

ARTE IMPERIALE ROMANA ED ARTE ETRUSCA

La tesi prospettata dalla Dott. Enking (1) sarebbe davvero rivoluzionaria in fatto di cronologia della tarda arte etrusca e, a un primo momento, è, oltre che allettante, convincente. Sono tali infatti l'abbondanza, la varietà e la particolarità dei confronti da lei addotti, che parrebbe più che sufficiente il materiale esaminato per togliere ogni dubbio. Ma se poi facciamo qualche ricerca in profondità, cominciano subito le sorprese e i dubbî, e questi vanno via via affermandosi più si procede nel controllo diretto dei confronti. Perchè questo è appunto il primo difetto del lungo e denso articolo della E.: di avere riprodotto pochi specchi e poche urne etruschi e *neppure un solo elemento* di confronto romano, per cui soltanto chi può aver la possibilità di consultare a diretto riscontro le opere citate è in grado di esprimere un parere proprio (2). E allora ci si accorge che molte asserzioni sono avventate e molte altre basate su elementi molto discutibili e aleatori e che, soprattutto, occorre distinguere fra tanti *generi* diversi di confronti: alcuni sostanziali, cioè relativi ai soggetti raffigurati, altri accessori, cioè relativi all'ornamentazione, altri, infine, più impressionistici, cioè soggettivi, e perciò molto variamente valutabili.

Se vogliamo dunque giungere a risultati positivi e definitivi, bisogna procedere *per categorie* e *per età*, metodicamente, come cercheremo di fare. allo scopo di togliere ogni dubbio sul valore che possono avere, nella quasi totalità dei casi, i raffronti della E., dopo i pochi esempi, già molto probanti, addotti dal Bianchi Bandinelli in questo stesso Annuario (3), ma che, per qualche «entusiasta», potrebbero non sembrare sufficienti.

A parte un buon numero di confronti che esamineremo uno per uno è da notare anzi tutto una errata posizione di partenza, quando (col. 184 s.) la E. osserva che molte scene su urne etrusche non corrispondono ai dati tradizionali del mito greco col quale si vorrebbero ad ogni costo ricollegare: ma è fin troppo noto che l'artigiano etrusco non si preoccupava affatto della corrispondenza fra scena e contenuto di essa, e variava a piacere, c o n t a -

(1) *Arch. Anz.*, 1948-49, coll. 183-238.

(2) Non è neppure indicata l'ubicazione e spesso neppure il soggetto, per cui, senza aver sottomano le disparate opere citate, è impossibile supplire in altro modo. Non staremo a riprodurre qui le urne né gli specchi, essendo tutti raccolti insieme nelle due opere fondamentali, risp. del BRUNN KÖRTE e del GERHARD KÖRTE, delle quali dò senz'altro le indicazioni del volume, delle tavole e del numero, quando occorra.

(3) *St. Etr.*, XXI, pp. 485 ss.

minando da più originali. Ciò non toglie che, mettendo in serie le scene che presentano evidenti concordanze, si possa benissimo riportarle tutte *sostanzialmente* a un dato prototipo, dal quale sarebbe sbagliato di staccare quelle scene che presentano varianti anche discordanti colla originaria concezione del mito: l'introduzione di elementi nuovi, non etruschi, romani, non autorizza affatto a vedervi un mito *diverso*, e bisogna andare molto guardinghi anche per trarne deduzioni cronologiche, dato il persistere di taluni elementi che diventano poi arcaistici nell'artigianato in genere e quindi anche in quello etrusco.

Così, stando agli esempi addotti dalla E., le urne II, 15 e 16 non rappresenterebbero la monomachia fra Eteocle e Polinice, perchè l'artista etrusco vi ha aggiunto un fulmine in mezzo che farebbe da elemento separatore fra i due: come se a tale inserzione egli avesse voluto dare importanza sostanziale! Così, i soldati nell'urna II 7, 2 o le figure generiche in quella II 1, 2, non mutano affatto il carattere mitologico della scena, che resta per la prima il mito di Cadmo (meglio che di Archemoro) e nella seconda la fuga di Medea da Corinto che in origine conteneva Giasone e il pedagogo.

Naturalmente, confronti e concordanze sono più facili e giustificabili nel I secolo d. C., poichè è logico che non si saranno chiuse a un tratto tutte le fabbriche di urne e di specchi in Etruria, o non saranno stati sostituiti gli operai etruschi con romani nel giro di pochi decenni. E poi l'influsso ellenistico ancor vivo aveva operato in entrambe le direzioni — Etruria e Roma — cosicchè è ben naturale che molti elementi artistici tipici siano comuni alle due civiltà.

E da esempi isolati e di ignota provenienza bisogna andare molto adagio a dedurre conclusioni cronologiche di valore generale.

