

1624  
Dalla *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*  
Anno IV, Fasc. I, pagg. 7-60 - Fasc. II-III, pagg. 101-144

---

DORO LEVI

# LA TOMBA DELLA PELLEGRINA A CHIUSI

STUDI SULLA SCULTURA ETRUSCA  
DELL'ETÀ ELLENISTICA

ROMA  
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO  
LIBRERIA  
MCMXXXIII - ANNO XI

Bibliothèque Maison de l'Orient



112743

*Al Prof. E. Polver  
in ammirazione e devozione*

*Levi*

Dalla *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*  
Anno IV, Fasc. I, pagg. 7-60 - Fasc. II-III, pagg. 101-144

*Figure inw. 1833*

DORO LEVI

# LA TOMBA DELLA PELLEGRINA A CHIUSI

STUDI SULLA SCULTURA ETRUSCA  
DELL'ETÀ ELLENISTICA

ROMA  
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO  
LIBRERIA  
MCMXXXIII - ANNO XI

# LA TOMBA DELLA PELLEGRINA A CHIUSI

## STUDI SULLA SCULTURA ETRUSCA DELL'ETÀ ELLENISTICA

### I

NEL giugno 1928, mentre si eseguiva per conto della R. Soprintendenza alle Antichità di Etruria un'accurata esplorazione archeologica nella zona della "Tomba della Scimmia", in Chiusi, estendendosi le ricerche tutto attorno al Colle di Poggio Renzo si rinveniva improvvisamente, a poca distanza dalla casa colonica del podere detto "La Pellegrina", una tomba etrusca ricca di preziosa suppellettile funebre. La tomba era stata bensì depredata, e forse anche ripetutamente, ma per fortuna in epoca in cui non era ancora vivo il commercio antiquario: ragione per cui, asportati da essa tutti gli oggetti mobili, e soprattutto metallici, era stato lasciato in posto, per quanto maltrattato, tutto il materiale scultoreo, consistente in una cospicua serie di urne e di sarcofagi. I particolari del rinvenimento e la descrizione esauriente della suppellettile formano materia della relazione in corso di pubblicazione nelle *Notizie degli Scavi*, 1931; ma esulava necessariamente da tale pubblicazione un esame più attento dei singoli oggetti della tomba, tra cui i più importanti rappresentano indubbiamente un notevole incremento al patrimonio artistico, e offrono nello stesso tempo un non indifferente contributo per la soluzione di alcuni fra i più dibattuti e difficili problemi concernenti la scultura etrusca.

Parrebbe ovvio che un complesso di così notevole importanza e di così soddisfacente conservazione quale quello della "Tomba della Pellegrina", trovasse un'immediata classificazione nel quadro dello sviluppo artistico della civiltà etrusca, come pure una ben definita delimitazione cronologica. Sventuratamente non è così: l'incompleta e imprecisa pubblicazione dei ritrovamenti, l'insufficiente attenzione alle associazioni dei materiali di scavo, il disdegnoso abbandono da parte degli studiosi di oggetti singoli e di complessi di poca entità, per riserbare tutto l'interesse esclusivamente ai prodotti migliori e di valore artistico, hanno fatto sì che, per quanto riguarda l'evoluzione e la datazione di gran parte dei prodotti della civiltà etrusca, e soprattutto per il periodo che attualmente ci riguarda, si naviga tuttora in una fitta nebbia. Per cercare, anzitutto, di trarre quanto maggior insegnamento dal complesso che ci offre la "Tomba

della Pellegrina ,, , essendo questa stata spogliata degli oggetti mobili di arredo di qualche valore, non ci sarebbe dunque purtroppo di alcun aiuto pratico, si può dire, l'esame delle forme della ceramica rozza, in essa quasi esclusivamente attestata, come pure quello dei pochi e poco significanti resti metallici, di cui solo una pissidetta argentea, per quanto mal ridotta, presenta una decorazione artistica. Osservando semplicemente che, accanto ai frammenti di ceramiche etrusco-campane e ai vasi di uso domestico, non fa apparizione alcun resto di ceramica aretina, non ci resta quindi altro che rivolgerci allo studio dell'architettura della tomba medesima, e poi, specialmente, a quello delle sculture in essa contenute.

La "Tomba della Pellegrina ,, , presenta una forma del tutto peculiare, <sup>1)</sup> e, nella sua curiosa irregolarità, testimonia indubbiamente un momento di trapasso, dall'antico tipo chiusino della tomba a camera cioè, o forse più precisamente della tomba a crociera, al tipo più tardo della tomba a loculi. Di fronte alle più tarde tombe a crociera, invero, possiamo constatare come prenda un notevole sviluppo il "dromos ,, , lungo e stretto, ai lati del quale si allineano delle cellette, o anche delle piccole nicchie, più o meno regolari, per solito alternativamente sul lato destro e su quello sinistro, vani spesso grandi appena per contenere il sarcofago o l'urna a essi destinati; talora è invece una sola stanza terminale, o anche una piccola celletta irregolare, davanti alla quale si svolge il "dromos ,, , con le sue nicchie; infine ci imbattiamo in tombe consistenti nel solo "dromos ,, , fiancheggiato di nicchiotti, tagliato in fondo dalla nuda parete dritta della roccia: <sup>2)</sup> da quest'ultima forma tombale si passa senz'altro ai colombari romani, con più file sovrapposte di loculi.

Il tipo della tomba con serie di nicchiotti lungo il "dromos ,, , e con celletta terminale, appare già fissato verso il principio del II secolo a. C.; a tale data appartiene per es. la tomba della famiglia Rusina delle Tassinaie, <sup>3)</sup> coi nicchiotti ancora irregolarmente disposti, più o meno grandi e tendenti alla forma di stanzette; eguale irregolarità perdura nella tomba delle Palazze, <sup>4)</sup> di carattere più evoluto. La maggior parte delle urnette chiusine in terracotta con decorazione a stampiglia formano la suppellettile di tal genere di tombe a nicchiotti, urne che appunto nel loro complesso si distribuiscono lungo il II secolo a. C. <sup>5)</sup> Una tomba invece coi loculi già regolari, disposti alternatamente lungo il "dromos ,, , ma che conserva ancora una grande cella terminale con tre nicchie a banchine scavate entro le tre pareti, è la tomba della famiglia Matausni di Ficomontano: <sup>7)</sup> tomba che, per il carattere della suppellettile ora perduta, quale ci appare dalla descrizione tramandataci, con gran numero di urne in alabastro associate a qualche urnetta in terracotta, sembra pur essa appartenere al trapasso fra il III e il II secolo. Più esattamente datata, circa entro la prima metà del II secolo, è la tomba di Larthia Seianti, <sup>7)</sup> dall'asse unciale, coniato fra il 217 e il 180 a. C., <sup>8)</sup> rinvenuto entro la cassa della famosa urna dipinta: tomba questa che, con la sua cella terminale e le due serie di vani opposti sul "dromos ,, , di diversa grandezza e conformati alla

dimensione delle urne che dovevano contenere, ricorda vivamente la forma della tomba a crociera con duplice serie di braccia laterali.

Esaminiamo ancora una tomba inedita, i caratteri della cui suppellettile potranno riuscire di giovamento per delimitare l'epoca di passaggio e di trasformazione delle tombe chiusine a camera nelle tombe a loculi. È questa la tomba della Barcaccia,<sup>9)</sup> esplorata a cura della R. Soprintendenza di Etruria dal 27 febbraio al 3 marzo 1911, in località "La Casaccia", sulla strada Chiusi-Chianciano, nella proprietà Pianigiani.<sup>10)</sup> Il "dromos", (vedi la piantina, *fig. 1*) era diretto verso nord-est, ed era largo circa 1 metro e lungo 5 metri. La cella terminale, nella volta della quale è avvenuto il franamento che ha palesato l'esistenza della tomba, era stata precedentemente depredata; questa aveva forma pressochè quadrata, di m. 1,30 di lato, ed era provvista di banchina ricavata nel tufo naturale su tre pareti. Gli oggetti recuperati da essa sono: sulla banchina sinistra, un'urna di alabastro (n. 14 nella piantina, *fig. 1*),<sup>11)</sup> molto deteriorata, con figura maschile recumbente sul coperchio, che stringe un oggetto incerto nella mano destra; il rilievo della cassetta cineraria, pure estremamente deperito, aveva con tutta verosimiglianza il motivo della Scilla col remo, similmente a un'altra urna (*fig. 6*), essendo ancora evidenti nella parte inferiore le due code arricciate. Un gruppo di numerosi oggetti era sparso sul piano della cella; e precisamente: un'oinochoe bronzea, in frammenti, con ansa rigata desinente all'impostatura inferiore in una maschera silenica assai simile a quella riprodotta nella nostra *figura 2, 1*, meno bene conservata; un'oinochoe fittile, di sagoma piriforme simile alla bronzea precedentemente descritta ma più snella, con resti di collarino a linguette, e resti della rimanente decorazione verniciata sul corpo (*fig. 3, 7*; alt. m. 0,22); una snella brocchetta, tutta verniciata di nero, col labbro spezzato (*fig. 3, 2*; alt. m. 0,16); due oinochoai di terracotta rozza, a corpo globulare schiacciato ed alta ansa cilindrica sovrastante il labbro (*figure 3, 1 e 5*; alt. m. 0,20 e 0,18); tre piattini fittili, tutti verniciati in nero opaco, con grosso labbro a risvolto; due nel fondo

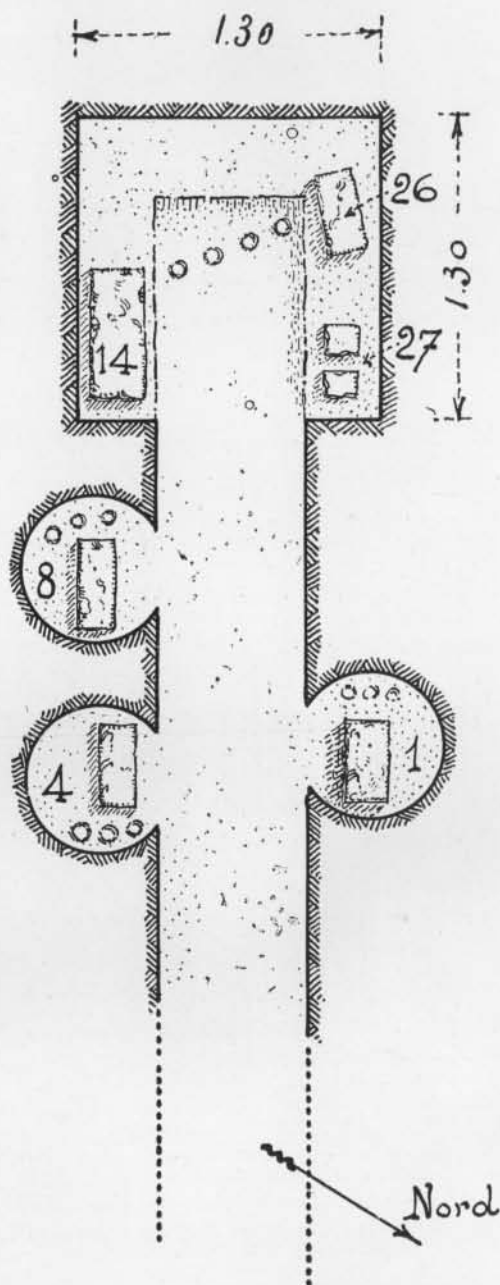


FIG. 1



FIG. 2

hanno un grafito (*fig. 3, 6*; due del diam. di m. 0,09, e uno del diam. di m. 0,08; alt. di tutti m. 0,05); un piattello di terracotta, verniciato, più largo e con pieduccio ad anello (alt. m. 0,049, diam. m. 0,155); frammenti di uno strigile di ferro, e frammenti di altri strigili simili; frammenti di lucerne e di piattini, e frammenti di vari vasi rozzi in terracotta. Spostati dalla posizione originaria e senza traccia della cassetta cineraria sono stati rinvenuti: un coperchio di urna in alabastro, con figura maschile acefala, stringente un boccaletto nella mano destra, col corpo ammantato talmente degradato dagli



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5

agenti atmosferici da somigliare attualmente più a un abbozzo in creta che non a una scultura; e due frammenti di coperchio di un'altra urna simile in alabastro, pure molto deteriorati, uno dei quali è stato il primo oggetto apparso nell'avvallamento della tomba (nn. 26-27 nella pianta).

Nel nicchiotto a destra, intatto, distante circa m. 1,20 dalla fronte della cella terminale, profondo m. 0,90 sotto al piano della campagna e perfettamente chiuso da un embrice fittile, si sono rinvenuti i seguenti oggetti, nella loro disposizione originale: un'urna in terracotta colorata (*fig. 4*; n. 1 nella pianta), ben conservata. Il rilievo sulla faccia della cassetta ha la consueta scena del fratricidio tebano, a soli quattro personaggi, i due protagonisti cioè e le due Lase ai fianchi; sul coperchio è la figura maschile del defunto, seduta, con la testa dritta conservante molte tracce della coloritura, però sbavata e coi colori confusi; l'espressione degli occhi sembra quasi attenta con le pupille fisse innanzi; una tenia cinge i capelli leggiadramente ondulati; le labbra sono dipinte in rosso, la carne delle guance e del collo è in bruno; la trattazione del panneggiamento, per quanto comune, è abbastanza efficace; discretamente modellata è pure la mano sinistra, che sostiene un lembo del manto, mentre la mano destra regge al solito la patera (lung. m. 0,44, largh. m. 0,22, alt. complessiva m. 0,60); un'oinochoe in bronzo (*fig. 2, 3*), panciuta, con labbro orizzontale stretto, manico ritorto come a coda di sirena, con impostatura sul labbro a due braccia orizzontali come a due rozze teste di animale, forse di oca, e l'impostatura inferiore a medaglione rappresentante una

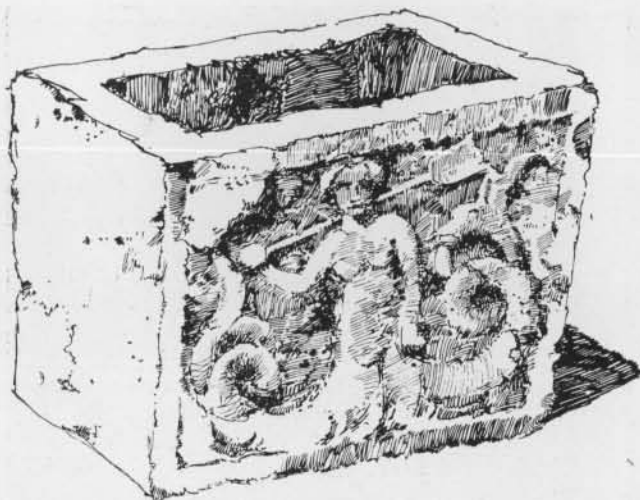


FIG. 6

la figura sul coperchio era maschile, seduta, sorreggente una patera nella destra; <sup>13)</sup> un'oinochoe in bronzo (*fig. 2, 1*), col corpo ovoidale ristretto sul labbro orizzontale dritto; l'ansa rigata termina sull'impostatura inferiore con un medaglione a testa silenica, in alto rilievo, con volto assai espressivo, ampia chioma riccioluta, barba a ondulazioni regolari, naso schiacciato e labbra aperte come in un ghigno; l'insieme palesa una interessante derivazione da modelli ellenistici; due patere calene, identiche, di cui una leggermente frammentaria sull'orlo (conservata questa al Museo Archeologico di Firenze, *fig. 7*), con la consueta decorazione delle quattro quadrighe portanti divinità e guidate da Vittorie alate (alt. m. 0,03, diam. m. 0,19); un calice in terracotta verniciata in color scuro (alt. m. 0,15, diam. m. 0,10); un'olla ovoidale, di argilla rozza, senza anse (*fig. 3, 4*; alt. m. 0,26, diam. della bocca m. 0,13); un'anfora biansata di terracotta rozza, col collo allungato (*fig. 3, 3*; alt. m. 0,35, diam. m. 0,145).

A circa m. 0,30 dal loculo suddetto sul medesimo lato del "dromos", si è rinvenuto un terzo loculo, sempre intatto e chiuso dal suo embrice. Questo conteneva: un'urna in terracotta colorata (passata al Museo Archeologico di Firenze, *fig. 5*; n. 4 nella pianta),

testa di Ermete, tutta incorniciata da ampie trecce inanellate, e coperta da un petaso a due alette (alt. m. 0,18, diam. della bocca m. 0,11); un piccolo askos in argilla rozza (*fig. 3, 8*; alt. m. 0,10).

Nel loculo più vicino alla cella terminale, e quasi a contatto col frontone di questa, sul lato sinistro del "dromos", egualmente rinvenuto intatto e col suo embrice di chiusura, si sono trovati i seguenti oggetti: un'urna di alabastro alquanto deteriorata (*fig. 6*; n. 8 nella pianta), <sup>12)</sup> con la cassetta cineraria ornata da una Scilla che stringe un remo;



FIG. 7

perfettamente conservata, anch'essa con la scena consueta del fratricidio tebano sulla fronte, ma dallo stampo maggiore, a cinque figure, fra due pilastrini; la figura muliebre del coperchio, semisdraiata come nelle urne precedenti, si appoggia col gomito sinistro sul guanciale, mentre con le dita stringe il nastro della cintura, e nella destra tiene un ventaglietto (lung. m. 0,58, largh. m. 0,30, alt. complessiva m. 0,75); una situla di bronzo (*fig. 2, 2*), con corpo ovale, sul cui fondo è applicata una rosetta massiccia, con un campanello e un anello mobile; il manico è a sbarra ritorta desinente alle estremità in due teste di cigno; sul dorso del manico nella parte centrale è unita una seconda sbarra, coi vertici ripiegati ad arco e con due testine di oca ai lati dell'anello centrale di sospensione; le impostature del manico sotto all'orlo della situla sono due lastre in rilievo, rappresentanti due eroti, con le ampie ali ripiegate e le gambette incrociate (alt. senza manico m. 0,135, diam. della bocca m. 0,10); due frammenti di uno specchio bronzeo (?); una tazza di terracotta verniciata in colore scuro, biansata (alt. m. 0,09, diam. m. 0,22).

Riassumendo, le osservazioni che possiamo trarre dal complesso della tomba della Barcaccia sono le seguenti: in essa sono mescolate ancora le urne di alabastro a quelle fittili; e precisamente urne fittili compaiono solamente nei due ultimi nicchiotti sul "dromos,,. Nella prima nicchia vicina alla cella terminale si rinvengono, assieme all'urna di alabastro, due tazze calene col rilievo delle quadrighe: ceramica calena che, per quanto sia ancora assai viva la discussione sui luoghi della sua fabbricazione e sulla durata del suo periodo di esistenza,<sup>14)</sup> abbraccia, con una certa sicurezza, soltanto a un dipresso la seconda metà del III secolo a. C. o al massimo anche il principio del II; a ogni modo le tazze a quadrighe, di cui si sono contati finora oltre 50 esemplari, rappresentano uno stadio relativamente antico di tale produzione; <sup>15)</sup> la maggior parte di esse, sia a vernice nera sia a patina argentea, proviene dall'Etruria, ma qualcuna conserva ancora la formula greca ἐπέει, mentre nessuna porta il nome del fabbricante: se non sono dati sufficienti a farla risalire, come qualcuno pensa,<sup>16)</sup> fino alla prima metà del III secolo, a ogni modo è difficile farla scendere oltre allo scorcio del secolo medesimo. Con tale data coincidono bene i caratteri delle altre suppellettili da noi descritte; l'urna (*fig. 5*) del Museo di Firenze, dal canto suo, che appartiene come abbiamo visto al gruppo delle urnette fittili maggiori con la rappresentazione a cinque figure, in posizione più armonica, meno schematica e rigida dello stampo a quattro personaggi, è quindi verosimilmente un esemplare del primo periodo di produzione di tal genere di urne commerciali; essa palesa inoltre un'eccezionale freschezza della matrice, forse anche con qualche accurato e impercettibile ritocco della stecca che aumenta la vivacità dell'esecuzione. Per tutti questi indizi, dunque, anche l'interessante complesso della tomba della Barcaccia riconferma attorno allo scorcio del III secolo a. C. la graduale trasformazione della tomba chiusina a camera nella tomba a loculi.

Accingendoci a esaminare l'arte dei rilievi delle urne della Pellegrina, possiamo affermare di trovarci in un campo perfettamente vergine; la vastissima produzione delle urne che, dal primo secolo dell'Ellenismo fino all'ultimo declino della civiltà etrusca,



FIG. 8

domina si può dire in modo assoluto tutto il campo della scultura funeraria, è stata studiata esclusivamente per i soggetti figurati, mentre le qualità artistiche e stilistiche dei rilievi sono state sempre trascurate; i prodotti delle tre fabbriche principali, cioè quelle di Chiusi, di Volterra e di Perugia, sono per lo più associati ed esaminati nel loro complesso, mentre solo raramente se ne sono distinti alcuni caratteri specifici:<sup>17)</sup> al contrario, malgrado le relazioni e

le reciproche immancabili influenze, hanno maniere, tendenze, predilezioni, del tutto diverse e peculiari; ed entro la cerchia di ogni singola scuola si notano nei diversi monumenti differenze tali, che assicurano a prima vista per ciascuna una propria evoluzione, evoluzione nella tecnica esecutiva, cui corrisponde una trasformazione nell'espressione artistica, un mutamento nella disposizione e nell'aggruppamento delle figure. Per questa negligenza di una più accurata osservazione, il disprezzo, dovuto alla gran massa delle opere commerciali e dozzinali, ha coinvolto, come noteremo più tardi per i ritratti funebri, così anche tutti i rilievi scultorei, tra cui invece troveremo alcuni veramente degni di vivo interesse e di sincera ammirazione. Infine assai superficialmente e spesso tendenziosamente è stato esaminato il rapporto fra i rilievi delle urne etrusche e quei monumenti scultorei ellenici di natura affine, che possano aiutarci a classificare le urne con una certa approssimazione, geneticamente e cronologicamente. Pur dovendo rivolgere la nostra attenzione specialmente all'ambiente chiusino, nel quale sono sorte le urne della Pellegrina che direttamente ci interessano, per chiarificare anzitutto il campo da molte idee preconcelte, o assolutamente errate, dovremo premettere e intercalare alcune considerazioni generiche.

Anche una superficiale conoscenza dell'arte etrusca permette a colpo sicuro, per la maggior parte delle urne, fatta eccezione cioè per pochi esemplari in cui si palesa una più viva interferenza o influenza reciproca, l'assegnazione di un esemplare a una delle tre grandi fabbriche sopra elencate. Fra queste trascureremo quasi completamente la fabbrica perugina, i cui prodotti — fra i quali prevalgono le monotone e ripetute scene del congedo funebre, con le serie di personaggi semplicemente accostati l'uno all'altro, tutti rigidi, trattati in rilievo basso, piatto, con schematici solchi e incisioni per il panneggiamento convenzionale — manifestano immediatamente un carattere di decadenza e di seriorità: arte che vediamo dunque retrocedere quasi alla maniera primitiva di un

ingenuo rilievo disegnativo, incorporeo, e che ci mette subito in guardia contro i pericoli di certi giudizi generici, basati su uno sguardo superficiale e sul complesso di tutta la produzione etrusca, quale, per esempio, l'affermazione che col progredire del tempo e col decadere del rilievo si accentui nelle urne etrusche, come avviene per i sarcofagi romani, la tendenza ad annullare lo sfondo.<sup>18)</sup> Limitando dunque la nostra analisi essenzialmente ai prodotti di Chiusi e di Volterra, potremo notare come distinguano gli uni dagli altri una differente tecnica e trattazione del rilievo, un'opposta concezione del soggetto e disposizione delle figure, e perfino una diversa derivazione genetica. Mettiamo a raffronto nella *fig. 8* e *fig. 35* due rilievi che rappresentano il medesimo soggetto, cioè il saccheggio da parte dei Galli del santuario di Delfi, benchè la scuola chiusina ci scapiti assai nel confronto con la sua scadente urna della Pellegrina di fronte a uno dei migliori prodotti della scultura volterrana: la scultura chiusina si ricollega immediatamente al grande ramo del rilievo decorativo ellenico; le figure, trattate in rilievo assai alto, con vigoroso modellato, sono create dalla matrice dello sfondo ideale, si intrecciano e si addensano, in una disciplinata unità di azione, mentre tuttavia i loro corpi si contrappongono in un ricercato equilibrio; nel rilievo volterrano le figure si staccano, intagliate quasi a tutto tondo, con sottosquadri profondi, assolutamente in modo di piccole singole figurine plasmate tutto intorno: lo sfondo, così allontanato, è sentito talmente estraneo alle figure del rilievo, come una parete neutra dietro alle figure medesime, che per lo più nelle urne volterrane si sente il bisogno di accentuare, mediante indicazioni architettoniche sul contorno sopra e sotto il rilievo, il suggerimento di una vera e propria parete di edificio, davanti alla quale la scena si svolga. In genere però nelle urne volterrane, assai più che nel bell'esemplare sopra addotto, vediamo un eccessivo agglomeramento, una giustapposizione di personaggi, spesso del tutto estranei all'azione, di fronte alla spaziosa e armonica distribuzione delle poche e indispensabili figure scelte nei corrispettivi soggetti di arte chiusina; così i personaggi delle urne volterrane, piccoli e spesso sommariamente trattati, perdono per lo più il loro valore individuale, mentre si cerca piuttosto un'efficacia d'insieme,



FIG. 9



FIG. 10

mentre la narrazione dell'episodio mitologico prende il sopravvento sull'importanza e sull'espressione di ogni singolo individuo.

Veniamo a considerare un gruppo cui appartengono alcuni fra i più bei prodotti di questa arte chiusina, e in cui rientrano appunto le due migliori urne della Pellegrina: il soggetto è una scena di combattimento, di cui il protagonista era evidentemente un personaggio a cavallo. Nella magnifica e famosa urna

da Città della Pieve al Museo di Firenze,<sup>19)</sup> l'azione è in realtà distribuita in tre episodi con singoli duelli, di cui quello centrale è invece fra due guerrieri a piedi, e i due laterali tra due cavalieri e due pedoni; anche qui il chiaro equilibrio di movimenti e di masse, opposti antitetivamente forse con un'eccessiva ricercatezza,<sup>20)</sup> non diminuisce tuttavia l'accurata trattazione di ogni singola figura, tanto che nessuno dei tre episodi predomina in maniera da far dimenticare gli altri, e in ogni episodio ogni personaggio ha la sua dovuta parte di importanza, la sua particolare fisionomia e la sua piena efficacia di espressione, pure essendo giustamente subordinato all'insieme del racconto. In secondo luogo è assai notevole l'esperienza anatomica e la finezza artistica nella trattazione dei nudi, dal modellato insieme morbido e vigoroso, dalle epidermidi accarezzate, che lascia tuttavia trasparire alla superficie il giuoco profondo e lo sforzo dei muscoli e dei tendini. Nel gruppo centrale, interessante soprattutto da questo punto di vista per la completa nudità (*fig. 9*), osserviamo nel caduto la tensione dei muscoli addominali, la forte sporgenza dell'omero e del bicipite nel braccio sinistro sollevato e sostenente lo scudo; nel vincitore in piedi, la tagliente sporgenza della cresta iliaca nella torsione del corpo, la violenta piega della scapola destra e delle costole, la robusta modellatura del torace. Nelle figure vestite è degno di nota inoltre il valore che assume il panneggiamento, che accompagna e accentua il significato dell'azione, valore che era aumentato indubbiamente dalla policromia, che appare ancora in qualche resto, come nel mantello pittorescamente svolazzante sulle spalle del cavaliere di destra. Ma, degna di rilievo sopra ogni altra cosa, è l'espressione individuale di ogni singola figura: contrasta vivamente la sicura baldanza di quest'ultimo cavaliere (*fig. 10*), o la spietata energia del vincitore nel centro, con lo smarrimento dell'avversario di questo, indicato dalla fissità della pupilla nera, con l'atteggiamento doloroso del caduto di destra, dalle labbra semiaperte nel gemito.



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13

che infigge la spada nel petto dell'avversario, caduto davanti a lui rivolgendogli la schiena; ma in quest'urna il particolare schiettamente etrusco appare nella Lasa, che sorge davanti al cavaliere, e gli afferra il cavallo per la briglia. Per quanto riguarda la precisione anatomica, notiamo che in tutti i personaggi sono ben distinti i bicipiti e tricipiti del braccio, i muscoli delle gambe, con la rotula e il cuscinetto adiposo del ginocchio, sono segnate esattamente le dita dei piedi e delle mani, con le unghie, il tallone e la depressione intorno ad esso; piuttosto forzata appare la posizione del caduto nel centro (*fig. 15*), che immerge la daga nel ventre del cavallo; ma corrisponde all'eccessiva torsione del busto l'accentuazione delle pieghe sul ventre e la sporgenza del gran dentato, come pure l'arrotondamento del gluteo e la depressione fra esso e la coscia; in questo personaggio, in cui è accentuato pure lo sforzo dei muscoli di entrambe le braccia, è particolarmente intensa l'espressione di dolore del morente, nel volto abilmente incorniciato dallo zoccolo equino, con le palpebre già chiuse, le labbra strette, il mento prominente, una profonda ruga agli angoli della bocca. La superficie del corpo ignudo dell'altro guerriero è un poco più consumata, ma è tuttavia visibile l'accuratezza nella trattazione del petto e del pube: questi corruga appena le ciglia, come già preso dal gelo della morte; anche assai leggiadro è il volto del cavaliere (*fig. 13*), attento nell'assalto, impavido e risoluto; ardita ed efficace è la trattazione dello scorcio nel muscoloso e contratto dorso del guerriero travolto fra le zampe del cavallo (*cf. fig. 15*); tralasciando le altre figure secondarie meno significative, si può osservare infine ancora il riuscito atteggiamento di foga spezzata dall'agonia nel cavallo stesso, dall'anatomia efficacemente disegnata, dalla peculiare testa corta e col muso un poco tozzo che si può riscontrare anche nell'urna precedentemente esaminata, come in altre di questa medesima maniera artistica. Qualità ancora superiori presenta l'altra urna della Pellegrina, purtroppo conservataci mutila (*fig. 12*). Il soggetto è qui

Egualmente di accurata e leggiadra composizione, in rilievo assai alto e di modellato largo, è l'urna d'Aule Seiante Larthal della Pellegrina (*fig. 11*): tratta questa soltanto l'episodio principale, rimettendo nel centro la figura del cavaliere vittorioso, dietro a cui un compagno a piedi si lancia nella mischia; un secondo episodio a destra è rilegato a un'importanza secondaria, con un altro guerriero in piedi

ridotto all'unico episodio del cavaliere, col suo oppositore abbattuto e il personaggio travolto fra le zampe del cavallo, e al quale episodio si riattacca il gruppo a destra di un compagno dei vinti che cerca di accorrere in loro aiuto, e di un altro guerriero che minaccia quest'ultimo alle spalle; la Lasa etrusca già qui fa la sua apparizione, sostituendosi a un guerriero, di cui conserva ancora l'atteggiamento e



FIG. 14

l'azione, avviandosi verso la mischia e impugnando la spada, sull'angolo sinistro della scena. Senza insistere in troppi dettagli, possiamo ammirare tutta l'abilità dell'artista nella trattazione anatomica osservando la magnifica modellatura del torso del guerriero ignudo, dal fluido e possente giuoco dei muscoli; altrettanta maestria è nella trattazione del guerriero caduto, qui in posizione assai più naturale e meno forzata che nell'urna corrispondente, con un ginocchio posato a terra, nella quale figura oltre alle gambe, alle cosce e al gluteo, trova una superba espressione anatomica la veduta di tre quarti del torso, con le costole, i muscoli del gran dentato prominenti, l'ascella e i muscoli del braccio contratti, capacità di modellatura che possiamo riscontrare infine anche in quanto rimane del gruppo centrale mutilo, nella gamba distesa del guerriero, nella coscia e nella zampa puntata del cavallo. Alla capacità di esecuzione corrisponde bene la forza di vita intima che spira dalla scena, la grazia e l'espressione dei volti: manca purtroppo la figura del protagonista; ma mirabile è l'espressione dolorosa del guerriero caduto ginocchi, con gli occhi ancora aperti ma con le pupille nere fisse innanzi nello spasimo, le labbra ansimanti, il naso finemente disegnato, la rapida ma pittoresca esecuzione dei capelli; altra magistrale testa è quella dell'oppositore in piedi (*fig. 14*), con espressione di baldanza e di disprezzo del pericolo nel volto fiero e risoluto, dai tratti tuttavia delicati, con un netto solco che stacca dal collo la forte mascella, volto incorniciato di capelli a morbide ciocche sulla fronte e a ricciolini attorno agli occhi, e con lunghe chiome fluenti sulle spalle.

Lo stile artistico che abbiamo avuto agio di osservare già in questo ristretto numero di monumenti etruschi, con la delicata trattazione dei nudi, nei corpi giovanili dissimulante per lo più la vigorosa struttura interna sotto una morbida e calda levigatezza epidermica, e insieme con la vivace e immediata espressione, nei lineamenti del volto come negli atteggiamenti del corpo, degli intimi moti dell'animo, palesa senz'altro una

diretta derivazione dalla maniera, eclettica e tradizionalistica, che verso l'inizio del III secolo si era venuta formando e dominava in Grecia, traendo i suoi insegnamenti e la sua ispirazione dalle profonde orme lasciate nell'arte dagli immortali maestri del secolo precedente, e in particolare da Prassitele e da Scopas. Il soggetto di questo gruppo di urne etrusche da noi finora trattato ha il vantaggio di richiamarci alla memoria il monumento greco



FIG. 15

più insigne, e nel medesimo tempo abbastanza precisamente databile, di questa maniera direttamente erede dall'arte del IV secolo, cioè il grande sarcofago detto di Alessandro dalla necropoli reale di Sidone, monumento che è inoltre uno dei primi e più caratteristici in cui vediamo trasportata l'ampia decorazione con scene di combattimento, di antica tradizione nei fregi templari ellenici, a ornamento delle pareti d'un sarcofago: uso dei monumenti funebri con decorazione in rilievo, che abbiamo diverse ragioni di ritenere sorto sulle coste dell'Asia Minore per contaminazione di costumi asiatici e del senso artistico ellenico, e dal quale non è inverosimile che gli Etruschi abbiano derivato, più o meno direttamente, la moda dei loro sarcofagi donde forse è rinata quella delle loro più modeste urne cinerarie.

Se infatti alcuni dei motivi che si incontrano nelle urne etrusche con le scene di combattimento possono risalire anche notevolmente più addietro nella storia del rilievo ellenico, alcuni schemi dei guerrieri combattenti possono riscontrarsi, per esempio, fino nelle decorazioni di Gjölbaschi-Trysa <sup>21)</sup> — motivi e schemi che del resto si ripetono e si irrigidiscono giù giù nella storia dell'arte antica fino ai tempi imperiali, riscontrandosi, per esempio, su un rilievo di Treviri appartenente già al II secolo d. C. —, nel sarcofago di Alessandro alcune delle migliori urne etrusche trovano una parentela assai più stretta, una corrispondenza assai più sensibile, non soltanto negli atteggiamenti e nei raggruppamenti possiamo dire identici dei personaggi, ma anche un indubitabile punto di derivazione nella tecnica del rilievo e nel sentimento artistico. Per quanto riguarda la derivazione dei motivi, il cavaliere vincitore che appare il protagonista nel gruppo di urne da noi esaminate si può assai strettamente confrontare con la figura di Alessandro nella scena di caccia sul fianco occidentale del sarcofago di Sidone, e precisamente per la posizione del guerriero e del cavallo impennato, piantato questo sulle zampe posteriori e con le zampe anteriori agitate all'aria, nel gesto del braccio destro dell'eroe ritirato per dare

lo slancio all'asta, nella stretta aderenza della gamba ignuda ai fianchi dell'animale, col tallone ripiegato a spronarlo sotto il ventre, nell'arioso ondeggiamento del manto sbattuto dal vento dietro alla testa e alle spalle, e sopra ogni cosa nella serena ma attenta fissità dello sguardo, che interpreta l'anima tutta protesa nella baldanza della lotta e della vittoria. Anche il secondo cavaliere dell'urna di Città della Pieve, che egualmente si rizza sul cavallo impennato e ritira indietro il braccio destro per lanciare lontano il giavelotto, si può riavvicinare a qualche personaggio del sarcofago, per esempio al principe persiano vicino ad Alessandro nel medesimo fregio della caccia, come anche a un'altra opera il cui originale era inteso a glorificare le gesta del conquistatore, vale a dire alla figura del cacciatore sul rilievo di Messene al Louvre,<sup>22)</sup> che è stato con tutta verisimiglianza interpretato come una riproduzione della Caccia di Alessandro eseguita a Delfi da Leochares. Una derivazione irrefutabile ricollega invece lo schema di Alessandro che abbatte il cavaliere persiano sul lato orientale del sarcofago, con una serie di numerose ma del tutto scadenti e degradate urne di Perugia:<sup>23)</sup> in tutte è il medesimo atteggiamento di Alessandro incedente vittorioso e vibrante l'asta, e quello del persiano, vestito del suo caratteristico costume, che scivola sul cavallo ricadente sulle zampe anteriori, sollevando il braccio e cercando di scavalcare il dorso del suo animale; in tutte è perfino il dettaglio del guerriero morto o travolto sotto alle zampe del cavallo del vincitore; la parentela che riunisce tutte queste sculture, d'altro canto, col famoso mosaico di Alessandro, dimostra in realtà che il primo originale del motivo è da ricercarsi ancora più in su nell'invenzione dell'arte ellenica, con tutta probabilità in qualche grande affresco creato ancora nel IV secolo a celebrare la fresca memoria della grande vittoria di Alessandro su Dario; ma è da ritenere naturale che la prima imitazione nelle urne etrusche, non in quelle tarde e degenerate di Perugia, ma probabilmente in qualche esemplare ancora vicino all'arte che distingue i migliori esemplari quali quelli che abbiamo sopra esaminato, non abbia tratto ispirazione diretta da un tale affresco, ma da qualche libera e riassuntiva interpretazione in rilievo, per lo meno assai simile al sarcofago di Alessandro, se non vogliamo proprio affermare dal sarcofago medesimo.

