

22

All'ill^{mo} e gent^{issimo}

Prof. E. Potier

DORO LEVI

in devozione e ammirazione

A lei

Firenze, Maggio 1933

L'ARTE ETRUSCA E IL RITRATTO

ESTRATTO DAL IV FASCICOLO — XIII ANNO DI "DEDALO",

APRILE 1933 - (XI)

TREVES - TRECCANI - TUMMINELLI
MILANO - ROMA

Bibliothèque Maison de l'Orient



139812

L'ARTE ETRUSCA E IL RITRATTO.

Dopo il lungo e laborioso periodo di classificazione e di interpretazione degli oggetti archeologici ridati alla luce dalla metà del secolo scorso con tanta inesauribile dovizia dal suolo dell'Etruria, siamo giunti ormai alla fase della rivalutazione stilistica, allo sforzo per una comprensione sintetica dell'arte etrusca. Si è cercato invero negli ultimi anni di penetrare nell'intima essenza di quest'arte, di indagare la recondita unità delle sue disparate parvenze, di determinarne, in nette clausole e definizioni, i peculiari caratteri, rispetto ai caratteri e alle tendenze delle altre arti dell'antichità. Non è a meravigliarsi che tali definizioni si siano rivelate, nei diversi giudizi, imprecise, o parziali, o contraddittorie; perché l'arte etrusca sopra ogni altra presenta un'insita e congenita difficoltà a ogni tentativo di esatta classificazione, sembra voler sfuggire e irridere quasi ai vincoli di ogni definizione; non obbediente a un processo logico di sviluppo, non regolata da un ritmo armonico di evoluzione, ma soggetta fin dalla culla e per tutto il suo lungo e incerto cammino alla tirannica influenza d'un'arte universalmente dominatrice; talora sottomessa e ispirata fino alla creazione di opere confondibili e concorrenti con le migliori opere di quella, talora abbandonata a una svogliata e rilassata ripetizione di stanchi e attardati motivi. Solo a balzi e a scrolli essa dunque riesce a lasciar adito e sfogo alle sue proprie tendenze e predilezioni, scotendo di

dosso, ribelle, il giogo dell'imitazione, o insinuando fra gli insegnamenti della scuola e della maniera un cenno suo proprio, una sfumatura nuova e originale. Secolare adattamento di vesti, spirituali e artistiche, prese a prestito; assenza di un costante sforzo che porti l'arte di grado in grado, di conquista in conquista; indisciplina formale e tecnica per cui spesso l'artista, quasi oblioso o ignaro di ogni esperienza laboriosamente raggiunta, sprezzante delle tradizioni generalmente accettate, sembra riproporsi da bel principio tutti i problemi dell'arte di fronte all'oggetto che vuole creare; tendenze al peculiare e all'individuale che, mescolandosi agli elementi acquisiti e triti, generano talora dei prodotti inattesi e inesplicabili: tutto ciò fa dell'arte etrusca un campo di indagini scabroso e unico; arte come nessun'altra ineguale e discutibile; in cui, in mezzo a una zavorra di goffe puerilità, ci imbattiamo improvvisamente in un capolavoro inobliabile; così poco suscettibile quindi di un equilibrato giudizio, di una profonda comprensione, che ispira negli uni uno sprezzo che confina con la ripulsione, che esercita sugli altri un'attrazione che arriva al fascino.

Si suol ripetere spesso che l'arte etrusca ha trovato la sua piena comprensione e il suo giusto apprezzamento in tempi recenti per una certa affinità di intendimenti e di gusti, per una certa comunanza di tendenze che, in grazia di una curiosa coincidenza nei

corsi e ricorsi dell'evoluzione intellettuale e artistica dell'umanità, la riavvicina in modo singolare alle manifestazioni odierne; oppure perché nell'età nostra si è appena formato il clima atto a rivalutare tutte le arti primitive, attraverso allo studio dell'arte romanica e di quella gotica, alle arti popolari e a quelle incolte, come anche attraverso alla pratica stessa dell'arte contemporanea: giudizio che però già, associando l'arte etrusca nelle sue qualità e nelle sue manifestazioni ai caratteri generici delle arti primitive, distrugge la base per quelle differenziazioni e definizioni che si invocano poi a spiegare il fenomeno individuale dell'arte etrusca e la sua posizione nell'ambiente dell'arte italiana.

A ogni modo è stato il rinvenimento di un gruppo di sculture arcaiche di eccezionale interesse, vale a dire le figure fittili di Veio ⁽¹⁾, che ha offerto la prima occasione, poco più di due lustri or sono, per l'affermazione dell'originalità dell'arte etrusca. Del grande gruppo, rappresentante la contesa di Apollo e di Ercole per la cerva cerintica, e per il quale si è fatto subito il più illustre nome di scultore veiente tramandatoci dall'antichità, quello di Vulca, il creatore dell'immagine di culto per il tempio di Giove Capitolino a Roma, si conserva integra una sola figura, quella di Apollo (*pag. 195*); ma già di fronte a questa possiamo cogliere, e sono state egregiamente messe in luce ⁽²⁾, tutte le somiglianze e le diversità fra la maniera di tale arte etrusca e la contemporanea arte ellenica. Una corporeità accentuata sembra ispirare ogni particolare dell'opera, dai lineamenti del volto, dal cranio allungato e solcato di profonde striature parallele per i capelli, dal netto

contorno del profilo e del robusto mento, dalla massa dei riccioli frontali e dalle trecce cordonate sparse sulle spalle, fino alla massiccia muscolatura delle cosce e delle gambe, dai robusti polpacci, dai tendini innaturalmente esagerati e contratti: gambe aperte in un largo passo laterale, che mirabilmente esprime lo sforzo dell'artista per la verace rappresentazione del movimento; labbra profondamente incavate fra naso e mento, nettamente tagliate con solchi obliqui, quasi in una contrazione che delinea le piegature angolari, e occhi, con le estremità allungate sotto all'acuta cresta sopraccigliare quasi in una contrastante distensione, che sembrano conferire all'espressione del dio, di contro all'inerte convenzione del sorriso arcaico ellenico, la sfumatura di una intenzionale malizia.

Esagerazione della corporeità e del volume di fronte all'armoniosa attenuazione di piani, di fronte alla sottile e delicata vibrazione della superficie dei corpi cui tende l'arte ellenica; accentuazione del movimento, agitato, scomposto e frenetico magari, di fronte all'equilibrio e alla compostezza ritmica, di fronte alla sedata manifestazione degli intimi affetti, subordinata alle leggi e alle esigenze dell'inalterabile forma ideale; esasperazione dell'espressione, che è attirata dal particolare realistico, che non indietreggia di fronte alla più brutale crudeltà di forme e di sentimenti: queste sarebbero dunque le qualità essenziali e caratteristiche dell'arte etrusca; qualità che, se sono state osservate specialmente di fronte a monumenti del periodo arcaico, si possono tuttavia applicare anche per una gran parte dei prodotti delle epoche successive. Ma sono esse tali da determinare un indi-



L'APOLLO DI VEIO, SCULTURA FITTILE. ROMA,
MUSEO DI VILLA GIULIA (fot. Alinari).

rizzo speciale, un movimento spirituale e artistico indipendente, nello sviluppo dell'arte etrusca? O non sono piuttosto il risultato di doti negative, non sono delle caratteristiche comuni a tutte le arti primitive e incolte, non è tutto ridotto a quella mancanza di equilibrio, a quella tendenza all'esagerazione e alla sfrenatezza che, precipua proprio dell'arte ionico-asiatica donde l'incipiente arte etrusca s'è ispirata, permane durevolmente in Etruria per la mancanza di una rigorosa disciplina, mentre è man mano attenuata nell'arte ellenica per un costante processo di controllo e di epurazione? « Nell'arte greca », — è stato affermato quasi per una pronta reazione contro il pericolo d'una sopravvalutazione dell'arte etrusca, — « nell'arte greca tutto, sempre, è assoggettato ad una costante rigorosa norma di ritmo, tutto è contenuto dentro una linea impeccabile di armonia, tutto è infine misura e limpida spiritualità, sicché l'opera d'arte ellenica si può sempre paragonare a uno squisito accordo musicale; in Etruria invece movimento e corporeità irregolarmente si espandono, sì da produrre quell'espressione di contrasti, di durezza e di ardimenti, di torpore e di vivacità, che dall'arcaismo in poi accompagna l'arte, espressione che, del resto, avvince il nostro speciale interessamento »⁽³⁾. Si riducono dunque le qualità finora osservate nell'arte etrusca a una semplice differenza di grado, a una sola tendenza all'eccesso dei maestri etruschi più incolti dei maestri greci?

L'uno o l'altro dei medesimi caratteri, a un dipresso, forma il centro di attenzione di diversi altri critici dell'arte antica, i cui giudizi del resto risultano tanto insufficienti

e personali, che qualcuno limita la vera estrinsecazione dell'arte etrusca al solo periodo arcaico, altri invece magnifica ed esalta come espressione individuale e peculiare di quest'arte la rinascenza del periodo ellenistico⁽⁴⁾. Tralasciamo l'esame di tutte queste varie opinioni, per fermarci a una teoria più completa e più radicale, recentemente formulata da G. Kaschnitz-Weinberg⁽⁵⁾, prendendo lo spunto da uno dei monumenti più dibattuti da poco rivendicato all'arte etrusca di questa tarda rinascita, cioè il cosiddetto *Bruto* dei Conservatori, ma che si estende a tutta la produzione della scultura etrusca, e cerca insieme di precisare la posizione di questa in seno all'ambito dell'arte italica.

In questo bellissimo ritratto (*pag. 204*)⁽⁶⁾, che esercita un così profondo e così strano fascino, in cui nella bocca forte, nascosta sotto l'irsuto pelo, e nello sguardo fisso si concentra la poderosa espressione che da esso emana, di volontà, quasi di durezza, gli interpreti del Rinascimento hanno riconosciuto, certo a torto, il tribuno Lucio Giunio Bruto; ma la struttura artistica così peculiare di tale volto, con la robusta costruzione dello scheletro osseo, con l'ardito incontro dei piani, incurante di trapassi e di sfumature, con le brusche interruzioni di masse, di spigoli, di sporgenze, ha servito quale punto di partenza per la definizione dell'arte etrusca quale arte « stereometrica », o « cubistica », vale a dire quasi come « una proiezione nello spazio della prima rappresentazione superficiale », in contrapposizione alla concezione corporea, organica, plastica dell'arte greca. In questa tutto è forma, che prende naturale consistenza nello spazio tridimensionale, in grazia a un



TESTA IN PIETRA DEL SANTUARIO DI APOLLO PTOO.
ATENE, MUSEO NAZIONALE (fot. Parlanti).

passaggio di piani armonico, senza interruzioni, senza stacchi improvvisi, in cui alla linea non è riservato che il compito secondario di divisione delle singole forme; nella scultura etrusca la linea sarebbe al contrario l'elemento costitutivo, il quale solamente attraverso la plastica, dalla differenziazione corporea dei piani, raggiungerebbe la sua piena efficacia.

