

L'arte degli Etruschi

di *Mauro Cristofani*

Edizione di riferimento:
Mauro Cristofani, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1978

Indice

Introduzione	5
I. Storia di un problema	11
1. L'antichità	12
2. Il Rinascimento	15
3. Illuminismo e neoclassicismo	20
4. L'Ottocento	28
5. Il periodo fra le due guerre	33
6. Orientamenti recenti	38
II. Il retaggio protostorico e l'influenza dell'arte orientale	50
1. L'età protostorica	50
2. Gli inizi dell'artigianato artistico	55
3. L'artigianato artistico nel VII secolo a. C.: i 'beni di prestigio'	64
III. Il contatto con il mondo greco e l'organizzazione delle maestranze artistiche	81
1. Il modello dei <i>bánausoí</i> greci	86
2. I beni di lusso	93
3. L'attività artistica e l'edilizia urbana	96
4. L'arte funeraria	102
IV. Maestranze greche e maestranze locali	115
1. La ceramografia e la grande pittura	126
2. L'attività edilizia nei centri urbani	136
3. I beni sontuosi 'commerciabili'	152
4. Breve excursus sullo stile	162

Indice

V. Arte rurale e arte urbana	172
1. Esperienze artistiche di carattere 'rurale': i canopi e la plastica in argilla	179
2. La plastica votiva in bronzo	185
3. La 'residenza' di Poggio Civitate: la cultura figurativa di un dinasta dell'area interna	190
4. La scultura nei distretti del Chiana, dell'Arno e a Felsina: committenza urbana e committenza rurale	200
VI. Il problema della recezione dell'arte classica	212
1. I grandi cicli decorativi del tardo arcaismo	215
2. L'arte classica nel distretto tiberino	224
3. L'artigianato artistico nel IV secolo a. C.	231
4. La pittura funeraria nel IV secolo a. C.	242
5. Problemi della scultura: l'influenza di Taranto e l'area medio-italica	253
VII. L'Ellenismo	268
Roma e l'Etruria: il fenomeno della 'bipolarità' nella coroplastica	274
L'area meridionale: Tarquinia	279
L'area settentrionale	287

Introduzione

Non mancano trattazioni, anche recenti, sulle manifestazioni figurative della civiltà etrusca e potrebbe forse apparire superfluo riproporre a un pubblico piú ampio degli specialisti una materia che la divulgazione, a diversi livelli, ha alle volte messo a disposizione. È anche vero, però, che il tema specifico della produzione artistica ha assunto oggi, nell'archeologia, un posto diverso, perdendo parte di quell'aura classica (o, nel caso degli Etruschi, anticlassica) che gli era propria, ma guadagnando molto in quella che è la sua effettiva dimensione storica.

D'altra parte un libro del genere può avere, sempre in un momento come questo, anche una funzione sottilmente polemica nei confronti di tendenze recentemente emerse che vorrebbero liquidare tutta la problematica che è dietro l'oggetto artistico solo perché essa è il prodotto di una cultura 'borghese'. Privilegiare enfaticamente il settore della cultura materiale (al quale, fra l'altro, andrebbero applicati quei metodi di computerizzazione che in Italia sono ancora in disuso) ci sembra infatti compiere lo stesso errore di quella generazione che ci ha preceduto, la quale gettava i 'cocci' per conservare le statue o gli affreschi. Questo atteggiamento sembra comunque sterile, in specie a coloro che sono stati educati a conservare, classificare e studiare gli uni e gli altri, tenendo presente quale era il ruolo che ogni

manufatto svolgeva nel suo contesto d'origine e quali erano i rapporti che lo legavano agli altri. E sembra anche 'rétro' se si pensa che diversi archeologi italiani, dagli anni '50, hanno compiuto ricerche e studi con quegli stessi criteri che oggi passano per 'nuovi'.

Priva di strutture adeguate, ma priva anche di programmi organici, la ricerca archeologica italiana nel dopoguerra si è vista privare, anche nel settore etrusco, di molti manufatti e oggetti che hanno costituito una merce di sempre crescente richiamo; le antichità hanno così raggiunto, mediante il commercio clandestino o le grandi aste svizzere e inglesi, i musei stranieri, ma, più spesso, le collezioni di privati alla ricerca di sicuri investimenti. Solo da poco tempo sono stati avviati programmi di ricerca coordinati, ma alcune esperienze felici, iniziate proprio negli anni '50, rimangono fatti isolati se si pensa che il resto delle scoperte è in parte affidato alla casualità del rinvenimento fortuito o alla febbrile e disordinata attività di scavo che 'moderni' metodi d'indagine hanno proposto negli anni '60 proprio sul territorio etrusco e in particolare su quell'impareggiabile patrimonio che sono le tombe dipinte di Tarquinia.

Per la conoscenza dell'arte e della civiltà etrusca mancano poi quegli strumenti essenziali che sono i musei. Se la funzione del museo deve essere quella di informare visivamente il pubblico, oggetti e documentazione sussidiaria dovrebbero essere complementari: esclusi pochi musei di territorio, se andiamo a constatare la situazione dei più importanti istituti museali dedicati alla civiltà etrusca il quadro è estremamente scoraggiante. La sistemazione del Museo di Villa Giulia, a Roma, progettata e realizzata negli anni '50, sotto l'influenza di un malinteso crocianesimo, svolge ancora la sua funzione antieducativa. Il Museo Topografico dell'Etruria, a Firenze, è ormai inagibile dall'alluvione del 1966; escluso dai normali, distratti percorsi turistici, sarà probabilmente

destinato a rimanere chiuso fino a quando mancherà la volontà politica di riorganizzarlo. Si comprende quindi la proliferazione di musei 'minori' in Toscana e nel Lazio, che obbedisce a una malintesa concezione del decentramento culturale, improduttiva quando manca un istituto centrale di riferimento e quando mancano programmi di coordinamento che vengano fuori da approfondite analisi di politica culturale: i risultati sono solo la frantumazione del sapere e la provincializzazione della cultura.

Di contro a questa situazione, così precaria, la ricerca scientifica in Italia, sempre nel versante etrusco, ha avuto invece un processo di accelerazione notevolissimo, sí che proporre il problema della produzione artistica in una veste aggiornata, uscendo fuori dalla cittadella troppo chiusa della scienza o della didattica universitaria, può contribuire anche a una nuova presa di coscienza su un'area di cultura che rimane fondamentale nella storia dell'Italia antica.

I fenomeni espressivi del mondo etrusco vanno ormai inseriti in una dinamica storica piú ampia, che si concreta nel processo di acculturazione di un ambiente 'nativo' nei confronti di un ambiente 'esterno', quello greco. In un periodo come il nostro, nel quale la cultura occidentale interviene con i propri modelli sulle civiltà 'tradizionali', la trasformazione della civiltà etrusca dallo stadio culturale dell'età del ferro a quello dell'età 'urbana' fornisce un esempio: è un tipico caso di 'plasticità', di adattamento, nei confronti di un'altra cultura, favorito dalla rapida ascesa di gruppi egemoni i quali, pur conservando la propria diversità etnica, vedono il mondo greco come fornitore di modelli di prestigio. Il fenomeno artistico, considerato nelle sue implicazioni materiali di lavoro e di consumo, è forse quello in cui, in modo piú trasparente, viene a rispecchiarsi in Etruria questo processo: il suo fine ultimo, a livello privato

come pubblico, rimane fundamentalmente ostentatorio, legato com'è all'ideologia del ceto dominante. Si spiega così come la formazione e lo sviluppo del linguaggio artistico vivano, a seconda del tempo e dello spazio, stagioni diverse per contenuti e qualità: solo quando la produzione artistica si qualificherà come una delle componenti attive nella divisione del lavoro delle città-stato, la cultura figurativa del mondo greco sarà il modello di riferimento. Con interferenze dirette – le stesse maestranze – l'arte greca coinvolgerà l'Etruria dando inizio a un meccanismo che troverà battute d'arresto non appena motivi interni al processo produttivo impediranno la continuità del contatto.

Nel chiudere queste brevi parole d'introduzione a uno scritto che nasce dalle personali esperienze di studio di quest'ultimo decennio, studio che ha potuto procedere grazie alla disponibilità al dibattito di maestri, amici e colleghi, credo opportuno ricordare con gratitudine i molti che hanno coadiuvato in questo modo il progresso delle mie ricerche: Massimo Pallottino, anzitutto, e l'indimenticabile Ranuccio Bianchi Bandinelli e quindi Giovannangelo Camporeale, Filippo Coarelli, Giovanni Colonna, Antonio Giuliano, Adriano Maggiani, Giovanni Previtali, Mario Torelli e Fausto Zevi. Con mia moglie, Marina Martelli, il dialogo è stato ovviamente più serrato e debbo a lei se questo scritto ha guadagnato in chiarezza e dottrina.

Firenze, estate 1977.

Riprendere in mano un libro che risale a sette anni fa significa misurarsi con la propria esperienza di studio. Dopo averlo riletto mi sono convinto che il suo carattere saggistico, alie-

no da pretese sistematiche, permette di lasciarne intatta la struttura.

Le novità dell'assunto metodologico di allora, rilevate in particolare nelle recensioni di colleghi francesi e americani, sono nel frattempo entrate nella comune coscienza e in questi anni gli indirizzi di ricerca hanno approfondito alcuni temi che, per esigenze di spazio, avevo potuto solo impostare. Fra questi assai sviluppata è stata l'interpretazione iconologica degli affreschi funerari di Tarquinia. Se il «fascino del programma» ha comportato da un lato una proficua revisione dei monumenti del tardo arcaismo (B. d'Agostino), ha provocato dall'altro funambolismi esegetici sulla pittura tardo-classica che lasciano perplessi («Dialoghi di archeologia», II, 1983). Più ricchi di conseguenze appaiono invece, per le solide premesse filologiche, gli studi incentrati sul problema del «contatto» fra maestranze greche e locali: i lavori sull'esperienza geometrica e orientalizzante o sugli artisti ionici in Etruria – mi riferisco in particolare a quelli di H. Helmerijk, H. P. Isler, M. Martelli e M. A. Rizzo – renderebbero forse necessaria qualche modifica al nostro testo. Un tema che ha registrato una serie di contraccolpi nella letteratura è poi quello della ricezione dell'arte greca del v secolo a. C., ribattezzata per l'occasione «near-classical art» (Q. Maule) o compresa più genericamente in un «Interimsperiode» (T. Dohrn): si tratta di etichette solo descrittive se non sono calate nello spazio o nel vivo di una produttività figurativa la quale, fra 450 e 350 a. C., privilegia l'area interna dell'Etruria. Una via da percorrere, che a tutt'oggi sembra intentata, è quella di cercarne le premesse nelle esperienze artistiche della Padania, finora sottovalutate, unica area in cui non si è verificata, nel v secolo a. C., una frattura con il mondo greco e dalla quale, ad esempio, sono giunti nell'Etruria interna capolavori e riflessi della ceramografia o della bronzistica classica. D'altra parte, se all'archeologo mancano gli strumenti critici propri della lettura stilistica e se si assumono come griglia cronologica altri tipi di evidenze concomitanti, assai meno significative, si cade in ricostruzioni avven-

turose: tali infortuni sono toccati, ancora una volta, alle pitture tarquiniesi, sia a quelle del v secolo a. C. (C. Weber – Lehmann), sia, e ancor piú, a quelle di età ellenistica. Combinando evidenze diverse come la disposizione interna delle tombe e l'evoluzione tipologica dei sarcofagi, G. Colonna ha concentrato nel III secolo a. C. tutta la pittura medio e tardo-ellenistica: una tale inversione di rotta coinvolge gli stessi prototipi pergameni o alessandrini di partenza, con tutti gli scompensi immaginabili sul piano della storia dell'arte antica.

Dopo anni trascorsi nell'elaborare le piú raffinate tipologie o nel forzare i dati, affascinati da ricostruzioni antiquarie, sembra piú che mai necessario riappropriarsi degli strumenti tradizionali di lettura dello specifico figurativo, con la consapevolezza che le serie stilistiche hanno una vita autonoma e che, comunque, ogni interpretazione complessiva dei fatti artistici deve passare attraverso un rigoroso stadio filologico preliminare.

Roma, autunno 1984.

Capitolo primo

Storia di un problema

Sarebbe fuor di luogo in un libro dedicato alle manifestazioni figurative della civiltà etrusca ripercorrere nel suo complesso la storia di un 'mito' che ha subito nella cultura, dall'antichità classica ai nostri giorni, le più diverse interpretazioni, né d'altronde, in un compito del genere, saremmo sorretti da una letteratura omogenea. Quella sorta di «utopische Vergangenheit» che è l'archeologia – per riprendere il titolo di una recente, felice opera¹ – ha svolto anche nel versante etrusco un suo specifico ruolo: quanto, nelle espressioni figurative del passato, veniva attribuito agli Etruschi ha avuto una sua importanza nella storia del gusto, mentre il problema della 'maniera' o dello 'stile' etrusco ha costituito un nodo teorico non di secondo ordine nella storia della critica d'arte. La graduale consapevolezza di trovarsi di fronte a manifestazioni figurative 'diverse' da quelle classiche era già avvertita infatti prima che Luigi Lanzi, alla fine del Settecento, tentasse di riempire in modo più compiuto il quadro molto parziale nel quale Winckelmann aveva inserito le opere che egli riteneva di arte etrusca. D'altro canto conosciamo più momenti, nella storia del gusto, in cui si assiste a un revival etrusco.

I *tyrrhena sigilla* – le statuette etrusche – formano, assieme alle gemme, all'avorio, al marmo, all'argento e alle vesti preziose, quelle ricchezze, superflue secondo Orazio (*Epistulae* II 2. 180 sg.), che nella Roma augustea

erano parte integrante dei 'tesori' di un preciso ceto sociale. Nel Rinascimento fiorentino il collezionismo e l'antiquaria favoriscono il gusto per l'imitazione delle antichità etrusche: da una parte Antonio Pollaiuolo dipinge nella Villa della Gallina, sui colli fiorentini, i *Nudi danzanti* che richiamano la ceramica a figure rosse²; dall'altra, poco dopo, Andrea Sansovino plasma per la città di Montepulciano la statua di un *Porsenna* in terracotta³. Assai più tardi, nel 1834, Pelagio Palagi, nel momento della 'scoperta' della pittura etrusca di Tarquinia, concepisce un *Gabinetto etrusco* per il Castello di Racconigi la cui decorazione mescola copie esatte degli affreschi della tomba del Barone, da poco rinvenuta, con elementi della ceramica figurata che proprio in quel tempo, con buona pace degli studiosi toscani, veniva correttamente attribuita in sede scientifica alla Grecia anziché all'Etruria⁴.

Temî di tal genere esulano comunque dai nostri scopi immediati dal momento che in questa sede ci interessa piuttosto ripercorrere, pur se nelle loro linee essenziali⁵, le tappe di un problema di storia della critica d'arte che serviranno a chiarire anche l'impostazione e la natura di quanto diremo nelle parti di questo libro che seguiranno.

1. *L'antichità.*

Un passo del libro XII dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, vissuto in età flavia, contiene, in un più ampio contesto dedicato alle arti figurative della Grecia classica, alcune osservazioni sull'arte etrusca:

L'orazione, come risultato della retorica e dell'opera dell'oratore, ci si presenta, come dimostrerò, in molteplici aspetti e in tutti questi convivono l'arte e l'artista che pre-

sentano comunque differenze fra loro: e non solo nell'aspetto formale, come accade per una statua che è diversa da un'altra, o un quadro da un altro, o un fatto da un altro, ma anche nello stile, come accade per le statue greche a confronto con quelle etrusche o per l'eloquenza attica a confronto con quella asiatica⁶.

C'è la piena consapevolezza in Quintiliano, o, più probabilmente, nella sua fonte, di una sostanziale differenza stilistica fra la plastica greca e quella etrusca. Quale essa sia è detto poco dopo, quando si stabilisce una sorta di 'scala di durezza' a proposito dello stile di alcuni scultori greci della prima metà del v secolo a. C.:

Callon ed Hegesias crearono statue più rigide, assai vicine a quelle etrusche, Calamide già meno rigide, ancora più molli delle precedenti Mirone⁷.

Secondo la fonte tardo-ellenistica di Quintiliano, ripresa precedentemente anche da Cicerone (*Brutus* XVIII 70), che non fa esplicito riferimento alla scultura etrusca, si assisteva nella storia della plastica greca a un graduale avvicinamento alla realtà naturale che culminava nell'opera di Policletto⁸. Le 'durezze' dello 'stile' etrusco venivano pertanto a essere una sorta di pendant alle asprezze formali dei maestri dello 'stile severo', incolpati anch'essi di mancanza di ritmo e di scioltezza. Non diverso sembra il giudizio che formula Strabone sull'arte degli Etruschi, rivelando anch'egli la stessa educazione di stampo classicistico che doveva aver ricevuto a Roma nell'età tardo-repubblicana:

I muri dei templi egizi presentano grandi raffigurazioni a basso rilievo assai simili a quelle etrusche e a quelle greco-arcaiche⁹.

Non è improbabile che le statue e i rilievi sui quali si formò il giudizio dei Romani di età imperiale su uno 'stile' etrusco fossero di epoca assai antica. L'Apollo etrusco visto da Plinio il Vecchio nella Biblioteca del tempio di Augusto, che non si sa se è «più mirabile per il colore del bronzo o per la bellezza» (*Naturalis historia* XXXIV 43), le statue etrusche sparse qua e là per il mondo rappresentanti divinità (XXXIV 34), lo stesso simulacro di Giove Capitolino, visibile nel massimo tempio di Roma fino all'incendio dell'83 a. C. e l'Ercole fittile citato da Marziale (XIV 178), ambedue opere di Vulca, eseguite nel VI secolo a. C., erano immagini di culto rimaste per più secoli esposte alla venerazione e, come tali, conservavano ovviamente i caratteri stilistici dell'epoca in cui erano state create. Le statue di Vulca visibili a Roma, delle quali Varrone aveva tramandato l'antica origine etrusca, erano quindi opere di cui si era perduta l'effettiva collocazione cronologica e pertanto per i teorici romani, che vivevano in piena atmosfera classicistica, lo 'stile' etrusco diveniva quello delle statue di culto o degli affreschi che, una volta staccati dai templi, erano tagliati e conservati come quadretti¹⁰.

Mentre lo 'stile' etrusco rappresentava un certo termine di riferimento, non troviamo mai in questi scritti un richiamo altrettanto preciso a uno 'stile' romano. A Roma, infatti, le commissioni venivano affidate nei tempi più antichi ad artisti etruschi o italoti e le immagini delle divinità erano spesso bottino di guerra; le statue onorarie, che le fonti citano frequentemente, riferite a un lungo lasso di tempo, dall'età regia in poi, non vengono mai descritte nel loro aspetto formale. L'unico cenno a un'arte nazionale appare in un discorso di Cato il Vecchio (195 a. C.) dove gli dèi di argilla romani sono contrapposti alle ricche statue di Siracusa, Atene e Corinto che cominciavano a essere importate nella città¹¹. Un vero e proprio 'gusto' cominciò a formarsi

solo nell'inoltrato II secolo a. C., sia attraverso la circolazione dei prodotti dell'artigianato artistico attico, sia attraverso le scuole di artisti pergameni o attici trasferiti in Italia: l'atteggiamento critico, mutuato dalla letteratura ellenistica, risentiva pertanto dei pregiudizi classicistici della scuola stoica¹². Così il confronto operato da Strabone fra l'arte egizia, quella etrusca e quella greca piú antica diveniva il frutto di un'evidente incomprendimento per un mondo figurativo di 'primitivi': in un ambiente in cui dominava un classicismo di maniera, alimentato da una produzione artistica commercializzata che aveva livellato il gusto della committenza, la comprensione di monumenti cosí diversi stilisticamente non poteva oltrepassare i limiti di una curiosità del tutto esteriore.

2. *Il Rinascimento.*

e puossi non senza ragione pensare ch'ella [la scultura] sia forse piú antica appresso a' Toscani, come testifica il nostro Lion Battista Alberti, e ne rende assai buona chiarezza la maravigliosa sepoltura di Porsena a Chiusi, dove non è molto tempo che si è trovato sotto terra fra le mura del Laberinto, alcune tegole di terra cotta, dentrovi figure di mezzo rilievo, tanto eccellenti e di sí bella maniera che facilmente si può conoscere l'arte non essere cominciata appunto in quel tempo, anzi per la perfezzione di que' lavori, esser molto piú vicina al colmo che al principio [...]. Vedesi ancora per le statue ritrovate a Viterbo nel principio del pontificato di Alessandro VI la scultura essere stata in pregio e non piccola perfezzione in Toscana; e come che e' non si sappia appunto il tempo che elle furono fatte, pure, e dalla maniera delle figure e dal modo delle sepulture e delle fabbriche, non meno che dalle iscrizioni di quelle lettere toscane, si può verosimilmente conietturare che le sono

antichissime e fatte ne' tempi che le cose di qua erano in buono e grande stato¹³.

Questo passo del Vasari illustra significativamente quale fosse, alla metà del Cinquecento in Toscana, e in particolare a Firenze, l'atteggiamento nei confronti della scultura etrusca. Il sepolcro di Porsenna, di cui Plinio il Vecchio (*Naturalis historia* XXXVI 91-93) riportava la descrizione da un'opera di Varrone, aveva già costituito un esempio di perizia costruttiva e un motivo di rivalutazione dell'antica architettura toscana per Leon Battista Alberti e per il Filarete¹⁴; Vasari ne propone qui l'identificazione ricorrendo probabilmente a uno degli ipogei a più camere, con tegole iscritte – tipo molto diffuso a Chiusi in età ellenistica – che era stato rinvenuto ai suoi tempi. Anche l'attenzione rivolta a un rilievo, presumibilmente un'urna cineraria, non è nuova, se un disegno di Francesco di Giorgio, eseguito fra il 1491 e il 1495, riproduce un monumento di questo genere scoperto pure a Chiusi¹⁵. Poco dopo, nel 1507, la notizia di un ipogeo rinvenuto a Castellina in Chianti fece il giro degli ambienti toscani e Leonardo ne rielaborò planimetria e alzato per un progetto di un mausoleo a pianta centrale¹⁶.

Il riconoscimento di una specifica 'maniera etrusca' trova però una conferma nella scoperta, avvenuta il 15 novembre 1553, della *Chimera* di Arezzo, opera che il Vasari contrappone alla scultura greca, anticipando nel caso specifico un problema critico proprio del nostro secolo¹⁷. Il passato 'etrusco' della Toscana, e in particolare di Arezzo, dove i rinvenimenti di ceramiche antiche erano molto frequenti (sí che lo stesso nonno del Vasari, Giorgio, di professione vasaio, ne aveva donati a Lorenzo il Magnifico)¹⁸, veniva ormai a costituire nella vita culturale della Firenze di Cosimo I un adeguato supporto ideologico alla restaurazione di un nuovo 'regno

d'Etruria'. Non a caso lo stesso dibattito sulla lingua etrusca, preliminare alle questioni relative alla 'lingua toscana', trovava in Pier Francesco Giambullari un acceso interlocutore: nel *Gello* (1546), dedicato allo stesso Cosimo, i Latini venivano accusati di aver tolto agli Etruschi-Toscani molti «caratteri, rivolgendone parte al rovescio» (con evidente cognizione della direzione sinistrorsa della scrittura etrusca rispetto alla latina). Ne conseguiva così una vera e propria rivalutazione delle «nascose antichità» e delle «perdute memorie di que' tanti nostri passati che avanti il nome romano tanti secoli tennero Italia».

D'altra parte una più approfondita conoscenza di quanto poteva essere archeologicamente identificato come 'etrusco' veniva affiorando dopo un secolo di ricerche umanistiche: da quando, cioè, la scoperta di testi letterari che già nell'antichità ponevano il 'problema' – dalle *Storie* di Erodoto alle *Antichità romane* di Dionisio di Alicarnasso – aveva favorito una vera e propria contrapposizione fra Etruschi e Romani¹⁹. Per espressa menzione del Vasari, Donatello ci appare il primo animatore delle collezioni di antichità medicee: la casa di Cosimo il Vecchio era piena di manoscritti, di vasi niellati, gemme, lapidi, monumenti antichi che egli aveva acquistato da ogni parte²⁰. L'interesse per le antichità, che accomunò tutta la famiglia, da Giovanni a Piero fino al figlio di questi, Lorenzo il Magnifico, veniva accresciuto dall'assidua frequentazione di artisti, nonché da quel Bertoldo, tipico rappresentante di una cultura artistica formatasi solo su 'oggetti di museo', che si occupava delle famose collezioni custodite in via Larga: la riscoperta dell'antico significava acquisizione di monumenti, che provenivano non solo da Roma ma anche dall'Oriente (il caso di Niccolò Niccoli, morto nel 1437, può essere da questo punto di vista paradigmatico), o di

manoscritti di testi classici e veniva ora a confondersi col mecenatismo²¹.

Nell'ambito delle raccolte dei Medici è stato finora ricostruito filologicamente solo il 'tesoro' di gemme e di vasi in pietra dura²², di quegli oggetti, cioè, che costituivano per il loro intrinseco prestigio il vanto della collezione. Non mancano tuttavia notizie di antichità etrusche donate al Magnifico: una statua da Pistoia con iscrizione; un'urna in terracotta, inviata da Siena, sulla quale un'iscrizione – certo per un'interpretazione di comodo – riferiva di contenere i resti di Porsenna; vasi, da quelli aretini offerti da Giorgio Vasari fino a uno spedito da Venezia dal Poliziano, proveniente direttamente dalla Grecia²³.

Erano gli stessi umanisti ora, nelle diverse comunità cittadine, che inviavano a Firenze le antichità scoperte fortuitamente, essendo mutato radicalmente quell'atteggiamento di religioso rispetto verso i monumenti funerari antichi che nel Medioevo, una volta venuti alla luce, spesso venivano destinati ad accogliere reliquie di (supposti) santi²⁴.

La dispersione della collezione dei Medici nel 1494 non dovette però mutare l'interesse dei loro successori, che Benedetto Varchi definisce veri e propri maniaci di «anticaglie». La posizione di Cosimo I nei confronti delle antichità è in questo senso significativa. L'hobby per il restauro dei bronzetti antichi che gli attribuisce il Cellini (*Vita* II 87), l'acquisizione dei prestigiosi bronzi scoperti ad Arezzo – la *Minerva* nel 1552 e la *Chimera* nel 1553 –, o dell'*Arringatore*, scoperto nel 1566 presso il lago Trasimeno e pervenuto avventurosamente nella collezione²⁵, il viaggio compiuto a Roma fra il 1560 e il 1561 anche per scegliere delle antichità, gli stessi inventari di oggetti antichi nei quali sono compresi bronzetti e ceramiche inequivo-

cabilmente etruschi²⁶, fanno di Cosimo il vero iniziatore delle collezioni etrusche del ricostituito Museo mediceo, in un periodo di vivo interesse per le antichità che portava, ad esempio, un Battista Franco a lavorare imitando l'antico nella manifattura ceramica di Urbania²⁷.

La successiva integrazione delle collezioni non dovette certamente interrompersi, anche se il revival etrusco sembra attutirsi nel XVII secolo. Nell'ideologia granducale, comunque, il rapporto con il mondo etrusco si intensificò ulteriormente. In senso nettamente cortigiano va infatti interpretato il *De Etruria regali*, opera commissionata all'umanista scozzese Thomas Dempster, professore all'Università di Pisa fra il 1616 e il 1619, pubblicata solo un secolo dopo, nel 1723-24. Dedicati a Cosimo II, i sette libri di questo monumento dell'erudizione tardo-umanistica ripercorrevano la storia degli Etruschi utilizzando tutte le fonti scritte a disposizione, antiche e rinascimentali, concludendosi con un approfondito esame delle pretese origini 'classiche' della famiglia. Di contro a queste il Dempster, confrontando il termine *meddix* (magistrato) con il nome della famiglia, reinseriva la casata in un contesto 'etrusco'²⁸.

I motivi per i quali l'opera non fu pubblicata vanno probabilmente ricercati nella vita avventurosa del dotto scozzese, che fu quasi obbligato a trasferirsi da Pisa a Bologna nel 1619; il manoscritto venne poi in mano del letterato fiorentino Anton Maria Salvini (1653-1729) e, venduto al bibliofilo inglese Thomas Coke, fu edito a cura di Filippo Buonarroti. Erano ormai maturi i tempi per un nuovo revival etrusco e l'opera di Dempster forniva un ricco materiale di discussione all'«etruscheria» nascente²⁹.