Un altro motivo del sarcofago di Alessandro spesso ripetuto, con leggere varianti, nelle urne etrusche, è quello che ricorre nel mezzo del lato orientale, col guerriero che si volge indietro sul cavallo per abbattere l'avversario caduto sulle ginocchia, e che cerca di ripararsi sotto allo scudo sollevato: una delle migliori urne, e ancora meno lontane dallo schema e dalla maniera degli originali greci, è quella del Museo di Chiusi che affianca ai due lati di questa scena principale due duelli fra due guerrieri a piedi;<sup>24)</sup> possiamo risalire per questo schema ancora un poco più su, cioè al bel sarcofago delle Amazzoni di Vienna,<sup>25)</sup> che, senza voler entrare in merito al dibattuto problema della sua precisa datazione, almeno per l'origine dei motivi va classificato appunto tra la fine del IV e il principio del III secolo; notiamo inoltre in tale monumento, nel quale contrariamente al sarcofago di Alessandro è già adottato l'incorniciamento architettonico dei due pilastri laterali, anche la figura, che ritroviamo nelle urne chiusine sopra esaminate come in numerose altre,



FIG. 16

ventre del cavallo dobbiamo scendere assai più in basso, forse fino a un assai deperito e malsicuro particolare del fregio del tempio di Artemide Leucofriene a Magnesia.<sup>26)</sup>

Più assai però che la comunanza di motivi, ci interessa una certa affinità stilistica che abbiamo già notato fra le nostre urne etrusche e il sarcofago di Alessandro, per cui anche quelle possono trovare il loro posto sulla linea evolutiva dell'arte ellenica che in questo monumento possiede una compiuta e caratteristica espressione. Naturalmente qualche cosa di ben diverso dobbiamo attenderci nel grande sarcofago principesco creato certamente dalla mano d'un provetto artista greco ancora tutto pervaso dello spirito



FIG. 17

del guerriero che cade con la testa in basso, mostrando il cranio e la schiena. Relazioni assai più lontane e indirette fra i soggetti del sarcofago di Alessandro e i rilievi delle urne etrusche possono essere accennati nel cavaliere che finisce l'avversario, caduto a terra di fronte a lui e che tenta difendersi con lo scudo, nel motivo d'uno dei frontoncini col guerriero in piedi che immerge la daga nel petto dell'avversario caduto ginocchioni davanti a lui, acciuffandolo per i capelli, e nel motivo del barbaro ignudo che tenta di colpire il cavaliere avversario afferrando il cavallo per la briglia; per ritrovare invece fra i rilievi sul suolo ellenico e asiatico il motivo del caduto che immerge la spada nel ventre del cavallo dobbiamo scendere assai più in basso, forse fino a un assai deperito e malsicuro particolare del fregio del tempio di Artemide Leucofriene a Magnesia.<sup>26)</sup>

Più assai però che la comunanza di motivi, ci interessa una certa affinità stilistica che abbiamo già notato fra le nostre urne etrusche e il sarcofago di Alessandro, per cui anche quelle possono trovare il loro posto sulla linea evolutiva dell'arte ellenica che in questo monumento possiede una compiuta e caratteristica espressione. Naturalmente qualche cosa di ben diverso dobbiamo attenderci nel grande sarcofago principesco creato certamente dalla mano d'un provetto artista greco ancora tutto pervaso dello spirito dell'arte classica, e nei piccoli e riassuntivi prodotti delle urne italiche; lì è un'estesa composizione, in cui, nell'intreccio dei gruppi e dei personaggi, è ben distinguibile la maniera narrativa derivata dai grandi fregi templari, col rilievo, ancora tutto legato alla matrice del suo sfondo ideale, che si eleva solo di tanto quanto è necessario per conferire tutta la perfezione di modellato ai corpi delle figure e l'evidenza dell'intreccio alla composizione, necessariamente, per la larghezza della scena e per i conseguenti dislivelli, con un notevole, sebbene non eccessivo, limite di sfondo nudo sull'orlo superiore, e soprattutto con quelle ineffabili qualità, nelle sfumature che accompagnano l'accarezzata



FIG. 18



FIG. 19

e morbida superficie dei corpi, nell'espressione che illumina e individua l'atteggiamento delle figure, qualità che caratterizzano l'opera e lo spirito, e costituiscono il merito del valente artista ellenico. Purtroppo il rigido decreto di Demetrio Falereo ci impedisce di poter seguire sulle stele attiche lo svolgimento del rilievo funerario greco dall'inizio del III secolo, man mano che si raffreddava il calore di ispirazione emanante dal contatto e dall'esempio dei grandi artefici del secolo precedente; ma nelle urne etrusche, oltre che il risultato della distanza di tempo, avremo agio di constatare anche certe volute variazioni introdotte nella tecnica esecutiva da predilezioni e disposizioni artistiche locali; la tendenza ad arrotondare il contorno delle figure, a distaccarle dal loro fondo, che abbiamo possibilità di osservare già nel piccolo gruppo di urne esaminate, procede verisimilmente da quel senso di corporeità che è stato additato e noi stessi noteremo altre volte come una peculiarità di moltissime manifestazioni dell'arte etrusca; per questo medesimo principio sarà più sensibile nelle opere etrusche che altrove un innegabile appesantimento delle figure e delle rappresentazioni; e così ci si potrà facilmente spiegare anche l'incomprensione degli artefici etruschi per il valore dello sfondo ideale, l'istinto inconsapevole a nascondere quanto più possibile, portando le teste delle figure più in alto fin sopra all'orlo architettonico della scena, estendendo le figure nelle loro posizioni più larghe a



FIG. 20

sarcofago ellenico; il contrasto, sulla faccia del persiano morente (*fig. 17*), del dolore palese ancora nella bocca serrata, nei lineamenti contratti, che però si distendono lentamente, si dissolvono nel gelo mortale, che cala dall'ombra delle palpebre già spente; ma pure non dissimili mezzi ed effetti abbiamo osservato nell'espressione dolorosa dei caduti sulle urnette etrusche; così l'abbandono della morte, la pesantezza delle tenebre che cadono sulle palpebre gravi, sopra l'ultimo gemito della bocca e delle mascelle contratte, sono magistralmente raffigurati nelle teste dei due eroi tebani (*figg. 18 e 19*), piegate dal peso delle splendide armature, sull'urna del fratricidio di Firenze: <sup>27)</sup> contrasta a tale espressione, nel mezzo, insensibile, spietato, il genio funebre che guarda fisso innanzi a sè, segnando con la spada il destino dei vinti. La stessa efficacia si ritrova pure in opere di dimensioni e di importanza anche minori, come in singole figure, disposte per l'ornamentazione dei fianchi laterali di certe urne più lussuose: così espressione di dolore fisico è nel guerriero che cade ferito (*fig. 20*), come anche nel personaggio accecato dal rostro dell'uccello da preda (*fig. 21*) sull'altro lato dell'urna fiorentina col saccheggio di un santuario, cui abbiamo già sopra accennato, <sup>28)</sup> personaggio in cui, meglio che nell'episodio simile dell'urna di Città della Pieve (*fig. 22*), è espresso tutto l'abbandono della figura accasciata, col corpo raggomitolato a riempire in modo assai elegante il limite arcuato della scena; più freddamente è espressa la volontà che si

nascondere certi vacui, facendo svolazzare ampi lembi di mantelli, aprendo in vedute prospettiche l'interno di qualche scudo nelle scene di combattimento, introducendo altrove negli spazi liberi qualche edicoletta o qualche altarino. Malgrado tutto ciò non si deve misconoscere che non è ancora del tutto spenta la fiamma che aveva animato opere quali il sarcofago di Alessandro; mettiamo a raffronto qualche dettaglio, per esempio la testa del cavaliere sull'urna dei combattenti di Città della Pieve, e una testa del sarcofago di Sidone, quale il personaggio sull'angolo opposto a quello di Alessandro nella scena della caccia (*figg. 10 e 16*): oltre alle generiche relazioni di tecnica e di stile che abbiamo sopra notato, dobbiamo ammettere una certa aria di parentela nell'ispirazione d'insieme, nell'atteggiamento, come anche nei contorni, nella maniera di disegnare i tratti del volto. Inimitabile è il senso della morte, che grava il volto dei caduti sul



FIG. 21



FIG. 22



FIG. 23

accascia nel gelo mortale sull'altra faccia laterale dell'urna di Città della Pieve, col suicidio di Aiace (*fig. 23*).

Per ragioni stilistiche, dunque, ci è venuto naturale di collocare all'inizio dello sviluppo delle urne chiusine quelle che costituiscono anche i migliori esemplari di tutta la produzione, in cui il rilievo palesa ancora la massima perfezione di tecnica e la più grande accuratezza esecutiva, in cui più vivo e più sentito è ancora il sentimento informativo della rappresentazione; man mano, al contrario, allontanandosi dai modelli ispiratori e dall'ultimo afflato della grande arte, non notiamo che una successiva decadenza, un irrigidimento di arte e di forme, un appiattimento del rilievo e un imbarbarimento del senso del modellato, una contaminazione di motivi e una confusione dei soggetti. Per avere una prova sicura di questo asserto, sarebbe necessario stabilire numerose associazioni di scavo sia per le urne migliori come per quelle più scadenti, cercando poi di fissare dei confronti fra le associazioni dei materiali per urne contenenti le medesime rappresentazioni; purtroppo, come abbiamo detto al principio del nostro studio, tali associazioni mancano quasi assolutamente, e poi ci si troverebbe a ogni modo di fronte all'incertezza della cronologia e della classificazione per i medesimi materiali delle suppellettili così associate. La prima e più intima associazione per i rilievi delle urne sarebbe quella coi ritratti funebri sui coperchi; senonchè, dovendo in seguito approfondire proprio l'esame della plastica figurata, di cui pure la classificazione oscilla in preda ai vari e personali criteri estetici, non dobbiamo basarci ora su dati così pericolosi, per non incorrere in qualche biasimevole circolo vizioso. Un altro argomento interno, però, ci può essere offerto dall'esame e dal confronto dei rilievi delle urne medesime: ci potrà fornire, vale a dire, una controprova che la tecnica e la finezza del rilievo decadono coll'andar del tempo, l'osservazione d'un parallelo attenuarsi e spegnersi del senso della composizione, d'una crescente e progressiva incomprendione, e dell'imbarbarimento di certi

gruppi e di certi atteggiamenti. Darebbe materiale a un intero volume, non certo privo d'interesse, l'analisi minuta di ogni singolo gruppo di urne, per stabilirne le correlazioni e le dipendenze; noi qui, naturalmente, dovremo accontentarci di qualche rapido e significativo accenno.

Tornando alle rappresentazioni di combattimenti, col caduto che immerge la daga nel ventre del cavallo dell'avversario, dalle quali ha preso inizio il nostro esame, ricordiamo la squisita fattura dell'urna frammentaria della Pellegrina (*fig. 12*), con la stretta connessione di tutte le figure dell'unico episodio, nel quale il cavaliere abbatte e travolge i suoi due avversari, mentre due altri personaggi si slanciano verso di lui, uno per colpirlo e uno per difenderlo; già, abbiamo detto, nell'angolo sinistro della scena è introdotto un elemento concesso al gusto del pubblico etrusco, la Lasa funerea, che ha assunto evidentemente il posto e l'atteggiamento d'un guerriero; questo guerriero è invero ancora nell'altra urna della Pellegrina (*fig. 11*), in cui però i personaggi all'angolo destro si slegano in un'azione particolare, mentre la Lasa è introdotta nel mezzo dell'azione, e afferra per la briglia il cavallo del vincitore. Quest'ultimo motivo è ripreso in un'altra urna chiusina del Museo di Firenze,<sup>29)</sup> dove al suo posto è un orrendo demone maschile che impugna un colossale martello; la passione etrusca per i demoni infernali ha però in quest'urna pervaso assai più sensibilmente tutta la composizione, in cui non resta che il cavaliere coi suoi due avversari abbattuti, di fronte al genio funerario suddetto e a due Lase impugnanti faci, che limitano la scena alle due parti; la composizione della scena dal canto suo mostra una notevole decadenza: il movimento del cavaliere — sul capo del quale, come usano spesso gli artefici etruschi, è introdotto, da altri miti, un elemento estraneo e semplicemente esornativo, il cappuccio, o berretto frigio — è notevolmente più goffo, come assai più sforzato e maldestro è il gesto dell'avversario ginocchioni; mal determinata e incerta è la funzione della Lasa sull'angolo sinistro; appena un barlume di espressione rimane nel volto del caduto, in cui possiamo notare forse un primo accenno etnografico alludente alle invasioni galliche, nella fronte bassa e nelle lisce ciocche ricadenti sulle spalle; ma freddi e rozzi sono i lineamenti degli altri personaggi; il rilievo conserva ancora una certa profondità di piani e una certa rotondità di contorni; ma la modellatura dei corpi è già sulla china di una rapida decadenza; sul dorso del guerriero travolto sono appena indicate numerose sporgenze oblique e parallele, sia nella regione costolare come attorno alla scapola del braccio sinistro ritorto; il cavaliere ha particolari anatomici, piuttosto vaghi, solamente sul petto; certe mani, come quelle del demone che afferra le briglie, cominciano addirittura ad apparire mostruose. Un grado ancora più accentuato di degenerazione artistica appare nell'urna già della collezione Pacini,<sup>30)</sup> in cui è una riduzione, ma assai goffa e impacciata, dello schema dell'urna frammentaria della Pellegrina, donde è abolito il guerriero laterale di destra, dov'è pure la Lasa sul lato opposto, ma incedente senza slancio e senza vita, dove, essendosi raffreddata l'espressione, si spegne la foga dell'azione, nei personaggi dall'aria indifferente o intontita, mentre il cavallo ricade a terra nel peso delle membra lignee, e i due

guerrieri ignudi si protendono in distorsione impossibile dei torsi e delle braccia. Dà più tardi solo un excerpto schematico e impacciato, ridotto ai due unici combattenti principali, dal cavaliere simile ormai a un fantoccio sull'animale pesante e inanimato, qualche rilievo in cui all'incapacità nel disegno corrisponde la trattazione della superficie piatta e negletta;<sup>31)</sup> questa stessa maniera di rilievo piatto e senza corporeità si palesa, malgrado la cattiva preservazione, in un rilievo<sup>32)</sup> in cui addirittura assistiamo alla contaminazione in un unico momento di due motivi di origine diversa, cioè quello finora considerato, del vinto che immerge la daga nel ventre del cavallo, e quello del cavaliere che finisce l'avversario volgendosi verso la groppa del suo animale. L'infelice trasformazione dei motivi da parte di ignari artefici etruschi, ci vien fatto di notare però soprattutto a proposito della figura di guerriero caduto ignudo e supino, che ci è apparsa per la prima volta nell'urna integra della Pellegrina, e poi di nuovo, ma meno abilmente disegnata, nell'urna di Firenze col demone del martello e in altre urne affini; lo stesso motivo si ritrova più tardi in tutta una serie di monumenti, di arte assai più sciatta e di rilievo goffo e incorporeo,<sup>33)</sup> in cui però il senso è frainteso e la posizione è innaturalmente spostata, perchè il caduto da figura secondaria diventa invece la figura principale, contro la quale, inutilmente, si accanisce la facile baldanza del vincitore.

Prediletto nella scuola chiusina pare il soggetto col duello di Eteocle e Polinice; pure fra le urne che rappresentano la morte dei due eroi, la magnifica urna di Firenze che abbiamo sopra esaminato dettagliatamente si mette evidentemente alla testa dell'evoluzione del motivo, coll'armonico equilibrio delle sue masse contrapposte dei corpi dei morenti, sostenuti pietosamente dai due compagni, mentre la Lasa, seduta sulla roccia nel centro, impietrata nella sua posizione come l'ineluttabile volontà del fato, è bensì presente e principale nel significato della scena, ma si tiene ancora in disparte, quasi relegata in un secondo piano, rispetto all'azione umana; anche nella rappresentazione di tale episodio, dunque, la degenerazione del motivo si palesa in opposte direzioni: da un lato con la confusione nella rappresentazione, con l'introduzione di vari personaggi accessori, inservienti, guerrieri, araldi, che, almeno per la nostra comprensione, paiono del tutto estranei e riempitivi, con l'agitazione fuori di luogo che pervade le figure, con l'immissione della Lasa che si slancia in mezzo ai combattenti e prende parte attiva alla strage, e con l'introduzione nel bel mezzo della scena dell'ingombrante e colossale segno del fulmine, che accentua la presenza della volontà divina nella strage tebana;<sup>34)</sup> ma dall'altro lato, in una categoria di urne di composizione più semplice, in cui non appare questa variante forse derivata da un altro modello o da una contaminazione di diversi motivi, più tardi subentra l'excerpto dell'episodio, ridotto alle sole figure dei protagonisti, fra cui si agita la Lasa che ne interpreta il fato; categoria questa che palesa una trattazione superficiale e negletta del rilievo, in confronto alle urne sopra esaminate, anche nell'esemplare migliore, quello del Museo di Palermo.<sup>35)</sup>

Per tale soggetto del fratricidio potremo arrischiare, e tenere presente più tardi, anche un dato assoluto: esso doveva essere già assai divulgato e prediletto nell'arte

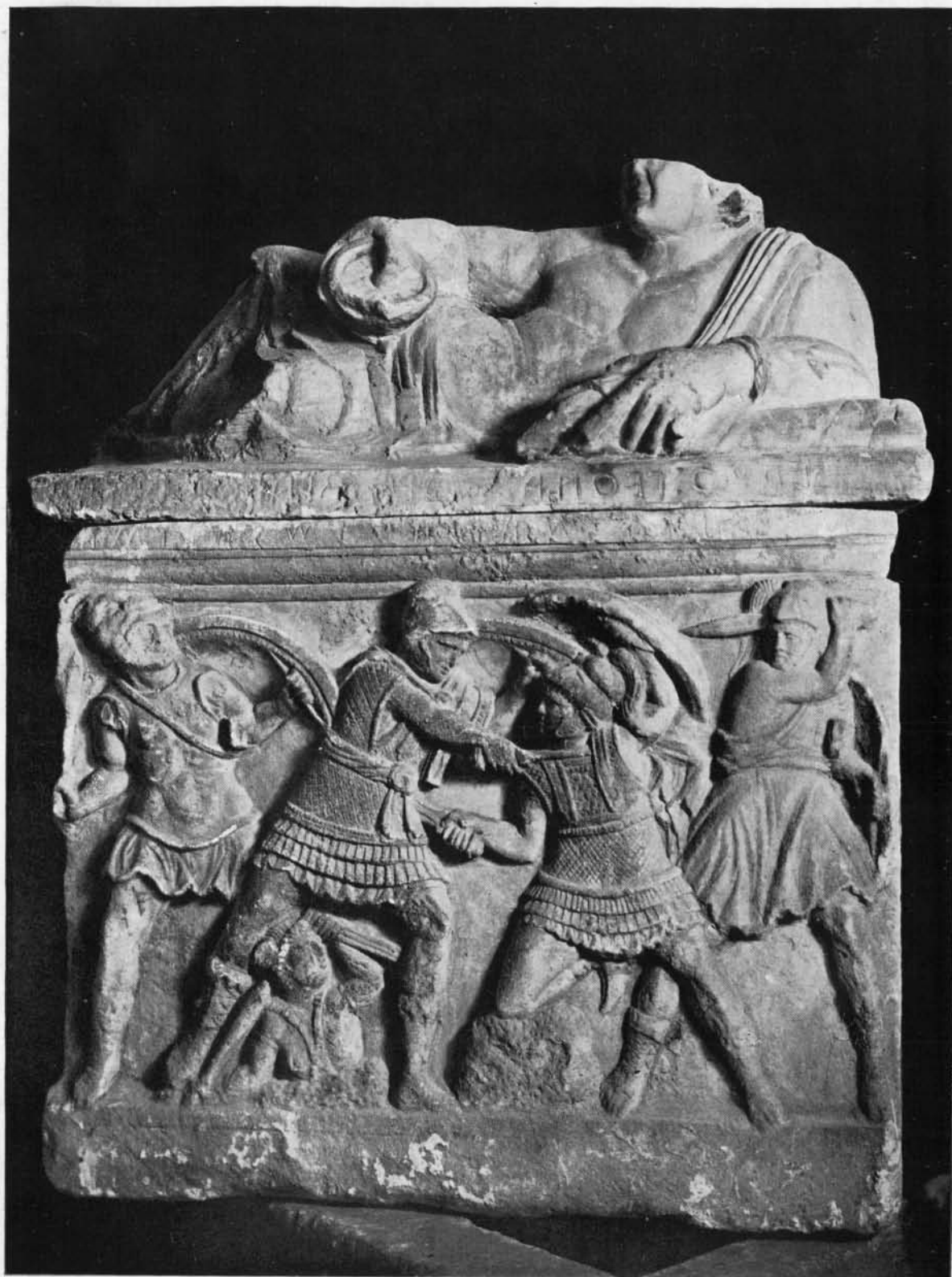


FIG. 24

etrusca all'inizio dell'ultimo venticinquennio del III secolo a. C., se è dovuto proprio a un ex-voto per la vittoria dei Romani contro i Galli a Talamone (225 a. C.) il tempietto sul colle di Talamonaccio, nei cui frontoni l'episodio è stato introdotto a generica rappresentazione di due guerrieri morenti.<sup>36)</sup>

Un'altra e più chiara conferma sulla evoluzione stilistica da noi affermata e sulla contemporanea trasformazione dello schema dei rilievi, la troviamo nel gruppo di urne rappresentanti il momento del combattimento dei due fratelli.<sup>37)</sup> Corrisponde invero tra questi, per stile e per

maniera di trattazione, allo stadio dell'urna di Firenze coi due guerrieri morenti una bella urna della Collezione Casuccini di Palermo (*Tav. I*); anche qui è l'equilibrio delle masse contrapposte, nelle due figure dei fratelli precipitanti l'uno sull'altro e nelle figure dei due guerrieri che cercano di impedire con le armi il misfatto, in ritmo contrario; anche qui ogni singolo personaggio si distende ariosamente nello spazio, dove inoltre l'indicazione di dettagli naturalistici, con le rocce in basso, come il largo gesto degli scudi, eliminano in ampia misura la veduta dello sfondo; ma soprattutto riaccostano queste urne alle urne chiusine migliori la chiarezza e l'efficacia nella posizione delle figure, la potente e individuale espressione di pathos che emana da ogni singolo personaggio.<sup>38)</sup> Tra le gambe di Eteocle, da un orlo di roccia, sporge il busto di una Lasa con la spada sguainata: qui l'artista etrusco poteva attingere anche l'immagine del demone infernale dal suo originale, poichè sappiamo da Pausania (V. 19,6) che la Κήρ, la Parca, appariva perfino nell'antichissima rappresentazione del soggetto sull'arca di Cipselo. Uno schema assai consimile a quello dell'urna di Palermo ritorna anche nell'urnetta fittile di Bruscalupo<sup>39)</sup> al Museo di Firenze, dov'è l'identica posizione dei due eroi, ormai però rappresentati ignudi, e dov'è sacrificato per la ristrettezza del modesto prodotto fittile il busto della Parca, di cui l'assenza è sostituita però ancora da un grande ammasso roccioso, corrispondente alla roccia sotto al ginocchio di Polinice; è tale urnetta di Bruscalupo ancora assai accuratamente eseguita alla stecca, con finezza e precisione di modellato, e precede indubbiamente, come altri rari prodotti di arte consimile, le urnette fittili a stampiglia. Corrisponde invece per lo schema a queste dozzinali urne stampate, dalle quali in qualche caso sembrano addirittura dipendere, una serie di urne chiusine in alabastro<sup>40)</sup> che rappresentano un'indubbia degradazione del soggetto primitivo, in cui i due guerrieri laterali sono sostituiti da due stereotipe Lase agitate, e nelle quali tutt'altra è la lavorazione, sciatta e pesante, con monotona ripetizione dei personaggi e delle reciproche posizioni, con la trattazione del rilievo superficiale e mal rifinita.



MUSEO DI PALERMO - URNA COL FRATRICIDIO TEBANO DELLA COLLEZIONE CASUCCINI DI CHIUSI

A un soggetto nazionale etrusco si riferisce generalmente un altro gruppo di urne esclusivamente chiusine,<sup>41)</sup> fra le quali va annoverata la seconda leggiadrissima urna da Città della Pieve al Museo di Firenze cui abbiamo già sopra accennato; in base a una simile rappresentazione su uno specchio da Palestrina del Museo Britannico di Londra,<sup>42)</sup> in cui i due personaggi principali sono denominati dalle iscrizioni grafite quali Cacu e Artile, e i due guerrieri ai lati coi nomi di Aule e Caile Vipinas, il soggetto delle urne chiusine è stato interpretato<sup>43)</sup> quale un episodio, cui sarebbe confusamente accennato in un racconto di Solino, cioè quello di un'ambasciata affidata al Vate Cacu, forse per Tarquinio Prisco, re di Roma; il vate sarebbe sorpreso per strada dai fratelli Vipinas, gli amici di Mastarna, cioè del re Servio Tullio della tradizione romana;<sup>44)</sup> altri<sup>45)</sup> preferisce vedere una sorpresa da parte dei fratelli Vipinas contro un personaggio che si reca a chiedere un responso a Cacu nel bosco sacro al vate. Però un'altra serie di urne<sup>46)</sup> palesa un'innegabile parentela, di soggetto e di motivi, col ristretto gruppo precedente;<sup>47)</sup> la presenza in queste ultime della donna ignuda appoggiata a un pilastro in atteggiamento pensoso e triste, l'ambientazione della scena in un santuario, con colonne, altarini, oggetti votivi, e la mancanza dell'albero che starebbe nelle altre a indicare il bosco sacro, rende legittima e verisimile l'interpretazione di queste ultime urne come l'episodio di Oreste e Pilade nel santuario di Artemide in Tauride.<sup>48)</sup> Ora un'urnetta scoperta nella Tomba della Pellegrina (fig. 24) è venuta a portare l'anello di congiunzione fra i due gruppi prima staccati; qui al suonatore di lira si contrappone, volgendogli le spalle, il personaggio mesto e curvo, con la testa fra le mani, seduto su un cuscino, esattamente quale l'Oreste, triste e perseguitato dalle Furie, nel gruppo del ciclo troiano; una grossa anfora inghirlandata sta, come in altre urne di questo ciclo, a precisare la località del santuario; ma d'altra parte il santuario è in luogo aperto, in un boschetto sacro di cui si scorge al solito un singolo albero; e non v'è Ifigenia meditatonda, ma solamente compaiono i due guerrieri, che si slanciano contro agli eroi, quasi a eseguire il crudele e fiero comando del re Toante. Assai più verisimile dunque interpretare tutto il complesso delle urne elencate come l'episodio dell'Orestide, dove in un solo gruppo, ispirato manifestamente dalla tragedia euripidea, è introdotta la figura di Ifigenia,



FIG. 25

talora stringente nelle mani la lettera del fatale riconoscimento fraterno; altrettanta libertà da parte degli artisti etruschi è stata ammessa nella determinazione della località, dove spesso, specialmente per ambientare la figura di Ifigenia, sono introdotti gli alberi e i pilastri; ma sempre l'attenzione principale si aggira attorno alla liberazione dei due eroi, da parte dei compagni che accorrono in tempo proprio ad arrestare l'esecuzione del decreto reale da parte dei due esecutori armati. L'introduzione dei nomi di eroi nazionali in uno specchio, improntato del tutto a un soggetto della mitologia ellenica, non ci potrà meravigliare affatto, considerando che, specialmente sugli specchi ma anche su altre opere, gli artisti etruschi, sino dai tempi più arcaici, si mostrano assai generosi nel distribuire nomi nazionali accanto a personaggi mitici e divini stranieri.<sup>49)</sup> Ma più che l'interpretazione del soggetto preme ora a noi trarre anche da questo gruppo alcune rapide osservazioni stilistiche. Limitandoci alle manifestazioni estreme, per non dilungare troppo l'analisi, l'urna di Città della Pieve<sup>50)</sup> presenta indubbiamente la massima chiarezza di composizione, e insieme la più alta perfezione di stile; notiamo in essa quell'equilibrio di masse contrapposte cui siamo già ormai abituati; notiamo, nel centro, tutta l'effeminata grazia e la levigatezza del corpo efebico di Pilade ignudo, ornato alla moda etrusca dalla ricca bulla falerata,<sup>51)</sup> notiamo in ogni personaggio l'individualità e la vivezza di espressione, dal volto di questo eroe, ancora immerso nell'incanto della musica, che posa la lira sulle ginocchia per assistere alla prevista liberazione, a quello, dibattuto fra l'angoscia delle Furie e lo spavento della sentenza mortale, di Oreste che cerca di trattenere con la mano il colpo del guerriero ostile, al severo e deciso cipiglio di tali due esecutori barbuti: il risultato della zuffa non è dubbio; la mano di uno di questi ultimi è ormai arrestata dai seguaci degli eroi, mentre altri due compagni si avventano a difesa di Pilade; il busto del cavallo nello sfondo ci presenta, dopo la liberazione, il rapido mezzo della fuga; altre urne in cui è introdotta pure Ifigenia, ci mettono già di fronte all'atto medesimo della liberazione, con un seguace che taglia cioè i vincoli di Oreste. Inferiore certo per esecuzione appare senz'altro un'urna di Sarteano,<sup>52)</sup> in cui anche la composizione è assai più goffa e confusa, e sono introdotti, al posto di due liberatori, due personaggi antitetici e semplicemente ornamentali, due guerrieri ignudi caduti ginocchi, che non si sa se siano compagni o nemici degli eroi. Ma un solo riassuntivo excerpto dell'episodio ci è dato dall'urna della Pellegrina (*fig. 24*), in cui ancora Pilade sta suonando la lira a distrarre la malinconia del compagno immerso nei suoi tristi pensieri, mentre i due soli guerrieri nemici si avventano contro agli eroi sui lati; non è un altro episodio anteriore, per es. la cattura degli amici giunti in Tauride, perchè l'anfora coi festoni sta a indicare il santuario, e il cavallo accenna chiaramente già alla prossima liberazione; la degradazione stilistica è assai sensibile nelle figure già tozze, nelle vesti trascurate, nei tratti intontiti, dalle palpebre gravi, nell'affilata e incorporea testa del cavallo. Lo stile più sciatto e più decadente ci è dato constatare infine nell'urna di Berlino,<sup>53)</sup> in cui un consimile riassuntivo racconto ha voluto tuttavia combinare anche l'introduzione di Ifigenia, che prende il posto d'un guerriero, appoggiando al pilastro le

membra ignude mal disegnate; ignudi e tozzi, davanti al ligneo torso del cavallo nerboruto, sono anche i due eroi, dei quali Pilade tiene senza sforzo sollevata la grossa cetra mal squadrata, mentre perfino l'anfora fra le gambe del guerriero è sospesa in aria senza alcun appoggio.

Diamo uno sguardo ancora a un soggetto trattato largamente da tutte le fabbriche etrusche, quale il "riconoscimento di Paride",. Un'urna chiusina, recentemente acquistata dal Museo di Firenze, <sup>54)</sup> manifesta ancora un'arte di periodo assai buono; la corporeità del rilievo è assai sensibile e la modellatura è assai accurata, nel numero ristretto di personaggi, ognuno però ben caratterizzato nelle sue funzioni e nel suo significato, ognuno esprime assai efficacemente nell'atteggiamento come nei lineamenti del volto il suo proprio stato d'animo, diverso da quello di tutti gli altri, mentre al significato generale bene si armonizza l'equilibrio, che ormai ben conosciamo, di masse contrapposte in movimento centrifugo nei due gruppi laterali, gruppi spezzati dalla posizione di arresto improvviso del personaggio centrale: è questi Paride, che si rifugia, stringendo la palma del supplice, sull'altare, tra Cassandra e Priamo probabilmente, mentre ai lati della scena sono i due fratelli che si slanciano irati impugnando le armi; tolgono quasi ogni minima visibilità del fondo i gesti larghi, lo svolazzio dei mantelli, l'altare, il vertice di un'edicoletta, anfore ed elmi rovesciati a terra. Nella medesima scuola chiusina altri prodotti più scadenti mostrano già una riproduzione generica e incompresa del soggetto, in cui attorno al protagonista si bilanciano, in posizioni stereotipe, le solite Lase e i soliti guerrieri; <sup>55)</sup> un'estrema degradazione addirittura è rappresentata da un'urnetta di Perugia, <sup>56)</sup> con Paride fra due personaggi femminili, che si avventano verso di lui in atteggiamento del tutto inesplicabile. Nelle urne volterrane la concezione e la trasformazione del soggetto è affatto diversa: corrisponde a un dipresso alla sobrietà dell'urna di Firenze un'urna di Volterra, <sup>57)</sup> che supera tutte le altre nella composizione della scena, con Venere alla destra di Paride, Cassandra e un'ancella alla sinistra, e i due fratelli armati agli angoli; la speciale fattura di quest'urna è dimostrata anche dalle aggraziate figure dei due guerrieri sui lati stretti, di cui uno posa un ginocchio su un altare; ben presto però notiamo la predilezione per un agglomeramento di personaggi, in atteggiamenti concitati, spesso senza un'individualità precisa; si aggiungono nuove figure, come verisimilmente il sacerdote Eleno al lato di Cassandra, Venere viene rappresentata con le ali; a poco a poco Venere, con o senza le ali, tende a sostituire Cassandra, nei rilievi in cui i personaggi sono rari, oppure a Venere si aggiungono, senza un senso palese, le Lase infernali, per il solo gusto di aggiungere particolari tragici o per incomprendimento ormai del soggetto, <sup>58)</sup> oppure si moltiplicano le altre usuali figure accessorie, in aggressione o in difesa. <sup>59)</sup>

Ricapitolando, anche dall'analisi delle trasformazioni dei motivi figurati, abbiamo trovato una conferma alla successiva degradazione, nei rilievi delle urne chiusine in special modo, dalla maggiore altezza di stile e dalla massima accuratezza e rotondità di modellato, a una maniera del rilievo sempre più piatta e trasandata. A questo proposito

sarebbe interessante esaminare un non numeroso gruppo di grandi sarcofagi, pure provenienti dal territorio chiusino, con scene in rilievo che rientrano nell'orbita delle rappresentazioni delle piccole urnette, specialmente di quelle con gli episodi di combattimento; la vasta superficie su cui in questi sarcofagi la scena figurata può comodamente stendersi, e sviluppare un numero rilevante di episodi e di personaggi, potrebbe far pensare che essi, almeno per i soggetti, si accostassero assai più che le piccole urne alle rappresentazioni originali donde i vari excerpta delle urnette sono stati dettratti; al contrario, osservando più particolareggiatamente, ci dobbiamo persuadere che, alla sciattezza e alla trascuratezza del rilievo di questi sarcofagi, corrisponde anche qui una completa decadenza nel senso della composizione, dove non ci imbattiamo già in un racconto d'insieme vasto e variato, ma dove per il maggior spazio dei monumenti sono semplicemente accostati, ripetuti e fraintesi, dei singoli episodi tratti essi stessi dalle scene delle urnette: ma poichè per qualcuno di tali sarcofagi abbiamo la fortuna di possedere anche il coperchio, e convenendo studiare dunque i monumenti in tutto l'interessante loro complesso, rimandiamone l'esame all'ultima parte del nostro studio, sulla plastica figurativa.

Ci viene finora a mancare quasi del tutto, abbiamo detto, l'argomento che formerebbe il fidato filo di Arianna nel labirinto tortuoso delle ipotesi e degli apprezzamenti sul cammino stilistico dell'arte etrusca: l'orientamento cioè fornito dalle associazioni delle suppellettili coi monumenti figurati; anche quando ci è dato esaminare dei complessi di materiali abbastanza cospicui, la mancanza di una stretta cronologia per le suppellettili più comuni e di uso quotidiano ci lascia perduto vagare fra limiti cronologici desolatamente vasti. Non sarà dunque opera inutile, nella povertà di associazioni sicure, analizzare almeno un complesso di materiali, che ci sembrano assai cospicui e significativi per i problemi che ci interessano: passiamo in rapida rassegna, vale a dire, le suppellettili appartenenti a una tomba a camera, della famiglia Nachrnia, scoperta quasi un mezzo secolo fa a Chianciano, e rimasta del tutto ignorata, fatta eccezione per la sua urna principale; tutti i rinvenimenti della tomba sono conservati nella sezione chiusina del Museo Topografico a Firenze. L'urna (*fig. 25*), dedicata a Rel Nachrni Velusa, ha richiamato l'attenzione per il suo soggetto, finora rimasto unico fra tutti gli altri monumenti consimili, cioè l'episodio di Ecuba piangente sul cadavere del suo ultimogenito Polidoro;<sup>60)</sup> a noi interessa però specialmente per le sue intrinseche qualità di esecuzione e di composizione, che la classificano, malgrado la grande corrosione dell'alabastro su tutta la parte inferiore della scena, tra i migliori esemplari di questa categoria di monumenti del territorio chiusino; il rilievo è assai sensibile, con le figure ben modellate e corporee, senza però trafori artificiali sul fondo o sovrapposizioni ricercate; l'aggruppamento dei personaggi è assai organico ed equilibrato: la figura principale, la vecchia regina addolorata, forma il centro della scena, e aveva ai suoi piedi il cadavere del giovanetto, scomparso nella parte frammentaria dell'urna, mentre due altre figure sono su ciascun lato; il pathos che vibra nell'azione è assai profondo, benchè sia manifestato

negli atteggiamenti dei personaggi pieni di dignità e di compostezza, sia piuttosto trattenuto che sottolineato, com'è trattenuta e dignitosa la manifestazione del dolore nelle classiche stele attiche di arte migliore; la figura della vecchia dolente, accasciata e incurvata, è stata raffrontata a certe immagini dell'arte greca, quale a esempio la figura di Arianna abbandonata; ma noi abbiamo già incontrato un atteggiamento consimile, nell'Oreste aggravato dai pensieri e dalle Erinni, nella medesima cerchia delle urne chiusine; contrasta efficacemente con tale atteggiamento quello della Lasa vicina, incedente piena di ineluttabile energia nelle floride e giovanili forme, benchè quasi l'espressione stessa del suo volto si attenui anch'essa in un velo di appena percettibile mestizia; la magnifica figura dell'ancella a sinistra, infine, richiama immancabilmente, nella sua posa statuaria, l'atteggiamento e la trattazione dei monumenti funerari femminili, quali dal IV secolo l'arte attica ha tramandato al III; atteggiamento, del braccio sinistro che stringe la vita, mentre sulla mano che tiene un lembo del mantello posa il gomito del braccio destro con la mano portata al volto, pannello, e senso generale della composizione, che ritroviamo assai simili, per esempio, in diverse delle prefiche sul sarcofago delle Piangenti da Sidone; <sup>61)</sup> ma gesto della mano destra che qui, e in nessun altro di tali monumenti, è variato (come non è stato ancora osservato) nel dettaglio delle dita che accostano un lembo del manto a soffocare i singhiozzi sulle labbra; volto soave dell'ancella piangente, incorniciato dalla morbida massa della chioma voluminosa, che tradisce l'ispirazione della scena, quale abbiamo già affermato pure per altri soggetti delle urne etrusche, da un'interpretazione della tragedia euripidea, nella quale proprio all'inizio dell'azione si fa avanti l'ancella addolorata recante il luttuoso annunzio.

