

GUIDO ACHILLE MANSUELLI

LA COROPLASTICA TEMPLARE ETRUSCA
NELL'ETÀ TARDO ELLENISTICA NEL QUADRO
DELL'ARTE ETRUSCA E ROMANA REPUBBLICANA

Per iniziare a trattare il problema è necessario richiamare la tipologia del tempio tuscanico dell'età tarda esposta nella precettistica vitruviana¹ dove è detto che il tempio areostylo, avendo intercolunni molto larghi, non poteva essere costruito in pietra, ma solo con lunghe trabeazioni di legno (*de materia trabes perpetuae*). Le forme di queste *aedes* erano *barycephalae*, *humiles*, *latae*.² Vitruvio aggiunge *ornaturque signis fictilibus aut aereis inauratis eorum fastigia Tuscanico more, uti est ad Circum maximum Cereris et Herculis Pompeiani, item Capitolii*. Questo riferimento³ ha limiti alquanto lati, poiché il *Capitolium* fu votato da Tarquinio Prisco e dedicato nel 509 a.C. dal console Horatius Pulvillus, la *aedes Caereris* fu dedicata nel 493, mentre il tempio di *Hercules* fu costruito o rifatto da Cn. Pompeo e cioè non prima del secondo quarto del I sec. a.C. Della *aedes Tuscanica* Vitruvio dà poi un sintetico profilo delle forme, ma su di esse ritorna più tardi,⁴ dove, in chiusura di capitolo preannuncia: *nunc de Tuscanicis dispositionibus, quemadmodum institui oporteat, dicam*. Nel capitolo specifico Vitruvio si diffonde sulle rispondenze dimensionali e sulle partizioni dell'edificio in pianta e in alzato; il capitolo termina con un accenno brevissimo, ma per noi molto utile:... *supraque id tympanum fastigii structura seu de materia conlocetur, supraque eum fastigium columen cantherii templa ita sunt conlocanda, ut stillicidium tecti absoluti tertiaro respondeat*.⁵ In nota riporto la traduzione del nostro compianto Silvio Ferri.⁶ In particolare sottolineo l'enunciato *structura seu de materia conlocetur*, che lascia la possibilità di scelta fra un frontone in muratura e un frontone in legno, che è appunto il caso più frequentemente osservabile per i frontoni tardi, dove in effetto le figure fittili

¹ VITRUV., *de architect.*, IV, 7.

² VITRUV., *cit.*, III, 35,5.

³ VITRUV., *cit.*, nota prec.

⁴ VITRUV., *cit.*, IV, 6.6, e 7, 1-5.

⁵ VITRUV., *cit.*, IV, 7 e 51.

⁶ S. FERRI, VITRUVIO, Roma 1960, p. 176: «sopra di ciò si collochi il timpano del frontone, in muratura o in legno e sul timpano il fastigio è da porre e il trave centrale [il columen], i travicelli a spiovente [cantherii], i travi longitudinali [templa], in modo che lo stillicidio corrisponda al terzo del tetto completo.

recano sempre i fori per i chiodi che dovevano fissarli al fondo, appunto, di legno. In altro punto Vitruvio dava alcune indicazioni sul periptero,⁷ indicando per tale il tempio di Iuppiter Stator nella porticus Metelli, opera di Hermodoros di Salamina e il tempio di Honos et Virtus, fatto costruire da C. Mario dopo la guerra Cimbrica, cioè non prima del 101 a.C. Questo è un riferimento cronologico importante, perché l'architetto C. Mucius, si dovrebbe pensare in armonia con direttive di Mario, dopo l'esperienza di Ermodoro aveva abbandonato l'uso del marmo per ritornare alla pietra. Mucio avrebbe operato un ripensamento dell'organismo templare,⁸ cosa che del resto avrebbe fatto anche Ermodoro per il tempio di Iuppiter Stator, secondo la valutazione di Ferdinando Castagnoli, realizzando un'architettura non greca per modellarsi sul sistema locale.⁹ Vitruvio si intrattiene sull'opera di C. Mucio in termini elogiativi: *... vero si marmorem fuisset, ut haberet quemadmodum ab arte subtilitatem sic ab magnificentia et impensis auctoritatem, in primis et summis operibus nominaretur.*¹⁰ Poco prima Vitruvio aveva detto che Mucio operava *magna scientia confisus* e aggiunto che questo architetto romano *cellae columnarumque et epistyliorum symmetrias legitimis artibus institutis perfecit.*¹¹ Mucio quindi era entrato nel merito della *symmetria* e aveva lavorato secondo i principi sanciti e regolari (*legitimis artis institutis*), poiché *legitimus* vale conforme ai principi di legge.¹² Il passo non è abbastanza diffuso per consentirci di capire in che cosa consistesse l'interpretazione personale di Mucio se non che il tempio era *sine postico*, ciò che il Ferri ha tradotto non ha opistodomo,¹³ traduzione che poi ha portato ad una rettifica da parte del Castagnoli.¹⁴ La mancanza di opistodomo (e forse a questo punto converrebbe dimenticare lo schema scolastico e manualistico diffuso per il tempio greco) coinvolgerebbe il fatto che nella rielaborazione di Mucio la pianta era stata disegnata in conformità con la distribuzione italica degli spazi dell'organismo templare. Questa ipotesi permette di riconoscere nell'opera di Mucio una struttura della cella quale troviamo nei templi capitolari di Luna e di Florentia, il primo dei quali di poco posteriore alla colonia nel 177 e di poco più antico del «grande tempio» nella stessa città, ben noto perché provvisto di un importante apparato figurativo coroplastico e che nella ricostruzione del II secolo d.C. ebbe la forma di un periptero *sine postico*.¹⁵ Il *capitolium* di *Florentia* fu datato da Luigi Adriano Milani in età sillana, data poi

⁷ VITRUV., *cit.*, III, 2,5.