3. *Illuminismo e neoclassicismo.*

L'Italia nel 1700 era occupata dalle favole di Annio³⁰; non si leggeva l'etrusco; poco sapevasi di greco, e latino antico; l'età de' monumenti non conoscevasi; la Peripatetica aveva guasto il criterio di ogni genere di lettere: com'era possibile trovar tutto in quei primi anni? Noi che abbiamo tanto più numero di assiomi certi, e tanto miglior criterio, frutto del secolo in cui viviamo; noi dobbiamo profittare di questi lumi, ed essere sicuri che il secolo ci farà giustizia.

Questa professione di fede illuministica e di fiducia nei risultati raggiunti è contenuta in una lettera che Luigi Lanzi inviò allo studioso perugino Giovan Battista Vermiglioli il 9 aprile 1800.

Il successo degli studi etruscologici del Lanzi coronava un'esistenza condotta a diretto contatto con i monumenti, sorretta da un metodo rigoroso, che non cercò «lo specioso, il nuovo, il mirabile, che pasce inutilmente la vanità di certi ingegni superficiali, de' quali ne' paesi etruschi resta ancora qualche seme» – si tratta di parole del Lanzi contenute nella stessa lettera. Questa totale condanna degli studi etruscologici condotti in Toscana nel XVIII secolo può oggi rappresentare il segno di una definitiva presa di coscienza del metodo scientifico contro l'erudizione dilettalesca che caratterizzò il periodo della cosiddetta 'etruscheria'. Metodo scientifico che il Lanzi acquisì, per quanto concerne lo studio dei monumenti figurati, dalla lezione del Winckelmann ma che comportò anche un definitivo distacco dall'etruscheria e un ulteriore approfondimento di alcuni temi.

Molte questioni e con gran calore si sono agitate in proposito dalla scuola etrusca; questioni che in certi libri pajono risse.

Così comincia il paragrafo dedicato allo 'stile etrusco' delle *Notizie preliminari circa la scoltura degli antichi* risalenti al 1785³¹, non senza una lieve punta d'ironia nei confronti dei toni accesi che caratterizzarono il dibattito sull'arte etrusca poco dopo la metà del Settecento. Il progressivo interesse per il mondo etrusco che si instaurò in Toscana dopo l'edizione del *De Etruria regali* di Thomas Dempster comportò infatti un susseguirsi di studi sulle antichità locali che indicano un preciso indirizzo della cultura del tempo: individuazione e rivalutazione di documenti pertinenti a una civiltà autoctona, continuata idealmente nell'età medievale e rinascimentale, che prescindeva forse volutamente dal momento 'romano'. Il tono 'rissoso' cui si riferisce Lanzi è probabilmente da ravvisare in quelle tendenze degli studi che privilegiavano molte manifestazioni culturali dell'Italia preromana in termini di priorità cronologica rispetto ai rimanenti paesi europei. La prima parte della *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi (1772) può servire oggi come summa di quanto si veniva elaborando in quel tempo sugli Etruschi, ma la mancanza di studi sull'erudizione settecentesca non ci permette di isolare tendenze specifiche sul problema dell'arte³². Le stesse ricerche sulla storia dell'arte italiana non avevano a quel tempo indirizzi molto diversi; Scipione Maffei o Giovanni Lami, ambedue interessati ai documenti artistici sia preromani sia moderni, scelgono categorie di giudizio per l'arte medievale italiana lontane da qualsiasi atteggiamento critico e non oltrepassano, anche in questo settore, lo stadio della raccolta di dati e di fonti.

È comunque probabile che il risvegliato interesse sulle antichità etrusche e sui pittori toscani del Medioevo sia nato anche come reazione al crescente classicismo e agli stessi giudizi che J. J. Winckelmann aveva dato dell'arte degli Etruschi fin dalla prima edizione della

Geschichte der Kunst des Alterthums (1764). Formatosi sui prodotti di artigianato artistico di età romana, il modello astratto dell'arte greca che Winckelmann si era creato gli impedí di accostarsi all'arte degli altri popoli antichi. La visione di un progressivo sviluppo dell'arte greca che toccava il suo culmine nel v secolo a. C., direttamente mutuata dalla letteratura artistica classica, si ripeteva, non a caso, anche nella pittura italiana nella quale il 'sublime' era toccato solo dall'arte di Raffaello. Il modello greco, che rappresentava un modello di bellezza non solo fisica ma anche ideale, è infatti fenomeno irripetibile: i motivi per i quali l'arte degli Egizi o quella degli Etruschi non hanno raggiunto certe vette vanno il piú delle volte ricercati nella mentalità, nell'indole di quei popoli:

Forse ai progressi dell'arte ne' tempi posteriori si sono opposte delle circostanze poco favorevoli; ma dobbiamo ricercarne la cagione nell'indole e nella maniera di pensare degli Etruschi. Pare che questi fossero piú de' Greci inclinati alla malinconia e alla tristezza, come inferir possiamo dal loro culto religioso e dalle costumanze loro: e si osserva d'altronde che all'uomo dotato di siffatto temperamento, atto certamente ai piú profondi studj, troppo vive e profonde riescono le sensazioni; per la qual cosa non si produce ne' di lui sensi quella dolce emozione che rende lo spirito perfettamente sensibile al bello³³.

Desiderando pertanto scrivere una 'storia' dell'arte degli Etruschi, nello schema tripartito della sua origine, del suo sviluppo e della sua decadenza, Winckelmann stabilisce tre 'stili' differenti.

Il primo, piú antico, è rappresentato da opere rigide, quasi fusiformi, simili alle piú antiche figure egizie; il secondo, piú evoluto, presenta figure «forzate e violente», ma «il forzato è l'opposto del naturale, il violento

è l'opposto del decoroso e del costumato» e per realizzare nel modo piú espressivo possibile la violenza dei sentimenti gli Etruschi fecero ricorso a forme esagerate, sia nel rendimento della muscolatura e delle articolazioni, sia nella stessa posizione dei corpi. Ottennero cosí un che di 'manierato', di fisso, di eccessivo che rimane, secondo Winckelmann, anche nel linguaggio degli artisti toscani di età moderna, quali Michelangelo, Daniele da Volterra o Pietro da Cortona. Il terzo stile, infine, corrispondente all'età della decadenza, risulta una pedissequa imitazione dell'arte greca.

È noto che questo schema tripartito viene elaborato su una documentazione esigua, spesso su opere che non sono affatto etrusche. Questi documenti sono comunque sufficienti a Winckelmann per dimostrare che «gli artisti etruschi furono superati da' Greci nell'esprimere la bellezza, la quale si altera e si guasta, qualora un ne voglia risentir le figure e sforzar le membra per atteggiarle»: un mondo figurativo, pertanto, che nel suo momento migliore, il secondo periodo, aveva il torto di trasgredire le regole dell'armonia e della perfezione formale. Come accadde a Michelangelo, che non seppe avvicinarsi, come invece Raffaello, allo stile dei Greci.

I lavori che Christian Gottlob Heyne (1729-1812) dedicò all'arte etrusca³⁴ partono da un'esperienza assai diversa, consumata fundamentalmente fra le pareti di una biblioteca come quella dell'Università di Gottinga piuttosto che a contatto degli antichi monumenti, conosciuti in gran parte da illustrazioni d'epoca, ovviamente non fedeli³⁵. Lettura stilistica e analisi delle fonti letterarie divengono due aspetti di un metodo critico che si pone come obiettivo una piú articolata periodizzazione storico-cronologica delle manifestazioni figurative:

Mi sembra che i periodi dell'arte etrusca non possano distinguersi in tre fasi, antica media e recente, come hanno

creduto Winckelmann e il conte de Caylus³⁶, ma piuttosto in cinque. Nella prima vanno compresi i monumenti di arte rozza e incolta, del tipo che appare in tutte le piú antiche manifestazioni artistiche dei popoli, quando gli ingegni si applicano per la prima volta all'arte; nella seconda quelle opere che esibiscono contenuti e espressioni formali simili a quelli della Grecia piú antica, contemporanei, cioè, ai Pelasgi; la terza riprende sia lo stile sia le raffigurazioni dell'arte egizia; ne segue quindi un'altra nella quale l'arte è piú elegante e continua ancora le antiche rappresentazioni greche; infine si ha una fase ancora piú importante che può paragonarsi alla bellezza dell'arte greca piú recente³⁷.

Il discorso diviene pertanto assai piú complesso: la semplice motivazione di una comune origine degli Etruschi e dei Greci dai Pelasgi, con la quale il Winckelmann spiegò l'esistenza di divinità corrispondenti nell'arte greca e in quella etrusca³⁸, non soddisfa Heyne: le fonti letterarie infatti costituiscono un supporto necessario per poter chiarire anche la massiccia penetrazione della mitologia greca in Etruria. Accettando la tradizione di Dionisio di Alicarnasso circa l'autoctonia degli Etruschi in Italia, Heyne considera i primi prodotti artistici espressioni di un vero e proprio linguaggio barbaro, alle quali seguono poi manifestazioni ellenizzanti, dovute al contatto avuto sia con i Pelasgi, che si fusero in una medesima unità etnico-politica con gli Etruschi, sia con il successivo commercio coloniale. Le immagini delle divinità nascono pertanto solo dopo, quando vengono introdotte anche a Roma, verso la fine dell'età regia, come attesta Varrone; ma da allora, seguendo uno sviluppo di stile che trova confronti con l'arte greca, iniziano le raffigurazioni relative ai cicli mitologici di Ercole e di Dioniso – le divinità piú antiche della mitologia greca – e poi quelle relative a tutti gli altri episodi delle saghe greche. Il periodo di massima influenza dell'arte

greca, corrispondente a quello che è il nostro periodo classico, vede una fioritura che contrasta con ciò che conosciamo sulla storia degli Etruschi: è infatti il periodo delle invasioni dei Galli nell'Etruria propria e dei Sanniti nell'Etruria campana. Eppure le fonti antiche parlano del proverbiale lusso nel quale gli Etruschi vivevano; nonostante la decadenza politica, è possibile che l'arte possa aver avuto un proprio sviluppo:

anche nella nostra età vediamo re e nazioni che, nonostante vivano in una generale crisi, si prodigano in ogni tipo di lusso e in spese immoderate³⁹.

Si spiegano così opere come l'*Idolino*, la *Minerva* d'Arezzo, la *Chimera* e l'*Arringatore* – i grandi bronzi delle Gallerie medicee –, o la ceramica dipinta, frequentemente attestata nelle tombe etrusche, nella quale prevalgono i temi dionisiaci, legati alla diffusione di quei culti che il senato romano, nel 186 a. C., fu costretto ad abolire poiché di carattere eversivo.

Il lavoro di Heyne si configura pertanto come un passo avanti rispetto alle brevi e spesso apodittiche notazioni di Winckelmann e si pone al contempo come un superamento della posizione puramente erudita di certa antiquaria toscana che pure gli aveva fornito, attraverso la pubblicazione di voluminose opere illustrate, come il *Museum Etruscum* di A. F. Gori (edito dal 1737), gli strumenti di lavoro⁴⁰. L'esame delle fonti, comparate con i monumenti allora noti, trova nella sua opera un primo tentativo di storicizzazione delle esperienze artistiche del mondo etrusco che si contrappone all'irrazionalismo campanilistico che alimenta gli scritti contemporanei dell'«etruscheria» toscana. Per Mario Guarnacci (che pubblicò tre edizioni delle sue *Origini Italiche*, fra il 1767 e il 1786), il «primato» degli Etruschi si manife-

stava ad esempio in tutte le scienze e nelle stesse 'arti liberali'. Una lettura assai personale delle fonti antiche gli permetteva addirittura di negare la bellezza delle donne greche e di contrapporre ad essa l'origine anellenica delle eroine famose nell'antichità per le loro doti fisiche. Questa posizione, filtrata attraverso un più rigoroso metodo critico, appare, sia pure in modo velato, anche nella prima parte della già ricordata *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi (1772), dove si tenta di attribuire all'Italia, e in particolare agli Etruschi, sulla base di un'errata interpretazione di un passo di Plinio il Vecchio, anche l'origine della pittura.

Il brano del Lanzi che abbiamo riportato all'inizio di questo paragrafo può pertanto spiegare la diversità del suo atteggiamento: gli scritti che egli dedicò all'arte degli Etruschi⁴¹ si muovono direttamente nella linea di Winckelmann e di Heyne, abbandonando del tutto le posizioni dell' 'etruscheria'. Il carattere sperimentale delle sue ricerche, basate fondamentalmente sul contatto diretto con i monumenti, evitò da una parte certe superficialità di Winckelmann che – come egli scrive – «in proposito di etrusco ha spesso temperato in un luogo ciò che avea scritto in un altro»⁴², dall'altro la facilità di talune attribuzioni di Heyne che nascevano da una lettura prevalentemente 'dotta' e accademica dei monumenti. Erano ormai maturi anche in Italia, nella letteratura artistica, i tempi per un'analisi stilistica delle opere d'arte che sorpassasse posizioni puramente erudite. Così, nelle *Notizie*, Lanzi riprende lo schema tripartito di Winckelmann e attribuisce a ogni periodo le opere che potevano essere direttamente controllate nel Museo di Firenze – non per nulla le *Notizie* erano rivolte ai visitatori italiani e stranieri delle Gallerie medicee – ma ne espunge altrettante che il Winckelmann aveva creduto etrusche, in particolar modo quelle greche arcaiche o arcaistiche in marmo, dal

momento che questo tipo di materiale fu in uso in Italia solo in età romana.

Conseguentemente con quanto andava facendo nella *Storia pittorica dell'Italia* (edita in veste definitiva nel 1795-96), Lanzi si preoccupò di individuare anche nell'Etruria antica uno 'stile' che caratterizzasse la 'scuola' etrusca (così pure, nell'arte italiana moderna, egli cercò di distinguere una scuola fiorentina, una senese, una romana ecc.), stile che egli credette di ravvisare in quelle opere che potevano meglio adattarsi al giudizio che gli antichi teorici romani avevano dato delle opere *tuscanicae*. Si tratta cioè di monumenti di stile 'severo' e classico nei quali ai Romani

potea piacer quella semplicità di forme, che porta quasi l'immagine del costume dei buoni antichi; potea piacer quella diligenza, e come Plinio si esprime, curiosità nelle cose minute; nel vestito e negli ornamenti; certe diritture e finezze di pieghe, certe orlature di pallii, certe increspature di capelli⁴³.

Partendo da esperienze 'primitive', che trovavano il confronto stilistico più chiaro nella scultura egizia o in quella romanica, Lanzi indicava come lo sviluppo dell'arte etrusca, tramite la mediazione dell'arte greca, avesse potuto trovare manifestazioni originali che solo in età ellenistica dovevano soccombere del tutto al prorompente influsso dell'«ottimo stile» dei Greci.

La storiografia illuminista aveva pertanto posto le basi per ogni futura valutazione dell'arte etrusca.

Lo schema evolutivo proposto da Winckelmann, sul quale influiva direttamente il modello caratteriologico relativo alla storia di ogni nazione, trovava però una diversa applicazione in Germania e in Italia. Heyne, rivendicando una funzione prioritaria allo studio delle fonti, della cronologia degli artisti e delle loro opere,

apriva la strada agli studi filologici che avrebbero avuto uno sviluppo quanto mai fecondo in Germania, ma al contempo separava la filologia dalla storia e dalla critica d'arte⁴⁴. Lanzi, al contrario, vivendo in un ambiente di imperversante 'etruscheria'⁴⁵, nel quale la storiografia si andava lentamente affrancando dall'antiquaria⁴⁶, tentava di inserire nello schema winckelmanniano il frutto delle esperienze che gli provenivano dalla propria abilità di *connaisseur*, legandole comunque a quei modelli che la letteratura artistica italiana e europea della seconda metà del Settecento andava proponendo⁴⁷.

4. *L'Ottocento.*

L'esperienza storiografica così ricca che maturò nel giro di un solo ventennio, dal 1764 al 1785 (anni rispettivamente della pubblicazione della *Geschichte* del Winckelmann e delle *Notizie* del Lanzi), doveva costituire per molto tempo l'unico modello di riferimento per gli studi dell'Ottocento.

Il giudizio classicistico di Winckelmann sull'arte etrusca, che pure risultava notevolmente attutito sia in Heyne sia in Lanzi, probabilmente per l'autorità di chi l'aveva formulato, doveva rimanere intatto. Così negli scritti di Micali, che pure compì nelle sue opere un notevole sforzo di sintesi per sottolineare di «quanta importanza nell'ordine degli umani eventi sieno le nostre civili origini», non furono certamente superate le posizioni di partenza, nonostante l'intensificarsi delle scoperte e la progressiva classificazione dei monumenti aumentassero di gran lunga la documentazione dei tempi di Winckelmann⁴⁸. In un'opera mal giudicata da Stendhal, ma che ottenne nel 1810 il premio dell'Accademia della Crusca, Micali scriveva:

Le proporzioni delle figure, le attitudini, i portamenti, l'aria delle teste lasciano perciò qui sempre da desiderare quella bella varietà e piacevole armonia che propriamente spetta all'ideale, e costituisce la vera perfezione dell'arte; ma posciaché i Toscani molto si occuparono del nudo, le opere loro son da pregiarsi per una certa gagliardia, che sebbene contraria alla scelta idea del bello, lascia tuttavia comprendere una forte espressione di sentimento, e somma intelligenza di stile anatomico, benché sia in esso da rimproverare una scienza troppo ostensibile di muscoli quasi tutti in azione, e niuno in riposo⁴⁹.

Se confrontiamo questo giudizio con quello espresso in un periodo successivo, sotto lo stimolo di altri orientamenti critici, da Jules Martha, studioso francese che ottenne a sua volta, nel 1887, un premio dall'Académie des Inscriptions et Belles Lettres per un'opera sull'arte etrusca, ci accorgiamo che la posizione critica non è cambiata.

L'arte è come un organismo e come tale ha bisogno di svilupparsi dolcemente, per tappe successive, con quella sorta di logica lenta e misurata che si può osservare in tutte le opere della natura. Solo una crescita regolare assicura il pieno possesso delle forze e quella maturità che realizza grandi cose. Questa maturità l'arte etrusca non l'ha mai avuta...; non c'è né il senso né la cura della bellezza. Non si ritrova niente dell'armonia delle proporzioni, della forma delle linee o quella discrezione sapiente che ci stupisce nelle opere anche minori dell'arte greca. È quasi sempre pesante, esagerata, violenta, spesso non corretta⁵⁰.

L'Ottocento è il secolo nel quale si viene a creare un notevole distacco fra la storia dell'arte e l'archeologia – già rilevabile dal manuale di J. P. Siebenkees (1799-1800) – in particolar modo in Germania, dove nel frat-

tempo l'estetica romantica si allontanava gradualmente dai giudizi del Winckelmann, sia che fossero filtrati attraverso Heyne, come in W. von Humboldt, sia che nascessero da un'esperienza diretta con i monumenti, come in Goethe, sia che venissero reinterpretati dagli stessi filosofi idealisti.

Lo studio filologico si pone ormai come istanza imprescindibile all'archeologia: l'atteggiamento che si è posto per la filologia nei confronti delle testimonianze scritte si pone ormai per l'archeologia nei confronti delle testimonianze figurate.

Così si esprimeva nel 1833 E. Gerhard e, poco prima, il Müller, autore del primo manuale sugli Etruschi⁵¹, gettava le basi per una «scienza sistematica e totale del mondo antico». Di qui una nuova posizione metodologica, feconda per tutto ciò che poteva costituire l'aspetto filologico della disciplina, ma assolutamente improduttiva sul piano della storia dell'arte: i monumenti servivano per ricostruire la storia dell'antichità nei più vari aspetti della vita pubblica, privata e religiosa, tranne che in quello della produttività artistica. Le manifestazioni figurative del mondo etrusco venivano ad assolvere nel campo della storia dell'arte una funzione complementare, come supporto per la conoscenza dell'arte greca che aveva fornito a quella etrusca i modelli da imitare.

L'arte in Etruria sembra come una pianta straniera alla quale la terra e il clima non hanno permesso di crescere e di nutrirsi; morì quando cessò l'influsso straniero senza aver raggiunto una completa maturità; in ogni attività artistica mancò agli Etruschi quel raggio celeste che conferisce all'opera d'arte assieme a un corpo vivente anche uno spirito libero e attivamente indipendente⁵².

L'arte etrusca è una meravigliosa testimonianza di attitudini apprese meccanicamente e meccanicamente conservate, ma insieme una prova di scarsa intuizione e assimilazione artistica, che può essere paragonata alla meravigliosa destrezza manuale e all'impotenza ideale dell'arte cinese. Insomma, per quanto si vada a rilento, bisognerà decidersi a trasferire nella storia dell'arte italica gli Etruschi dal primo all'ultimo posto⁵³.

Le tendenze del gusto e la cultura accademica, rivolti prevalentemente all'arte greca, prestavano pertanto poca attenzione alle manifestazioni artistiche del mondo anellenico, se non per fornire giudizi del tutto negativi. L'interesse crescente per la civiltà etrusca era esclusivo, infatti, degli studi filologici e il giudizio critico sull'arte rimaneva statico: non si motivavano le incoerenze e i fraintendimenti di questo mondo figurativo nei confronti di quello greco, ma ci si fermava alla semplice constatazione. Fu così possibile allora accettare come originali monumenti abilmente mistificati dai restauratori della metà dell'Ottocento, quali il gruppo del Louvre, uscito da una bottega di restauratori chiusini nel 1850, o totalmente moderni, come il sarcofago ora al British Museum⁵⁴, opera di abili falsari che lavoravano a Roma, nello stesso torno di tempo, presso il marchese Campana.

Mentre si ripetevano concetti già espressi dai teorici tardoellenistici a proposito delle 'durezze' dei corpi, della mancanza di rispetto delle proporzioni, cominciò a farsi strada un nuovo tipo di orientamento critico, soprattutto ad opera del Brunn⁵⁵:

La storia dell'arte greca dal genio del Winckelmann è stata tracciata su fondamenta tanto salde che nemmeno il corso di un secolo ha potuto alterarla. Meno felice è stata l'arte etrusca: la scarsità di monumentali confronti non per-

mise a Winckelmann nemmeno di distinguere le opere arcaiche dell'arte greca da quelle dell'Etruria. La parte principale dei monumenti furono riconosciuti o di origine greca o almeno lavorati sotto l'influenza dell'arte ellenica; tra quelli poi di carattere etrusco grandissima parte dovevano dirsi piuttosto opera d'un'industria artistica che di arte vera⁵⁶.

Questo doveva apparire, secondo il Brunn, tenendo presente la funzione avuta dall'arte in Etruria: mentre in Grecia essa era un fatto pubblico, in Etruria aveva invece una funzione privata, destinata a soddisfare il gusto di pochi. Non fu pertanto possibile lo sviluppo di personalità artistiche, ma solo quello di maestranze artigiane.

Un atteggiamento del genere, che poneva le basi per uno studio diverso, non trovò però grande seguito. La ricerca delle grandi personalità artistiche, che interessò fondamentalmente la scuola del Brunn, non poteva trovare nelle manifestazioni figurative del mondo etrusco un ampio campo d'indagine. La raccolta dei documenti figurati, continuata e incoraggiata dallo stesso Brunn, fu pertanto condotta con lo scopo precipuo di fornire materiali per studi iconografici che prendevano in considerazione la fonte sempre secondo un'ottica ellenica, mai etrusca.

In effetti l'arte etrusca rimase legata ai modelli greci; gli artisti etruschi nella produzione di arte minore, tecnicamente perfetta, hanno talvolta arricchito o addirittura superato i Greci, ma mancò loro il diretto rapporto con la natura, il senso dell'organicità; rimasero semplici artigiani.

Questo giudizio del Körte, scritto circa cinquant'anni dopo, in un'opera fondamentale quale la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*⁵⁷, non modi-

fica sostanzialmente quello precedente: l'attenzione rimane costantemente rivolta all'aspetto artigianale delle manifestazioni figurative e all'influsso che gli stessi anonimi artisti greci avevano esercitato sulle maestranze indigene; l'estremo disagio di non poter riconoscere grandi personalità o di ricostruire un catalogo ragionato delle opere attraverso fonti scritte e monumentali – come accadeva in quel tempo per la storia dell'arte classica e moderna –, poneva ancora una volta al di fuori degli orientamenti critici il problema specifico dell'arte etrusca, sul quale continuava a gravare, nonostante tutto, il peso della visione neoclassica.

Il passo del Martha riportato precedentemente ne è una conferma, ma nel suo libro, che costituisce un punto d'arrivo di quanto era andato maturando nel corso dell'Ottocento, soprattutto a livello di studio critico e filologico dei monumenti, poteva scorgersi anche un'influenza piuttosto precisa del Taine. Come per questi l'arte italiana del Rinascimento, erede del mondo greco-romano, sembrava avere una maggior disponibilità verso l'«ordine» figurativo, implicita nella stessa razza, così per il Martha – che non per nulla inizia il proprio volume con un capitolo sulla razza degli Etruschi –, il mondo etrusco, anellenico, si contrapponeva a quello greco, l'unico che avesse scoperto la perfezione formale.

5. Il periodo fra le due guerre.

La scoperta dell'*Apollo* di Veii (1916) viene per solito considerata come l'occasione concreta per un ripensamento sull'arte etrusca. È anche vero però che una parte della critica, liberandosi dai pregiudizi accademici, si orientava verso nuovi modelli di apprezzamento estetico (la famosa «volontà d'arte» del Riegl); l'arte

contemporanea, venendo meno ai rapporti di equilibrio nello spazio o giustapponendo volutamente i piani in modo da superare la tradizionale visione del rapporto spazio-figura, poteva condizionare notevolmente il giudizio sull'arte etrusca, così come accadeva per l'arte 'primitiva'.

Una volta che il catalogo dei monumenti aveva ricevuto, attraverso il confronto con le opere greche, una prima sistemazione cronologica, fu possibile superare quella barriera di «infatuamento estetico»⁵⁸ costituita dal pregiudizio classicistico.

L'accostamento all'arte primitiva, che aveva fornito modelli per la cultura artistica contemporanea, facilitò quindi l'approccio con il mondo figurativo etrusco: non è infrequente, infatti, nella letteratura degli anni '20, l'uso di termini quali 'cubismo' ed 'espressionismo' o il richiamo più o meno esplicito a Kokoschka come rappresentante di uno spirito primitivo, ingenuo e anti-classico, per i cui esiti figurativi furono ricordati persino i canopi di Chiusi.

Nonostante ciò non è davvero incoraggiante oggi rileggere tutta la letteratura degli anni '20 e '30 relativa al problema dell'arte etrusca: vi si trovano, patenti, tutti i sintomi di una cultura in progressivo decadimento, che fondava sull'irrazionalismo i propri metri di giudizio.

Giudizi come «schiettezza espressiva», «tendenza alla rappresentazione individuale», riferiti alla natura anticlassica della scultura etrusca, divengono via via più complessi nella terminologia postriegliana.

Il *Bruto* è cubico, un volume nello spazio realizzato attraverso una limitazione di superfici condotte secondo certe leggi; un ritratto contemporaneo di Napoli è organico, come un corpo rappresentato secondo leggi tettoniche: esso estrinseca la propria forma non attraverso un sistema

di incontri di superfici ma con una forza individuale per la quale le forme singole concorrono a creare il tutto⁵⁹.

La forma artistica, secondo Von Kaschnitz-Weinberg, di cui si è riportato il passo precedente, si organizza secondo principî immanenti ai gruppi umani, alle razze, ai popoli, per una continuità quasi biologica, che limita l'intervento dell'artista, condizionato dalle forze motrici interne al suo gruppo di appartenenza. Mentre nell'arte greca la 'struttura' fondamentale obbedisce a una logica interna per la quale la forma artistica si esprime con una continuità fisica di tipo 'organico', naturalistico, nell'arte dell'Italia preromana la 'struttura' si estrinseca con una diversa disposizione interna che geometrizza le forme della natura dall'esterno, ritagliando le masse e delimitandole con piani sommari.