Di poco conto per il nostro studio è la seconda urna della tomba, assai più scadente ed estremamente deteriorata sulla faccia, in cui si riconoscono appena due guerrieri che si rifugiano su un altare sul quale posano un piede; a sinistra era una Lasa con torcia, a destra un altro personaggio armato; in entrambe le urne inoltre estremamente deperita e artisticamente irriconoscibile è l'immagine del defunto sul coperchio. Possiamo dunque passare senz'altro a una rapida descrizione della ricca suppellettile della tomba, di cui tutti i tipi e tutti gli esemplari più interessanti sono raffigurati nelle *figure 26, 27 e 28*. <sup>62)</sup> Essa annovera: in bronzo, una situla troncoconica a due manichi (alt. m. 0,21, larghezza della bocca m. 0,22), un'oinochoe panciuta, con ansa desinente all'impostatura inferiore in una testa di Attis (alt. m. 0,175, largh. della bocca m. 0,09), due colini, di cui uno frammentario, con scodella un poco appiattita, manico a presa serpentiforme e appoggio a piastrella rettangolare dal lato opposto (lungh. dell'esemplare intatto m. 0,335), sei poculi, a corpo globulare tozzo, tutti privi dei rispettivi manichi, di cui uno attaccato con l'ossido a una lama di coltello (alt. media m. 0,05), una piccola grattugia di forma trapezoidale (alt. m. 0,105, largh. m. 0,06-0,04), e vari frammenti di un fiaschetto globulare, ricostituito nel disegno della *fig. 28*. In terracotta, uno skyphos etrusco-campano, a vaschetta profonda e anse anulari, con sporgenze esterne per la presa (alt. m. 0,07, largh. con le anse m. 0,14), una patera ombelicata nella medesima ceramica, leggermente

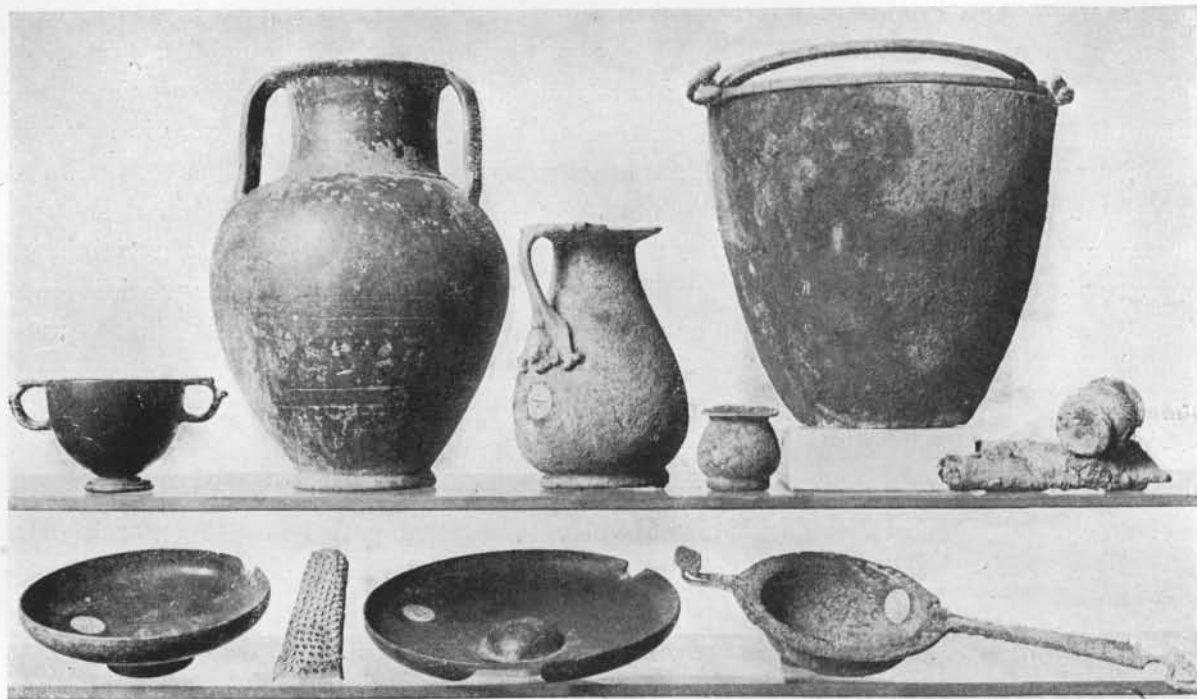


FIG. 26

scheggiata al labbro (diam. m. 0,21), una coppa bassa, con decorazione impressa nel centro a palmette e rosette alternate, tutta coperta di bella vernice nera (diam. m. 0,15), e due coppe consimili, di differenti grandezze, a superficie grigiasta e incrostate; un'anfora a corpo ovale, verniciata in bruno (alt. m. 0,29, largh. della bocca m. 0,12), una lekythos fusiforme, coperta di ingubbiatura bruna e decorata ad anellini rossi sul collo e sulla spalla e a linee incrociate o reticolate sul labbro, e un gruppo di minuscoli vasetti votivi di argilla giallognola rozza, composto precisamente di 16 piattelli, 5 kyathoi, 3 kantharoi, e 5 poculi.

Complesso di materiali, dunque, che a prima vista non si differenziano molto dai tipi di oggetti consueti e divulgati su tutto il territorio etrusco, e che non ci offrono alcun dato cronologico sicuro. Lasciamo da parte i rozzi vasetti votivi, come pure la ceramica etrusco-campana, di cui si discutono ancora non soltanto l'epoca ma anche i centri di fabbricazione; ma una stretta classificazione manca pure per le suppellettili bronzee. La forma della situla ovale, a quanto pare, rimarrebbe invariata almeno dal IV secolo fino quasi all'epoca romana;<sup>63)</sup> degli esemplari così tardi ci appaiono infatti finora a Pompei e a Ercolano:<sup>64)</sup> solo la trasformazione dei manichi, degli attacchi di questi, e di solito pure della decorazione sull'orlo, ci permetterebbero di distinguere queste tarde derivazioni dai più antichi esemplari etruschi; certo l'apparenza semplice, a forma ovale allungata e col taglio largo e dritto del fondo, coi due manichi a orli ritorti, riavvicina l'esemplare di Chianciano agli inizi della fabbrica piuttosto che



FIG. 27

agli esemplari più evoluti. <sup>65)</sup> Comunissimo, ripetuto pure nelle imitazioni ceramiche, è il tipo dell'oinochoe allargata verso il ventre panciuto, con l'attacco a testa giovanile, limitata pure spesso dalle due fogliette a coda di pesce, <sup>66)</sup> come dappertutto nelle necropoli etrusche ci imbattiamo nei colini, nelle grattugie trapezoidali, nei poculi panciuti, <sup>67)</sup> poculi la cui forma appare solamente anteriore al tipo egualmente divulgato del poculo a rocchetto. Ma, per il complesso delle suppellettili di Chianciano, possiamo trarre maggior profitto dalla rassomiglianza con le suppellettili di una ricca e ben conosciuta necropoli gallica, di Montefortino presso ad Arcevia, tra Pesaro e Ancona. <sup>68)</sup> Compare anzitutto a Montefortino l'esemplare di boccia globulare più simile che ogni altro per decorazione e per fattura a quello frammentario di Chianciano (*fig. 28*), con la ghirlanda d'edera fra due sottili fasce di fogliette, racchiuse da due zone di lobi a linguetta, e con le squame sul collo; <sup>69)</sup> un po' diverso, e più adorno, è un altro esemplare, il meglio conservato di tutti quelli esistenti, proveniente con tutta verisimiglianza dalla medesima necropoli, ancora col suo sostegno a tre zoccoli, nonchè con la catenella del tappo, sospesa a un manichetto e fermata al collo da due anellini; <sup>70)</sup> è ornato questo esemplare da due zone a kyma lesbico in più dell'altro sul corpo, ma ha come quello di Chianciano la zona a cirri sulla spalla. Notiamo anche a Montefortino l'associazione, con la boccia suddetta, di una coppa in vernice nera, simile a quella che abbiamo incontrato pure a Chianciano, mentre nella tomba dov'è stato rinvenuto l'esemplare affine alla nostra *fig. 28* è apparsa insieme un'oinochoe bronzea, un po' più panciuta ma per la sagoma, e nell'attaccatura dell'ansa, assai vicina a quella della nostra tomba etrusca. <sup>71)</sup> In quanto al tipo delle bocce medesime, di cui fra poco verremo a indagare la probabile origine, essa ha avuto assai notevole diffusione in Etruria (vedi *figure 29 e 30*), dove, dagli esemplari fini e con decorazione elegante, quali quelli sopra esaminati,

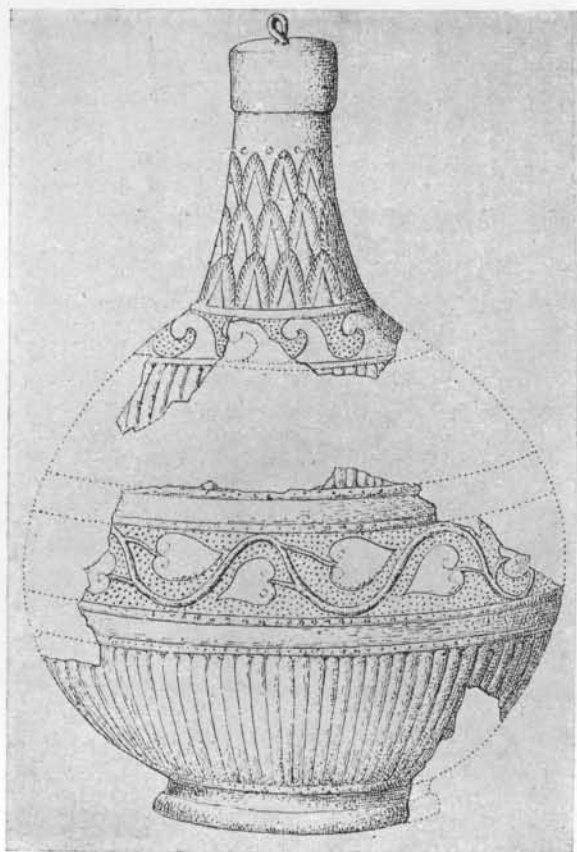


FIG. 28

possiamo assistere a un progressivo irrigidimento sia nella forma che negli elementi ornamentali;<sup>72)</sup> nella prima metà del II secolo però, il tipo doveva probabilmente essere del tutto trasformato, e sostituito dalla forma di unguentario piriforme, più piccolo, e del resto ispirato ancora da quella che vedremo essere la supposta forma originaria, quale ci è conservato nell'esemplare del corredo funebre di Larthia Seianti (fig. 30, 2). Ma, tornando alle suppellettili di Montefortino, altri complessi più cospicui e più omogenei provengono dalle tombe XXIII e XXXIII; in quest'ultima una brocca,<sup>73)</sup> non dissimile tipologicamente da quella di Chianciano, è associata a una magnifica patera argentea ombelicata,<sup>74)</sup> con incisioni interne, quali hanno formato indubbiamente i modelli delle fiale calene ed etrusco-campane; ma la forma della nostra brocca si deve avvicinare precipuamente a un'oinochoe della tomba XXIII,<sup>75)</sup> che all'impostatura inferiore ha una leggiadra

testa silenica, la quale sembra tradire una diretta derivazione da modelli dell'arte del IV secolo o piuttosto forse dell'Ellenismo incipiente;<sup>76)</sup> insieme, nella medesima tomba, troviamo, da confrontare con le suppellettili di Chianciano, un secchio, dall'immanicatura molto simile alle nostre, ma solamente più adorno e col fondo più largo, un identico tipo di colino, nonchè diversi modelli di vasetti e di piattelli votivi assai simili.<sup>77)</sup>

La necropoli di Montefortino, a quanto abbiamo veduto, offre uno dei più notevoli complessi di suppellettili bronzee, per il IV e il III secolo a. C., interessante tanto per le analogie coi materiali consimili etruschi, quanto per certe deduzioni cronologiche che ne è lecito detrarre. Manca in essa qualsiasi traccia di ceramica attica, e anche le decorazioni plastiche negano che si possa risalire molto in su, per le sue suppellettili, entro il IV secolo a. C.; ma, d'altro canto, la massima parte degli oggetti della necropoli è indubbiamente anteriore al 283 a. C., anno in cui la regione è stata occupata dai Romani, poichè in essa non appare alcun carattere dei seppellimenti e delle suppellettili romane; tra i primi prodotti, appartenenti ancora certo al IV secolo, possiamo constatare certi vasi italici che imitano i tardi vasi attici a figure rosse, i vasi e le pissidi cumane; almeno qualche specchio etrusco sembra invece discendere oltre al limite inferiore, cioè oltre alla data della conquista romana; ma, nella quasi totalità, possiamo distribuire le suppellettili bronzee

che abbiamo esaminato fra la fine del IV e il principio del III secolo. Confermano da parte loro questa datazione certe particolarità della lavorazione artistica, come la figurina efebica appoggiata a una colonna, incisa su un castone di anello, che per l'atteggiamento e la tecnica rammenta assai vivamente l'arte di Prassitele; a un eguale periodo accenna la lavorazione d'uno stamnos, assai rovinato, con decorazione a



1

FIG. 29

2

protome di Artemide fra cerbiatti sulle anse.<sup>78)</sup> Qualche torques aureo, qualche graziosa armilla serpentiforme, qualcuno degli anelli sopra citati, a semicerchio e con lo scarabeo infilato in una sbarra rettilinea, si prestano inoltre a raffronti con materiali ellenistici, specialmente con le suppellettili di certe doviziose tombe ellenistiche di Taman in Crimea;<sup>79)</sup> da tombe consimili certo è dato riscontrare l'origine di alcune delle suppellettili che ci occupano nei lussuosi e adorni modelli i quali verso quest'età, soprattutto dalle fabbriche dell'Asia Minore, del Ponto e dell'Egitto, hanno cominciato a divulgarsi e a diffondere la moda per tutto il mondo conosciuto; e nelle medesime tombe possiamo inoltre guadagnare anche qualche indizio cronologico sicuro, essendovi contenute delle associazioni precise, come stateri d'oro di Alessandro, e frammenti di anfore panatenaiche col nome dell'arconte Neaichmos (320 a. C.). Notiamo in una di queste tombe così datate una magnifica kylix argentea,<sup>80)</sup> di quelle che hanno formato indubbiamente il modello delle kylikes fittili etrusco-campane quale quella di Chianciano e quella di Montefortino sopra menzionate, kylix argentea associata a una mirabile boccia bronzea decorata di ghirlanda d'edera; ma nella tomba della Crimea s'è rinvenuto pure



1

FIG. 30

2

un interessantissimo esemplare di boccia, <sup>81)</sup> di forma appena diversa, per la terminazione piriforme invece del netto stacco del collo, dalle bocce etrusche, pure senza piede, con fondo a calotta decorata a baccellature, e con la medesima decorazione della ghirlanda d'edera sulla spalla: boccia dunque che con tutta verisimiglianza forma il preludio del tipo di boccia che si è diffuso posteriormente, come abbiamo visto, in Etruria e nella regione gallica. <sup>82)</sup> Ancora nella medesima tomba di Taman riscontriamo un colino, già non dissimile dal tipo che abbiamo a Chianciano, un mescitoio, poi largamente imitato in Etruria, una sagoma di oinochoe a corpo cilindrico e spalla angolare, quale si trasformerà e scenderà in Etruria anche fino a tempi assai tardi. <sup>83)</sup>

Pure dall'esame della tomba di Chianciano, riepilogando, siamo indotti a riportare la data del gruppo di urne chiusine di arte migliore e più sentita assai in su verso il periodo di formazione dello stile eclettico ispirato dagli insegnamenti dei grandi artisti del IV secolo, dal quale stile abbiamo detto essere informate tali urne, create ancora dunque forse nella prima metà, o per essere più sicuri diciamomeglio attorno alla metà del III secolo a. C. <sup>84)</sup> Contrasterebbe a tale datazione però, anzitutto, ove fosse comprovata, l'affermazione che nel gruppo delle urne col soggetto di combattimento si dovessero vedere dei motivi di lotta contro i Galli, suggeriti già dai modelli della prima e della seconda scuola pergamenea, cioè eseguiti al più presto nel II secolo a. C., e probabilmente anche abbastanza avanzato; <sup>85)</sup> non staremo qui però a ripetere le confutazioni precise e minuziose che hanno tolto ogni validità agli argomenti di tale derivazione artistica: argomenti di cui i principali sarebbero una somiglianza fra il personaggio centrale di alcune di queste urne, e in special modo dell'urna di Firenze da Città della Pieve, col famoso torso di Delo da qualcuno ritenuto un frammento del gruppo eseguito da Nicerato durante il regno di Eumene II, verso il 171 a. C., mentre anche in numerose altre urne incontreremmo, soprattutto nelle figure dei personaggi caduti, inginocchiati o raggomitolati, il movimento contrastante, la posizione slanciata delle membra, la ricca modellatura dei corpi, che distinguono le figure dei gruppi votivi degli Attalidi. In realtà è stato dimostrato <sup>86)</sup> che in nessun caso si può indicare un nesso diretto di dipendenza fra i rilievi delle urne e i tipi dei monumenti pergamenei, mentre al contrario le opere dell'arte etrusca, come anche da parte loro i rilievi delle tazze calene e il fregio di Civita Alba, hanno solo in comune con le opere pergamenee che tutte immettono le loro radici nell'ambito dell'arte ellenistica: arte la quale illustrò largamente gli avvenimenti memorandi che riuscirono a metter freno alle irruzioni galliche nel mondo greco, avvenimenti fra i quali quello più meraviglioso e certamente più decantato è stato la leggendaria liberazione, nell'anno 279 a. C., del santuario di Delfi dal saccheggio dei barbari. Ma noi crediamo si possa andare anche più in là, mettendo assolutamente in dubbio che i motivi originali, quali ci sono conservati nelle urne più antiche che stanno agli inizi di tutta l'evoluzione dei monumenti del genere, abbiano niente a che fare con rappresentazioni di Galli, mentre insistiamo che più facilmente possono metter

capo a scene di combattimento ispirate dalla larga eco delle gesta di Alessandro; nè sull'urna più volte esaminata da Città della Pieve, nè su quelle della Pellegrina, nè sulle altre che tradiscono l'arte e la composizione più antica, possiamo infatti indicare alcun sicuro attributo gallico; per quanto riguarda lo scudo ovale con la costolatura rilevata nel mezzo, è stato già dimostrato che esso appare assai anticamente nel Sannio e nella Campania, e che già verso il 300 a. C. è stato adottato come *scutum* dai Romani; <sup>87)</sup> lunghe chiome ondulate



FIG. 31

e inanellate sulle spalle di giovani guerrieri ignudi, stanno spesso nell'arte ellenica a differenziare i barbari dai Greci; infine l'elemento principale, il torques, elemento esornativo che del resto appare con sicurezza già in opere etrusche del IV secolo a. C., <sup>88)</sup> torques che adornerebbe due dei caduti sull'urna di Città della Pieve, esso non è qui indubbiamente altro che l'orlo del mantello agganciato al collo: non è infatti un anello omogeneo e infilato a metà collo, ma è al contrario una strisciolina, sottile e aderente al collo sulla spalla destra, che si allarga e si allontana dal collo, appiattendosi, sulla spalla sinistra; la posizione dei guerrieri ha fatto sì che l'artista ha dovuto trascurare del resto completamente la rappresentazione del mantello medesimo; ma che ciò sia possibile nell'arte delle urne, anche delle migliori, lo dimostra immediatamente per esempio l'urna gemella da Città della Pieve, col soggetto da noi interpretato come l'episodio dell'Orestide, in cui a destra sta un guerriero, che certo non ha niente a che fare coi Galli, vestito di cintura frangiata in basso, mentre sul collo un doppio giro indica il mantello, che doveva pendere dalle spalle, ma è egualmente trascurato per la speciale necessità della composizione: non è escluso che il colore sullo sfondo non completasse questo primo accenno del rilievo. Sicuri elementi gallici compaiono solamente negli esemplari che abbiamo visto palesare caratteri più tardi e più scadenti del gruppo di urne col soggetto di combattimento; vediamo per esempio uno degli esemplari forse più riusciti (*fig. 31*), <sup>89)</sup> dove caratteri etnici ha il volto del guerriero abbattuto, con la fronte sfuggente e le lisce chiome sulla nuca, guerriero che impugna il lungo scudo rettangolare; ma non solo palesa elementi di evidente seriorità in quest'opera, di fronte

agli esemplari migliori come quello di Città della Pieve, la trattazione del rilievo piatto e superficiale, ma nella composizione medesima vediamo un'inefficace e innaturale degradazione del motivo del guerriero che immerge la daga nel ventre del cavallo, vediamo un oscuro e inabile movimento del personaggio che precipita dietro al cavaliere, e non si sa se sia in atto di cadere dall'alto o rimanga sospeso a una roccia, vediamo quella cortina di masse picchiettate, che probabilmente non è che una trasposizione sull'orlo superiore del motivo naturalistico della roccia, similmente trattato, che l'artista ha adottato, senza comprenderlo, dall'orlo inferiore di altre rappresentazioni simili; il soggetto stesso, infine, nel guerriero a destra che fugge rubando e rovesciando ricchi vasi, dimostra una contaminazione di due motivi diversi: vale a dire del caduto che uccide il cavallo dell'avversario, quale abbiamo incontrato in altre scene di combattimento, e del Gallo che fugge con le suppellettili sacre, quale appare nelle rappresentazioni col saccheggio del santuario delfico (vedi sopra, *figure 11-12 e 8-35*). Queste ultime rappresentazioni, naturalmente, dipendono in realtà da qualche originale ellenistico, creato verisimilmente ancora quando entusiasmava il rumore del grande avvenimento storico-leggendario, e fra esse qualcuna palesa caratteri migliori e più freschi delle tarde copie con le scene di combattimento, dove dunque forse non assistiamo ad altro che alla trasposizione di elementi gallici in schemi del tutto estranei. Una derivazione parallela a quella delle urne etrusche dalle rappresentazioni originali ellenistiche col saccheggio di Delfi, palesano invero certi medaglioni in rilievo di tazze calene; ma al contrario anche certe gemme romane<sup>90)</sup> chiamate a raffronto alle urne non hanno niente a che vedere con le rappresentazioni galliche, ma derivano piuttosto da motivi di battaglie di Alessandro; motivi donde ha tratto egualmente lo spunto, infine, la tazza con la scena di battaglia eseguita dalla fabbrica di C. Popilius, la cui attività, pure per criteri epigrafici, è stata fissata appunto alla fine del III secolo a. C.<sup>91)</sup>

Abbiamo accennato più volte, e non ci stancheremo di insistere, su certe tendenze e certe qualità specifiche del rilievo etrusco, rilievo che tuttavia nel suo sviluppo e nelle sue derivazioni abbiamo creduto di poter classificare sulla linea evolutiva del rilievo ellenistico. Sarebbe però pressochè vana fatica la ricerca di tali relazioni e dipendenze, qualora nell'esame dei monumenti trovasse assoluta conferma una recente teoria<sup>92)</sup> che al contrario distingue nel rilievo etrusco un concetto spaziale prettamente italico, del tutto differente da quello greco: concetto che si manifesterebbe appunto per la prima volta nelle urne etrusche, approfondendo lo spazio attorno alle figure e facendo circolare più liberamente l'aria intorno ad esse, mediante abili incroci e raggruppamenti di personaggi, o introducendo dettagli naturalistici, rocce, alberi e via dicendo; così, per esempio, nell'urna del fratricidio tebano del Museo di Firenze, la spazialità è accentuata dalla posizione reciproca dei due caduti e dei servi che li sostengono, dal contorno degli scudi che limita il corpo dei caduti, dallo sporgere in avanti, in mezzo ad essi, della roccia su cui la Lasa alata sta seduta, ma ritirata indietro verso lo sfondo della scena. Tale impressione di profondità non si potrebbe additare in

alcun lavoro d'arte ellenica; nel rilievo di Telefo comincia bensì ad apparire qualche indicazione paesistica, estranea all'arte classica e forse proveniente da spunti orientali quali hanno suggerito anche la "narrazione continua", del fregio, dettagli di ambiente intesi però a sostituire, a suddividere o a portare essi stessi i personaggi, non ad aumentare la spazialità del rilievo, che continua ad essere trattato in maniera del tutto diversa da quella dei rilievi etruschi, piatta, con le figure allineate e non intrecciate. La medesima spazialità del rilievo etrusco invece distinguerebbe tutta la produzione del rilievo romano, a cominciare dall'Ara Pacis, o anzi dal monumento di Enobardo.<sup>93)</sup>

Per quanto riguarda la "corporeità", delle singole figure, noi stessi abbiamo additato più volte la spiccata tendenza del rilievo delle urne per il volume materiale dei corpi, tendenza su cui avremo agio di tornare anche a proposito della scultura a tutto tondo; a questa medesima tendenza abbiamo pensato osservando nelle urne quasi un'istintiva repulsione ad accettare la convenzione — tanto radicata ormai al senso artistico dell'umanità che pare naturale perfino ai nostri occhi, pur avvezzi a tutte le esperienze e a tutte le raffinatezze dell'illusione prospettica — dello sfondo ideale del rilievo ellenico, sfondo che si tenta di abolire o far dimenticare quanto più possibile, quasi per un ridesto *horror vacui*, mediante sfarfallio di panni e sfoggio di riempitivi. A quanto abbiamo visto, tale corporeità si manifesta già assai di buon'ora, cioè negli esemplari di urne che abbiamo classificato verso l'inizio dell'evoluzione stilistica di questo genere di monumenti; va da sè, e ci è confermato in una certa maniera dal confronto delle due urne con scena di combattimento dalla Pellegrina, che la accentuazione della corporeità, per quanto rapida, non è stata repentina, e che è più che verosimile presupporre la creazione, alla testa di tutta la produzione delle urne, di un certo numero di opere anche più strettamente dipendenti dalla maniera tecnica e stilistica usuale dei modelli ellenici. Un'altra riprova del nostro asserto può essere un monumento isolato, ma per noi di grande interesse, quale il sarcofago di Torre San Severo presso Orvieto; le figure, scolpite e dipinte sulle larghe zone decorative del sarcofago, sono ancora leggermente rilevate, la composizione stessa, coi personaggi quanto più possibile allineati e limitati al proprio spazio assegnato, evitando di preferenza l'intersecazione e la sovrapposizione di parti diverse del rilievo, si muove ancora assai più che quella delle urne nell'ambito informativo del rilievo greco classico; il sarcofago, che nel lato del sacrificio di Patroclo palesa una quasi assoluta identità di motivo e di ispirazione con l'affresco della tomba François di Vulci, risale indubbiamente alla prima metà, e verisimilmente ancora al primo quarto del sec. III; di grande importanza per noi è dunque constatare da un modello, strettamente connesso con gli originali che avranno ispirato anche i congeneri motivi delle urne funerarie etrusche, l'evoluzione contemporanea nella maniera del rilievo e nella delimitazione del soggetto, quale ci appare, com'è stato giustamente osservato, attraverso a successive trasformazioni, nella rappresentazione riassuntiva di un'urna volterrana.<sup>94)</sup> Ma non bisogna dimenticare del tutto che una consimile tendenza alla corporeità del rilievo si doveva sviluppare parallelamente anche



FIG. 32

roccia, nell'urna fiorentina del fratricidio, come in genere tutte le indicazioni di ambiente, per quanto immaginata più lontana, è semplicemente stesa, senza alcun rapporto spaziale coi personaggi dell'azione, ma come un tratto di scenario nello spazio libero fra le figure, mentre le gambe della Lasa seduta sulla roccia sono necessariamente sacrificate dietro ai personaggi anteriori; sono conosciuti e usufruiti tutti gli effetti e tutte le sfumature dello scorcio nelle figure principali dell'azione, ma nelle figure dei piani posteriori si ricorre ancora quasi invariabilmente alle vedute principali e più facili; così la medesima testa del cavallo che, nell'urna dell'Orestide da Città della Pieve, è stata additata come uno dei caratteristici esempi di questo effetto di "spazialità", proprio dell'arte italica, è trattata, al solito, come un tocco pittorico di sfondo, nella veduta massima di profilo: in poche parole, per questo affermato senso di spazialità, non possiamo indicare l'applicazione del benchè minimo accenno di leggi prospettiche! Osserviamo qualche esempio, come nel gruppo rappresentante la morte di Ippolito, dove, se mai in tutto lo sviluppo delle urne etrusche, si dovrebbe riscontrare quel moltiplicarsi di agitate figure, quell'approfondirsi e annullarsi dello sfondo, quell'addensarsi di nere ombre, che caratterizzerebbero il rilievo etrusco da tutto quanto abbia mai prodotto il rilievo greco, anche nelle più pittoriche tendenze dell'Ellenismo:<sup>95)</sup> in una delle migliori repliche, del Museo di Firenze (*fig. 32*),<sup>96)</sup> vediamo il toro che precipita quasi dall'alto nel mezzo della scena, soggetto che di per sè stesso rendeva necessaria la maggiore corporeità e profondità del rilievo; non è improbabile che nella prima traduzione plastica del mito sulle urne etrusche gli artisti si siano accontentati di uno schema che imponeva un minore sforzo compositivo, come appare in una graziosa urna di Sarteano<sup>97)</sup> dove il toro si slancia di fianco, abbattendo un solo cavallo sul corpo inerme e cadente di Ippolito, mentre gli altri cavalli si sbandano alla rinfusa dai lati, e contro la testa di uno si slancia una Lasa, aizzando con la face; già il toro piomba

nell'arte greca, culminando nella manifestazione del rilievo pergameneo. Per quanto riguarda invero lo "spazio profondo", l'impressione di spazialità nel rilievo delle urne chiuse, esponendo la dottrina del "concetto spaziale italico", abbiamo già visto che giustamente essa è attribuita all'uso di vari ripieghi, non già ad alcun mezzo artistico o tecnico nuovo; le figure, per quanto ammassate, sono portate tutte su un piano; la

dall'alto in mezzo al cocchio su un'altra urna consimile del Museo di Chiusi, <sup>98)</sup> di fronte alla quale però l'urna di Firenze introduce lo schema uniforme delle due Lase simmetricamente opposte ed eccitanti con ripetizione monotona i cavalli, anch'essi divisi in posizione antitetica, due abbattuti a terra e due impennati e fuggenti ai lati, mentre maggior ardore di posizione e di scorcio è tentato nel movimento del toro, che precipita dall'alto mostrando il collo raggomitolato, e la veduta sfuggente del muso dalla radice delle corna che uccidono l'eroe. Non possiamo dire che questo ardito tentativo sia pienamente riuscito osservando che del toro, al solito, si è potuto indicare solo un piccolo tratto, perdendosi tutto il corpo dietro alla scena, mentre il collo e la testa stessa appaiono in posizione innaturale e inspiegabile; tuttavia nel complesso del lavoro possiamo notare una certa finezza, un modellato assai sentito, con delicati trapassi dei piani nelle singole figure, un'espressione appropriata per ogni singolo personaggio e un piacevole effetto nell'insieme; ma, malgrado la profondità dei piani, imposta come abbiamo detto dal soggetto, e malgrado il forte risalto dei chiari-scuri, dobbiamo constatare che le figure del secondo piano, vale a dire essenzialmente i corpi degli animali, non si allacciano quasi per niente, ma al contrario palesano solo la parte saliente e nell'ovvia veduta di profilo, mentre pure i personaggi principali del primo piano si estendono, staccati, e in tutta chiarezza, senza quasi sovrapporsi o confondersi. Tutta l'insipienza di una reale trattazione spaziale e prospettica del rilievo si palesa in qualche tarda ripetizione e degenerazione del motivo, come nell'urna della Pellegrina (*fig. 33*), <sup>99</sup> in cui, abolite le Furie, come pure il compagno di Ippolito altrove con lui travolto sul cocchio, resta il solo schematico riassunto dell'episodio, con l'eroe e due stereotipati guerrieri ai lati; anche qui il soggetto impone lo stacco netto delle figure dal fondo, anche qui gli incavi sensibili attorno ai contorni dei personaggi e attorno al cocchio, il forte scorcio della ruota col profondo traforo dei raggi, addensano dappertutto le ombre; ma il rilievo, per quanto corporeo, è miseramente appiattito ormai alla superficie, e qualche dettaglio delle figure più avanzato, qualche tratto di dorso o qualche lembo di copricapo, sono prolungati posteriormente per ricongiungersi al fondo! Verso ben altro rifrangersi di luci ed ombre, ben



FIG. 33

altro incrociarsi ed aggrovigliarsi dei personaggi, ben altro spezzarsi ed annullarsi del fondo, si avviava nel frattempo il rilievo ellenico, nel cui ambito nasceva il fregio dell'altare di Pergamo.

In realtà dunque non abbiamo nulla da additare nel rilievo etrusco, in cui si possa effettivamente vantare un diretto precedente del senso spaziale del rilievo romano; in questo davvero ormai, mediante la conoscenza delle leggi prospettiche, può farsi strada il tentativo di sorpassare la maniera del rilievo decorativo ellenico, a figure allineate quasi su uno scenario, cercando di ottenere l'impressione spaziale della folla. È vero che una reale conoscenza prospettica non è ottenuta neppure nel fregio di Telefo, che è stato messo a raffronto, per la dottrina del concetto spaziale italico, alle urne etrusche; ma a tale conoscenza il rilievo ellenico si è avviato per altre strade, che ci sarà utile per il nostro scopo di percorrere ora rapidamente.

L'arte greca durante tutto il V e il IV secolo, intenta completamente a risolvere gradualmente il problema della veduta di scorcio, non arriva ancora a conoscere la rappresentazione dello spazio con l'aiuto della prospettiva; nel rilievo tutte le figure rimangono nel primo piano; man mano in questo si ottiene poi una maggiore spazialità allontanando lo sfondo, sia per lo scorcio delle figure medesime, sia introducendo in un piano posteriore qualche elemento naturalistico, delle piante, qualche edicola, a cui conferisce un'impressione prospettica la maggiore distanza dalla base. Un insigne monumento di tale maniera sarebbe per es. il mosaico pompeiano di Alessandro, del quale, è stato giustamente osservato, levando le figure distribuite su diversi piani non resterebbe, per tutto scenario, se non il nudo zoccolo su cui si svolge l'azione. Forse è dovuto davvero a questa ricerca di spazialità del rilievo, che cerca di liberarsi dal concetto puramente plastico e decorativo del periodo classico, se per tutto il III secolo non siamo in grado di nominare alcun fregio templare ellenico. La liberazione dai vecchi concetti, e il cammino verso le nuove leggi prospettiche, si manifestano nell'ambito del rilievo pittorico ellenico, dalla fine del III o dall'inizio del II secolo. Infatti entro al complesso di tali rilievi ellenistici, per quanto ne sia difficile la distribuzione e la classificazione, si possono distinguere veramente due maniere di trattazione essenzialmente diverse: <sup>100)</sup> una, continuando sulla via tracciata dal rilievo del periodo classico cerca di liberarlo dallo sfondo ideale infinito mediante un ripiegò, che nello stesso tempo ha il compito di aumentare l'impressione di spazialità, dividendo cioè il campo in due sezioni sovrapposte, di cui quella superiore serve all'indicazione dell'ambiente, d'un paesaggio, d'un tempio, d'una tenda, di alberi, o consimili; si ha cioè il tentativo di dare l'illusione di un quadro paesistico per mezzo di una composizione ancora superficiale, distribuita su due piani verticali: fra i rilievi di questa maniera si possono ricordare i rilievi detti dei Citaredi, quelli di Icaro, il contadino che abbeverava la vacca nel rilievo del Vaticano, e via dicendo. <sup>101)</sup> Questo ampliamento pseudo-prospettico dei piani genera dunque una spazialità indipendente, non creata dalla sola presenza delle figure, che lascerebbe uno scenario vuoto anche se le figure fossero allontanate, e in cui

queste si possono muovere con maggiore respiro e maggiore libertà.<sup>102)</sup> Non rappresentano che un ultimo sviluppo di questa maniera certe opere, fra le quali primeggiano i due famosi rilievi Grimani,<sup>103)</sup> in cui superficialmente guardando sembra di veder generata una spazialità più accentuata, con gli animali raffigurati entro le grotte nel primo piano e indicazioni di ambiente in un piano posteriore, ma in cui non troviamo in realtà ancora nessun rapporto prospettico fra le rappresentazioni dei diversi piani, mentre nel piano inferiore medesimo le grotte che dovrebbero contenere gli animali non hanno una propria profondità, e consistono solo in due bracci di roccia che limitano e circondano, seguendone magari il contorno, gli animali in esse contenuti. Corrisponde a questo stadio evolutivo a un dipresso quello del fregio di Telefo — opera fortunatamente databile con abbastanza precisione attorno al 180 in cui a. C. — troviamo già una parvenza di spazialità, con una sovrapposizione di più piani, per esempio nella scena della costruzione dell'arca, ma non un vero rapporto prospettico fra le varie parti, dove anzi un'estremità della roccia su cui siede la madre di Telefo è leggermente intagliata in basso per lasciar posto al contorno d'uno degli operai che lavorano alla costruzione dell'arca medesima. Una vera e propria applicazione di vedute prospettiche dobbiamo ammettere invece in certi rilievi della seconda maniera, quali a es. il rilievo di Polifemo di Villa Albani, il rilievo di Monaco col contadino che arriva spingendo la vacca davanti alla porta d'una città, l'altro rilievo di Villa Albani con Diogene e Alessandro,<sup>104)</sup> dove non solamente le figure, personaggi e animali, sono rappresentate con arditi scorci, ma dove esse sono collegate con gli elementi del paesaggio mediante rapporti spaziali, per cui tali elementi non sono più semplicemente sovrapposti, ma sono intrecciati o allontanati prospetticamente, dove in altre parole all'approfondimento, mediante lo sfondo pittorico, corrisponde l'organizzazione dello spazio mediante le leggi della prospettiva. È vero che la completa liberazione della figura nello spazio per mezzo della prospettiva è avvenuta con tutta verisimiglianza appena entro il I secolo e per l'influenza della pittura, che ormai precedeva il rilievo, e dove l'applicazione dei più svariati mezzi per ottenere effetti prospettici si manifesta negli affreschi del secondo e del terzo stile pompeiano; una dimostrazione assai convincente di tale dipendenza è data dal confronto tra qualcuno degli affreschi di Pompei con corrispondenti rilievi pittorici che direttamente ne derivano;<sup>105)</sup> del resto, da quanto Plinio ci attesta per le figure di Parrasio, già da tempo la pittura si era messa all'avanguardia, cooperando, con un efficace giuoco di chiaroscuro, a raggiungere lo scopo dell'illusione visiva della figura isolata nello spazio; e al suo insegnamento, raggiunta ormai la piena padronanza dello scorcio, si era ispirata l'arte pergamenea, cercando con mezzi consimili di raggiungere simili effetti, di abolire completamente cioè il fondo mediante abili intrecci e profondi incavi, spezzando ogni linea della superficie, facendo rimbalzare forti luci e assorbire profonde ombre.<sup>106)</sup> Nè qui vale al nostro assunto entrare nella dibattuta e ardua questione se la conoscenza progredita dei mezzi prospettici che troviamo applicata negli affreschi pompeiani sia maturata nell'evoluzione

della pittura ellenistica, o invece abbia avuto la sua compiuta espressione solo in Italia e in grazia al senso paesistico dell'arte romana, in seno alla quale la prospettiva trovò anche l'ultima espressione dell'antichità nel rilievo dei sarcofagi e degli archi trionfali. Ma, al contrario, pur riconoscendo che gran parte dei rilievi pittorici a noi conservati sono copie romane per lo più già di epoca imperiale, nelle quali anzi in numerosi casi si riconosce la lavorazione del periodo claudio o di quello flavio, ricusiamo tuttavia di vedere in essi esclusivamente manifestazioni del rilievo italico, in cui, in contrasto assoluto coi metodi dell'arte greca, non già leggi prospettiche, ma solamente mezzi illusionistici — su per giù come nelle antiche urne etrusche sopra esaminate — sarebbero adoperati per il fine di spazialità proprio dell'arte italica.<sup>107)</sup> Non solo fra i rilievi pittorici vi sono numerosi esempi certamente assai anteriori alla data così tarda loro attribuita in omaggio a tale concezione, non solo in altri vi sono sicuri indizi che fanno risalire almeno gli originali al periodo di evoluzione dell'arte ellenistica che abbiamo sopra accennato, ma, per quanto riguarda la formazione del quadro pittorico stesso nell'ambiente ellenistico, coi suoi elementi naturalistici, le sue rocce, i suoi alberi, pure lasciando da parte il fregio di Telefo, vi sono documenti sicuri usciti dal suolo ellenico e appartenenti al II secolo a. C., con caratteri che preludono dunque palesemente le opere del tipo dei rilievi Grimani: tale per es., benchè rozzo, è il rilievo con Ercole ubriaco proveniente da Eleusi;<sup>108)</sup> quel genere di spazialità che raggiunge l'approfondimento del piano mediante mezzi pseudo-prospettici e indicazioni paesistiche, lo possiamo del resto ritrovare anche più su nel rilievo votivo ellenico: non abbiamo forse un prototipo al futuro rilievo pittorico nel famoso rilievo di Pan dal Parnete,<sup>109)</sup> databile probabilmente ancora al III secolo, dove è già l'audace indicazione del monte, dove, dietro alla figura del pastore seduto su una roccia, fra Priapo e il busto del dio del monte, appare tale busto come indicato in un secondo piano, più profondo del piano anteriore, al livello delle ninfe?<sup>110)</sup>

È tempo ormai, soprattutto per precisare la posizione del rilievo etrusco dal punto di vista dell'elemento pittorico e delle leggi prospettiche, di ampliare il nostro campo con un rapido esame delle urne di fabbrica volterrana. Mentre infatti, per derivazione genetica e tecnica, non abbiamo esitato a porre le urne chiusine sulla linea evolutiva del rilievo decorativo greco classico, del rilievo a fondo ideale dei fregi e delle decorazioni templari, abbiamo già notato nel rilievo delle urne volterranne qualche cosa di completamente diverso, qualche cosa che, con le figurine lavorate quasi a tutto tondo e staccate davanti alla parete neutra di un fondo inteso come un ambiente architettonico, non trova un'esatta corrispondenza in alcun prodotto ellenico. Crediamo dunque legittimo ricercare l'origine delle urne volterranne altrove, in un modello differente da quello delle urne chiusine; origine che non ci sarà difficile di indicare in una classe diversa del rilievo ellenico, classe nella quale possiamo nello stesso tempo riscontrare anche i germi del rilievo "architettonico", e dell'indicazione di ambiente in genere: vale a dire il rilievo votivo. Nell'importantissima serie degli ex-voto dell'Asclepio di Atene,<sup>111)</sup>

il cui svolgimento può essere precisamente datato dagli ultimi anni del V secolo attraverso tutto il secolo seguente, si potrebbe osservare, in un accurato esame, il determinarsi dell'ambiente architettonico, da prima mediante un timido listello laterale, poi man mano con caratteri più palesi, quali i pilastri che sostengono il tetto del tempio; sarebbe assai interessante dimostrare in una minuziosa e dettagliata analisi come contemporaneamente si manifesti un approfondimento dello spazio, causato più che da ragioni artistiche per effetto della determinazione dell'ambiente,<sup>112)</sup> e una tendenza all'accentuazione plastica di certe figure, tra cui specialmente emerge l'immagine della divinità, di Asclepio, che ci appare seduto sul suo trono, di tutto scorcio, come una riproduzione della statua del culto trasportata nel rilievo, e staccata da una diretta relazione con le altre figure del rilievo e dalla processione degli offerenti. In uno di questi rilievi votivi di carattere assai evoluto, e i cui dedicatori, Nicia e Mnesimaco, sono stati identificati con personaggi viventi ormai verso la fine del IV secolo,<sup>113)</sup> nel centro della scena è l'altare, visto di scorcio, con le frutta sparse sul suo piano; dietro ad esso è l'offerente, il quale prende le offerte dalla cesta che porge un'inserviente o ierodula; più dietro ancora è l'albero col serpente avvolto sul tronco; anche qui a destra è la divinità, seduta in posizione obliqua sul suo trono, libera riproduzione della statua di culto di Epidauro. Pure in questo rilievo naturalmente, malgrado la profondità dello spazio per i tre piani sovrapposti, non v'è alcuna illusione prospettica che ricollegghi i tre piani medesimi, di cui le figure sono, ripetiamo, sovrapposte e in parte nascoste una dall'altra, tutte partenti dalla medesima base, e in cui anche per i personaggi dei piani posteriori si ricorre al consueto ripiego di evitare la profondità voluta dagli scorci, adottando per essi le vedute principali, di prospetto o preferibilmente di profilo. Ma dove portavano queste tendenze architettoniche e ambientali ci è mostrato da un altro rilievo che si può mettere alla fine dell'evoluzione della serie, dedicato a Epione, Asclepio e Igea, e in cui l'artista, per indicare più liberamente, quali immagini statuarie, le figure delle divinità, le ha racchiuse, a sinistra del consueto rilievo degli adoranti, entro un piccolo edificio, addossato lateralmente all'architettura del rilievo e scavato a tutto tondo, ritagliandole entro al loro sacello, è stato osservato, alla maniera delle figurine dei presepi.<sup>114)</sup>

Dunque si potrebbe già indicare un primo, per quanto vago, termine *post quem* per l'origine delle urne volterrane, dal momento di formazione di questa tarda maniera dei rilievi votivi dell'Asclepieo di Atene, cioè, diciamo, dall'inizio del III secolo a. C. Ma pure nell'arte ellenica medesima possiamo rintracciare una diretta trasposizione della maniera del rilievo votivo nel rilievo funerario, cioè in una serie di stele ellenistiche dell'Asia Minore,<sup>115)</sup> nelle quali si può constatare l'introduzione degli elementi architettonici e paesistici, in cui, accanto alle colonne e ai pilastri finora incontrati si aggiungono cortine e tende, dove si ritrova spesso la porta aperta o semi aperta — come per es. in una stele tardo-ellenistica da Smirne con la scena del banchetto funebre —, porta che d'altronde appare già fino dal principio dell'età ellenistica in un rilievo votivo di Cibebe.<sup>116)</sup> Senonchè, per un confronto al nostro rapido esame analitico delle urne volterrane, assai

meglio che in questa dozzinale e tuttora poco accessibile categoria di stele asiatiche, potremmo trovare un più sicuro punto di appoggio nell'altra derivazione dei rilievi votivi, cioè nei rilievi pittorici.