Non insisterei più che tanto, a proposito di una dottrina in realtà solidamente costruita e contenente diversi elementi di verità, sull'apparente contraddizione di alcuni termini (i termini sono fatalmente destinati a essere tirati di qua e di là al servizio delle più opposte teorie!); cubismo, per verità, non è esasperazione plastica⁽⁷⁾, ma esasperazione di corporeità, se nella plastica si pone mente alla funzione espressa dalla radice etimologica della parola, del plasmare, del modellare, dell'accarezzare e fondere i trapassi dei singoli piani per la creazione della forma intuita. Ma ecco che il cubismo, che è infatti una tendenza caratteristica delle arti primitive, e primitivistiche, si riduce alla mancata sintesi, mediante una profonda conoscenza dell'organismo e l'unità di un'intuizione ispiratrice, delle varie vedute spaziali d'un corpo. E in questo caso qual'arte più cubistica dell'incipiente arte ellenica? Non vediamo egualmente nei primitivi e caratteristici prodotti dell'arte dedalica di Creta, o nelle statue arcaiche delle isole egee, o nella serie dei *kouroi* beotici, l'artista passare dalla trattazione dell'unica faccia anteriore alla sovrapposizione dei tre piani principali, al tentativo di due piani incontrati davanti su una cresta angolare, fino al raggiungimento di un'esatta corporeità? Non è forse in base a queste succes-

sive fasi stilistiche che si è escogitata la meccanica distinzione delle immagini intagliate dall'asse, dalla trave, dal tronco? Ben si comprende l'ipotesi della trasposizione dalla tecnica del legno per l'esecuzione delle prime sculture in pietra e in marmo, quando si consideri per esempio la ben conosciuta testa del Ptoion (*pag. 197*)⁽⁸⁾, in cui a crudi colpi d'ascia sembrano squadrati i piani del volto, con piatti e crestati limiti degli occhi, con netto taglio delle sopracciglia, delle sottili labbra orizzontali. Per la tecnica trova tale opera una perfetta corrispondenza in Etruria nella tormentata e distorta testa di Vetulonia (*pag. 199*)⁽⁹⁾; ma prescindendo da questo monumento isolato, se ora ci trasportiamo di fronte a uno dei più antichi prodotti etruschi, quale il centauro di Vulci⁽¹⁰⁾, non possiamo notare una maggiore accentuazione cubistica, ma piuttosto una accentuazione di corporeità nei lineamenti, cioè un maggiore sentimento realistico, finora almeno nei singoli particolari se non nell'intuizione complessiva, negli immensi occhi a fior di pelle e orlati dalle rigide palpebre, nel naso ampio e dalle narici dilatate, nelle labbra scavate, nelle massicce trecce cordonate. In questa statua, come nelle consorelle immagini chiusine di divinità con le mani riaccostate ai seni, — tipo di indubbia origine orientale, — di cui riproduciamo uno dei due esemplari primitivi da poco rinvenuti nella località di Bagnolo presso Chiusi (*pag. 200*), ci sembra che l'artista, ignaro del modo di distribuire i lineamenti nei loro diversi piani, sia costretto quasi dalla sua tecnica delle ampie facce squadrate a intagliare in profondità quello che non gli riesce di tradurre in sporgenze, ricerchi quasi scavando nella



TESTA IN PIETRA DALLA TOMBA VETULONIESE DELLA PIETRERA.
FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO (fot. Gianni).

matrice della materia quei realistici particolari dei lineamenti organici che non gli riesce di risparmiare per una diretta e unitaria ispirazione originale. Eppure anche nell'arte etrusca, come in quella greca, o meglio dietro alle orme di quella greca, assistiamo fino da queste primitive manifestazioni a un successivo progresso di coordinamento dei piani, a un successivo superamento del cubismo primitivo; i lineamenti,

per esempio, cominciano a prendere dimensioni più naturali, contorni più elastici, terminazioni più delicate nel busto chiusino di guerriero della Gliptoteca di Monaco; ma in opere successive i trapassi di piani si fanno ormai più arrotondati e sfumati, il volto va man mano acquistando il suo contorno ovale naturale, la fisionomia tutta ne deriva ormai modificata e trasformata. Indice della trasformazione, nella medesima



TESTA DI XOANON IN PIETRA DA BAGNOLO (CHIUSI), FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO.

categoria degli *xoana* femminili, sono i due esemplari del Museo di Firenze; i gradi del trapasso sono anche più sensibili in due sfingi di arte chiusina: in una, pure del Museo di Firenze, è ancora distinguibile la mancata fusione dei tre piani del volto, e la bocca è appena avviata ad abbandonare il taglio crudo orizzontale per atteggiarsi, nell'inarcamento degli angoli, al ripiego del sorriso arcaico; perfetto ammorzamento degli spigoli, addolcita elasticità dei piani, illeggiadimento dell'espressione, sono le caratteristiche della sfinge del Museo di Chiusi (pag. 201); addolcimento di trapassi, accarezzata levigatezza e calore superficiale dell'epidermide, che conferiscono tale inimita-

bile grazia al volto di guerriero di Orvieto (pag. 203) ⁽¹¹⁾, dagli occhi pur sempre sgranati, rispondenti al sorriso arguto delle labbra corporee, volto che può reggere al paragone delle più suggestive opere dell'arte ionica.

Il Kaschnitz stesso del resto ammette ⁽¹²⁾ che non solo l'arte etrusca per la costruzione della sua forma cubistica ha attinto insegnamento dalla struttura organica della plastica greca, ma che in gran parte delle sue manifestazioni l'elemento ellenico si mescola più o meno potentemente, riuscendo spesso a predominare e a distruggere le qualità indigene, avvilendo l'elemento italico. Da un punto di vista opposto si po-



SFINGE IN PIETRA DA CHIUSI. FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO.

trebbe dire, per questo periodo primitivo soprattutto, che durante lo svolgimento dell'arte etrusca notiamo nelle varie opere un più o meno severo adattamento alla disciplina formale quale si andava man mano acquistando dagli incessanti e metodici sforzi della scultura ellenica, o invece la testimonianza d'un rilassamento di accuratezza, di una negligenza, di un abbandono all'impulso individuale e inesperto del singolo artista; e non siamo messi abbastanza in guardia contro l'istinto di attribuire al risorgere di latenti scuole locali il parallelismo di certi prodotti provinciali, parallelismo che, possiamo dire, sta in agguato nell'inerzia e nel primitivismo di ogni artista inesperto o

indisciplinato, se pensiamo all'apparire, durante il fiore dell'arte romana, di prodotti come i rilievi sull'arco di Susa o sul monumento di Adam-Klissi? se osserviamo il frontalismo delle rozze e piatte sculture di Archedamo di Tera nella grotta di Vari sull'Imetto, eseguite nell'epoca stessa in cui nascevano i fregi del Partenone ⁽¹³⁾?

È dunque solo questa qualità negativa, di indisciplinazione formale, che costituisce, assieme ai caratteri di esagerazione che abbiamo sopra elencato, l'essenza di tale apparenza cubistica delle produzioni etrusche, oppure vi è anche un fermento positivo, che permane attraverso a tutte le manifestazioni e ispira l'indirizzo peculiare del suo cammi-

no? Perché così fosse vi dovremmo incontrare, almeno nella tarda rinascita al di là della lunga parentesi di stretto e pedissequo classicismo che occupa il periodo mediano della scultura etrusca, un ritorno al cubismo primitivo; ma può essere eguagliata a questo la maniera del Bruto, in cui lungi dallo scavare i tratti dalla superficie verso l'interno è l'ossatura portata alla superficie che domina la struttura superficiale? Struttura fisica chiamata però nel medesimo tempo ad accentuare l'espressione del carattere, per cui lo scheletro osseo fa violenza sotto la pelle anche dove nessuna necessità « cubistica » lo possa imporre, in un piano solo cioè, nel piano facciale in cui sopra alle profonde occhiaie risalta la forte convessità delle arcate sopraccigliari mentre al contrario le labbra, che col loro spessore corporeo tanto contribuiscono nelle primitive sculture a staccare le tre vedute facciali, qui sono sottili e stirate agli angoli, e addolciscono il trapasso dei piani nella parte inferiore del volto. Malgrado i contorni duri, angolosi, malgrado l'incontro sensibile delle superfici, è palese che la perfetta e ognilaterale veduta del corpo nello spazio è una conoscenza ormai acquisita, e sorpassata, nella potente testa del Bruto, come nella bellissima testa efebica del Museo di Firenze che ad essa viene spesso associata (pag. 205) ⁽¹⁴⁾, in cui la medesima consistenza ossea del volto concorre tanto alla realistica riproduzione di quella età di mezzo ingrata quando il fanciullo si trasforma in uomo; dove nella pelle troppo tesa, nella palpitante materialità del naso gonfio, nelle labbra quasi umide, nel magnifico contrasto dell'irregolare distribuzione dei muscoli non ancora completamente sviluppati sull'ossa-

tura così forte, si palesa invece un profondo intuito dell'organismo umano, mentre all'espressione degli occhi, avidamente aperti alla visione del mondo che si svela al giovanetto, si aggiunge l'elasticità delle curve, la fluidità della superficie, direi ormai la vitalità dell'epidermide. Quello che è determinante nella creazione di questi capolavori della bronzistica etrusca è la volontà di tradurre nell'immediato rendimento corporeo l'intuizione realistica dei singoli lineamenti, prescindendo, — non diciamo rifuggendo, di fronte a una potenza artistica e stilistica di tale elevatezza, — prescindendo da una previa intuizione integrale della forma ideale, in omaggio a cui i singoli elementi costitutivi dovrebbero adattarsi, trasformarsi, perdere della loro forza schietta e originale. Questo in fondo è sentito, se non chiaramente espresso, nell'affermazione che « il naturalismo etrusco... non è espressione di un'immagine del mondo concepita armonicamente in senso naturalistico, come per esempio nel Rinascimento, ma soltanto la conseguenza di un interesse limitato, per quanto intenso, per la concezione sensibile di certe particolarità, come la fisionomia umana, mentre in modo particolare l'unità organica della forma umana non diventa mai diretto oggetto di creazione artistica » ⁽¹⁵⁾; al contrario l'opera d'arte ellenica « deve la sua forma non a un sistema di incontri di superfici, ma alla forza individuale, secondo la quale le singole forme concorrono a creare il tutto » ⁽¹⁶⁾; vale a dire sempre a un'intuizione unitaria, alla fusione *a priori* dei particolari individuali nella forma ideale ispiratrice.