Una posizione del genere, che si concretò piú tardi anche in uno studio sul carattere 'italico' del Barocco italiano, trovò in Italia molte opposizioni. Da una parte gli ambienti accademici liquidavano questi orientamenti critici definendoli «tendenze filosofeggianti» (Ducati) e rivendicando la validità dei metodi filologico-comparativi di stampo positivistico, dall'altra la critica piú avveduta, rappresentata da Bianchi Bandinelli, rilevava come il concetto di «volontà epocale» ponesse dei limiti all'artista, predeterminandone la sua volontà d'espressione come costante sopraindividuale.

Ciò nonostante in Italia le posizioni di Kaschnitz furono in parte recepite, al punto che il mondo figurativo italico fu coscientemente contrapposto a quello greco⁶⁰. Le categorie esclusivamente descrittive di «individuale» contrapposto a «ideale», di «anorganico» contrapposto a «organico», di «astratto» contrapposto a «naturalistico» applicate prevalentemente alla scultura, venivano prese in prestito dal lessico dell'arte contemporanea, ma non riflettevano affatto un adeguato

approfondimento dei motivi che avevano portato a *quel* tipo di organizzazione della forma artistica. Quando si tentò di approfondirli, si cadde in un determinismo rozzo, che poco aveva a che fare con la raffinata visione di Kaschnitz.

Non è un caso che i due studiosi italiani autori dei manuali sull'arte etrusca che fino a qualche anno fa servivano di primo approccio ai nostri studenti universitari sentano questo tipo di contrapposizione in termini cari alla letteratura fascista. Si inneggia alla funzione degli studi italiani, che compiono ricerche «nella terra racchiudente preziose pagine testificanti la nobiltà della nostra stirpe»⁶¹; si riconoscono nei monumenti etruschi i modelli per l'arte contemporanea «di questa nostra adorabile Italia, che noi Fascisti vogliamo far degna del Duce», in modo che sia chiaro come «dal primo fiorire dei secoli della prima giovinezza della Nazione, quando sbocciava fragrante ad attestare che già 2500 anni or sono, e prima ancora, l'Italia aveva una sua mirabile civiltà»⁶².

In modo differente si concreta in questi anni la posizione di Bianchi Bandinelli il quale, pur legato alla critica d'arte di derivazione crociana, iniziava un nuovo discorso sulla storia dell'arte antica, restituendo autonomia a una disciplina nella quale i momenti della ricerca sul terreno, dell'analisi filologica e antiquaria, rappresentavano solo componenti euristiche. Pur avendo partecipato attivamente al dibattito sulla questione dell'arte etrusca e italica negli anni '25-30, egli se ne era poi allontanato riconoscendo quali pericoli nascondessero certe formulazioni irrazionali, prive di un effettivo approfondimento del problema.

Il contatto con l'arte greca ha soffocato i germi dello svolgimento artistico originario delle regioni italiche. Ma in realtà, sarebbe da considerare la mancanza di ogni indivi-

dualità artistica, prima di quel contatto, e il perdersi di un artigianato di ibrida rozzezza, quando esso venne ad affievolirsi.

Sarà proprio la fretta con la quale si vuole raggiungere un effetto all'ingrosso rassomigliante l'esemplare ellenico, che distinguerà tutte queste officine italiche e produrrà quei caratteri di analogia tra di esse, che sono stati circoscritti dalla critica con i termini di «espressionismo» e di «impressionismo», termini che possono anche esser validi lessicalmente, ma usando i quali non ci si è accorti che qui stavano a rappresentare effetti, non cause. Vale a dire che non si trattava di fare la storia di un gusto artistico, poniamo «espressionistico» che, tale essendo, esprimeva se stesso con tali accenti, bensì che quegli accenti erano casuali espedienti, ai quali si era avuto ricorso, per indisiplinato temperamento, nel dar vita a un'opera d'arte che, come contenuto fondamentale e come intenzione, non voleva affatto essere « espressionista».

Quindi a me sembra che quanto accomuna le opere della Sicilia, della Magna Grecia, della Campania, dell'Etruria, rispetto allo scarto del modello greco, non sia tanto un carattere positivo comune, un gusto unico, al quale si è voluto dare il nome di «italico» anticipando un'unità che non era, comunque, né politica né razziale; ma sia soltanto il comune denominatore di un artigianato vivace, nella sua reazione al modello classico, imitato esteriormente e quindi incoltamente. Non mi pare che si possa parlare di genealogia artistica là dove non c'è creazione, cioè intimo rivivere di un problema d'espressione⁶³.

Il giudizio negativo sull'arte etrusca, nella quale mancavano le personalità creatrici, poteva indicare comunque un nuovo indirizzo: ricostruire l'ambiente storico delle officine regionali e rilevare i punti di contatto con il mondo figurativo della Grecia.

6. *Orientamenti recenti.*

Le tendenze degli studi nel dopoguerra hanno avuto il merito di riportare il problema dell'arte etrusca nei termini della sua concretezza storica. Riconosciuta l'inutilità di una definizione unitaria per una serie di fenomeni che non hanno in effetti un carattere omogeneo, è così iniziato un lento lavoro di sistemazione dei documenti artistici nel più ampio contesto dello svolgimento dell'arte antica e della stessa storia delle città etrusche. Questo lavoro di progressiva storicizzazione ha così evitato di cadere nelle formulazioni irrazionali del periodo fra le due guerre.

Il concetto di 'culture artistiche', intese come momenti di un'attività figurativa che non aveva avuto una tradizione di continuità, è stato contrapposto al giudizio di chi, nell'ambito di un'ottica ellenizzante, riconosceva una validità artistica solo a quelle opere in cui si poteva individuare la costruttività formale greca. A periodi di intensa produttività, come quello arcaico, nel quale l'Etruria si inserisce come 'regione' nel quadro dello sviluppo artistico della Grecia propria e delle colonie di Occidente, o esercita una funzione 'mediatrice' nei confronti delle culture meno ellenizzate del Mediterraneo occidentale, si alternano poi, a seguito della crisi politica ed economica che investe l'Etruria tirrenica dalla prima metà del v secolo a. C., momenti di vera e propria stasi nei quali la cultura artistica locale assume i caratteri di una definitiva provincialità⁶⁴.

Nell'ambito di questa 'provincialità' vengono così spiegate le manifestazioni artistiche che più sorprendono la nostra educazione classico-umanistica, per le quali si è tentato di trovare confronti con opere nate in altre aree, situate pur sempre ai margini del mondo ellenizzato, e dove la libertà e il movimento, connotazioni originali di forze primitive, potevano generare forme arti-

stiche casualmente analoghe⁶⁵. Il rapporto magico che doveva legare l'artigiano 'primitivo' alla sua creazione favoriva, nell'ambito di un'arte di tipo 'popolare', contrapposta a un'arte 'colta' – quella ellenizzata –, l'espressione figurativa piú genuinamente locale⁶⁶.

Non si possono non scorgere anche in queste due ultime formulazioni le premesse per posizioni di tipo irrazionale, che tendono nuovamente ad allontanarsi dalla storia, accogliendo terminologie e concetti che mal si adattano a situazioni concrete. Se accettiamo come tendenze 'primitive' le intime disposizioni alla creazione artistica di un popolo che vive ai margini di un mondo con una cultura piú evoluta, dovremo pur sempre spiegare il significato che assume l'oggetto artistico presso quel gruppo etnico. Se intendiamo come arte 'popolare' i documenti di un mondo figurativo che si oppone coscientemente alla cultura artistica del gruppo egemone dovremo pur sempre spiegare i motivi di questo contrasto e non etichettarli partendo semplicemente dall'analisi formale, senza tener conto del contesto etnografico di origine.

Da una parte si è tentato di storicizzare ulteriormente tutte le esperienze artistiche del mondo periferico, attribuendo la cosí detta visione 'anticlassica' a un'eredità di cultura fortemente radicata nelle aree marginali, quelle stesse nelle quali l'arte provinciale di età romana reagirà coscientemente all'arte ufficiale ed ellenizzante dell'urbe; dall'altra si è anche tentato di inserire fatti figurativi anomali nell'ambito di analoghe esperienze del mondo artistico dei primitivi, senza sorpassare comunque lo stadio essenzialmente cursorio della curiosità.

Dobbiamo immaginare che il mondo mediterraneo sia stato percorso da correnti diffuse dall'oriente e dall'Egeo preellenico e protoellenico, le quali sono state raccolte e rielaborate in alcune zone (per esempio in Italia, a Cipro ecc.)

mentre già la Grecia si avvia, attraverso un proprio intenso travaglio creativo, alla definizione dell'arcaismo. Successivamente l'arte greca arcaica dilaga anch'essa, e con una assai piú prepotente forza espansiva (favorita dalla diaspora coloniale), verso occidente, sovrapponendosi e a volte contaminandosi con le precedenti influenze paleomediterranee. Questa grandiosa esperienza figurale diventa patrimonio comune di tutte le terre e di tutte le genti affacciate sul gran mare, influenzando in modo profondo e decisivo sulle tradizioni artistiche, alle quali esse restano sostanzialmente fedeli anche quando in una ristretta area centrale del mondo ellenico comincia ad affermarsi e a diffondersi la grande e fatale innovazione classica⁶⁷.

La civiltà italica ed etrusca apparteneva in età anteriore alla colonizzazione greca ad un mondo figurativo che, nonostante la sua già acquisita complessità storica, conservava gli impulsi di primitiva spontaneità immaginativa. Elementi 'appenninici' si mescolano ad altri propri delle civiltà dell'Europa centro-settentrionale e, con particolare intensità, con elementi delle civiltà danubiane. In queste si possono, a loro volta, scorgere riflessi iranico-mesopotamici trasformati in modi popolari e artigianali. Si creava così un gusto per la trasformazione di elementi anorganici in forme organiche, nel dare forme animali o umane al becco di un vaso, o all'ansa, o al piede e nell'inventare per il vaso nel suo insieme figure composite di elementi disparati. Questo gusto rimarrà fondamentale all'arte italica ed etrusca; la tendenza alla forma anorganica risorgerà sempre, anche sotto l'imitazione dei modelli greci, provocando singolari improvvisazioni⁶⁸.

La progressiva consapevolezza della natura della documentazione, frammentaria e proveniente in gran parte da necropoli, non da centri urbani, la definitiva chiarificazione del carattere artigianale delle manifestazioni arti-

stiche, la tendenza a riconoscere anche nella stessa piccola Etruria fenomeni artistici a carattere regionale, sviluppati in tempi e forme diverse, costituiscono l'aspetto piú positivo degli attuali orientamenti.

A noi sembra necessario aggiungere alcune considerazioni di ordine metodologico che giustificano il taglio dato a questo scritto, il cui carattere è inevitabilmente quello di una serie di saggi su diversi momenti dell'attività artistica nell'Etruria antica, data la sostanza frammentaria e la natura regionale delle manifestazioni.

Una volta che la nostra cultura è riuscita a liberarsi da schemi mentali inutili e antistorici, per il problema dell'arte si pongono necessariamente nuove forme di analisi che chiarendo, ove possibile, il significato che il manufatto artistico aveva nell'ambiente in cui si è creato, ne ricostruiscono la storia per quanto concerne sia la sua produzione sia il suo consumo. La condizione sociale dell'*artifex* nel mondo antico, e in particolar modo in quello etrusco, tranne forse che nell'età arcaica, era quella di un subalterno, sottoposto alle frequenti oscillazioni di gusto di una committenza formata in gran parte dalla classe magnatizia. Un quadro di questo genere fa quindi comprendere l'inutilità di certe posizioni assunte nella storia degli studi circa l'originalità espressiva di queste maestranze in termini di anticlassicità cosciente o il limite di quei lavori che, puntando l'attenzione su una sola opera, particolarmente stimolante dal punto di vista estetico, hanno del tutto dimenticato quale fosse il suo contesto di produzione: le botteghe degli artigiani, che operavano secondo un tipo di organizzazione che sarà cambiato di volta in volta, in rapporto alla differente connotazione nel tempo e nello spazio, su richiesta di determinati acquirenti, sia le une sia gli altri partecipi di una situazione storica e culturale che va definita volta per volta.

In un periodo come il nostro in cui le scienze storiche stanno verificando l'attualità piú che la validità dei propri tradizionali procedimenti euristici, si assiste, anche nell'archeologia, al tentativo di utilizzare, nel concreto della ricerca, strumenti critici derivati dalla linguistica, dall'antropologia e dalla psicologia sociale⁶⁹.

Gli orientamenti piú recenti tendono a separare definitivamente la ricerca archeologica sul terreno, condizionata ormai dall'apporto di diverse discipline⁷⁰, dalla storia dell'arte antica. L'unità di studio diviene ormai l'insediamento o l'edificio con i suoi materiali e le categorie di analisi utilizzano quegli elementi di tipo strutturalistico per i quali ogni reperto viene considerato nell'ambito del suo contesto e della sua funzione⁷¹. La cultura materiale – l'*ouillage* – diviene l'oggetto della ricerca, come elemento primo di considerazione del mondo della produzione. Spostare però in modo esclusivo la ricerca archeologica su questi temi privilegiando i soli documenti relativi alle produzioni di piú largo consumo significa optare per una storia dei manufatti nella quale il prodotto artistico, che pure ha come suo connotato specifico il messaggio figurativo, subisce un vero e proprio declassamento. Se la cultura 'borghese' che abbiamo dietro le spalle ha creato nella *Kunstarchäologie* gerarchie e scale di valori sulle quali non possiamo essere d'accordo, sarà nostro compito riqualificare i diversi ruoli, non omogeneizzarli. Un'accusa che può essere rivolta agli studiosi di storia dell'arte antica è semmai quella di essersi orientati prevalentemente verso problemi di cronologia e di attribuzione e di aver tenuto poco conto di approcci di tipo diverso, che potevano essere mutuati dal dibattito teorico che fra gli storici dell'arte moderna sembra piú avanzato⁷².

Fra le piú tradizionali metodologie di ricerca, iconologica e sociologica, si è inserito piú recentemente il punto di vista etno-antropologico e, per quanto concer-

ne il problema delle civiltà 'periferiche' del mondo antico, il dibattito si sta centrando sul tema dell'acculturazione⁷³.

Se partiamo da una posizione strutturalistica del concetto di cultura, ci si porrà l'esigenza di descrivere i sistemi che vengono in contatto: questo significa analizzare un determinato momento dello sviluppo dei sistemi in esame, bloccando un complesso di fatti sempre in movimento per conoscerne i tratti distintivi. Operazione quasi disperata per il mondo antico, e in particolare per le aree periferiche, per le note insufficienze di informazione.

Gli strumenti che ci può offrire la socio-linguistica, relativamente al problema del contatto fra lingue, ci indicano come campo di osservazione i fenomeni e le forme di interferenza con i conseguenti mutamenti che avvengono nei significati e nei significanti e nelle relazioni di solidarietà che legano gli uni agli altri. Applicando il metodo a uno dei campi di interesse dell'archeologia, la storia dell'arte, dovremo vedere, con un procedimento inizialmente del tutto empirico, l'entità delle interferenze (ravvisabili negli oggetti artistici importati o nei fatti di stile 'stranieri'), la loro funzionalità nel sistema che le riceve, la loro eventuale contestualità con altri tipi di interferenza, le ragioni che ne hanno causato l'integrazione. I motivi del prestito lessicale, ad esempio, vengono ricercati nell'esigenza di designare nuove realtà extralinguistiche che entrano nella cultura ricevente, ma anche nella maggiore o minore stabilità di determinate parole nell'uso concreto della lingua e così via: da una parte, cioè, ci sono gli stimoli esterni che condizionano il prestito, dall'altra le 'deficienze' strutturali che lo favoriscono.

Da un punto di vista antropologico il fenomeno potrebbe essere descritto nello stesso modo. A contatto avvenuto, i prestiti potrebbero coprire un settore che

presenta carenze interne al sistema stesso, mentre l'assenza di interferenze dovrebbe imputarsi alla stabilità del sistema ricevente in quel determinato settore.

Pur se ridotta nelle sue linee più semplici, questa è la visione asettica di certa linguistica e antropologia statunitense degli anni '50⁷⁴, nella quale, dominando l'approccio sincronico e descrittivo, il fenomeno dell'acculturazione si riduceva all'individuazione dei tratti distintivi che venivano a sostituirsi, nel sistema in esame, a contatto avvenuto. Visione che risulta del tutto insoddisfacente perché parte da premesse ideologicamente non accettabili circa l'esistenza di zone 'deboli' nell'ambito di culture autonomamente vitali e che trascurano le cause interne al fenomeno, evitando di approfondire quanto, a livello di strutture produttive o di rapporti di produzione, possano aver agito gli stimoli esterni.

Se vogliamo verificare il problema del 'contatto' nella storia dell'arte, se vogliamo cioè comprendere i motivi profondi di un mutamento nella cultura figurativa, la natura stessa delle fonti a disposizione ci obbligherà in un primo momento a limitare il nostro campo d'indagine agli aspetti formali, ma dovremo poi modificare il tiro nel distinguere i livelli in cui il mutamento ha una sua funzionalità e giungere anche a determinare quali rapporti si pongano fra il complesso dei mutamenti sovrastrutturali e la struttura sottostante. In altri termini «la trasformazione è subordinata a una struttura che dobbiamo cercare di scoprire»⁷⁵.

¹ N. HIMMELMANN, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976.

² Sul gusto 'archeologico' del Pollaiuolo si veda A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris 1959 (cito dalla trad. it., Torino 1964, pp. 68 sg.). Non v'è dubbio che l'affresco fiorentino ripe-

ta piú che le pitture degli ipogei tarquiniesi, non ancora conosciuti, esperienze della ceramica greca di età classica a figure rosse, nella quale potevano essere riconosciuti gli esiti di quella 'linea funzionale' attribuita a Parrasio di cui si poteva leggere nel famoso passo di Plinio il Vecchio (*Naturalis historia* XXXV 67-68).

³ G. VASARI, *Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architettori*, Vita di Andrea da Sansovino, Milano 1963, IV, p. 203.

⁴ Cfr. *Pelagio Palagi artista e collezionista*, catalogo della mostra, Bologna 1976, pp. 120 sgg. e 292 sgg. La definitiva attribuzione alle officine ateniesi di gran parte della ceramica figurata avvenne infatti per merito di E. Gerhard (*Rapporto intorno i vasi volcenti*, in «Annali Istituto Corrispondenza Archeologica», III [1831], pp. 5-218).

⁵ Cfr. già M. PALLOTTINO, *Civiltà artistica etrusco-italica*, Firenze 1971, pp. 46-53.

⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria* XII 10.1.

⁷ Ibid. XII 10.7.

⁸ G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 181 sgg. e H. JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Bamberg 1950, pp. 130 sgg.

⁹ STRABONE, XVII 1.28.

¹⁰ Questa fu ad esempio la sorte, dopo l'incendio del 31 a. C., delle pitture del tempio di Cerere, Libero e Libera, eseguite da Damofilo e Gorgaso, artisti magnogreci (?), attorno al 493 a. C. (PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 154).

¹¹ O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund-Leipzig 1941, pp. 82 sgg.

¹² JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer* cit., pp. 118 sgg.

¹³ VASARI, *Vite* cit., *Proemio*, Milano 1962, I, pp. 169 sg.

¹⁴ L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria* VIII 3 e *Filarete's Treatise on Architecture*, a cura di J. R. Spencer, New Haven - London 1965, I, p. 14.

¹⁵ A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, Chicago 1943, p. 267 (Uffizi, Dis. arch. n. 335v).

¹⁶ M. MARTELLI, *Un disegno attribuito a Leonardo e una scoperta archeologica degli inizi del Cinquecento*, in «Prospettiva», x (1977), pp. 58 sgg.

¹⁷ M. PALLOTTINO, *Vasari e la Chimera*, in «Prospettiva», VIII (1977), pp. 4-6.

¹⁸ CHASTEL, *Art et Humanisme* cit., pp. 70 sg.

¹⁹ Su questi problemi G. CIPRIANI, *Il «mito» etrusco nella Firenze repubblicana e medicea*, in «Ricerche storiche», V (1975), pp. 257-309.

²⁰ COSÍ A. FABRONI, *Magni Cosmi Medicei Vita*, Pisae 1789, p. 153.

²¹ E. GOMBRICH, *The Early Medicis as Patrons of Arts: a Survey of Primary Sources*, in *Italian Renaissance Studies*, a cura di E. F. Jacob, London 1960, pp. 279 sgg.

²² AA.VV., *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, I: *Le gemme*, II: *I vasi*, Firenze 1973-74.

²³ E. MÜNTZ, *Precursori e propugnatori del Rinascimento*, Firenze 1902, pp. 142 sgg.

²⁴ Cfr. E. FIUMI, in *Urne volterrane 2. Museo Guarnacci*, parte I, Firenze 1977, p. 17, nota 1.

²⁵ G. SUSINI, *Sul luogo di rinvenimento dell'Arringatore*, in «Archeologia classica», XVII (1965), pp. 141 sgg.

²⁶ E. MÜNTZ, *Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVI^e siècle*, in «Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres», XXXV (1895), pp. 130 sgg.

²⁷ VASARI, *Vite cit.*, *Vita di Battista Franco*, Milano 1964, VI, p. 425.

²⁸ Il termine, ripreso da un verso di Ennio, è in effetti osco.

²⁹ Per le vicende dell'opera fino alla sua edizione a stampa cfr. D. MORENI, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, Firenze 1805, I, pp. 319 sgg. Sulla vita del Dempster cfr. H. BRADLEY, in *Dictionary of National Biography*, V, London 1908, pp. 785-90, s. v. *Dempster Thomas*. Su Thomas Coke si veda W. C. HASSAL, *Portrait of a Bibliophile, Thomas Coke, Earl of Leicester 1697-1759*, in «The Book Collector», VIII (1959), pp. 249 sgg.

³⁰ Giovanni Nanni da Viterbo che, nei suoi *Antiquitatum variarum volumina XVII*, pubblicati a Roma nel 1498, inaugurò nella cultura italiana l'atteggiamento 'filoetrusco' (cfr. R. WEISS, *Traccia per una biografia di Annio da Viterbo*, in «Italia medievale e umanistica», V (1962), pp. 425-41).

³¹ Il saggio uscì nel 1785 in inglese a Roma (*Preliminary Account of the Sculpture of the Ancients and their various Styles*) e fu poi introdotto nel II volume del *Saggio di Lingua Etrusca* (Roma 1789). Nel 1824 F. Inghirami ne pubblicò un'edizione con alcune illustrazioni (Poligrafia Fiesolana).

³² Si vedano, comunque, le informazioni contenute in E. W. COCHRANE, *Tradition and Enlightenment in the Tuscan Academies. 1690-1800*, Chicago 1961, pp. 157-205.

³³ La citazione è tratta dalla traduzione italiana di C. Fea, Roma 1782, vol. II, p. 169.

³⁴ Si prendono qui in considerazione i seguenti studi: *De fabularum religionumque graecarum ab Etrusca arte frequentatarum naturis et causis*, in «Novi Commentarii Societatis Regiae Scientiarum Gottingensis», III (1772), pp. 32-55; *Monumentorum Etruscae artis ad genera sua et tempora revocatorum illustratio*, ivi, IV (1773), pp. 65-88 e *Monumentorum Etruscae artis ad genera sua et tempora revocatorum illustratio. Specimen alterum idque recentiorum*, ivi, V (1774), pp. 37-52.

³⁵ Su Heyne cfr. W. SCHIERING, in *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, a cura di U. HAUSMANN (*Handbuch der Archäologie*), München

1969, pp. 34 sgg. Sulle collezioni dell'Università di Gottinga ai tempi di Heyne cfr. R. HORN, in «Archäologischer Anzeiger», 1967, pp. 390-400.

³⁶ A. C. P. de Caylus (1692-1765), considerato generalmente un precursore del Winckelmann, del quale non possedette certamente la statura, pubblicò un *Recueil d'antiquités* nel quale riunì molte illustrazioni di opere antiche. Da lui parte la prima distinzione fra arte egizia, etrusca e greca che influenza in particolare l'ambiente romano dove scrisse le proprie opere G. B. Piranesi, amico del cortonese R. Venuti, uno dei fondatori dell'Accademia etrusca di Cortona. Sul problema, ad esempio, R. WITTKOWER, *Piranesi's «Parere su l'architettura»*, in «Journal of the Warburg Institute», II (1938-1939), pp. 167 sgg.

³⁷ *De fabularum* cit., pp. 34 sg.

³⁸ Cfr. *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. it. Torino 1961, p. 113.

³⁹ *Monumentorum... Specimen alterum* cit., p. 43.

⁴⁰ Su Heyne si vedano più recentemente L. MARINO, *I maestri della Germania. Göttingen 1770-1820*, Torino 1975, pp. 254 sgg. e M. CRISTOFANI, *Winckelmann, Heyne, Lanzi e l'arte etrusca*, in «Prospettiva», IV (1976), pp. 16 sgg.

⁴¹ Cfr. i *Corollarij*, in *Saggio di lingua etrusca*, II, Firenze 1824³, pp. 103-210 (1^a ed. 1789), oltre alle *Notizie preliminari circa la scoltura degli antichi* (1785) citate prima.

⁴² *Saggio di lingua etrusca* cit., p. 144.

⁴³ *Notizie* cit., p. XIV.

⁴⁴ Sul Winckelmann e sulla posizione di Heyne nell'ambiente accademico di Gottinga è ancora illuminante C. ANTONI, *La lotta contro la ragione*, Firenze 1942 (cito dall'edizione 1968), pp. 55-73 e 154-56.

⁴⁵ Sull'«etruscheria» non esistono ancora indagini complessive. Solo cenni possono essere trovati in P. DUCATI, *Le problème étrusque*, Paris 1938, pp. 28 sgg. e in R. BLOCH, *Le XVIII siècle et l'Etrurie*, in «Latomus», XVI (1957), pp. 128-39. Si veda poi COCHRANE, *Tradition* cit., pp. 157-205. Di un certo interesse rimangono le osservazioni di C. JUSTI, *Winckelmann und sein Zeitgenossen*, Köln 1956, II, pp. 299 sgg. Recentemente, sul metodo di lavoro del «padre» dell'etruscheria, A. F. Gori, cfr. G. CRUCIANI FABOZZI, *Le «antichità figurate etrusche» e l'opera di A. F. Gori*, in *Kunst der Barock in der Toskana, Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München 1976, pp. 275-88.

⁴⁶ Cfr. A. MOMIGLIANO, *Ancient History and Antiquarian*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1955, pp. 91 sgg.

⁴⁷ Cfr. G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, Torino 1964, pp. 141 sgg.

⁴⁸ G. Micali (1769-1844) fu autore di *L'Italia avanti il dominio dei Romani* (1810) e della *Storia degli antichi popoli italiani* (1832). Sulla sua posizione nella storiografia dell'Ottocento cfr. P. TREVES, *Lo studio del-*

l'antichità classica nell'Ottocento, Milano-Napoli 1962, pp. x sgg. e 304 sgg.; sulla fortuna della sua opera in Europa cfr. J. HEURGON, *La découverte des Etrusques au début du XIX^e siècle*, L'écture, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris 1973. Si veda ora M. PALLOTTINO, *Sul concetto di storia italica*, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, II, Roma 1976, pp. 771-77.

⁴⁹ *L'Italia avanti il dominio dei Romani* cit., II, pp. 158 sg.

⁵⁰ *L'art étrusque*, Paris 1889, p. 612.

⁵¹ K. O. MÜLLER, *Die Etrusker*, Breslau 1828; nel 1877 uscì un'edizione dell'opera riveduta da W. Deecke; si dispone ora di un'edizione anastatica curata da A. J. Pfiffig, Graz 1965.

⁵² K. O. MÜLLER, *Die Etrusker*, Stuttgart 1877², p. 227.

⁵³ T. MOMMSEN, *Römische Geschichte*, I, trad. it. Milano 1962, p. 303.

⁵⁴ Se ne vede un'illustrazione in G. Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, Milano 1935, tav. CXVI, 1.

⁵⁵ Su H. Brunn si vedano R. BIANCHI BANDINELLI, in «La critica d'arte», II (1937), pp. 96 sgg. e SCHIERING, in *Allgemeine Grundlage der Archäologie* cit., pp. 78 sgg.

⁵⁶ «Annali dell'Istituto», XXXI (1859), p. 325

⁵⁷ Il giudizio è contenuto nella voce *Etrusker*, vol. VI, 1907, p. 759.