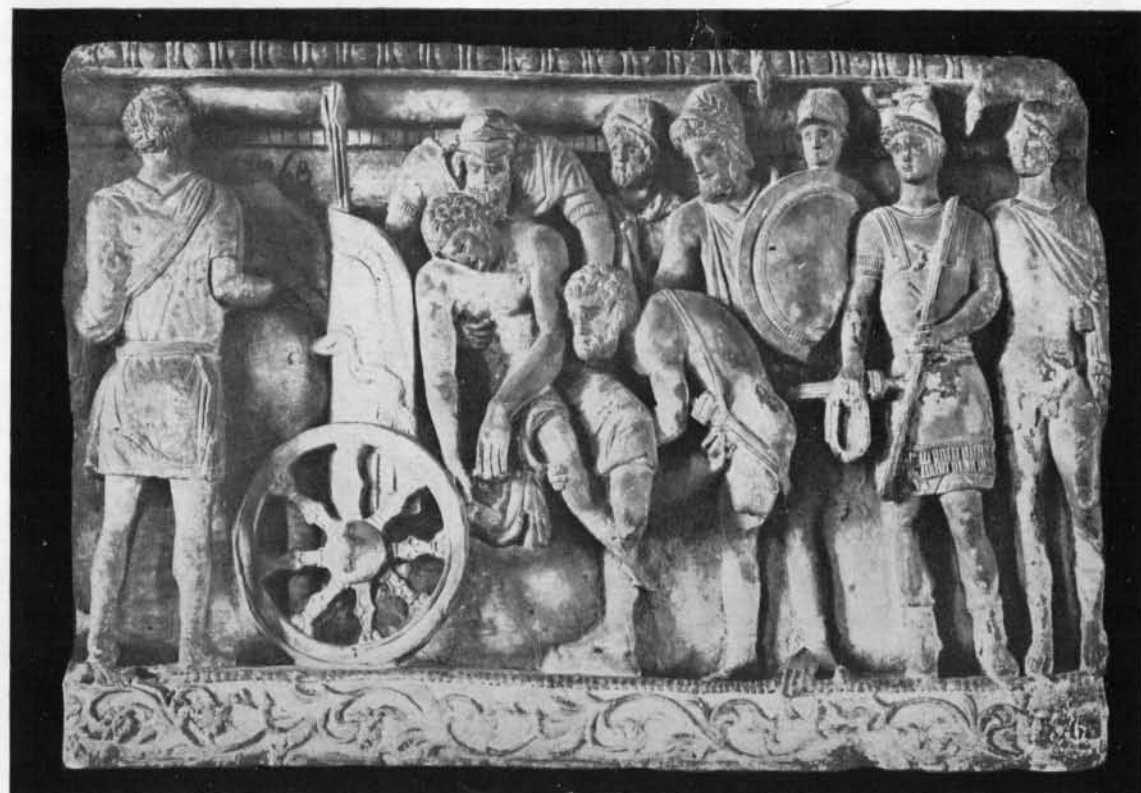
Per ovvie ragioni di soggetto e di composizione (occupando la figura tutta l'altezza del ristretto spazio della scena) non v'è nelle urne lo sfondo architettonico del piano superiore quale si incontra, abbiamo visto, nel rilievo pittorico, a cominciare probabilmente dalla fine del III o dagli inizi del II secolo a. C.; tuttavia uno stadio parallelo si può constatare da altre indicazioni di ambiente, come sacelli, edicole, sfondi architettonici, non superiori ma laterali ai personaggi, porte, pareti e colonne di palazzi, davanti cui si muovono e si agitano le figure coinvolte nell'azione;<sup>117)</sup> abbiamo visto or ora che qualcuna di queste indicazioni di ambiente, come la porta aperta, ha origine anche più su che nel rilievo pittorico, ancora nell'ambiente del rilievo votivo, all'inizio dell'Ellenismo; forse invece qualche altro dettaglio vuole trovare proprio una corrispondenza col piano architettonico sovrapposto della prima maniera del rilievo pittorico: si può supporre che a tale scopo tenda la trasformazione, nel gruppo di urne che rappresentano il ratto di Elena,<sup>118)</sup> di un elemento ornamentale quali le fogliette talora indicate sotto alla zona di gocciole del listello architettonico che forma normalmente il limite superiore della scena, in una schematica decorazione a zig-zag che sta con una certa verisimiglianza a indicare il mare immaginato nello sfondo dietro alla nave di Paride; tale maniera convenzionale per l'indicazione del mare la ritroviamo in contemporanei specchi etruschi, come del resto in numerose rappresentazioni di vario genere e di varia età nelle arti antiche; altrove, nelle urne in cui la scena si svolge davanti o entro un palazzo, la medesima decorazione a fogliette pare trasformata in una specie di cortina o tenda che indichi lo sfondo d'una stanza.<sup>119)</sup> Ancora più si delinea la maniera pseudo-prospettica del piano sovrapposto in certe urne, quali quelle rappresentanti Ulisse che ascolta le Sirene, o il medesimo eroe che fugge sulla nave inseguito dal rabbioso lancio di sassi da parte di Polifemo accecato;<sup>120)</sup> su un tratto del rilievo di tali urne la vela che forma lo sfondo ha la medesima funzione che hanno le cortine nei rilievi pittorici, di sostituire cioè lo spazio ideale, mentre nel primo piano stesso è reso necessario un certo approfondimento spaziale poichè le figure sono rappresentate entro la nave, al di là del bordo anteriore di questa. Un altro dato abbastanza significativo di approssimazione ci può essere fornito dalle urne, come quelle già citate col ratto di Elena, o da altre coi miti di Filottete e di Polifemo,<sup>121)</sup> dove tutto attorno alla nave vediamo incurvarsi il contorno della roccia, o dove alla roccia è imposto di limitare la figura umana, in maniera non dissimile da quella in cui è foggiate la grotta nei rilievi Grimani, o come anche, addirittura, la roccia è ritagliata per far posto ai personaggi nel fregio di Telefo.

Di questi elementi dobbiamo accontentarci per quanto riguarda il raffronto col rilievo pittorico; più in là, alla vera conoscenza di leggi prospettiche, quali si fanno strada nel rilievo ellenistico, e prima forse nella pittura, dall'inizio del I secolo a. C., non arriva

l'arte delle urne etrusche. Se vogliamo constatare come, all'ardire della concezione del soggetto, corrisponda una piena insipienza dei mezzi prospettici, guardiamo per esempio una delle urne col soggetto di Polifemo,<sup>122)</sup> nella quale nel centro su una roccia posa la testa del Ciclope, davanti a un semplice contorno che indica la bocca del suo antro; a sinistra, in pseudo-prospettiva, sporge dalla riva un tratto della nave; a destra, dietro ad alcuni alberi, avanzano Ulisse e i suoi compagni sorreggendo il grosso palo appuntito: dovrebbe dunque essere una visione audace addirittura dall'interno della grotta verso la sua apertura; viceversa l'artista si deve accontentare — non progredendo molto dall'accenno pittorico d'una bocca di caverna quale già dal III secolo appare nelle numerose repliche dei rilievi votivi ellenici dedicati a Pan, alle ninfe e ad Acheloo<sup>123)</sup> — di una distribuzione di tutti gli elementi su un solo piano, in cui la giustapposizione sostituisce qualsiasi tentativo di rappresentazione prospettica. Nell'episodio dell'assedio di Tebe, la porta della città deve essere data di prospetto, mentre di fianco avanzano gli assalitori; qualche volta, quando un guerriero è rappresentato assai vicino alla porta, questi ne copre naturalmente una parte dietro al suo corpo; ma quando un artista vuole tentare l'indicazione di un nesso spaziale fra gli assalitori e la porta medesima, e forse intendere il primo guerriero già arrivato sotto ad essa, deve ingenuamente indicare solo la metà dell'arco della porta, come immaginando l'altra metà sottointesa, o spezzata.<sup>124)</sup> Per limitarci a una delle figurazioni architettoniche più caratteristiche, nell'urna con Telefo del Museo di Firenze,<sup>125)</sup> tutta la sontuosa scalinata del palazzo di Agamennone non ha tuttavia alcun rapporto prospettico con l'altare e la colonna del primo piano, su cui si svolge la scena figurata, ma ne aggiunge semplicemente uno sfondo architettonico, nel vuoto fra i due gruppi principali dei personaggi. Solo per qualche dettaglio isolato nello spazio, per qualche altarino o per qualche edicoletta, l'artista etrusco si azzarda a dare una veduta di scorcio, per connetterlo in relazioni più logiche a qualche personaggio che su esso o presso ad esso deve svolgere la sua azione, non potendo per qualche particolare difficoltà porre il personaggio di scorcio di fronte alla veduta parallela più facile del dettaglio architettonico; talora addirittura, per una necessità prospettica, sembra che l'artista si sia deciso a distorcere una parte dell'elemento architettonico medesimo rispetto al rimanente, rappresentando per esempio, su un'edicoletta indicata di scorcio, solo alcuni gradini di prospetto, perchè su essi deve posare il ginocchio dell'eroe!<sup>126)</sup>

Qualche altro indizio tuttavia ci assicura la prosecuzione delle fabbriche volterrane anche giù nella seconda metà del II secolo a. C. In tal caso, malgrado la diversità di tecniche e di intenti che portava su vie affatto divergenti il rilievo etrusco e quello pergamenico, sarebbe assai difficile che l'arte etrusca fosse rimasta del tutto estranea all'immensa impressione che deve aver prodotto un'opera come l'altare di Pergamo, impressione che del resto ci è dimostrata palesemente dalle riproduzioni dei motivi dell'altare eseguite fino su sarcofagi romani;<sup>127)</sup> in realtà su certe urne volterrane l'agitato groviglio dei personaggi, la violenza dei gesti e dei movimenti, l'intreccio delle membra, dei

panni, delle linee spezzate e contorte, il pathos che anima le singole figure e l'insieme della composizione, ci additano un lontano ma ben riconoscibile riflesso della grande arte pergamenea. Non potendo ormai entrare in molti dettagli, osserviamo per esempio su qualche urna volterrana con la morte di Enomao, o meglio su qualche urna perugina che strettamente ne dipende,<sup>128)</sup> il fosco incesso, in ritmo contrapposto, delle Furie che occupano, con le ali distese e le torce divampanti, tutto il centro della scena, sopra al groviglio dei corpi calpestati e sopra alla tragedia dell'eroe morente, dove nel largo gesto delle figure, nelle ali, nei panni svolazzanti e nelle faci, si cerca davvero di spezzare e annullare lo sfondo della scena; sbattimento forte di luci, spezzamento di linee, contrasto audace di posizioni e di movimenti, accentuazione di muscoli, espressione di pathos che possiamo ritrovare più o meno esplicitamente, nell'insieme o in qualche dettaglio, anche in altre urne volterrane, come ad esempio in una col matricidio di Oreste,<sup>129)</sup> dove l'atteggiamento e l'espressione di Egisto ci richiamano vivamente al pensiero qualche demone morente della gigantomachia pergamenea. Ma un altro parallelo possiamo ancora trarre fra il rilievo di Volterra e quello ellenistico proprio per quanto riguarda la piena corporeità, e la libertà di azione delle figure rispetto al proprio fondo, distacco della figura dal fondo che abbiamo visto costituire la maniera e l'indirizzo del tutto peculiare dell'arte volterrana; senza arrivare quasi a una scissione radicale con la natura stessa del rilievo, come ha fatto l'arte etrusca, il rilievo ellenistico ha continuato tuttavia, dal primo inizio che abbiamo constatato nei rilievi votivi sempre più attraverso allo "spazio centrale", e alla falsa prospettiva del rilievo pittorico, questo suo processo evolutivo verso la piena corporeità e la piena libertà di movimenti delle figure;<sup>130)</sup> una compiuta estrinsecazione del processo la troviamo nel fregio del tempio di Artemide Leucofriene di Magnesia,<sup>131)</sup> che ci dà un'indicazione cronologica abbastanza sicura poichè è stato stabilito con tutta precisione che la costruzione del tempio è finita circa il 129 a. C.;<sup>132)</sup> a questa maniera del rilievo, con un distacco quasi assoluto della figura dallo sfondo neutro e con la sua trattazione pressochè statuaria, possiamo ricollegare appunto anche qualche monumento di natura si può dire statuaria, come un gruppo votivo di Pergamo in onore di Mitridate VI, composto di figure trattate quasi completamente a tutto tondo e semplicemente appoggiate a una parete;<sup>133)</sup> si può quindi perseguire questo progresso di indipendenza delle figure del rilievo dal loro sfondo nell'arte ellenistica ancora fino al principio del I secolo a. C., in opere come il piccolo rilievo dell'Uliveto presso Atene.<sup>134)</sup> Osservando dunque i fregi del tempio di Artemide Leucofriene, la cui esposizione al Museo di Costantinopoli palesa tutta la sciattezza e tutta l'ineguaglianza della fattura — impressione accentuata anche maggiormente dal cattivo stato di conservazione del monumento — fermiamoci a un blocco solo,<sup>135)</sup> in cui si nota un guerriero che afferra per la briglia il cavallo d'un'amazzone: rappresenta infatti tale figura di guerriero un magnifico esempio della "composizione aperta,, , o di quella tendenza "centrifuga,, , che è stata segnalata come una caratteristica per il rilievo (e per la scultura in genere) della seconda metà del II secolo,<sup>136)</sup> di quella



MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE - DUE URNE VOLTERRANE  
a) LA CORSA DI PELOPE E IPPODAMIA - b) IL TRASPORTO DEL CADAVERE DI PATROCLO

trattazione statuaria, diremo noi, per cui, ottenuta la sua piena libertà di movimento, la figura, pure riconnettendosi alla scena del rilievo per il movimento laterale delle braccia, tende ormai nell'atteggiamento delle gambe e del corpo a staccarsi dal rilievo avanzando verso lo spettatore: orbene, questo contrastante movimento delle membra, per cui due parti del corpo tendono nello spazio in direzioni diverse, talora opposte per la parte superiore e per quella inferiore del corpo, senza una centralizzazione del movimento; questa tendenza quasi a uscire dal campo del rilievo verso lo spettatore, la ritroviamo più volte nelle urne volterrane, ed è quasi peculiare di certe figure angolari, che chiudono la scena, come un guerriero di un'urna col riconoscimento di Paride,<sup>137)</sup> o una Lasa nella corsa di Pelope e Ippodamia (*Tav. II*).<sup>138)</sup>

Traendo in poche parole le nostre conclusioni, abbiamo visto il rilievo delle urne etrusche nascere ed evolversi, per uno spazio di circa un secolo e mezzo, a cominciare cioè dalla metà del III fin verso la fine del II secolo a. C., ma esplicando caratteri e tendenze diverse nelle diverse fabbriche; il rilievo chiusino, prendendo le mosse dal rilievo decorativo dei fregi templari ellenici, palesa fin da principio la predilezione, comune in genere a molteplici manifestazioni dell'arte etrusca, all'accentuazione della corporeità delle figure, ed evolve altre peculiarità di atteggiamenti e di composizione, come l'equilibrio dei movimenti antitetici, sempre però muovendosi nell'orbita del rilievo a fondo ideale; il rilievo volterrano invece, immettendo le radici nella maniera del rilievo votivo, e forse portando alle estreme conseguenze la tendenza sopra accennata al volume, alla corporeità, si sviluppa tuttavia in una maniera del tutto singolare, arrivando quasi a un compromesso tra il rilievo e la scultura a tutto tondo, staccando cioè quasi completamente le figure dal fondo neutro, che resta camuffato quasi a rigida parete di stanza o di palazzo davanti a cui si svolge l'azione rappresentata. Abbiamo constatato fino a qual punto di ardire e di indipendenza ha potuto portare questa completa liberazione della figura dal suo fondo; liberazione di cui abbiamo indicato i primi passi nei rilievi votivi dell'Asclepio di Atene, con la trattazione statuaria dell'immagine divina, coll'appartarsi di qualche fanciulletto dalla direzione unica dell'azione, per rivolgere lo sguardo curioso verso lo spettatore; ancora, un'urna famosa del Museo di Firenze, che ha avuto la ventura di appartenere a Michelangelo Buonarroti (*Tav. II*),<sup>139)</sup> mostra che, per rappresentare il trasporto del cadavere di Patroclo, l'artista etrusco, aggiungendo forse di suo l'introduzione del cocchio, può osare di tagliar via dalla scena che gli interessa descrivere tutto il corpo dei cavalli, di cui ci rimane visibile solamente una coscia presso al carro; mostra con quanta libertà e quanta naturalezza l'artista è capace di rappresentare un personaggio completamente voltato di schiena, che eseguisce cioè la sua azione questa volta non muovendo verso lo spettatore, ma in direzione opposta a lui; con quanta efficacia e quanta maestria egli esprime la materiale fatica e la sollecita cura del vecchio che, salito sul carro, sostiene il delicato corpo esangue dell'eroe: intuizione artistica che ben a diritto può aver creato la tradizione secondo cui da questo gruppo il grande Michelangelo si è ispirato per la sua Pietà. Ma, malgrado ciò, proprio contrariamente



FIG. 34

a quanto si afferma costantemente, l'arte etrusca con questa innovazione s'era messa fuori dal cammino su cui l'arte ellenistica si era avviata verso nuove conquiste; proprio l'arte delle urne di Volterra non poteva, acquistata ormai la piena conoscenza delle vedute oblique dei corpi, la piena padronanza dello scorcio, concorrere col resto dell'arte contemporanea alla soluzione dell'ultimo problema, alla conquista

dello spazio, non poteva arrivare davvero all'abolizione del fondo mediante l'illusione prospettica. Si può notare nelle urne volterrane un riflesso del movimento, della composizione, del pathos che distinguono l'arte dell'altare di Pergamo, ma solo nel rilievo ellenico l'introduzione del chiaroscuro può segnare un primo passo nell'applicazione dei mezzi pittorici per esprimere i rapporti spaziali tra le figure e l'ambiente che le contiene.

Nei prodotti di Volterra abbiamo osservato frequentemente una seriorità rispetto a quelli chiusini; in questi non possiamo mai indicare con sicurezza un'influenza dell'arte pergamenea, e quasi mai neppure rintracciare gli abbondanti elementi paesistici e pseudo-pittorici delle urne volterrane. Sono veramente assai abbondanti tali indicazioni paesistiche in un'urna chiusina<sup>140)</sup> rappresentante il commiato del defunto dalla moglie, seduta con un bambino in grembo davanti alle due porte dell'Ade, ornate di teste apotropaiche e attorno alle quali sporgono busti e volti demoniaci; naturalmente nessun legame prospettico riconnette con l'ambiente le figure, tutte stese sul primo piano: ma proprio questo monumento ci aiuta a stabilire a che punto circa si ferma l'invenzione delle urne chiusine, rispetto a quelle volterrane, poichè si tratta non già di un'urna in alabastro, ma di un'urna fittile lavorata alla stecca; appartiene essa cioè a quel gruppo alquanto ristretto di prodotti che, come abbiamo constatato già per la bella urna di Bruscalupo,<sup>141)</sup> è ovvio collocare in testa alla serie delle più tarde urne fittili monotamente ripetute a stampo; un altro frammento del Museo di Firenze<sup>142)</sup> ci conserva, in tale tecnica fittile, un tratto dell'episodio di Ippolito morente, e precisamente una variante di uno dei tipi ancora più armonici e meglio eseguiti del soggetto; egualmente nel Museo di Firenze vediamo un altro bell'esemplare di urna fittile lavorata alla stecca, rappresentante pur essa il trasporto del corpo di Patroclo (*fig. 34*), con una lavorazione assai simile all'urna di Bruscalupo, nel modellato dei corpi dal volume accentuato, dalle

membra snelle e nervose, dai rapidi e sentiti ritocchi della stecca; di questa urnetta si conserva però fortunatamente anche il coperchio, con l'immagine femminile assai aggraziata, che, associandosi a numerose immagini affini su cui avremo occasione di tornare fra poco, conferma la delimitazione di questo gruppo di prodotti, come abbiamo già accennato, verso lo scorcio del III e il principio del II secolo. È abbastanza verisimile attribuire l'esaurimento dell'invenzione chiusina al dilagare, dagli inizi del II secolo, della moda delle urnette commerciali fittili, stampate rapidamente da poche e sempre riprodotte matrici; ciò non vuol dire naturalmente che non sia proseguita per un certo tempo anche la produzione in alabastro; indubbiamente però, dopo una fioritura rigogliosa ma piuttosto rapida, l'arte dei rilievi chiusini, ben lungi dal moltiplicare le figure e approfondire i piani, ci è parsa in genere piuttosto isterilirsi gradatamente in copie di ispirazione sempre più scadente, di tecnica sempre più piatta, ripetendo composizioni sempre più succinte e ischeletrite, quando ancora l'arte sorella di Volterra tentava qualche nuovo motivo e qualche nuovo spunto. Troveremo una conferma di questa posteriorità complessiva, che per lo meno abbiamo potuto intravedere, della produzione delle urne d'alabastro volterrane rispetto a quelle chiusine, venendo ora ad esaminare i coperchi delle medesime urne, nello studio della plastica figurata.

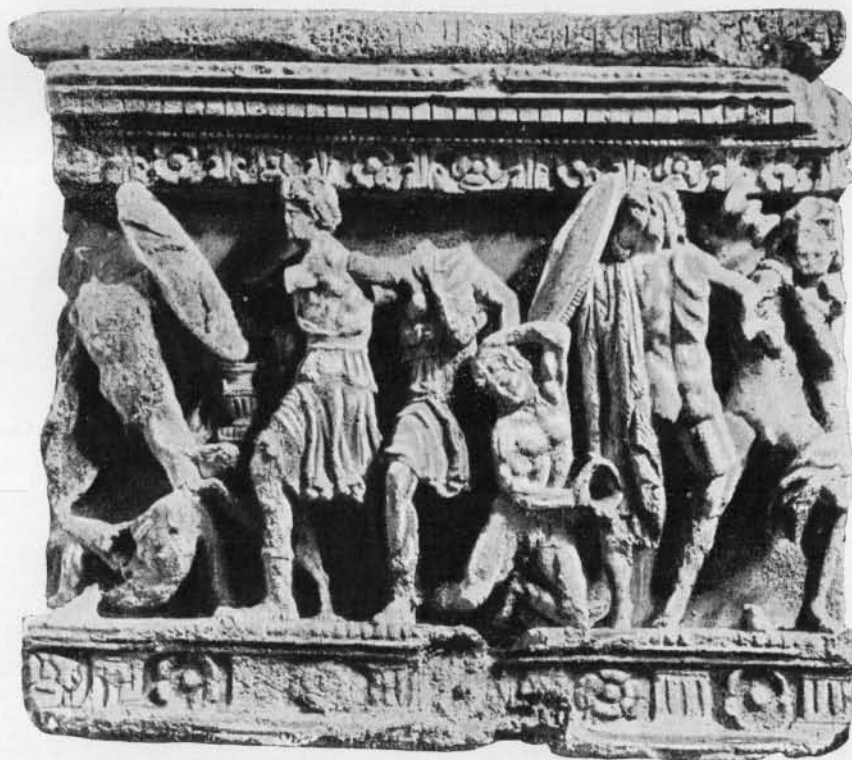


FIG. 35 (v. KÖRTE, III, tav. CXIII, 2)

- 1) Vedi la pianta e la sezione nella mia relazione dello scavo, *Not. Scavi*, 1931, p. 475 segg.
- 2) Vedi R. BIANCHI BANDINELLI, *Clusium*, in *Mon. Ant. Lincei*, XXX, col. 469 e seguente.
- 3) Vedi DORO LEVI, *Not. Scavi*, 1928, pag. 56, fig. 1.
- 4) *Ibid.*, pag. 70, fig. 8.
- 5) *Ibid.*, pag. 77.
- 6) *Clusium*, col. 338, fig. 41.
- 7) *Ibid.*, col. 306, fig. 23.
- 8) Secondo il giudizio del prof. von BAHRFELDT: vedi *Studi Etruschi*, III, 1929, pag. 168 e seguente.
- 9) Cfr. MILANI, *Guida del R. Museo Archeologico di Firenze*, pag. 238.
- 10) Dei materiali della tomba solamente due oggetti, e precisamente quelli rappresentati alle figure 5 e 7, sono passati al Museo di Firenze, mentre quasi tutto il rimanente è tuttora in proprietà del signor Vincenzo Pianigiani a Chiusi, per la cui cortesia abbiamo potuto ricostruire la parte essenziale del complesso della suppellettile; le due urne in alabastro, elencate fra tale suppellettile, sono state donate (prive però dei loro coperchi andati perduti), assieme ai due coperchi isolati trovati nella cella di fondo, a S. E. l'ing. Cesare Nava di Milano, alla cui premurosa gentilezza dobbiamo le informazioni in proposito e lo schizzo del rilievo di una delle urne, fig. 6. Da un inesperto giornale di scavo e da un inesatto disegno eseguito dall'Assistente governativo abbiamo ricavato le notizie del rinvenimento e la piantina della tomba, fig. 1.
- 11) Lungh. della cassa cineraria m. 0,55, largh. m. 0,30; il coperchio è più lungo e più stretto di m. 0,04 della cassetta; alt. complessiva m. 0,565.
- 12) La superficie del rilievo non è in realtà così evidente come nello schizzo, che cerca di interpretare, più che altro, il concetto decorativo.
- 13) Lungh. della cassetta cineraria m. 0,38, alt. m. 0,28, largh. m. 0,20; il coperchio era di m. 0,06 più lungo della cassetta; alt. complessiva m. 0,58.
- 14) Vedi R. PAGENSTECHEER, *Die calenische Reliefkeramik*, *Jahrb.*, Ergänzungsheft VIII, 1909; e la recensione su tale volume del KÖRTE in *Göttingische gelehrten Anzeigen*, 1913, pag. 253 e seguenti; cfr. COURBY, *Les Vases grecs à reliefs*, pag. 220 e seguenti.
- 15) PAGENSTECHEER, *op. cit.*, pag. 70 e seguenti, n. 112; cfr. l'aggiunta in *Jahrb.*, XXVII, 1912, pag. 155; KÖRTE, *art. cit.*, pag. 267 e pag. 270.
- 16) PAGENSTECHEER, *op. cit.*, pag. 158.
- 17) Vedi DUCATI, *Storia dell'Arte Etrusca*, pag. 489 e seguenti.
- 18) Cfr. BIANCHI BANDINELLI, recensione a VAN ESSEN, *Chronologie der latere etruschische Kunst*, in *Studi Etruschi*, I, pag. 532.
- 19) P. R. von BIENKOWSKI, *Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst*, pag. 80 e seguenti, n. 38, figure 90-92; BRUNN-KÖRTE, *I rilievi delle Urne Etrusche*, III, pag. 157 e seguenti, n. 8-b, figure 29-31. Non vedo che il dubbio sull'autenticità di questa e dell'urna gemella da Città della Pieve con l'episodio di Celes Vibenna, sulla quale avremo pure occasione di ritornare, espressa fra altri dal DUCATI, *op. cit.*, p. 525, nota 55, sia basato su alcuna solida ragione, se non sull'unico argomento che, in entrambe, la decorazione a ovuli sull'orlo inferiore è fatta in senso inverso di quanto ricorra su tutte le altre urne in cui tale ornamento compare. Non insistiamo qui troppo sulla perfezione tecnica e sulla finezza artistica dei rilievi, che analizziamo distesamente nel testo; ma dubitando dell'autenticità di quest'urna di Città della Pieve, acquistata dalla Collezione Pacini per il Museo di Firenze nel 1891, per il soggetto laterale del guerriero acciecato (vedi nel testo, fig. 22), qui per la prima volta apparso, bisognerebbe dubitare anche dell'altra urna dalla medesima provenienza, con la scena di depredazione di un santuario sulla fronte (vedi

KÖRTE, II, fig. a pag. 192), che ha su un fianco il medesimo soggetto di quella (vedi nel testo, fig. 21), urna acquistata appena nel 1893: se non si voglia pensare che il falsatore abbia conosciuto quest'ultima urna qualche anno prima che essa fosse messa in commercio; ma sull'autenticità di questa, al contrario, non è possibile nutrire alcun dubbio per la maniera della trattazione, per la rappresentazione del soggetto, per l'affinità di certe figure, fra cui quella medesima del guerriero acciecato, come quella del guerriero morente (vedi nel testo, fig. 20), con figure quali quelle di un'altra famosa urna, quella del fratricidio tebano di Firenze (vedi le figure 18-19). Egualmente pensare a una falsificazione dell'urna di Celes Vibenna, di cui esistono poche altre varianti e assai inferiori all'urna di Città della Pieve (vedi pag. 237 segg.) sarebbe attribuire al falsatore un'intuizione e un genio artistico difficilmente immaginabili, soprattutto per l'epoca in cui è avvenuto l'acquisto. Del resto aggiungo che io stesso ho sentito dalla viva voce del vecchio scavatore di Città della Pieve, Amos Parducci, il racconto dell'estrazione delle due urne dalla tomba da lui rinvenuta, senza che alcun vantaggio o alcuna pressione potessero giustificare un'inutile menzogna.

<sup>20)</sup> Sulla "simmetria", e sulla posizione antitetica delle figure nelle urne etrusche, cfr. anche LISA HAMBURG, *Observationes hermeneuticae in urnas etruscas*, Diss. Halle, Berlino 1916; per esempio, vedi sulle urne col fratricidio, pag. 23 e seguenti. Cfr. anche, ultimamente, SCHÖBER, *Vom griechischen zum römischen Relief*, *Oesterr. Jahresh.*, XXVII, 1931, pag. 53 e seguente, ecc., ecc.

<sup>21)</sup> Cfr. BIEŃKOWSKI, *op. cit.*, pag. 136.

<sup>22)</sup> Vedi *Jahrb.*, III, tav. VII.

<sup>23)</sup> KÖRTE, III, pag. 142 e seguenti, tavv. CXI-CXII.

<sup>24)</sup> Vedi BIEŃKOWSKI, *op. cit.*, pag. 81, fig. 93; KÖRTE, III, pag. 161, tav. CXXI, 8.

<sup>25)</sup> ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, II, tav. XXVII; cfr. anche RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, tav. 106.

<sup>26)</sup> Vedi MENDEL, *Musées Impériaux Ottomans, Cat. Sculptures*, I, pag. 413, n. 184.

<sup>27)</sup> KÖRTE, II, tav. XIII, 2; vedi SIEVEKING, in *Festschrift Paul Arndt*, pag. 21, fig. 2. Osserva, nelle figg. 18-19, in cfr. alla testa di persiano riprodotta nella fig. 17, le numerose e irregolari rughe della fronte aggrottata, sotto ai ciuffi appuntiti delle ciocche frontali, la borsetta formata dalla palpebra superiore, la linea del naso con la narice dilatata, il profondo solco del canaletto lagrimale.

<sup>28)</sup> KÖRTE, II, fig. a pag. 192.

<sup>29)</sup> BIEŃKOWSKI, pag. 125, n. 80, fig. 128; KÖRTE, III, tav. CXVII, 7.

<sup>30)</sup> BIEŃKOWSKI, pag. 123, n. 78, fig. 126; KÖRTE, III, pag. 152, n. 7-a, fig. 26.

<sup>31)</sup> BIEŃKOWSKI, pag. 126, fig. 129; KÖRTE, III, pag. 166, n. 5-a, fig. 34.

<sup>32)</sup> Museo di Firenze; BIEŃKOWSKI, pag. 127, fig. 132; KÖRTE, III, pag. 153 e seguente, fig. 27, tav. CXVI, 6.

<sup>33)</sup> Vedi BIEŃKOWSKI, pag. 130 e seguenti, fig. 134 e seguenti; cfr. anche KÖRTE, III, pag. 164 e seguenti.

<sup>34)</sup> Cfr. KÖRTE, II, tav. XVI.

<sup>35)</sup> *Ibid.*, tav. XIII, 1.

<sup>36)</sup> Cfr. DUCATI, *op. cit.*, pag. 481, e fig. 559.

<sup>37)</sup> Per un tentativo di restituzione del motivo ellenico originale donde avrebbe attinto l'arte etrusca, motivo che corrisponderebbe a quello d'un sarcofago di Villa Pamfili, vedi ROBERT, *Jahrb.*, XXIII, 1908, pag. 195, fig. 4; cfr. id., *Sarkophag-Reliefs*, II, 184; cfr. sul medesimo soggetto del fratricidio, id., *Oidipus*, I, pag. 225; LISA HAMBURG, *Diss. cit.*, pag. 24; PRELLER-ROBERT, *Griech. Mythologie*, III, 1, pag. 937, nota 1; vedi anche, a proposito dell'affresco vulcente della Tomba

François, MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci*, pag. 128 e seguente, tav. VII. Notiamo però che il motivo, tanto dell'affresco vulcente quanto del sarcofago romano, con Polinice abbattuto ai piedi di Eteocle, pare di origine diversa da quello della maggior parte delle urne coi due fratelli quasi parallelamente contrapposti.

<sup>38)</sup> Riferisco le osservazioni cortesemente inviatemi per mia richiesta dall'allora dir. del Museo di Palermo, Pirro Marconi, che per mia preghiera ha fatto sollevare l'urna dal magazzino del Museo dove rimaneva invisibile e inaccessibile, e al quale debbo anche la bella fotografia pubblicata: "Il lavoro è molto buono e corretto, nella fattura e nel modellato. Gli scorci, il modo di girare le figure negli sforzi e nei gesti violenti, sono assai efficaci e precisi. Nella parte nuda la plastica delle figure è indicata con sobrietà ma con viva conoscenza del reale. Insomma, nel modo trasandato e dozzinale di moltissime di consimili urne, che io posso constatare nelle molte della Collezione Casuccini, questa spicca per correttezza e sobrietà.

"Nell'opera il rilievo è forte, senza arrivare a sottosquadra od a parti isolate nel piano; la rappresentazione illusiva è fortemente conseguita, e in certi accenni, specialmente nei volti e nelle parti ignude, parmi rilevare qualche accenno a quella rappresentazione soffice, direi quasi con il termine usuale, illusiva, che è nell'arte post-prassitelica.

"Mi parrebbe anche di sentire in questa raffinatezza il ricordo di modi ellenici della fine del IV secolo: specie nel rappresentare dei volti, nei profili. Si tratta ad ogni modo di opera di artista raffinato e culto,,.

Le misure dell'urna sono: m. 0,80 × 0,645 × 0,45. Vedi il disegno in KÖRTE, II, tav. XII, 4.

<sup>39)</sup> DUCATI, *op. cit.*, fig. 576.

<sup>40)</sup> KÖRTE, II, 1, pag. 38 e seguenti, tav. XI, 2.

<sup>41)</sup> *Ibid.*, II, 2, pag. 254 e seguenti, tav. CXIX; MESSERSCHMIDT, *Jahrb.*, XLV, 1930, pag. 79, figure 14-16.

<sup>42)</sup> GERHARD-KÖRTE, *Etr. Spiegel*, V, tav. 127, pag. 166 e seguenti; *Brit. Mus., Cat of Bronzes*, n. 637; MESSERSCHMIDT, *Jahrb.*, XLV, 1930, pag. 77, fig. 12.

<sup>43)</sup> KÖRTE, II, 2, pag. 256 e seguenti.

<sup>44)</sup> Contro tale identificazione però v. MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci*, pag. 148 e seguenti; vedi la bibliografia su questo soggetto a pag. 150, note 6-8.

<sup>45)</sup> MESSERSCHMIDT, *Jahrb. cit.*, pag. 76 e seguenti.

