gesto imperativo, come se volesse dire: « uccidilo! »; la Fata stende anch'essa la destra, ma piuttosto nel senso di ammonizione o di protesta.

Essenzialmente tragica è anche la morte di Enomao, quale la rappresenta il rilievo d'una urna volterrana<sup>1</sup>, quantunque sembri che l'artefice non abbia bastantemente capito il suo modello. I cavalli di Pelope sono sul punto di calpestare Enomao caduto; Caronte stesso li afferra, accelerando così l'azione spietata. Dall'altra parte però sta la Fata conversando animatamente con Pelope; le sue braccia non sono conservate, ma non c'è dubbio che si sforzi di ritenerlo.

Anche nelle rappresentanze dell'uccisione di Troilo<sup>2</sup> si può scorgere una gradazione interessante. Sarà la causa mistica della morte dell'uccisore, cioè di Achille; ci entra dunque la Fata. Ma nell'un rilievo non fa altro che assistere alla scena crudele; questa rappresentazione appartiene quindi alla seconda classe. Altrove però il suo carattere è più significativo. Qui stende la destra verso Achille per ritenerlo; là invece, dopo compiuto l'omicidio, alza la mano, come se volesse chiamare la vendetta divina sull'uccisore.

Specialmente espressiva è la scena dell'oltraggio commesso da Aiace il Locrese contro Cassandra che cercava rifugio presso la statua di Pallade<sup>3</sup>. Il feroce vincitore la minaccia della sua spada; la Fata ritiene colla destra il suo braccio armato e nello stesso tempo stende la sinistra verso la statua, come se volesse dire: « abbi almeno rispetto della dea! »

<sup>1</sup> Br. K. II, XLIX 1.

<sup>2</sup> Br. K. I XLIX 99.

<sup>3</sup> Gerhard, *Etr. Sp.* II 236; ma la sua spiegazione è assai strana.

Ma in nessun altro luogo l'attività di questa Fata ammonitrice era così conveniente come nella scena più atroce di tutta la mitologia greca, quella del matricidio di Oreste. Ne ho dato sopra un saggio, appartenente alla seconda classe; qui si tratta d'un altro, <sup>1</sup> prova dello sviluppo dell'escatologia verso la morale. Anche qui Clitennestra è caduta in ginocchio dinanzi all'uccisore, e per di più si è scoperta il seno per imporre al figlio rispetto verso la madre; questi nondimeno l'ha afferrata pei capelli ed è già sul punto di colpirla colla spada. Anche qui dietro a loro apparisce la Fata; ma non più semplicemente per assistere all'atto orribile, come in quella prima rappresentazione, no: prendendo d'un gesto protettore il braccio della donna, volge verso Oreste uno sguardo pieno di rimprovero e stende nella stessa direzione la destra, come se volesse dire: « non lo fare! ». Per rendere questa intromissione ancora più significativa, l'artefice ha rappresentato dall'altra parte questo stesso Oreste <sup>2</sup> sul punto di uccidere Egisto. Qui la Fata non c'entra: il castigo di Egisto fu sempre reputato giusto <sup>3</sup>.

## 8.

Ed ora possiamo definitivamente ritornare alla pittura volcente. Credo che dopo gli esempi allegati il senso dei due dèmoni non può essere dubbio. Se Caronte col suo gesto imperativo sembra dire all'eroe: « uccidilo! »,

<sup>1</sup> Br. - K. I, LXXVII 5.

<sup>2</sup> Secondo altri Pilade; ma la tradizione sta per Oreste, ed il raddoppiamento della figura è usitato nell'arte etrusca; comp. Br. - K. I, XIII (Venere raddoppiata); anche Br. - K. II 129 (secondo me, Ifigenia raddoppiata).