⁵⁸ Così A. DELLA SETA, *Italia antica*, Bergamo 1928², p. 307.

⁵⁹ G. VON KASCHNITZ-WEINBERG, *Studien zur etruskischen und frühromischen Porträtkunst*, in «Römische Mitteilungen», XLI (1926), p. 157.

⁶⁰ Cfr. soprattutto, al proposito, C. ANTI, *Il problema dell'arte italica*, in «Studi Etruschi», IV (1930), pp. 151 sgg.

⁶¹ Citato da P. DUCATI, *Storia dell'arte etrusca*, Firenze 1927, p. 10.

⁶² Citazioni da GIGLIOLI, *L'arte etrusca* cit., p. XIII.

⁶³ *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1950², pp. 125-26 (dal saggio *Palinodia* del 1941).

⁶⁴ M. PALLOTTINO, *Sul problema delle correlazioni artistiche fra Grecia ed Etruria*, in «La parola del passato», XIII (1950), pp. 1 sgg.

⁶⁵ A. BOËTHIUS, *Riflessioni sul problema dell'arte periferica*, in *Atti del I Congresso di preistoria e protostoria mediterranea*, Firenze 1952, pp. 410 sgg.

⁶⁶ T. DOHRN, *Grundzüge etruskischer Kunst*, Baden-Baden 1959.

⁶⁷ M. PALLOTTINO, *Per una nuova prospettiva della storia dell'arte antica*, in «Archivo de Prehistoria Levantina», IV (1953), p. 271.

⁶⁸ R. BIANCHI BANDINELLI, in R. BIANCHI BANDINELLI e A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, p. 367.

⁶⁹ Su questi problemi si può vedere la mia breve sintesi in *Enciclopedia universale dell'arte*, volume di supplemento (1978), s. v. *Archeologia*.

⁷⁰ Si veda ad esempio *Models in Archaeology*, a cura di D. L. Clark, London 1972.

⁷¹ J. DEETZ, *Invitation to Archaeology*, New York 1967, pp. 83 sgg.
e A. CARANDINI, *Archeologia e cultura materiale*, Bari 1975, pp. 41 sgg.

⁷² P. BRUNEAU, in «L'antiquité classique», XLIV (1975), pp. 425 sgg.

⁷³ S. GRUZINSKI e A. ROUVERET, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», LXXXVI (1976), pp. 161 sgg.; M. CRISTOFANI, in «Prospettiva», VII (1976), pp. 2 sgg.

⁷⁴ Sui rapporti fra lingue cfr. U. WEINREICH, *Lingue in contatto*, trad. it. Torino 1974; sul concetto di acculturazione cfr. V. LANTERNARI, *Antropologia e imperialismo*, Torino 1974, pp. 5 sgg.

⁷⁵ E. BALIBAR, in L. ALTHUSSER e E. BALIBAR, *Leggere Il capitale*, Milano 1968, pp. 294 sgg.

Capitolo secondo

Il retaggio protostorico e l'influenza dell'arte orientale

1. *L'età protostorica.*

La distribuzione di insediamenti primari della prima età del ferro in quel territorio che Augusto comprese nella *regio VII*, l'Etruria, riconoscendole implicitamente un carattere etnico unitario, trova precise risposdenze in quei siti nei quali si svilupperanno in seguito le grandi città etrusche. Si può dire, cioè, che nelle sue grandi linee e, in particolare, per quanto concerne i centri più importanti (Veii, Caere, Tarquinia, Vulci, Vetulonia), la poleografia dell'Etruria è già formata attorno al IX secolo a. C.

L'analogia della situazione geomorfologica appare stringente: si tratta di insediamenti di 'promontorio', che sfruttano ampi ripiani tufacei situati alla confluenza di valli di erosione fluviale, dominanti bacini fluviali o lacuali. La distribuzione delle aree occupate da capanne permette di riconoscere differenti aggregati i quali, pur se complementari nell'ambito dell'insediamento, sembrano utilizzare zone distinte per l'abitato. Entro il perimetro della platea tufacea venivano a essere comprese vaste aree libere che non solo dividevano i vari aggregati, per i quali è da supporre pertanto una vita relativamente autonoma, ma dovevano essere utilizzate anche per attività primarie, quali l'agricoltura o l'allevamento del bestiame¹. Al di fuori di esso, nelle col-

line circostanti, venivano scelti gli spazi da adibire a necropoli.

Questo tipo di stanziamento differisce notevolmente dalla situazione degli insediamenti che conosciamo nell'età del bronzo finale: il concentramento demografico in un'area che diverrà in un secondo tempo un centro urbano può far sorgere il sospetto che ci troviamo di fronte a uno stadio iniziale e preparatorio di quella che sarà la vera e propria urbanizzazione.

Il caso di Veii, centro nel quale è stata possibile un'analisi del genere, può risultare indicativo in questo senso. Nell'età del ferro il luogo che sarà riservato allo sviluppo della città è perimetrato da villaggi la cui presenza condiziona poi il futuro piano urbano². Questo modello, applicato alle altre città etrusche, stando per lo meno ai soli aggregati cimiteriali extraurbani oggi apprezzabili, non presenta variazioni di rilievo: a Caere, Tarquinia, Vulci e Vetulonia le necropoli dell'età del ferro utilizzano zone distinte, situate attorno alla piattaforma nella quale si svilupperà la città, ognuna delle quali pertinente forse a uno degli aggregati capannicoli.

La formazione di questi insediamenti costituisce il fatto certamente più importante della storia dell'Italia tirrenica: essi sembrano sorgere nei rispettivi siti in modo del tutto improvviso, come conseguenza di una scelta piuttosto precisa, dettata probabilmente dalla funzione che, nell'ambito di nuove strutture produttive, dovevano assolvere i centri protourbani. L'aspetto culturale immediatamente precedente quest'epoca, il 'protovillanoviano' risalente all'età del bronzo finale (XII-X secolo a. C.), è documentato in aree situate per solito in luoghi montani, che mostrano, alla fine della loro storia, tracce di distruzione o di abbandono. Nel comprensorio dei Monti della Tolfa, che ha restituito un abitato, nove necropoli e due importanti ripostigli di mate-

riali bronzei, fiorito nei secoli attorno al Mille a. C. per lo sfruttamento delle risorse minerarie della zona, la densità demografica diminuisce sensibilmente proprio in coincidenza con la nascita dei centri villanoviani di Caere e Tarquinia, occupati forse dagli stessi abitanti di quelle comunità, discesi dai monti³. Nella media valle del Fiora le ricerche compiute recentemente hanno messo in luce, in un comprensorio che gravita attorno al corso del fiume, separato dal lago di Bolsena dalla Selva del Lamone, una serie di necropoli, di abitati all'aperto e di altura – quest'ultimi circondati da muraglioni difensivi – che risalgono all'età del bronzo finale: si tratta di nuclei che sembrano far capo a un centro primario, probabilmente situato in un abitato di altura, al quale pertengono le sepolture coperte da tumuli di pietra, indicanti forse seppellimenti di 'capi'⁴. A Luni sul Mignone, nell'entroterra di Caere, è stato scoperto su un ripiano roccioso un edificio monumentale (m 17,30 x 9,10), il cui pavimento è scavato nella roccia, realizzato nell'alzato con pali e frasche, che doveva fungere forse da 'residenza' aristocratica; anche quest'edificio, nel quale la ceramica rinvenuta presenta le caratteristiche tipiche della cultura protovillanoviana, la vita cessa bruscamente, con un incendio, agli inizi dell'età del ferro, quando nascono i primi insediamenti lungo la costa⁵.

L'abbandono delle sedi montane, la scelta di aree con ampi spazi per l'attività agricola, vicine a quelle vie naturali di transito che sono i percorsi di crinale, comporta l'inizio di un nuovo tipo di attività per la quale facilità di comunicazioni, sia verso il mare, sia verso l'interno, e spazi per coltivazioni più pregiate che si aggiungono ai cereali e ai legumi, in particolare la vite, diventano uno scopo primario: è forse il caso di ricordare che orzo, legumi e acini di uva sono stati rinvenuti fra i resti di banchetti funerari nelle tombe del Foro Romano e si aggiungono al farro o alla veccia, che necessitano di

minori cure nella coltivazione, già riscontrati negli insediamenti protovillanoviani⁶.

Nettamente differente appare la situazione di alcune città del Lazio (quali Roma, Ardea, Narce), dove è stato possibile invece rilevare una continuità di insediamento tra l'età del bronzo e l'età del ferro: qui si assiste, infatti, a una lenta trasformazione di centri nei quali l'idea urbana si afferma gradatamente attuandosi con la progressiva estensione di nuclei di capanne o con la fusione dei diversi aggregati⁷.

Le necropoli delle future città etrusche nella prima età del ferro ci forniscono elementi per individuare una struttura sociale poco differenziata, a carattere plurifamiliare, nella quale la distribuzione della ricchezza non presenta notevoli divari. Le tombe di incinerati, di tipo individuale, con un corredo limitato ad alcuni oggetti-tipo (l'ossuario e alcuni vasi d'impasto, pochi oggetti di bronzo pertinenti all'uso personale o all'abbigliamento) dovrebbero attestare una società senza classi, nella quale il gruppo plurifamiliare o il clan rappresenta la comunità d'origine; l'unica differenza sociale dovrebbe essere costituita dalla posizione eminente che assume il capoclan o *pater familias*, mentre le forme di produzione dovrebbero avere come fine il mantenimento della comunità medesima, non le eccedenze, se non quando queste vengono utilizzate per lo scambio con altre comunità.

L'attività 'artistica' ha in un contesto del genere ancora uno scopo eminentemente pratico, non edonistico. Nell'ambito del gruppo plurifamiliare la produzione ceramica è ancora un'attività domestica, che viene trasmessa di generazione in generazione, conservando i caratteri tipici di una tradizione che ha radici in epoche precedenti. Urne, ciotole, bicchieri, tazze, piatti sono realizzati in un'argilla in impasto nera o bruna, poco

depurata, lucidata alla stecca e decorata con impressioni o incisioni effettuate prima della cottura, spesso riempite di sostanze coloranti, o, assai piú raramente, con lamelle metalliche applicate. I motivi ornamentali rientrano nel patrimonio decorativo geometrico e comprendono fasce di linee spezzate e meandri, angoli, svastiche, triangoli pendenti, cerchi, punti e rosette impressi. La derivazione di questi motivi dalla ceramica dell'età del bronzo finale sembra abbastanza chiara: in questo periodo però la decorazione assume un carattere piú ricco, è quasi finalizzata a sottolineare la morfologia dei vasi, senza un rigore di 'scuola' (come accade nella ceramica greca geometrica), ma piuttosto con una «tendenziale aspirazione all'organicità» (Mansuelli). Un aspetto del tutto peculiare è costituito dall'applicazione di elementi plastici, che caratterizzano per solito la decorazione delle urne a capanna; nel tetto viene infatti realizzata in rilievo e a tutto tondo la disposizione dei pali sugli spioventi e il loro intreccio, sul culmine, crea un motivo di coppie falcate o cornute.

La produzione di oggetti di bronzo non doveva essere invece demandata a quelle forme di artigianato paradosmico che costituivano l'arte vasaria. La posizione del metallurgo, produttore di beni di maggior pregio, era fin dall'età del bronzo diversa: gruppi o persone specializzate nella tecnologia dei metalli, inizialmente ambulanti, possono in un secondo momento essersi stanziati in un centro. La produzione tende a organizzarsi seguendo 'mode' locali o regionali: gli oggetti di uso o di ornamento personale come fibule, rasoi, catenelle, pendagli e, piú raramente, spade con fodero laminato, sono fusi o martellati, decorati da incisioni o da motivi punzonati. Nel settore delle fibule sembra variare maggiormente la tipologia, che dimostra l'alto grado di perfezione tecnica raggiunto, mentre l'aspetto decorativo rimane ancora limitato al repertorio geometrico.

Fanno eccezione alcuni foderi di spada decorati a incisione, rinvenuti a Tarquinia, Vulci e Pontecagnano, dove, entro riquadri divisi da elementi geometrici, sono raffigurate scene di caccia nelle quali sono impegnati guerrieri con arco e frecce, assistiti da cani; in un rasoio da Vetulonia l'arciere insegue addirittura un branco di quattro cervi. Si tratta dei primi tentativi di narrazione, stilisticamente a livello di vignetta infantile, ai quali andrà riconosciuto un valore fondamentalmente decorativo, diverso da quello magico-rituale che interviene invece nelle ornamentazioni plastiche degli arredi funerari, dove si scorgono a volte rari accenni antropomorfici. Vere e proprie statuette di argilla eseguite a mano libera, rinvenute in alcune tombe del Lazio, indicano infatti una precisa tendenza evocativa, che vuol restituire al defunto l'integrità fisica che il rito funerario della cremazione aveva cancellato.

2. Gli inizi dell'artigianato artistico.

L'aspetto fondamentalmente statico della prima età del ferro muta nel corso dell'VIII secolo a. C., quando i materiali rinvenuti nelle necropoli documentano una serie di trasformazioni culturali.

La ceramica greca geometrica rinvenuta in discreta quantità soprattutto a Veii, databile nella prima metà dell'VIII secolo, le prime paste vitree, diffuse un po' ovunque, una coppa in bronzo fenicia con decorazione sbalzata, in un corredo tombale di Vetulonia della metà dell'VIII secolo a. C., sono le testimonianze più evidenti dell'avvenuto contatto con la cultura dei coloni greci che giungono dall'isola di Eubea nel bacino del Tirreno. Il rifornimento di materie prime fu uno dei motivi principali della prima colonizzazione greca in Occidente che portò i navigatori-commercianti a frequentare quei cen-

tri del Lazio e della Toscana che disponevano di giacimenti minerari. Nel primo stanziamento euboico in Italia, l'isola d'Ischia, le scorie e il ferro allo stato naturale, scarti dell'attività siderurgica, rinvenuti negli scari-chi dell'acropoli, risultano infatti ematite dell'Elba⁸. Uno dei primi risultati di questo contatto, stando ai contesti tombali, dovette consistere nello scambio di beni, fatto che già di per sé dovette comportare un primo cambiamento all'interno delle strutture economiche. Nelle comunità si dovette acquisire gradatamente la cognizione del valore dei minerali, in particolare del ferro usato per attrezzi agricoli, proprio per la richiesta che veniva progressivamente aumentando. La navigazione dei Greci lungo le coste, fino alle zone minerarie, dove avveniva lo scambio, deve aver favorito nei centri costieri, dalla foce del Tevere fino a Populonia, forme di prelievo che venivano effettuate nei confronti dei mercanti-navigatori mediante attività 'predatorie' o forme di pedaggio che potevano garantire il prosieguo del viaggio fino alle zone minerarie.

Il contatto con genti culturalmente differenti, organizzate secondo un modello eroico-oligarchico, guerriero, come quello euboico, nel quale il commercio costituiva una delle attività fondamentali, avrà comportato nella società 'tradizionale' dell'età del ferro, a strutture di parentela, una prima trasformazione, con la conseguente rottura dell'equilibrio comunitario. Di fronte ai Greci, che non giungeranno mai a impiantare colonie in Etruria, si saranno opposte resistenze di varia natura, non tali, comunque, da evitare una prima diversa distribuzione della ricchezza e la conseguente differenziazione delle classi sociali⁹.

La cronologia varroniana della fondazione di Roma, il 753 a. C., risulta così emblematica anche per gli altri centri della costa tosco-laziale: l'influenza di aspetti culturali del mondo greco si manifesta infatti nella succes-

siva acquisizione del modello della *pólis* (da intendersi come centro di organizzazione politica, sociale ed economica) che viene accolto dalle comunità etrusche. Si assiste allora a una progressiva, anche se non contemporanea, aggregazione demografica proprio in quegli insediamenti primari scelti, non a caso e già in precedenza, in posizioni difese naturalmente, ma vicini a percorsi facilmente frequentabili. Nascono di conseguenza, proprio in quest'epoca, problemi di conquista dei territori vicini, da utilizzare anche per le attività economiche secondarie.

L'esempio di Roma può essere utile per comprendere in quale modo sia avvenuto il processo di poleogenesi. Gli studi più recenti, liberandosi dalla suggestione che ha esercitato e tuttora esercita la storia successiva di questa città, hanno chiaramente evidenziato come, durante la monarchia, Roma risultasse perfettamente integrata nel contesto culturale dell'area toscano-laziale¹⁰. I fondi di capanna scoperti sul Palatino, nelle due distinte zone del *Palatium* e del *Germalus*, fanno presumere che tutta la sommità del colle fosse abitata sia nel IX che nell'VIII secolo a. C. e che gli abitanti utilizzassero come area cimiteriale la zona ai piedi del colle, che fu poi occupata dal Foro. Necropoli contemporanee, situate invece ai piedi del Quirinale e dell'Esquilino, dovrebbero appartenere ad abitati autonomi, da localizzare sui rispettivi colli. Pur se diversa nei suoi connotati morfologici, la situazione appare simile a quella dei centri etruschi: villaggi separati, difesi naturalmente, ma inseriti in uno stesso comprensorio, dovevano essere coin-teressati ai traffici che si svolgevano lungo il Tevere, soprattutto in quella zona prossima all'isola Tiberina dove sorse poi il Foro Boario, area riservata al mercato. L'estensione dell'area abitata, dal Palatino verso il Foro, alla fine dell'VIII e nella prima metà del VII secolo a. C., fa supporre che il momento di una prima urbanizzazio-

ne del sito, in quella che sarà l'area della futura Roma, era già iniziato.

Le attuali tendenze della critica alla storiografia antica, superando l'ipercriticismo dell'età positivista, accettano la verosimiglianza storica di alcuni personaggi della Roma di età regia. Proprio al terzo re di Roma, Tullio Ostilio, la tradizione annalistica fa risalire gli scontri più sanguinosi con le popolazioni albane, che culminano con la distruzione di Albalonga. Dietro gli eventi leggendari si possono intravedere fatti specifici di un certo interesse: ad esempio, una prima organizzazione delle forze militari, impegnate nelle lotte con gli abitanti delle zone circostanti, che comportarono la distruzione di centri preesistenti. Di contro l'evidenza archeologica ci mostra che il sito di Albalonga, l'odierna Castel Gandolfo, cessa di vivere nella prima metà del VII secolo a. C., mentre le prime armature complete in bronzo (pettorali, elmi, spade), forse importate dall'Etruria, appaiono per la prima volta verso gli ultimi decenni dell'VIII secolo a. C.¹¹.

Nelle sue linee portanti uno sviluppo di questo genere può essere attribuito anche ai centri etruschi. Analisi recenti sulle forme e sui modi del popolamento nell'Etruria meridionale interna hanno portato a risultati piuttosto interessanti per la loro analogia: le comunità della prima età del ferro, che si trovavano stanziate in luoghi favorevoli per lo sviluppo economico, sia presso le grandi vie di comunicazione, sia presso il lago di Bolsena, in abitati aperti, sembrano costrette a cambiare sede, rifugiandosi nei luoghi montani che erano già stati occupati nella tarda età del bronzo¹².

I centri primari accolgono ora anche la popolazione sparsa nelle campagne e subiscono un incremento demografico. Nelle necropoli si distinguono le prime tombe aristocratiche nelle quali il ruolo dei personaggi socialmente eminenti non si avverte solo per la presenza di

armi 'da parata', ma anche per un primo accumulo di beni sontuari, anche stranieri; né sono da meno le tombe femminili, dove abbondano oggetti di abbigliamento (cinturoni, armille, spirali per capelli), 'servizi' da tavola in bronzo, o gruppi di vasi potori di importazione greca. A Veii, Tarquinia, Vulci, Bisenzio, Vetulonia, emerge ora una classe sociale i cui bisogni condizionano la stessa attività artigianale¹³.

Gli scavi compiuti recentemente a Eretria, nell'isola di Eubea, hanno rivelato che l'Etruria e il Lazio, tramite i coloni di Ischia e di Cuma, acquisiscono un tipo di ceramica prodotta in serie nelle officine euboiche: inizialmente le importazioni riguardano coppe di modeste dimensioni ma, in seguito, verso lo scorcio dell'VIII secolo a. C., giungono prodotti ceramici di pregio, di notevole impegno decorativo, nei quali alla funzione del vaso di grandi dimensioni, quella cioè di contenitore per liquidi, si aggiunge il connotato proprio della sfera del 'prestigio'¹⁴. L'incremento della richiesta di questo genere di ceramica comporta, a livello locale, la nascita di un artigianato di imitazione che impiega tecniche più raffinate: la depurazione dell'argilla, gli accurati procedimenti di cottura, la decorazione ottenuta mediante colori minerali, si diffondono rapidamente favorendo lo stanziamento di botteghe artigiane specializzate nei centri primari. Alle imitazioni di tazze con semplici motivi geometrici sul corpo, compresi in una metopa, seguono vasi di grandi dimensioni, derivati direttamente dai prototipi euboici importati, nei quali la decorazione si dispone in zone orizzontali, piuttosto fitte, ripetendo alcuni motivi già noti nella locale ceramica d'impasto. Si introducono però anche elementi figurativi nuovi, quali uccelli, grandi rosoni con petali a punta, derivati direttamente dal repertorio tardo-geometrico greco. Tecniche particolari, come la decorazione bicroma, in rosso e nero alternati, forse di

ascendenza cipriota, si aggiungono alla piú semplice decorazione con vernice nero-bruna applicata sul fondo chiaro del vaso. Solo raramente entrano nel repertorio le figure umane: un'eccezione è il cratere su alto piede da Bisenzio il cui ordito decorativo presenta al centro una serie di figurine allacciate, chiaramente ispirata alla tradizione figurativa del geometrico greco¹⁵.

La distribuzione territoriale di queste ceramiche, lavorate al tornio, sottoposte pertanto a una routine artigianale specializzata, indica che i centri nei quali si stanziano le prime botteghe devono localizzarsi nell'Etruria costiera meridionale, zona nella quale il contatto con i coloni greci doveva essere piú diretto e frequente.

La ceramica d'impasto locale sviluppa contemporaneamente nuove forme e si arricchisce nella decorazione. Tecniche piú perfezionate, ottenute con impressioni di punzoni, con elementi metallici riportati e applicati (lamelle plumbee disposte a ornati geometrici, sfere e catenelle di bronzo), rivelano come la produzione piú elaborata dovesse essere in concorrenza con la metallotecnica. A Veii, nel territorio falisco, a Vulci, a Bisenzio, le ceramiche di impasto tendono a sviluppare autonomamente alcune decorazioni plastiche, che interessano prevalentemente le anse. Un motivo peculiare è costituito dalla rappresentazione di un uomo che regge per le redini due cavalli disposti ai lati: è stato proposto all'origine un modello iconografico della ceramica greca tardo-geometrica, e il parallelo piú esatto può essere riscontrato nella ceramica argiva¹⁶, ma la realizzazione plastica assume propri connotati espressivi. Figure di cavalli contrapposti e scene piú complesse con il 'domatore' hanno infatti caratteri e contenuti locali se sono rapportati alla concreta situazione sociale della classe emergente: proprio nell'VIII secolo si diffondono nelle tombe maschili i morsi di cavallo in bronzo¹⁷ che costituiscono il 'segno', nei contesti tombali in cui appaiono,

di un cetto che si contraddistingue per il possesso del cavallo.

Le manifestazioni piú significative di queste tendenze si trovano nei vasi configurati ad animale. Si è insistito, anche di recente, sull'originalità di queste creazioni, che risulterebbero le espressioni di uno stile 'primitivo', non contaminato dalle influenze esterne¹⁸. Esclusi dalla dinamica di una produzione in serie, come quella dei vasi geometrici, questi documenti sono invece il risultato di maestranze che operano isolatamente, in una routine paradomestica, e che assumono come soggetti, per creazioni al di fuori della norma, animali di allevamento (buoi, suini, anatre).

Anche nella bronzistica si assiste a una ripresa dell'attività; la decorazione diviene sovrabbondante, la tecnica della laminatura martellata si affianca a quella dell'incisione, ornamenti a borchie si dispongono in serie sulle superfici, alternandosi a fasce decorative di motivi geometrici incisi. Le tombe aristocratiche contengono ora, oltre all'armatura, costituita da elmo, scudo, pettorale, spada corta, anche arredi che connotano il rango: morsi e finimenti equini, coppe per bere, borracce, tripodi, seggi. Riemerge ora, sulla scia di una tradizione che probabilmente non si era mai spenta, la decorazione a borchiette e punti o a incisione che adotta un repertorio di motivi geometrici ma anche stilizzazioni di tipo animalistico, quali le figure di volatili o, ancora, la «barca solare»: anche se questi motivi fanno parte di un repertorio comune all'area danubiano-balcanica, è anche vero però che trovano precedenti nella tradizione decorativa dell'età del bronzo finale in Italia. Il rapporto con le contemporanee esperienze della ceramica d'imitazione greca appare invece piuttosto limitato: le tradizioni decorative si esercitano all'interno delle singole attività produttive, che condizionano con la loro specificità le maestranze.

Le zone che ci restituiscono materiali di questo tipo sono sempre le medesime: Veii e l'agro falisco, Tarquinia, Vulci e Bisenzio, Vetulonia. Per quanto concerne il settore dei bronzi laminati e sbalzati, Veii, Tarquinia e Vetulonia sembrano i centri in cui la produzione è piú avanzata. La distribuzione degli elmi crestati, degli scudi di lamina con decorazione sbalzata, dei cinturoni femminili, prevede non solo una diffusione all'interno della regione, ma anche altrove. Gli elmi crestati si segnalano in tombe dell'età del ferro di Asti, Verucchio, Capua e Sala Consilina; gli scudi in una ricca tomba di Cuma e nel santuario di Zeus a Olimpia; un cinturone proviene dall'Eubea¹⁹. Si instaurano cioè, per i prodotti dei bronzisti, rapporti con comunità abbastanza distanti nello spazio che ricevono questi arredi, di tipo sontuario, attraverso gli stessi canali di scambio che portavano in Etruria mercanzie straniere.

Nell'ambiente dei bronzisti, che sembra chiuso a esperienze esterne e che preferisce riabilitare antiche tradizioni decorative, forse anche attraverso l'ausilio di maestranze giunte dall'Europa centrale, è possibile isolare alcune tendenze figurative particolarmente vivaci, che si rivelano negli elementi fusi, aggiunti come ornamento ai recipienti di bronzo laminati. A Vetulonia, centro che in quest'epoca dovette conoscere piú di altri i vantaggi dell'attività estrattiva delle Colline Metallifere, questo tipo di decorazione è limitato a temi molto precisi: figure di guerrieri (con lo stesso tipo di armi che ritroviamo nei corredi tombali) o di cavalieri, che richiamano in modo immediato il ruolo sociale occupato dalla committenza. I tripodi con zampe ornate da figure di cavalieri costituiscono anche un genere di esportazione: ne sono stati rinvenuti esemplari a Tarquinia, Bisenzio, nel Lazio e a Capua²⁰.

Scene di tipo piú complesso sono rappresentate invece su un carrello 'rituale' e sul coperchio di un ossuario

di bronzo scoperti a Bisenzio, nella necropoli dell'Olmo Bello. Un vero e proprio brulichio di figurine a tutto tondo, fuse, decora il carrello alla cui base, montata sulle aste orizzontali del telaio, si dispongono gruppi diversi di personaggi; scene di aratura e di caccia, un duello fra guerrieri armati di spada, e, ancora, altri guerrieri con armi da parata, fiancheggiati da donne e ragazzi. Buoi, arieti, capri, uccelli e scimmie sono poi saldati tutti intorno al telaio. Gli stessi personaggi (i guerrieri, i cacciatori, una figura di aratore), applicati con chiodi, si dispongono lungo il giro del coperchio bronzeo, ma al centro troneggia una figura mostruosa, una sorta di 'totem' con testa canina. Più che scene di culto²¹ queste rappresentazioni indicano realisticamente le occupazioni fondamentali della società guerriera e agricola che li produce: stilisticamente l'esito non è diverso da quello delle figurazioni plastiche che troviamo nella ceramica d'impasto. La tematica già si connette, comunque, a un ambiente 'eroico'. Il guerriero è seguito da un corteggio (la donna e i bambini), la stessa scena di danza totemica, nella quale è compresa forse la figura di un prigioniero catturato, ha un valore magico-sacrale: l'attività bellica connota dunque la classe sociale cui si indirizzano queste rappresentazioni. Alla fine dell'VIII secolo a. C. i centri etruschi hanno assunto infatti una fisionomia nuova: nell'ambito dell'assetto tribale o plurifamiliare i nuovi *áristoi*, che si fregiano di armi come simbolo del proprio status, si sostituiscono all'autorità del *pater familias* dell'età del ferro. L'esecuzione materiale dei 'beni' di cui essi hanno bisogno facilita l'organizzazione di classi di artigiani differenziate che prima operavano indistintamente, per soddisfare le semplici esigenze di una piccola società comunitaria. La tradizione artigiana, assai aperta a influenze straniere nella realizzazione delle ceramiche depurate, quando opera su materie di più antica tradizione, come la ceramica d'impasto o il bron-

zo, pur potenziando tecnologicamente le proprie esperienze, rimane però vincolata a un linguaggio locale, con un'evidente tendenza all'immediatezza figurativa, di tipo 'popolaresco', nel quale la stessa tematica difficilmente si affranca da un repertorio 'folcloristico', da una simbologia, cioè, che denuncia la sua ascendenza rurale.