<sup>46)</sup> BRUNN-KÖRTE, I, pag. 106 e seguenti, tavole LXXXIV-LXXXV; MESSERSCHMIDT, *l. c.*, pag. 80 e seguente, figg. 17-20.

<sup>47)</sup> Cfr. ROBERT, *Cacus auf etruskischen Bildwerken*, in *Festschrift für Hugo Blümner*, pag. 78 e seguenti, e LISA HAMBURG, *Observationes ecc.*, pag. 37 e seguenti, che hanno ascritto anche queste urne al mito di Cacu.

<sup>48)</sup> Vedi BRUNN-KÖRTE, I, pag. 109 e seguenti; MESSERSCHMIDT, *Jahrb. cit.*, pag. 78 e seguenti.

<sup>49)</sup> Cfr. i nomi di Tinias e Turan nello scarabeo con Eos e Kephalos ritrovato recentemente nella tomba di Poggio Renzo, *Not. Scavi*, 1931, pag. 207.

<sup>50)</sup> KÖRTE, II, fig. a pag. 255; cfr. ROBERT, *op. cit.*, pag. 77, fig. 3; SIEVEKING, in *Festschrift Paul Arndt*, pag. 20, fig. 1; MESSERSCHMIDT, *Jahrb. cit.*, pag. 79, fig. 15.

<sup>51)</sup> Vedi MINTO, in *Boll. d'Arte*, 1925, pag. 69; cfr. DORO LEVI, in *La Balzana*, I, 1927, pag. 257.

<sup>52)</sup> KÖRTE, II, tav. CXIX, 1; MESSERSCHMIDT, *Jahrb. cit.*, pag. 79, fig. 14.

<sup>53)</sup> KÖRTE, I, tav. LXXXV, 3; MESSERSCHMIDT, *l. c.*, pag. 80, fig. 17.

<sup>54)</sup> KÖRTE, III, pag. 234, 33-a; MINTO, *Studi Etruschi*, III, pag. 470 e seguenti, tav. LI, 3.

<sup>55)</sup> Vedi l'urna da Palermo, KÖRTE, I, tav. XV, 32.

<sup>56</sup>) *Ibid.*, tav. XV, 31.

<sup>57</sup>) *Ibid.*, tav. XI, 24.

<sup>58</sup>) Cfr. *ibid.*, tav. VII, 14.

<sup>59</sup>) Cfr. *ibid.*, tav. XIV.

<sup>60</sup>) Vedi LUCIANO VILLANI, *Studi e Mat.*, I, pag. 284 e seguenti, fig. a pag. 285; cfr. KÖRTE, II, 2, pag. 266.

<sup>61</sup>) HAMDY BEY-TH. REINACH, *Une Nécropole Royale à Sidon*, tav. IX; vedi su questo sarcofago un atteggiamento simile, cioè la donna che porta un lembo del mantello agli occhi per asciugare le lagrime, nella prima figura a destra sulla faccia nord. Per l'origine del tipo funerario, cfr. COLLIGNON, *Les Statues funéraires dans l'art grec*, pag. 184, fig. 112.

<sup>62</sup>) Cfr. l'elenco, piuttosto inesatto, dato dal MILANI, *Studi e Mat.*, I, pag. 284, nota 1.

<sup>63</sup>) Vedi DUCATI, *op. cit.*, pag. 509.

<sup>64</sup>) Vedi CULTRERA, *Ausonia*, VII, 1912, pag. 167, fig. 7.

<sup>65</sup>) Cfr., per esempio, SCHUMACHER, *Beschr. der Sammlung antiker Bronzen zu Karlsruhe*, pag. 121, n. 640, tav. IX, 14 (il disegno è però qui falsato dal piede aggiunto modernamente).

<sup>66</sup>) Vedi, per esempio, *ibid.*, pag. 113, n. 604 e n. 602.

<sup>67</sup>) Cfr. *ibid.*, pag. 94, n. 506, tav. XII, 17 per i colini, e pag. 104, n. 558, tav. X, 12 per i poculi.

<sup>68</sup>) Vedi BRIZIO, *Mon. Ant.*, IX, 1899, col. 660 e seguenti.

<sup>69</sup>) Dalla tomba XXXII, a tav. VIII, 8.

<sup>70</sup>) *Ibid.*, pag. 693, fig. 23; cfr. DUCATI, *op. cit.*, fig. 608.

<sup>71</sup>) Cfr. *Mon. Ant. cit.*, pag. 695, fig. 24, e tav. VIII, 7.

<sup>72</sup>) Tre bocce consimili sono esposte al Museo di Firenze; una è semplice, e con la superficie tutta corrosa (fig. 30, 1); una (fig. 29, 2) ha decorazione alquanto schematizzata, con baccellature, internamente grafite a differenti disegni, sul ventre, fra due zone di cirri geometrizzati in basso e sulla spalla; la più bella è la terza (fig. 29, 1; acquisto Caveri del 1873; n. inv. 70804), proveniente da Orvieto, che presenta una decorazione simile a quella più decorata di Montefortino, ma sprovvista del trepiede e della catenella del tappo (alt. m. 0,15). Altri esemplari più rozzi sono nei magazzini del Museo. Ricordiamo ancora quattro esemplari conservati nella Collezione Bargagli di Sarteano (vedi PERNIER, in *Rassegna d'Arte Senese*, XIII, 1920, figure 9 e 10), di cui uno soprattutto interessante per la rastrematura piriforme che lo riavvicina singolarmente alla forma del tipo originario ellenistico; due esemplari, provenienti dagli scavi di Vulci e di Bomarzo, sono al Vaticano, uno precisamente con semplici lobi e fogliette stilizzate, l'altro invece con leggiadra ghirlanda di edera, a foglie abbinata, col kyma lesbico e coi cirri (vedi *Mus. Gregor.*, I, tav. IX, 3). Un altro esemplare, infine, con semplice decorazione a linguette, compare fra le suppellettili della tomba dei Calini Sepuś presso Monteriggioni (vedi BIANCHI BANDINELLI, *Studi Etruschi*, II, tav. XXXVI, 158).

<sup>73</sup>) *Mon. Ant. cit.*, tav. IX, 5.

<sup>74</sup>) *Ibid.*, tav. IX, 1-1-a.

<sup>75</sup>) *Ibid.*, tav. V, 20.

<sup>76</sup>) Ricorda in qualche maniera la classicheggiante immagine di Acheloo della ben conosciuta collana aurea da Palestrina al Museo di Villa Giulia, DELLA SETA, *Boll. d'Arte*, III, 1909, p. 178, fig. 14; GALLI, *Mon. Ant.*, XXIV, 1916, col. 29, fig. 13; cfr. anche col. 30, fig. 14; DUCATI, *op. cit.*, fig. 619, ecc.

<sup>77</sup>) Cfr. *Mon. Ant. cit.*, tav. V, 14, 4, 21, 23, ecc. Da questa ricca tomba notiamo ancora: uno splendido torques aureo, un anello col castoreo adorno di una leggiadra figura di Atena, degli orecchini d'oro, e via dicendo. Fra le altre suppellettili della necropoli di Montefortino che ci

possono interessare per analogie coi materiali etruschi, osserviamo inoltre: dalla tomba XXXV, un altro colino (*ibid.*, tav. XI, 9), un secchio (*ibid.* tav. XI, 8), uno skyphos fittile simile a quello di Chianciano, ma più tozzo (*ibid.*, tav. XI, 16); dalla tomba VIII, un secchio, una brocca, un colino, un poculo, e perfino una piccola grattugia trapezoidale (*ibid.*, tav. IV, 13, 14, 20, 19, 5).

<sup>78)</sup> Vedi l'anello in *Mon. Ant. cit.*, tav. VII, 23-23-a, e col. 734, fig. 29; il vaso, *ibid.*, tav. IV, 8-8-a.

<sup>79)</sup> Vedi *Jahrb., Anz.*, XXVIII, 1913, col. 180 e seguenti.

<sup>80)</sup> *Ibid.*, fig. 13.

<sup>81)</sup> *Ibid.*, col. 187, fig. 18.

<sup>82)</sup> Cfr. DUCATI, *op. cit.*, pag. 510.

<sup>83)</sup> Vedi *Jahrb. cit.*, figure 12 e 19.

<sup>84)</sup> Vedi la datazione alla seconda metà del III secolo del gruppo di urne col soggetto del combattimento, interpretato in genere come combattimento di Galli, anche da parte di R. KEKULE von STRADONITZ, *69 Berl. Winckelmannsprog.*, 1909, pag. 22.

<sup>85)</sup> Vedi BIEŃKOWSKI, *op. cit.*, pag. 85 e pag. 118 e seguente. Per una datazione anche più tarda vedi CULTRERA, *Not. Scavi*, 1916, pag. 25 e seguenti.

<sup>86)</sup> Vedi KÖRTE, *Göttingische gelehrten Anzeigen*, 1913, pag. 256; id., *Urne Etrusche*, III, pag. 171 e seguenti. Per quanto riguarda il fregio di Civita Alba, cfr. anche LAURINSICH, in *Boll. d'Arte*, VII (1927), pag. 277 seg.

<sup>87)</sup> Vedi WEEGE, *Jahrb.*, XXIV, 1909, pag. 144 e seguenti.

<sup>88)</sup> Vedi DUCATI, *op. cit.* pag. 480, e pag. 524, nota 20.

<sup>89)</sup> BIEŃKOWSKI, *op. cit.*, pag. 112, fig. 119; KÖRTE, III, tav. CXVI, 4.

<sup>90)</sup> BIEŃKOWSKI, *op. cit.*, pag. 138, fig. 144; FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, tavole XXV e XXVII.

<sup>91)</sup> *Röm. Mitt.*, XIII, 1898, pag. 399 e tav. 11; FURTWÄNGLER, *op. cit.*, III, pag. 284; H. DRAGENDORFF, *Bonner Jahrb.*, 1896-97, pag. 18 e seguenti.

<sup>92)</sup> SIEVEKING, *Das römische Relief*, in *Festschrift Paul Arndt*, 1925, pag. 14 e seguenti.

<sup>93)</sup> Anche C. WEICKERT, *Gladiatoren-Relief der Münchner Glyptothek*, in *Münchner Jahrb. d. bildenden Kunst*, N. F. II, 1925, pag. 25 e seguenti, asserisce un concetto spaziale italico, assolutamente opposto a qualsiasi espressione spaziale ellenica, concetto spaziale italico dal quale esclude però il rilievo etrusco. Cfr. per contro A. SCHÖBER, *Vom griechischen zum römischen Relief*, in *Oesterr. Jahresh.*, XXVII, 1931, pag. 46 e seguenti.

<sup>94)</sup> Vedi MESSERSCHMIDT, *Jahrb.*, XLV, 1930, pag. 64 e seguenti; cfr. E. GALLI, *Mon. Ant.*, XXIV, 1916, col. 35 e seguenti.

<sup>95)</sup> BIANCHI BANDINELLI, *La posizione dell'Etruria nell'arte dell'Italia antica*, in *Nuova Antologia*, settembre 1928, pag. 9.

<sup>96)</sup> Vedi KÖRTE, II, 1, pag. 94, 5-a.

<sup>97)</sup> *Ibid.*, tav. XXXIV, 3.

<sup>98)</sup> *Ibid.*, tav. XXXIV, 4.

<sup>99)</sup> Cfr. anche lo schema consimile dell'urna, KÖRTE, II, 1, pag. 91, 2-a, in cui però ai due guerrieri sono sostituite ai lati due Lase, mentre Ippolito cerca ancora di difendersi dal toro con la spada.

<sup>100)</sup> Vedi ARNOLD SCHÖBER, *Der landschaftliche Raum im hellenistischen Reliefbild*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, II (XVI), 1923, pag. 36 e seguenti; cfr. anche la trattazione del PAGENSTECHER, *Ueber das landschaftliche Relief bei den Griechen*, *Sitz. Ber. d. Heidelberger Akademie*, 1919, Abh. 1, specialmente pag. 23 e seguenti.

<sup>101)</sup> SCHREIBER, *Die hellenistischen Reliefbilder*, tavole 34-36; 37-39; 74.

<sup>102)</sup> Cfr. anche KRAHMER, *Jahrb.*, XL, 1925, pag. 193.

<sup>103)</sup> SCHREIBER, *Die Wiener Brunnenreliefs*, tavole 1-2; cfr. RODENWALDT, *op. cit.*, 122-123; ecc., ecc.

<sup>104)</sup> SCHREIBER, *Die hellenistischen Reliefbilder*, tavole 65, 80, 94; cfr. RODENWALDT, *op. cit.*, tavv. 120 e 80; per il rilievo di Monaco vedi anche SIEVEKING-WEICKERT, *Fünzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwigs I, Paul Wolters zum siebzigsten Geburtstag dargebracht* (Monaco, 1928), tav. 45.

<sup>105)</sup> Vedi, per esempio, l'affresco di Paride col suo gregge e un rilievo del Palazzo Spada, SCHÖBER, *op. cit.*, pag. 47 e seguente, figure 25-26.

<sup>106)</sup> Cfr. DELLA SETA, *La Genesi dello Scorcio nell'Arte Greca*, in *Mem. Lincei*, 1906, pag. 228.

<sup>107)</sup> SIEVEKING, *op. cit.*, pag. 24 e seguenti.

<sup>108)</sup> Vedi SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum*, pag. 464, n. 1462, tav. LXXVIII.

<sup>109)</sup> *Ibid.*, pag. 581 e seguenti, n. 2012, tav. XCVII.

<sup>110)</sup> Si può risalire anche più su per l'inizio di questa maniera paesistica, per esempio, nel rilievo con l'"esposizione di Asclepio", *ibid.*, pag. 268, n. 1351, tav. XLIX, rilievo proveniente dall'Asclepieo di Atene e databile dunque con probabilità assai in su nel IV secolo a. C.

<sup>111)</sup> Vedi SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum*, I, pag. 245 e seguenti, tav. XXXV e seguenti.

<sup>112)</sup> Cfr. anche R. PAGENSTECHER, *Ueber das landschaftliche Relief bei den Griechen*, *Sitz. Ber. d. Heidelberger Akad.*, 1919, Abh. 1, pag. 15 e seguenti.

<sup>113)</sup> SVORONOS, *op. cit.*, pag. 254 e seguenti, tav. XXXVI, 4; RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, tav. 90.

<sup>114)</sup> RODENWALDT, *op. cit.*, pag. 75, tav. 91.

<sup>115)</sup> Vedi PFUHL, *Jahrb.*, XX, 1905, pag. 47 e seguenti, e pag. 123 e seguenti. Il medesimo prof. PFUHL, per fortuna, sta attendendo a una nuova e più completa pubblicazione di tale interessante categoria di monumenti ellenistici.

<sup>116)</sup> Cfr. *ibid.*, pag. 126, fig. 21.

<sup>117)</sup> Cfr., per esempio, BRUNN-KÖRTE, I, tav. XXXIV, 17; tav. LXXIV, 2, ecc. ecc.

<sup>118)</sup> Cfr., per esempio, *ibid.*, tav. XIX, 6.

<sup>119)</sup> Cfr., per esempio, *ibid.*, tav. LXVI, 1.

<sup>120)</sup> *Ibid.*, tav. XC seguenti, e tav. LXXXVII, 4.

<sup>121)</sup> Cfr., per esempio, *ibid.*, tav. XVII, 1; tav. LXIX e seguenti; tav. LXXXVII.

<sup>122)</sup> *Ibid.*, tav. LXXXVII, 3.

<sup>123)</sup> Vedi SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum*, pag. 443 e seguenti, tav. LXXIII.

<sup>124)</sup> Cfr. KÖRTE, II, tav. XXI, 2.

<sup>125)</sup> Vedi BRUNN-KÖRTE, I, tav. XXXI, 11. Questo rilievo, diversamente dalla maniera consueta del rilievo volterrano, appare di lavorazione assai superficiale, ma è anche assai consunto.

<sup>126)</sup> Cfr. *ibid.*, tav. III, 6.

<sup>127)</sup> Vedi il sarcofago del Vaticano, W. AMELUNG, *Die Sculpt. des Vatic. Museums*, II, pag. 643 segg., n. 414-a, tav. LIII; cfr. DELLA SETA, *Il Nudo nell'arte*, I, pag. 521, fig. 171.

<sup>128)</sup> Vedi, per esempio, l'urna di Berlino, KÖRTE, II, pag. 120, tav. XLVIII, 16.

<sup>129)</sup> BRUNN-KÖRTE, I, tav. LXXVI, 3.

<sup>130)</sup> Vedi specialmente G. KRAHMER, *Eine Ehrung für Mithradates VI Eupator in Pergamon*, *Jahrb.*, XL, 1925, pag. 191 e seguenti.

<sup>131)</sup> MENDEL, *Musées Impériaux Ottomans, Cat. Sculptures*, I, pag. 365 e seguenti; *Magnesia am Maeander*, pag. 84 e seguenti, figure 82-85; cfr. anche M. HERKENRATH, *Der Fries des Artemisions von Magnesia a. M.*, Diss. Berlino, 1902.

<sup>132)</sup> Vedi v. GERKAN, *Jahrb., Anz.*, 1923-24, pag. 344 e seguenti.

<sup>133)</sup> KRAHMER, *op. cit.*, pag. 183 e seguenti.

<sup>134)</sup> Berlino, n. 1462, *Kurze Beschr.*, 58; riprodotto da SIEVEKING, *Hermeneutische Reliefstudien, Sitz. Ber. Bayr. Akad.*, 1920, Abh. 11, fig. 1 a pag. 5.

<sup>135)</sup> KRAHMER, *op. cit.*, pag. 196, fig. 9.

<sup>136)</sup> Cfr. KRAHMER, *Stilphasen der hellenistischen Plastik, Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX, 1923-24, pag. 138 e seguenti, specialmente pag. 148 e seguenti. A questa maniera di Magnesia si può riaccostare pure l'unica figura abbastanza conservata del fregio di Priene, *ibid.*, pag. 153, fig. 3; *Brit. Mus., Cat. of. Sculpt.*, 1171; BRUNN-BRUCKMANN, tav. 79; SIEVEKING-BUSCHOR, *Münc. Jahrb.*, II, 1912, pag. 123.

<sup>137)</sup> Museo di Volterra; BRUNN-KÖRTE, I, tav. VI, 13; DUCATI, *op. cit.*, fig. 575.

<sup>138)</sup> Museo di Firenze; KÖRTE, II, pag. 125, 2-b; cfr. la replica, del Museo di Volterra, *ibid.*, tav. XLIX, 2.

<sup>139)</sup> Vedi BRUNN-KÖRTE, I, tav. LXVII, 2.

<sup>140)</sup> Museo di Berlino; KÖRTE, III, pag. 118, fig. 11, tav. C, 16.

<sup>141)</sup> Vedi sopra, pag. 236.

<sup>142)</sup> Vedi KÖRTE, II, 1, pag. 94, 5-b.

## II

**M**AGGIORE che per i rilievi è l'incertezza e l'oscillazione dei giudizi nella classificazione della plastica figurata etrusca, la quale in realtà, per questo suo ultimo periodo di floridezza che va dagli inizi dell'età ellenistica fino alla penetrazione e alla prevalenza dell'arte romana, ha in mezzo alla pletora di opere prive di interesse e di caratteri specifici solo un ristretto numero di capolavori, atti a presentare dei punti fermi di confronto e di controllo, onde cercar di stabilire l'evoluzione dell'intera classe: entrano ora a far parte di tale prezioso patrimonio alcune tra le figure della tomba della Pellegrina, e in ispecial modo l'immagine di Larth Sentinate Caesa (*figure 36-45 e Tavole III-V*).<sup>143)</sup>

Il coperchio dell'urna di Sentinate, in fine alabastro bianco cristallino con venature grigiastro-azzurrine,<sup>144)</sup> ricopre una semplice cassetta cineraria rettangolare, assai più piccola, in travertino ben squadrato e levigato sulla faccia anteriore, faccia che ha per unica decorazione una fascetta dipinta in rosso lungo tutto il contorno a una certa distanza dall'orlo. La figura del defunto è semi-sdraiata, con la testa rivolta verso lo spettatore, il torso ignudo e il manto, gettato sul piano, avvolto attorno alle ginocchia; un lembo di panno è ritirato verso il cuscino, dove posa la mano sinistra del defunto, ornata sull'anulare d'un anello con castone a larga rosetta, e di cui il pollice sostiene l'estremità della grossa bulla; è formata questa di tratti anulati alternati a tratti con la superficie tutta bucherellata, imitante con tutta probabilità la maglia d'oro; la mano destra è perduta assieme a un pezzo dell'avambraccio. La modellatura del corpo, assai accurata, lo rappresenta in quieto abbandono, senza accentuazione di muscoli, ma solo con l'indicazione delle pieghe del torace causate dalla posizione, e con una regolare prominente dei muscoli pettorali. Magnifico è il panneggiamento del manto, pesante, ma che veste con esattezza e con grande efficacia il corpo di cui sotto la stoffa si può seguire comodamente l'andamento; posato sulla spalla e sul braccio sinistro, si snoda il manto con grosse pieghe fino al rimbocco sul ventre, si distende dal ginocchio sollevato in superfici lisce, interrotte da pieghe più rare e più piatte che si propagano



FIG. 36 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA - COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA (VEDUTA ANTERIORE)

dall'ingorgo tra i due ginocchi, un tratto d'orlo si intreccia attorno al dorso del piede destro, mentre tutto il lembo rimanente si adagia mollemente con pittorico effetto



FIG. 37 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA - COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA (VEDUTA ANTERIORE)

pure, rispetto alla generalità delle urne etrusche, è l'accuratezza nel rendimento del tratto visibile del piede destro, con un bell'arco delle dita esattamente conformate, in cui si distingue la sporgenza delle falangi e la levigatezza delle unghie; le punte delle dita purtroppo sono leggermente scheggiate; ma perfino, nella parte normalmente non visibile dell'urna, l'artista si è curato di disegnare un trattino della palma, del pollice, e l'orlo delle rimanenti dita, del piede sinistro, incrociato sotto

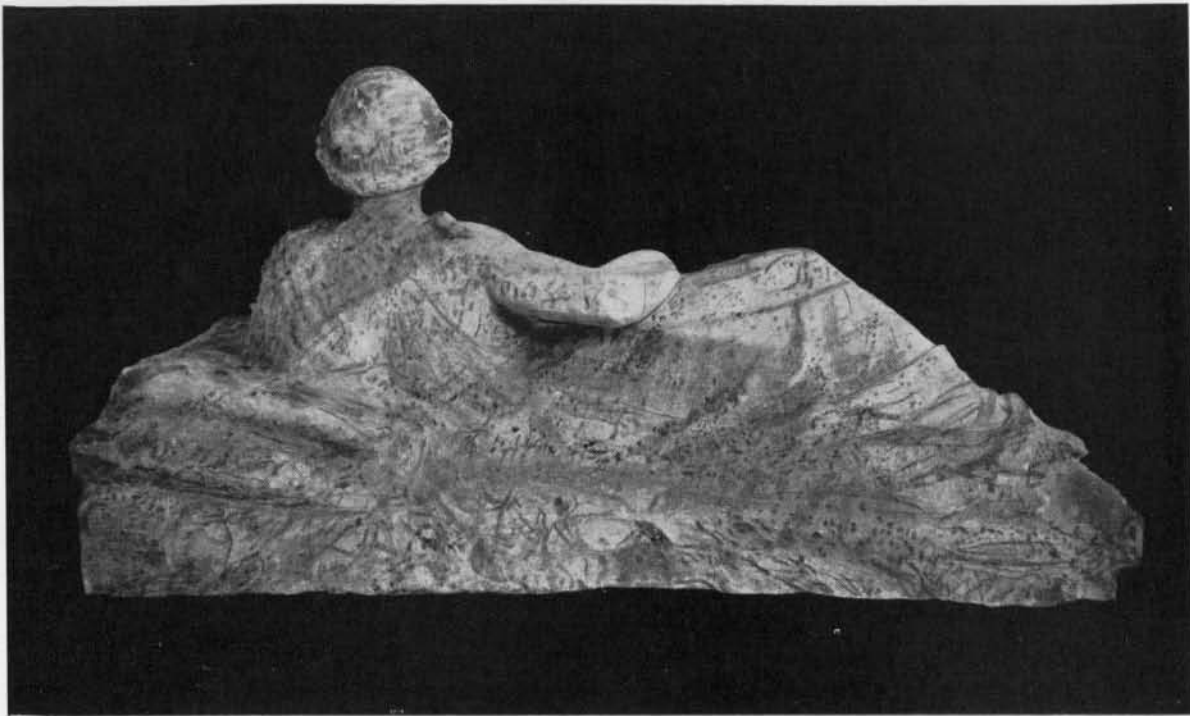


FIG. 38 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA - COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA (VEDUTA POSTERIORE)



FIG. 39 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA  
COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH  
SENTINATE CAESA (IL BUSTO VEDUTO DA DESTRA)



FIG. 40 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA  
COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH  
SENTINATE CAESA (IL BUSTO DI FRONTE)

l'altro e sporgente dall'estremità del manto sulla parte posteriore della scultura. Correttamente modellato pare sul davanti il braccio destro; dietro, esso, come tutta la parte posteriore della schiena e del dorso, è assai corroso dall'umidità; la mano sinistra si presenta, nel polso e nel dorso, quasi femmineamente delicata; l'indice in questa è spezzato, e leggermente corrosa è la punta del medio.

Perfetto è l'ovale del volto; la cresta sopraccigliare è appena accentuata; le profonde cavità orbicolari rendono assai marcata la sporgenza dei pomelli, rilevata anche perchè, sotto, le guance sono leggermente affilate; la bocca socchiusa ha i labbri ben delineati e carnosi, soprattutto quello inferiore, staccato dal mento da un profondo solco; agli angoli della bocca si pronunziano le fossette, con lievi sfumature. Gli occhi sono piuttosto piccoli sotto al sensibile aggrottamento delle ciglia, e ancora ravvivati da un resto di color bruno; le pupille, larghe, rendono lo sguardo fisso innanzi. Si nota anche una tenue dissimmetria facciale, con un'insensibile inclinatura del naso, dritto e ben tagliato verso la parte sinistra della faccia, e con un accenno di stiratura dell'angolo dell'occhio sinistro; convessa è la fronte, assai spaziosa. I capelli sono indicati a basse e sottili ciocche ondulate in senso verticale e assai aderenti alla testa; sulle



FIG. 41 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA  
COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA  
(IL BUSTO DI PROSPETTO)

tempie essi nascondono gli orecchi, appena accennati, e dietro continuano all'altezza delle tempie, lasciando scoperto tutto il cranio calvo; sulla nuca sono limitati in basso dal grosso cercine, che cinge davanti la fronte, lavorato a maglia d'oro come la bulla, maglia interrotta solamente da due anelli sul vertice del capo; tale cercine è adorno ai lati degli orecchi da due pampini di foglie, intesi probabilmente anch'essi come parte del diadema in oro; pure sul cranio, sopra alla nuca, l'alabastro è in qualche punto scrostato.

Cercando di determinare i limiti entro cui si può circoscrivere, nella storia dell'arte antica, tale importante monumento chiusino, si può anzitutto fissare senza esitazione, appena gettato uno sguardo alla statua di Sentinate, un largo termine *post quem* nell'opera di



FIG. 42 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA  
COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH  
SENTINATE CAESA (LA TESTA, LATO DESTRO)



FIG. 43 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA  
COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH  
SENTINATE CAESA (LA TESTA, LATO SINISTRO)

Scopa, prima della quale l'arte dell'antichità non aveva conosciuto quel calore di commozione, quella potenza di passione che vibra e palpita nella magnifica testa etrusca. Ma in questa possiamo anche notare subito che non v'è più alcuna diretta influenza della maniera scopadea, non v'è più niente dei volti, di forma quadrata e di robusta ossatura, del maestro di Paros, dai lineamenti atteggiati all'angoscia più intensa o all'estrema agonia, dalle labbra ansimanti e dagli occhi stravolti, cerchiati delle gravi palpebre cadenti; dobbiamo tutt'al più rifarci dal momento in cui un indirizzo eclettico, nato in Grecia verso l'inizio del III secolo, traendo gli insegnamenti da tutti i grandi maestri del secolo precedente attenua la foga di Scopa con la grazia superficiale e delicata dell'arte di



FIG. 44 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA  
COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH  
SENTINATE CAESA (LA TESTA, LATO DESTRO)



FIG. 45 — CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA  
COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA  
(LA TESTA, PROFILO DESTRO)

nell'espressione della bocca anelante, negli occhi rivolti al cielo, assai incassati nelle occhiaie; ma la contaminazione con elementi prassitelici è evidente nell'affinamento della struttura del volto, tendente a un più delicato ovale, nell'epidermide accarezzata, nei trapassi sfumati dei piani; la massa dei capelli, insieme soffice e voluminosa, con ondulazioni parallele profondamente scavate, sovrapposte, con riccioletti a spirale snodati dalla tempia alle guance ai lati degli orecchi, forati per gli orecchini, abbina la tradizione prassitelica con quella tendenza etrusca alla corporeità cui abbiamo già accennato e su cui ci tratteremo più particolarmente fra poco: trattazione dei capelli che possiamo notare anche nella plastica fittile, come ad esempio nelle terracotte, di cui parleremo subito sotto, dal tempio dello Scasato di Civita Castellana; tendenza alla corporeità che trova già manifestazione in qualche tratto medesimo

Prassitele. Un mirabile esemplare di questo indirizzo nell'arte ellenica è la conosciuta testa dalle pendici meridionali dell'Acropoli;<sup>145)</sup> fra i monumenti etruschi che palesano la loro origine dal medesimo movimento artistico, almeno uno, in pietra, può essere riaccostato a tale testa attica: è precisamente la testa in calcare del Museo Barracco (*fig. 46*),<sup>146)</sup> trovata nelle vicinanze di Bolsena, che doveva appartenere a una tomba appoggiando alla parete nel lato posteriore, lasciato grezzo, e che è stata interpretata come una testa di Furia dal legame che recinge la capigliatura, incerta e rovinata nel nodo sulla fronte, ma che è stato tuttavia creduto un intreccio di due serpenti; la testa etrusca, assai più di quella ellenica, tradisce ancora l'influenza della passionalità dei modelli scopadei, nella posizione fortemente inclinata sulla spalla,



CHIUSI - TOMBA DELLA PELLEGRINA: COPERCHIO DI URNA  
CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA  
(LA TESTA, SCORCIO DA DESTRA)



CHIUSI - TOMBA DELLA PELLEGRINA: COPERCHIO DI URNA  
CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA  
(LA TESTA, PROSPETTO)



CHIUSI - TOMBA DELLA PELLEGRINA: COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA  
(LA TESTA, SCORCIO DA SINISTRA)



CHIUSI - TOMBA DELLA PELLEGRINA: COPERCHIO DI URNA CON IL RITRATTO DI LARTH SENTINATE CAESA  
(LA TESTA, PROFILO SINISTRO)

del volto, come nella massa carnosa, che, nello sforzo del collo, circonda tutto il mento grassoccio e gli zigomi della donna, alterando leggermente il tradizionale contorno del volto ideale in un dettaglio naturalistico. Notevole ancora nella testa di Bolsena è la dissimmetria, adottata nella veduta di scorcio, con la parte sinistra della faccia sfuggente, e l'occhio un po' obliquo con l'estremità esterna tirata verso la tempia.

In quello scorcio del IV secolo, nel quale si elaborano e si maturano in Grecia gli insegnamenti lasciati dai grandi artisti cui il secolo aveva dato vita, trovava il suo avviamento anche un'altra tendenza feconda di germi per l'avvenire, la ricerca cioè di una riproduzione veritiera dei tratti individuali, alla quale la tradizione attribuisce come impulso motore un'invenzione meccanica, vale a dire l'applicazione della maschera mortuaria sul volto dei defunti da parte di Lisistrato, il fratello di Lisippo. Se pure tale immaturo verismo ebbe in realtà qualche séguito nella creazione artistica, l'equilibrio e il tenace tradizionalismo dell'arte ellenica non potevano tardare a provocare una efficace reazione, per la quale anche questo sforzo verso l'individualismo non fu che uno fra tutti i germi e tutte le molteplici esperienze del passato, fusi nel laborioso processo di evoluzione che continuava a travagliare lo spirito creativo ellenico; cosicché nella ritrattistica di Alessandro Magno ritroviamo tutti insieme questi elementi: accanto al robusto vigore della figura quale ha creato probabilmente Lisippo, lo scultore aulico, un individualismo idealizzato, coi tratti del gran re assimilati e confusi nell'immagine eterna della divinità, e insieme il delicato sensualismo superficiale quale era stato insegnato da Prassitele, e nel volto la vampa della volontà e della passione scopadea. L'arte etrusca è ancora tutta avvinta al fascino potente dei modelli ellenici, e ci lascia opere che, se non sono dirette e pedissequie imitazioni, sono indubbiamente pervase fino all'intimo dall'ispirazione che anima i ritratti del conquistatore: nel magnifico busto fittile di Apollo dal tempio dello Scasato di Civita Castellana<sup>147)</sup> è evidente la derivazione dal tipo conosciuto come l'Alessandro Elios del Capitolino, mentre anche nella testina di un'antefissa del medesimo tempio,<sup>149)</sup> dal delicato volto atteggiato a espressione di estremo dolore, con forte torsione del collo, con gli occhi rivolti verso il cielo e la fronte corrugata, volto incorniciato da una scomposta chioma di ricche ciocche inanellate, più che un



FIG. 46 - ROMA, MUSEO BARRACCO - TESTA IN CALCARE DA BOLSENA

diretto influsso di stile scopadeo sentiamo piuttosto un ricordo del tipo iconico detto l' "Alessandro morente",<sup>150)</sup>

Nell'immagine di Sentinate però il calore di vita e di passione peculiare della corrente artistica che abbiamo sopra osservato, si è già mitigato; è già avvenuta un'ulteriore trasformazione di gusto, un raffinamento successivo dell'arte, l'espressione degli intimi sentimenti dell'animo si limita ormai a pochi dettagli dei lineamenti, è concentrata negli occhi incavati e fissi, nelle pieghe delle labbra palpitanti, mentre su tutte le linee rimanenti ritorna l'armonia e la perfezione d'una forma ideale: così quasi — ma con ben altra potenza e ben diversi intenti — come tutta la malinconia dell'Al di là era espressa soltanto in qualche pacato gesto e nella mestizia delle palpebre gravi e dei labbri leggermente contratti, nelle più squisite stele attiche del periodo classico.

Questa tendenza, verso un'espressione sempre più intima del profondo pensiero, tralasciando la manifestazione esterna di forti emozioni, evitando l'esagerata tensione dei tratti del volto come le contorsioni del corpo, è quella che caratterizza l'inizio dell'arte ellenistica; la ritrattistica, dopo Alessandro, scartata la rappresentazione delle emozioni violente quale mezzo artistico, segnato dunque quasi un passo indietro rispetto alla corrente determinata dall'arte di Scopa, si propone nuove conquiste, come quella della realtà visibile, per l'espressione del carattere individuale.<sup>151)</sup> Possiamo afferrare tale tendenza già confrontando dei ritratti dello stesso Alessandro, ma eseguiti dopo la sua morte, coi ritratti dei grandi artisti aulici; è grande ormai la distanza, per esempio, che separa la statua da Magnesia al Museo di Costantinopoli,<sup>152)</sup> non solamente dall'immagine, alquanto teatrale, dell'Alessandro Elios del Capitolino, ma anche dalla magnifica testa dell'*Albertino* di Dresda:<sup>153)</sup> questa esprime da ogni tratto e dall'insieme del volto appassionato l'immensa potenza spirituale dell'opera; nella testa di Magnesia, non solamente i tratti individuali sono ormai dimenticati e svaniti, ma la vita, che pur tuttavia anima il monumento, è più raccolta, più contenuta, si condensa tutta in qualche linea nella cavità degli occhi, nelle pieghe delle guance, nella bocca socchiusa. Il cammino, così iniziato, è compiuto ormai nel busto, ritenuto di Menandro, del Museo di Boston;<sup>154)</sup> è un volto profondamente individuale, delicatamente patetico, che tradisce, sotto alla debolezza fisica, un'indomabile forza di volontà, sotto il dominio di sè stesso una sensibilità quasi morbosa. Se confrontiamo il profilo di tale busto col Sentinate, notiamo anche una somiglianza in qualche dettaglio di esecuzione: la profondità del pensiero è in entrambi espressa nelle occhiaie incavate, con le stesse palpebre che socchiudono quasi gli occhi, nella larga linea arcuata, leggermente stirata verso le estremità, delle ciglia aggrottate, nella vasta fronte, convessa sopra alle arcate sopraccigliari, tormentata di rughe sopra alle radici del naso; in entrambe è aumentata l'espressione del travaglio interno dell'anima dal profondo solco obliquo che va dai lobi del naso ai lati del labbro superiore, cui corrisponde una piccola incisione più in basso all'angolo della bocca, come dalla macerazione delle guance, assai più accentuata nel Menandro,

che però in entrambe le teste fa spiccare la sporgenza dei pomelli e l'avvallamento della pelle tutto intorno.

L'arte ellenica ha raggiunto nella maniera del Menandro di Boston un'altra *achme* nel suo processo evolutivo. La reazione della forma ideale classica contro il realismo secco e anti-artistico introdotto per l'innovazione di Lisistrato, aveva potuto adagiarsi nella bella e giovanile effigie di Alessandro, che offriva quasi un canone vivente di forma ideale nella propria immagine individuale, atta, ancora, a essere ravvivata e vieppiù idealizzata dall'alito di passione scopadea che bene si confaceva a illuminare di un mistico significato l'effimero e quasi ultraumano passaggio sulla terra del conquistatore macedone. Dopo Alessandro, l'arte ellenistica continuando nel suo sforzo di conciliazione tra il disciplinato formalismo dell'età classica e le nuove esigenze della tendenza individualistica, sorvolando su tutto ciò che è caduco e occasionale, contenendo in gesti più pacati e in pose più composte le manifestazioni dell'anima, riesce mirabilmente a darci l'immagine dell'individuo, che si può quasi generalizzare nella ammirazione nostra in un tipo generico, in cui i moti dell'anima non sono più peregrine passioni, ma quasi l'illustrazione personificata di una data passione, di un'aspirazione, di una psiche: volontà e coraggio — per citare soltanto alcuni fra i ritratti ellenistici più sicuri e più conosciuti —, decisione spinta fino alla crudeltà, esprime l'arido volto di Seleuco Nicatore;<sup>155)</sup> superbia e coscienza di sè, disprezzo del mondo e dei mezzi per raggiungere il proprio fine, animano l'immagine grassoccia di Filetero di Pergamo;<sup>156)</sup> suscettibilità e disillusione, amarezza e sospettosità, contiene l'accigliato viso di Antioco III di Siria;<sup>157)</sup> pienezza di forza e slancio giovanile, perfetta armonia tra la robustezza gagliarda del corpo e la baldanza del volto, distinguono il principe ellenistico del Museo delle Terme, identificabile probabilmente con Demetrio I Soter di Siria.<sup>158)</sup> Menandro è lo studioso, il pensatore, il fine e doloroso umorista. L'arte ha trovato tanta più pienezza e sicurezza di sè stessa, inquantochè la più profonda espressione di pensiero è ottenuta coi più pochi mezzi, inquantochè il caratteristico dell'anima e del corpo, pienamente individuali, si esprimono tuttavia con la minore deviazione possibile da una forma ideale di bellezza eterna: l'ideale, in altre parole, scendendo da un olimpico e generico tipo trascendente, si concretizza e si umanizza in svariate sue incarnazioni.