Non è poi da escludere che alcuni prodotti associati a quelli etruschi siano da trasferire all'arte romana, essendo difficile in certi casi stabilire una netta distinzione di fabbrica nel secolo I a. C.; così non sarei alieno dal considerare ormai romana la maschera tra palmette in terracotta a stampo nel Museo di Palermo (Casuccini n. 5959, *St. Etr.*, II, fig. 5), per quanto la palmetta abbia una precisa tradizione nell'arte etrusca. Romana pure può considerarsi l'urna con iscrizione latina III 101, 3, ma si capisce bene che, provenendo da Perugia, nella lavorazione locale c'è sempre una notevole influenza della tradizione indigena: non per questo si assegnano i prodotti artistici romani delle varie province all'arte barbara, non romana! A un determinato momento, *storicamente*, è necessario inquadrare anche la produzione artistica nell'ambito della civiltà predominante e imperante; con tale prospettiva forse si potrebbero rettificare molte asserzioni del passato.

Ma scendiamo ai particolari: non come motivo di datazione più tarda, ma solo per definire il rapporto stilistico, la E. stabilisce un «collegamento» fra la ben nota *Velia Velinnia* perugina e la matrona seduta in trono dalla Farnesina nel Museo Nazionale delle Terme: unico collegamento è una donna e una sedia, proprio niente altro! Nè posa, nè abbigliamento, nè ornato in comune; e poi si tratta di scene in azione, con altri personaggi, non c'è il minimo rapporto con la *Velia* dei Volumni. Ed è naturale: siamo, alla Farnesina, nel III stadio del II stile pompeiano, che è stato giustamente avvicinato a presupponibili originali greci del V sec. a. C., e precisamente a pitture della

Il metà di esso (4). Bastano questi rapporti per metterci in guardia per il séguito. Anche la sacerdotessa nella pittura in stucco da Ercolano (5) nel Museo Nazionale di Napoli si ricollega alla grande arte greca; qui, comunque, la posa eretta e severa può giustificare un richiamo generico fra le due donne, ma la rispettiva cronologia è già sicura e la concomitanza nulla aggiunge nè muta ai dati acquisiti indipendentemente.

L'elemento ornamentale della palmetta è dei più ovvii e usati in ogni aspetto d'arte, perciò soltanto un'identità sorprendente potrebbe — e sempre fino a un certo punto, dati i tipi stereotipati che si perpetuano — destare qualche interesse cronologico. Ma nel caso poi della sedia balneare nel Museo Vaticano (6) (fig. 1), quale differenza dalle palmette addotte delle urne III



Fig. 1.

144,9 e 156,6! Se si eccettua il numero uguale di petali, nelle prime il fusto è molto meno slanciato, i petali sono molto più ricurvi e la base della palmetta

(4) L. CURTIUS, *Wandmal. Pompeijs*, Leipzig, 1929, p. 114 e figg. 64-67 (e, in ogni caso, non c'entra la fig. 68, citata pure a col. 187, n. 2).

(5) E non da Pompei: cfr. CURTIUS, op. cit., p. 268 e fig. 160.

(6) AMELUNG, *Vat. Kat.*, Gab. d. Maschere, II, n. 439; *Führer*, I, p. 164, n. 252.

è del tutto diversa. Non parliamo poi dell'altra urna. E quanto a stile, di palmette a petali distinti e slanciati non è davvero difficile trovarne da secoli avanti. Ad ogni modo la distanza nel tempo è ancora minima fra le due arti. La E. adduce poi a confronto l'ara di Domizio Aenobarbo a Parigi (7) col'urna III 95,7: sono due suonatori (fig. 2), qui e lì, l'uno di cetra, l'altro di doppio flauto, ecco tutto; come se ne possono trovare dovunque; ma di comune, a parte l'essere due uomini vestiti di tunica che suonano i medesimi strumenti, non c'è proprio altro!

Passando all'*età claudia*, anzitutto toglierei all'arte etrusca lo specchio con Marsia e il Panisco V 45 (E. fig. 3) per l'iscrizione in latino arcaico, che esclude la supposta moda latinizzante della fine della repubblica (ben diverso è il caso della doppia epigrafe nell'urna di P. Volumnius!). La stessa provenienza da Palestrina fa pensare a una fabbrica presto latinizzata, e nella scena lo strumento nella destra del Sileno è stato riconosciuto per un aspersorio che ricorre come oggetto da sacrificio nei monumenti romani. E, a proposito, io non sarei alieno dal trasferire all'arte latina vari specchi prenestini, generalmente ritenuti etruschi, lasciando così più elasticità per datarli anche nel I-II sec. d. C. Fra quelli citati dalla E., ad es., gli specchi III 2,251 A; IV 329; 357, 2,358; V 45.

Del resto, l'ornato a palmette con l'elemento a voluta o a S che le inquadra presenta varianti notevolissime anche negli stessi stili pompeiani II e III: e poi, nelle pitture romane, tanto nella casa di Livia sul Palatino (figg. 3-4) quanto in quella di M. Lucrezio Frontone a Pompei (fig. 5) l'ornato forma con l'elemento suddetto un tutto organico che con la palmetta entro la voluta dello specchio con Marsia e il Panisco (fig. 5 bis) ha un riferimento ben lontano! (8). E anche l'urna chiusina III 34, a Berlino, con Perseo e Andromeda (Arianna e Dioniso?) potrebbe essere ormai romana.