Fin da ora, comunque, si distinguono due diversi settori della produzione artistica che costituiranno un vero e proprio continuum anche in seguito: quello della ceramica e quello della bronzistica. Attività legate a una funzione 'pratica' dell'oggetto figurato, che non costituisce certamente, in un contesto di questo genere, un aspetto 'minore' delle manifestazioni figurative.

3. L'artigianato artistico nel VII secolo a. C.: i 'beni di prestigio'.

Fra la fine dell'VIII e gli inizi del VII secolo a. C. l'importazione di oggetti orientali di pregio si intensifica: la stessa etichetta di 'orientalizzante' data comunemente alla cultura etrusca del VII secolo ne è prova. Questi oggetti, comunque, rivestendo un prevalente carattere di bene sontuario, rimangono in fondo ai margini del contesto culturale locale poiché destinati al consumo di una ristretta élite.

I calderoni di bronzo con protomi di animali rinvenuti in alcune tombe di Preneste, Veii e Vetulonia rientrano in un tipo di produzione estremamente prezioso; nel bacino del Mediterraneo la loro distribuzione interessa fondamentalmente i luoghi di culto in Grecia (i santuari di Olimpia, Delfi, Argo, Atene, Delo e Creta), in Oriente i palazzi imperiali (Nimrūd, Karmir-Blur). I rinvenimenti in tombe sono limitati ad aree nelle quali si distinguono, come in Etruria, piccoli potentati loca-

li: Gordion in Frigia e Salamina nell'isola di Cipro. In modo analogo si pone la questione per gli altri oggetti preziosi. Le coppe d'argento o di bronzo con decorazione a sbalzo, di produzione fenicia, trovano un'identica distribuzione: in contesti tombali a Preneste, a Caere e a Pontecagnano in Italia, così come a Cipro, in santuari in Grecia, in palazzi in Assiria. Anche i pochissimi avori di stile nordsiriaco rinvenuti a Preneste sono affini a quelli rinvenuti nelle tombe di Cipro, nel santuario di Hera ad Argo e nei palazzi di Nimrūd²².

La presenza di questi oggetti nelle tombe della prima metà del VII secolo a. C. documenta quale fosse il potenziale economico raggiunto dalle classi dominanti: beni che nella società greca sono patrimonio delle divinità onorate nei santuari, offerti come dono votivo da comunità o da personaggi di rango elevato, rappresentano qui invece la proprietà di un singolo e nelle tombe vengono depositi spesso in contenitori appositi (come a Marsiliana d'Albegna), con lo scopo precipuo di formare un 'tesoro', sia pure con una funzione rituale. L'apparizione di oggetti esotici di lusso, inseriti in un quadro di importazioni che nella seconda metà dell'VIII secolo a. C. comprendeva in prevalenza solo paste vitree e sigilli, dimostra ora che si è instaurato un flusso di scambi nel quale l'oggetto nuovo e prezioso è destinato al ceto degli *áristoi*. Il carattere allotrio di questi materiali è confermato anche dalla presenza di iscrizioni in scrittura e in lingua non etrusche: una coppa fenicia dalla tomba Bernardini di Preneste ha un'iscrizione di possesso in fenicio, un vaso di bronzo orientale da una tomba di Falerii ha un'iscrizione neobabilonese in caratteri cuneiformi il cui testo contiene una formula tipica delle dediche dei santuari²³. La presenza di queste iscrizioni, incomprensibili al di fuori del loro ambito d'origine, indica che gli oggetti erano estrapolati dal loro contesto di appartenenza (un santuario, un 'tesoro' personale) e

venivano inseriti, come beni esotici e di pregio, in un circuito di scambi che comprendeva parte del bacino del Mediterraneo: l'atto di appropriazione da parte dei 'capi' etruschi poteva riflettere da una parte le loro attività predatorie, di cui si è detto anzi, dall'altra un 'commercio' che veniva effettuato sotto forma di 'doni' cerimoniali²⁴.

Fra la fine dell'VIII e la prima metà del VII secolo a. C. – il cinquantennio che vede l'importazione di questi oggetti in Etruria – il ruolo giocato dagli Euboici che gestivano empori commerciali sia in Oriente (ad al-Mina, sulle coste fenicie) che in Occidente (a Ischia) viene probabilmente a mutare a seguito delle lotte politiche interne all'isola di Eubea, e della conquista assira dell'emporio di al-Mina²⁵. Intermediaria per il commercio di oggetti orientali in Occidente sembra ora la componente fenicia, che continua ad avere ancora una sua autosufficienza ad al-Mina, sia pure sotto il controllo assiro, ma soprattutto a Cipro, dove fiorisce una vivace comunità di Fenici²⁶. Interrotto in qualche modo il contatto con la madrepatria, sono ora i Cumani, coloni originariamente euboici, ad assumere nei confronti dell'Etruria una sorta di leadership nel settore delle importazioni ceramiche²⁷, ma inizia altresì la sua parabola ascendente l'influenza dei Corinzi, stimolata nella città greca da una nuova classe di *áristoi* dedita prevalentemente al commercio. Si può dire però che anche gli Etruschi, in questo momento, avevano ormai ottenuto un ruolo nell'attività commerciale: navi onerarie e da battaglia, nonostante la loro derivazione da tipi ellenici o orientali, sono già fornite, nelle rappresentazioni su ceramica locale della prima metà del VII secolo a. C., di un elemento come il rostro al quale le fonti letterarie rivendicano un'origine etrusca²⁸. C'è forse di più: nel santuario di Zeus a Olimpia, come si è visto, sono stati rinvenuti quattro scudi di bronzo del tipo a decorazione sbal-

zata che si ritrova frequentemente nelle tombe 'principesche' dell'Etruria costiera fra la fine dell'VIII e la prima metà del VII secolo a. C., insieme a oggetti suntuari di fabbricazione orientale. Il significato rituale che poteva assumere un'offerta del genere, alla quale se n'è ora aggiunta un'altra, nel santuario di Hera a Samo²⁹, può essere confermato dalle fonti scritte:

Fra i tanti doni votivi che si trovano nel vestibolo del tempio c'è il trono di Arimnestos, che regnò fra i Tirreni e fu il primo dei barbari a compiere una donazione nel santuario di Zeus a Olimpia³⁰.

L'offerta di un 'trono' può considerarsi pari a quella di uno scudo, dato che nelle tombe etrusche di tipo 'principesco' i seggi a spalliera circolare³¹ si rinvennero assieme agli scudi e a quell'insieme di oggetti rituali che connotano il rango del defunto. È possibile, allora, che i 'capi' etruschi avessero un ruolo non solo ricettivo nei confronti di un'attività di scambio che si svolgeva nel bacino del Mediterraneo e che tentassero, con azioni simili a quella di Arimnestos, di inserirvisi a loro volta.

Questo complesso di contatti provoca profonde modifiche nell'ambiente etrusco-laziale.

Le importazioni dal Vicino Oriente giungono dall'area siriana e fenicia, mentre più rare sono quelle assire.

Dalla Siria del Nord proviene un complesso di oggetti di diversa natura. Un gruppo di sigilli, rinvenuti a Tarquinia, Falerii e Vetulonia, è distribuito diffusamente anche lungo le coste meridionali dell'Asia Minore, del Vicino Oriente e a Cipro, nelle isole dell'Egeo e nella Grecia propria, e, in Italia, nell'area di Sibari, a Ischia e a Cuma³². Alcune coppe sbalzate in bronzo, con decorazioni a teste femminili, la cui diffusione nel Mediterraneo interessa l'Asia Minore, Olimpia e Atene, sono

presenti anche nelle tombe laziali di Preneste e Satrico³³. Gli avori con incrostazioni di pietre dure, del tipo rinvenuto a Caere e Preneste, si ritrovano nei santuari greci, nelle tombe 'reali' di Cipro, e, in Assiria, nei palazzi di Zinçirli e Nimrūd³⁴. Si tratta di oggetti che nell'area di origine risalgono agli ultimi decenni dell'VIII secolo a. C. e la cui importazione in Etruria, tramite la mediazione greca, sembra oltremodo probabile: la loro collocazione in tombe risalenti alla prima metà del VII secolo può essere spiegata proprio con il loro carattere prezioso: nel contesto familiare, essi potevano trasmettersi oltre una generazione. Ancora dal Lazio provengono una patera da una tomba di Capena e un sostegno di calderone in bronzo con decorazione a *repoussé* dalla tomba Bernardini di Preneste usciti da un'officina orientale cui è attribuito anche un famoso *pínax* offerto come dono votivo a Creta, nel santuario dell'Antro Ideo³⁵.

Prodotti dello stesso periodo, ma di fabbricazione assira, sono le protomi per calderone, scoperte a Veii, Preneste e Vetulonia, e, con ogni probabilità, anche il vaso con iscrizione cuneiforme di cui si è detto precedentemente³⁶.

A questa ondata di oggetti siriaci si aggiungono mercanzie di lusso di fabbricazione prevalentemente fenicia. I prodotti della toreutica fenicia rinvenuti a Caere, Preneste e Vetulonia, con significative presenze anche nella necropoli di Pontecagnano in Campania – in prevalenza brocche e coppe decorate a sbalzo e incisione in materiali preziosi –, trovano la loro più massiccia presenza proprio a Cipro. C'è dunque da presumere che il disastro politico provocato dall'invasione assira nel Vicino Oriente abbia creato le premesse per una diaspora di maestranze siriane e fenicie verso l'Occidente³⁷: una tappa di questo viaggio va ricercata proprio nell'isola di Cipro, dove i Fenici si erano stanziati già nel IX secolo e dove la classe aristocratica locale, nonostante il domi-

nio politico degli stessi Assiri, acquisisce abbondanti mercanzie di lusso, come è stato messo in luce da scoperte recenti. Ma i mercati del Tirreno costituiscono un altro polo di attrazione e non v'è dubbio che le tecniche della tradizione orafa siano state importate ad Ischia, isola nella quale Strabone (*Geografia* 4.9) ricorda l'esistenza di *chruseîa*, ossia di botteghe di orefici, e, di qui, in Etruria³⁸.

Il trasferimento di queste maestranze in Etruria comporta nel corso della prima metà del VII secolo a. C. non solo un cambiamento di tecnologie, ma anche un graduale mutamento di stile nella cultura figurativa: non sono più determinate influenze orientali, attribuibili alle diverse origini degli artigiani, a intervenire con i loro caratteri specifici nella produzione artistica, quanto piuttosto un linguaggio figurativamente composito, che ricorda l'arte orientale, definendosi in questo modo come 'orientalizzante'. Uno stile che influenza anche la decorazione di materiali tipicamente locali, quali i bronzi decorati a stampo, la cui tradizione era già iniziata nei decenni finali dell'VIII secolo a. C., e in cui gli elementi ornamentali di tipo orientale si aggiungono o si sostituiscono gradatamente a quelli geometrici nel corso della prima metà del VII secolo a. C. Il fenomeno è ben avvertibile anche nelle gioiellerie decorate con la stessa tecnica: pettorali, diademi, bracciali, brattee che venivano cucite alle vesti, elementi di collana, presentano nel corso della prima metà del VII secolo schemi iconografici orientali; animali reali e fantastici, motivi come il «signore degli animali», derivati dall'Oriente, si mescolano alle prime creazioni iconografiche greche, come la chimera.

Le maestranze orientali rinnovano pertanto il repertorio decorativo delle officine locali e iniziano in Etruria una produzione di beni di lusso che poteva soddisfare le esigenze locali: non fu solo la mancanza di una tra-

dizione artistica stabile a chiamare in questo territorio artigiani immigrati, quanto piuttosto la disponibilità dei recenti *áristoi* ad accogliere determinati prodotti: il rapido incremento della sovrapproduzione aveva favorito, in altri termini, l'emergenza di una classe che era anche disposta ad acquisire beni di lusso. Le fonti di arricchimento che trasformarono quella società comunitaria che si distribuiva negli aggregati protourbani derivarono probabilmente dal progresso dell'attività estrattiva: rame e ferro, che si ricavavano in varie zone della Toscana, costituivano la principale fonte di approvvigionamento. La più pressante richiesta di metalli, iniziata già nella prima fase della colonizzazione euboica, provocò la crescita di questo settore produttivo. Già dall'età arcaica, infatti, presso Campiglia Marittima, esistono le prove archeologiche di un procedimento sia pure embrionale di raffinamento del rame³⁹. Lo sviluppo di questo settore delle attività permise probabilmente il costituirsi di piccoli monopoli, soprattutto nei centri marittimi della Toscana, dove è più evidente, nella prima metà del VII secolo, il gap fra tombe di ricchi e tombe di poveri. Nei centri dell'Etruria meridionale, dove l'attività estrattiva era assai più limitata e le fonti di arricchimento derivavano da forme di prelievo, si assiste invece, nello stesso periodo, al tentativo di costituire una sorta di hinterland, emanato direttamente dai centri primari, che forma un fitto tessuto di agglomerati lungo i percorsi interni, distribuiti nelle vie fluviali, dove l'impulso verso le attività agricole sembra predominante. Lo sviluppo di centri primari come Caere, Tarquinia e Vulci, situati in aree distanti dalle zone minerarie, è legato infatti anche a nuove forme nelle colture agricole, alcune volte a carattere speculativo (come nel caso della vite), che si esperiscono soprattutto nelle zone maremmane: l'utilizzazione di manodopera servile da parte degli *áristoi*, socialmente ormai distinti, dovette comportare, pure in questo set-

tore, la produzione di eccedenze che furono impiegate economicamente anche in quelle forme di scambio cui si è accennato precedentemente⁴⁰.

A Vetulonia, il centro dell'Etruria tirrenica nel quale l'evidenza archeologica dimostra in modo piú concreto il nuovo tipo di rapporti di produzione che si instaura con l'avvenuto sfruttamento intensivo delle miniere, le tombe di famiglia appartenenti al rango piú elevato, vengono distinte da un circolo continuo di pietre che delimita il tumulo di terra sovrastante. All'interno il corredo funerario è deposto in diverse fosse, nelle quali si individuano come presenze costanti il carro, l'armatura, un lebete nel quale si raccolgono gli oggetti piú preziosi e la fossa sepolcrale vera e propria, il cui fondo, in un caso, era addirittura arricchito da un letto di ambra.

Lo studio dei materiali della necropoli vetuloniese indica chiaramente quale fosse il volume dei traffici di questo centro, dove giungevano materie prime (come l'avorio o l'ambra) o oggetti lavorati non solo dalle piú attive botteghe artigiane dei centri dell'Etruria meridionale, ma anche dall'Europa centrale, dalla Sardegna, e, sempre attraverso i tramiti tirrenici, dalla Grecia propria e dal Vicino Oriente⁴¹. L'utilizzazione delle zone minerarie comprese nel territorio provoca anzi, in questa fase iniziale, un rapporto fra il centro e le aree di sfruttamento che va a tutto vantaggio del primo⁴². L'attività artigianale a Vetulonia sembra interessare in questo momento soprattutto la bronzistica: gli arredi domestici, gli oggetti d'uso, hanno una larga rappresentanza nelle tombe mostrando un'alta specializzazione tecnologica, ma anche un certo senso decorativo. Le figurine fuse di uomini e scimmie, spesso accomunati nei loro connotati, ritornano come tema figurativo e con identico aspetto formale anche sui pendagli d'ambra, per i quali la funzione ornamentale, oltre che magico-religiosa, appare molto chiara⁴³.

Avorio e ambra rinvenuti in blocchetti informi nelle tombe vetulonesi indicano che, accanto alla piú diffusa attività dei metallurgi (*chalkeutoi*), doveva svolgersi anche un tipo di artigianato legato all'intaglio di materiale come l'avorio, l'ambra, e – presumibilmente – il legno (attività che i Greci attribuivano ai *téktones*). Anche questi artigiani sembrano impegnati a rappresentare un mondo figurativo estremamente limitato nella tematica e nello stile, anch'esso rapportabile a quei caratteri 'essenziali' che abbiamo già riscontrato nei bronzi di Bisenzio: il richiamo ai bronzetti greci di stile geometrico che pure è stato fatto, è solo un generico punto di riferimento⁴⁴. I prodotti di piú alto artigianato artistico sembrano acquisiti nel contesto vetulonesi dalle botteghe che operano nell'Etruria meridionale. Forse l'assetto sociale fortemente gerarchizzato che attese le necropoli di Vetulonia, centro nel quale dovette crearsi ben presto un ceto servile che veniva impiegato nelle miniere, impedí la formazione di botteghe di artigiani liberi, mutate dal modello greco, che invece si stanziarono contemporaneamente nell'Etruria meridionale.

In gran parte del territorio dell'Etruria meridionale prevale, come si è detto, una vocazione 'agricola', che si manifesta soprattutto nella progressiva occupazione delle zone interne, verso aree attraversate da antichi traghetti che mettevano in comunicazione la costa con l'Appennino. Le strade di penetrazione costituite dall'Albegna e dal Fiora vedono in quest'epoca un incremento demografico notevole, che comporta il popolamento di siti posti in fertili aree collinari dominanti i percorsi fluviali⁴⁵; piú a sud, il territorio compreso fra il lago di Bolsena e il lago di Vico, nel corso del VII secolo a. C., pur con un diverso svolgimento sul piano diacronico, assume una fisionomia territoriale abbastanza definita⁴⁶; nel-

l'area finitima a Caere la popolazione sparsa nelle campagne si condensa in pochi centri minori, quasi come conseguenza del fenomeno poleogenetico che si verifica nel grande centro⁴⁷. L'interpretazione storica di questi fatti non può essere ovviamente univoca. È comunque evidente che il popolamento nelle valli del Fiora e dell'Albegna si conforma secondo due fondamentali attività produttive: quella agricola e quella di 'prelievo', di pedaggio, che condiziona anche la scelta dei siti, per solito arroccati su alture, a controllo dei percorsi naturali che dalla costa conducevano verso l'interno del paese. In modo diverso, visto che è prevalente la posizione di transito, con tutte le implicazioni di carattere economico connesse, si sviluppano anche alcuni centri situati nel distretto viterbese.

I centri costieri meridionali, quali Caere, Tarquinia e Vulci sembrano più disposti di quanto non accada altrove ad assorbire nelle loro comunità elementi stranieri: un'evidente conferma in questo senso viene data dalle fonti letterarie ed epigrafiche di cui si dirà oltre.

Una testimonianza assai importante in questo periodo ci proviene dall'opera di un vasaio greco, Aristonothos, che lavora a Caere attorno al 670 a. C. e pone la sua firma su un cratere nel quale sono dipinte le scene di un episodio dell'*Odissea* – l'accecamento di Polifemo – e una generica rappresentazione di battaglia navale; uno dei tanti artigiani – questo forse di origine siceliota⁴⁸ – che, dopo i vasai euboici, si stabilisce in Etruria continuando una professione che tutto fa prevedere esercitata liberamente. La posizione dei ceramisti etruschi dell'area meridionale, che mutuano da quelli greci non solo le tecniche più avanzate ma anche i modelli di organizzazione delle officine, non doveva infatti essere differente: in un momento in cui la scrittura è ancora patrimonio degli *áristoi*, come ci è dato da vedere dalle iscrizioni, presenti nelle tombe più ricche, non solo i

maestri orafi ma anche i ceramisti fanno parte del ceto alfabetizzato e adoperano la scrittura sia per 'firmare' le loro opere, sia per usare contrassegni di richiamo nel giustapporre elementi in vasi montati con vari pezzi⁴⁹.

Nel settore della toreutica i riflessi dell'opera di artigiani fenici che si installano a Caere sono piuttosto evidenti: ad essi va attribuito tutto il vasellame prezioso in argento dorato che si trova nelle tombe 'principesche', le cui forme sono esemplate da una parte su modelli orientali, dall'altra greci. La decorazione incisa su questi oggetti accoglie infatti un repertorio orientale filtrato attraverso la cultura figurativa composita delle maestranze fenicie. Animali reali e fantastici, inseriti in teorie che a volte accennano addirittura la successione dei geroglifici egizi, sono realizzati quasi con effetti coloristici, come nella *kotyle* della tomba del Duce di Vetulonia; altre volte, soprattutto nell'esecuzione di scene di maggior impegno figurativo, affiora una componente stilistica diversa, che ricorda le esperienze disegnative della ceramica orientalizzante di Corinto. Un esempio in questo senso è offerto dalla situla di *Plikaśna*, dal territorio di Chiusi, così detta dal nome del proprietario, che presenta da un punto di vista iconografico una cospicua serie di elementi orientali, ravvisabili nelle acconciature, nelle vesti e negli oggetti che sono rappresentati in due fregi con figurazioni incise, ma anche greci, come l'armatura di tipo corinzio portata dai guerrieri⁵⁰.

Nel vasellame di questo tipo, alla decorazione incisa a bulino, se ne aggiunge anche un'altra, realizzata con minuscoli granuli d'oro disposti in file, già nota in Oriente dal secondo millennio a. C. e trasmessa ora dalle stesse maestranze fenicie⁵¹. L'abilità di questi artefici si manifesta soprattutto nelle gioiellerie, decorate da elementi plastici aggiunti, a tutto tondo, o in basso rilievo, essenzialmente figure del repertorio animalistico orientale, che animano la superficie di fibule, bracciali,

affibbiagli, mentre diademi e pettorali, in lamina piú sottile, sono decorati a stampo.

Del tutto fuori dell'usuale, in questo repertorio abbastanza fisso, è la decorazione graffita sulla placca di un grande affibbiaglio rinvenuto a Vulci, nella quale i partiti decorativi derivano ancora dal repertorio geometrico dell'età del ferro ma dove una scena di combattimento fra due guerrieri, sovrastata da un volo di uccelli e da due leoni, può essere ricondotta alle manifestazioni di piú schietto sapore locale che si ritrovano sulla ceramica contemporanea.

Nella bronzistica, invece, che pure si specializza in vasellame da tavola, la tradizione locale continua ad avere una sua forza e il repertorio decorativo orientale sembra entrare con maggior fatica fra le maestranze. Imitazioni di prodotti importati sono abbastanza rare mentre è piú frequente rinvenire a Caere, nei primi vasi in bucchero decorati a rilievo, con una superficie lucente che evoca chiaramente forme metalliche, la recezione di elementi iconografici orientali⁵².

La presenza e l'influenza delle maestranze orientali appare invece assai piú evidente nella produzione di avori. Manca, sull'arte dell'intaglio, tutta una documentazione che doveva rientrare nell'attività dei *téktonés*, attività la cui tradizione affonda in Italia nell'arte pastorale dell'età del bronzo⁵³, ma che ritroviamo certamente rinnovata in quest'epoca dall'apporto orientale: gran parte di quanto oggi si possiede di oggetti in avorio sembra costituire una sorta di completamento a scettri, a preziosi cofanetti che dovevano essere realizzati in legno. La recente e fortunata scoperta di un seggio ligneo, una sorta di 'trono' con una ricca decorazione a intaglio di tipo orientalizzante, conferma questa ipotesi⁵⁴. Anche gli avori costituiscono ben presto, infatti, un genere di oggetti di lusso di cui si crea un'imitazione in loco. Dalle importazioni siriane prima e fenicie in un

secondo tempo si passa anche qui ai prodotti locali eseguiti secondo i dettami di quello stile 'coloniale' che caratterizzerà soprattutto la seconda metà del VII secolo a. C.⁵⁵.

Tutta questa produzione di lusso, fornendoci esclusivamente oggetti legati al prestigio personale, difficilmente ci restituisce figurazioni nelle quali possono individuarsi contenuti specifici, relativi alla mentalità della committenza. La stessa cultura figurativa orientale, che è a monte di queste esperienze, non va mai al di là di uno scopo meramente decorativo. La merce ricevuta, al pari di quanto poteva accadere per tessuti preziosi, forniva modelli iconografici già consunti dalla routine artigianale, destinati a una clientela che poteva riconoscere in simili acquisizioni solo la propria supremazia economica.

È proprio la destinazione ostentatoria di questi oggetti che impedisce la formazione di una tradizione artistica unitaria: la diversa provenienza degli artigiani, il limitato consumo delle loro opere, la mancanza di un collegamento fra le diverse botteghe, che dovevano avere a capo artigiani liberi, forse vaganti, produce dunque un'arte legata al fasto, ma di poca consistenza e di limitata tradizione.

¹ Sui caratteri geomorfologici degli insediamenti etruschi: G. SCHMIEDT, *Atlante areofotografico delle sedi umane in Italia*, II, Firenze 1970. Sul problema della poleogenesi: M. PALLOTTINO, in «Atti del Cesdir», III (1971), pp. 11-14.

² J. WARD-PERKINS, *Veii. The Historical Topography of the Ancient City*, in «Papers of the British School of Rome», XXIX (1961), pp. 20 sgg.

³ Sul comprensorio dei Monti della Tolfa e su Cerveteri: H. MÜLLER-KARPE, *Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen*, Berlin 1959, pp. 238 sgg.; R. PERONI, *Inventaria Archaeologica I*, Firenze 1963; F. BIANCOFIORE e O. TOTI, *Monte Rovello*, Roma 1973.

⁴ F. RITTATORE-VONWILLER e altri, in *La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione*, Firenze 1977, pp. 99 sgg.

⁵ C. E. OESTENBERG, *Luni sul Mignone e problemi della preistoria in Italia*, Lund 1967.

⁶ Cfr. le analisi compiute da H. HEBAEK, *ibid.*, pp. 279 sgg. (a proposito dei prodotti alimentari alla fine dell'età del bronzo) e in E. GJERSTAD, *Early Rome*, II, Lund 1956, pp. 287 sgg. (a proposito di quelli delle tombe romane).

⁷ Cfr. per i centri del Lazio, *Civiltà del Lazio primitivo*, Roma 1976, *passim* (in particolare pp. 17 sgg.). Per Narce, M. A. FUGAZZOLA e R. PERONI, in «Bulletino di Paletnologia Italiana», LXXVIII (1969), pp. 79 sgg.

⁸ Su questi problemi cfr. *Incontro di studi sugli inizi della colonizzazione greca in Occidente*, in «Dialoghi di archeologia», III (1969); D. RIDGWAY, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna*, Firenze 1974, pp. 281 sgg. A proposito dello stadio tecnologico degli Euboici cfr. S. C. BAKHUIZEN, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», XXXVII (1975), pp. 15 sgg.; sulle strutture della società euboica, *Contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes*, Napoli 1975 (in particolare pp. 15 sgg. e 111 sgg.).

⁹ Su questi problemi cfr. R. PERONI, *Per uno studio dell'economia di scambio in Italia... attorno al Mille a. C.*, in «La parola del passato», XXIV (1969), pp. 134 sgg.; C. AMPOLO, *Su alcuni mutamenti sociali in Etruria e nel Lazio tra l'VIII e il VI secolo a. C.*, in «Dialoghi di archeologia», IV-V (1970-71), pp. 64 sgg.; M. TORELLI, *Tre studi di storia etrusca*, ivi, VIII (1974-75), pp. 12 sgg.

¹⁰ M. PALLOTTINO, *Le origini di Roma*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 1, Berlin - New York 1972, pp. 22 sgg.; *Civiltà del Lazio primitivo* cit., pp. 31 sgg. e 53 sgg.