⁸ Si v. L. GUERRINI, art. *Mucius, Gaius*, in *E.A.A.*: V, 1963, p. 251.

⁹ F. CASTAGNOLI, in *Röm. Mitt.*, 62, 1955, pp. 142-143.

¹⁰ VITRUV., *cit.*, VII, praef. 17, *cit.*

¹¹ VITRUV. *l.c.* a nota prec.

¹² FERRI, *o.c.*, 125:... introducendo le più perfette simmetrie dell'arte nella cella, nelle colonne e negli epistili...

¹³ VITRUV. *o.c.* III, 2, 5; FERRI, *o.c.*, p. 102.

¹⁴ CASTAGNOLI, *o.c.*, a nota 9.

¹⁵ MANSUELLI, *L'ultima Etruria*, Bologna 1988, *passim*.

radicalmente modificata; Guglielmo Maetzke lo ha datato al momento della deduzione coloniale cesariana;¹⁶ esso sarebbe quindi alquanto posteriore al tempio di Mucio. I templi tardoetruschi di Luna e di Florentia ripetono la tipologia tuscanica e si collocano subito prima e subito dopo l'attività dell'architetto operante per C. Mario. Potremmo supporre che i diversi templi fossero di forme fra loro non senza rapporto: ciò agevolerebbe l'inquadramento di Mucio¹⁷ e servirebbe ad illuminarne l'opera per noi perduta e documentata finora soltanto dal discorso faticoso e troppo abbreviato di Vitruvio. Il compianto Luigi Crema, nel suo manuale sull'architettura romana¹⁸ intendeva il tempio di Mucio come di tipo italico, fissando una data alla fine del II secolo a.C. Una tipologia analoga è stata indicata da A. Rusconi per il tempio di Diana Tifatina a S. Angelo in Formis, che l'Autore considera ancora del III secolo a.C.¹⁹ Per completare questo preambolo sull'architettura templare dovremo ancora ritornare a Vitruvio per rilevare la commistione di elementi Tuscanici, Corinzii e Ionici:... *nonnulli etiam de Tuscanicis generibus sumentes columnarum dispositiones transferunt in Corinthiorum et Ionicorum operum ordinationes et quibus in locis in pronao procurunt antae in isdem e regione cellae parietum columnas binas conlocantes efficiunt Tuscanicorum et Graecorum communem ratiocinationem.*²⁰ Con questo passo si completa il discorso sulle *tuscanicae dispositiones*.²¹

Mi è parso utile mettere in chiaro questi problemi della tipologia templare nell'età tardoetrusca, essendo la coroplastica intimamente connessa con le forme architettoniche; la genesi di queste si è realizzata, fra eredità etrusco-italica ed apporti greci nel momento in cui Vitruvio ha prospettato i problemi che qui si è cercato di ricapitolare. Vitruvio non ha peraltro considerato i due tipi di coroplastica frontonale che noi dovremmo porre all'inizio della nostra trattazione specifica e che io riconoscevo nel frontone di Talamone²² ed in quello di San Gregorio al Celio:²³ da un lato poniamo il frontone pittorico, dall'altro quello a figure isolate e scandite sul modello dei frontoni classici di edifici come il tempio di Olimpia ed il Partenone.²⁴ Vitruvio, si è detto, aveva

¹⁶ G. MAETZKE, *Florentia*, Roma 1941, p. 7 e segg.

¹⁷ La personalità di C. Mucio meriterebbe una ricerca più approfondita, estesa alle altre personalità di architetti del periodo tardo-etrusco e romano della fine della repubblica; ciò implicherebbe una ulteriore ricerca sul testo vitruviano e sulle altre fonti relative al periodo.

¹⁸ L. CREMA, *L'architettura romana* in *Encicl. class. S.E.I.*, pp. 37-38.

¹⁹ A. FERRUA in *Rendic. Accad. Pontif. XXVIII*, 1+2, 1954-55, pp. 55 e segg.

²⁰ VITRUV. *o.c.*, IV, 8, 5.

²¹ VITRUV. *o.c.*, IV, 7.

²² Sul frontone di Talamone si v. O.W. VON VACANO, B. VON FREYTAG LÖRINGHOFF in *StMatAN*, N.S., V, 1982, pp. 177-287.

²³ ANDRÈN, *Architectural terracottas from Etrusco-italic temples*, Lund Leipzig, 1941, pp. 350-360 e tavv. 110-111.