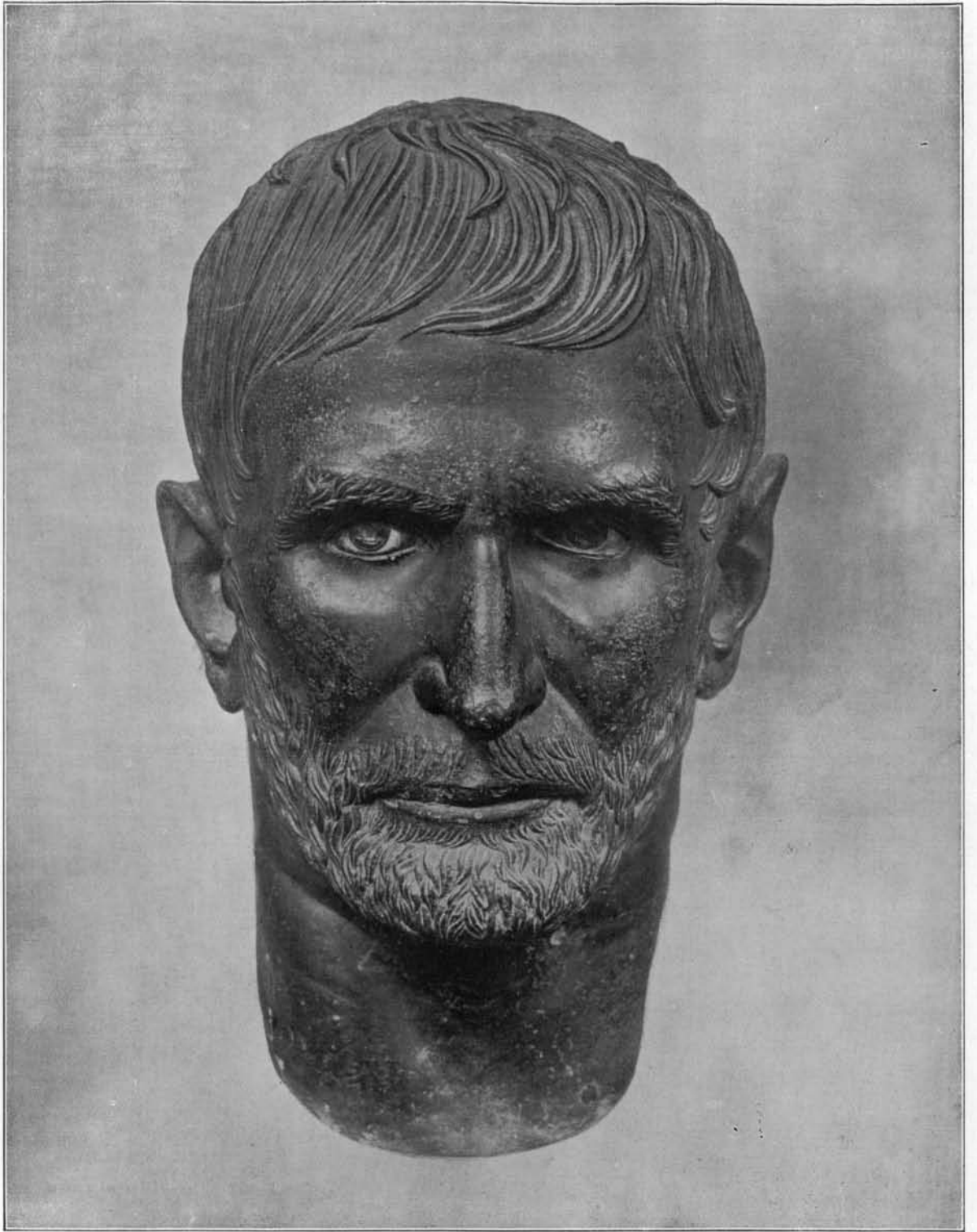
Non si aggiunge molto a quanto si è sopra osservato in un'altra definizione dell'ar-



TESTA IN PIETRA DI GUERRIERO, DA ORVIETO. FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO (fot. Brogi).

te etrusca, ultimamente espressa ma derivante dalle antiche dottrine del Wickhoff sull'arte romana ⁽¹⁷⁾: di fronte all'arte greca naturalistica quella etrusca si rivelerebbe essenzialmente illusionistica. Dobbiamo notare che anche in questa teoria, come in tutte, le parole debbono essere trascinate un poco a significati particolari e relativi; « naturalismo » del tutto speciale quello del-

l'arte greca, che non direi, — presa in tutto il ciclo della sua evoluzione, — « costantemente aderente alle norme naturali », e intenta a renderne « scrupolosamente la consistenza plastica », ma che piuttosto, acquistata faticosamente la perfetta conoscenza della struttura organica del corpo umano, osa talora superare la realtà delle forme umane, deformatle quasi, in una direzione



TESTA BRONZEA DEL COSIDDETTO «BRUTO». ROMA, PALAZZO DEI CONSERVATORI.



TESTA BRONZEA DI EFEBO. FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO.

che si può chiamare decisamente illusionistica. Quale aderenza alla realtà si può invocare per il voluto trasporto alla superficie di tutta la muscolatura interna nella scultura ellenica arcaica, quale per la trasparenza del panneggiamento *bagnato* dell'arte fidiaca, per l'allungamento della statura nei corpi lisippici, per l'impossibile tensione spasmodica del Laocoonte? E « illusionismo » del tutto speciale quello dell'arte etrusca, che non può *deformare liberamente* la realtà plastica per raggiungere una maggiore intensità di espressione, dal momento che non la possiede ancora questa realtà plastica, che non è riuscita a conquistarla e assimilarla, tutta intenta all'immediata riproduzione di qualche elemento particolare e contingente. Ma illusionismo, come tendenza artistica, cosciente o incosciente, è qualche cosa di più che la tendenza a raggiungere la maggiore intensità possibile di espressione, subordinando magari a questo scopo l'esattezza della struttura generale e dei particolari, deformando o riducendo per sintesi l'una o gli altri. Illusionismo sarebbe anzi la manifestazione massima di una visione sintetica della realtà, che parte direttamente dall'impressione soggettiva e particolare dell'oggetto, dall'intuizione personale e momentanea, la cui restrinsecazione immediata ed efficace nell'opera d'arte deve suscitare nello spettatore il medesimo effetto che ha destato l'oggetto nella visione dell'artista, sia pure deformando volutamente la realtà con mezzi illusivi per uno scopo particolare, per accentuare questa impressione personale e soggettiva, ma a ogni modo sostituendosi alla paziente riproduzione, all'analitica giustapposizione di particolari anatomici e di leggi

naturali. E tutto ciò è proprio agli antipodi con la maniera dell'arte etrusca, che vediamo sempre attenta alla riproduzione di singoli elementi realistici, che troviamo per lo più affaticata a raggiungere, attraverso alla sovrapposizione di lineamenti individuali, l'espressione di un'idea totalitaria, che assai spesso purtroppo le sfugge.

Saremo dunque costretti a rinunciare alla ricerca dell'aggettivo che compendi ed esprima l'essenza intima dell'arte etrusca, alla clausola che possa applicarsi e adattarsi a tutta la sua lunga, svariata, multiforme produzione? Non sarà gran male! Chi oserebbe di bandire una formula unica, che pretenda contenere il segreto e i caratteri, non dico di un intero ciclo d'arte, dell'arte italiana dal Medioevo al Rinascimento, all'arte nostra, ma anche di un solo e limitato periodo, diciamo ad esempio dell'arte francese dell'Ottocento? Non hanno trovato luogo in questa tutte le più opposte maniere, tutte le più contraddittorie tendenze? Tendenze che del resto, nei tempi moderni come nell'antichità, per lo più non rimangono peculiari di un popolo, ma da un centro di irradiazione si espandono e si divulgano a informare la creazione artistica in lontani ambienti, in popoli di natura affatto diversa; sarà compito della storia dell'arte, se si vuole, di esaminare le modificazioni che le medesime tendenze hanno subito per la natura stessa dei popoli e degli ambienti che le hanno assimilate. Resta poi da vedere se le differenti concezioni e inclinazioni di un popolo, soprattutto di un popolo non essenzialmente creatore come quello etrusco, manifestino attraverso tutto lo svolgimento della sua produzione certe qualità e



COPERCHIO D'URNA IN ALABASTRO DI LARTH. SENTINATE CAESA. CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA.

una certa speciale sensibilità artistica che ci illuminino i particolari aspetti delle sue successive creazioni, e la possibilità, in un momento particolare e in condizioni favorevoli, di un'esplicazione strettamente individuale.

Ebbene: io credo si possa affermare come in quei caratteri, che abbiamo sopra segnalati quali specifici dell'arte etrusca, nell'accentuazione della corporeità, del movimento, dell'espressione, è contenuto anche un elemento positivo e peculiare, un germe fecondatore che ha portato l'arte etrusca a una sua creazione propria e individuale, che le ha permesso di lasciare il proprio solco iniziatore nello sviluppo della storia dell'arte umana. Nell'attaccamento alla realtà sensibile che abbiamo osservato finora al-

meno in singoli particolari fisionomici, nello sforzo di voler ottenere l'espressione immediata del proprio soggetto, ignorando ogni vincolo di una forma ideale, l'arte etrusca, forse già inconsciamente dalle più antiche manifestazioni del periodo arcaico, certo a ogni modo dalla sua rinascita nel periodo ellenistico, attraverso alla sua produzione più ricca e quotidiana delle sculture funerarie, pare avviata ad acquistare a forma artistica il crudo realismo delle sembianze umane che si sforza di riprodurre senza reticenze e senza lusinghe. Io credo che veramente si debba rivendicare agli Etruschi la creazione e la diffusione del ritratto realistico, creazione che recentemente da più parti, e specialmente proprio da quelli che vogliono allargare la base e la sfera d'azione

dell'arte etrusca ricercandone i caratteri comuni a tutte le antiche genti italiche, generalmente le viene contesa e negata, per essere attribuita all'arte romana.

Problema, quello del ritratto etrusco, arduo e complesso, oltre che per l'inframmettenza di saltuarie ondate di influssi ellenici, per la diversificazione ormai di varie tendenze e varî indirizzi nelle differenti fabbriche dell'Etruria stessa, per la mancanza di una sicura sistemazione cronologica dei varî monumenti e per il grandissimo squilibrio di valore dei singoli prodotti, squilibrio causato soprattutto da quell'indisciplina e da quell'atteggiamento personale che abbiamo notato negli artisti etruschi di fronte al fenomeno artistico, ma che facilmente può indurre in errore riguardo l'età e il momento di sviluppo artistico dei monumenti stessi. Tanto più importante se lungo questa evoluzione, usufruendo dei pochi monumenti più o meno sicuramente databili di cui oggi ci possiamo valere, ci sembra di poter cogliere in boccio e in fiore i germi di quella creazione, i cui frutti all'arte etrusca vengono contestati.