I raffronti poi fra urne con il sacrificio di Ifigenia e la nota scena nella casa del Poeta Tragico a Pompei, proprio nulla dicono per la datazione, dipendendo quest'ultima da almeno tre modelli unificati in un «pasticcio» artistico con alcuni elementi del III stile (9) e se mai le rappresentazioni sulle urne valgono solo a suggerire certe pose originarie dei personaggi, determinati aspetti della scena nelle concezioni più antiche.

E quale affinità vi può essere tra la maschera nell'urna III 142,1 e quella nella scena del «Poeta-attore da re» a Ercolano? (10) (fig. 6). Non c'è alcun lineamento in comune, del tutto diversa è l'espressione.

Anche lo schema triangolare non dice proprio nulla, perchè è usuale nell'arte etrusca specie in epoca ellenistica, e lo si trova sui manici di ciste (ad es. Ducati, *A. E.* II, tav. 206, n. 511; tav. 240, nn. 586-7); su specchi (ad es., id. ibid., tav. 210, n. 519; 244, n. 592), nel *columen* di edicola vulcente (tav. 226, n. 552), come maniglie di caldaie (tav. 214,

(7) Ad es. in W. TECHNAU, *Die Kunst der Römer* («Gesch. d. Kunst-Altertum» II, Berlin 1940) p. 56, fig. 43. Qui ne dò il particolare da foto Alinari 22536.

(8) Cfr. CURTIUS, op. cit., rispettiv. figg. 62-3 e 32.

(9) Cfr. CURTIUS, op. cit., pp. 291 ss. e tav. V.

(10) Cfr. CURTIUS, op. cit. p. 270. Ne dò il particolare da foto Anderson 23415.



fig. 2.

nn. 526 e 528), ecc.. tutti oggetti che non possono dirsi *influenzati* da Pompei; e poi è ben risaputo che per composizioni triangolari come quella di Ares e Afrodite nella casa, appunto, di Marte e Venere, devesi risalire a originali

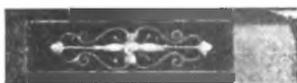


Fig. 3.



Fig. 4.

del sec. IV a. C. (11). Non è ad ogni modo una composizione triangolare quella dello specchio IV 294 con Apollo e Artemide, le cui teste sono un poco avvicinate, ma ben lontane dal costituire il vertice di un triangolo! Non se ne



Fig. 5.

Fig. 5^{bis}

ricaverebbe che un inquadramento trapezoidale. E se nell'urna I 98,8 si ha davvero la disposizione a triangolo, ciò dipende nuovamente dall'originale e non c'è alcun bisogno di vedervi un rapporto con Pompei, se anche cronologicamente potrebbe andar bene. E a proposito di prototipi greci della migliore



Fig. 6.

(11) Cfr. CURTIUS, op. cit., p. 252.

epoca, a che vale il confronto fra le urne col supplizio di Dirce e le pitture pompeiane (ad es., Br. K. II, IV, 1 con la casa dei Vetti, stanza di Penteo, qui fig. 7) (12) se è specifico che queste ebbero come modello, se non il famoso dipinto di Timante del sec. V a. C., una pittura dei primi tempi ellenistici? E in fatto di dipendenza dai Greci, non avevano certo gli Etruschi da imparare da nessuno! Del resto la stessa E. lo riconosce (col. 195), e allora ancora una volta non capisco davvero quale valore cronologico se ne possa derivare.

Non vale poi molto il confronto pompeiano dello specchio IV 422,1



Fig. 7.

(E. col. 191), perchè non si tratta di un Amorino, ma di un qualsiasi ragazzino che lotta con un capro.

Venendo all'urna I 11,24, col riconoscimento di Paride, vorrei proprio capire quale «parentela», sia pure in forma più tranquilla, può trovarsi tra la donna con l'ascia e il «demone frustante» nella Villa dei Misteri pompeiana (scena con Dioniso e Arianna, (fig. 8) (13); nè la posa della persona, nè l'atto che sta compiendo, nulla assolutamente consente un qualsiasi ravvicinamento!

E lo stesso dicasi del raffronto fra la donna che si affretta nel fianco sinistro dell'urna II 48,16a), Ippodamia, che con entrambe le mani tiene il man-

(12) Cfr. CURTIUS, op. cit., fig. 173.

(13) Particolare da foto Anderson 26384.



Fig. 8.



Fig. 9.

telletto che fa un svolazzo a cerchio sulla testa, e la donna spaventata nella scena (fig. 9) di iniziazione ai misteri della stessa Villa (14), dove il mantello forma come un'ala *dietro* la testa e la mano d. libera è aperta in atto di spavento.

Anche fra l'urna II 3,1 e la pittura nella casa di Sallustio a Pompei (15), non c'è davvero una « piena concordanza »: vicinanza, sì, nella posizione di Atteone, ma se scendiamo ai particolari, ecco che è ben diversa la direzione della testa, la piegatura del braccio destro, la guisa con cui il cane alla sua sinistra è disposto e con cui addenta la gamba, la mossa delle zampe posteriori nell'altro cane (fig. 10).



Fig. 10.

- (14) Particolare da foto Anderson 26382.
(15) Particolare da foto Brogi 14373.