<sup>3</sup> Una concezione tutta diversa avremmo nel rilievo Br. - K. I, LXXV 1, ammettendo tuttavia che la copia sia esatta (l'originale è scomparso). Qui Oreste (barbato!) pare essere spinto dalla Fata verso il matricidio. In questo caso avremmo un esempio della *δικαία ἀπάτη* greca secondo il precetto di Eschilo: *ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, ἡὼ θεὸς ξυνάπτεται* (*Pers.* 742).

la Vanth, che sta dall'altra parte, col gesto della sua mano destra, col suo sguardo rimproverante verso di lui, gli dice non meno apertamente: « non lo fare! ». Sarà effetto del caso che Caronte apparisce alla sinistra e la Vanth alla destra di Achille; eppure rammenta la ballata tedesca del Cacciatore selvaggio, in cui all'eroe violatore della domenica apparisce uno spirito maligno a sinistra, incitandolo al peccato, ed uno spirito buono a destra, dicendogli: non farti sedurre da quel di sinistra! (« Lass dich vom Linken nicht umgarnen! »). Queste stesse parole credo udire dalla bocca della nostra Vanth: l'angelo ammonitore di Achille rispondente al diavolo seduttore Caronte.

Ma se è proprio così, allora dobbiamo attribuire all'escatologia etrusca — almeno nei secoli IV-II, ai quali aggiudichiamo le sculture e le pitture allegate — un senso profondamente etico. Caronte, originariamente demone della morte e conduttore degli estinti nel regno del buio, è diventato col tempo lo spirito maligno che cerca di traviare gli uomini e di trascinarli verso le cattive azioni, per renderli in tal modo votati alla morte. La Fata, che forse anch'essa gli era dapprima affine, come la *Charis* greca era etimologicamente una sorella di *Charon*, attraversando le diverse fasi che la avvicinavano all'Erinni, alla Moira, alla Nemesei dei Greci, divenne col tempo la personificazione della giustizia, l'ammonitrice degli uomini che si sforza di ritenerli sul sentiero del bene.

Che diremo dunque del disprezzo con cui si soleva parlare dell'escatologia etrusca? Ho già allegato le parole troppo severe del Brunn sulla smania degli artefici etruschi di introdurre esseri sovrumani nelle loro rappresentazioni; ancora più sdegnoso è il giudizio del Rosenberg,<sup>1</sup> che, dopo aver derivate le Fate etrusche dalle Erinni greche, chiama il metodo degli artefici « un treddo, spensierato giuoco col terrore e collo spavento,

<sup>1</sup> Ad. Rosenberg, *Die Erinyen* (1874) p. 78.

che lascia indifferente lo spettatore e perfino gli fa schifo ». Mi pare che invece di condannare quegli artefici si dovrebbe piuttosto sforzarsi di capire le loro intenzioni, comparando fra loro le diverse trattazioni dello stesso tema e cercando di stabilirvi lo sviluppo delle idee escatologiche e morali, come ho accennato in questo mio studio; allora la sentenza finale riuscirebbe più favorevole e più giusta.

Il nostro egregio collega Prof. Weege nel suo libro ben noto, seppur contrastato, sulla pittura degli Etruschi,<sup>1</sup> parlando degli aspetti esteriori di Caronte, nonchè delle Fate, s'ingegna di rintracciarne l'influsso nella poesia e nell'arte toscana del Medio evo, in Dante e nell'Orcagna. Sarebbe molto lusinghiero seguirlo in questa via anche in riguardo al senso etico di queste figure. Ma la questione domanderebbe troppo vaste indagini ed eccederebbe i limiti di questa comunicazione, e forse anche delle mie forze. Si può però affermare che, se si tratta delle personificazioni del bene e del male, nessun altro popolo dell'antichità si è tanto avvicinato all'escatologia cristiana quanto gli Etruschi.

T. ZIELINSKI.

*Università di Varsavia.*

<sup>1</sup> Fr. Weege, *Etruskische Malerei* (1921), spec. p. 22 sgg., 41.