È giocoforza limitarsi quasi esclusivamente all'esame delle opere scultoree, — e solo delle più salienti in questa nostra rapida visione d'insieme, — per poter rendersi conto dell'intimo processo di formazione della maniera ritrattistica etrusca, e nello stesso tempo per distinguere la progressiva diversificazione dall'arte greca, che pur essa durante l'Ellenismo, raggiunta la perfetta espressione del tipo generico, dell'ideale di forma umana, si avvia sul sentiero realistico verso la conquista della realtà visibile e individualmente differenziata, ma solo, come vedremo, fino a un certo segno, fino alla

specificazione del « carattere ». Per quanto riguarda la pittura, purtroppo, manca ogni confronto e ogni controllo con l'arte ellenica, non solo, ma per questo periodo sono anche poco frequenti e poco cospicui, per il nostro scopo, i documenti dell'Etruria; e tuttavia non è escluso che anche in questo campo, come altre volte, la pittura abbia insegnato ardire e idee all'arte plastica. Questo sospetto almeno, se non si vuol dire convincimento, viene considerando un'opera di così suggestiva vitalità individuale, quale il ritratto di Vel Saties (*tavola a colori*)⁽¹⁸⁾, presumibilmente l'ordinatore degli affreschi della tomba François di Vulci, ritratto che risale fino agli inizi del secolo III. Nella fissa intensità dello sguardo, nella carnosità della bocca socchiusa, quasi emanante un alito di vita, nei chiariscuri dell'epidermide, levigata e calda sopra alle mandibole ossute e ai pomelli salienti, nelle sfumature delle occhiaie e delle sopracciglia sotto alle morbide ciocche dei capelli inghirlandati, possiamo accennare a un significativo precedente pittorico di quanto vedremo gradatamente conquistare e tramandare l'arte sorella, la scultura.

Abbastanza esattamente classificabile nella seconda metà, o più esattamente forse nell'ultimo venticinquennio del secolo III a. C., per la conformazione della tomba chiusina della Pellegrina entro cui è stato rinvenuto e per i materiali associati, è il ritratto funerario alabastrino di Larth. Sentinate Caesa, l'ultimo venuto alla luce ma anche uno dei più belli che ci abbia lasciato l'arte etrusca (*pagg. 207 e 211*): è un ritratto virile di media età, dal delicato e aggraziato contorno ovale del volto, quasi femminile, in cui l'espressione concentrata e un poco



RITRATTO DI VEL SATIES
DALLA TOMBA FRANÇOIS DI VULCI
(RIPRODUZIONE DI GUIDO GATTI).



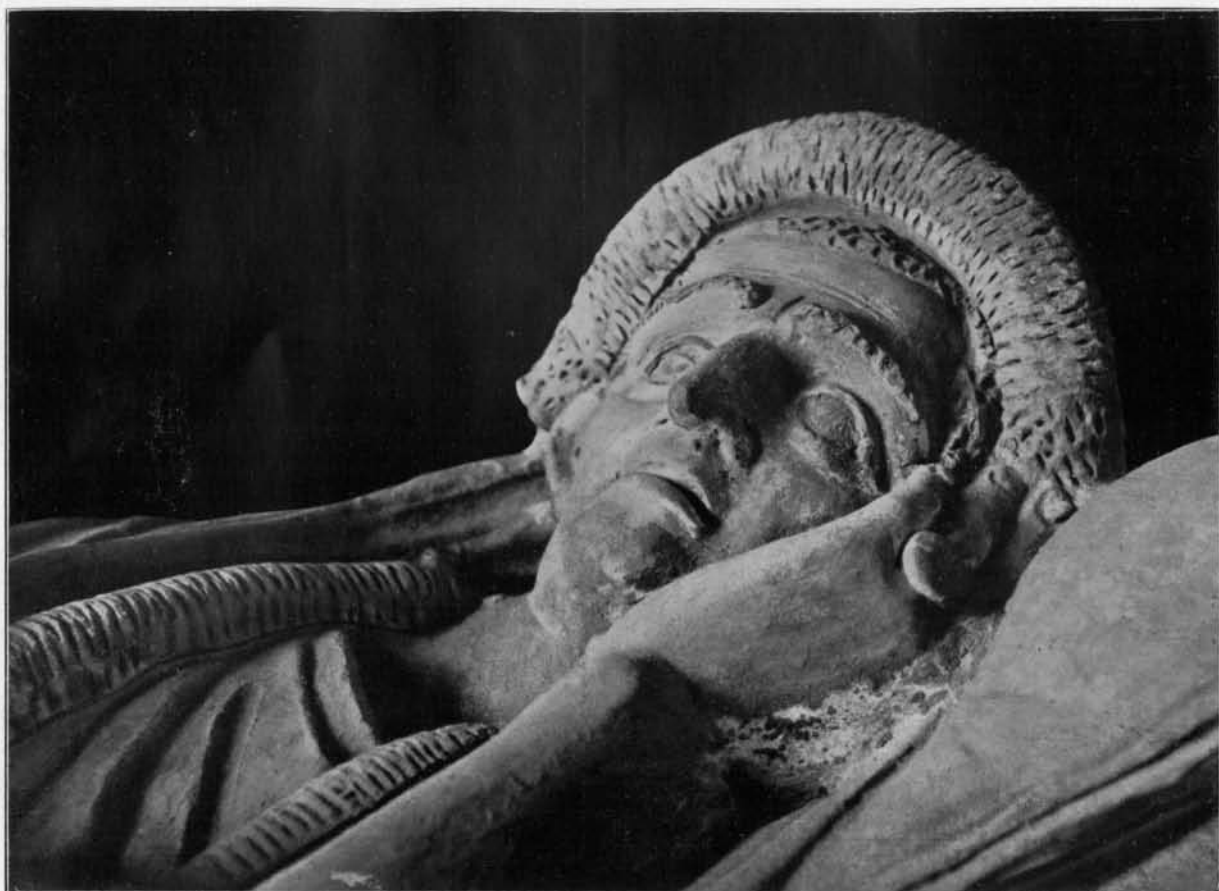
PARTICOLARE DEL COPERCHIO D'URNA DI LARTH. SENTINATE CAESA. CHIUSI,
TOMBA DELLA PELLEGRINA.



PARTICOLARE DEL SARCOFAGO FITTILE DIPINTO DI LARTHIA SEIANTI.
FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO.

dolorosa si addensa soltanto all'ombra degli occhi lievemente corrugati, attorno alle pieghe delle labbra appena sensibilmente palpitanti; il carattere individuale, dell'uomo consumato dallo studio e dal pensiero, è accentuato solo in pochi particolari, che si sovrappongono, senza alterarla, alla forma perfettamente rispondente ancora all'ideale classico: sono le guance leggermente macciate, coi pomelli un po' sporgenti e le fossette risultanti tutt'attorno sotto alle occhiaie; è il cranio calvo, limitato dai fili piatti e regolari dei capelli ondulati incolati alla nuca, su cui grava la pesante bulla

aurea ornata di pampini presso agli orecchi; ma ciò che più ci colpisce in questo ritratto, ciò che più stranamente di tutto lo avvicina al nostro senso artistico moderno è quel palpito di calore vitale che emana dall'epidermide del volto, che si irradia dai lineamenti e si addentra nelle incavature e nelle ombreggiature, quella corporeità che è diventata, diciamo pure, materialità, nel senso che la materia organica vive qui di una vita sua propria e indipendente dalla forma cui è associata, aggiunge il suo calore a quello della vita psichica; opera in cui non si può parlare d'una giustapposizione



PARTICOLARE DEL SARCOFAGO FITTILE DELLA TOMBA DIPINTA DELLE TASSINAIE. CHIUSI, MUSEO CIVICO.

o sovrapposizione della materia alla forma, bensì d'una compenetrazione di questa in quella, bensì, — se è lecito usare termini filosofici in una dissertazione artistica, — oserci dire di un'immanenza della forma nella materia organicamente individuata e vivificata, di un'unità assoluta, quasi quella del fenomeno e del noumeno ⁽¹⁹⁾.

È questa diversa concezione della funzione della materia organica nel complesso della riproduzione artistica, fisica e psichica, quella che certo contribuisce tanto al carattere così peculiare che abbiamo sopra osservato in ritratti quali il Bruto e l'E-

febo di Firenze ⁽²⁰⁾; quella che può conferire un senso tutto letterale all'impressione dello scultore Bourdelle, che la plastica etrusca ha « più sangue, più carne, più vita di quella greca » ⁽²¹⁾.

Anche in Grecia, per vero, l'arte dell'Ellenismo si era posta per la medesima via d'una materializzazione delle forme e dei lineamenti nel rendimento del ritratto realistico; e l'arte etrusca segue forse un cammino comune, fino alla produzione, per es., di un'opera quale la testa in trachite da Orvieto nel Museo Barracco ⁽²²⁾, pur essa abbastanza ben databile poiché probabilmente



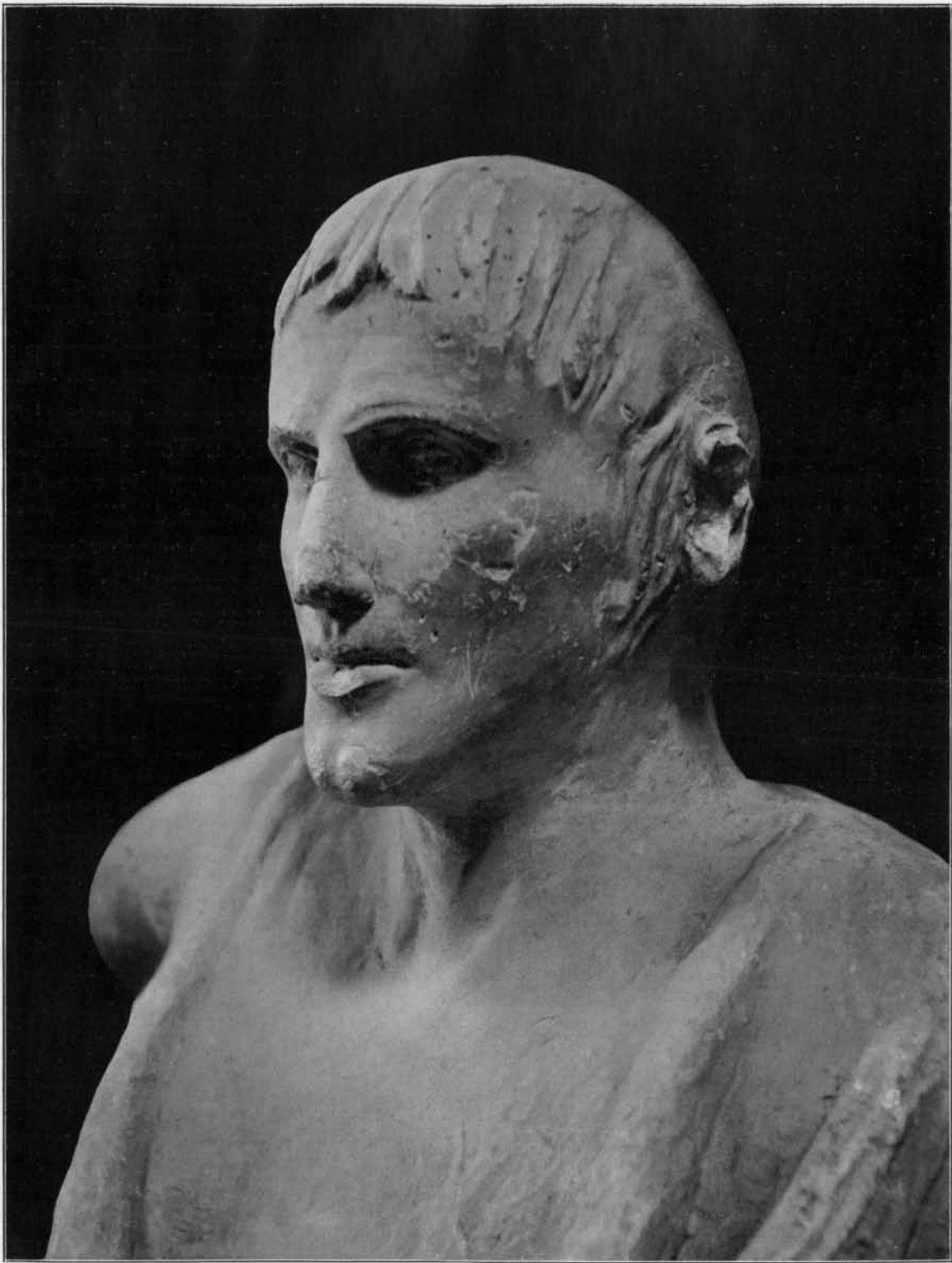
TESTA DI URNETTA FITTILE CHIUSINA.
CHIUSI, RACCOLTA MANNUCCI.