Ed eccoci quindi all'età *Flavia*, dove si presentano altri errori fondamentali: per sostituire i soldati romani agli eroi greci (col. 197) non c'è bisogno di arrivare a quell'età! Gli Etruschi li avevano conosciuti da tempo, loro malgrado, e potevano averli introdotti nelle loro scene un paio di secoli avanti l'era voigare. E a tal proposito, altro punto di prospettiva errato nella E. è, ripeto, di ritenere che scene con personaggi o elementi non corrispondenti al fatto e all'epoca non debbano ritenersi relative al mito greco, come se ciò non fosse ovvio dal confronto di tali scene in *serie*, in modo che risultano evidenti il reciproco collegamento e i mutamenti successivi. S'intende bene che l'artista nulla sa del contenuto originario della scena e non se n'è mai preoccupato. Ma non bisogna confondere questa ignoranza di chi meccanicamente ripeteva una data scena e la variava a piacere secondo le esperienze del proprio tempo, e il contenuto originario della scena stessa che per noi resta sempre quella e come tale va interpretata fino alle sue ultime modificazioni.

Assurdo è poi il confronto fra le urne col mito di *Archemoro* e il rilievo *Spada* (16) (fig. 11) con analogo soggetto, dove (a parte tutti i restauri) di analogo non v'è che lo stesso mito: ad es. nell'urna II 7,2 il bimbo è di dorso e del tutto diversa la spira del serpe. Non c'entra poi affatto il ravvicinamento delle urne col carro di *Medea* (II 1,2) e meno ancora colle Scille ornamentali (III, 11, ss.) (17).

Non parliamo poi dell'ornato a baccellatura (*Pfeifenmotiv*) talmente comune durante tutto lo svolgimento dell'arte etrusca che non ha alcun valore la sua riviviscenza in età *flavia* per spostare così tardi dei prodotti etruschi!

In quanto poi a varie urne volterrane addotte per l'uno o per l'altro particolare, provenendo dalla tomba *Inghirami* è impossibile datarle dopo il sec. III - II a. C.: è questo il caso delle urne III 84,1 (cit. a col. 199), I 19,6 (col. 203), II 60,9 (col. 214), III 82,7 e 84,1 (col. 218).

In quanto finalmente all'ornato a ovoli e punte di freccia, adduciamo l'urna colla centauromachia della collezione *Antinori-Aldobrandini* II, 2,7 a (fig. 12) (18) che rientra perfettamente nello stile delle volterrane tarde (III-II sec. a. C.) e che può valere anche per confutare le due asserzioni della E. (coll. 214-215) che la sporgenza delle figure oltre la cornice superiore e la mancanza di piano di posa per quelle in seconda o terza fila siano caratteristiche di arte antica tarda.

Ma che dunque l'ovolo colla punta di freccia appaia solo nella arte *flavia*, credo sia stato asserito dalla E. per una falsa interpretazione della frase, da lei stessa citata in nota 2 alla p. 83 del *Blanckenhagen* (19), il quale dice che tale ornato nel Tempio di *Vespasiano* a *Pompei* offre il più antico

(16) Th. SCHREIBER, *Hellenist. Reliefbilder* (Leipzig 1894), tav. VI; AMELUNG, *Führer*, II, p. 384, n. 1812. Qui ne dò il part. da foto Antinori 28883.

(17) Non capisco perchè la E. sostenga che nell'urna II 2, 1 sia raffigurato *Archemoro* e non *Cadmo*, mentre è evidente che non può A. essere un adulto; è poi tutt'altra la scena; C. è in piedi e il serpe fa una gran spira sulla di lui testa.

(18) Da fotografia inedita dell'A.

(19) P. H. v. B., *Flavische Architekt. u. ihre Dekoration unters. am Nervaforum*, Berlin, 1940.



Fig. 11.

esempio di esso *nell'arte flavia*, non esclude affatto la sua presenza anteriormente a tale arte. Basti pensare, tanto per citare esempi tratti da campi diversi e databili con grande certezza, ai vasi falisci, apuli ed etruschi, come la nota anfora con l'Aurora e Cefalo (Ducati, fig. 532) del sec. IV a. C., alla cista prenestina col giudizio di Paride del sec. III a. C., (fig. 584), al pilastro dipinto nella tomba del Tifone a Tarquinia (fig. 629) del sec. II a. C.!

Una delle caratteristiche dell'*età traiana* sarebbe la decorazione a piccole circonferenze, ed è scelto per confronto l'urna chiusina



Fig. 12.

a Palermo III 54,1: ma là si tratta evidentemente delle borchie di bronzo usuali nelle porte etrusche! Del resto a questo proposito la E. confonde insieme ornati diversi a sferettine, a pallini, a perline, a cerchielli, e.... borchie, con la più candida semplicità!

Esempi come quelli del Palazzo di Domiziano nell'aula Regia sul Palatino (Blanckenhagen, tav. 22, fig. 63), o dell'arco traiano pure sul Palatino (Wirth, (20) p. 60, fig. 20: per fortuna con riserva!) mostrano la enorme lontananza dagli ornati etruschi.