All'arte del Menandro, finalmente, possiamo opportunamente riavvicinare, sia per la derivazione della maniera artistica, sia per l'affinità del tipo inviduale di pensatore e di studioso, il Sentinate di Chiusi. Ma, se esaminiamo più attentamente la statua chiusina, se cerchiamo di farci una ragione dell'impressione tutta speciale, del fascino innegabile che essa esercita su noi, dobbiamo convincerci che contribuisce a tale effetto qualche elemento che non abbiamo incontrato nel rapido schizzo evolutivo dell'arte ellenistica che abbiamo or ora abbozzato; v'è nel Sentinate, oltre alla profondità della vita psichica, una palpitazione nelle carni del volto, un calore che si diffonde dall'epidermide, direi quasi una turgidezza delle labbra anelanti, che ne fanno

un capolavoro particolarmente vicino al senso estetico contemporaneo, un'opera singolarmente "moderna",. Solo qualche rarissimo monumento di questa fase dell'arte greca, come la mirabile testa della cosiddetta Atalanta di Tegea,<sup>159)</sup> raggiunge un effetto non dissimile da quello dell'urna chiusina, per cui solamente la contemplazione dell'originale può svelare tutta la morbidezza della trattazione superficiale, l'ineffabile giuoco delle ombre e delle luci, che, indulgiando o vibrando in qualche impercettibile tocco dello scalpello, riescono a suscitare l'impressione d'una fluidità vitale. Appunto quella "corporeità", che caratterizza tante manifestazioni dell'arte etrusca si palesa, in questo periodo e in questo ciclo d'arte, nel suo massimo affinamento, come una tendenza che diremo quasi di "materialità",, nel senso cioè che si cerca di dar vita e calore alla riproduzione della stessa materia organica, indipendentemente dal momento psichico d'un'opera; ci si presenta dunque il monumento di Sentinate come la più perfetta espressione di una cosciente riproduzione della vitalità organica della materia; materia che però, assoggettata alla forte disciplina formalistica del classicismo spirante, non subordina al suo interesse l'interesse per la vita psichica, in quest'opera in cui si può parlare quasi — mi è venuto detto altra volta — di "un'immanenza della forma nella materia organicamente individuata e vivificata, di un'unità assoluta, quasi quella del fenomeno e del noumeno",.

Nel corso dell'arte etrusca sarebbe facile rintracciare il manifestarsi della tendenza alla corporeità, all'accentuazione del dettaglio materiale, fino dai primi passi, quando vediamo gli artefici quasi scavare dal vivo della loro materia, dell'argilla o del tenero tufo, i tratti dei volti, le spesse labbra, i grandi occhi cerchiati, le inanellate chiome, come affannandosi a voler generare dalla pluralità di questi dati fisionomici l'immagine di un concetto unitario, che tuttavia sfugge loro quasi immancabilmente. Ma, dovendo limitare il nostro studio all'età ellenistica, dobbiamo riscontrare anche nei pochi altri monumenti scultorei a noi conservatici, e per qualche ragione più o meno sicuramente classificabili in questo ambiente artistico, le medesime tendenze che hanno concorso alla creazione del Sentinate; tendenze, del resto, che fino a un certo punto sono riscontrabili nel parallelo sviluppo del ritratto ellenistico. Così possiamo esaminare il trapasso dalla maniera dell'arte scopadea, e anche da quella del successivo ellenismo iniziale, verso una maniera più corporea, in cui il volto si arrotonda con tratti individualistici, con forte accentuazione del mento, in cui permane un'attenuata concentrazione di pensiero negli occhi, dal taglio netto dei cigli e sempre con le estremità approfondite verso il naso, nella bella testa fittile di Antemnae.<sup>160)</sup> Il contrasto fra la sensualità dei lineamenti e l'espressione di profonda e palpitante vita intima, che genera l'accoppiamento dei tratti carnosì e degli occhi passionali, rende lecito il confronto già di questo modesto prodotto fittile con monumenti, tanto diversi per destinazione e per materiale, quali alcuni fra i più splendidi e più rinomati busti bronzei di principi ellenistici: vogliamo per esempio rievocare la bella immagine di Antioco II Theos del Museo di Napoli,<sup>161)</sup> dove, pur anche nella palese tradizione del tipo di

Alessandro, la salda struttura del volto ideale comincia a sciogliersi in una mollezza che tradisce la sensualità, in una carnosità che si avvia verso la pinguedine; a circa un secolo di distanza da tale busto, il progresso nella accentuazione naturalistica dei dettagli fisionomici, della mollezza delle guance e del mento per la pinguedine e per l'avanzare dell'età, dell'indole proclive al piacere nella sensualità delle labbra, ci colpisce insieme all'ammorzamento dell'espressione d'una vita spirituale, in un'altra famosa testa in bronzo di Napoli, di cui si è discusso e si discute ancora perfino sul sesso, una volta ritenuta per l'immagine di Berenice e identificata recentemente con Cleopatra Thea, ma in cui a ogni modo crediamo di poter riconoscere indiscutibilmente un ritratto, e non una personificazione mitologica.<sup>162)</sup> Ma possiamo ormai portare a raffronto anche qualche opera in cui ci è dato di riconoscere un avanzo del naufragio che ci ha rapito la grande bronzistica etrusca; così nella testa da Fiesole al Louvre,<sup>163)</sup> frammento di una statua perduta, la carnosità del volto e del mento, delle narici e della bocca, è ancora associata a un'espressione di pensiero concentrato, negli occhi fissi e nelle labbra leggermente serrate, occhi, dal taglio preciso delle palpebre, sormontati dall'arco delle spesse sopracciglia e dalla fronte aggrottata, solcata di rughe trasversali alla radice del naso; i capelli di tale testa invece, a ricci uncinati, in rilievo corporeo sulla fronte e sempre più aderenti al cranio di dietro, si ricollegano, come in una serie di diversi altri prodotti che avremo occasione di incontrare più tardi, all'antica tradizione classica derivante dall'arte policletea e rimasta prediletta a quanto pare nella plastica etrusca. E ancora, in un'opera più tarda, cioè nella testa bronzea Payne-Knight del Museo Britannico,<sup>164)</sup> nella fredda regolarità dei tratti, il taglio netto delle palpebre quasi lievemente socchiuse, il disegno del naso e degli zigomi, del forte mento e delle labbra carnose ben contornate, ci richiamano alla maniera donde era uscita la testa di Antemnae. Ma se vogliamo fin d'ora vedere sino a qual punto nell'arte etrusca questa tendenza naturalistica poteva riuscire a materializzare il ritratto, basta gettare uno sguardo alla testa fittile, più piccola del vero, del Museo di Firenze, proveniente da Bolsena,<sup>165)</sup> in cui sotto ai tratti individuali bensì, alle spesse labbra, alle guance massicce, ai piccoli occhi sottili, è ormai soffocato ogni alito di una personalità, di un'intima vita spirituale.

Un punto di riferimento assai sicuro per lo sviluppo della scultura etrusca in pietra ci darebbe un'altra superba testa del Museo Barracco,<sup>166)</sup> in trachite, anch'essa frammentaria di dietro e che ha adornato quindi verisimilmente l'architrave di una tomba, se la sua provenienza da Orvieto significasse davvero, come si suppone generalmente, la sua creazione antecedentemente alla distruzione di Volsinii, avvenuta com'è noto nel 265 a. C. A ogni modo anche il solo esame stilistico, se mettiamo a confronto tale testa (*fig. 47*) con l'altra testa Barracco antecedentemente osservata, riesce di per sé stesso assai istruttivo e significativo: il *pathos* scopadeo ormai si è venuto man mano spegnendo; resta un accenno della posizione sollevata, con gli occhi rivolti all'alto e la bocca lievemente ansimante; ma gli occhi sono tornati alla superficie, sono anzi

notevolmente impiccoliti e appesantiti dalle spesse e gravi palpebre che li racchiudono; una parallela trasformazione ha subito la capigliatura, in cui la finezza delle ciocche e la stilizzazione delle onde si sono irrigidite in grossi e duri cordoni, spezzati, rapidi, in cui permane l'unica efficacia della rappresentazione corporea, del ricco volume che sembra mal contenuto dalle fettucce intrecciate, formanti due bioccoli inanellati simmetricamente contrapposti sulla fronte; i riccioli delle guance sono ridotti a un solo doppio filo, che si snoda verticalmente ai lati degli orecchi, da cui pendono gli adorni orecchini piramidati,<sup>167)</sup> qui indicati nel rilievo della pietra stessa; una collana cordinata cinge il grosso collo. Ma, nella testa di Orvieto, notevole è soprattutto il carattere di individualità dei singoli lineamenti, che, facendo violenza agli schemi e ai canoni della tradizione, sembrano voler portare ciascuno il suo speciale elemento alla personalità complessiva, per esempio nella delicata sensualità delle labbra, quasi spiranti un alito di vita, nell'energia del grosso e robusto mento; notevole il trattamento delle carni, morbide e piene nella maturità della donna, che sembrano quasi ribelli, e appena contenute nell'immagine ideale di grazia giovanile che pur tuttavia aleggia sul volto; notevole, nel diffondersi di un palpito di calore vitale dall'epidermide, a onta della pietra sorda, l'affacciarsi di un nuovo sentimento nella trattazione della materia organica, quale abbiamo visto trovare la sua completa espressione nell'immagine di Sentinate.

Il monumento di Sentinate è dunque una delle rare opere a noi conservate, che ci rappresentano il prodotto del più fortunato momento nella storia dell'arte etrusca; momento in cui, assimilata completamente l'esperienza artistica e tecnica infaticabilmente elaborata e raggiunta dall'arte ellenica, trovando in sé tuttavia la capacità e la dignità di sottrarsi a un'imitazione pedissequa e fredda di modelli stranieri, l'arte etrusca riesce a compenetrare gli insegnamenti ricevuti della propria sensibilità estetica, creando dei capolavori ben individuali, e che nello stesso tempo possono ben reggere il paragone coi migliori prodotti dell'arte greca contemporanea. Ma queste medesime tendenze, cui abbiamo più volte accennato, alla corporeità, alla sovrapposizione analitica di dettagli fisionomici, a un realismo materialistico e indisciplinato, se non erano asservite a un artista esperto e coscienzioso, consapevole



FIG. 47 - ROMA, MUSEO BARRACCO - TESTA IN TRACHITE  
DA ORVIETO

dei propri mezzi e dei propri scopi, se non erano fecondate da un'indipendente intuizione artistica, potevano assai facilmente degenerare, e riprecipitare nell'incertezza e nell'inorganicità peculiari di un'arte primitiva. Questo pericolo, del resto, è caratteristico in genere di tutta l'evoluzione dell'arte etrusca, durante la quale per ogni stadio di sviluppo ci troviamo di fronte a prodotti nei quali pare quasi che l'artista, ignaro di tutti i mezzi raggiunti dall'arte nel suo secolare travaglio o appena con un fondamento inconscio di esperienze acquisite, si riponga da bel principio tutti i problemi davanti all'opera che deve creare, si affatichi ad assommare in essa tutti gli elementi e tutti i concetti che vuole esprimere, senza assoggettarli a priori alla legge di una forma unitaria e imperiosa.<sup>168)</sup> Ma tale pericolo si doveva presentare in modo peculiare quando il forte influsso di una corrente artistica dominante veniva a cessare, e soprattutto ora che, spenta la libertà della Grecia, si illanguidiva l'immensa energia spirituale di arte e di pensiero che, irradiatasi dal gran cuore dell'Attica, aveva uniformato il cammino della civiltà in tutto il Mediterraneo; smorzandosi ora a poco a poco anche quel soffio spirituale, che aveva additato come estremo residuo della passata grandezza, come ultimo rifugio dell'immenso dominio perduto, e come nuovo modello all'arte, non più la perfezione della bellezza esteriore, non più la passione smoderata, ma l'intima, pacata e concentrata forza del pensiero; quando, esaurendosi dopo il primo rigoglio dell'ellenismo pure quello slancio, che aveva potuto sapientemente armonizzare, come abbiamo visto, l'antica disciplina e i nuovi ideali, non restava più all'arte che accentuare, negli ulteriori prodotti ritrattistici, una delle varie tendenze di cui quell'armonia era concretata, indietro verso un freddo e non più sentito classicismo, o avanti verso un'esagerata specificazione dei tratti individuali, verso un più crudo realismo: non restava, si intende, finchè non fermentavano nuovi germi, non si determinavano nuove conquiste dell'arte, che però maturavano ormai, perduta l'unità e il fascino dell'antico centro dell'Ellade, in scuole e correnti diverse nelle giovani città del mondo ellenistico.

Forse che inoltre nel realismo, portato alla ribalta dell'arte dall'invenzione di Lisistrato e non mai del tutto soffocato poi, malgrado la ferrea coercizione della forma artistica dominante, l'arte etrusca ha riconosciuto le sue proprie tendenze e preferenze, ha trovato incitamento a seguire il suo proprio indirizzo; certo si è che, dopo gli antichi canopi chiusini, così caratteristici, ma ancora primitivi e rozzi nella forma, come inesperti e ineguali nella potenza di espressione, la scultura etrusca non ha prodotto niente di tanto originale e indipendente quanto nei ritratti e nelle urne di questo periodo; più che a Chiusi, dove si palesa assai forte la tradizione classica, e anche più che a Tarquinia dove si potrebbe notare tuttavia una certa unità di ispirazione, dovuta forse ancora a influenza greca o greco-fenicia, tale originalità, tale abbandono alla più sbrigliata fantasia creativa, tale compiacenza nell'accumulare a capriccio le forme e le deformità, i tratti e le irregolarità, i tipi individuali e gli aspetti più strani, si possono notare nella copiosa serie delle urne volterrane; messi in fila i migliori esemplari di tale

fabbrica, formerebbero quasi un'esposizione del più fresco e più immediato realismo che ci possa offrire l'arte etrusca; offrirebbero l'impressione che può dare una galleria moderna di schizzi o di caricature, se prescindiamo tuttavia da quel carattere accentuativo o impressionistico per cui lo schizzo e la caricatura cercano di cogliere il tratto dominante e uniformatore dell'insieme, che rappresenta in fondo ancora l'idea informatrice dell'opera d'arte, mentre nella scuola etrusca l'esagerazione analitica non ha scrupolo a moltiplicare i tratti individuali e più contraddittori uno accanto all'altro, senza risparmiare alcun dettaglio, alcuna deviazione dal normale, alcun accidente della materia, ma senza cercar neppure alcuna unità. È evidente che con tale sistema, che del resto è peculiare



FIG. 48 - VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI  
TESTA DI UN'URNA IN TUFO

di tutte le arti bambine e ingenuae, soltanto un'intuizione eccezionale, o una particolare accuratezza di esecuzione, o una fortunata combinazione degli elementi, possono raggiungere un effetto sintetico efficace e veramente artistico; ed è perciò che nella vasta produzione volterrana si può notare una congerie di monumenti in cui l'associazione analitica di dettagli non riesce a raggiungere un effetto d'insieme, in cui un disgregato complesso di elementi non arriva a produrre ancora una espressione artistica, in cui v'è tutt'al più una "possibilità di individuo", ma non alcun individuo reale.

Non è nostra intenzione fermarci qui più che tanto all'esame del ritratto etrusco, e in ispecie di quello volterrano, e ai suoi caratteri peculiari, cui abbiamo creduto più opportuno di destinare uno studio a parte; dobbiamo però almeno notare di passaggio come anche la scuola volterrana, quella cioè più audace e più spinta nella libera manifestazione delle estreme tendenze realistiche, palesa tuttavia una corrente in cui l'impronta della tradizione classica si fa fortemente sentire; consideriamo per esempio soltanto un prodotto di questa maniera in un bel ritratto in tufo (*fig. 48*), che si può accostare senza esitazione alla corrente chiusina che ci ha creato il Larth Sentinate per la forma idealizzata del leggiadro volto ovale, per l'espressione contenuta e condensata nel taglio severo degli occhi, nelle pieghe un poco dolorose dei labbri, nelle sottili e appena percettibili rughe della fronte.<sup>169)</sup>

Ma, tornando ormai all'ambiente che più direttamente ci interessa, osserviamo come la scuola di Chiusi, che sotto l'immediato influsso dell'Ellenismo iniziante aveva creato opere quali il Sentinate, si comporti di fronte al penetrare e al farsi strada di queste

tendenze realistiche, ribelli allo stile e alla maniera tradizionali; e cerchiamo così di fare un po' d'ordine nell'ammasso della produzione chiusina, distinguendo e classificando le varie manifestazioni che risultano dall'azione e dall'incontro di tali tendenze contrastanti. Anzitutto possiamo riscontrare, da un lato, una serie di ripetizioni, sempre meno sentite e sempre più stanche, di quella maniera che, per l'attaccamento tenace all'ideale ellenistico, per l'unità e l'organicità del concetto animatore, per la dipendenza da una forma *ideale*, malgrado già lo spiccato e fresco individualismo che moltiplica e varia le singole manifestazioni, potremmo chiamare *idealistica*, per distinguerla almeno dal sempre più forte indirizzo realistico; d'altro lato è ben vero che quest'ultimo indirizzo riesce anche qui, come a Volterra, a disgregare e a dissolvere ogni forza della tradizione, a far quasi dimenticare ogni esperienza tecnica e formalistica: una quantità di prodotti scadenti, senza stampo e senza carattere, scialbi e monotoni, sono pur qui il risultato di questa infrazione di disciplina, di questo impallidire di un'unica e forte ispirazione, e di questo disperdersi delle varie tendenze in varie correnti opposte; ma in mezzo alla pleora senza significato ci è dato tuttavia di imbatterci in rari lavori in cui la tradizione e le nuove tendenze, come abbiamo constatato per il Sentinate, riescono a fondersi in un tutto organico, riescono a dare l'opera d'arte inobliabile.

Il maggiore attaccamento alle tradizioni della scuola chiusina rispetto alle altre fabbriche etrusche, appare da una notevole produzione, sia pure per lo più di carattere modesto e commerciale, nella quale tuttavia l'impronta dello stile precedentemente esaminato si riflette palesemente; se osserviamo per esempio alcuni dei ritratti sui coperchi delle urnette fittili a stampiglia, in cui sulla fronte della cassetta funeraria si ripete a sazietà il rilievo del fratricidio tebano o dell'eroe Echetlo combattente con l'aratro, notiamo che, pure nelle differenze di fattezze individuali, permane costantemente un certo atteggiamento del corpo e della testa, inclinata questa e sollevata con fierezza, una certa espressione voluta nel viso, con gli occhi rivolti al cielo: se è lecito confrontare il piccolo col grande, potremmo dire quasi che questi umili ritratti stanno a prodotti come il Sentinate, nello stesso modo come i più tardi ritratti ellenistici stanno alle immagini di Alessandro: dalle immediate imitazioni, è visibile cioè nelle statuette fittili chiusine un successivo ammorzarsi del fuoco intimo e animatore dell'opera d'arte, un irrigidirsi e un ripetersi di formule sempre meno sentite e una crescente predilezione per il particolare accidentale, per il dettaglio realistico.

Alcune di tali urnette, per il complesso dei ritrovamenti associati, ci possono anche offrire un punto più o meno preciso, nell'oscillazione e nell'incertezza cui è soggetta la datazione di tutte le sculture etrusche di questo periodo. Nella prima metà del II secolo a. C., all'ingrosso, si può datare la figura di Venza Rusina dalla tomba delle Tassinai (fig. 49), <sup>170)</sup> che, pure nella modestia delle proporzioni, conserva tutta la nobiltà delle forme nel bel volto ovale leggermente smunto, tutta l'intensità di espressione nell'atteggiamento energico e pensoso, nella fissità dello sguardo; pure non manca uno sforzo individualistico della fisionomia, accentuato dall'indicazione di



FIG. 49 - CHIUSI - TOMBA DELLE TASSINAIE  
BUSTO DI VENZA RUSINA



FIG. 50 - CHIUSI, MUSEO CIVICO  
BUSTO DI UN'URNETTA FITTILE

dettagli accessori, che tuttavia si presentano allo spettatore quasi in un secondo tempo dopo l'immediato effetto d'insieme, come il pomo di Adamo assai prominente, il robusto mento sensibilmente protuberante, perfino il neo sulla guancia destra. In questo ritratto delle Tassinai notiamo anche la caratteristica trattazione dei capelli a rapidi colpi di stecca sull'argilla fresca, trattazione che, contrariamente alla grandissima importanza attribuita all'acconciatura dei capelli dalla ritrattistica greca in genere ed ellenistica in ispecie,<sup>171)</sup> dal suo naturale campo della plastica fittile invece è stata trasportata anche nella scultura in materiali duri dall'arte etrusca; arte che, disprezzando ogni genere di abbellimenti formalistici, trascurando perfino il rendimento di certi dettagli anatomici secondari, come delle orecchie, era portata a limitare il suo interesse al rendimento degli unici tratti fisionomici della faccia. A questo sistema di rendimento dell'acconciatura dei capelli che potremo chiamare pittorico, nel quale in realtà alla coloritura doveva essere lasciata gran parte del ravvivamento delle rapide e piatte stecche sull'argilla, si alterna in altre teste un'acconciatura di maggiore corporeità, più strettamente legata alla tradizione dei grandi maestri della scultura del IV secolo, ma di nuovo trasformata dalla predilezione della plastica fittile per le masse

rapidamente abbozzate, di piacevole effetto più che di diligente elaborazione; così sono plasticamente ondulati sul vertice del capo i capelli, che si accalcano nelle più ricche ciocche intorno agli orecchi e scendono sul collo, trattenuti da un grosso cercine con resti di colore azzurro cupo, capelli che si ammassano in voluminosi riccioli leggiadramente mossi sopra la fronte, nel bel volto di un'urnetta del Museo di Chiusi (*fig. 50*); urnetta che si classifica circa sulla medesima linea di evoluzione di quella di Rusina, con la aggraziata e naturale inclinazione del capo sulla spalla, con la regolare e accarezzata superficie del volto, colorato nelle carni in color bruno-rossiccio, dall'ampia fronte, dagli occhi profondi con le palpebre sfumate e le occhiaie ombrose, dove si accentua l'espressione di malinconica concentrazione che si condensa pure sugli angoli delle labbra carnose, mentre però l'effetto individualistico si afferma con maggiore intensità.<sup>172)</sup> Talvolta invece la capigliatura è poco più che una semplice cappa, che dalla fronte arriva fino in basso sul collo, appena variata da rapidi solchi della stecca, come ad esempio in un'altra testina del Museo di Chiusi (*fig. 51*),<sup>173)</sup> in cui le forme però si appesantiscono, in cui la tradizionale maniera delle occhiaie incassate contiene però dei piccoli e inespressivi occhi contornati da rigide palpebre, in cui le stesse labbra socchiuse presentano più un consueto ripiego che non un sentito motivo, mentre si conserva la dissimmetria facciale del volto, derivata dalla veduta di tre quarti, ma qui invece non scusabile poichè la posizione è di prospetto. Altrove infine (*fig. 52*),<sup>174)</sup> la soffice trattazione dei riccioli frontali si tramuta in una rigida stilizzazione di radi e grossi cirri che incorniciano il volto, e che rammentano la stilizzazione dell'acconciatura, quasi a serie geometriche di molteplici anelli paralleli, nell'incisione di numerose e dozzinali categorie di tardi specchi etruschi.

Al medesimo momento di evoluzione dell'urna di Venza Rusina appartiene quella femminile di Thana Cainei Rusina,<sup>175)</sup> che più ancora che l'urnetta maschile richiama l'immagine di una statua funeraria ellenica per la leggiadria e l'accuratezza della trattazione di tutto il corpo, dolcemente disteso sulla cline, come per la nobiltà del volto, con una lieve traccia di mestizia diffusa in tutti i lineamenti, e raccolta specialmente nel delicato disegno delle labbra, con la soffice ed efficace acconciatura dei capelli, a morbide onde e a ricciolini

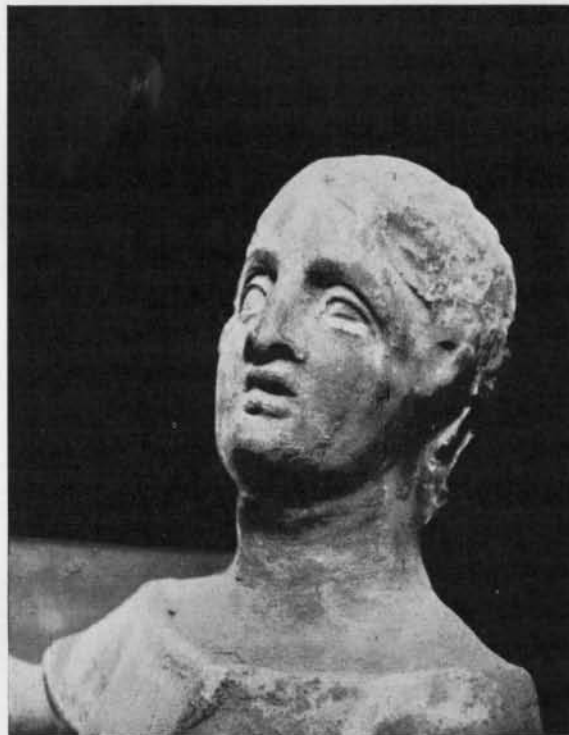


FIG. 51 - CHIUSI, MUSEO CIVICO  
TESTA DI UN'URNETTA FITTILE



FIG. 52 - CHIUSI, MUSEO CIVICO  
TESTA MASCHILE DI UN'URNETTA FITTILE



FIG. 53 - CHIUSI, MUSEO CIVICO  
TESTA FEMMINILE DI UN'URNETTA FITTILE

sfuggenti sulle tempie e ai lati degli orecchi. Ma la ritrattistica etrusca, abbandonando il principio dell'arte ellenica che la manifestazione di forti passioni mal si conviene in genere alle immagini femminili, in cui, alle qualità psichiche individuali che caratterizzano i ritratti maschili, è preferita una quasi generica espressione di grazia e di dolcezza, in cui pure le emozioni intime si riflettono quasi in tono minore,<sup>176</sup> la ritrattistica etrusca si lascia spesso attrarre dal tipo dominante maschile anche per le figure muliebri: nella defunta della tomba delle Barcacce (*fig. 54*, v. sopra, *pag. 11*, *fig. 5*), la testa, in cui ritroviamo la graziosa acconciatura a fitte ondulazioni con discriminatura in mezzo alla fronte, ma con maggiore tendenza alle pittoriche variazioni e alle morbide sfumature suggerite alla plastica figulina dal rapido tocco della stecca, ci richiama assai più vivamente ai tipi generici maschili in tutta la conformazione del volto, dalla robusta ossatura e dal mento pronunziato, agli occhi convergenti, a grosso bulbo e fortemente incassati, con l'espressione raccolta nella pupilla guardante il cielo, alle labbra socchiuse e mosse. Anche quest'urna, per le associazioni dei materiali entro la tomba, di cui abbiamo parlato più sopra a proposito della tecnica architettonica, ci offre un dato cronologico abbastanza preciso, attorno agli inizi cioè del II secolo a. C. Guardiamo ancora uno di questi piccoli ritratti femminili (*fig. 53*), meno significante forse dei precedenti ma che presenta tuttavia una conformità di esecuzione e di espressione con le urne consorelle ora ora esaminate; la donna, con guance piene e colorate ai pomelli in rosso più vivo che sul resto della pelle,



FIG. 54 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - TESTA DELL'URNETTA FITTILE DELLA TOMBA DELLE BARCACCE



FIG. 55 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO TESTA DELL'URNA IN TRAVERTINO DI THANA SEIANTI

ha tuttavia un contorno assai puro del volto, dalle labbra rosse e carnose, con un'acconciatura a onde parallele e piatte verso la nuca, dove i capelli sono raccolti in una bassa crocchia, pittorescamente mossi invece sul collo e sulla fronte, dove ai lati della discriminatura una benda stringe i riccioli voluminosi e divergenti verso l'esterno.<sup>177)</sup>

Le medesime tendenze possono essere riscontrate anche in ritratti femminili di dimensioni maggiori e di altri materiali. Un'urna che ci può presentare diversi punti di raffronto e di contatto col Sentinate della Pellegrina è per esempio l'urna di travertino di Thana Seianti del Museo di Firenze;<sup>178)</sup> le proporzioni fra la testa e il corpo di questa sono regolari, la sua posizione stessa è assai aggraziata, non ancora stereotipata, col braccio destro sostenente le pieghe del manto; la figura originariamente era stuccata: tracce di colore giallo-oro rimangono sul braccialetto al polso e sull'armilla del braccio destro; forse era ravvivato da colori pure il panneggiamento, piuttosto sommariamente trattato, ma di effetto non sgradevole. L'armilla ritorta a corda termina con teste di serpenti, e rammenta un tipo di armille ben note, di cui esemplari appaiono nella già discussa necropoli di Montefortino, accennando dunque pur essa alla seconda metà, in questo caso piuttosto alla fine del III secolo a. C.<sup>179)</sup> Nel volto (*fig. 55*) è notevole la predilezione sopra esaminata per gli occhi profondamente

incassati, concentranti l'espressione di pensiero e di malinconia, con spesse sopracciglia, un poco oblique e con gli angoli tirati verso le tempie; grosso è l'orlo delle palpebre; assai più fortemente che nel Sentinate sono indicati certi tratti individualistici, che tuttavia non sconvolgono l'insieme aggraziato e armonioso della forma del volto: la bocca è eccessivamente piccola sotto al naso carnoso dal taglio dritto, le labbra sono sporgenti, il mento è assai aguzzo; ma notevole soprattutto in quest'urna è la maniera peculiare, di antica tradizione etrusca ma che si affaccia talora anche in periodo evoluto e in opere poco soggette alla più rigida disciplina formale ellenica, di trattare le forme a larghi piani, con incontri quasi a spigolo, senza una ricerca di delicati trapassi. La trattazione dei capelli è alquanto schematica, come a grossi lobi paralleli, con una netta linea di demarcazione sulla fronte, non ravvivata dai facili tocchi sull'argilla umida che poteva applicare la plastica figulina; maniera che quindi troviamo anche in altre sculture in pietra, quale l'altra bella e simile testa altrove pubblicata,<sup>180)</sup> ma non tanto caratteristica, della collezione Bargagli da Sarteano.

Su questa linea di evoluzione della scultura etrusca possiamo ora classificare anche la famosa e grande urna fittile di Larthia Seianti, come abbiamo visto sopra abbastanza esattamente databile entro la prima metà del II secolo: malgrado la grande ricchezza dell'abbigliamento e l'accuratezza dell'esecuzione, malgrado la vivezza policromica e la profusione di ornamenti e di gioielli, se osserviamo in sé stessa la figura, e soprattutto la testa, ci accorgiamo di essere in uno stadio di irrigidimento e di raffreddamento dell'ispirazione, sensibilmente più avanzato che in diverse delle urnette sopra esaminate; il volto della donna è grassoccio, il mento ha un'incipiente pappagorgia, il naso è dritto, la bocca esattamente delineata ma piuttosto inespressiva; gli occhi appaiono sbarrati, lo sguardo vuoto e fisso innanzi; l'effetto di rigidità e di stupore è aumentato dal taglio netto, obliquo e profondo della cavità orbicolare sotto all'arcata sopraccigliare, taglio che, visto di profilo, forma quasi una cresta sulle tempie tra la fronte e le occhiaie; l'acconciatura, sotto al ricco diadema a roselline, è a grosse ciocche con ondulazioni uniformi e parallele, senza quasi alcun ritocco della stecca. A un attento esame dobbiamo convicerci che la fama di quest'opera, come della consorella del Museo Britannico, è dovuta più all'apparenza esteriore di ricchezza e di lussuosità e all'ottima conservazione dei ritratti con la loro coloritura originale, che non a un'intima efficacia dell'espressione; una conferma, inoltre, sullo stadio d'arte cui appartengono, ci può essere offerta dall'esame d'un altro prodotto appartenente alla medesima tomba della Larthia Seianti, ma che non partecipa della ricchezza e dell'accuratezza di esecuzione di quella: è questo il sarcofago fittile della prima cella a destra del dromos, conservato al Museo di Berlino (*fig. 56*);<sup>181)</sup> la figura femminile ha ormai la posizione completamente distesa, col manto tutto avvolto fino al collo in rapide e trascurate pieghe; anche la trattazione del viso richiama a qualche esemplare delle più tarde urnette chiusine a stampiglia: le forme sono grassocce, le guance quasi cascanti; in due piccoli solchi agli angoli delle labbra, di cui quello inferiore carnoso e pendente, è disegnato



FIG. 56 - MUSEI DI BERLINO - TESTA DI UN SARCOFAGO FITTILE DALLA TOMBA DI LARTHIA SEIANTI

uno stereotipo sorriso; come nella Larthia un taglio netto e profondo stacca l'incavo delle orbite dalla fronte, liscia e scoperta, ma con una delle urnette maschili che abbiamo sopra esaminato (vedi *fig. 51*) ha questa testa in comune l'accentuata dissimmetria facciale, la rigidità delle palpebre attorno agli occhi riavvicinati, dalle pupille sporgenti e sbarrate, la trattazione pittorica della capigliatura a frettolose staccature spezzate.

Dalla considerazione di quest'ultimo monumento ci è aperta la strada alla comprensione di un'altra figura, che segna ancora un punto fermo nella nostra delimitazione cronologica della scultura etrusca: è il grande sarcofago fittile della tomba delle Tassinai (fig. 57),<sup>182</sup> tomba che dalla sua forma architettonica, dagli affreschi parietali (cfr. sotto, *fig. 67*) e dalla sua suppellettile di ollette troncoconiche decorate a ghirlande e a festoni, è abbastanza precisamente databile verso la fine del II secolo. Il coperchio fittile è lavorato in due pezzi separati come il sarcofago medesimo, e rappresenta il defunto ormai steso completamente, con la guancia appoggiata nella palma della mano sinistra; resti notevoli di coloritura ne avvivano l'immagine: color bruno si conserva sulle sopracciglia e sui capelli, verde negli occhi, resti di rosso sulle labbra, di rosa-paonazzo nelle occhiaie; il colore delle carni in genere, a quanto sembra, era bruno-rossiccio; nero o verde scuro era il castone dell'anello, e rosa nel mezzo fra le due estremità verdi il grosso cercine che cinge la fronte, come pure la lunga bulla sul petto. La trattazione del panneggiamento è estremamente schematizzata e semplificata, tanto che sembra quasi che la veste ricopra un vuoto manichino piuttosto che un corpo, talmente è piatta e incorporea: una gamba presumibilmente, secondo il costume usato, è piegata al ginocchio e passa sotto all'altra, ma tutto ciò non rialza il volume del corpo e non sconvolge le pieghe del vestito. E, osservando specialmente il volto dove si è concentrata l'attenzione dell'artista, notiamo come ormai, anche più sensibilmente che nelle opere precedenti, dell'antica tradizione non rimane che un atteggiamento generale e una fredda compostezza; gli occhi sono ancora assai profondamente incassati nelle occhiaie, protette sopra da due folte sopracciglia che formano un'alta cresta obliqua, e sotto ad essi due borse rigonfie della pelle cadente annunziano la stanchezza e la tarda età: ma tuttavia gli occhi hanno un'espressione sbarrata, di pathos quasi sforzato, i lineamenti sembrano irrigiditi in un atteggiamento voluto. Sono i bulbi degli occhi



FIG. 57 - CHIUSI, MUSEO CIVICO - SARCOFAGO FITTILE DALLA TOMBA DIPINTA DELLE TASSINAIE

tagliati piatti, con l'iride e la sclerotica indicate leggermente in rilievo, tutti riempiti attualmente di color nero, e racchiusi da ampie e pronunziatissime palpebre; per la forte dissimmetria facciale la guancia sinistra, sopra alla palma della mano, è assai più sfuggente dell'altra, coi tratti meno sottolineati, con l'occhio più obliquo nell'occhiaia e con l'incontro delle due palpebre prolungato assai sensibilmente verso l'estremità. La forma del volto è allungata ed emaciata, con pomelli prominenti, la pelle delle guance sotto a questi stirata sulle ossa, con grosso mento e pappagorgia pronunziata; le sopracciglia sono lavorate a treccette, più che a spiga, o ad anelletti plastici; tra esse un solco verticale, asimmetrico, giunge fino alla radice del naso, dal dorso dritto e marcato, e con ampie narici schiacciate. La fronte forma quasi una leggiera depressione centrale, dove sono segnate due sottili rughe parallele. I capelli sono ad anellini composti sulla testa, con ciocche più ricche di anellini sulle tempie: ma l'impressione di realismo, infiltratosi con elementi sempre più numerosi e caratteristici anche nelle norme e nei canoni della scuola tradizionale, affermatosi con esigenze via via più efficaci, è sottolineata in special modo dal disegno della bocca, col labbro inferiore carnoso e sporgente, e mancante invece quasi del labbro superiore, che era semplicemente indicato da una pennellata di colore, bocca che contribuisce all'espressione generale di soffusa e contenuta malinconia.

Non abbiamo ancora la possibilità di seguire a tappe così precise l'affermarsi e l'evolversi della maniera più schiettamente e indipendentemente realistica nell'ambito della scultura chiusina. Dobbiamo però osservare che questa scuola assai raramente si è lasciata andare, come ha fatto al contrario quella volterrana, al verismo più crudo, che dimentica ogni ritegno e ogni insegnamento, per abbandonarsi alla facile tendenza di dissezionare quasi la verità naturale nei suoi elementi, e tentare di ricostruire il suo oggetto accumulandone i tratti caratteristici, non sentendo quasi punto il bisogno di un'idea di insieme. Se osserviamo un monumento chiusino di un così schietto

naturalismo, individuale ed etnico, come il ritratto di Aule Seiante Larthal della Pellegrina (*figure 58-59*), vediamo che ancora in questo l'artista ha saputo ispirare l'opera intera a un concetto animatore, ci accorgiamo come, prima che nei singoli ed efficacissimi tratti individuali, ci imbattiamo in un carattere, incontriamo un'anima che lega e riassume i singoli dettagli, e vediamo anche che l'artista non ha voluto allontanarsi dalla sfera di influenza in cui muoveva i suoi passi, non ha voluto strapparsi alla tradizione dell'arte dominante, e ha addensato l'espressione patetica negli occhi sollevati, ombreggiati e fissi, espressione che però si irradia e si riflette in ogni accurato dettaglio dell'opera intera, vivifica, o almeno non contrasta, i tratti fisionomici.