²⁴ E. LAPALUS, *Le fronton sculpté...* pp. 449-451, Olimpia; (Partenone).

parlato di *fastigia*²⁵ e di *signa fictilia aut aenea inaurata*²⁶ secondo l'uso Toscanico, ma non possiamo nascondere una incertezza per il fatto che di tali *fastigia* non si posseggono documenti diretti di età anteriore a quella di cui qui ci occupiamo, un'età che restringe di molto la iniziale latitudine che Vitruvio ha accennato nella sua cronologia abbozzata nel libro III.²⁷ In effetto le lastre di copertura delle testate delle travi maestre non potrebbero intendersi come *fastigia* di tradizione classica. Ci mancano inoltre documenti diretti di *fastigia* con figure di bronzo dorato, che Vitruvio avrà certamente visto, ma che non ci sono pervenute o che nessuno si è curato di riconoscere: è un tema che va posto per le ricerche future. Il frontone a figure di bronzo dorato si spiega come un elemento di tradizione classicistica, assolutamente sconosciuto all'arte greca sia nelle testimonianze dirette che nella tradizione letteraria.²⁸ Vitruvio è il solo a parlare di una statuaria in bronzo nell'apparato dei templi, e noi dovremmo intenderla come riprova di un fenomeno dell'etruscità tarda, se non di una interpretazione romana, essendo notoriamente l'arte romana molto propensa alla doratura del bronzo.²⁹ E poiché non abbiamo ragione di ritenere dubbia la referenza vitruviana, correrebbe l'obbligo per noi di individuare dei documenti. Se per un momento prendiamo in esame il problema dei frontoni, come è stato definito nella ormai classica opera di Étienne Lapalus,³⁰ vediamo che nei frontoni arcaici si hanno soluzioni quali quella del tempio di Artemis a Corfù, con gli elementi narrativi distribuiti nel tessuto di una composizione decorativa.³¹ A questo schema si è ispirato a Roma l'artista che ha realizzato il frontone del tempio del complesso di S. Omobono,³² che costituisce un esempio finora unico nell'ambito etrusco-italico. In Grecia poco tempo dopo si trova il frontone del Tesoro dei Sifnii a Delfi, con figure scalate lungo le pendenze secondo una duplice scala gerarchica. Nella serie dei frontoni attici si ha il caso del «frontone dell'olivo», con la possibile scena dell'agguato a Troilo, molto interessante per noi perché la parte centrale è un elemento d'ambiente, dove le figure sono inserite in un'architettura. Ancora dopo, nel tempio delfico degli Alcmeonidi, di matrice culturale attica, i frontoni sono organizzati secondo un doppio rapporto dimensionale — gerarchico e di movimento, mentre gli elementi animalistici decorativi sono progressivamente respinti verso le estremità dei triangoli. Una organizzazione più logica si trova nel frontone del thesauròs degli Ateniesi con la combinazione di elementi verticali ed orizzontali, sistema

²⁵ VITRUV. o.c.

²⁶ VITRUV. o.c.

²⁷ VITRUV. o.c., III,

²⁸ Sull'argomento mi sono ripromesso di tornare.

²⁹ L. VLAD BORRELLI, voce *Doratura* in *EAA*, III, 1960, pp. 173-174

³⁰ LAPALUS o.c., pp. 440-441.

³¹ LAPALUS, tav. III, XXIII.

³² A. MURA SOMMELLA in *Par Pass.*, 32, 1977, pp. 83 e segg.; figg. 12-13 e 14-15; sul «frontone dell'olivo», Lapalus fig. 16.

poi definito nei frontoni di Olimpia, in cui dimensioni gerarchiche e disposizioni orizzontali — verticali si combinano. Un sistema analogo è ripreso nella composizione fidiaca del Partenone. Dall'esempio di Olimpia si instaura una norma: i frontoni sono in genere uno statico e uno dinamico. Il frontone del Partenone riprende lo sdoppiamento della figura centrale, già applicata in uno dei frontoni arcaici dell'Acropoli. Il fondo della superficie frontonale è ordinariamente costituito dalla parete di blocchi, di fronte a cui si dispongono le figure, che in più casi (Olimpia ad esempio) non sono completate nella parte posteriore.³³ Il frontone figurato del tempio etrusco-italico arcaico non ha uno svolgimento completo, ad eccezione del ricordato esempio romano di S. Omobono, ma risulta di una serie di antefisse in corrispondenza delle travature orizzontali ed oblique, e di placche di testata in corrispondenza delle estremità delle travi maestre, placche fra loro, sembra, non coordinate figurativamente, ma risolte ciascuna in sè.³⁴ Il frontone di tipo greco non appare prima dell'esemplare romano di San Gregorio al Celio, che già Arvid Andrèn datava tra la fine del II e l'inizio del I secolo a.C.,³⁵ data recentemente accettata in sostanza da Mario Torelli, che anch'io ritengo accettabile (terzo venticinquennio del II secolo).³⁶ Il frontone di Via San Gregorio è il miglior esempio che possiamo dare di frontone chiuso di tipo greco e quindi ben localizzabile in ambiente culturale classicistico, sulla linea verso cui era orientato anche Vitruvio.³⁷

Nell'ambito del II secolo si colloca anche, come è stato confermato anche di recente dalle ricerche congiunte di Otto Wilhelm von Vacano e di Bettina Freytag Löringhoff, edita in occasione della esposizione a Firenze delle terrecotte di Talamone.³⁸ Ma non mi sembra persuasiva, da parte degli stessi studiosi, la discussione in questo caso del frontone chiuso in Etruria:³⁹ il frontone di Talamone, nella forma che possediamo dopo il rifacimento del periodo B è qualcosa di molto diverso dal frontone chiuso greco, inteso nella forma classica del VI-IV secolo su cui ci siamo intrattenuti. La composizione di Talamone è infatti una composizione pittorica, senza confronti in ambito greco, ciò che è anche confermato dal restauro compiuto prima della esposizione a Firenze del 1982.⁴⁰ Tale restauro ha implicato l'eliminazione della cosiddetta «figura gigantesca di genio alato» sull'asse mediano centrale, figura che va

³³ LAPALUS, *o.c.*, tavv. XX, XXI.

³⁴ Così negli esempi di Pyrgi, Tarquinia (Ara della Regina) ecc.