(20) FRITZ W., *Röm. Wandmalerei v. Untergang Pompeijs bis am Ende des dritten Jahrhunderts* - Berl. 1934.

Un'altra caratteristica traiana sarebbero le figure di dorso o semidorsali. Ebbene: nell'urna III 123, 13 (al Palazzone), iscritta, appare la figura dorsale, e per i riflessi recenti del dono votivo attalico messi in evidenza dal v. Bienkowski (21) essa non può scendere oltre il II sec. a. C. È del resto naturale che in raffigurazioni così ampie e descrittive come quelle della colonna Traiana o di archi trionfali appaiano tante mai scene complesse e ricche di elementi vari da essere ben facile ritrovarvi qualche posa, qualche atteggiamento, qualche movenza avvicinabili a quelli di un soggetto trattato in Etruria, a suo tempo: e non è invece affatto fuor di posto il richiamo fatto dal Technau, (22), appunto a proposito del rilievo traiano, in *via generica*, alle pitture etrusche tombali che rappresentino scene della vita reale a sollievo del defunto.

Quanto poi al confronto fra le teste dei barbari uccisi tenute in mano dai soldati nelle scene della colonna Traiana (figg. 13-14) (23) e quelle tenute pure nella destra dei combattenti sulle urne etrusche, (ad. es., II, 21, 1; 21,3; 22,4), ben diversa è l'intenzione: gli Etruschi le concepiscono come *lanciate contro* il nemico, o tenute nelle destre alzate per la nuca, (o per i capelli, ma nelle destre abbassate, non essendo ancora il momento del lancio); invece nella colonna esse vengono *mostrate* — tenute pendenti per i capelli, — a Traiano, o a ufficiali romani: siamo al solito confronto materiale generico, privo di ogni valore sostanziale.

E come può definirsi «così poco confacente al contenuto, rivolta e indifferente» la posizione di Paride, sia nelle urne (I, 19,6), sia nel rilievo Spada (fig. 15) (24)? Nelle prime è ben naturale che egli si volti verso la scena del rapimento, l'unica cosa che poteva interessargli accanto alla nave, nel secondo è altrettanto ovvio che si volti verso Eros che gli sta alle spalle. Ma, a parte ciò, nessun collegamento tra le due figure può giustificare una data coeva, essendo assolutamente diverse in tanti particolari della posa; e, oltre tutto, una gran parte è di restauro.

Anche per l'età degli Antonini naturalmente si continuano a trovare paralleli... impressionanti, ma il bello si è che ancora presuppone la E. che gli Etruschi copiassero da «libri di modelli»: una specie di «figurini di moda», dunque, che sarebbero stati diramati dalla capitale, ispirati ai gusti artistici del tempo! E ciascuno continuava a variare a piacere... ma anche qui non bisogna far confusione: che, ad es., il Meleagro dell'urna II 58,5 sia *diventato* Teseo in II 32,3 è un'affermazione arbitraria, giacchè possono benissimo aversi due giovani eroi simili in due scene differenti, senza che l'uno debba dipendere dall'altro. E del resto nei sarcofagi con Meleagro, questi ha la clamide sempre appuntata sulla spalla d., mentre nelle urne, quando l'eroe l'indossa, questa è sempre appuntata sul petto.

Così pure non serve mettere a confronto la coppia di cavalli dell'urna volterrana II 68,4 con quella del sarcofago Robert III, 3, tav. CVIII,

(21) *Darstell. d. Gallier, etc.*, n. 43, p. 83 ss.

(22) *Op. cit.* p. 172.

(23) Particolari da foto Alinari nn. 41829 e 41866.

(24) SCHREIBER, *op. cit.*, tav. IX A (e non 11); HELEIG, *Führer*, II, p. 383, n. 1810. Qui ne dò il particolare da foto Alinari n. 28882.

fig. 332, il cui lato anteriore è ora nel Pantheon: che due cavalli condotti per le briglie abbiano le teste press'a poco nella stessa posizione è abbastanza facile, e che, se essi sono focosi, esse divergano fra loro, è altrettanto facile, e nulla consente di dedurre che gli dèi dei venti, barbuti e con alette sulla testa,



Fig. 13.

presso i cavalli del sole, siano *diventati* un giovane (Pelope) nelle urne col mito della morte di Enomao! A parte che i cavalli non sono affatto identici nei particolari visibili (criniere, ecc.).

Quanto poi al raffronto tra la terza concezione del mito di Atteone, cioè in ginocchio (urna II, 3,3) e i sarcofagi, quelli citati dalla E. (I, nn. 3 ss.) contengono il mito di Adone e non di Atteone.

E ancora, per la mossa « affrettata » del marito che chiama all'oltretomba la moglie in parecchie urne, addurrò quella alabastrina della collezione Antinori-Aldobrandini (fig. 16) III 65, 5 (25) che basterà a dimostrare come, confrontata con gli esempi di sarcofagi addotti dalla E. (col. 205), essi non vi abbiano che un rapporto molto lontano.



Fig. 14.

E cosa dire della Amazzone nell'urna I 67,1, messa a confronto colla dea Roma del rilievo Adrianeo dall'arco trionfale di M. Aurelio nel museo dei Conservatori (26) e colla *Virtus* della caccia al cinghiale nei sarcofagi di

(25) Foto inedita dell'A.