¹¹ P. G. GIEROW, *The Iron Age Culture of Latium*, II, Lund 1964, pp. 285 sgg. (per Castel Gandolfo); H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, Heidelberg 1962, tavv. 15, 16 e 20 (per le tombe di Roma).

¹² G. COLONNA, *L'Etruria meridionale interna dal villanoviano alle necropoli rupestri*, in «Studi Etruschi», XXXV (1967), pp. 3 sgg.; ID., in *La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione* cit., pp. 189 sgg.

¹³ Cfr. ad esempio la tomba del Guerriero di Veii (H. MÜLLER-KARPE, in *Beiträge zu italienischen und griechischen Bronzefunden*, München 1974, pp. 89 sgg.) e quella, omonima, di Tarquinia (H. HENCKEN, *Tarquinia, Villanovans and Early Etruscans*, Cambridge (Mass.) 1968, pp. 201 sgg.).

¹⁴ Cfr. J. N. COLDSTREAM, *Greek Geometric Pottery*, Oxford 1968, pp. 189 sgg.; D. RIDGWAY, in «Studi Etruschi», XXXVI (1968), pp. 311 sgg. e in «Annual of the British School at Athens», LXVIII (1973), pp. 191 sg.; F. CANCIANI, in «Dialoghi di archeologia», VIII (1974-75), pp. 79 sgg. e in «Prospettiva», IV (1976), pp. 26 sgg.

¹⁵ Su questo tipo di ceramica si veda L. RICCI PORTOGHESI, in «Studi Etruschi», XXXVI (1968), pp. 309 sgg.

¹⁶ COLDSTREAM, *Greek Geometric Pottery* cit., tav. 29d-f.

¹⁷ F. VON HASE, *Die Trensen der Früheisenzeit in Italien*, München 1969.

¹⁸ R. BIANCHI BANDINELLI, in «Dialoghi di archeologia», VI (1972), pp. 243 sg.

¹⁹ H. HENCKEN, *The Earliest European Helmet*, Cambridge (Mass.) 1971, pp. 78 sgg.; I. STRØM, *Problems Concerning the Early Orientalizing Etruscan Style*, Odense 1971, pp. 19 sgg.; J. CLOSE-BROOKS, in «Bulletin of Institute of Classical Studies London», XIV (1971), pp. 22 sgg.

²⁰ G. CAMPOREALE, *I commerci di Vetulonia in età orientalizzante*, Firenze 1969, pp. 73 sgg.; *Civiltà del Lazio primitivo* cit., p. 163.

²¹ R. BLOCH, in «Mélanges de l'École française de Rome», LXX (1958), pp. 24 sgg.

²² Su tutto il problema si veda M. PALLOTTINO, in *Enciclopedia universale dell'arte*, X, 1963, pp. 223 sgg. La più antica coppa fenicia scoperta in Etruria proviene da una tomba di Vetulonia della metà dell'VIII secolo a. C. (A. MAGGIANI, in «Studi Etruschi», XLI [1973], pp. 73 sgg.), già ricordata.

²³ M. CRISTOFANI e P. FRONZAROLI, *Un'iscrizione cuneiforme su un vaso bronzeo da Faleri*, in «Studi Etruschi», XXXIX (1971), pp. 331 sgg.

²⁴ M. CRISTOFANI, *Il «dono» nell'Etruria arcaica*, in «La parola del passato», XXX (1975), pp. 132 sgg.

²⁵ Sulla guerra lelantina, fra Calcidesi ed Eretriesi, cfr. B. D'AGOSTINO, in «Dialoghi di archeologia», I (1967), pp. 20 sgg., ma anche la discussione in *Contribution* cit., *passim*. Sul ruolo di al-Mina si veda ancora J. BOARDMAN, *Early Euboean Pottery and History*, in «Annual of the British School at Athens», LII (1957), pp. 25 sgg.

²⁶ Cfr. per tutti i temi in relazione ai Fenici s. MOSCATI, *Problematica della civiltà fenicia*, Roma 1974, pp. 49 sgg. e 105 sgg.

²⁷ F. CANCELANI, *Corpus Vasorum Antiquorum. Tarquinia*, III, Roma 1974.

²⁸ S. PAGLIERI, *Origine e diffusione delle navi etrusco-italiche*, in «Studi Etruschi», XXVIII (1960), pp. 209 sgg.

²⁹ Per gli scudi: STRØM, *Problems* cit., pp. 40 sg. e 47; per la segnalazione da Samo: W. JOHANNOWSKY, in *Incontro sugli inizi della colonizzazione greca* cit., p. 71.

³⁰ Pausania V 12.3.

³¹ Sui troni, più di recente, cfr. E. BLOCH, in «Fondation Piot. Monuments et mémoires», 1974, pp. 58 sgg.

³² G. BUCHNER e J. BOARDMAN, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LXXXI (1966), pp. 25 sgg.; P. ZANCANI MONTUORO, in «Atti e Memorie Società Magna Grecia», n. s., XI-XII (1970-71), p. 28, nota 61.

³³ STRØM, *Problems* cit., pp. 129 sgg.

³⁴ B. FREYER-SCHAUENBURG, *Elfenbeine aus samischen Heraion*, Hamburg 1966, pp. 51 sgg.; M. E. AUBET, *Los marfiles orientalizantes de Praeneste*, Barcelona 1971; V. KARAGEORGHIS, *Salamina di Cipro*, Roma 1974, pp. 92 sgg.

³⁵ F. CANCIANI, *Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell' VIII e VII secolo a. C.*, Roma 1970, pp. 114 sgg.

³⁶ O. WHITE MUSCARELLA, *Near Eastern Bronzes in the West: The Question of Origin*, in *Art and Technology*, Cambridge (Mass.) 1971, pp. 109 sgg.

³⁷ W. L. BROWN, *The Etruscan Lion*, Oxford 1960, pp. 1 sgg.; STRØM, *Problems* cit., p. 216.

³⁸ G. BUCHNER, in *Contribution* cit., pp. 81 sgg. (posizione che va comunque attenuata).

³⁹ A. MINTO, *L'antica industria mineraria in Etruria ed il porto di Populonia*, in «Studi Etruschi», XXIII (1954), pp. 291 sgg.

⁴⁰ CRISTOFANI, *Il «dono»* cit.

⁴¹ CAMPOREALE, *I commerci di Vetulonia* cit.

⁴² Si veda ad esempio la necropoli di Accesa in D. LEVI, in «Monumenti Antichi Lincei», XXXV (1933), pp. 5 sgg.

⁴³ D. REBUFFAT-EMMANUEL, in «Studi Etruschi», XXXV (1967), pp. 633 sgg.

⁴⁴ E. RICHARDSON, *The Recurrent Geometric in the Sculpture of Central Italy*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XXVII (1962), pp. 153 sgg.

⁴⁵ M. CRISTOFANI, in *La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione* cit., pp. 235 sgg.

⁴⁶ COLONNA, *L'Etruria meridionale* cit., pp. 12 sgg.

⁴⁷ M. TORELLI, in «Dialoghi di archeologia», IV-V (1970-71), pp. 432 sgg.

⁴⁸ B. SCHWEITZER, *Zum Krater des Aristonothos*, in «Römische Mitteilungen», LXII (1955), pp. 78 sgg.

⁴⁹ Sulla posizione dell'artigiano in ambiente coloniale cfr. B. D'AGOSTINO, in *Economia e società in Magna Grecia*, Atti XII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Napoli 1973, pp. 207 sgg. Per l'Etruria, G. COLONNA, *Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale*, in «Römische Mitteilungen», LXXXII (1975), pp. 181 sgg.

⁵⁰ Sugli ateliers fenici cfr. W. CULICAN, in «Syria», XLV (1968), pp. 275 sgg.; sulla loro organizzazione in Etruria M. CRISTOFANI MARTELLI, *Documenti di arte orientalizzante da Chiusi*, in «Studi Etruschi», XLI (1973), pp. 117 sgg.

⁵¹ Sulla tecnica in Oriente cfr. K. R. MAXWELL-HYSLOP, *Western Asiatic Jewellery c. 3000-612 B. C.*, London 1971, pp. 36 sgg.; sulla sua importazione in Etruria, F. VON HASE, in «Archäologischer Anzeiger», 1974, pp. 85 sgg.

⁵² Sui bronzi cfr. F. JOHANSEN, *Reliefs en bronze d'Etrurie*, Copenhagen 1971; sulle imitazioni in bucchero, M. CRISTOFANI MARTELLI e M. BONAMICI, in «Studi Etruschi», XL (1972), pp. 45 sgg.

⁵³ S. M. PUGLISI, *La civiltà appenninica*, Firenze 1959, pp. 63 sgg.

⁵⁴ G. V. GENTILI, in *Introduzione alla civiltà adriatica*, Chieti 1974, p. 128 (l'esemplare proviene da Verucchio, in Romagna).

⁵⁵ BROWN, *The Etruscan Lion* cit., pp. 2 sgg. e Y. HULS, *Ivoires d'Etrurie*, Bruxelles 1957, pp. 137 sgg.

Capitolo terzo

Il contatto con il mondo greco e l'organizzazione delle maestranze artistiche

Dopo la morte del re Anco Marcio il Senato, pur avendogli concesso il popolo di fornire allo stato l'assetto politico che preferiva, stabilì di continuare nelle istituzioni monarchiche e nominò gli interre. Questi, convocati i comizi, elessero Lucio Tarquinio. [...]. Racconterò ora da quale stirpe egli discendeva, quale fu il suo paese di origine, per quali motivi venne a Roma e con quali mezzi riuscì a conquistarsi il regno, così come lo ho appreso dall'annalistica romana.

Un uomo di Corinto, di nome Demarato, della stirpe dei Bacchiadi, aveva navigato verso l'Italia col proposito di esercitarvi il commercio, conducendovi la sua nave da carico e le proprie merci. Vendutele nelle città etrusche che allora erano le più fiorenti in Italia ed essendosi procurato un guadagno notevole, non volle più toccare altri porti, ma continuò i suoi traffici nelle medesime acque trasportando le merci greche fra gli Etruschi e quelle etrusche fra i Greci. In questo modo divenne molto ricco. Quando avvenne la rivolta a Corinto e il tiranno Cipselo cacciò i Bacchiadi, ritenendo di non poter continuare a vivere in sicurezza sotto la tirannide, viste le ricchezze che possedeva e visto che apparteneva alla classe aristocratica, prese quanto poteva portar via dei suoi averi e si imbarcò da Corinto; poiché aveva molti e buoni amici fra gli Etruschi, data la sua attività commerciale, e in particolar modo a Tarquinia, una città allora grande e fiorente, prese dimora lì e sposò una

donna di illustre casata. Da lei ebbe due figli, ai quali diede nomi etruschi, Arrunte a uno, Lucumone all'altro, e li educò alla greca e all'etrusca; quando divennero adulti li fece sposare con donne di lignaggio.

Il racconto di Dionisio di Alicarnasso che abbiamo qui riportato (III 46), relativo alle origini di Tarquinio Prisco, derivato da fonti dell'annalistica romana del IV-III secolo a. C.¹, sembra quanto mai opportuno ad illustrare la situazione che si viene a creare in Etruria attorno alla metà del VII secolo a. C. Demarato è un aristocratico dedito all'attività commerciale, come gran parte dei Corinzi che, nel corso del VII secolo a. C., si erano sostituiti agli Euboici nei traffici marittimi. Quando nella propria città si instaura la tirannide (intorno al 657 a. C.), preferisce stabilirsi a Tarquinia dove, nonostante le proprie origini, sposa un'etrusca e ha due figli, uno dei quali, Lucumone, trasferitosi poi a Roma, diverrà il successore di Anco Marcio, il primo Tarquinio.

Il racconto potrebbe considerarsi una pura leggenda – e i toni leggendari non mancano – se l'evidenza archeologica non portasse elementi che confermano questa tradizione per lo meno nelle linee di fondo. Alcuni testi epigrafici risalenti a quest'epoca contengono nomi personali greci integrati nel sistema onomastico etrusco e numerosi termini indicanti oggetti o prodotti alimentari pregiati, come l'olio, derivano dal greco²; vasi corinzi fra i più prestigiosi, anche con figurazioni complesse, non solo quelli con un repertorio decorativo di routine, vengono acquisiti dal mercato etrusco costituendo veri e propri *objets d'art*.

Nei centri primari dell'Etruria meridionale costiera, a Caere, Tarquinia e Vulci, mercanti e coloni greci si integrano facilmente e non solo a livello di semplice convivenza con la popolazione locale se qualcuno di essi può raggiungere rapidamente, con i propri mezzi, posizioni

di grande prestigio sociale. Il caso di Arrunte e Lucumone, figli del greco Demarato, educati alla greca e all'etrusca, trova una conferma proprio nell'epigrafia contemporanea: a Caere un *Larth* potrebbe essere figlio di un greco chiamato *Teleclēs*, a Tarquinia un *Rutile* è figlio di un greco chiamato *Hippocrátēs*, nome quest'ultimo che qualifica in senso aristocratico il suo portatore.

Le fonti antiche attribuiscono alla figura di Demarato anche una funzione 'civilizzatrice' non indifferente al punto che l'alfabetizzazione degli Etruschi sarebbe avvenuta per suo merito (Tacito, *Annales* XI 14): in effetti la notizia non ha validità storica se oggi riusciamo a datare le più antiche iscrizioni etrusche un cinquantennio prima del suo arrivo, ma essa si inquadra nella mentalità della tradizione romana che trovava in un greco il punto di riferimento fondamentale per la trasmissione di determinati strumenti di cultura in Italia.

Alcuni dicono che a Samos primi degli altri Rhoikos e Theodoros inventarono la tecnica della plastica in terracotta, assai prima che i Bacchiadi fossero cacciati da Corinto; Demarato, poi, che generò in Etruria il romano Tarquinio, profugo da Corinto, fu accompagnato dai formatori Eucheir, Diopos ed Eugrammos che trasmisero in Italia questa tecnica³.

L'integrazione di Greci, nobili o commercianti che fossero, deve aver provocato anche l'arrivo di modelli culturali di altra natura, la cui traccia rimane, oggi, più evidente, proprio nella documentazione archeologica: notevoli, ad esempio, le rappresentazioni, nel repertorio figurativo di prevalente ascendenza orientale, di mostri favolosi come la chimera o il centauro, e, ancora di più, le prime attestazioni di miti legati alle leggende di Eracle, di Ulisse e degli eroi tebani⁴. È chiaro, comun-

que, che questi documenti si inseriscono in un'area piuttosto limitata della cultura, sí che noi possiamo avvertire i sintomi di una progressiva ellenizzazione solo a livelli sovrastrutturali; problematico rimane invece, per mancanza di dati, distinguere l'essenza del rapporto reale, di natura economica e politica, cioè, che si era instaurato fra i nuovi arrivati e le comunità etrusche. A quanto ci è dato vedere, il contatto non riduce gli Etruschi a un ruolo subalterno ma, al contrario, l'inserimento dei mercanti greci nel mondo etrusco provoca un'appropriazione di modelli culturali ellenici, e, fra l'altro, di modelli legati al mondo della produzione che vengono usati in funzione concorrenziale.

Non per nulla l'*acmé* della talassocrazia etrusca può essere collocata fra l'ultimo quarto del VII secolo a. C. e il primo quarto del VI secolo a. C. L'attività marinara, già praticata, come si è visto, in modo non organico, si organizza proprio in antagonismo alla espansione greca nel Mediterraneo occidentale, provocando, nella tradizione greca, tutta una serie di favole riferite ai tempi mitici, sulla crudeltà dei 'pirati'-commercianti tirreni⁵; sul piano della concretezza dei dati archeologici la diffusione del vasellame d'uso corrente realizzato in bucchero o di prodotti alimentari pregiati come il vino, distribuito in anfore da trasporto che si tende a ritenere fabbricate a Vulci⁶ (il primo diffuso in tutto il bacino del Mediterraneo, le seconde soprattutto nel Tirreno e nella Francia meridionale), viene interpretata come il documento di una forma di concorrenza commerciale etrusca nei confronti della colonizzazione dei Greci di Focea che si concreta frattanto nella fondazione di Marsiglia nel 600 a. C.⁷.

Conseguenza di ciò, sul piano dell'organizzazione territoriale e sociale, dovrebbe essere la conclusione del processo di urbanizzazione dei grandi centri primari

sulla costa, cui consegue la contemporanea formazione di una nuova e piú intraprendente compagine sociale, quella 'mercantile', e la definitiva affermazione di alcune grandi città, in particolar modo di Caere e Vulci, sul loro territorio interno⁸.

Significativo appare ancora una volta, per la situazione delle città etrusche in questo periodo, l'esempio di Roma che, sotto il regno di Tarquinio Prisco, diviene una *pólis tyrhbēnís*: il centro viene riorganizzato secondo modelli verosimilmente etruschi, diventa la sede di un'attività edilizia piuttosto cospicua che comporta l'impianto di strade, la costruzione di case in mattoni e tegole, fra le quali la medesima sede del *rex*⁹. Le stesse fonti letterarie rispecchiano in modo abbastanza chiaro che il periodo etrusco ha comportato nello status dei villaggi romani una sorta di profondo mutamento delle strutture economiche e sociali. Le opere pubbliche attribuite ai Tarquini, l'arrivo di artigiani specializzati «da ogni parte dell'Etruria» (Livio, I 56.1) forniscono una nuova veste alla città dove viene potenziata l'attività commerciale sia con i Greci sia con altri centri etruschi.

Nelle città etrusche questo processo deve essere stato forse piú precoce, stando almeno a quanto ci rivelano i primi scavi condotti nei centri abitati: lo standard dei corredi tombali, a iniziare dal 630 a. C. in poi, non registra accumuli di ricchezze cosí imponenti come nel cinquantennio precedente, estendendosi piuttosto la capacità di acquisire determinati beni a un maggior numero di nuclei familiari. Sociologicamente la prova di ciò viene fornita dall'onomastica personale: si diffonde ora l'uso di formule onomastiche bimembri, che sostituiscono quelle precedenti con il solo nome personale, nelle quali si aggiunge al *praenomen* un secondo elemento (di derivazione patronimica per la maggior parte dei casi), che indica l'appartenenza dell'individuo a una determinata classe di persone le quali si riconoscono tutte in un

determinato antenato-capostipite. L'appartenenza a un gruppo nell'ambito delle comunità cittadine, alquanto più vaste delle precedenti, significa, cioè, che è funzionalmente necessaria la sua identificazione attraverso un 'segno' che non denota solo la comunanza di legami di sangue, ma anche interessi economici e politici comuni¹⁰. L'aristocrazia emergente, che si connota diffusamente con questo secondo nome, partecipa alla gestione politica ed economica di una società nella quale la classe dominante, etnicamente composita, si organizza secondo raggruppamenti gentilizi, e fonda il proprio potere su una milizia personale, ben evidente nelle rappresentazioni che si diffondono nella seconda metà del VII secolo, armata ellenicamente all'oplitica, formata da gruppi di clienti, legati al patrono da vincoli personali che implicano determinati doveri, ma anche specifici diritti¹¹.

La connotazione tipicamente agraria delle *gentes* romane non trova rispondenza del tutto precisa nelle aristocrazie delle città costiere dell'Etruria meridionale, dove le attività commerciali sembrano costituire uno degli elementi essenziali nella dinamica di coagulazione politica entro la città.

Lo sviluppo dei nuovi rapporti di produzione, dell'attività commerciale, del costituirsi delle città in questo periodo come comunità 'aperte', viene provato in gran parte dalla distribuzione di beni facilmente trasportabili e riproducibili, come le ceramiche decorate a figure nere, prodotte da maestranze sulla cui formazione e organizzazione sembra necessario soffermarsi.

1. *Il modello dei «bánausoi» greci.*

Si è trascurato fino ad ora di analizzare un aspetto singolarmente importante nella storia della produzione

artistica come quello della ceramica, per porre in rilievo quel tipo di attività che era indirizzato verso oggetti di lusso. In effetti la ceramica con decorazione figurata della prima metà del VII secolo a. C., se si eccettuano i casi del ceramista greco Aristonothos, già ricordato, e di qualche gruppo di vasi ancora poco studiato, esaurito l'impulso iniziale, sembra ripetere in modo pedissequo gli stilemi di derivazione euboica e corinzia, risolti nella maggior parte dei casi in una decorazione di tipo geometrico attardata. Né, d'altronde, la ceramica greca importata fino al 650 a. C., sia che provenisse da Corinto, sia dalla Grecia orientale, poteva offrire modelli da imitare. Una volta esaurita la richiesta 'principesca', il consolidamento della società gentilizia comportò anche un aumento della compagine sociale interessata all'uso o all'acquisizione di ceramiche figurate. Pur rimanendo anche in quest'ambito una richiesta molto qualificata, capace di assorbire alcuni capolavori della ceramica greca come *l'ólpe Chigi* – opera di un ceramografo corinzio del 640-30 a. C., destinata al mercato coloniale – o *l'oimochóe Lévy* – opera di un ceramografo rodio dello stesso periodo – rinvenute rispettivamente a Veii e a Caere¹², si assiste a un rinnovamento radicale della tradizione ceramista che viene imputato per l'appunto a maestranze greche, immigrate da Corinto e da Rodi.

Quale fosse la tradizione figurativa entro la quale si muovevano le maestranze locali viene dimostrato dai più antichi vasi in bucchero di Caere con decorazioni graffite, improntati a uno stile tardo-orientalizzante, di tipo composito, con una prevalente componente siro-fenicia, stile che si era venuto a formare con l'importazione di oggetti di lusso orientali¹³. A questa stessa tradizione si connette, nell'ultimo trentennio del secolo, una produzione di ceramica figurata che preferisce la decorazione policroma e in cui stile esuberante e figurazioni di mostri favolosi si distaccano molto dal decorativismo compat-

to e iterante della produzione vulcente, maggiormente legata, come si vedrà, a una disciplina formale derivata direttamente dalla ceramografia corinzia. È nell'ambito di questa tradizione che si pone uno dei documenti figurati piú interessanti, l'*oinochóē* rinvenuta a Tragliatella, in territorio caeretano, eseguita su commissione da un ceramografo molto vicino al gruppo dei *Vasi policromi*. Un uomo e una donna, *Mamarce* e *Thesathei*, si scambiano verosimilmente un dono alla presenza della figliolletta *Velesia*, prima che il guerriero parta con un gruppo d'armati al seguito; dall'altro lato, nel fregio continuo, la rappresentazione del virgiliano «*lusus Troiae*» è seguita da una duplice scena di accoppiamento¹⁴. La tematica è legata al ceto aristocratico: il gioco era riservato a Roma ai giovinetti nobili; la scena di partenza, con un gruppo di armati appartenenti tutti a una stessa fazione – come si evince dallo 'stemma' raffigurato al centro degli scudi – è un tema di grande successo nel mondo etrusco che presto si trasferirà dall'ambito privato, come in questo caso, a quello pubblico, nella decorazione di edifici. Lo stile, per quanto contenuto nei limiti di una tradizione ceramografica di ascendenza corinzia (la fila di opliti ricorda alla lontana rappresentazioni note sulla ceramica tardoprotocorinzia), ha caratteri propri, rilevabili soprattutto nella caratterizzazione espressiva e nella corsività vignettistica.

Di carattere diverso è invece la produzione di ceramica a figure nere che si localizza a Vulci, a partire dal 630 a. C., documentata piuttosto chiaramente nel suo sviluppo e nella sua continuità fino alla metà circa del VI secolo a. C. Un notevole numero di studi, apparsi negli ultimi due decenni, ha fornito, attraverso un lavoro di tipo attribuzionistico, un quadro molto esauriente di questa produzione, distinguendo fra oltre cinquemila vasi una serie di 'gruppi' o di 'cicli' di opere entro le quali sono state distinte le diverse personalità di pit-

tori. Da questa analisi è emerso un panorama piuttosto significativo sulla cultura figurativa di questo periodo in Etruria, tale da poter condizionare anche il giudizio complessivo su tutta l'attività artistica dell'epoca.

La disponibilità del mercato etrusco nei confronti della ceramica greca, in particolar modo corinzia, appare già agli inizi del VII secolo a. C. quando i Corinzi si sostituiscono agli Euboici nell'attività commerciale; la ceramica di Corinto è attestata, pur se in misura minore di quanto non si riscontri nelle colonie greche dell'Italia meridionale, anche nelle tombe 'principesche' dell'area tosco-laziale¹⁵. Questa richiesta sembra comunque aumentare in corrispondenza del terzo quarto del VII secolo a. C., quando giungono prodotti figurati, nella tecnica a figure nere e policroma, del tardo protocorinzio e del transizionale¹⁶. Anche se in misura minore, lo stesso tipo di richiesta sembra rivolto alle botteghe dei ceramisti della Grecia orientale, dalle quali, in precedenza, erano giunti coppe da bere con decorazione subgeometrica e contenitori per olii profumati¹⁷.

L'aumento del consumo comporta quindi lo stanziamento in loco, in un'area appartenente al mondo coloniale, di botteghe nate per impulso degli artigiani greci.

Di formazione greco-orientale risulta il «pittore delle Rondini» attivo a Vulci nell'ultimo trentennio del VII secolo a. C.¹⁸. Come altri suoi colleghi che si stanziano in Sicilia, appartiene a quella serie di 'artisti viaggianti' di cui Aristonothos è un prologo, che trovano nel mondo coloniale, in sedi lontane dal luogo di origine e formazione, un mercato per la propria attività. La sua esperienza rimane comunque piuttosto isolata e anzi, a un certo punto della sua attività, il suo linguaggio sembra ormai condizionato dalla dilagante influenza della pittura vascolare corinzia, di cui adotta talune iconografie; con il tempo, egli passa dal minuto e coerente decorativismo dello stile di origine a figurazioni di mag-

gior impegno nelle quali la sua cultura si rivela ormai decisamente coloniale, con un'aura quasi barbarica, cosí che lo stesso tema decorativo della 'partenza del guerriero' si mescola a rappresentazioni di animali fantastici dietro le quali sono ravvisabili schemi quasi 'ricordati' della pittura cicladica o siceliota.

Di educazione corinzia è invece il «pittore della Sfinge Barbuta», alla cui bottega si attribuiscono piú di cento opere. La sua origine va anzitutto collocata nel tempo: a Corinto l'organizzazione dell'artigianato, attorno al 640 a. C., subisce una trasformazione, venendosi a determinare una rottura fra l'attività svolta nel quartiere dei ceramisti, dedita alla produzione di vasi standard di medio costo, e quella individuale di artigiani che producono opere di maggior impegno figurativo, destinate a una committenza piú facoltosa¹⁹. In questo momento di rottura, al quale segue una svolta nei prodotti, classificati come tardoprotocorinzi o transizionali, si educa il «pittore della Sfinge Barbuta»: egli si stanza a Vulci e opera in un primo momento isolatamente, trasmettendo all'Etruria tecnica, temi iconografici e stile della pittura vascolare del periodo corinzio 'transizionale'. Niente appare nelle sue opere che non sia di matrice greca: dipinge su forme di vasi note a Corinto sulle quali organizza in zone delimitate da fasce motivi animalistici e riempitivi corinzi, fra i quali inserisce, e non episodicamente, elementi derivati dalla ceramografia greco-orientale²⁰. La sua attività, particolarmente intensa, gli permette di creare, forse per primo, una vera industria locale (che può definirsi a buon diritto etrusco-corinzia), la cui produzione soddisfa gradatamente una richiesta che va oltre la sede stabile che il pittore si è scelto e che nella fase avanzata del suo iter potrà annoverare una filiale anche a Caere. In nessuna area coloniale può essere distinta con tanta chiarezza una personalità del genere che non sembra comunque adagiarsi in

una produzione di routine, ma esegue opere con raffigurazioni piú complesse, riecheggianti in un caso anche scene dell'*Iliade*.

Sulla scia di questa produzione, alla fine del VII secolo a. C., nascono altre botteghe che rinnovano lo stile del caposcuola, impiegando le piú progredite esperienze della ceramografia corinzia, quelle del corinzio antico, o adeguandosi a un tipo di produzione sostanzialmente nuovo per questo centro, quello dei vasi dipinti con tecnica policroma. Adottata nella generazione precedente soprattutto a Caere, ma anche a Veii – dove opera un decoratore, il «maestro Castellani», specializzato in un suo stile miniaturistico che nelle figure formate da ritagli giustapposti di colore evoca certe esperienze della metallotecnica fenicizzante²¹ – questa tecnica si ritrova a Vulci non solo sui vasi, ma anche su oggetti di lusso quali le uova di struzzo²².