³⁵ ANDRÈN, *o.c.*, pp. 350-360, fig. 34.

³⁶ M. TORELLI, in R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, *Arte dell'ant. classica, Etruria*, Roma-Torino 1976, arte romana, scheda 48.

³⁷ Sugli orientamenti di Vitruvio, nonostante la bibl. assai ampia, non esiste un lavoro soddisfacente; indico questa come una delle cose da fare.

³⁸ V. sopra nota 22.

³⁹ *O.c.* a nota prec., p. 199 e seg., e p. 204 e seg.

⁴⁰ *O.c.* a nota prec.

probabilmente spostata al secondo frontone, largamente incompleto:⁴¹ la composizione che ne risulta non comprende alcuna figura di dimensioni fuori media, ma si svolge su registri paralleli, secondo cui è abbastanza faticosamente realizzata la copertura completa della superficie triangolare. In alto è collocato l'episodio di Capaneo che scala le mure di Tebe: tale episodio è collocato al di sopra del gruppo tragico di Edipo cieco e dei figli Eteocle e Polinice agonizzanti, un gruppo virtualmente simmetrico ai lati del quale, ma dissimetrici, stanno i due gruppi con le quadrighe di Adrasto, presso cui sta una Vanth,⁴² e di Amphiarao che sta sprofondando sotterra. Mario Torelli ha ben compreso il carattere pittorico del frontone, insieme con la disposizione a più piani.⁴³ che peraltro non ha nulla a che fare con la composizione polignotea, come è detto nel catalogo della esposizione fiorentina.⁴⁴ La disposizione a più piani, a parere di chi scrive, è solo un espediente per conciliare la forma triangolare con una «profondità intenzionale» delle diverse componenti, senza alterare il modulo unitario dimensionale. Il collegamento fra i diversi piani è materialmente sensibilizzato dai due gruppi su quadrighe, dove le casse dei carri sollevano le figure al disopra degli elementi di contorno. Per la concezione pittorica dell'insieme depongono anche gli sporti delle figure fuori terra dei limiti geometrici del triangolo e dal loro proiettarsi oltre tali limiti sulle lastre di rivestimento. Mi verrebbe fatto di rinverdire il ricordo di un vecchio lavoro, che per altri versi considero ormai superato, edito nel 1950, quando si accettava la ricostruzione tradita di questo complesso frontonale.⁴⁵ Al momento attuale delle nostre conoscenze il frontone di Talamone rimane un ἄραξ, anche per la sicura connessione con gli altri elementi dell'architettura, ma accanto si dovrebbe porre il frontone (o i frontoni) di Civitalba, già al Museo civico archeologico di Bologna ed ora in quello nazionale di Ancona; questi materiali di Civitalba molto probabilmente non furono mai posti in opera, secondo quanto è stato ragionevolmente supposto dall'Autore di uno studio di ricostruzione, il mio compianto amico e condiscipolo Mario Zuffa,⁴⁶ che ricordo con memore gratitudine, perché mi aveva anticipato già nel 1956 molti dati utili e con me aveva discusso più volte su questo problema. Si trattava di stabilire, in via ipotetica, e la prudenza dello Studioso è sempre da citarsi come esempio di estrema onestà scientifica, e professionale, la possibilità di stabilire se a Civitalba

⁴¹ Sulla esegesi prima del 1982 si v. Torelli, *o.c.* a nota 36, *arte etrusca*, sch. 190.

⁴² Ma non si può dire «Adrasto... assistito da una Vanth», come alla didascalia della tav. V dell'*o.c.* a note 22 e 38.

⁴³ Torelli, *o.c.* a nota 41.

⁴⁴ P. 204 dell'*o.c.* alle note 22 e 38.

⁴⁵ *Ricerche sulla pittura ellenistica*, Bologna 1950, pp. 73-77.

⁴⁶ *I frontoni e il fregio di Civitalba nel Museo Civico di Bologna, prospettive critiche di un restauro*, in *St. Calderini Paribeni*, III, Milano 1956, pp. 298 e segg., ripubblicato nella miscellanea *Scritti di Archeologia*, Roma, 1982, pp. 107-124. Non capisco perché nella copertina di questo volume si sia data la versione intera del frontone, nonostante la prudenza dell'Autore.