TESTA DI URNETTA FITTILE CHIUSINA.
CHIUSI, MUSEO CIVICO.

anteriore alla distruzione di Volsinii avvenuta nel 265 a. C., testa in cui assieme a un raffreddamento del *pathos* scopadeo, — derivazione dalla maniera scopadea ancora sensibile nell'atteggiamento e nella trattazione anatomica del volto, — corrisponde un sensibile appesantimento delle forme, una precipua determinazione materiale dei lineamenti e dei contorni. Ma su questo sentiero l'arte etrusca giunge davvero assai più in là dell'arte ellenica, ci offre dei prodotti che non trovano riscontro in questa. Eppure per altri caratteri e per altri criterî il Sentinate trova una corrispondenza assai convincente in opere ellenistiche del periodo nel quale lo abbiamo sopra classificato; condi-

vide con alcune fra le più significanti di tali opere la delineazione d'una spiccata e viva individualità, pur conservando e uniformandosi fino al possibile ai dettami e ai vincoli della tradizionale forma ideale: tipo ideale dell'arte classica che in Etruria si è tramandato integro e perfetto anche più tardi che non in Grecia, per lungo tratto del IV secolo, e di cui un magnifico esempio è almeno l'unico resto superstite di quest'epoca, la soave testa da Cagli⁽²³⁾. Riduce, d'altra parte, il Sentinate, come i migliori ritratti di principi e di pensatori ellenistici, a una sola concentrazione di pensiero, a un'intima e possente vita psicologica, lo sforzo espressionistico dei moti convulsi e



RITRATTO DEL SARCOFAGO CHIUSINO IN ALABASTRO DI LARIS SENTINATE LARGNA.
CHIUSI, MUSEO CIVICO.

dei lineamenti sconvolti venuto di moda per l'insegnamento scopadeo: moda di cui, a non molta distanza dal Sentinate, sullo scorcio fra il IV e il III secolo a. C., troviamo in Etruria cospicue testimonianze, specialmente nelle terrecotte architettoniche, fra cui ricordiamo quelle del tempio dello Scasato a Civita Castellana ⁽²⁴⁾ dove già, accanto alle ripetizioni di motivi scopadei, ci imbattiamo, col ben conosciuto busto di Apollo, nel tipo in cui l'arte ellenica ha idealizzato ed eternato l'immagine del Grande Alessandro.

Certamente il ritratto di Sentinate rappresenta il prodotto di un fortunato momento in cui l'arte etrusca riesce ad abbinare la piena padronanza dei canoni e della tecnica con la più matura estrinsecazione delle proprie tendenze e delle proprie aspirazioni estetiche; tali tendenze però facilmente, abbiamo detto, potevano degenerare nelle mani di un artista meno esperto e meno conscio dei propri fini in una sovrapposizione analitica di particolari fisionomici, in un realismo materialistico e indisciplinato, potevano ricadere nella confusione e nell'ingenuità che caratterizzano i primi passi incerti della scultura. Tuttavia, soprattutto nella scuola chiusina, possiamo notare un certo attaccamento alla tradizione e una notevole perseveranza nella maniera che ha creato il Sentinate, e in mezzo al rilassarsi della disciplina che crea una congerie di prodotti senza nome e senza carattere, e di contro al manifestarsi d'un indirizzo più schiettamente realistico. Per riuscire in qualche maniera a ordinare e a classificare le rare creazioni di maggiore importanza, quali la Larthia Seianti di Firenze (pag. 212) e la statua gemella del Museo Britannico, o

il più tardo sarcofago fittile delle Tassinai ⁽²⁵⁾ (pag. 213), in mezzo alla pleora della produzione commerciale, si possono chiamare a testimonianza anche i prodotti delle fabbriche chiusine di modeste dimensioni e di umili fini, come i coperchi delle urnette fittili, di cui la moda, a grandi linee, s'è estesa attraverso a tutto il II secolo a. C. In diversi fra gli esemplari più accurati di tale serie (pag. 214) vediamo rispecchiarsi un riflesso, sempre meno vivo e meno sentito, della maniera e dell'ispirazione che avevano creato il Sentinate, nella forma e nell'atteggiamento dei volti, che conservano qualche cosa di comune malgrado lo sforzo di differenziazione individualistica affidata per ciascuno a qualche particolare accessorio, come nell'espressione di fierezza e di concentrazione pensierosa che li anima. Perfino in un'opera, come la piccola e aggraziata effigie di Larthia Vipinei Seiania ⁽²⁶⁾, che è stata aditata quasi come un esemplare della maniera « impressionistica » peculiare dell'arte etrusca, al contrario la tradizione e la scuola sono tanto vivamente sensibili, nella conformazione stessa del volto nascosto tra i veli, nell'atteggiamento del braccio che si avviluppa nel manto, nell'adagiarsi rapido e pittorico, ma naturale quanto artisticamente efficace, dei panni sul corpo, che immancabilmente di fronte ad essa balza alla memoria l'immagine di qualche non dissimile statuetta fittile ellenistica ⁽²⁷⁾. Realismo contenuto in una rigida determinazione formale, ma affermantesi viepiù con nuove esigenze, con più schiette e più immediate manifestazioni, che, in mezzo ai prodotti minori, ogni tanto fa imbattere in una creazione di più ampio e pos-



COPERCHIO D'URNA IN ALABASTRO DI AULE SEIANTE LARTHAL.
CHIUSI, TOMBA DELLA PELLEGRINA.

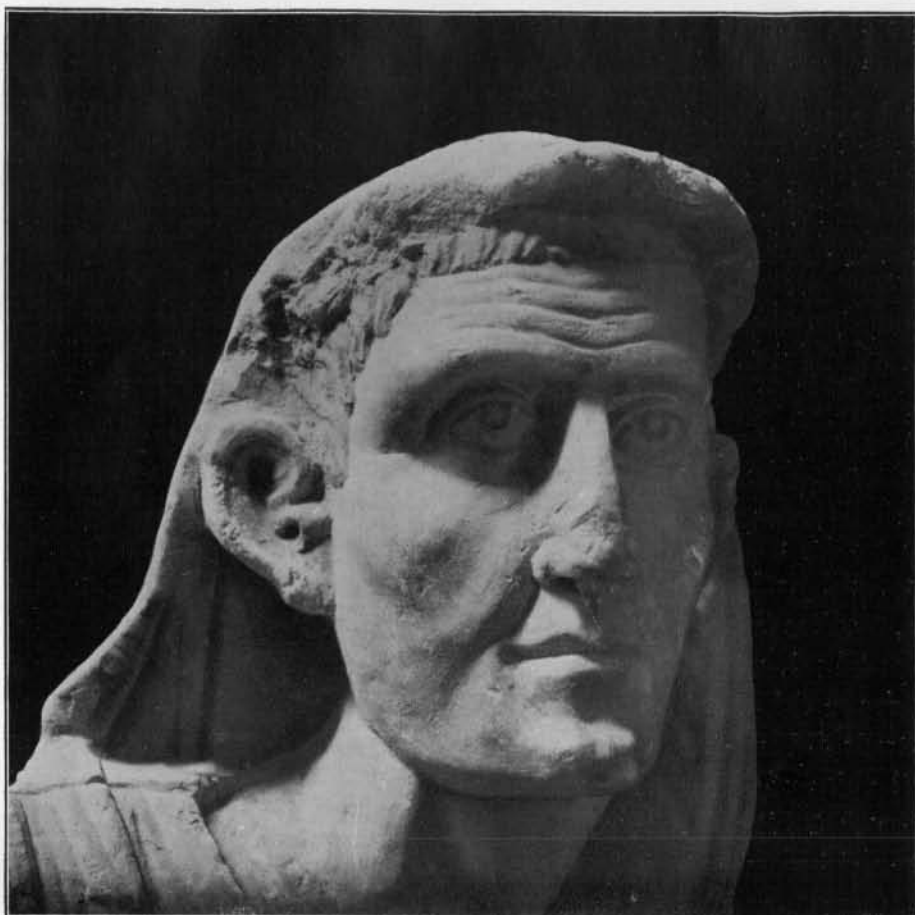


TESTA DEL SARCOFAGO IN ALABASTRO DETTO DELL'OBESO ETRUSCO. FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO.

sente respiro: tale il ritratto di Laris Sentinate Larcna ⁽²⁸⁾, nel quale ancora il calore del *pathos* contenuto si addensa nelle sinuose piegature delle labbra attristate, mentre nella forma magra e ossuta del volto, dal mento aguzzo e prominente, dalle mandibole e dai pomelli accentuati, si nota quel caratteristico affioramento alla superficie della struttura interna, quell'incurante e rapido trapasso di piani che abbiamo osservato nel Bruto capitolino (pag. 215). Realismo che è il solo elemento dominante e ispiratore in un'altra corrente della scultura chiusina, dove tuttavia ancora non ci accorgiamo di uno strappo brusco e di una rottura

completa dai fili tenaci dell'antica tradizione e dei secolari ammaestramenti; dove possiamo osservare almeno il permanere dello stesso movente psichico, nell'espressione patetica degli occhi severi e rivolti al cielo, in qualche prodotto di una schietta ed efficace caratterizzazione realistica, individuale ed etnica, quale ad esempio un altro interessante ritratto dalla tomba della Pellegrina, quello di Aule Seiante Larthal (pagina 217); dove in un capolavoro compiuto quale l'«obeso etrusco» di Firenze (pagina 219) ⁽²⁹⁾, nella perfetta immagine del vecchio e bolso crapulone consumato e invecchiato avanti tempo, dalle flaccide guance terminanti nell'ampia pappagorgia, gli occhi loschi dallo sguardo ebete cerchiati di rughe, i pochi capelli meticolosamente incollati alle tempie, la mostruosa protuberanza del cranio di idrocefalo, l'espressione del carattere tuttavia non si persegue solo nella pura apparenza dei tratti fisici, ma si diffonde e si organizza in un'intima unità di pensiero e di spirito, che si riflette e si ravviva in tutti i lineamenti pur tanto singolarmente individuati: in cui, in poche parole, la padronanza della tradizione stilistica e della tecnica, fecondata dalla potenza di un'unitaria e profonda intuizione artistica, fanno riassurgere la più peculiare e realistica espressione di un individuo all'estrinsecazione di un tipo generico, eterno e inobliabile.