L'attività di questa seconda generazione di ceramografi sembra trovare proprio nell'abbondante uso della policromia, del colore aggiunto, una sua cifra stilistica particolare, anche se la tecnica a figure nere adottata, gli orditi ornamentali, entro i quali si inseriscono abnormi figure fantastiche, quali una Gorgone-Minotauro, sono di evidente tradizione corinzia²³.

La feconda attività delle officine della seconda generazione di pittori provoca presumibilmente anche una loro diaspora verso altri centri, come ad esempio Tarquinia²⁴. Ma a Vulci – siamo ormai nei primi decenni del VI secolo a. C. – si afferma ora una nuova generazione di pittori, legati già alle esperienze del corinzio medio, che si indirizza verso una produzione di massa; la dinamica interna delle officine si ristrutturava, specializzandosi addirittura nella decorazione di determinate forme di vasi: i due maggiori cicli, definiti «delle Olpai» e «dei Rosoni», producono ormai per una massiccia richiesta del mercato interno. Significativa appare la presenza di

questo genere di vasi a Tharros, colonia fenicia in Sardegna, a Cartagine e nella Francia meridionale, certamente minore in confronto alla diffusione nel bacino del Mediterraneo di vasellame d'uso comune come il bucchero; i mercanti etruschi che si spingono sul mare sembrano quindi fundamentalmente vulcenti: ad essi, ad esempio, va imputata anche l'etruschizzazione delle coste meridionali della Campania attorno agli inizi del VI secolo a. C.²⁵.

Come è stato giustamente notato, questo momento ha uno sfondo storico ben preciso: i condottieri vulcenti, secondo la tradizione (i fratelli Vibenna, Mastarna - Servio Tullio), entrano a Roma con le loro milizie, facendo leva anche sugli strati intermedi della popolazione, ormai sufficientemente individuati, e trasformano l'antico assetto monarchico-patriarcale della città in un altro, di tipo monarchico-tirannico²⁶. È proprio la presenza di una produzione artistica di massa, come quella della ceramica etrusco-corinzia dei decenni fra il 580 e il 560 a. C., a garantire l'esistenza di un ceto intermedio, che richiede determinati beni 'massificati' e che si aggrega, in forme organizzate di clientela, alle classi aristocratiche.

L'esistenza di botteghe di ceramisti a Vulci, che creano prodotti di così larga diffusione, attesta inequivocabilmente non solo il predominio commerciale di questa città, ma anche un contatto continuo con il mondo greco. I modi mediante i quali si organizza questo contatto possono essere evinti dalle scoperte avvenute recentemente nel porto di Gravisca, presso Tarquinia²⁷. Un'area decentrata rispetto alla città è qui adibita a luogo sacro dagli stessi commercianti greci, che forse fondano attorno al 600 a. C. un luogo di culto: l'occupazione del suolo da parte dei Greci registra un possibile riconoscimento di determinati rapporti giuridici con la comunità etrusca e l'instaurarsi di relazioni stabili.

L'area del porto diviene quindi non solo il luogo di scambi, ma anche il punto stabile di contatto fra le diverse culture: l'ellenizzazione progressiva della cultura etrusca nel corso del VI secolo a. C., che sembrava finora limitata ad alcune sfere marginali, comincerà infatti a comportare l'assunzione di determinati 'modelli' che non sono riferibili solo alle forme di organizzazione politica o alla vita religiosa, ma che incideranno anche nella vita economica e sociale.

2. *I beni di lusso.*

La creazione di una produzione locale di ceramica figurata determina una flessione nel settore delle importazioni di ceramica greca attorno alla fine del VII secolo a. C. Contemporaneamente, con la formazione di una compagine sufficientemente ampia di tipo gentilizio, cessa la richiesta di beni di alto pregio e il flusso di importazioni dal Mediterraneo orientale sembra ora indirizzarsi non tanto verso oggetti intrinsecamente preziosi, quanto piuttosto verso unguenti, essenze, profumi, contenuti in vasetti di pasta vitrea, di *faience*, di alabastro, provenienti direttamente da Rodi e dall'Egitto, in particolare dall'emporio di Naucrati, fondato sul delta del Nilo²⁸. In questo ambito va compreso anche il vino di Chio, che evidentemente costituisce una merce di pregio rispetto alla produzione etrusca, in particolare vulcente, che si diffonde nel Tirreno. Dall'Anatolia, da Samo e da Rodi provengono anche vari tipi di vasi bronzei che trovano un'imitazione locale, destinata anche allo smercio nell'interno dell'Italia²⁹.

I beni preziosi prodotti negli ateliers etruschi sembrano infatti ora diffusi in aree geograficamente più lontane dalla zona costiera, come l'Etruria interna o il versante medio-adriatico, ancora esclusi dalla formazio-

ne degli 'stati' di tipo gentilizio, aree nelle quali la struttura sociale ruota attorno a figure di 'capi', le cui tombe, fisicamente emergenti, come nell'Etruria settentrionale interna, spiccano per la loro monumentalità.

Oggetti in avorio e uova di struzzo, decorati a incisione o a intaglio, costituiscono un esempio caratteristico di questa produzione di manufatti artistici di pregio. Localizzabile già in età precedente a Caere e Vulci, l'attività dei *téktones*, a differenza di quanto accade nella ceramica, inserita invece in una dinamica di produzione condizionata da una disciplina di 'scuola', si muove ancora nell'ambito della temperie decorativa orientalizzante, ma assume temi figurati nuovi che si combinano con elementi tradizionali. Così nelle pissidi eburnee scoperte a Chiusi, verosimilmente uscite da una bottega di Vulci, accanto al ricordo delle decorazioni zoomorfe di derivazione orientale, si inseriscono episodi derivati dall'*Odissea* (la rappresentazione di Scilla sotto la nave di Ulisse, che è un unicum nel repertorio figurativo di età così antica; la fuga dei compagni di Ulisse sotto gli arieti dall'antro di Polifemo) o scene di «partenza per la guerra» connesse con una danza forse di valore propiziatorio, cui partecipano donne e opliti³⁰.

A questo repertorio, nel quale penetrano soggetti derivati dalla ceramografia corinzia quali il carro da guerra, la teoria di opliti, i combattimenti, si rifanno anche le decorazioni apposte su altri oggetti, come le uova di struzzo, importate direttamente dall'Africa o dall'Asia occidentale. «Per la loro grandezza vengono considerate come se fossero vasi», riferisce Plinio (*Naturalis historia* X 2) e il loro valore, anche nei doni di carattere cerimoniale, viene confermato dalle rappresentazioni dell'arte egizia. Presenti già nel periodo orientalizzante nelle tombe 'principesche', esse diventano in questo periodo materia di particolari cure e decorazione³¹.

La loro superficie veniva 'preparata' incidendo i contorni delle figure, mentre le parti che costituivano lo sfondo venivano abbassate e riempite di colore o di foglia d'oro in modo che le immagini, a bassissimo rilievo, risultassero piú evidenziate. Costituendo in tal modo il corpo-contenitore del vaso, le uova potevano anche essere impreziosite da elementi di avorio rivestiti di lamina d'oro, che venivano applicati come collo o come piede del recipiente. Due in particolare, rinvenute l'una a Quinto Fiorentino, l'altra a Pitino San Severino (Macerata), presentano sul corpo una decorazione animalistica di tipo suborientalizzante, mentre il collo, in avorio, è configurato a protome femminile imitante prototipi certamente fenici³². Il centro al quale si attribuisce la produzione di questi oggetti è Vulci, dove sono state rinvenute cinque uova di struzzo associate in una deposizione del tardo VII secolo a. C.; i motivi animalistici sono mescolati a scene piú complesse, di lotta fra belve, di derivazione corinzia, ma esprimono anche contenuti legati al mondo della committenza: parata militare con opliti, cavalieri, guerrieri in 'partenza' per la guerra.

È evidente, quindi, che lo stile semplicemente decorativo dei beni di pregio ha ora bisogno di figurazioni che esprimano piú chiaramente l'ambiente sociale nel quale essi circolano, quell'ambiente in cui il prestigio del capo-aristocratico si individua nel guerriero che 'parte' e nel quale gli opliti, accompagnatori, sono la milizia personale, la 'clientela'.

Là dove esisteva una società piú gerarchizzata, come nell'Etruria settentrionale interna, la richiesta di questi beni preziosi sollecita una piccola industria locale che lavora su materiale di piú facile reperibilità come l'osso: tutta l'area gravitante attorno ai guadi dell'Arno, che verso la fine del VII secolo a. C. acquisisce una propria fisionomia culturale, ci documenta una fiorente attività

di questo genere che però, da un punto di vista figurativo, si connette ancora con lo stile suborientalizzante³³.

3. *L'attività artistica e l'edilizia urbana.*

Le scarse testimonianze che ancora oggi si posseggono sugli insediamenti etruschi permettono di delineare un quadro molto parziale dell'architettura domestica. Solo scoperte recenti, riferibili però a centri minori dell'Etruria meridionale, sui quali non si sono stratificate persistenze moderne, stanno fornendo indicazioni di notevole interesse sulla tecnica costruttiva, sulle strutture abitative, sulla decorazione degli edifici³⁴. Proprio il carattere secondario di questi siti, che nascono alla fine del VII secolo a. C., alle volte su vecchi insediamenti protostorici, come riflesso di una nuova occupazione del territorio che ha i caratteri di una vera e propria coagulazione urbana, inviterebbe a non generalizzare il discorso applicandolo ai poli urbani primari. È pur vero però che anche a Roma, verso la fine del VII secolo a. C., l'evidenza archeologica mostra una trasformazione del sito abitato in senso architettonico e urbanistico: strade con pavimenti battuti, fiancheggiate da canali per il deflusso delle acque, sulle quali si ordinano le prime case costruite con mattoni crudi, essiccati al sole, o con blocchi squadrati, e con il tetto coperto da tegole fittili³⁵.

L'esempio più caratteristico in questo senso ci viene proprio da un edificio 'civile', la *Regia*, di cui sono state recentemente individuate le diverse fasi costruttive³⁶, a cominciare dalla prima, costituita da capanne degli inizi del VII secolo, per continuare nelle successive, con fondazioni ormai in pietra e mattoni crudi, dell'ultimo quarto del secolo, concordanti con il principio della fase 'etrusca' della monarchia romana. Le fasi che precedono la costruzione della *Regia* di età repubblicana, data-

ta attorno al 500 a. C., nonostante i rifacimenti causati da alluvioni o incendi, mostrano fondamentalmente la stessa tipologia edilizia: due ambienti allineati, preceduti da un portico e racchiusi da un muro di cinta.

In altri termini possiamo parlare di una vera e propria 'rivoluzione' nel contesto urbano: da agglomerati di capanne si passa a una fase in cui l'edilizia civile assume un carattere monumentale. La relazione che lega nel mondo etrusco l'architettura funeraria con quella domestica rivela in questo stesso momento una trasformazione anche negli interni tombali. Alle soluzioni, pur sempre a carattere monumentale, di interni che imitano lo spazio compreso entro una capanna si sostituiscono in quest'epoca, nella necropoli di Caere, ambienti che tendono a organizzarsi attorno a una camera centrale e nei quali gli elementi costitutivi della casa come le porte e le finestre, tendono a evidenziarsi³⁷.

La tipologia edilizia prevede agli inizi un unico vano rettangolare, derivato forse dalle capanne a pianta ovale, al quale viene aggiunto poi un ambiente coassiale contiguo; le aggiunte o le varianti sono molto frequenti sí che non sembra possibile, almeno allo stadio attuale delle ricerche, stabilire uno sviluppo preciso dell'architettura domestica. Solo piú tardi sembra affermarsi un tipo articolato in tre camere parallele che si aprono su un vestibolo allungato, chiuso o porticato, analogo anche in questo caso agli interni delle tombe caeretane della prima metà del VI secolo a. C.³⁸.

Le tecniche costruttive sono diverse: dalla piú semplice, con muri in mattoni crudi o in terra battuta e tegole di copertura essiccate al sole, alla piú elaborata, che impiega pali di legno robusti e resistenti che formano lo scheletro della costruzione e muri costituiti da argilla impastata su graticci di canne, impostati su uno zoccolo di pietra. Meno economica sembra la tecnica di esecuzione dei muri con blocchi allineati a secco in piú fila-

ri, che vengono ricavati da zone prossime al luogo di costruzione degli edifici.

Con l'edilizia nasce anche una tradizione di artigianato che avrà notevoli ripercussioni nel lavoro urbano. Sia i rinvenimenti di Acquarossa sia i piú recenti di Murlo (Siena) ci restituiscono i primi esempi di elementi ornamentali eseguiti in argilla che venivano impiegati nella decorazione del tetto. La loro posizione nelle diverse parti del tetto viene illustrata dalle urne cinerarie di Caere che imitano modelli di case. Le tegole terminali, con i bordi rialzati, che si disponevano lungo i rampanti frontonali, le testate dei coppi, che erano visibili nei lati lunghi, le tegole, che sporgevano dai muri lungo la linea di gronda, visibili nella loro faccia inferiore, presentano negli edifici piú antichi di Acquarossa una decorazione dipinta, in bianco sul fondo rosso della terracotta, con motivi vegetali o animali – come aironi, cavalli ed esseri fantastici – che ricordano, sia nella tecnica che nello stile delle raffigurazioni, una classe di ceramica etrusca abbondantemente distribuita in tutto il territorio di Veii, di Caere e di Falerii. Le appendici plastiche che decorano certe tegole, per lo piú protomi di animali a rilievo, si ricollegano direttamente alla tendenza tutta locale di animare le superfici vascolari con elementi decorativi a tutto tondo presi dal repertorio animalistico.

La fase successiva, dell'inoltrato VI secolo a. C., mostra però che alla decorazione dipinta si aggiunge quella plastica, che interessa anche le lastre di rivestimento, nelle quali i motivi decorativi ripetuti, eseguiti in rilievo con l'ausilio di matrici, vengono successivamente dipinti. L'innovazione tecnica, emancipando i coroplasti dall'attività ceramistica, favorisce una nuova specializzazione nell'ambito della produzione artistica, direttamente collegata questa volta all'edilizia urbana.

Ogni elemento veniva eseguito ricorrendo a stampi

fittili, entro i quali era pressato un impasto di argilla; la decorazione a stampo era ottenuta mediante modelli già pronti, forse di legno. È probabile che in un primo tempo gli stampi fossero fatti essiccare al sole e che quindi fossero sottoposti a una o più cotture che permettevano prima la solidificazione dell'argilla e poi l'attacco dell'ingubbiatura, un velo di argilla liquida o di calce, il quale, rendendo tutta la superficie omogenea, facilitava l'adesione dei colori, che venivano aggiunti alla fine, prima della cottura definitiva.

La tecnica, abbastanza complessa, trova precedenti nel mondo antico, soprattutto nell'area ellenizzata dell'Anatolia; la tradizione letteraria assegna invece l'introduzione della coroplastica in Italia agli artisti che seguirono Demarato nel suo esilio in Italia, e proprio a un artista che lavorava a Corinto, Butades di Sicione, veniva attribuita la creazione di elementi decorativi realizzati con l'aiuto di stampi (Plinio, *Naturalis historia* XXXV 151 sgg.).» È comunque certo che i primi esempi di lastre architettoniche in terracotta con decorazioni a basso rilievo, dai contorni estremamente duri, secchi, 'xilografici', come è stato detto recentemente³⁹, da porre attorno al 575 a. C., attestano la diffusione di questa tecnica nell'area più direttamente a contatto con il Tevere (Roma, Veii e Vignanello). A contrasto con le decorazioni plastiche di derivazione ceramistica o con i grandi tondi fittili figurati, recentemente scoperti ad Acquarossa e a Murlo, che sembrano quasi grandi disegni ritagliati nell'argilla fresca, l'ausilio dei mezzi meccanici, l'organizzazione stessa del lavoro, che prevede diversi momenti nel processo produttivo, inducono ad ammettere l'esistenza di un artigianato specializzato.

La tematica di questi primi rilievi è abbastanza fissa: cortei di guerrieri a cavallo, o in atto di salire sui carri, teorie di animali fantastici nelle lastre o nelle tegole terminali; teste femminili nelle testate dei coppi, a volte

Gorgoni. È chiaro che il prestigio della decorazione doveva essere subordinato all'importanza delle costruzioni: per questo motivo si è creduto che le decorazioni fossero esclusivamente destinate a edifici di culto, ma le scoperte di Acquarossa, come quelle di Murlo, di cui parleremo successivamente, possono modificare per lo meno parzialmente questo giudizio.

Dopo la metà del VI secolo a. C. ad Acquarossa si assiste a una sorta di trasformazione 'monumentale' di un'area dell'abitato: il carattere casuale delle unità abitative, che si amplificano per l'aggregazione di nuovi ambienti, alcune volte ricavati direttamente nella roccia (forse riservati al deposito di granaglie), organizzati attorno ad aree scoperte nelle quali si trovano i pozzi, si differenzia nettamente in un'altra zona dello scavo, dove è stato rilevato un edificio con una serie di ambienti disposti a L, preceduti da un porticato sorretto da colonne lignee su elementi architettonici in peperino; il sistema decorativo fittile era composto da antefisse a testa femminile e da quattro serie di lastre, stilisticamente non omogenee⁴⁰. Le analogie che presenta il complesso con la planimetria della *Regia* a Roma hanno fatto supporre che, anche in questo caso, l'edificio avesse un carattere civile: le terrecotte figurate, quindi, contrariamente a quanto si ritiene in genere, non erano destinate esclusivamente a decorare edifici di culto, ma anche edifici civili di una determinata importanza, residenze di 'dinasti' o luoghi cui si annetteva un determinato ruolo nell'organizzazione politica dell'insediamento.

Lo sviluppo assunto attorno al secondo quarto del secolo dalla decorazione coroplastica, soprattutto nei centri secondari, dipendenti dalle grandi città della costa (come attestano i ritrovamenti nei territori di Caere e Vulci, a Poggio Buco e Tuscania), permette forse di ipotizzare che il fenomeno di aggregazione della popolazione nelle campagne comportasse anche la presenza di

forme gerarchiche, di cui si coglie il riflesso proprio nelle decorazioni in terracotta impiegate in edifici civili. La frequente apparizione di armati o l'isolamento della figura del guerriero che sale sul carro, in partenza per la guerra, dovrebbero in un certo senso connotare sociologicamente la classe dominante.

La mancanza di dati contestuali precisi, che possono indicarci la funzionalità degli edifici piú antichi, di cui conosciamo solo le fondamenta, rende in un certo senso problematica l'individuazione degli edifici di culto.

Fa eccezione in questo senso Satrico, un centro del Lazio posto sul fiume Astura, a sud di Roma, fra Anzio e Pomezia, dove furono scoperte, sulla sommità di un modesto colle, tracce di vita che si susseguono dalla tarda età del bronzo fino alla distruzione romana del 346 a. C. Qui, attorno alla metà del VI secolo a. C., si assiste alla prima costruzione monumentale del santuario di Mater Matuta al quale si affiancano diversi ambienti di abitazione con fondamenta in pietra. L'insediamento precedente, formato da un agglomerato di capanne, mostra collegato alla vita del sito anche un culto, che dovette essere praticato fin dall'ultimo quarto dell'VIII secolo a. C., età cui rimontano gli oggetti piú antichi rinvenuti nella stipe votiva, costruita anche questa in occasione dell'erezione del tempio⁴¹. La decorazione coroplastica piú antica, da collocarsi nel terzo quarto del VI secolo a. C., è piuttosto frammentaria, ma conserva lastre con figure di arcieri, una placca con gorgone e antefisse a testa femminile.

Piú antica ancora è la costruzione rinvenuta a Veii, a Piazza d'Armi, in un sito che è considerato la rocca della città⁴², dove l'identificazione dell'edificio come luogo di culto può essere provata dalla recente scoperta di altari all'aperto, che si trovavano di fronte al tempio vero e proprio, un semplice ambiente rettangolare, di modeste dimensioni, con una decorazione fittile non di

primo ordine, concepita secondo quello stile 'xilografico' di cui si è detto precedentemente.

È in questo momento, quindi, che l'edilizia sacra inizia un iter di prima grandezza nella storia dell'Etruria meridionale e del Lazio, come punto di riferimento necessario di una nuova concezione del culto, polo obbligato di quella che è la stessa organizzazione dell'assetto urbano.

4. *L'arte funeraria.*

È ormai noto che i documenti dell'attività artistica svoltasi in Etruria provengono principalmente dalle necropoli. Il fatto consegue circostanze di ordine diverso, dovute, da una parte, all'indirizzo che hanno avuto le ricerche fino ai nostri giorni, orientate prevalentemente negli scavi di sepolcreti, certamente più fruttuosi, e, dall'altra, al carattere stesso della civiltà etrusca, che riservava al culto dei morti cure particolari, certamente non limitate, come nel caso della Grecia arcaica e forse anche di Roma alla fine del VII secolo, da leggi antisuntuarie. Di qui l'importanza che assume, di fronte alla lacunosa documentazione dell'attività artistica urbana, in gran parte ancora da scoprire, l'arte funeraria, in particolar modo in quei settori delle manifestazioni figurative convenzionalmente dette 'maggiori', quali la pittura parietale e la scultura decorativa a tutto tondo.

L'inizio di questa attività si pone in concomitanza con lo sviluppo di tombe a camera, inserite in necropoli anche a carattere monumentale, che possiamo rilevare nel corso del VII secolo a. C. in tutti i più importanti centri dell'Etruria. Imitando in modo più o meno fedele l'architettura domestica, soprattutto nella disposizione interna, la tomba a camera riveste un duplice interesse: attesta l'esistenza di dimore stabili, provviste

di una loro logica abitativa anche nella diversa funzione degli ambienti; documenta ormai la presenza di aree suburbane dedicate al culto dei morti, riservate, anche per la continuità delle deposizioni, alla nuova classe gentilizia che si è andata formando.

La decorazione tombale evoca comunque una serie di contenuti simbolici legati non soltanto al culto dei morti, ma anche alla vita, essendo costante, a quanto sembra, la connessione fra il defunto e la sua integrità psicofisica, restituita, anche nel rito incineratorio dell'età del ferro, dall'ossuario antropomorfo. Nel VII secolo, prevalendo in Etruria meridionale il rito inumatorio, il defunto viene inserito in un ambiente 'umano', assicurandogli la tomba, con la sua architettura presa in prestito dall'ambiente domestico e con il corredo funebre, le condizioni per continuare la vita terrena. Fornito, attraverso offerte di commestibili, dei mezzi per la continuità biologica, il defunto deve anche conservare i connotati del suo rango: di qui la restituzione del contenitore fisico nel quale viveva, imitato realisticamente o sublimato attraverso rappresentazioni simboliche caricate di elementi che contribuiscono a evidenziare il carattere monumentale od onorario del sepolcro.

La decorazione tombale nella fase iniziale assume pertanto un duplice valore. Da una parte ci rivela aspetti della vita urbana, ma al contempo ci fornisce una serie di indicazioni relative all'ideologia della morte, che, per effetto di accumulazioni culturali esterne, tenderà con il tempo a trasformarsi.

La natura sporadica della decorazione tombale nella seconda metà del VII secolo a. C. non permette di stabilire se esistessero maestranze dedite esclusivamente a questa attività.

La pittura parietale può essere considerata, ad esempio, un fatto del tutto eccezionale. Manca alle mae-

stranze che operano nel VII secolo una tecnica precisa della pittura a fresco. La tomba delle Anatre di Veii, la piú antica finora scoperta, da collocare nel secondo quarto del VII secolo a. C., mostra, come tutte le tombe successive del gruppo orientalizzante, che il decoratore applica direttamente il colore alla superficie della parete, preparata solo mediante una politura delle asperità rocciose. Sul fondo sono state dipinte con colore contrastante figure di anatre, piene o in *out-line*, che seguono le linee di un disegno preparatorio inciso. Una tecnica che ricorda assai da vicino quella ceramografica, dalla quale sono tratti anche i motivi decorativi, tipici del repertorio 'italo-geometrico'. Né è casuale che nella stessa tomba un'olla di argilla presenti una decorazione strettamente connessa con quella parietale⁴³, quasi a dimostrare la stretta relazione che lega pittura parietale e ceramografia.

Allo stesso modo le pitture scoperte nelle grandi tombe orientalizzanti di Caere, ormai evanide, o quelle del tutto scomparse di Tarquinia, Cosa e Magliano, ripetono motivi propri della ceramica orientalizzante come leoni e felini gradienti in teoria, catene di fiori di loto e palmette fenicie e, benché eccezionalmente, la rappresentazione di una nave⁴⁴. A Caere le decorazioni dipinte, pur se prive di un qualsiasi intento contenutistico, sembrano un'aggiunta intesa a monumentalizzare la grandiosità di taluni interni.

Diverso è il caso delle pitture della tomba Campana di Veii, scoperte attorno alla metà dell'Ottocento, anch'esse in stato di progressivo degradamento. Formata da due camere allineate sullo stesso asse e da due camerette disposte ai lati dell'ingresso principale, la tomba presenta la decorazione dipinta piú complessa nella parete di fondo della prima camera, ai lati della porta centrale che immette nell'ambiente successivo. A differenza di quanto accade a Caere, dove la decorazio-

ne sembra un fatto marginale, interessando zone limitate, qui si tenta per la prima volta di organizzare la pittura entro un sistema preciso di pannelli disposti su due registri, ai lati di una porta. La delimitazione delle zone a disposizione costringe il decoratore a comprimere entro uno spazio ridotto una serie di figure che si sovrappongono agli ornati senza alcun rispetto per spazi o per proporzioni. Nei due registri inferiori si affollano animali e ornati vegetali, i primi di evidente derivazione corinzia, i secondi ancora connessi con lo stile suborientalizzante che troviamo documentato abbastanza spesso anche nelle ceramiche figurate etrusche dello scorcio del VII secolo a. C.; nei registri superiori si affrontano figure di cavalieri e di uomini appiedati, quasi impediti nella marcia da un'esuberante natura di infiorescenze vegetali, riprese dal consueto repertorio fantastico⁴⁵. Per quanto privo di una capacità di sistemare entro i riquadri le figure degli animali, che presentano zampe leggermente allungate, con il conseguente impicciolimento del cavaliere, il decoratore sa usare in modo vivace la policromia, anch'essa impiegata in modo del tutto antirealistico, ma con uno specifico intendimento espressivo. Poco consueto a decorare grandi superfici, il pittore sembra nella sua formazione originaria un ceramografo: la disposizione stessa delle scene dipende dalla ceramica, poiché in basso sono disposte zone con fregi zoomorfi e in alto quelle principali, nelle quali sono impegnate le figure umane; l'impiego della policromia a zone giustapposte di colore, che distinguono le varie parti del corpo degli animali, contribuisce a creare un linguaggio fantastico, ingigantito rispetto a quelle esperienze della filiale veiente delle ceramiche dei *Vasi policromi*, cui si era fatto cenno in precedenza.

L'evidente rapporto con le esperienze figurative dell'arte 'minore' attesta che la tradizionale relazione che

viene instaurata fra 'arti maggiori' e 'minori' è qui del tutto capovolta: sembra cioè che occasionale fosse piuttosto l'esecuzione di opere di grande impegno la cui realizzazione veniva assegnata a maestranze distolte momentaneamente dalla loro precipua attività artigianale.

Anche per la scultura decorativa la dinamica di produzione non appare differente, prendendo essa a modello, almeno in questa prima fase, esperienze della piccola plastica, in ceramica o materiale prezioso.