i frontoni fossero due oppure uno solo ad elementi scalati in altezza. In questo caso il frontone ipotetico di Civitalba sarebbe stato abbastanza affine a quello di Talamone. Ma a conclusione del suo studio lo Zuffa finì con l'ammettere la molteplicità dei frontoni, di per sé da non escludersi,⁴⁷ anche in base alle osservazioni di Arvid Andrèn,⁴⁸ ed anche l'eventualità di un terzo frontone di altro edificio.⁴⁹ Se il materiale di Civitalba non è mai stato posto in opera, ma riservato in vista di utilizzo, avremmo un caso mancato di frontone pittorico,⁵⁰ tendenzialmente analogo a Talamone, che quindi resterebbe un ἄπαξ. Per Civitalba mancano del tutto elementi architettonici, invece presenti nell'edificio templare di Monterinaldo, ora nel Museo Nazionale di Ancona,⁵¹ per cui è possibile ristabilire il collegamento fra tipologia architettonica ed apparato coroplastico. In proposito di recente nel catalogo della mostra tenuta a Roma, dal titolo *Prima Italia*,⁵² la collega Laura Fabbrini ha parlato con chiarezza di sculture frontonali, di cui al tempo della mostra era ancora in studio la ricomposizione; essa specifica un «numero imprecisato di teste intere e frammentarie, di panneggi, membra e sedili, nella quasi totalità provenienti da muri antichi», nei quali erano stati reimpiegati come materiali da costruzione. La data proposta dalla Collega Fabbrini è fra il secondo ed il terzo quarto del II secolo a.C. e l'inquadramento stilistico si basa sull'affinità con le sculture frontonali di Arezzo, con la riserva che le terrecotte di Monterinaldo si intendono di maggior disinvoltura esecutiva rispetto alla maggior finitezza degli esemplari aretini.⁵³ Questo materiale di Arezzo proviene dalla Catona ed è datato agli inizi del II sec. a.C.⁵⁴ Poiché non si è completamente d'accordo sulla pertinenza delle varie parti e sull'attribuzione a diversi artisti, neanche in questo caso è possibile fare un discorso di composizione del frontone o dei frontoni, in attesa che venga fatta un'analisi delle riconessioni dei frammenti. Il fortissimo carattere patetico di molte teste rivela un carattere stretto con le formule pergamene. Anche per i materiali della Catona si è parlato di complesso frontonale con figurazioni di divinità; nell'incertezza resta sempre la possibilità che le figure almeno in parte appartengano ad una assemblea di divinità, in analogia con i complessi frontonali di Cosa, Bolsena e Luna, ma ciò mal si concilierebbe con l'agitato patetismo, che invece indurrebbe ad ammettere un

⁴⁷ O.c. a nota prec.

⁴⁸ ANDRÈN, o.c., tavv. LXVII e CXXII e segg.

⁴⁹ ZUFFA, o.c.: a nota 46, *passim*.

⁵⁰ In vista di ciò l'avevo considerato nell'o.c.: a nota 45, p. 78 e segg.

⁵¹ Personalmente ricordo che parte del materiale di Monterinaldo passò, prima del 1954, all'Ufficio esportazione della Soprintendenza alle Antichità (come allora si diceva) dell'Emilia a Bologna; dovrebbe esserne rimasta traccia negli Atti del tempo.

⁵² L. FABBRINI, in *'Prima Italia'*, Roma 1981, pp. 201-202.

⁵³ Per i materiali di Arezzo, l'o.c. alla nota precedente pp. 198-199 (P.G. Zamarchi) si v. P. BOCCI PACINI, in *Santuari d'Etruria*, a cura di G. COLONNA, Firenze 1985, 179-185.

⁵⁴ Si v. o.c. a nota prec.

frontone dinamico accanto ad un frontone statico, come già nella tradizione classica.⁵⁵ Non è naturalmente possibile decidere sul tipo dei frontoni aretini, che solo per ipotesi si possono ritenere plastici, benché non esenti da formule pittoriche. Il rinvenimento non è stato diretto e il materiale non è stato trovato in situ.⁵⁶ Nel frontone di via S. Gregorio a Roma le figure sono, come risulta anche dall'esegesi del Torelli⁵⁷ disposte frontalmente, eccetto la figura muliebre seduta su di un'ara, che accenna ad obliquità; forse le corrispondeva una seconda figura femminile panneggiata. Certo fra le figure non sono indicati collegamenti derivanti da un'azione ed ogni figura si disegna nel proprio volume in una pressoché assoluta autonomia. La riduzione progressiva delle dimensioni segue l'inclinazione delle pendenze ed è condizionata dalla gerarchia interna dei soggetti, per cui le immagini di divinità sono materialmente più alte. Se l'esegesi corrente è giusta, la parte mediana doveva essere occupata dalla figura di Mars, in piena armatura e che, completata con la testa ed il cimiero, superava l'altezza della figura femminile sull'ara. La disposizione delle figure inoltre sembra suggerita dal ritmo del colonnato frontale del tempio, conforme alla norma dei frontoni dei templi classici. Elementi perduti potevano essere di carattere animalistico, se la scena rappresentava veramente un suove-taurilia.⁵⁸ In tal modo, senza forzature, le figure animali, almeno da uno dei lati, potevano riempire il triangolo fino alla base. Accanto alla gamba destra di uno dei victimarii si riconoscono ancora, se ho visto bene, resti di un animale. Elementi di questo genere individuano una chiusura sul retro, risultante dalla giustapposizione delle lastre, come indicato da numerosi esempi.⁵⁹ Non mi pare infatti che le figure apparissero come si immaginerebbe guardando la sistemazione del museo, profilate sul vuoto o su di una parete intonacata. Anche in questo caso le lastre erano applicate mediante chiodi ad una struttura di legno. Tale posizione risulta anche soltanto dalle fotografie riprodotte nelle tavole dell'opera dell'Andrèn.⁶⁰ Il frontone chiuso, in senso greco, è da assumersi come spazio, cioè tridimensionale; il frontone pittorico, tipo Talamone, non è tridimensionale, ma bidimensionale, in quanto non si ha sfondamento in profondità, ma emergenza dal fondo verso l'osservatore, carattere che è anche comune al mancato frontone di Civitalba. Non mi pare che nel suo lungo discorso sul frontone chiuso la Prof. Massa Pairault abbia messo sufficientemente in evidenza questo particolare, benché il suo lavoro abbia molti spunti di grande interesse.⁶¹ In conclusione io intenderei come frontone «chiuso» i

⁵⁵ Si v. supra pp. 24 e note 30 e 31.

⁵⁶ Indicazioni nell'*o.c.* a nota 53.

⁵⁷ TORELLI, *o.c.* a nota 36, schema 48, cit.