Nella delineazione del volto si è invero concentrata tutta l'attenzione dell'artista di quest'opera, che al contrario non è molto accurata nel panneggiamento, dalle rigide pieghe del manto, viste di spigolo, variate poco naturalmente, ricoprenti delle gambe quasi incorporee, o almeno certo raccorcite, nelle quali non è reso tutto il volume proprio e quello del panno soprastante; egualmente grosse, rigide e parallele sono le pieghe del lembo di manto sulla spalla sinistra. Di assai migliore fattura è il corpo, grasso ma proporzionato, con crespe di adipe sul fianco piegato, forti muscoli pettorali, un poco schiacciati e coi capezzoli naturalmente divaricati, con acuta e saliente clavicola sotto al collo basso e rigonfio; un cuscinetto di adipe si forma tutto attorno all'ascella del braccio proteso, mancante di mano, assai grosso, con accentuato bicipite; la mano sinistra ha invece dita allungate e informi. Il volto è incorniciato sulla fronte da una corona voluminosa di ricciolini uncinati e aggruppati in direzioni alternate sotto a un pesante cercine avvolto a corda, corda tagliata a bozze in senso opposto alle spire; sulla nuca le treccioline sono più lunghe, rigide e tutte

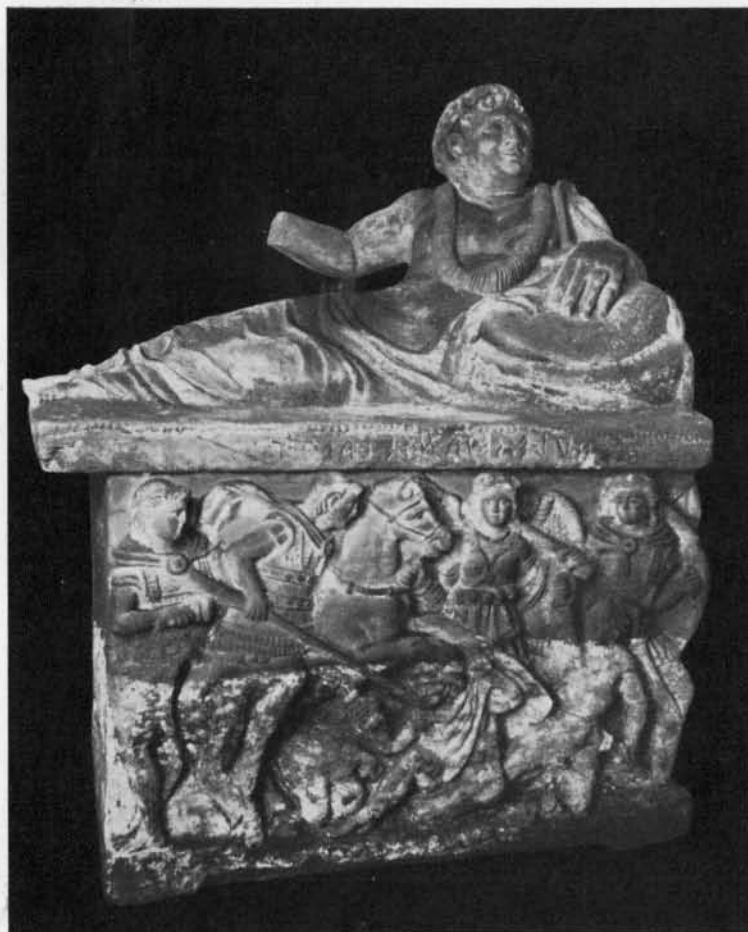


FIG. 58 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA - URNA DI AULE SEIANTE LARTHAL

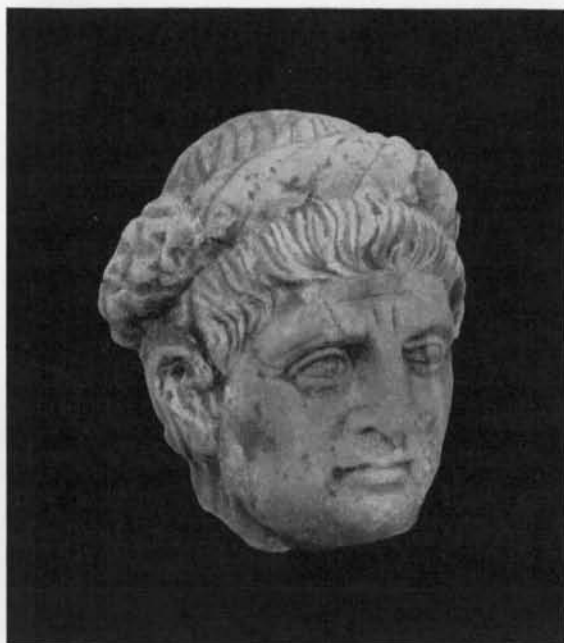


FIG. 59 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA - TESTA DELL'URNA FIG. 58 (PRIMA DEL RESTAURO SUL SUO CORPO)



FIG. 60 - CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA - TESTA DI URNA CINERARIA DI UNA VECCHIA

parallele. Il tipo dell'uomo grasso è efficacemente individuato, con la fronte bassa solcata da una profonda ruga orizzontale, e da altre piccole rughe trasversali presso alla radice del naso; rughette si formano pure, sopra ai pieni cuscinetti dei pomelli, agli angoli degli occhi, con vivida pupilla rivolta in alto, e ancora dipinti in nero, limitati dalla spessa palpebra superiore e dall'alta membrana della palpebra inferiore; sotto alle narici piuttosto dilatate si disegna nettamente il taglio della bocca, larga, col labbro inferiore carnoso e sporgente verso il rotondo mento prominente, che domina la vasta e molle superficie della pappagorgia; due altre borsette di grasso sulle mascelle fanno risaltare di più il profondo solco fra il mento e il labbro inferiore; gli orecchi, assai larghi e coi lobi a vela, sono neglentemente abbozzati.<sup>183)</sup>

Solo più tardi, e in rari esemplari a Chiusi, troviamo un indirizzo che fa perfetto riscontro alla maniera della scultura volterrana: il più crudo realismo, per citare uno dei più cospicui esempi, basta per sè stesso a dare efficacia e colore di verità ai tratti, pur già immersi in un freddo torpore, della vecchia della Pellegrina (*fig. 60*), dai seni afflosciati sotto la pesante stoffa, dagli occhi grinzosi nelle occhiaie scavate, dal naso affilato con la cartilagine quasi trasparente, dall'enorme bazza acuminata, dalle labbra ristrette e prominenti dalla bocca sdentata, dai pomelli salienti fuori della pelle tesa e risecchita delle guance glabre.<sup>184)</sup> In genere però, ripetiamo, l'intuizione integrale che ispira, pure nell'indirizzo realistico, le migliori composizioni chiusine, come anche il maggiore attaccamento alle tradizioni e la maggiore capacità tecnica, fanno sì che la perfezione descrittiva e la potenza espressiva che emanano da qualcuna di queste,



FIG. 61 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - COPERCHIO DI SARCOFAGO, DETTO L' "OBESUS ETRUSCUS",

sorpassano il reale intento della creazione di un vivente ritratto individuale, per assurgere addirittura al valore d'un imperituro tipo generico. Esiste al Museo di Firenze un monumento, che è diventato famoso perchè è stato una volta riaccostato alla tradizionale immagine dell'*obesus etruscus* descrittoci da Catullo, del *pinguis*, l'*iners tyrrhenus* di Virgilio (fig. 61); recentemente però è stata giustamente lumeggiata l'importanza del monumento anche dallo stretto punto di vista artistico; <sup>185)</sup> è stato ben messo in rilievo il carattere del vecchio crapulone, con le carni flosce e cadenti, con le borse sotto agli occhi, le tumide labbra pendenti; il naso ha un enorme dorso gibbuto, e le cartilagini delle narici stirate e aperte; le flaccide guance, macerate di crespe, si congiungono sotto al mento alla pelle floscia della pappagorgia; le pupille, dipinte in bruno, un poco divergenti, hanno uno sguardo fisso ed ebete; una leggiera asimmetria facciale, che abbiamo visto dipendere dal costume di piegare le teste di semi-profilo, ha stirato appena sensibilmente l'angolo esterno dell'occhio sinistro, benchè qui la veduta sia quasi di prospetto; tali angoli degli occhi sono solcati di minute rughe; al di sopra delle sopracciglia, trattate a spiga, o meglio a duplice serie di triangoletti coi vertici rivolti verso l'esterno, alcune lunghe rughe orizzontali tagliano pure la fronte, bassa e prolungata dal cocuzzolo della testa calva. La conformazione di questa testa è un capolavoro di naturalismo; è una testa di idrocefalo, piatta sul cranio superiormente, con un angolo quasi retto fra questo e la fronte, con ciuffi di capelli a massa incollata intorno agli orecchi schiacciati sotto le tempie, massa di capelli solcata da sottili incisioni ondulate accuratamente parallele; e sull'occipite il cranio si allarga e si arrotonda in una mostruosa protuberanza, accentuando il carattere decadente e malaticcio del personaggio.

Osservando le altre qualità del monumento, conservatoci senza la cassa del sarcofago, notiamo che il panneggiamento, benchè palesi una certa rapidità e quasi quella noncuranza che distingue la maggior parte dei ritratti funebri etruschi, non è privo di efficacia; anzi, come solamente nei monumenti migliori, delle sottili incisioni accentuano le crespe minute nelle grosse pieghe della stoffa, coi lembi pittorescamente posati sul

piano del letto; anche il corpo non è rattrappito, ma di proporzioni normali, con le membra ben distinguibili sotto alla veste, e col ginocchio sinistro, nella consueta posizione, piegato sotto la gamba destra, di cui la punta del piede ignudo sporge dall'orlo del manto. Una certa verità anatomica distingue perfino la trattazione del colossale ventre, del petto con le mammelle dai capezzoli divaricati cascanti per il peso della pinguedine, del collo grasso e incassato tra i larghi omeri tondeggianti; il braccio destro, corto e molle, è in buona parte restaurato; quello sinistro è discretamente modellato sotto il panneggiamento stilizzato, con la mano, dal mignolo ripiegato, appoggiata al cuscino.

Al contrario del monumento precedente non è conosciuto quanto meriterebbe un altro sarcofago di alabastro, conservato nel Museo di Chiusi, che forma un perfetto parallelo all'*obeso* di Firenze nella rappresentazione invece della donna etrusca pigra e voluttuaria (fig. 62).<sup>186)</sup> Come nel suo famoso compagno maschile, anche in questa donna è la medesima espressione di grassezza quasi bestiale, di precoce appesantimento senile per stravizi ed abuso di cibo, senza alcun lampo di intelligenza che rischiarì il volto; le labbra, il mento, l'ampia pappagorgia, tutto domina e ingombra quasi la visione dei piccolissimi occhi, cerchiati dalle gravi e rigonfie palpebre; i capelli appaiono spiaccicati, appena indicati con un disegno attorcigliato, sotto alle pieghe del manto sollevate sul capo a modo di velo, mentre sembra gravare di più il peso del grasso il peso delle collane molteplici, una prima attorta a corda, una seconda a treccia, un'estrema ampia bulla falerata con grossi pendagli cuoriformi di colore alternato bleu e rosso, sopra alla cintura azzurra. Eccettuate queste indicazioni di lusso e di ricercatezza, il resto del panneggiamento è ancora più dozzinale e trascurato che nel sarcofago di Firenze. Di questo sarcofago di Chiusi però abbiamo la fortuna di possedere anche la cassa col suo rilievo,<sup>187)</sup> che ci offre un discreto criterio di classificazione del monumento: è invero una vasta composizione guerresca, in cui riconosciamo motivi e atteggiamenti di personaggi che abbiamo già avuto modo di osservare studiando i rilievi delle urne della Pellegrina; la composizione così si può suddividere in alcuni gruppi del tutto distinti, e solamente giustapposti per coprire la superficie più vasta del monumento. Il primo gruppo a sinistra, ben rappresentato anche fra i rilievi delle urnette, ci mostra un cavaliere che colpisce con la lancia l'avversario caduto su un ginocchio e che si difende ancora con la



FIG. 62 - CHIUSI, MUSEO CIVICO  
COPERCHIO DI SARCOFAGO IN ALABASTRO

spada, originariamente dipinta, rovescia sopra al capo; un altro giovane, con *exomis* che lascia scoperto il seno sinistro, è sull'angolo del sarcofago, mentre un quarto personaggio viene da destra in aiuto del soggiacente. Il secondo gruppo, nel centro del sarcofago, ha pure un motivo conosciuto, quello cioè del guerriero ignudo che colpisce l'avversario, anch'esso ignudo, seduto a terra, e che cerca di difendersi con lo scudo. Nel terzo gruppo, sull'angolo destro, precede un cavaliere, che si slancia nella mischia calpestando un avversario rotolato sul suolo — motivo dunque anche questo preso da altre varie scene di battaglia —; variato al contrario è il motivo finale, nell'angolo al di là di un albero, con tre opliti che avanzano nascosti dietro i loro grandi scudi: ma nella giustapposizione dei vari gruppi non è tentata neanche una variazione di atteggiamento di qualche personaggio, in modo da giustificare la disposizione e i movimenti dei personaggi vicini, poichè vediamo per esempio questi ultimi opliti slanciarsi nel vuoto, senza che negli altri gruppi ci sia alcun avversario che possa opporsi alla loro irruenza. E all'incomprensione e all'incapacità nella disposizione dei personaggi, corrisponde la più grande inesperienza tecnica e artistica nel rendimento di ogni singola figura: il rilievo è in genere basso e piatto, senza rotondità e senza sfumature; d'una rozzezza indescrivibile è la testa del cavaliere del primo gruppo a sinistra, mentre il corpo del personaggio nell'angolo dietro a lui ha una torsione impossibile; egualmente trascurata e schematica è la figura del guerriero che corre in aiuto del caduto, veduto di schiena con la mantellina svolazzante sulle spalle, ma rigida e goffa; <sup>188)</sup> tralasciando di accentuare la simile inefficacia e trascuratezza degli altri personaggi, come del secondo cavaliere, col capo coperto di berretto frigio, notiamo per ultimo solamente i volti dei tre opliti sull'angolo destro, con le legnose gambe rigidamente parallele, che sembrano di figure piuttosto abbozzate che rifinite, tanta è la povertà e l'incertezza del disegno. Ne possiamo concludere, a conferma di quanto ci avrebbero fatto già supporre le qualità stilistiche dei ritratti che abbiamo sopra sottolineate, che siamo ormai parecchio lontani dalla diretta imitazione dei rilievi originali come anche dalla freschezza delle prime derivazioni, che, con questi monumenti di evoluto e progredito carattere realistico, siamo già penetrati, e anche assai avanzati, nel II secolo a. C.

Egual maniera del rilievo piatto e trasandato, eguali peculiarità dei singoli gruppi isolati, giustapposti uno accanto all'altro senza relazioni e senza raccordi, eguale incomprendimento e trasformazione dei motivi e delle figure, palesa il sarcofago marmoreo di un interessantissimo e conosciuto monumento chiusino, quello di Laris Sentinate Larcna. <sup>189)</sup> Scomponendo l'insieme della figurazione nei suoi elementi, notiamo i seguenti motivi, a cominciare da sinistra: un gruppo con un guerriero loricato, armato di scudo rotondo e di lancia, che assale un Gallo ignudo, brandente un lungo parazonio; fra i due, nello sfondo, è un'edicola; un secondo riquadro ha un singolo personaggio, tutto armato, e che, malgrado il suo armamento pesante, sembra scagliare un proiettile con la fionda; un terzo gruppo rappresenta un guerriero che si volge indietro a colpire un Gallo caduto, che tenta ancora di difendersi con lo scudo sollevato, motivo trasportato

dunque dal soggetto più consueto del cavaliere che si ritorce sul cavallo a finire l'avversario; un quarto gruppo ha invece un cavaliere che colpisce il Gallo caduto, che vibra il parazonio; dietro al cavaliere sorge dalla terra una Furia alata; nell'angolo della scena a destra è un Gallo con clamide che volge la schiena allo spettatore, e protende lo scudo verso il cavaliere, non si capisce se per slanciarsi contro di lui o piuttosto per fuggire dalla battaglia. Anche sul fianco destro del sarcofago è una rappresentazione con un duce gallico, barbato, su un carro da guerra tirato al passo da due cavalli, mentre la figurazione contrapposta sull'altro fianco è andata distrutta. Pure in questo rilievo dunque i gruppi e i personaggi sono slegati, ogni gruppo è chiuso nella sua azione separata, e si sorprendono alcune figure in posizione teatrale, a muoversi per sè stesse, senza una corrispondenza altrove che giustifichi la loro azione; anche qui, malgrado la grande corrosione del sarcofago, rovinato su tutta la parte inferiore, e specialmente verso l'angolo sinistro, si può notare il rilievo del tutto basso e piatto, la degenerazione dei motivi, dei corpi e delle posizioni stereotipate; un certo elemento di seriorità anche, rispetto alle prime rappresentazioni di combattimento, dai rilievi più freschi e corporei, indica inoltre, come abbiamo visto più sopra, l'introduzione sempre più palese delle caratteristiche etniche dei Galli: anche per questo sarcofago, dunque, come per il precedente, non dovremmo errare molto, se cerchiamo di fissarne la cronologia aggirandoci attorno alla metà del II secolo, e forse anche più in basso. Tale approssimativa classificazione non può che essere confermata se esaminiamo la bellissima testa del defunto,<sup>176)</sup> in cui ancora tutto il calore del pathos contenuto permane a vivificare l'ombra degli occhi raccolti, la leggiera piegatura delle labbra malinconiche, mentre già nella determinazione dei singoli caratteri fisionomici il realismo si impone con tutta la sua forza e la sua freschezza: ha questa testa (*fig. 63*) la superficie della faccia assai accarezzata; la veduta è press'a poco di prospetto davanti allo spettatore, e la parte posteriore del cranio è lasciata quasi rozza; rade steccature piatte indicano le ciocche dei capelli sulla fronte e ai lati degli orecchi; la fronte è convessa, corrugata in larghe e basse rughe; il bulbo degli occhi è poco pronunziato, tagliato quasi in piano, entro un forte contorno delle palpebre; il naso dritto è ben profilato, i pomelli sono prominenti, le labbra sensuali, nettamente delineate, il mento eccessivamente aguzzo, che attribuisce alla figura la caratteristica fisionomia dal volto estremamente allungato e ossuto, dall'espressione quasi effeminata e aristocratica.<sup>191)</sup> Assai più sensibilmente che non nei sarcofagi precedentemente esaminati, è trascurata qui la fattura del corpo, con un enorme braccio destro, avambraccio e polso massicci e senza dettagli anatomici, ventre completamente distorto in rapporto al petto, grosse mani piatte, panneggiamento sulle ginocchia del tutto sommario e schematico.

Prendiamo le mosse da questo bel sarcofago chiusino per sostare ora, ambientati ormai nell'evoluzione e nei caratteri stilistici dei ritratti etruschi, su una delle teste antiche più interessanti e più discusse, cioè sul cosiddetto "Bruto", del Palazzo dei Conservatori,<sup>192)</sup> testa attribuita successivamente a varie civiltà e varie arti, e la cui

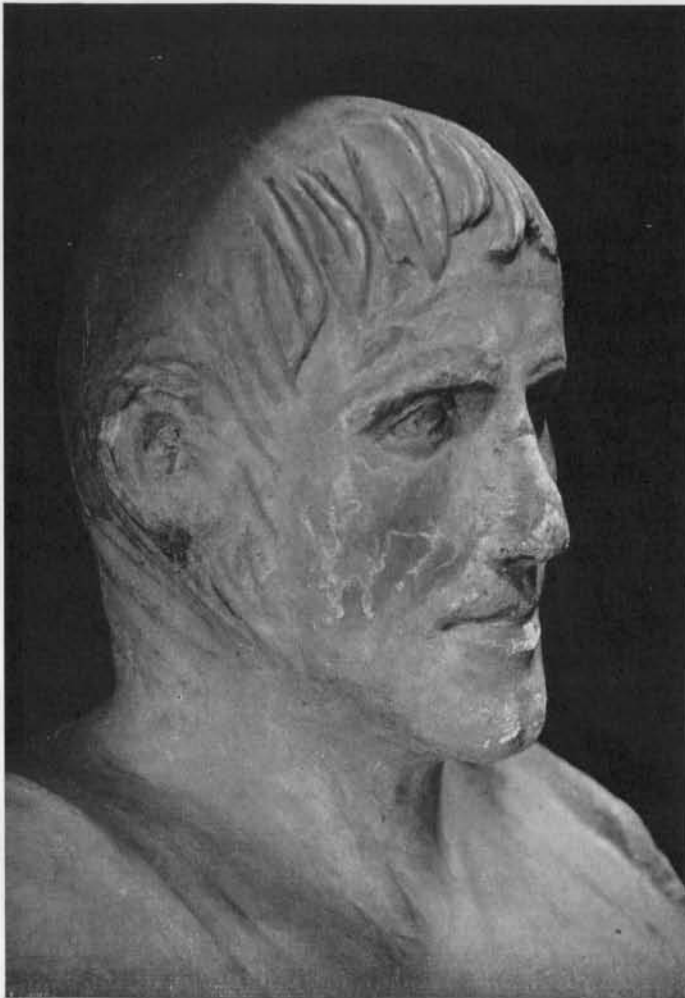


FIG. 63 - CHIUSI, MUSEO CIVICO  
TESTA DEL SARCOFAGO DI LARIS SENTINATE LARCNA

datazione è stata fatta oscillare dai diversi studiosi addirittura fra il IV secolo a. C. e il II d. C. In realtà il confronto fra il sarcofago chiusino e la testa del Bruto, specialmente se osservati entrambi nella veduta di tre quarti,<sup>193)</sup> presenta innegabili punti di contatto: comune è la struttura allungata del volto, con forte ossatura interna che quasi fa forza contro la superficie della pelle, il contrasto violento di linee, e l'incontro angolare dei piani, noncurante di passaggi e di sfumature; si aggiungono alla somiglianza la spiccata prominenza del mento, la forma ben delineata del naso, con l'apertura delle cartilagini delle narici, il cui solco si prolunga nel netto solco obliquo che limita le guance, la piega un po' dolorosa degli angoli delle labbra, e in special modo, sopra alle occhiaie incassate, la fronte convessa, con le lunghe rughe parallele; la somiglianza non riesce ad essere cancellata dall'essenziale differenza fisionomica, dell'uomo

barbato nell'un caso, imberbe nell'altro, nè dalla differente tecnica, per cui nella testa chiusina è introdotta per il rendimento della capigliatura già la maniera rapida e noncurante, che sarà stata indubbiamente ravvivata dall'effetto dei colori, portata di moda dalla plastica fittile delle più modeste urnette; nel bronzo dei Conservatori, al contrario, permane l'accurata e stilizzata trattazione dei capelli a bassi riccioli uncinati incollati al cranio, e nella barba il tormentato rendimento delle ciocche a fiammette minute e schiacciate, minuzia e stilizzazione che veramente richiamano al pensiero ancora la maniera arcaica della bronzistica etrusca. Rispetto a certe rassomiglianze, quasi esclusivamente esteriori e fisionomiche, che hanno influenzato la più alta datazione del Bruto, con opere elleniche quale il Demostene del Vaticano,<sup>194)</sup> quale il Posidonio, o un altro busto ellenistico in bronzo del Museo di Napoli,<sup>195)</sup> è stata ben messa in luce la diversità assoluta di concezione formale, la diversità di

struttura, la maniera “ stereometrica „, diciamo pure, che distingue immediatamente da tutte le altre l'opera italica. Ma, dobbiamo notare subito, questa maniera stereometrica non ha più niente a che fare con quella tecnica, chiamata con lo stesso nome, che distingue la primitiva scultura etrusca; nel Bruto si afferra subito che la conoscenza compiuta dello scorcio, il trapasso perfetto dei piani, è un'esperienza già acquisita, e sorpassata; niente più ricorda l'intaglio profondo della superficie per l'indicazione e l'accentuazione dei tratti, quali osserviamo nelle sculture chiusine arcaiche: è al contrario un ritorno alla superficie dello scheletro del volto, per maggiore accentuazione della struttura fisica dell'uomo, ma insieme anche per un'espressione quasi fisica del carattere. Questo è tanto vero che lo scheletro si pronunzia anche in quei dettagli, in cui il trapasso stereometrico dei piani non può aver per niente contribuito, vale a dire in una sola veduta, per esempio nella veduta facciale, in cui sulla fronte le arcate sopraccigliari formano in basso una sensibile sporgenza convessa sotto alla metà superiore piana, rendendo anche più sensibile la profonda cavità orbicolare: procedimento questo, del resto, già adottato per il medesimo fine, a cominciare da Scopa, nella scultura ellenica; diversamente da questa invece è rilevata ancora nel Bruto l'incassatura delle occhiaie abolendo il riavvicinamento delle estremità interne degli occhi verso la radice del naso, e portando gli occhi tutti parallelamente su un piano orizzontale, sul quale uniformemente si protende sopra la cresta delle ossa frontali, e sotto ai quali si prolunga la fossa delle orbite. Al contrario, le labbra che nella primitiva scultura etrusca contribuivano tanto con la loro corporeità e la sporgenza fra naso e mento a staccare le tre vedute facciali, qui sono appiattite, assottigliate, stirate, attenuando quasi il passaggio dei piani tanto più sensibile invece nella regione dei pomelli, ma corroborando invece l'espressione unitaria del carattere. Notevole nel Bruto, ancora, come abbiamo notato in buona parte dei ritratti etruschi, è la asimmetria facciale: l'estremità esterna dell'occhio sinistro è un poco prolungata e sfuggente e un po' obliqua in basso; l'ampio e schiacciato orecchio sinistro appare impostato lievemente più in alto dell'altro. La testa dunque doveva essere vista leggermente di profilo dalla guancia sinistra: infatti il collo mostra la torsione dello sternocleidomastoideo verso la spalla sinistra; la statua cui la testa apparteneva doveva tuttavia essere visibile da tutte le parti: ne sono testimonianza le pieghe della pelle sulla nuca, il tendine fortemente teso e che sforza la pelle sul lato sinistro del collo. E più ancora che tutte queste particolarità tecniche e stilistiche, infine, ci sembrano decisive per la determinazione del momento in cui l'opera è sorta le qualità e le tendenze che possiamo riscontrare nell'espressione della vita intima, e nell'atteggiamento che verso tale compito manifesta l'artista: è il momento in cui, attenuato e sedato il pathos dominante da cui l'arte ellenistica ha preso le mosse, nell'espressione degli occhi raccolti permane poco più di una concentrazione un po' dolorosa di pensiero, espressione con la quale si accoppia e si armonizza perfettamente l'indicazione accurata ed efficace di dettagli individualistici sempre più numerosi. Nel Bruto, anzi, a differenza che nel sarcofago chiusino, il

realismo si accentua nel taglio profondo delle guance, nella sottolineazione dei dettagli anatomici che caratterizzano l'età senile e la consunzione del corpo, e insieme nella struttura quadrata del volto che sembra confermare una non lontana origine contadinesca, nel corrugamento della fronte e nella fissità degli occhi, in cui, fra tutti i sentimenti, l'energia, la tenacia, accompagnata in certa guisa da una punta di freddezza, comincia a farsi strada e a dominare sugli altri uno solo, la volontà: elementi naturalistici ed etnici che, dovuti forse all'ambiente in cui il bronzo dei Conservatori è sorto, ad ogni modo ci suggeriscono ormai la vicinanza di quella ispirazione che, non molto dopo, dominerà l'arte romana.

Un'altra ragione per cui il Bruto è stato assegnato al principio del III secolo è l'acconciatura della barba e dei baffi, che è stata ritenuta un indizio di anteriorità al costume dell'acconciatura greca, introdotta nel Lazio circa il 300 a. C.; ma viene spontanea l'obiezione che un maggiore attaccamento alla tradizione patria poteva perseverare anche assai a lungo dopo la prima infiltrazione di mode straniere; quello che solo sappiamo di positivo è che la costumanza della barba tagliata è ricordata per la prima volta a Roma per M. Claudio Marcello, il conquistatore di Siracusa, morto nel 208 a. C., mentre Scipione Africano Minore è stato il primo romano che, verso la metà del II secolo, si è fatto rasare quotidianamente. Di questo periodo di transizione fra le due mode è indubbia testimonianza la bella testa gemella del Bruto, vale a dire la testa da Boviano della Biblioteca Nazionale di Parigi,<sup>196)</sup> ritratto di un uomo nella piena maturità, rappresentato sbarbato, ma in cui il recente abbandono della barba è manifestato dalla punteggiatura che sulla pelle segna ancora la traccia dei peli tagliati. È la testa di Boviano rivendicata con tutta sicurezza alla medesima cerchia artistica, da qualcuno perfino alla medesima mano, dell'autore del Bruto; le analogie di concezione artistica e di esecuzione tecnica per i due lavori sono talmente evidenti, che non è uopo insistere: eguale la trattazione dei capelli a volute uncinata aderenti al cranio, eguale la tecnica dell'incrostazione degli occhi, eguale la fattura della fronte e delle sopracciglia spigate, eguale il naso aquilino e il profondo solco obliquo ai lati della guancia, eguale quella certa aridezza della forma e quella angolosità nel trapasso dei piani, eguale infine specialmente quell'aria accigliata, volontaria, concentrata in un'espressione di severità e di decisione. L'indicazione punteggiata del pelo rasato trova un solo riscontro, in un prodotto della plastica fittile, cioè in una testa votiva del Vaticano;<sup>197)</sup> ma un consimile procedimento, con sottile e pittorica incisione dell'epidermide, è inteso a indicare il pelo nascente della barba sul volto del giovane principe ellenistico del Museo delle Terme, principe che abbiamo detto essere stato con molta verisimiglianza identificato con Demetrio I Soter di Siria (162-150 a. C.); volto che, pure nella ben diversa concezione formale dell'arte greca, presenta tuttavia anche qualche altro punto di analogia con la testa di Boviano, nella trattazione, naturalmente lì assai più corporea, della massa dei capelli uncinati, nell'avvallamento sensibile sotto i capelli fra l'occipite e la nuca e la terminazione regolare delle fiammelle parallele dei

riccioli estremi sulla nuca, ma soprattutto nell'espressione generale delle due opere, con la potenza psichica raccolta negli occhi leggermente socchiusi, nel carattere che si manifesta attraverso alla convessità pronunziata della fronte, al naso aquilino, ai pomelli sporgenti, alla bocca energica.

Non privo di convincimento riesce pure il confronto tra l'arte del Bruto Capitolino e la maniera scultorea di alcuni sarcofagi tarquiniesi, fra cui in prima linea il conosciuto sarcofago detto del Magnate.<sup>198)</sup> Il profilo di questo ritratto si riaccosta al Bruto perfino per qualche somiglianza fisionomica, con l'allungato e scavato arco delle occhiaie sotto alla fronte convessa, la maestosa accentuazione del naso aquilino, con le narici dilatate e limitate dalla profonda ruga obliqua della guancia, il mento robusto e le labbra un po' sottili e serrate; l'orlo dei capelli sulla fronte è segnato, come spesso nella dura pietra di questi sarcofagi tarquiniesi, da un taglio netto delle grosse e rigide ciocche parallele; ma nel Magnate il trattamento della forma è più molle, più arrotondato, non raggiunge la struttura robusta e rettilinea del Bruto, sembra arrestarsi soprattutto allo stadio di ricerca dell'individualismo, per quanto sentito ed efficace, senza azzardarsi ancora nel minuzioso e disciplinato sforzo realistico del Bruto, senza raggiungerne certo la poderosa emanazione dell'intimità psichica; contrasta con questi caratteri del Bruto, anzi, l'evidente idealizzazione del Magnate, rappresentato giovane, dai tratti nobili e severi, pur essendo morto invece in età avanzatissima. Ad ogni modo non ha alcuna consistenza la datazione del Bruto alla prima metà del III secolo in base a questa somiglianza. Il personaggio rappresentato nel sarcofago del Magnate, invero, è Velthur Partunus, figlio di quel Partunus che si è fatto deporre nel sarcofago tarquiniese conosciuto sotto il nome del "Sacerdote", sarcofago ritenuto importato da Cartagine, e appartenente precisamente al tipo dei numerosi sarcofagi testimoniati nella necropoli cartaginese di Santa Monica;<sup>199)</sup> ma per la datazione di questi sarcofagi si sa solamente che essi erano associati a una classe di vasi a fondo bianco e decorazione floreale, che procedono dalla tecnica e dallo stile che caratterizzano i vasi funerari di Hadra, distribuiti dalle iscrizioni che portano fra il 271 e il 239 a. C.<sup>200)</sup> Una classificazione ragionevole dunque non può fissare per la produzione dei sarcofagi stessi limiti più stretti che quelli, a un dipresso, di tutto il III secolo; non solo, ma fra la maniera del sarcofago di Velthur Partunus e quella del "Sacerdote", c'è una notevole distanza; la concezione del sarcofago impropriamente detto antropoide, col personaggio rigidamente disteso sul coperchio, s'è trasformata, con l'immagine del defunto, forse per influenze dell'ambiente, forse per contatti con l'arte chiusina stessa, ormai sollevato sul cuscino, con la testa appoggiata alla mano e volta verso lo spettatore: e invero l'iscrizione<sup>201)</sup> ci avverte che il Magnate, figlio di una seconda moglie del "Sacerdote", è morto alla rispettabile età di 82 anni, che la sua vita dunque poteva essersi prolungata fino a vedere l'alba, e forse anche un bel tratto del II secolo.

Anche viene naturale di associare, accanto al Bruto, a questo medesimo indirizzo artistico l'altro capolavoro della ritrattistica etrusca, vale a dire la testa di giovanetto

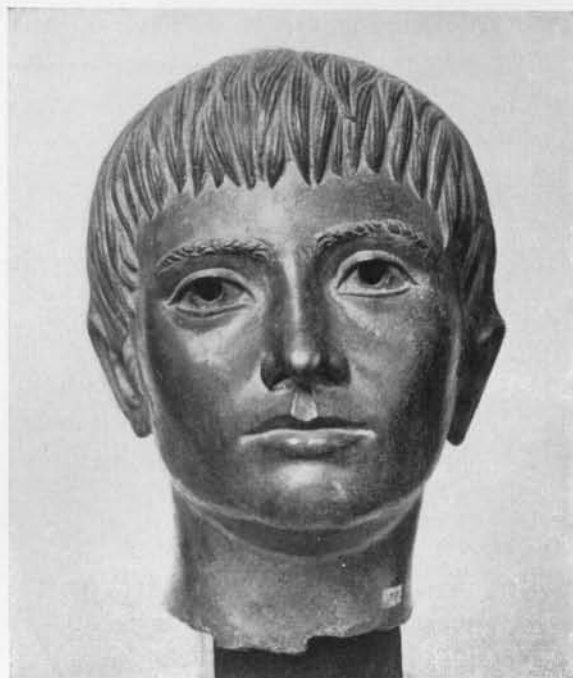


FIG. 64 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO  
TESTA EFEBICA IN BRONZO (PROSPETTO)



FIG. 65 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO  
TESTA EFEBICA IN BRONZO (PROFILO)

del Museo di Firenze (*figure 64-65*):<sup>204)</sup> è un'indimenticabile rappresentazione efebica, dai tratti non ancora completamente formati, con tutta l'espressione ridotta agli occhi avidamente aperti alla rapida percezione e comprensione del mondo che gli si svela, con le ampie orecchie a vela, col turgido naso e il lungo e stretto taglio della bocca quasi contratta nell'attenzione; rara e preziosa rappresentazione di giovanetto, in quell'ingrata età di trasformazione in cui è cessata la grazia fanciullesca e non è ancora raggiunta la maturità e la bellezza virile. Perfettamente consona alla maniera del Bruto è in questa la trattazione della forma, l'incontro sensibile dei piani, l'acconciatura a fiammelle uncinata tutte appiattite, ma qui solcate ciascuna da rigide e parallele incisioni ondulate, che terminano con un ordinato orlo crestato sulla fronte e con un netto guancialetto sulla nuca, dietro agli orecchi larghi e appiattiti, l'indicazione spigata delle sopracciglia, talmente peculiari della scultura etrusca e che abbiamo riscontrato più volte, in opere di bronzo come in riproduzioni marmoree e fittili. Manca nel fanciullo quella potenza espressiva, quel robusto soffio di pathos, condensato soprattutto nell'espressione degli occhi e nel taglio della bocca, che costituiscono l'impressione maggiore e inobliviabile del Bruto; ma non per questo possiamo affermare che il bronzo fiorentino manifesti già un irrigidimento, un raffreddamento della maniera rappresentata nel Bruto e nella testa di Boviano,<sup>203)</sup> quanto piuttosto ci sembra di scorgere in essa un primo prodotto, in cui si manifestano già palesi, ma ancora un po' timidamente, e di necessità diversamente per la diversa età e i diversi intenti del ritratto, i caratteri che

saranno peculiari della maniera del Bruto. Uno stadio consimile fra le opere in terracotta pare testimoniato da una testa del Museo di Monaco,<sup>204)</sup> in cui come nel fanciullo di Firenze si può notare ancora una certa freddezza e correttezza di composizione, che si accompagnano a un libero giuoco dei piani, con la forte sporgenza dei pomelli, con le nette e chiare linee del naso, della bocca e del mento; i capelli, nella terracotta naturalmente riprodotti con maggiore sentimento plastico, tuttavia dànno una vaga impressione della stilizzazione a fiamme dei modelli bronzei, e terminano sulla fronte con punte regolari a cresta, e riproducono anche il ciuffo della basetta ai lati degli orecchi, larghi e staccati come nella testa fiorentina; così l'incisione dell'iride e della pupilla imitano verisimilmente l'incrostazione metallica dei bronzi: solo nella testa di Monaco un leggero corrugamento della fronte, due solchi più profondi alla narice del naso, una maggiore concentrazione di pensiero derivante dall'espressione degli occhi — dettagli in parte dovuti forse anche alla maggiore età del personaggio raffigurato — avviano tuttavia più giù verso la maniera del Bruto. Nel fanciullo di Firenze invece, più che la capacità dell'espressione spirituale, è notevole quella tendenza alla manifestazione individualistica del ritratto per cui, malgrado una più sensibile soggezione al concetto formale e alla tecnica tradizionale, si cerca di raggiungere una determinazione di carattere attraverso la riproduzione quasi materiale dei lineamenti; alla testa fiorentina è stata giustamente messa a raffronto,<sup>205)</sup> per qualche elemento, la testa da Fiesole del Louvre, che abbiamo riaccostato ad alcuni prodotti bronzei dell'incipiente ellenismo per la peculiare carnosità, per la corporeità materiale dei lineamenti; e di fronte alla testa di Firenze ci ricordiamo dell'impressione che colpisce esaminando il ritratto di Sentinate, cioè di quella vitalità propria e indipendente della materia rispetto al concetto che riveste, di quella fluidità calda dell'epidermide, che nel fanciullo si manifesta malgrado la minore malleabilità del bronzo rispetto all'alabastro del monumento chiusino: mirabile rappresentazione, questa, d'un volto giovanile dalla struttura non ancora del tutto formata, piena di irregolarità e di efficaci contrasti, con l'ossatura robusta che fa violenza quasi sotto alla pelle tesa, con turgide narici, con borsette sotto agli occhi, magra e stirata superficie delle guance, acuminata sporgenza degli zigomi.