(26) HELBIG³ I, n. 894, p. 506.

Ippolito e Fedra? Ecco qui la *Virtus* del sarcofago al Laterano (fig. 17) (27): è in atteggiamento del tutto diverso da quello di Penthesilea: essa è calma, tiene lo scudo abbassato, la d. è protesa, sì, press'a poco ugualmente, ma tiene la



Fig. 15.

destra in quella di Priamo, la spalla d. è manicata, insomma non ci ha proprio nulla a che vedere!

Meno ancora può invocarsi il confronto con la dea Roma del rilievo adrianeo, che non regge neppure lo scudo.

(27) ROBERT, III, 2, 167. Ne dò il particolare da foto Alinari n. 6394.

* * *

Ma i confronti raggiungono addirittura il ridicolo quando si rivolgono all'*arte paleocristiana*: ecco esattamente i paralleli per figure in fretta ingiustificata, o esagerata, addotti alla col. 207: i tre Re magi sulla fronte del sarcofago dell'esarca Isacco da S. Vitale a Ravenna, che appartiene al II tipo dei sarcofagi ravennati e risale al V sec. (!!); Mosè sul Sinai nella miniatura del salterio parigino n. 139 (che la E. chiama «pittura di catacomba!»), risalente al sec. X (!!); l'omaggio dei principi degli Apostoli nel sarcofago



Fig. 16.

di S. Rinaldo nella Cattedrale ravennate, e la consegna del rotolo della legge a Paolo in quelli a S. Apollinare in Classe, del sec. V, e di Pietro Peccatore a S. Maria in Porto, esibenti una corrente artistica che richiama ad elementi micrasiatici, siriaci e palestinesi. Ma in quale arte mai si potrebbe raffigurare una persona che avanza in fretta (giustificata o no, questo è nella concezione dell'artista) in altro modo che non con il corpo proteso in avanti?!

Se mettiamo poi a diretto confronto, ad es., il tralcio ornamentale alla base della scena nella urna fiorentina I 67,2 (E. fig. 13, qui 18 a) con il tralcio nella volta del sepolcro Apostolico nelle catacombe romane di S. Sebastiano (fig. 18 b) (28), come non vedere a colpo d'occhio che

(28) Particolare da foto Alinari n. 41041.

il disegno è del tutto diverso? E quanto a « impressionismo non classico », cosa dovremmo dire allora delle ben note decorazioni addirittura rinascimentali nella tomba del Cardinale a Tarquinia? (29). Se dovessimo pensare sempre



Fig. 17.

a « contemporaneità », chi sa dove si andrebbe a finire! La verità è che l'arte etrusca di età ellenistico-romana ha già in sé una quantità di « maniere » e di

(29) Ad es., ved. *St. Etr.* II, tav. XIX basso, XXIV id., XXV id.

aspetti che saranno poi *ripresi* dalle grandi arti posteriori italiane, più o meno inconsciamente, senza che sia neppur lontanamente possibile dedurne congruenze cronologiche per analogie formali o sostanziali.

E così analogamente il tralcio di vite dello specchio IV 357, 2 non ha il minimo rapporto con quello nella volta della terza cella delle catacombe di S. Sebastiano (fig. 19) (30): diversi i pampini, diverso l'andamento dei tralci: sono due tralci dal disegno leggero e libero, ecco tutto.

* * *

La posa della donna nello specchio V 82, con la gamba d. abbandonata, è avvicinata dalla E. a quella di Venere nel ninfeo sotto S. Giovanni e Paolo (31): ma nella pittura romana è naturale, se pure infelice-



Fig. 18 a.



Fig. 18 b.

mente resa, la posa della gamba d. rigida di Venere *adagiata*, mentre nello specchio la donna è *seduta*, ed è sbagliata la rigidità della gamba sin. tesa: infelicità dovuta, dice il Wirth, alla tradizionale posa della dea anche nell'arte etrusca e che ha tratto in inganno il pittore. La E. invece vorrebbe giustificare tutto col « gusto del tempo », per l'uno e l'altro artista.

Con altri ravvicinamenti, come i riquadri dell'*excubitorium* nella Cappella dei Vigili in Trastevere (32), o addirittura il *pathos* nella scena di Eliseo dalla tomba della famiglia degli Ottavi, ora nel Museo delle Terme (33), siamo addirittura nel vago e nel generico, se non proprio nell'antitetico.

* * *

Il confronto tra le teste di grifo di urne etrusche e i grifi-leoni di *arte severiana* (34) è apparentemente stringente, ma l'errore sta nel dedurre anche qui la contemporaneità, mentre si tratta pur qui di motivi tradizionalmente man-

(30) WIRTH, op. c., tav. 28 b. Qui part. da foto Alinari n. 41039.

(31) WIRTH, op. c., tav. 13.

(32) WIRTH, op. c., tav. 33.

(33) WIRTH, op. c., tav. 38.

(34) Ad es., BLANCKENHAGEN, op. c., p. 95 e tav. 32, g. 89.