⁵⁸ L'esegesi nell'*o.c.* a nota prec, e ANDRÈN, *o.c.*, pp. 350 e segg., cit., e tavv. 110 e segg.

⁵⁹ Si v. i casi delle tavv. 80, 81, 84, 95, 96, 99, 100, 101, 102, ecc.

⁶⁰ ANDRÈN, tav. cit. a nota prec.

⁶¹ F.H. MASSA PAIRAULT, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, Rome 1985, pp. 131 e segg.; 135-166.

frontoni classici con elementi effettivamente tridimensionali, come quelli di Olimpia, del Partenone, di Tegea e non classificherei fra questi i complessi pittorici italici, fra cui appunto il frontone di Talamone. Nel caso come quello del frontone romano di Via San Gregorio al Celio si è raggiunto un compromesso in senso classicistico, perché il frontone è orientato verso una qualificazione plastica. La dimensione in senso della profondità andrebbe in ogni modo calcolata e, in genere, i frontoni romani di età imperiale tendono a ridurre decisamente la dimensione della profondità e a ridurre il volume plastico alla misura di bassorilievo.⁶²

Il materiale di Luna ha avuto vicissitudini assai varie, connesse con i diversi e contraddittorii tipi di rimontaggio dei vari esempi di coroplastica. Il problema è tuttora aperto, poiché non si sa con precisione la pertinenza delle figure, in genere riferite al cosiddetto «grande tempio», solo di pochissimo più recente del *capitolium* della colonia lunense, dedotta nel 177 a.C.; ma le difficoltà, dovute anche alla non vigilata effettuazione dello scavo, si sono poi nel tempo moltiplicate e oggi non è affatto chiaro come il materiale coroplastico, successivamente trasferito al Museo Nazionale di Firenze, fosse ripartito fra i due edifici sacri ed in quale misura. Uno degli elementi meno dubbi è costituito dal riconoscimento dell'ascendenza di parte almeno delle figure a suggestione dell'artista neoattico Timarchides, che a Roma aveva lavorato per M. Emilio Lepido, uno dei triumviri *coloniae deducundae* a Luna e prima (nel 175) vincitore dei Liguri.⁶³ La tesi timarchidea è stata di recente con buone ragioni sostenuta da Filippo Coarelli, in studi del 1970 e successivi, sulla base di precedenti studi del compianto Giovanni Becatti⁶⁴ che definì per primo la figura dell'artista. Al complesso problema della ricostruzione dei frontoni ha recato di recente un contributo positivo Antonio Frova,⁶⁵ facendo eseguire grafici in cui sono state isolate le diverse figure: si tratta di una concreta operazione di fronte all'infittimento delle figure stesse che per molto tempo hanno reso difficile la lettura di esse. L'analisi del Frova si è quindi sommata all'opera di Giacomo Caputo, a seguito di una presentazione al Museo di Firenze nel 1965: il Caputo aveva già cominciato molto opportunamente a diradare i gruppi, avviando così un'opera di chiarificazione.⁶⁶ Ma in ogni modo restano numerosi interrogativi oltre le precisazioni del numero dei frontoni, essendo teoricamente possibile ipotizzare per il *Capitolium* e, in forma più dubitativa per il «Grande tempio», un frontone nella fronte postica, da non

⁶² Un altro lavoro da fare sarebbe l'analisi delle composizioni frontonali nelle rappresentazioni architettoniche dell'arte romana, specialmente della capitale.

⁶³ A. FROVA ed aa.vv. *Luni, guida archeologica*, Sarzana, 1985, specialmente pp. 9-18.

⁶⁴ G. BECATTI, *Timarchides e l'Apollo qui tenet citharam*, *Bull. com.* LXIII, 1935, pp. 111 e segg.; P. MORENO, voce *Timarchides* (Timarchides I), in *EAA*, VIII, 1966, p. 856-87.

⁶⁵ *O.c.* a nota 63, disegni alle pp. 106-107.

⁶⁶ G. CAPUTO, *Guida alla scultura di Luni*, Firenze 1965.

escludere per templi tuscanici, visto che precedenti di una veduta posteriore è stata documentata già a Pyrgi.⁶⁷ Dell'opera del Caputo non è tenuto conto nella bibliografia dell'opera della Prof. Massa Pairault, la quale ha sostituito alla tradizionale interpretazione come strage dei Niobidi quella come morte di Troilo, sul fondamento iconografico di una serie di urnette.⁶⁸ Personalmente non sono molto convinto di questa nuova ipotesi, che peraltro non mi sentirei di sostituire, e mi auguro che dalla nuova analisi che verrà compiuta in questa sede molti problemi delle terrecotte lunensi possano venire chiariti. Osservo che non mi pare necessario al momento accumulare nuove ipotesi esegetiche quando sarebbe assai più importante e utile affrontare altri problemi, a cominciare dalle analisi fisico-chimiche, ancora ben lontane dall'essere definitive, per passare di nuovo ai problemi della ricomposizione, che dai risultati delle analisi già indicate è obbligatoriamente condizionata, all'analisi stilistica che dovrebbe consentire una serie di precisazioni attributive. Non mi pare vi siano, al momento plausibili ipotesi circa la composizione dei frontoni in base all'inclinazione delle pendenze, comunque gli elementi figurali superstiti non permettono di pensare ad una forma di tipo classicistico come quella di S. Gregorio al Celio. Il problema compositivo è ad ogni modo subordinato all'accertamento delle dimensioni dei fondi.⁶⁹ Parti delle figure ascrivibili alla triade capitolina dovrebbero forse considerarsi come pertinenti al Capitolium, a meno di non pensare ad una funzione capitoliana inizialmente affidata al grande tempio: nello stato attuale degli scavi documentati tutto è possibile. Anche il gruppo di Luna e del Genius coloniae andrebbe preso in considerazione. Su questo problema si dovrebbe andare per eliminazione: ad esempio andrebbe scartata l'identificazione con Minerva della figura femminile con il petto parzialmente scoperto, affatto estranea ad ogni iconografia della dea; fra le altre figure l'Apollo citaredo può accettarsi per il gruppo degli dèi maggiori, non per il gruppo dei Niobidi, cui converrebbe il tipo dell'Apollo saettante, adatto a far coppia con l'Artemide in abito amazonico, meno facilmente giustificabile nel gruppo degli dèi maggiori, anche se la tipologia è oltremodo comune. Il «frontone dei Niobidi», anche se ormai tale esegesi non si può più dire del tutto sicura, anche se a favore di essa starebbe il parere, sempre rispettabile, di vecchi studiosi come Luigi Adriano Milani, non mai da respingere in toto.⁷⁰ Di una soluzione frontonale l'unico motivo che andrebbe considerato come adatto ad una collocazione laterale, lungo uno dei lati discendenti, appare il gruppo del cavaliere su cavallo che sta cadendo.⁷¹ Dovrebbero essere collocate