Il trionfo, invece, del più crudo individualismo, l'abbandono completo alla sola e immediata imitazione della natura, il massimo compiacimento nel sostare di fronte all'unico tratto realistico caratterizzano la fabbrica delle urne volterrane. Forse per una limitazione d'arte provinciale e popo-



TESTA DI URNA IN ALABASTRO. VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.

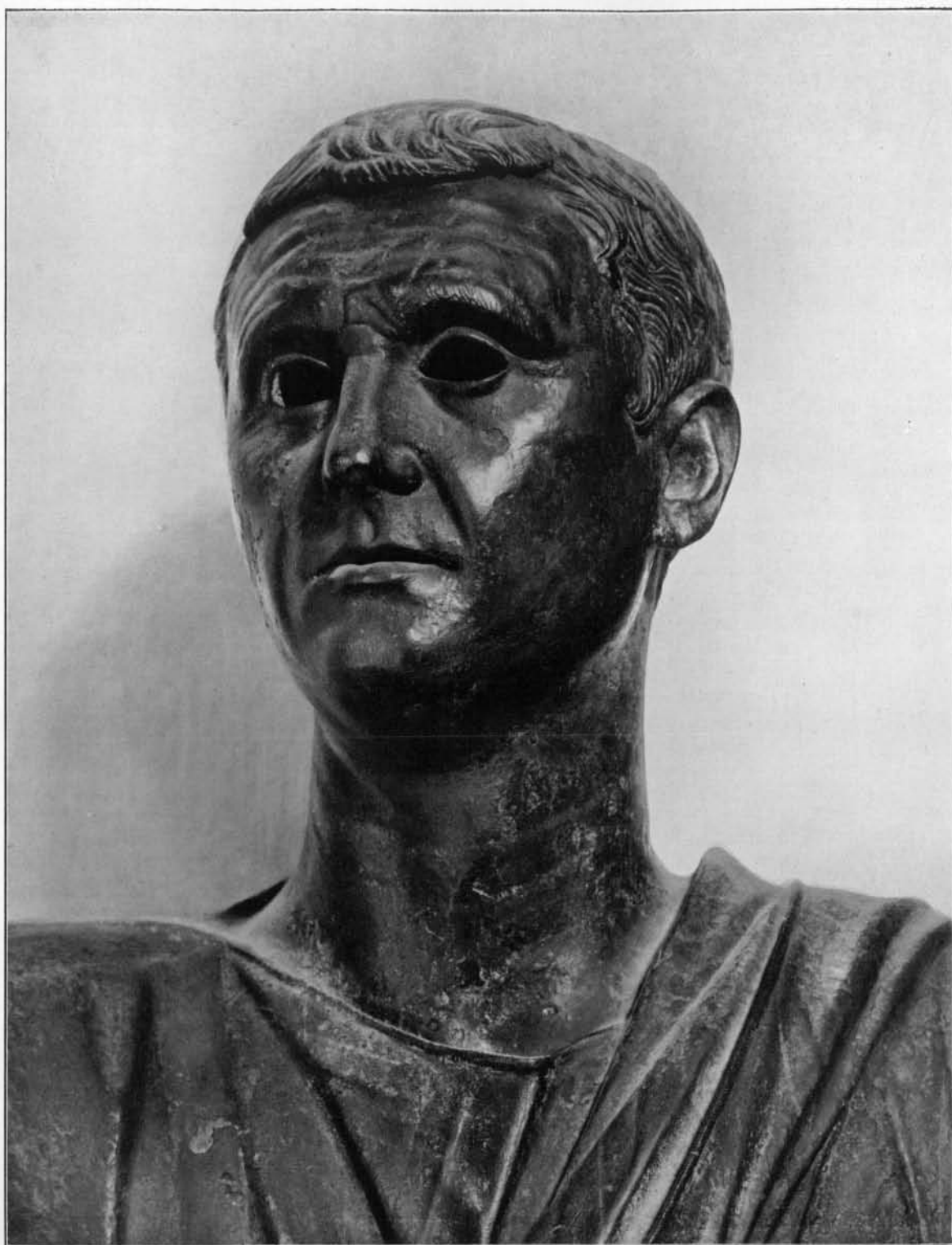
lare, oppure per certe tendenze più spiccate e maggiormente ribelli a ogni scuola e a ogni vincolo, o anche per una più lunga prosecuzione di attività creativa che non nelle fabbriche chiusine, assistiamo a Volterra al rilassamento di ogni disciplina, alla scomposizione di ogni legame formale, alla libertà assoluta dell'artista di sbizzarrirsi in un'analitica sovrapposizione di lineamenti e di deformità. Quando si è riusciti, percorrendo il Museo Guarnacci, a concentrare l'attenzione sugli esemplari migliori delle urne alabastrine, là dove, nella faticosa ascesa dai singoli tratti individuali ver-

so la caratterizzazione, l'animazione dell'individuo, in mezzo all'inevitabile congerie dei tentativi falliti, delle inerti masse umane, il nudo realismo riesce da sé solo a dare colore ed effigie di verità ai lineamenti, svegliandoli dal loro freddo torpore, si prova quasi l'illusione di sfilare in una galleria di ritratti moderni, piena di schizzi e di impressioni, di caricature e di abbozzi. In mezzo a tanta varietà, solo un piccolo gruppo omogeneo rappresenta ancora una certa fedeltà alla tradizione che ha creato i capolavori chiusini, una certa uniformità nel contorno regolare dei volti, dall'espressione

fissa e pensierosa, in cui però man mano si accentua la corporeità della trattazione, la specificazione dell'accidente (pagg. 225 e 226). Del resto è dappertutto l'individualismo più sfrenato e più immediato⁽²⁷⁾; è la voluttuosità un po' melensa e sorniona di un personaggio grasso, col volto appesantito di crespe sulle guance, solcato di rughe sulla fronte bassa e nelle borse delle occhiaie, che dilata le narici schiacciate e distende le spesse labbra quasi in una smorfia di materiale disgusto; o è la stizzosa e irascibile apparenza di un viso che, nelle guance secche e piatte, nel mento aguzzo, nel socchiudere degli occhi e nel protendere delle labbra, tradisce il carattere di un eterno scontento; è l'aria un po' altezzosa e vanesia del giovane dall'acconciatura ricercata, dalle fattezze distinte, coi grandi occhi a mandorla, il volto affilato, la fossetta scavata nel mento; è l'intelligente ed espressiva bruttezza del vecchio, dai tratti peculiarmente deformati e asimmetrici, con le carni vizze ed emaciate, con l'ampia fronte tormentata di rughe, con la pesante e stanca testa che si erge sul collo lungo e gozzuto, testa illuminata però dall'espressione ancora viva dello sguardo, dal taglio gentile della bocca; è il suggestivo profilo angolare d'un volto consumato, dall'aquilino naso dantesco, dalle guance scarnite in cui fanno violenza i pomelli e la tagliente cresta delle mascelle, prolungate nel mento aguzzo, volto affiancato da due mostruosi orecchi a vela, in cui, sotto alle molteplici e sottili rughe della fronte, si impietra nell'ombra delle occhiaie la fissità degli occhi sgranati, assorti; è la vanitosa espressione della giovane donna, che guarda innanzi a sé quasi nella coscienza della propria freschezza, dell'at-

trazione che esercitano i tratti, se non belli, aggraziati e fini; è l'attenzione un po' sdegnosa della ricca dama, carica d'ornamenti e di gioielli, che scruta il mondo, sotto a un leggero corrugar della fronte, con un socchiuder di labbra sprezzante; è lo smorto cipiglio della vecchia, su cui il ricco diadema non fa che aumentare l'impressione penosa della rovina umana, dai lineamenti disfatti, dall'aria accorata.

Ecco quanto cammino si è compiuto, per insensibili trapassi, dal punto di partenza; quanta distanza ormai separa la maniera della ritrattistica etrusca dai suoi lontani modelli ellenici donde si è dipartita! Com'è tramontato e obliato quel fine ultimo della ritrattistica greca, quel « carattere », quella rappresentazione dell'essere personale immutabile, e insieme quella interpretazione soggettiva di una vita psichica, che era già stato indicato da Socrate come il sommo ideale dello scultore! « Lo statuario », dice il filosofo in Senofonte (*Mem.*, III, 10), « deve rappresentare con la forma gli aspetti dell'animo », deve « imitare le passioni dei corpi nei vari loro atteggiamenti »; la grande arte, — aggiunge in Platone (*Fedro*, 270, A), — consiste nell'acutezza di interpretazione della natura; consiste nella comprensione e nella riproduzione della potenza di vita intima dell'oggetto, dell'elevatezza di pensiero del pensatore. Di fronte all'arte greca per la quale sempre, anche durante la massima tendenza realistica dell'Ellenismo, i ritratti non cessano mai dal rappresentare dei « valori umani cristallizzati in concezioni personali »⁽³⁰⁾, nell'evoluzione del ritratto etrusco assistiamo davvero alla rinunzia di un'interpretazione soggettiva dell'artista, alla disgregazione dell'unità psicolo-