La classificazione, che ci ha fatto distribuire a un dipresso tra la fine del III e la metà del II secolo la corrente artistica che ha creato i capolavori quali l'efebo di Firenze, il Bruto e la testa di Boviano, si coordina dunque perfettamente con quella evoluzione della ritrattistica e della scultura etrusca in genere durante la quale, movendo dall'indirizzo universale dell'arte ellenistica, abbiamo visto determinarsi e accentuarsi vieppiù caratteri e tendenze peculiari dell'ambito e degli artisti italici; ma, oltre alla giusta indicazione di queste diversità specifiche delle opere etrusche da qualsiasi prodotto puramente ellenico, non troviamo, più che qualche vaga e superficiale somiglianza, niente che convalidi invece l'attribuzione di qualcuna di tali opere ancora al IV secolo, data in cui esse si presenterebbero come creazioni isolate, sorte quasi per miracolo in

mezzo a una produzione che non giustifica per niente l'apparire improvviso dei loro caratteri così spiccati e così perfetti. Abbiamo per fortuna, a controprova di questa affermazione, documentazioni abbastanza cospicue che ci permettono di controllare lo svolgimento dell'arte etrusca e di risalire, dallo scorcio del IV secolo da cui abbiamo preso le mosse all'inizio del nostro studio, su per tutto il secolo; e che cosa vediamo? Fino attorno alla metà del secolo, e anche più in basso, non possiamo constatare altro che una continuazione, uno strascico sempre meno sentito e sempre più freddo, dell'arte classica; un'imitazione per lo più alquanto pedissequa e pedantesca dell'arte ellenica del secolo precedente, con qualche modificazione e trasformazione, con qualche irrigidimento di spunti e di dettagli, con un certo appesantimento delle forme, ma sempre con la stessa identica determinazione formale, con la medesima struttura e ispirazione. Per ventura ci è conservato anche per questo momento un residuo della grande bronzistica etrusca, cioè la bella testa da Cagli al Museo di Villa Giulia,<sup>206)</sup> indubbiamente frammento di una statua, dai tratti fini, dal perfetto contorno ovale del volto, dal taglio classico della bocca, con un accento di malinconia raccolta negli angoli delle labbra che richiama immancabilmente al ritratto dipinto della fanciulla nella Tomba dell'Orco, e che rispecchia quasi un'eco della mestizia diffusa e sottile che spira in qualcuna delle migliori stele del Ceramico della fine del secolo precedente. Un altro monumento bronzeo della metà del IV secolo, assai significativo per quanto di dimensioni più modeste, è il Satiro di Monaco;<sup>207)</sup> in questo, come nella testa da Cagli, notiamo le grandi ciocche uncinatae, suddivise in grossi e rigidi fili paralleli, l'acconciatura che si riallaccia a opere di tradizione policletea,<sup>208)</sup> e che abbiamo ritrovata nella testa efebica di Firenze, ma ancora più arida e piatta, quasi per un ritorno alla maniera arcaica della bronzistica etrusca quale ci si manifesta nelle fiammelle stilizzate della criniera della Lupa Capitolina e della Chimera.<sup>209)</sup> Altri dettagli, come le ciocche libere sulla nuca, riavvicinano al gruppo il Marte da Todi, mentre in genere la maniera di lavorazione mostra la corrispondenza a questi monumenti importanti di piccole figurine in bronzo, quale ad esempio la figurina di Ercole nei sostegni fusi della cista Ficoroni,<sup>210)</sup> ed egualmente di prodotti della coroplastica, di modeste terracotte votive, come alcune maschere demoniache di Orvieto,<sup>211)</sup> o di eleganti vasi configurati, come ad esempio il bellissimo *cantharos* da Todi;<sup>212)</sup> e ai modelli classici si attengono infine, più o meno degenerando nella forma e nello spirito, numerosi prodotti della decorazione fittile architettonica: possiamo per esempio trovare uno stadio parallelo a un dipresso a quello del bronzo di Cagli nella bella testa muliebre di S. Leonardo a Orvieto,<sup>213)</sup> dall'espressione severa, dal taglio dritto degli occhi, dallo spesso labbro inferiore, e dall'ondulazione un po' leziosa dei capelli, partiti sulla fronte, ma tuttavia con ciocche già rigidamente parallele, suddivise in grossi fili. A questo lento protrarsi della maniera classica del V secolo, in cui vediamo bensì allontanarsi e degenerare l'ispirazione originale senza che tuttavia si palesi alcuna chiara manifestazione d'un indirizzo proprio e indipendente, si innesta dunque direttamente la nuova potente

ondata di influenza ellenica dovuta, immancabilmente, alla profonda impressione suscitata dall'arte di Scopa; le statue e le antefisse dello Scasato a Civita Castellana ne sono fra le più belle testimonianze: corrente che in Etruria doveva avere naturalmente uno speciale successo e una lunga durata, anche per la spiccata predilezione dell'arte etrusca per il violento, il patologico, l'espressivo; ma a Civita Castellana stessa, invero, accanto alle opere di schietta ispirazione scopadea ritroviamo quella mirabile immagine di Apollo, che abbiamo già esaminato al principio della nostra indagine, quale testimonianza ormai della maniera d'arte che riproduceva e rielaborava l'effigie del Grande Alessandro.

Possiamo riprendere ora al punto in cui l'abbiamo interrotto, verso le sue estreme manifestazioni, lo svolgimento della plastica figurata etrusca. Trattando in modo speciale della scultura funeraria e ritrattistica, possiamo appena accennare, sorvolando, al penetrare anche in Etruria, nella seconda metà del II secolo a. C., della corrente ispirata all'arte pergamenea, arte di cui abbiamo osservato qualche riflesso pure nelle tarde manifestazioni del rilievo volterrano. La tendenza all'esagerazione patetica, l'allontanamento sempre più libero dalla natura per la tensione dei singoli tratti intesa ad accentuare la violenza dell'espressione, trova evidentemente un campo più propizio nella plastica architettonica, dove influenze pergamenee si possono notare in alcuni particolari degli acroteri di Bolsena e dei frontoni di Civit'Alba,<sup>214)</sup> ma soprattutto in una serie di famose teste da Arezzo,<sup>215)</sup> come pure nella vasta produzione delle terrecotte votive, fra cui alcune teste, egualmente alle suddette teste di Arezzo, si palesano ormai più vicine alla maniera del Laocoonte che non a quella dell'altare di Pergamo; teste fortemente influenzate dai modelli ellenici, e che qualcuno pensa addirittura talora di mani greche, in cui però interessante soprattutto è notare, malgrado il sistema quasi ornamentale nella trattazione dei lineamenti intenta solo all'effetto espressionistico, il farsi strada nelle opere etrusche di elementi naturalistici sempre più determinati e precisi.<sup>216)</sup>

Tornando alle grandi opere della ritrattistica, che abbiamo lasciato col Bruto Capitolino, l'ultimo passo dell'evoluzione che abbiamo perseguito nello svolgimento della scultura etrusca è quello rappresentato dalla statua bronzea dell'« Arringatore », (*fig. 66*).<sup>217)</sup> Alla solennità un po' vuota e declamatoria del gesto, corrisponde in questa la semplicità, quasi noncurante, del panneggiamento; nell'assoluta mancanza di altre statue etrusche di carattere consimile, nelle figure recumbenti dei ritratti funerari possiamo almeno ritrovare, accanto alla tendenza generica di accentuare il massimo sforzo rappresentativo nel volto dei personaggi, anche qualche somiglianza di dettaglio nel panneggiamento medesimo: il grosso nodo di pieghe del manto a tracolla, con l'orlo del manto stesso seghettato, le altre poche pieghe, larghe e profonde, quasi parallele, partenti dall'orlo, dall'avvolgimento del braccio e dalla sporgenza del ginocchio, quasi senza ombre, senza intrecci e contrasti, le stirate piegature dell'orlo del chitone al collo, le rade e piatte crespe intorno. Nella pittura contemporanea, la semplificazione del

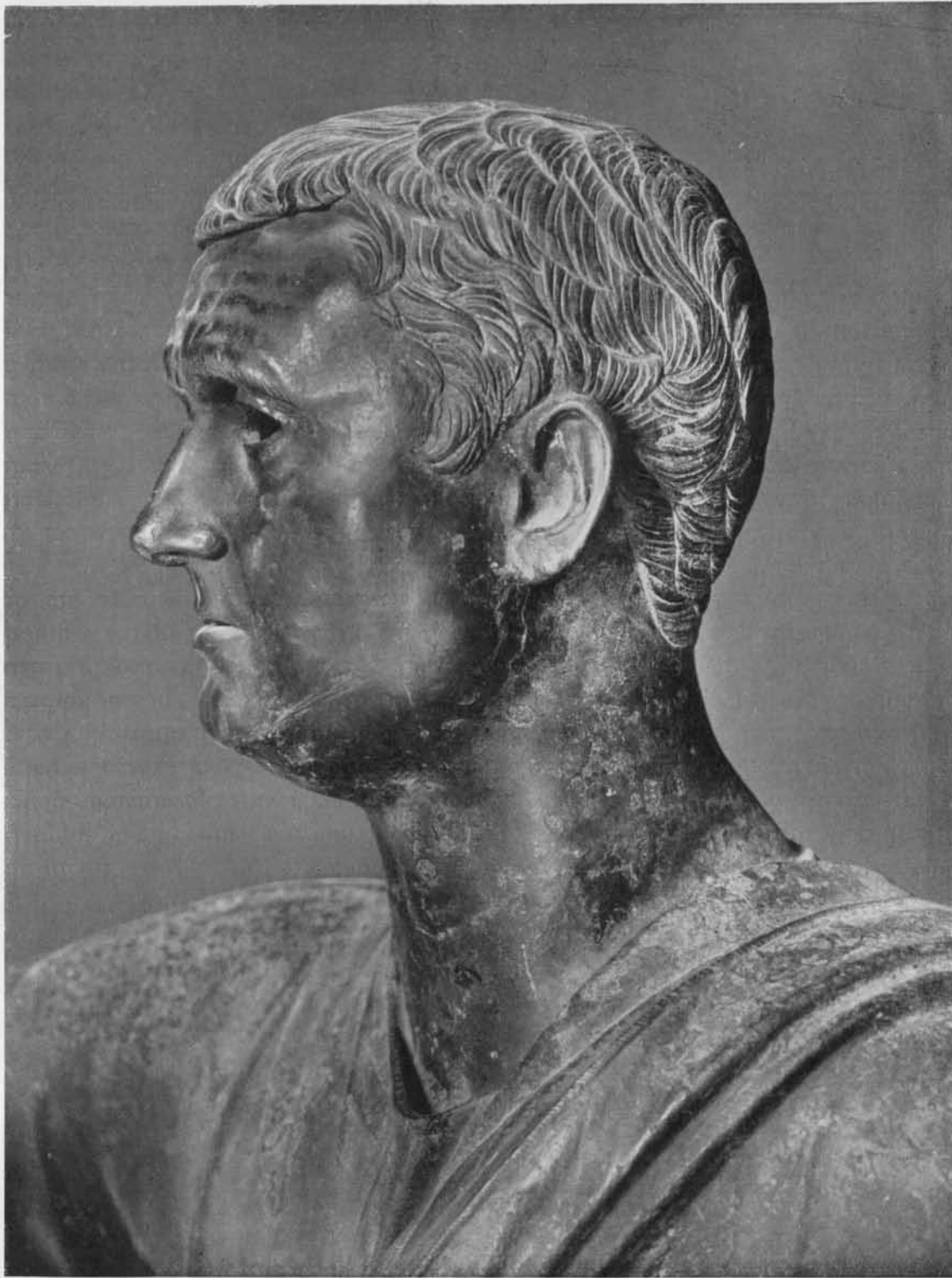


FIG. 66 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - TESTA DELL' "ARRINGATORE",

panneggiamento doveva aver assunto una rapidità quasi di schizzo, a quanto ci permette di vedere il personaggio, non molto ben conservato purtroppo, della tomba affrescata delle Tassinai, di epoca assai vicina all'Arringatore (*fig. 67*):<sup>218)</sup> ben altra ci apparirà poco dopo la ricercatezza, la flessuosità, la solennità del panneggiamento nelle statue togate romane!

Nel rendimento della testa, si può ben trovare qualche dettaglio stilistico atto a riavvicinare all'Arringatore il sarcofago chiusino di Laris Sentinate Larthna, come ad esempio la trattazione dei capelli a cappa nettamente limitata sulla fronte — capelli del resto indicati a fiammette stilizzate e appiattite al cranio secondo la predilezione già accennata della bronzistica etrusca —, come la maniera convenzionale dell'incisione spigata dei sopraccigli, che abbiamo notato in tante opere etrusche a partire dalla testa efebica di Firenze. Ma in complesso la tendenza artistica dell'Arringatore è assai vicina al Bruto; con assai maggiore precisione anzi si è fatto strada il verismo che, sia esso dovuto o meno al costume delle maschere funerarie, sarà peculiare dell'arte romana; non sono più solamente e particolarmente i tratti individualistici che si impongono all'attenzione, ma si fanno sentire e prevalgono le accidentalità stesse della materia organica, le tracce del tempo, delle fatiche, la consunzione della vita sull'organismo e sulla fisionomia umana; sono, nell'Arringatore, i due profondi solchi arcuati al confine delle guance, che tendono ormai a ricadere ai lati degli zigomi, facendo quasi violenza contro la struttura piena e rotonda del volto; volto assai piccolo, erto su un collo troppo lungo, con gozzo accentuato, traversato da forti tendini, solcato da larghe crespe; sono le travagliate rughe sulla fronte, il labbro inferiore pendulo e sporgente, le fossette attorno al mento forte e arrotondato. Di tutto il *pathos* che animava le immagini precedentemente esaminate, non resta che un'espressione corruciata nelle occhiaie accigliate, espressione che viene aumentata da tutti gli altri tratti or ora enumerati: se, per certi elementi stilistici e anche per una certa somiglianza fisionomica, è in realtà agevole il passaggio dall'Arringatore ad alcune statue romane repubblicane che giustamente sono spesso chiamate a raffronto con la statua etrusca, quali la statua togata della Gliptoteca Ny-Carlsberg,<sup>219)</sup> o il Norbano Sorice di Napoli,<sup>220)</sup> eliminati quasi quei contrasti di elementi costitutivi che abbiamo osservato nell'Arringatore, l'arte romana in questi ritratti ufficiali,<sup>221)</sup> per un nuovo contatto e un nuovo influsso di ammaestramenti ellenici, ha ritrovato la piena e unitaria efficienza del proprio indirizzo veristico, incanalato ormai sulla via maestra dell'arte classica.

Attraverso a così lungo e scabroso cammino abbiamo cercato di trovare una ragione e una classificazione delle disparate opere venute alla luce entro alla tomba della Pellegrina, e abbiamo cercato insieme un orientamento nella svariata e disordinata congerie dei monumenti etruschi, tentando di tracciare un filo conduttore nell'evoluzione medesima della scultura etrusca per questo suo ultimo periodo di vero splendore e di spiccata indipendenza creativa; abbozzo di un'evoluzione che presenta gravissimi



FIG. 67 - CHIUSI, TOMBA DIPINTA DELLE TASSINAIE  
 DETTAGLIO DEGLI AFFRESCHI, CON LA FIGURA DEL DEFUNTO  
 (DALLE RIPRODUZ. DI G. GATTI AL MUSEO ARCH. DI FIRENZE)

ostacoli nella difficoltà intrinseca della materia, per le mescolanze, le azioni e reazioni fra correnti d'arte straniera e tendenze indigene e ribelli, per l'indisciplina degli artisti etruschi di fronte alle tradizioni e ai modelli, e il conseguente dislivello di valore e di aspetto fra i vari prodotti sia pure appartenenti a uno stesso periodo, per le diversità e le interferenze delle varie fabbriche artistiche del territorio etrusco medesimo. In queste condizioni non è da aspettarsi che le delimitazioni stilistiche da noi proposte per tutti i principali monumenti tramandatici da quest'arte rispondano esattamente agli stretti limiti in cui sono state idealmente contenute; ma si sarà fatto abbastanza se, sceverando a grandi linee le correnti informatrici della creazione artistica, avremo indicato insieme il metodo, con cui nel prossimo avvenire si potrà raggiungere quella sicura classificazione che a tutt'oggi manca in questo campo di ricer-

che: metodo che deve consistere dunque nel fissare alcuni dati di confronto sicuri, valorizzando i pochi documenti cronologici che i ritrovamenti ci forniscono, con l'analisi contemporanea delle opere di scultura, dei rilievi e delle altre manifestazioni artistiche rappresentate in singoli complessi, nell'esame più minuzioso delle associazioni di scavo e nella catalogazione di ogni sorta di monumenti, siano vistosi o siano modesti.

Allo studio delle iscrizioni funerarie della Pellegrina, infine, dobbiamo domandare un controllo, per lo meno generico, dei risultati che abbiamo ottenuto seguendo i soli criteri stilistici. Le iscrizioni ci attestano invero seppellimenti almeno di quattro generazioni,<sup>222)</sup> dunque per uno spazio, fra i due estremi, di almeno 90 anni; i monumenti più caratteristici ci hanno dato testimonianza di quelle manifestazioni artistiche che si estendono circa per tutto l'ultimo venticinquennio del III secolo, e quasi tutta la prima metà del II; all'estremo più antico di questa fase infatti appartiene secondo le iscrizioni, fra le urne figurate, soltanto il ritratto più cospicuo di Larth Sentinate; al termine inferiore invece verrebbe riferita qualche opera di carattere più schiettamente naturalistico, come il ritratto della vecchia. Per le qualità del rilievo andrebbe

classificata assai vicino all'urna di Sentinate la graziosa urnetta di Larth Seiante, di uno dei due membri cioè della famiglia imparentata deposti assieme ai Sentinati; e, conformemente alle nostre osservazioni sullo stile sia dei rilievi che del ritratto funebre, scenderebbe fino allo scorcio del secolo o più probabilmente anche più giù, agli inizi del secolo seguente, l'urna di suo figlio Aule Seiante Larthal. Solo alla metà circa del III secolo così pare giustamente risalire, come ci è stato già additato dalle nostre considerazioni sulla struttura architettonica della tomba, collocato appunto nel posto d'onore in fondo alla camera principale, il grosso e disadorno sarcofago del fondatore dell'ipogeo familiare.

<sup>143)</sup> Vedi ora su tale scultura, e su varie altre di quelle trattate nel presente lavoro, il mio studio su *L'arte etrusca e il ritratto in Dedalo*, XIII, 1933, p. 193 segg.

<sup>144)</sup> In questo speciale alabastro, con le sue caratteristiche venature grigio-azzurrine, di apparenza compatta che lo fa scambiare a prima vista per marmo, sono costruiti diversi dei più importanti e più conosciuti monumenti chiusini, fra i quali ricordiamo per esempio "l'obeso etrusco", di Firenze, su cui ritorneremo più sotto; ma i geologi da me interpellati non mi hanno confermato la possibilità di un giacimento di alabastro nella zona di Chiusi, e quindi di un'origine indipendente, per i materiali delle officine di Chiusi, dalle cave volterrane. — Le dimensioni del monumento di Sentinate sono le seguenti: lung. totale del coperchio m. 1,15; della sola figura m. 1,05; largh. del coperchio dalla parte della testa m. 0,53, dalla parte dei piedi m. 0,47; alt. massima totale m. 0,58. Misure del volto: alt. dal mento alla sommità della bulla m. 0,16; largh. fra le estremità dei pampini m. 0,17; profondità fra la punta del naso e la crocchia m. 0,175; dal mento alla punta del naso m. 0,055; dal naso all'inizio dell'incurvatura della fronte m. 0,08; largh. fra le estremità esterne delle occhiaie m. 0,08.

<sup>145)</sup> BRUNN-BRUCKMANN, tav. 174a; cfr. STUDNICZKA, *Jahrb.*, XXXIV, 1919, pag. 107 e seguenti.

<sup>146)</sup> Num. inv. 205; BARRACCO-HELBIG, *Collection Barracco*, tav. 78, 78a; AMELUNG in HELBIG, *Führer*, I, pag. 605, n. 1076; DUCATI, *op. cit.*, fig. 562.

<sup>147)</sup> DELLA SETA, *Mus. di Villa Giulia*, pag. 190, tav. XLII; ID., *Italia Antica*, I ed., fig. 231; DUCATI, *op. cit.*, pag. 436, fig. 504, ecc.

<sup>148)</sup> ARNDT-BRUCKMANN, *Griech. u. Röm. Porträts*, tavv. 186-187; A. HEKLER, *Die Bildnisskunst der Griechen und Römer*, tav. 62a; SCHREIBER, *Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen*, tav. V, k, ecc.

<sup>149)</sup> DELLA SETA, *Villa Giulia*, pag. 193, tav. XLVII; DUCATI, *op. cit.*, fig. 510.

<sup>150)</sup> BRUNN-BRUCKMANN, n. 264.

<sup>151)</sup> Cfr. HEKLER, *op. cit.*, pag. XXI.

<sup>152)</sup> *Monum. Piot*, III, pag. 155 e segg., tavv. XVI-XVIII; *Jahrb.*, XIV, 1899, tav. I; HEKLER, *op. cit.*, tav. 64; cfr. SCHREIBER, *op. cit.*, pag. 85; SCHEDE, *Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel*, pag. 11 seg., tav. XIX.

<sup>153)</sup> HEKLER, *op. cit.*, tav. 60.

<sup>154)</sup> *Ibid.*, tavv. 106-107; R. DELBRÜCK, *Antike Proträts*, pag. XXXIV e seguente, tav. 20.

<sup>155)</sup> ARNDT, *op. cit.*, tavv. 101-102; HEKLER, *op. cit.*, tav. 68; DELBRÜCK, *op. cit.*, pag. XLI, tav. 22; PFUHL, *Ikographische Beiträge zur Stilgeschichte der hellenistischen Kunst*, *Jahrb.*, XLV, 1930, pag. 4 e seguenti, fig. 1.

<sup>156)</sup> ARNDT, *op. cit.*, tavv. 107-108; HEKLER, *op. cit.*, tav. 70; PFUHL, *op. cit.*, pag. 10 e seguente, fig. 5.

<sup>157)</sup> ARNDT, *op. cit.*, tavv. 103-104; HEKLER, tav. 123; *Louvre, Marbres ant.*, tav. 48; PFUHL, *op. cit.*, pag. 24, figure 11-12.

<sup>158)</sup> ARNDT, *op. cit.*, tav. 358 e seguenti; DELBRÜCK, *op. cit.*, pag. XLIII e tav. 30; *Brit. Mus., Cat. of Seleucid. Kings*, tavv. 14-15; HEKLER, *op. cit.*, tavv. 82-84; W. SCHICK, *Ilbergs Jahrb.*, 1914, pag. 18 e seguenti; KRAHMER, *Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX, 1923-1924, pag. 152; PFUHL, *op. cit.*, pag. 11 e seguenti, figure 6-7.

<sup>159)</sup> Vedi DUGAS, *Le Sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV siècle*, testo pag. 119, tav. CXIII, A e CXIV, A.

<sup>160)</sup> DELLA SETA, *Cat. di Villa Giulia*, pag. 271, tav. XLIX; DUCATI, *op. cit.*, fig. 553.

<sup>161)</sup> ARNDT, *op. cit.*, tavv. 91-92; HEKLER, *op. cit.*, tav. 69; PFUHL, *op. cit.*, pag. 20 e seguente, fig. 8.

<sup>162)</sup> ARNDT, *op. cit.*, tavv. 99-100; HEKLER, *op. cit.*, tav. 74; PFUHL, *op. cit.*, pag. 44 e seguenti, figure 26-27.

<sup>163)</sup> DE RIDDER, *Bronzes ant. du Louvre*, tav. 5; G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Studien zur Etruskischen und Frührömischen Porträtkunst*, in *Röm. Mitt.*, XLI, 1926, Beilagen XXIb e XXIIb.

<sup>164)</sup> WALTERS, *Select bronzes*, tav. LXVI; *Journ. Rom. St.*, I, tav. 31; KASCHNITZ, *op. cit.*, pag. 145, fig. 6.

<sup>165)</sup> MILANI, *Guida del R. Mus. Arch. di Firenze*, tav. XCV, 1; DUCATI, *op. cit.*, fig. 555.

<sup>166)</sup> *Coll. Barracco*, pag. 53 e seg., tav. 77; AMELUNG, in HELBIG, *Führer*, I, pag. 606, n. 1077; DUCATI, *op. cit.*, fig. 561.

<sup>167)</sup> Su tale tipo di orecchino, diffuso largamente in Italia e fuori durante il IV e la prima metà del III secolo, vedi HADACZEK, *Der Ohrschmuck d. Griech. u. Etrusk.*, pag. 28 e segg.; cfr. MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci*, pag. 104 e seguenti e figure 81-82.

<sup>168)</sup> Cfr. DUCATI in *Historia*, IV, 1930, pag. 469.

<sup>169)</sup> Museo di Volterra, n. inv. 414; sulla cassetta cineraria è rappresentato il viaggio agli inferi; cfr. KÖRTE, III, pag. 87, 8f. - Vedi un altro ritratto consimile in *Dedalo*, XIII, 1933, pag. 225 a destra in alto.

<sup>170)</sup> Vedi *Not. Scavi*, 1928, pag. 61 e pag. 77 e seguenti, figure 4 e 12-13.

<sup>171)</sup> Cfr. HEKLER, *op. cit.*, pag. XX e seguenti.

<sup>172)</sup> Manca il numero d'inventario. Sulla cassetta cineraria è il fratricidio tebano, dalla consueta matrice a cinque personaggi. Il defunto è semi-sdraiato, vestito di chitone, col manto gettato sulle ginocchia sollevate e avvolto al braccio sinistro appoggiato al guanciale, manto di cui la mano tiene un lembo; la mano destra, poggiata sulle ginocchia, stringe una patera ombelicata. Il corpo è splendidamente disegnato sotto i panni, con le pieghe del manto pittorescamente disposte e formanti profondi incavi e ombreggiature, mentre più piatte e aderenti sono le pieghe del chitone, che conserva qualche traccia di color rosa; grande accuratezza e sicurezza artistica sono notevoli anche nel trattamento delle braccia e delle mani, pure colorate in bruno rossiccio; inoltre color bruno resta sui capelli, mentre negli occhi si distinguono ancora la viva sclerotica bianca, la pupilla bruna chiara, l'iride bruna scura, e l'arco delle ciglia, come sulla cresta sopraccigliare l'arco più ampio delle sopracciglia pure bruno chiare. Sul volto le guance sono piuttosto piene, gli occhi fissi ma sereni, non cupi, le labbra semiaperte. La conservazione è perfetta meno una leggiera incrostazione sulla faccia e sulle vesti, e una leggiera mutilazione della mano sinistra.

<sup>173)</sup> Urnetta fittile n. inv. 546. Cassetta cineraria col fratricidio tebano, dalla matrice a quattro personaggi, di rozza esecuzione, coi colori vivaci ben conservati; sull'orlo è dipinta l'iscrizione: ATH NAVLIS CAINAL. Sul coperchio il defunto è seduto, vestito di chitone e di manto, con la mano

sinistra appoggiata sul cuscino dipinto in verde; il chitone, a corte maniche, è trattato a piegoline fitte, in disposizione quasi geometrica, e nasconde una massa piuttosto incorporea e poco aderente alla stoffa; anche il panneggiamento del manto è notevolmente sommario e duro; le mani sono informi; dai rigidi capelli escono due rudimenti di orecchi; il volto, dipinto in color rosa, variato dal bruno degli occhi e delle sopracciglia, ha guance piene e fiorenti, con pomelli pronunziati, e mento robusto. Malgrado una certa efficacia dell'insieme, è già evidente la decadenza della tecnica e l'affievolimento dell'ispirazione.

<sup>174)</sup> Museo di Firenze, n. inv. 5583. Coperchio di urnetta fittile, col defunto semi-sdraiato, sorreggente la patera nella destra e con la sinistra appoggiata a un alto cuscino. Anche qui l'incapacità dell'artista si rivela nella sproporzione e nell'incorporeità della massa sotto alle pieghe piatte del chitone e del manto, nella grossolanità delle rozze mani inanellate; la testa, con caratteri simili a quelli dell'altra urnetta sopra descritta, è veduta di faccia, e conserva tracce della coloritura in un color bruno pallido.

<sup>175)</sup> *Not. Scavi*, 1928, pag. 60, fig. 3 e pag. 79, fig. 14.

<sup>176)</sup> Cfr. HEKLER, *op. cit.*, pag. XX.

<sup>177)</sup> Museo di Chiusi, n. inv. 31. Urna di Thana Anainei Cumnisa. Sulla cassetta cineraria, il fratricidio tebano dalla matrice a cinque personaggi. Il corpo della defunta sul coperchio, nella solita posizione col ginocchio sollevato, è raccolto e quasi rattrappito rispetto alla grandezza della testa; le pieghe dei panni sono piuttosto grossolane e andanti; il braccio destro ha un'armilla presso all'ascella, e sul polso un grande braccialetto ritorto e terminante a teste di serpenti; la destra tiene un ventaglio a palma. La veste è dipinta in color azzurro con lembi rosa, ed è stretta da una fettuccia annodata sotto al petto, mentre resti di color oro rimangono nel centro del ventaglio e sui braccialetti. Sono leggermente scheggiati il naso e la tempia sinistra.

<sup>178)</sup> DUCATI, *op. cit.*, fig. 571, n. inv. 5521; dono della Società Colombaria.

<sup>179)</sup> Armilla che però risale indubbiamente anche assai più su; vedi per esempio l'esemplare che decora il polso di Vanth, nel sacrificio dei prigionieri dipinto sulla Tomba François di Vulci.

<sup>180)</sup> *Not. Scavi*, 1928, pag. 81, fig. 15.

<sup>181)</sup> Pubblico la fotografia con la gentile concessione di Robert Zahn, 2.<sup>o</sup> Dir. della Sez. di Ant. Cl. del Mus. di Berlino. Cfr. Mus. di Berlino, *Beschr. d. ant. Sculpt.*, n. 1300; *Clusium*, col. 308, e. Bisogna notare che si tratta di una ristretta tomba familiare, con solo cinque seppellimenti, contenente inoltre personaggi di cui dalle iscrizioni tre, e precisamente quello della cella di fondo e due delle celle laterali (*C.I.E.*, nn. 1217, 1212 e 1214), sembrano legati dalla parentela di marito, moglie e figlia. Il sarcofago fittile di cui ora trattiamo non ha iscrizione, mentre rimane assai incerta la parentela della Larthia Seianti con gli altri membri della famiglia.

<sup>182)</sup> *Clusium*, pag. 471, 70; *Dedalo*, 1925, fig. a pag. 27; DUCATI e GIGLIOLI, *Arte Etrusca*, fig. 61; per la datazione della tomba delle Tassinaiie vedi *Not. Scavi*, 1928, pag. 77.

<sup>183)</sup> La guancia sinistra è un poco corrosa alla superficie.


<sup>184)</sup> La defunta è semi-sdraiata sul letto, coperto da una pelle di cui è indicato l'orlo sotto al suo corpo; il corpo è raggomitato, con le ginocchia piegate sotto al manto, sotto al quale è nascosto anche il braccio destro e sono ritirati i piedi; le dimensioni del corpo si presentano raccorcite, le pieghe rade, piatte e trascurate; l'orlo del manto, sul ventre e sulla spalla sinistra, è visto per ritto, con decorazione crespata; più fitte, ma egualmente piatte e incorporee, sono le pieghe del chitone, sul petto cadente. Al collo la vecchia ha una ricca bulla a tortiglioni, desinente sul davanti in due testine di leone o di pantera viste dall'alto; molto consumati sono gli orecchini, a duplice rosetta; i capelli sono indicati a grossi fili intrecciati a corda, con una partitura sulla fronte; dietro, sul capo, è come una coroncina di foglie. Le mani sono informi; gli orecchi sono appena abbozzati tra i capelli. La guancia destra ha la superficie molto porosa e rovinata, e l'occhio mal ridotto.

<sup>185)</sup> ANTI, *Studi Etruschi*, IV, pag. 167 e segg., tavv. XIX e XX-a; cfr. HEKLER, *op. cit.*, tav. 132.

<sup>186)</sup> Museo di Chiusi, n. inv. 973.

<sup>187)</sup> Vedi BIEŃKOWSKI, *op. cit.*, pag. 135, fig. 143; KÖRTE, III, tav. 122, 9.

<sup>188)</sup> Anche l'indicazione della spada di questo personaggio era lasciata alla sola pittura.

<sup>189)</sup> Museo di Chiusi, n. inv. 752; la provenienza da Siena del sarcofago, indicata dal KASCHNITZ, *op. cit.*, pag. 169, e ripetuta dal SIEVEKING, in *Münchener Jahrb. der bildenden Kunst*, n. s. V, 1928, pag. 235, è dovuta evidentemente a un malinteso. Per i rilievi, vedi BIEŃKOWSKI, *op. cit.*, n. 74, pag. 115, tav. VIIIa, e IXa, e pag. 116, fig. 121; KÖRTE, III, pag. 154 seg., tav. CXVIII, 8 e 8a. Per l'iscrizione vedi FABRETTI, n. 709 bis a, tav. 32; *C. I. E.*, 1190: osserva la forma tarda, e più peculiare a Volterra, della *e*: 

<sup>190)</sup> Cfr. *Clusium*, col. 473, fig. 71; KASCHNITZ, *op. cit.*, Beilage XXIV, b; BIANCHI-BANDINELLI in *Dedalo*, VIII, figure a pagg. 16-17.

<sup>191)</sup> Del resto il nome stesso testimonia che il personaggio apparteneva a una delle più nobili e più potenti famiglie nella ristretta cerchia della classe dominante chiusina. Non riesco a vedere in questo ritratto un'espressione "contadinesca", come definisce il BIANCHI-BANDINELLI in *Dedalo*, VIII, pag. 27.

<sup>192)</sup> Vedi ARNDT, *op. cit.*, tavv. 445-446; HEKLER, *op. cit.*, tav. 128a; Fr. STUDNICZKA, *Drei frühe Römerköpfe in Festgabe zur Winckelmannsfeier des arch. Seminars der Univ. Leipzig*, 1926; KASCHNITZ, *op. cit.*, Beilagen XXIII-XXIV, tavv. IV-V; SIEVEKING, *Ein altitalischer Porträtkopf*, in *Münchener Jahrb. der bildenden Kunst*, n. s. V, 1928, pag. 231 e segg.; BIANCHI-BANDINELLI in *Dedalo*, VIII, 1927-28, pag. 5 e segg. Per la bibliografia anteriore vedi in KASCHNITZ, *op. cit.*, pag. 138, nota 2.

<sup>193)</sup> Come sono affrontati dal KASCHNITZ, *op. cit.*, Beilage XXIV; cfr. *ibid.*, a pag. 187.

<sup>194)</sup> Cfr. HEKLER, *op. cit.*, tavv. 56-57. Non entriamo qui in merito alla questione se poi nel Demostene debba veramente riconoscersi una copia dell'originale di Polieucto, o non sia esso una trasformazione posteriore imbevuta ormai di spirito ellenistico.

<sup>195)</sup> Vedi KASCHNITZ, *op. cit.*, pag. 147 e segg.

<sup>196)</sup> Vedi STUDNICZKA, *op. cit.*; KASCHNITZ, *op. cit.*, pag. 141 e segg., figure 1-2, pag. 168 e segg., fig. 10; cfr. anche ALBIZZATI, *Il bronzo 857 della Biblioteca Nazionale di Parigi in Historia*, II, 1928, pag. 618 e segg.

<sup>197)</sup> Vedi KASCHNITZ, *Rend. Pont. Acc.*, III, 1925, pag. 338, tav. 21, 2.

<sup>198)</sup> Vedi KASCHNITZ, *Röm. Mitt.* cit., pag. 169 e seguenti, figure 5-11; e BIANCHI-BANDINELLI in *Dedalo*, VIII, fig. a pag. 31. Non è vera l'affermazione del KASCHNITZ (*op. cit.*, pag. 173) che frammenti di ceramica calena siano stati rinvenuti entro il sarcofago del Magnate, bensì tali frammenti sono stati rinvenuti semplicemente entro la tomba (cfr. KÖRTE, *Annali dell'Istituto*, 1883, pag. 250 e segg.), contenente ben 16 sarcofagi: fatto che dunque non offre che un termine estremamente vago e inusfruibile per il monumento medesimo.

<sup>199)</sup> Vedi CARCOPINO in *Memorie Pontif. Accad.*, I, 2, 1924, pag. 109 e seguenti, tav. XXXI. Ma ora crede di poter dimostrare la tesi opposta, cioè l'importazione dei sarcofagi cartaginesi dall'Italia a Cartagine, il VON BISSING, in *Studi Etruschi*, VII, p. 124 e segg.

<sup>200)</sup> Vedi CARCOPINO, *op. cit.*, pag. 112; POTTIER, *Vases hellénistiques à fond blanc in Mon. Piot*, XX, 1913, pag. 175; cfr. BOULANGER, *Supplément au Cat. du Musée Lavigérie*, pag. 19, 64-65.

<sup>201)</sup> FABRETTI, *Suppl.*, n. 367.

<sup>202)</sup> ARNDT, *op. cit.*, tavv. 809-810; KASCHNITZ, *op. cit.*, tavv. I-II, Beilagen XXI-XXII; BIANCHI-BANDINELLI in *Dedalo*, VIII, figure a pagg. 14, 15, 29.

- <sup>203</sup>) Come crede il SIEVEKING in *Münchner Jahrb.* cit., pag. 233.
- <sup>204</sup>) SIEVEKING, *op. cit.*, tavola.
- <sup>205</sup>) Vedi ARNDT, *op. cit.*, testo alle tavole 809-810; KASCHNITZ, *op. cit.*, pag. 142 e segg.
- <sup>206</sup>) DELLA SETA, *Cat. di Villa Giulia*, tav. XXX; BENDINELLI in *Mon. Ant.*, XXVI, 1920, col. 239 e seguenti, tav. I; DUCATI, *op. cit.*, pag. 421, fig. 477.
- <sup>207</sup>) Vedi ALBIZZATI, *Il Satiro Etrusco della Gliptoteca di Monaco*, *Rend. Pont. Acc.*, III, 1924-25, pag. 73 e seguenti, dove, in grazia alla minuziosa e acuta analisi del monumento, è stato fatto l'accostamento stilistico e cronologico di altre opere di vari rami dell'arte etrusca, che in parte sono qui sotto elencate.
- <sup>208</sup>) SIEVEKING-WEICKERT, *Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwigs I*, tavv. 18-19.
- <sup>209</sup>) Vedi le ciocche a spirale anche nella pittura etrusca della fine del IV e del principio del III secolo, per esempio nelle figure di Harun, di Agamennone e di Patroclo della Tomba François, MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci*, tavv. 34, 27 e 29; cfr. a pag. 158.
- <sup>210</sup>) Vedi fot. Alinari n. 28343; cfr. la bibliografia in DELLA SETA, *Mus. di Villa Giulia*, pag. 485.
- <sup>211</sup>) ALBIZZATI, *Dissertaz. Pontif. Accad. Rom. di Archeologia*, serie 2<sup>a</sup>, XV (1922), pag. 246 e segg., tav. II B; GIGLIOLI, *Ausonia*, X, pag. 106 e seguente, figure 9-10; DUCATI, *op. cit.*, fig. 505.
- <sup>212</sup>) *Dissert. cit.*, XIV, 1920, pag. 221 e segg., tav. X; DUCATI, *op. cit.*, fig. 535. Vedi anche il bicchiere etrusco dell'Antiquarium di Monaco, *Dissert. cit.*, XV, pag. 242 e seguenti.
- <sup>213</sup>) DUCATI, *op. cit.*, figure 496-497. Per le terrecotte di S. Leonardo, in genere, vedi MINTO, *Not. Scavi*, 1913, pag. 290 e seguenti; *Boll. d'Arte*, V, 1925, pag. 68 e seguenti; PERNIER, *Dedalo*, VI, 1925, pag. 137 e seguenti. Fra tali terracotte templari più strettamente associate alla maniera della testa di Cagli, per certi dettagli di trattazione dei capelli soprattutto, è la testa da Vignale, DUCATI, *op. cit.*, pag. 433, fig. 493.
- <sup>214</sup>) Cfr. DUCATI, *op. cit.*, pag. 538 e seguenti, fig. 639 e seguenti.
- <sup>215</sup>) PERNIER, *Not. Scavi*, 1920, pag. 194 e seguenti, tavv. I-IV, e *Dedalo*, I, 1920, pag. 75 e seguenti; von DUHN, *Jahrb. Anz.*, 1921, col. 89; DUCATI, *op. cit.*, fig. 644 e seguenti.
- <sup>216</sup>) Vedi G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Terrakotten aus dem Vatikan und aus München*, in *Antike Plastik*, W. Amelung zum 60. Geburtstag, pag. 105 e seguenti.
- <sup>217</sup>) HEKLER, *op. cit.*, tav. 129b e tav. 131; KASCHNITZ, *op. cit.*, Beilagen XXVI-XXVII; BIANCHI-BANDINELLI in *Dedalo*, VIII, fig. a pag. 19; DUCATI, *op. cit.*, figure 650-651. Per una bibliografia più ampia vedi KASCHNITZ, pag. 184 e seguente.
- <sup>218</sup>) Vedi BUONAMICI, *Epigrafia Etrusca*, tav. XV.
- <sup>219</sup>) Cfr. HEKLER, tav. 129a; KASCHNITZ, *op. cit.*, Beilagen XXVI-XXVII.
- <sup>220</sup>) HEKLER, *op. cit.*, tav. 130; cfr. KLUGE e LEHMANN-HARTLEBEN, *Die antiken Grossbronzen*, II, pagine 4 e 6, e fig. 1.
- <sup>221</sup>) Piuttosto in prodotti più popolari, come le umili stele sepolcrali, spira talvolta ancora nell'arte romana un alito di quello schietto e immediato verismo « italico » che abbiamo riscontrato in alcune urne etrusche: cfr. le mie osservazioni a questo proposito in *Dedalo cit.*, p. 224 segg.
- <sup>222</sup>) Vedi lo studio completo delle iscrizioni della tomba della Pellegrina fatto da G. BUONAMICI in *Studi Etruschi*, IV, pag. 377 e seguenti, e la tabella genealogica della famiglia Sentinate, a pag. 384.