⁶⁷ G. COLONNA, in *Not. Scavi*, 1959, pp. 132 e segg.; 1961, pp. 363 e segg.

⁶⁸ *O.c.* a nota 61, p. 101 e segg. e passim.

⁶⁹ Si v. anche i tentativi di ricostruzione, riprodotte in FROVA, *Luni*, cit. a nota 63, pp. 104 e 105.

⁷⁰ MILANI, *cit.* a nota 16.

⁷¹ Riproduzioni in ANDRÈN, *o.c.*, tav. 26

verso il mezzo le figure del «Niobide 3» e quella del «secondo Niobide adulto», ai cui piedi starebbe accovacciato un fanciullo, un fratello minore. Una delle tipologie meno incerte per la decifrazione del gruppo sarebbe quella del «Pedagogo» in lunga veste, ma alquanto diverso dal «pedagogo» del gruppo rinvenuto a Roma ed ora agli Uffizi. La «Musa 2» e la «Musa 1» potrebbero spiegarsi come Niobidi adulte, che in questo contesto non sarebbero giustificate come Muse. È certo tuttavia che occorre abbandonare comunque l'idea di una serie assolutamente completa del gruppo di Niobe, cui mancherebbe la coppia Niobe – figlia minore, e che teoricamente dovrebbe esser composto da almeno sedici figure, ma non è detto che il gruppo fosse completo.⁷² Minore difficoltà costituirebbe in effetto l'esegesi proposta come Morte di Troilo, che non sarebbe legata ad alcun numero fisso di personaggi, ma che dovrebbe spiegarsi per il soggetto, giustificabile in una urnetta, di una serie assai vasta, meno per un frontone templare in una città coloniale romana. Del «grande tempio» possediamo alcuni elementi dell'apparato decorativo ornamentale, di cui vari si trovano al Museo di Luni.⁷³ La classificazione dei frontoni lunensi permette di considerare questi al di fuori delle due categorie che avevo indicato in partenza. Non sono frontoni pittorici tipo Talamone, nè frontoni plastici del tipo Roma Via San Gregorio. Possono indicarsi come «classicistici», ma per altro verso attestano l'apertura del mondo artistico tardoetrusco verso gli orientamenti vari dell'ellenismo, di cui ormai i Romani si facevano portavoce. Alle tipologie lunensi se ne potrebbero aggiungere altre, attestate da materiali di diverse provenienze e di diversi musei, in gran parte pubblicate nella vasta opera dell'Andrèn.⁷⁴ Alcuni elementi frontonali provengono da Vetulonia e sono parti di una composizione dinamica in cui è anche un gruppo erotico; dovrebbero datarsi posteriormente alla ripresa della città.⁷⁵ Altre terrecotte appartengono a Chiusi: una di esse è forse un elemento angolare di frontone.⁷⁶ Altre probabili figure frontonali con panneggi, in un caso almeno di tipo medioellenistico, sono su lastre che conservano ancora fori per chiodi di applicazioni ad un elemento ligneo; provengono da Tivoli e sono conservate nel Museo Gregoriano Etrusco in Vaticano.⁷⁷

Fra le tipologie di terrecotte templari etrusco-italiche esistono molte serie, classificabili per categorie. La più numerosa, anche se il materiale non è mai stato completamente né correttamente studiato e pubblicato, è quella delle lastre di rivestimento. In più casi una classificazione è subordinata allo studio

⁷² Sul problema del gruppo di Niobe rinvio al mio catalogo della *Galleria degli Uffizi*, I, Roma, 1958, pp. 101-109 e i nn. 70-83.

⁷³ FROVA, *o.c.* a nota 63, pp. 58, 74, 107.

⁷⁴ ANDRÈN, *o.c.*, *passim* v. nota 54.

⁷⁵ ANDRÈN, tav. 84.

⁷⁶ ANDRÈN, tav. 86.