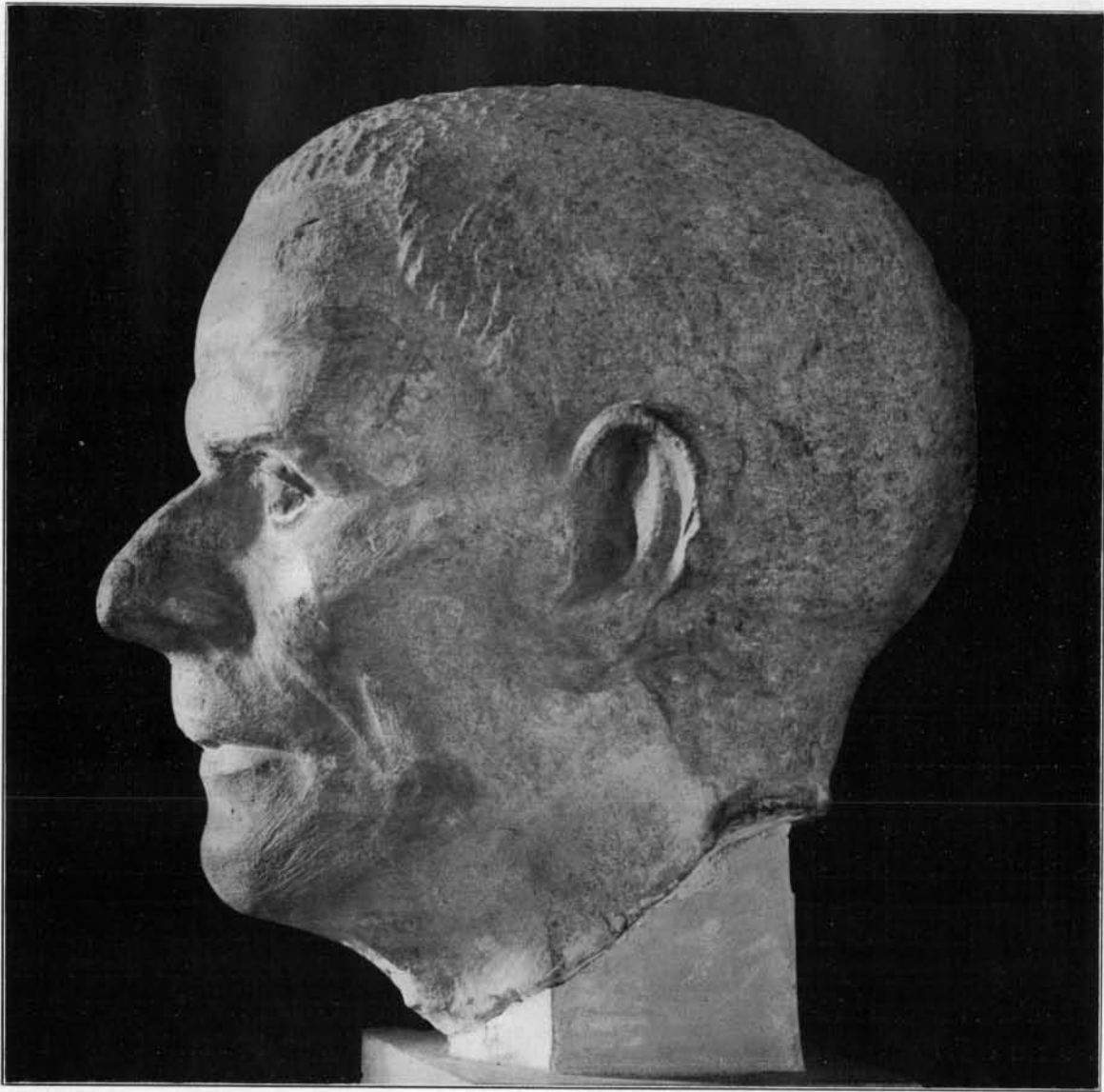
TESTA DELLA STATUA IN BRONZO DELL'ARRINGATORE.
FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO (fot. Alinari).



TESTA DI URNA IN ALABASTRO. VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.

gica dell'essere umano di cui l'artista si accontenta di riprodurre i singoli elementi; alcune delle tarde urne volterrane si riducono in realtà a dei puri documenti biologici. Non è lontano il tempo in cui nelle maschere mortuarie di Roma troverà manifestazione il più crudo e meccanico verismo; forse anzi proprio un interessante documento del punto di contatto fra maniera etrusca e arte romana ci è dato dall'« Arringatore » di Firenze (*pag. 221*), l'ultimo prodotto della grande bronzistica etrusca e insieme l'unico grande ritratto bronzeo a noi conservatoci integro, nel cui volto, dietro a un

resto di espressione corrucciata nelle occhiaie accigliate e nel labbro inferiore pendulo, notiamo solo l'interesse veristico, non più per i tratti individuali, ma addirittura per gli accidenti stessi della materia organica, in cui sono espresse le tracce del tempo, della fatica, la consunzione della vita sull'organismo e sulla fisionomia umana. Una stessa affinità fisionomica richiama perfino talora alcuni tardi ritratti etruschi a paralleli romani: dal molle abbandono della figura recumbente sul coperchio d'un'altra urna volterrana (*pag. 222*), dalla modellatura carnosa del torso, non si erge un volto, dai tratti



RITRATTO DI VECCHIO. AQUILEIA, MUSEO (fot. Pignat).

di un realismo poderoso, dai quali emana e si diffonde l'espressione superba, la maestà grifagna quasi di un patrizio o di un imperatore romano?

Fino a questo punto, e non più oltre, possiamo arrivare, allo stato delle nostre conoscenze odierne, nel determinare le relazioni fra la tarda arte etrusca e l'incipiente

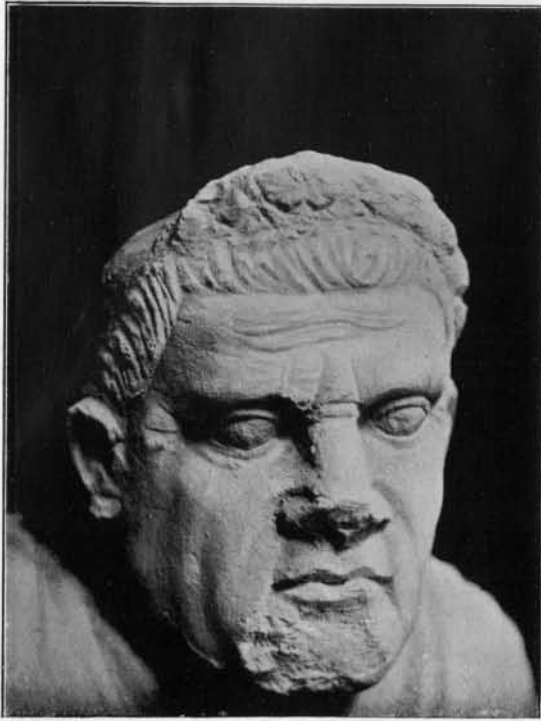
arte romana; fino a questo punto nell'accettare un'influenza, almeno per la ritrattistica etrusca, del procedimento tecnico delle maschere mortuarie, di questa nuda descrizione organica della struttura umana, che arriva quasi alla crudezza di una dissezione anatomica, e che per lo più ancora si addita quale un fattore determinante nell'ispira-



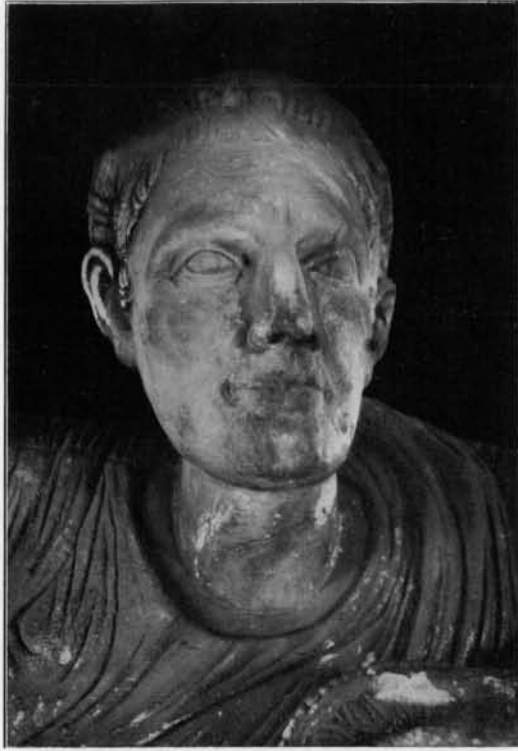
COPERCHIO DI URNETTA FITTILE DI DUE VECCHI. VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI (fot. Alinari).

zione e nell'indirizzo dell'arte romana. Ma quali testimonianze si invocano a sostegno della tesi che in seno all'arte italica è stata la ritrattistica romana l'iniziatrice, l'etrusca la scolaria e l'ancella⁽³¹⁾? Non certo le poche, rozze, incolori immagini venute alla luce dal suolo latino a tutta testimonianza della fase arcaica della scultura romana, quali il cosiddetto Ennio della tomba degli Scipioni, o la smorta testa da Palestrina⁽³²⁾! Qual diritto si adduce per negare addirittura che l'arte etrusca abbia mai avuto spunti propri, che sia mai stata la datrice, ma sempre invece la ricevente di fronte all'arte romana? In questo livellamento che si usa fare oggi di tutte le arti italiche su un medesimo piano e alle medesime tendenze, a

tutto detrimento dell'arte etrusca, si è giunti perfino a riconnettere i tardi coperchi delle urne etrusche, che sarebbero ormai dovuti all'influenza romana, con le rozze fatture dei primitivi canopi chiusini, quali due estreme manifestazioni della ritrattistica italica, autoctona, interrotte dalla lunga parentesi dell'arte etrusca che sarebbe invece un'arte importata ed estranea⁽³³⁾. È vero che in qualcuna delle urne volterrane (pagina 225), coi lineamenti quasi appiattiti e allineati sul piano frontale, senza profondità, con le larghe orecchie distorte orizzontalmente sul fondo del velo che nasconde il netto taglio della nuca e l'incorporea rozzezza della parte posteriore della testa, sembra quasi di scorgere un ritorno alla tecnica



TESTE DI URNE IN ALABASTRO. VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.



TESTE DI URNE IN ALABASTRO. VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.

peculiare della maschera applicata all'informe vaso canopico; ma canopi chiusini che non consentono affatto tale suggestiva connessione, perché, — senza entrare in merito alla vessata questione etnica degli Etruschi, — a ogni modo in nessuna maniera possono strapparsi dall'ambito e dall'evoluzione dell'arte etrusca entro cui sono sorti. Non lo possono cronologicamente, perché, malgrado l'aspetto primitivo, tali cinerari scendono indubbiamente assai in basso per la data della loro produzione, e alle tombe a ziro a cui essi appartengono sono associati con tutta probabilità ⁽³⁴⁾ anche gli *xoana* in pietra, di divinità femminili con le mani accostate ai seni, che abbiamo già indicato fra i prodotti di tipo indiscutibilmente orientale; non lo possono soprattutto stilisticamente, perché, pur attraverso all'inesperienza tecnica e alla disparità di espressione, su alcuni degli esemplari più progrediti e più efficaci per il confronto stabilito, nei tratti assai accentuati, e scavati quasi dalla materia malleabile, negli occhi affioranti alla superficie, nel naso carnoso, nei labbri tagliati dritti e sporgenti, nel mento robusto, riscontriamo proprio quella maniera scultorea che abbiamo additato come peculiare e caratteristica dei medesimi *xoana* e degli altri prodotti dell'incipiente scultura etrusca.