Fig. 19.

tenuti o fatti rivivere: tanto è vero che lo stesso Blanckenhagen osserva giustamente come questo motivo del «rinascimento flavio» sotto Settimio Severo e Caracalla derivi da analogo motivo del II secolo (ad es., nel foro di Traiano).

Fantastici poi sono i raffronti con le pitture parietali in catacombe cristiane e giudaiche di «stile illusionistico», datate tra il 220 e il 250 (35), se anche vi si possono trovare alcune imperfezioni anatomiche o certe decorazioni lineari, che hanno per puro caso qualche rassomiglianza con le decorazioni di alcuni specchi etruschi.

E ancora, avvicinandoci all'epoca di Costantino, l'arte cristiana: questa non occorre davvero per spiegare le «dotte conversazioni» di urne come la volterrana III 132, 1, se esse si spiegano benissimo, come già osservò il Körte, da modelli greci ellenistici (rodii?) del sec. IV a. C.

Così per la distorsione di certe figure, come nell'urna volterrana II 113, 1, non c'è affatto necessità di ricorrere a un modello cristiano come la creazione del mondo vegetale nella Bibbia Cotton (36) che risente, del resto, di influssi alessandrini: le due donne ingredienti con l'anfora devono voltarsi indietro ovviamente per vedere la persona aggredita *dietro* a loro. E poi del resto non bisogna dimenticare il profondo distacco di *substrato spirituale* tra le due arti, per cui si possono raggiungere effetti stilistici simili pur attraverso un pensiero direttivo del tutto differente, e non dimentichiamo che alla base di un'arte, l'etrusca, alla incapacità dell'artista si unisce una completa assenza di *spiritualità* che toglie ogni *vitalità* alle figure rappresentate, mentre nell'altra, la cristiana primitiva, si unisce alla naturale incapacità una *profonda sensibilità spirituale* piena di ingenuità, che dà alle figure un carattere suo proprio, ricco di sentimento mistico. La verità è che non basta *vedere* le opere d'arte nella loro esterioresità apparente, bisogna *sentire* in esse rivissuta la fede di chi le delineò ed eseguì, sia pure con mezzi del tutto primitivi e inetti.

Neppure la Clitemnestra «nella sua più tarda forma di Venus pompeiana» dell'urna volterrana con Telefo nel campo dei Greci I, 30, 10 ha bisogno di dipendere dallo stile artistico cristiano delle catacombe di S. Saturnino e Trasone (IV sec.) e di S. Callisto (37) (principio IV sec.), nè per la foggia dell'abito muliebre, nè per la posa delle braccia degli oranti. Del resto, basta vedere un solo istante l'urna per constatare che le due *Vanth* sedute, nei lati minori, sono vicinissime a quelle dell'urna centrale dell'ipogeo dei Volumni, perciò non possono separarsi tanto nel tempo. Si dovrà restringere all'arte paleocristiana la posizione delle braccia «mezze alzate»?

Anche se per le teste tarquiniesi (38) si potrebbe proporre qualche spostamento in avanti dalla prima metà del sec. IV a. C., non dimentichiamo che una di esse è su base *iscritta* in etrusco, e che anche gli etruschi sapevano incavare le pupille dell'occhio.

(35) WIRTH, op. c., pp. 165 ss., figg. 83-91.

(36) Cfr. O. WULFF, *Die Altchristliche Kunst*, I (Hbch. d. Kunstwissenschaft.) Berl. 1918, p. 283, fig. 266.

(37) WULFF, op. cit., fig. 70 p. 88 e tav. IV.

(38) GIGLIOLI, *A. E.*, tav. 256, 1 e 3.

Pure altre « imperfezioni del tempo » sono spiegabilissime nelle urne, per motivi ovvii inerenti alla scena: se le figure nell'urna volterrana III 64, 2 sono vacillanti, è perchè sono in leggero movimento e non possono posare bene sulle due gambe; e se lo sono quelle dell'altra urna volterrana III, 92,5 è pure perchè i soldati si appoggiano alle lance e perciò la persona è un po' piegata. Quanto alla zampa anteriore sin. così alzata, è usuale in scene di parata, e l'imperfezione evidente nel cavallo dell'auriga bianco nel mosaico delle Terme (39) non si ripete affatto identicamente nell'urna. Quanto poi al ravvicinamento delle teste dei personaggi dell'urna stessa con l'effigie nelle monete di Massimino II Daza (308-15), (40) ci vuole una buona dose di coraggio... per non dire altro.

E ancora: nello specchio II 104 quello che la E. ritiene residuo di ghirlande di foglie flavie — foglie sparse come piume —, non sono altro che ornato del tempio ed è ridicolo il confronto col mosaico della Sala Vaticana a croce greca (41).

Non cambiano le qualità dei ravvicinamenti per l'età di Costantino: quale concordanza possa vedersi tra l'assedio di Tebe nell'urna III fig. 58 (42) e l'assedio di Verona (43) nell'arco di Costantino, proprio non saprei (fig. 20) (44), come ha già del resto posto in chiaro il Bianchi Bandinelli.