⁷⁷ ANDRÈN, tav. 114.

ed alla definizione dei monumenti architettonici di appartenenza ed alla cronologia degli interventi, talora molto frequenti nel corso della vita del monumento stesso: la fragilità comprometteva la conservazione, il costo limitato poteva consentire frequenti sostituzioni, complete o parziali, senza contare il fatto che l'impiego del legno per le strutture, almeno di copertura, metteva in forse esso stesso la durata dell'intero manufatto e agevolava le occasioni di sostituzioni o rimaneggiamenti. Sarebbe in ogni caso auspicabile una integrale pubblicazione dei materiali ed una sistematica classificazione tipologica che faciliterebbe l'orientamento, nel mare magnum di una produzione dovunque abbondantissima, specie se i criteri nuovi di scavo porteranno ad aumentare il numero degli esemplari a disposizione. Nell'età etrusco-italica tarda, comunemente ragguagliata al tardo ellenismo⁷⁸ i materiali architettonici decorativi tendono a schematizzarsi nei moduli e nelle forme, pur lasciando sempre una larga parte all'inventiva artigianale. Forse un più attento esame potrebbe enucleare casi in cui riconoscere la «mano dell'architetto»,⁷⁹ prevedibilmente piuttosto rari. Nelle lastre di rivestimento e di coronamento l'elemento figurale diventa progressivamente meno comune e la policromia si schematizza anch'essa e tende ad uniformarsi. Così l'apparato di rivestimento si meccanizza e questo porta il rivestimento a recedere nell'appariscenza; ne vengono pertanto valorizzati gli elementi plastici e pittorici dei complessi frontonali e dei fregi. Questi ultimi, nella scala delle importanze, vengono subito dopo i frontoni, ma il solo caso sicuro di fregio è quello di Civitalba, che, come già fatto presente, forse non è mai stato posto in opera. Mentre si verifica questo fenomeno del livellamento e della schematizzazione, si nota che sono da tempo scomparse le grandi figure acroteriali e di culmine, che ben conosciamo dagli esempi arcaici di Murlo, di Caere, di Veii e di Falerii. Di questa macrotettonica figurativa non c'è alcun cenno nella sistematica vitruviana, in quanto già uscita dall'uso nell'età tardo repubblicana. Dati relativi si trovano invece nella enciclopedia pliniana, in cui sono ricordate le opere di Vulca di Veii e in particolare le quadrighe del tempio Capitolino, che Plinio ricorda due volte⁸⁰ nel punto in cui dichiara che la *plastica* è stata l'arte nazionale dell'Italia e in particolare dell'Etruria, fondandosi sulla tradizione di Varrone, il maggior dotto sulle memorie dell'Italia antica e di Roma. Ma al tempo in cui Vitruvio raccoglieva il

⁷⁸ Sul termine 'ellenismo' si dovrebbe intendere un fatto particolare della cultura greca, da non usare promiscuamente, se non come termine traslato di riferimento cronologico. Su questo punto v. il mio lavoro citato, *L'ultima Etruria*, in corso di stampa, nota 39 a p. 18. Per questo ripeto qui il ringraziamento all'amico Giorgio Gualandi, per le numerose conversazioni su questo tema.

⁷⁹ Il termine è mutuato dalla voce *Architettura*, di B. ZEVI, in *EUA*, I, 1958, col. 615-682, e didascalie alle tavv. 414-422.

⁸⁰ *Plin. Nat. hist.*, XXVIII, 6 e XXXV, 157: *praeterea elaboratam hanc artem Italiae Etruriae...*

materiale per il *de architectura* e scriveva egli non poteva più vedere quelle antiche opere dell'epoca regia, colpite da vicissitudini subite dal maggio tempo romano nel corso dei secoli.

L'ultima delle vicissitudini di cui Vitruvio ha avuto notizia è stata la ricostruzione da parte di Lutatio Catulo, che si valse con ogni probabilità dell'opera dell'architectus L. Cornelius L.F. della tribus Voturia, noto da una iscrizione rinvenuta a Roma. L'opera di C. Cornelius si inquadra nell'ambito dei suoi colleghi romani dell'inizio del I secolo a.C., fra cui il C. Mucio di cui abbiamo detto più sopra. A.C. Cornelius, prima *praefectus fabrum* di Lutatio Catulo console, poi *architectus* dello stesso durante la censura, potrebbe essere attribuito il mutamento dell'aspetto esterno del tempio in occasione di tale ricostruzione e questa potrebbe non essere stata oggetto dello scrupolo religioso per cui ancora al tempo in cui scriveva Tacito era imposta la conservazione della *vetus forma*⁸¹ quella appunto esplicitamente ricordata nella descrizione vitruviana e che va intesa soprattutto come distribuzione in pianta. Nella vastissima antologia presentata dell'Andrèn si riesce a stabilire l'evoluzione nel tempo della ornamentazione templare per cui alla macrotettonica figurativa arcaica si era andata sostituendo un apparato meno vistoso e meno stupefacente, dimensionalmente contenuto e formalmente semplificato. Queste nuove forme hanno distinto l'aspetto arcaico da quello del medio e tardo ellenismo e di preparazione all'et  romana.

⁸¹ Sull'iscrizione di L. Cornelius (che non aveva il cognomen *Catulus* come nella didascalia alla foto dell'iscrizione in EAA, Suppl. I, 1973, p. 664, fig. 670) si v. G. MOLISANI, *MemLincei*, VIII, 26, 1971, pp. 1 e segg.; F. COARELLI, EAA, cit. p. 664. TAC: *hist.*, IV, 53, 2: ... *templum iisdem vestigiis sisteretur: nolle deos mutari veterem formam*. L'espressione tacitiana *iisdem vestigiis sisteretur* non fa che riprendere quanto   detto da Vitruvio, cit. sopra alla nota, circa il fatto che i dati di Vitruvio si riferiscono alla pianta.