È innegabile che nell'arte romana, anche dopo gli scarsi e poco significativi prodotti

arcaici, anche durante l'ultimo periodo dell'arte repubblicana, attraverso a tutto il I secolo a. C., accanto alle manifestazioni dell'arte aulica e ufficiale, — in cui il primo sicuro avviamento verso l'alta e inconfondibile creazione del ritratto romano è tuttavia sorretto e regolato indubbiamente da una nuova ondata di influenze e di ammaestramenti ellenici ⁽³⁵⁾, — continua tuttavia una vena di più schietto e immediato realismo italico; trova, questa, manifestazione nei rami di produzioni più modeste e popolari, nelle statue funerarie, nei medaglioni e nei rilievi delle stele, nel conio delle monete, su cui qualche vivida effigie immortala a noi, nella più attraente e sincera freschezza, l'immagine del magistrato e del cittadino romano, del *pater familias*, del tribuno della plebe ⁽³⁶⁾. E certo questa corrente d'arte si è diffusa anche fuori di Roma, è arrivata, coi coloni romani e italici, fino ai confini d'Italia; ha prodotto, per addurre un esempio, tra diverse altre questa testa senile di Aquileia (pag. 223) ⁽³⁷⁾ che veramente, nella sua ingenua e parlante freschezza realistica, richiama alla memoria qualche testa di urna volterrana; ma, fino a prova contraria, dovremo additare, per l'origine di questa rude e franca maniera italica, all'arte etrusca in cui, attraverso a una lenta e sicura evoluzione, ne abbiamo constatato la prima, libera espressione.

DORO LEVI.

(1) Vedi G. Q. GIGLIOLI, in «Not. Scavi», 1919, p. 13 segg., tavv. I-VII; id., *Sculture in terracotta etrusche di Veio*, in «Antike Denkmäler», III, 5 (Berlino 1926), p. 53 segg., tavv. 45-55; DUCATI: *Storia dell'Arte Etrusca*, p. 252 segg., figg. 266-267.

(2) A. DELLA SETA: *Antica arte etrusca*, in «Dedalo», I, 1920-21, p. 559 segg.; *Italia antica*, 1^a ed., 1922, p. 166 segg.; *I monumenti dell'antichità classica*, Napoli,

s. d., p. LXVI segg.; cfr. anche *Il Nudo nell'Arte*, I, p. 612 seguenti.

(3) DUCATI, in «Historia», IV, p. 468 seg.

(4) Vedi ANTI: *Il problema dell'arte italica*, in «Studi Etruschi», IV, p. 152 segg.

(5) *Studien zur etruskischen und frühromischen Porträtkunst*, in «Röm. Mitt.», XLI, 1926, p. 133 segg.; vedi anche prima, meno completamente, id., *Ritratti futuri*

etruschi e romani dal sec. III al I av. Cr., in « Rend. Pontif. Accad. Rom. di Arch. », III, 1925, p. 325 segg.

(6) Vedi ARNDT-BRUCKMANN, nn. 445-446; HEKLER: *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, tav. 128 a; STUDNICZKA: *Drei frühe Römerköpfe*, in « Festgabe zur Winckelmannsfeier des arch. Seminars der Univ. Leipzig, 1926 »; KASCHNITZ, o. c., p. 138, nota 2, Beilagen XXIII-XXIV, tavv. IV-V; SIEVEKING: *Ein altitalischer Porträtkopf*, in « Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst », n. s. V., 1928, p. 231 segg.; BIANCHI-BANDINELLI, in « Dedalo », VIII, 1927-28, p. 5 segg.

(7) ANTI, o. c., p. 158.

(8) HOLLEAUX, in « Bull. Corr. Hell. », X, 1886, p. 98 segg., tav. V; COLLIGNON: *Hist. de la Sculpt. Grecque*, I, p. 117, fig. 58.

(9) DUCATI: *St. dell'Arte Etrusca*, p. 184, fig. 192; vedi la bibliografia a p. 208, nota 68.

(10) Per questa, e per le altre opere esaminate di scultura etrusca arcaica vedi DUCATI, o. c., fig. 195 segg. e fig. 245 segg., p. 184 segg., e p. 237 segg.; vedi ivi la bibliografia relativa. Cfr. inoltre le mie osservazioni a proposito dei ritrovamenti in località Bagnolo presso a Chiusi, in « Not. Scavi », 1931, p. 232 segg.

(11) Vedi « Not. Scavi », 1887, tav. VII, 9; MILANI: *Guida del Mus. di Firenze*, tav. XCI; DUCATI, o. c., fig. 249.

(12) O. c., p. 158.

(13) Cfr. DELLA SETA: *La Genesi dello Scorcio nell'Arte greca*, in « Mem. Lincei », 1906, p. 232.

(14) ARNDT, o. c., nn. 809-810; KASCHNITZ, o. c., Beilagen XXI-XXII, tavv. I-II; BIANCHI-BANDINELLI, « Dedalo », VIII, figg. a pp. 14, 15, 29.

(15) KASCHNITZ, o. c., p. 152.

(16) Ibid., p. 157.

(17) ANTI, o. c., p. 162.

(18) MESSERSCHMIDT: *Nekropolen von Vulci* (« Jahrb. », Ergänzungsheft XII), p. 133 segg., tavv. X-XII.

(19) La mia relazione sulla scoperta della tomba della Pellegrina a Chiusi è stata consegnata per la pubblicazione alle « Notizie degli Scavi »; un mio lavoro più approfondito sull'urna di Sentinate e sulla scultura etrusca dell'età ellenistica è inoltre contenuto nella « Rivista dell'Istituto di Arch. e di Storia dell'Arte », IV, fasc. I.

(20) È per questo elemento e per altre varie considerazioni che, nel mio lavoro sopra citato nella « Riv. dell'Ist. », io cerco di dimostrare come tali due opere, generalmente ora attribuite a una data assai alta, debbano invece essere classificate in questo periodo evolutivo che ha dato il Sentinate, e anzi in una fase notevolmente più avanzata.

(21) UGO OJETTI: *Cose viste*, III, 1926, p. 299.

(22) *Coll. Barracco*, p. 53 segg., tav. 77; AMELUNG in HELBIG: *Führer*, I, p. 606, nr. 1077; DUCATI, o. c., fig. 561.

(23) DELLA SETA: *Cat. di Villa Giulia*, tav. XXX; BENDINELLI, in « Mon. Ant. », XXVI, 1920, col. 239 segg., tav. I; DUCATI, o. c., p. 421, fig. 477.

(24) DELLA SETA: *Cat. di Villa Giulia*, p. 188 segg., tav. XLII segg.; id., *Italia Antica*, 1^a ed., p. 221 segg., fig. 229 segg.; DUCATI, o. c., p. 436, fig. 504 segg.

(25) Il ritratto addotto a esempio di questa serie è quello di Venza Rusina, da una tomba a nicchiotti delle Tassinaiie, da me pubblicata in « Not. Scavi », 1928, p. 61 e p. 77 segg., figg. 4 e 12-13.

(26) Mus. di Chiusi, nr. inv. 361; cfr. BIANCHI-BANDINELLI, in « Mon. Ant. », XXX (*Clusium*), col. 470, fig. 69. La cassetta cineraria rappresenta il fratricidio tebano, dallo stampo a cinque figure. Sul coperchio è la donna, tutta ammantata, seduta su una pelle ferina dipinta in verde-azzurro e rosa, con la pianta del piede destro appoggiata al piano e il ginocchio sollevato; pannello mosso e rapido, accentuato dal gesto del braccio destro, che avvolge il lembo del manto fino al collo, sporgendo in avanti il gomito, e facendo ricadere così la pesante stoffa in ampie e ariose pieghe, stoffa che si spande egualmente con una raggiera a ombrello attorno al ginocchio sollevato; sopra al piede, accuratamente disegnato, si distingue anche un lembo della stoffa più morbida del chitone. I tratti del volto, pure rapidamente disegnati e leggiadri, con naso « retroussé » e mento assai pronunziato, sono incorniciati dal manto, rialzato sulla sommità del capo da una stefane triangolare con orlo perlato. Gli occhi sono ancora vivamente colorati in bruno, le guance in giallo-crema, mentre un ricciolo dipinto si snoda sulla guancia sinistra. Una leggiera, consueta dissimmetria facciale ha fatto disegnare un poco più grande e fisso l'occhio destro.

(27) Cfr. per es. alcuni tipi di figure ammantate in piedi nel WINTER: *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, II, p. 13 segg.; e anche qualche tipo seduto, ibid., p. 112, 1, 3, ecc.

(28) Vedi BIANCHI-BANDINELLI: *Clusium*, col. 473, fig. 71; e « Dedalo », VIII, figg. a pp. 16 e 17; KASCHNITZ, o. c., Beilage XXIV, b.

(29) Cfr., fra altri, HEKLER, o. c., tav. 132; ANTI, « Studi Etruschi », IV, p. 167 segg., tavv. XIX-XXa.

(30) Cfr. HEKLER: *Beiträge zu einer Aesthetik der griechischen Porträtkunst*, in « Wiener Jahrb. für Kunstgeschichte », 1926, p. 52 segg.

(31) Vedi sui rapporti fra il ritratto etrusco e quello romano KASCHNITZ, o. c., p. 178 segg.; cfr. J. SIEVEKING, in « Münchner Jahrb. der bildenden Kunst », n. s. V, 1928, p. 237 segg.; cfr. anche BIANCHI-BANDINELLI: *La posizione dell'Etruria nell'arte dell'Italia antica*, in « Nuova Antologia », Settembre 1928, p. 13.

(32) Senza dubbio di periodo relativamente avanzato è la testa da Anzio, POULSEN, « Röm. Mitt. », XXIX (1914), p. 38 segg., fig. 1 e tav. II.

(33) G. KARO: *Etruskisch-römische Bildkunst*, in *Antike Plastik, W. Amelung zum 60. Geburtstag*, p. 100 segg.

(34) A quanto appare dal recente ritrovamento in località Bagnolo presso Chiusi, cfr. « Not. Scavi », 1931, p. 228 segg.

(35) Cfr. HEKLER: *Bildniskunst*, p. XXVIII segg.; KASCHNITZ, o. c., p. 183 segg.; e L. CURTIUS, in « Die Antike », 1929, p. 193.

(36) Vedi GRUEBER: *Coins of the Roman Republic*, I, p. CXVIII segg.

(37) Cfr. POULSEN: *Porträtstudien in Norditalienischen Provinzmuseen*, København 1928, pag. 12, n. 8, tavv. 12-13.