Per la battaglia di Alessandro poi, nella sua più tarda concezione, non dimentichiamo che l'urna III, 111, 3 proviene dalla necropoli del Palazzone di Perugia che sarà un po' difficile far durare fino al IV secolo d. C.! E poi è noto che queste scene storiche trovano preciso riscontro col mosaico pompeiano a Napoli e risalgono a un originale greco del IV sec. a. C. (45). Se mai sarei in dubbio se mantenere all'arte etrusca l'urna I 44, 18 di ignota provenienza, al Vaticano, col sacrificio d'Ifigenia, di cui infatti il Körte nota la peculiarità dicendolo « lavoro secco e come intagliato in legno ».

* * *

Anche dove potevano essere poste in bella evidenza tradizioni etrusche sopravvissute in rilievi romani la E. è sfasata: i raffronti scelti nell'Altmann (46) sono in genere i meno adatti, come ad es. il simposio di fig. 154 con quella palma e quel cavallo che non ho mai veduto nei banchetti etruschi, o le capre presso l'albero della vita — che è poi una semplice quercia — di fig. 152 a. E se anche alla fig. 161 l'uomo sdraiato con la donna seduta di età traiana per posa e proporzioni ricorda i gruppi funerari chiusini, quanto divario tra le facce realistiche etrusche e queste idealizzate romane! E le danzatrici di fig. 205, come ben dice l'Altmann, ricordano molto più analoghe danze bacchiche greche.

(39) WIRTH, op. cit., tav. 12, 3.

(40) Id., op. cit., tav. 56, 17.

(41) Amelung, *Vat. Kat.* III, 1, tav. 49.

(42) (= II 9^a, suppl.) In Enk. fig. 22.

(43) Così L'ORANGE e v. GERKAN, *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen* (Berlin, 1939), tav. 9 a b (in genere era ritenuto l'assedio di Susa).

(44) Part. da foto Anderson n. 2542.

(45) Cfr. KÖRTE, III, p. 142.

(46) W. A., *Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* (Berlin, 1905).

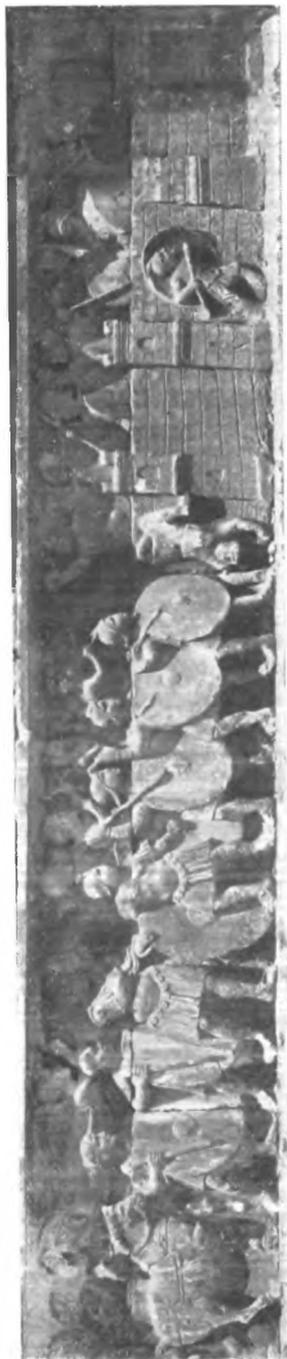


Fig. 20.

* * *

Credo che gli esempi esaminati e le osservazioni fatte siano più che sufficienti a sfatare ogni preconcetto sulla sostenibilità della tesi della Enking, ed avverto anzi che, se non ho creduto di prendere in esame qui altri confronti, non è già per tacere quelli che avrebbero potuto avere qualche peso: anche i rimanenti sono stati da me scrupolosamente vagliati, ma non ho ritenuto necessario di soffermarvici per non prolungare oltre questa mia nota già anche troppo nutrita, tale da chiudere, penso, per sempre l'argomento. Ed è piuttosto da prospettare il caso inverso: fino a quanto l'arte imperiale romana dei primi secoli abbia fatto rivivere, essa, motivi ornamentali e soggetti cari agli Etruschi, già compenetrati in lei, fin dagli ultimi tempi della repubblica.

In certi casi invece, come ho dimostrato via via, non sarei alieno dal proporre di togliere all'arte etrusca e attribuire ormai alla romana certe urne molto tarde con epigrafe latina e certi specchi, in ispece prenestini; ma con molta cautela e dopo averne ben ponderati, caso per caso, tutti gli elementi, interni ed esterni, a nostra disposizione. E badando bene di non spostare troppo urne iscritte, per non avvalorare l'asserzione, così sicura e decisa, della E. che « le iscrizioni già dal sec. I d. C. sono di nuovo etrusche »!

E la elaborazione artistica di ciascun pezzo resta quella che è, non acquista, nè perde, con l'inquadramento metodico proposto, anzi, *asserito decisamente* dalla E.; i pezzi deteriori resterebbero sempre tali e non acquisterebbero per nulla « rango, valore e bellezza » per il loro avvicinamento a opere d'arte romana di sicura datazione e di ben determinate correnti stilistiche.

ALDO NEPPI MODONA