Il primo nucleo di sculture a tutto tondo che conosciamo proviene da una tomba monumentale di Vetulonia, detta «della Pietrera». La storia interna di questo monumento che, dopo un crollo della volta di poco successivo alla sua costruzione, fu nuovamente riedificato e il cui materiale fu utilizzato per l'edilizia ottocentesca del moderno centro di Vetulonia, ha reso problematica l'interpretazione dei numerosi frammenti pertinenti alle statue che dovevano decorare l'interno della camera. È assai probabile che esse dovessero essere addossate alle pareti, presso i letti funerari. Due figure femminili presentano le braccia incrociate sul petto e le mani chiuse a pugno con il pollice sollevato tra i seni, gesto che ha un'ascendenza orientale ma che al contempo si ritrova nelle figure delle 'piangenti' nelle più tarde scene di 'esposizione' del defunto⁴⁶. L'iconografia e lo stile si riconducono a opere di piccola plastica di imitazione orientale, siro-fenicia. Gravando notevoli dubbi sulla ricostruzione dell'intero ciclo decorativo, maggiore interesse possono destare alcuni indizi che ci informano sul lavoro concreto degli artigiani⁴⁷. In particolare una testa finita, confrontata con un'analoga incompiuta, mostra che al lavoro dello scultore manca ancora qualsiasi idea di un bozzetto preparatorio e che gli strumenti adoperati si limitano a uno scalpello e a un coltello. Con questi arnesi egli distingue le masse essenziali, i piani e gli

spigoli, lavorando poi di cesello per i particolari piú minuti, ma rimanendo spesso insoddisfatto della propria opera, che lascia non finita proprio perché si accorge degli errori commessi. Riprendendo schemi iconografici che circolano nella piccola plastica, egli dimostra in questa fase iniziale del proprio lavoro una serie di difficoltà che gli provengono da questo processo di 'ingigantimento' di piccoli modelli, soprattutto nella realizzazione delle proporzioni e nell'esecuzione dei volti.

Parzialmente diversa appare la situazione per quanto concerne le poche sculture caeretane che conosciamo, appartenenti anche queste al terzo quarto del VII secolo a. C. La cura che viene data nelle tombe di Caere all'imitazione realistica degli interni si estende per gli intagliatori della roccia anche alla realizzazione di arredi che fanno parte evidentemente dell'assetto interno di case di un certo 'tono': sedie, piccoli altari, scudi appesi alle pareti sono realizzati a rilievo. Una scoperta assai recente avvenuta a Caere dimostra come all'attività degli 'scavini' si aggiungesse quella degli scultori: nel primo ambiente di una piccola tomba a due camere assiali, riservato forse al culto – il secondo infatti è provvisto di una banchina per la deposizione dei defunti – erano ricavate dalla roccia due figure ammantate, con una barba rettangolare, di evidente ispirazione siro-ittita⁴⁹, sedute su un trono con spalliera circolare. Questo tipo di iconografia, che incontrerà un notevole successo nell'Etruria in età arcaica, in particolare nell'area di Chiusi, ritorna anche in una delle piú interessanti tombe caeretane, quella denominata «delle Cinque sedie»; un ambiente minore era qui concepito come una stanza domestica: cinque sedie rettangolari erano allineate su una parete, due seggi con spalliera ricurva erano disposti su un'altra, davanti ai primi erano due tavoli rettangolari con le zampe centinate, di fianco agli altri una sorta di cesto cilindrico, lungo un'altra parete un picco-

lo altare con delle cavità⁵⁰. Su questi seggi dovevano sedere altrettante immagini di defunti, realizzate in terracotta (se ne conservano ora solo tre, una al Museo dei Conservatori a Roma, due al British Museum di Londra), stilisticamente ancora inseribili nell'ambiente orientalizzante⁵¹.

A livello ideologico sembra dunque intenso in questo momento il culto per gli antenati (siamo nel periodo in cui la stessa formula onomastica prevede un elemento aggiunto al nome proprio, che segnala la dipendenza dell'individuo da un antenato-capostipite), al punto da riservare loro, nel sepolcro, un ambiente dove i defunti, viventi nelle loro immagini di pietra o di terracotta, venivano ancora una volta restituiti all'integrità fisica.

Assai più frequente, dalla fine del VII secolo a. C., è la presenza di sculture raffiguranti leoni o pantere, animali fantastici o leggendari (come la sfinge o il centauro), che dovevano essere posti all'ingresso delle tombe, in qualità di 'guardiani', in funzione apotropaica. La più antica attestazione è una sfinge in terracotta dalla tomba dei Doli di Caere, databile attorno al 630 a. C.⁵², derivata chiaramente da modelli orientalizzanti, ma una tradizione vera e propria in questo senso può essere localizzata principalmente a Vulci, dove, senza soluzione di continuità, si ravvisa un'attività specializzata in questo settore, che inizia attorno a quest'epoca per protrarsi fino alla fine del VI secolo a. C.

Lo stimolo verso una scultura di tipo monumentale, che ormai non tiene più conto di piccoli modelli, può essere venuto da esempi di grande plastica giunti attraverso il commercio marittimo. Un caso di opera importata probabilmente da Rodi è la statuetta rinvenuta nella tomba d'Iside a Vulci⁵³, in gesso alabastrino: creata verosimilmente nel luogo d'origine come statuetta di offerente, da esporre come *anáthēma* in un santuario, essa assume nel contesto funerario, dove è stato rinve-

nuto anche un busto di bronzo di esecuzione locale, raffigurante un'altra figura femminile, una funzione forse analoga a quella delle statuette caeretane.

In questa tradizione, che parte essa pure dalla temperie orientalizzante, si enuclea un gruppo di sculture decorative costituite da leoni e sfingi, databili nel primo trentennio del VI secolo a. C.⁵⁴, in cui diviene sempre piú affiorante la componente figurativa corinzia: in questo ambito si colloca la piú famosa statua dell'arcaismo etrusco, il *Centauro* di Vulci. È possibile anzi riconoscere in questo gruppo di statue alcune affinità piuttosto stringenti, come nel caso del 'maestro' che ha eseguito il *Centauro*, al quale può essere attribuita anche una sfinge ora al Museum of Fine Arts di Boston⁵⁵: constatazione, questa, che ci permette di formulare finalmente, anche per la grande scultura, l'ipotesi dell'esistenza di una tradizione di botteghe. Il *Centauro* rappresenta un punto di partenza della grande plastica funeraria, ricco com'è di spunti nuovi, emersi evidentemente dalla rinnovata temperie corinzieggiante che si riscontra a Vulci attorno al 580 a. C. anche nella ceramica d'imitazione. La volumetria che distingue quest'opera mostra in modo inequivocabile l'affrancamento da una visione bidimensionale, da basso rilievo, riflessa invece nelle precedenti sculture vetulonesi, mentre rende possibile un suo inserimento nella piú antica scultura greco-continentale. Ad un'analisi piú attenta, però, la capigliatura, pur nel vivo senso di corposità delle trecce e dei 'piani' della parucca, rivela ancora vitali elementi orientali di piú antica ascendenza; del pari il volto, enorme, mostruoso – ma quest'exasperazione può essere spiegata tenendo conto della funzione apotropaica che aveva la statua – ricorda nei suoi caratteri stilistici d'insieme opere di piccola plastica siriane o rodie piuttosto che la grande scultura greca, presente forse piú nella impostazione generale dell'opera⁵⁶. Di qui il carattere 'coloniale' del *Centauro*,

frutto di una formazione eclettica, lontano da esperienze coerenti di 'scuola' che possono distinguersi contemporaneamente in Grecia.

Una diversa esperienza di tipo artigiano, maturata a contatto di un repertorio figurativo di derivazione orientalizzante e nell'ambito di una routine vicina a quella degli intagliatori di legno, è quella tipicamente tarquiniese dei cosiddetti «lastroni» in pietra, che dovevano probabilmente coprire il cielo di tombe a camera⁵⁷. Il materiale tufaceo dal quale sono ricavati, facile all'intaglio, la presenza di veri e propri cassettoni, circondati da fasce con decorazione figurata, portano a presumere che essi imitassero un soffitto ligneo. Lo scopo eminentemente decorativo che dovevano assolvere i «lastroni» non impegna pertanto le maestranze in rappresentazioni di contenuto particolare: il repertorio animalistico viene isolato nelle decorazioni metopali o si presenta in lunghe teorie nei riquadri lunghi, come nei fregi ceramografici. In questo pullulare di figurine, episodi staccati, derivati direttamente dai miti greci e collegabili alle iconografie trasmesse dalla ceramica greca del primo quarto del VI secolo a. C., sembrano perdere il loro significato originario e inserirsi in un gioco di figurazioni puramente decorativo.

¹ Per un commento alla tradizione annalistica cfr. R. M. OGILVIE, *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford 1965, pp. 140 sgg.

² C. DE SIMONE, *Per la storia degli imprestiti greci in etrusco*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 2, Berlin - New York 1972, pp. 508 sgg.

³ PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 152.

⁴ I. KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz 1974, pp. 4-25 e G. CAMPOREALE, in «Studi Etruschi», XLIII (1975), pp. 357 sgg.

⁵ Sul problema, più recentemente, cfr. M. GRAS, *La piraterie tyrrhénienne en mer Egée*, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, I, Rome 1976, pp. 341 sgg.

⁶ M. MARTELLI, in «Prospettiva», IV (1975), p. 44.

⁷ Ampio excursus su questi problemi in J.-P. MOREL, *L'expansion phocéenne en Occident: dix années de recherches (1966-1975)*, in «Bulletin de correspondance hellénique», XCIX (1975), pp. 893 sgg.

⁸ Sui rapporti fra questi due centri e il loro territorio cfr. G. COLONNA, in «Studi Etruschi», XXIX (1961), pp. 79 sgg.; ID., ivi, XXXV (1967), pp. 12 sgg. e CRISTOFANI, in *La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione*, Firenze 1977, pp. 189 sgg.

⁹ G. COLONNA, *Aspetti della Roma primitiva: l'orientalizzante recente*, in «Archeologia classica», XVI (1964), pp. 3 sgg.; F. E. BROWN, *La protostoria della Regia*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia di archeologia», XLVII (1974-75), pp. 15 sgg.

¹⁰ M. CRISTOFANI, in *L'etrusco arcaico*, Firenze 1976, pp. 103 sgg.

¹¹ Le rappresentazioni, di cui si dirà più oltre, prevedono per solito dei cortei di opliti aperti dalla figura del 'capo-guerriero' sul carro: ID., in «Studi Etruschi», XXXIX (1971), pp. 74 sgg. Sulla clientela in età arcaica da ultimo M. TORELLI, in «Dialoghi di archeologia», VIII (1974-75), pp. 33 sgg. (Sulla diffusione della tattica oplitica è più accettabile la posizione espressa da A. M. SNODGRASS, in «Journal of Hellenic Studies», LXXXV (1965), pp. 116 sgg.).

¹² Sul significato di questi vasi nel contesto etrusco: A. GIULIANO, *Il Pittore delle Rondini*, in «Prospettiva», III (1975), pp. 2 sgg.

¹³ M. BONAMICI, *I bucceri con figurazioni graffite*, Firenze 1974, pp. 87 sgg.

¹⁴ A. ALFÖLDI, *Early Rome and the Latins*, Ann Arbor 1965, pp. 281 sgg.

¹⁵ M. CRISTOFANI, in «Studi Etruschi», XXXVIII (1970), pp. 274 sgg.

¹⁶ Si ricordano in particolare per Veii: H. PAYNE, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, pp. 94 sg.; per Caere: ivi, pp. 277 sgg.; per Vulci: *Nuove acquisizioni e scoperte nell'Etruria meridionale*, catalogo della mostra, Roma 1975, tav. 49.8 (qui anche, a tav. 8, un'olpe tardoprotocorinzia da Veii con decorazione policroma).

¹⁷ M. MARTELLI, *La ceramica greco-orientale in Etruria*, in *Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident*, Napoli 1977, pp. 115 sgg.

¹⁸ GIULIANO, *Il Pittore delle Rondini* cit.

¹⁹ J. L. BENSON, *Die Geschichte der Korinthischen Vasen*, Basel 1953, pp. 94 sg.

²⁰ F. ZEVI, *Nuovi vasi del Pittore della Sfinge Barbata*, in «Studi Etruschi», XXXVII (1969), pp. 39 sgg.

²¹ M. CRISTOFANI MARTELLI, in «Studi Etruschi», XXXIX (1971), pp. 379 sgg.

²² M. TORELLI, ivi, XXXIII (1965), pp. 329 sgg.

²³ J. G. SZILÁGYI, in «Archeologia classica», XX (1968), pp. 17-21 (pit-

tore di Feoli e pittore della Scuola Americana); M. MARTELLI, *Per il pittore di Feoli*, in «Prospettiva», XI (1977), pp. 2 sgg.

²⁴ J. G. SZILÁGYI, in «Studi Etruschi», XL (1972), pp. 54 sgg. (Pittore senza graffito).

²⁵ Sulla diffusione della ceramica etrusco-corinzia e su tutti questi problemi cfr. ID., in *La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione cit.*, pp. 49 sgg. Si veda anche, dello stesso autore, l'opera di sintesi *Etrusko-korinthosi Vázafestészet*, Budapest 1975, purtroppo in una lingua inaccessibile.

²⁶ G. COLONNA, in «Studi Etruschi», XXIX (1961), pp. 80 sgg.

²⁷ Per Gravisca e sulla sua funzione: M. TORELLI, *Il santuario di Hera a Gravisca*, in «La parola del passato», XXVI (1971), pp. 44 sgg.

²⁸ Su questi oggetti: F. VON BISSING, *Zeit und Herkunft der im Cerveteri gefundenen Gefässe aus ägyptischer Fayence und glasiertem Ton*, München 1941. Per alcuni aggiornamenti: A. RATHJE, in *Studia romana in honorem Petri Krarup oblata*, Roma 1976, pp. 10 sgg. Sul problema dei profumi: R. PFISTER, in *Real-Encyclopädie der klass. Altertumswissenschaft*, II serie, IA (1914), s. v. *Rauchopfer*, cc. 267-86.

²⁹ Sul problema delle importazioni dalla Grecia orientale, ivi compresa la ceramica, cfr. l'ampia rassegna di MARTELLI, *La ceramica greco-orientale in Etruria cit.*

³⁰ M. CRISTOFANI, *Per una nuova lettura della pisside della Pania*, in «Studi Etruschi», XXXIX (1971), pp. 63 sgg.

³¹ M. TORELLI, *Un uovo di struzzo dipinto conservato nel Museo di Tarquinia*, ivi, XXXIII (1965), pp. 329 sgg.

³² L'individuazione degli oggetti si deve a chi scrive. Gli elementi frammentari da Quinto sono pubblicati da G. CAPUTO, in «Arte antica e moderna», XVII (1962), pp. 65-67, fig. 14.

³³ Su questi problemi cfr. ID., in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna*, Firenze 1974, pp. 29 sgg. (qui anche i miei interventi, pp. 67 sgg. e 147 sgg.).

³⁴ Cfr. soprattutto le ricerche compiute dalla scuola svedese a Luni sul Mignone, San Giovenale e Acquarossa: *Etruscan Culture, Land and People*, Malmö 1962, pp. 313 sgg.; A. BOËTHIUS, in «Opuscula Romana», VI (1968), pp. 9 sgg.; C. E. OESTENBERG, ivi, VII (1969), pp. 89 sgg.; B. BLOMÉ, in «Palladio», XIX (1969), pp. 139 sgg.; *Gli Etruschi. Nuove ricerche e scoperte*, catalogo della mostra a cura di G. Colonna e C. E. Oestenberg, Milano 1972; C. E. OESTENBERG, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna*, Firenze 1974, pp. 75 sgg.; ID., *Case etrusche ad Acquarossa*, Roma 1975; F. PRAYON, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*, Heidelberg 1975, pp. 128 sgg.

³⁵ E. GJERSTAD, *Early Rome*, I, Lund 1953, pp. 130 sgg.; IV, Lund 1973, pp. 403 sgg. Per la cronologia di questa fase di Roma e sulla 'rivoluzione' urbana: G. COLONNA, *Aspetti culturali della Roma primitiva: il*

periodo orientalizzante recente, in «Archeologia classica», XVI (1964), pp. I sgg.; H. RIEMANN, in «Gymnasium», LXXII (1965), pp. 346 sgg.

³⁶ BROWN, *La protostoria della Regia* cit., pp. 15 sgg.

³⁷ PRAYON, *Frühetruskische Grab* cit., pp. 154 sgg.

³⁸ Questa tipologia edilizia è presente anche nelle colonie greche, come mostrano gli scavi di Megara Hyblaea (cfr. G. VALLET, F. VILLARD e P. AUBERSON, *Megara Hyblaea, I: Le quartier de l'agorà archaïque*, Roma 1976, pp. 293 sgg.).

³⁹ A. ANDRÉN, *Osservazioni sulle terrecotte architettoniche etrusco-italiche*, in «Opuscula Romana», VIII (1971), pp. 6 sgg.

⁴⁰ C. E. OESTENBERG, *Le terrecotte architettoniche etrusche di Acquarossa*, in «Colloqui del Sodalizio», II (1968-70), 1972, pp. 103 sgg.

⁴¹ A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1940, pp. 453 sgg.; G. COLONNA, in *Civiltà del Lazio primitivo*, Roma 1976, pp. 324 sgg.

⁴² E. STEFANI, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XL, (1944), cc. 228 sgg.

⁴³ A. DE AGOSTINO, *La tomba delle Anatre a Veio*, in «Archeologia classica», XV (1963), pp. 219-22.

⁴⁴ Manca un'edizione delle tombe dipinte di Cerveteri: bisogna rifarsi sempre a G. BOVINI, in «Ampurias», IX (1949), pp. 67 sgg. Una tomba, forse più antica, è stata scoperta nel 1970: cfr. «Studi Etruschi», XLI (1973), p. 538.

⁴⁵ Per queste pitture cfr. più recentemente L. BANTI, *Le pitture della tomba Campana a Veii*, in «Studi Etruschi», XXXVIII (1970), pp. 27 sgg., dove è raccolta tutta la letteratura precedente; il parere della Banti è peraltro fortemente discordante da quella che è ormai la più accreditata collocazione cronologica e stilistica delle pitture.

⁴⁶ G. CAMPOREALE, *Scene etrusche di prothesis*, in «Römische Mitteilungen», LXVI (1959), pp. 31-44 elenca i monumenti con queste scene.

⁴⁷ A. HUS, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Paris 1961, pp. 452 e 475 sgg.

⁴⁸ PRAYON, *Frühetruskische Grab* cit., pp. 107 sgg.

⁴⁹ Cfr. la breve notizia di G. COLONNA, in «Studi Etruschi», XLI (1973), pp. 540-41.

⁵⁰ Cfr. la ricostruzione data da F. PRAYON, *Zum ursprünglichen Aussehen und zur Deutung des Kultraumes in der Tomba delle Cinque Sedie bei Cerveteri*, in «Marburger Winckelmann-Programm», 1974 (1975), pp. 1-15.

⁵¹ ID., *Zur Datierung der drei frühetruskische Sitzstatuetten aus Cerveteri*, in «Römische Mitteilungen», LXXXII (1975), pp. 165 sgg. con letteratura precedente.

⁵² G. COLONNA, in *Gli Etruschi. Nuove ricerche e scoperte*, catalogo della mostra cit., pp. 82-83.

⁵³ L'illustrazione di questa statuetta si deve a S. HAYNES, *Antike Plastik*, IV, 1964, pp. 12-29, che rifiuta comunque l'ipotesi di una sua origine greco-orientale (ammessa invece, fra l'altro, da A. Hus, M. Martelli, G. M. A. Richter, F. Zevi e da chi scrive).

⁵⁴ W. L. BROWN, *The Etruscan Lion*, Oxford 1960, pp. 62-66.

⁵⁵ C. VERMEULE, in «Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston», LXII (1964), pp. 107-9.

⁵⁶ Per un'analisi minuta del *Centauro* cfr. HUS, *Recherches* cit., pp. 144-61.

⁵⁷ M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XXXVI (1937), cc. 197-207. Alcuni frammenti sono stati scoperti anche a Vulci.

Capitolo quarto

Maestranze greche e maestranze locali

Varrone tramanda inoltre che la plastica in argilla, propria dell'Italia e in particolare dell'Etruria, qui raggiunse un alto grado di perfezione. Tarquinio Prisco fece venire a Roma da Veii Vulca, commissionandogli la statua di Giove sul Campidoglio che era d'argilla e per tale motivo veniva periodicamente colorata col minio; sempre d'argilla erano le quadrighe poste come fastigio sul tempio, delle quali abbiamo già parlato. Ancora da Vulca fu eseguita la statua di Ercole oggi a Roma che conserva il nome dalla materia di cui è fatta (*Hercules fictilis*). Tutti questi simulacri di divinità erano molto famosi.

Questo passo di Plinio il Vecchio, che abbiamo riportato integralmente (*Naturalis historia* XXXV 157), trova corrispondenza in altre fonti antiche che attribuiscono la quadriga a un non precisato artista veiente o ai maestri di Veii, chiamati però da Tarquinio il Superbo¹. Poiché gli autori antichi scambiano spesso i due Tarquini nell'attribuire loro le medesime notizie, ha avuto maggior credito l'ipotesi che la decorazione del tempio di Giove Capitolino, inaugurato subito dopo la fine della monarchia, fosse stata eseguita sotto il regno del Superbo, tradizionalmente datato fra il 534 e il 510 a. C.

Tralasciando per ora una serie di questioni relative allo stesso nome dell'artista etrusco, per il quale si è recentemente prospettata l'ipotesi che si tratti di una

ricostruzione erudita dei filologi del XIX secolo su un passo corrotto del testo pliniano, e tenendo invece presente che l'attività coroplastica che si svolgeva a Veii può avere una conferma diretta nei cicli decorativi del locale tempio del Portonaccio², ci rivolgeremo piuttosto a un dato di grande interesse contenuto nella notizia: a Veii esisteva un gruppo organizzato di maestranze che aveva raggiunto un tale grado di fama che fu chiamato in un'altra città – nella fattispecie Roma – per realizzare la decorazione del massimo tempio urbano. Si tratta, in definitiva, di una commissione voluta dall'autorità statale che da tempo andava costruendo sulla rocca della città un edificio di culto che avrebbe dovuto emergere sopra gli altri, sostituendo anche il santuario federale del Monte Albano, presso il quale si radunavano i *populi Latini*.

L'autorità pubblica, si diceva, ma anche a questo proposito sarà necessario precisare in quale modo – a Roma come nelle città dell'Etruria meridionale – essa si configurasse.

Il periodo della monarchia etrusca a Roma segnala un sovvertimento della primitiva struttura sociale: la tradizione (ad esempio Livio, I 35.2) attribuisce ai Tarquinii il sostegno della plebe e l'inimicizia dei *patres*, esponenti dell'aristocrazia agraria, forse perché al tempo degli Etruschi il potere si concentrava nella massima carica dello stato a tutto svantaggio dell'assemblea dei *patres*, il senato. Ed è proprio sotto un re di origine etrusca, Servio Tullio, asceso al potere in circostanze tutto sommato misteriose, che si viene a definire un nuovo assetto politico e sociale per la città sul quale le fonti antiche si dilungano estesamente³.

L'organizzazione dello stato romano giunge infatti a un complesso assetto di tipo accentrato che trova nella città, nel suo rapporto con la campagna, divisa fra le *gentes*, il suo punto di riferimento. Le riforme serviane, di

tipo censitario, facilitano l'ascesa di famiglie di nuova formazione, i cui rappresentanti si aggregano nel senato ai vecchi *patres*; stabilendosi poi una rudimentale forma di moneta con il sigillo dell'autorità statale, vengono stimulate nuove forme di operazioni economiche. A livello territoriale la costruzione delle mura urbane, la divisione in regioni dello spazio cittadino, determina fisicamente e giuridicamente il concetto di città-stato; all'esterno della città, viceversa, la fondazione di santuari extraurbani – alcuni voluti direttamente dal re, come quello di Diana sull'Aventino – esercita una funzione di richiamo per gli stranieri, in particolare per i commercianti, che non vengono più direttamente integrati, come in precedenza, nell'organizzazione urbana⁴. Queste riforme passano a Roma attraverso un personaggio che ha svolto la funzione di tiranno-liberatore nei confronti del dominio della vecchia aristocrazia agraria. Un esempio di figure simili, che si pongono come tiranni nell'organizzazione statale in un momento non molto lontano da quello romano, ci proviene anche dall'Etruria. Il titolare della dedica di Pyrgi, *Thefarie Velianas* («re su Cisra», ossia Caere, nel testo fenicio), dedica un tempio e una statua a Uni-Astarte nel terzo anno del suo regno (non è quindi un magistrato annuale), poiché beneficia della protezione della dea. Questa dedica, della fine del VI secolo a. C., va collocata, grosso modo, nel periodo in cui anche in Italia si assiste all'avvento della tirannia: di qui l'ipotesi che anche *Thefarie Velianas* fosse giunto alla massima carica attraverso un atto di appropriazione personale del potere per il quale, come accade per altri tiranni della Ionia o della Magna Grecia, avrebbe ricevuto una sorta di carisma dalla divinità protettrice. Policrate a Samo si mette sotto la protezione di Hera e dedica alla divinità un tempio grandioso; Pisistrato ad Atene sotto quella di Athena, di cui ricostruisce e abbellisce il tempio; Servio Tullio a Roma

sotto quella di Fortuna, in onore della quale erige un santuario nel Foro Boario, zona tradizionalmente legata ai traffici tiberini⁵. Queste figure, che hanno poteri straordinari, carismatici, fondati in gran parte sull'appoggio di compagini sociali che fino ad allora erano rimaste estranee alla scena politica, emergono da un nebuloso quadro di lotte politiche esterne – di cui fa fede l'affresco della tomba François, sul quale torneremo in seguito – e interne, che vedono un contrasto fra vecchia e nuova aristocrazia, fra vecchia classe dirigente e nuova emergente.

Non c'è dubbio infatti che la definitiva formazione della città abbia comportato anche un declino della mobilità commerciale etrusca, così ben documentata, tra la fine del VII e la prima metà del VI secolo a. C. dalla esportazione dei vasi di bucchero e delle anfore vinarie. Sono le stesse città-stato, ora, a richiamare, i mercanti greci che si installano stabilmente lungo le coste dell'Etruria meridionale e trovano punti di riferimento stabili nei porti dei grandi centri, a Pyrgi e a Gravisca, dove i santuari extraurbani costituiscono i luoghi di aggregazione. Le recenti scoperte di Gravisca, dove sono state trovate dediche vascolari votive in greco ad Afrodite ed Hera su ceramica greco-orientale o attica e un frammento di ancora in pietra riutilizzato per una dedica ad Apollo dal mercante Sostratos di Egina, noto a Erodoto (IV 152), inducono a pensare a una sorta di fondaco greco presso Tarquinia istituito nel corso del VI secolo a. C., nel quale i commercianti greci erano autorizzati, al di fuori delle mura cittadine, a praticare anche i propri culti⁶. A ragione è stato ricordato, per analogia, l'emporio greco di Naucrati in Egitto, funzionante circa nella stessa epoca, ai cui abitanti il faraone Amasi aveva concesso di praticare i propri culti e di costruire sacelli e altari⁷. A Gravisca come a Naucrati appare assai consistente la presenza di Greci dell'Asia Minore e di Egi-

neti, con una prevalente precedenza in ordine di tempo dei primi – in particolare dei Samii – sui secondi.

La funzione di questi ‘punti di appoggio’ nel bacino del Mediterraneo può considerarsi diversa da quella delle colonie vere e proprie, di piú antica origine, che si erano stanziare non solo in Italia meridionale e in Sicilia, ma anche lungo le coste dell’Africa settentrionale, della Spagna e della Francia meridionale. Mentre nelle colonie il gruppo etnico dominante si era organizzato seguendo i modelli politici della madrepatria, Naucrati o Gravisca assumono piuttosto la caratteristica di ‘porti di commercio’ fornendo cosí ai mercanti uno spazio per esercitare determinate forme di scambio con popolazioni non greche (come gli Egizi o gli Etruschi).

La parte preponderante assunta dai Greci dell’Asia Minore in questa fase del commercio marittimo può essere compresa tenendo presente l’estrema complessità della storia politica e culturale di quest’area, dalla quale si dipartono, sia pure per motivi diversi, nuovi movimenti di colonizzazione. Le forme di vassallaggio cui erano sottoposte le città ioniche da parte dei Lidî non avevano provocato infatti alcuna battuta d’arresto nella loro attività commerciale, sia che fosse diretta verso il mare, sia verso lo stesso entroterra anatolico: l’ultimo re della Lidia, Creso, viene descritto dalla tradizione letteraria greca come un uomo culturalmente ellenizzato. La debole resistenza che le città ioniche, politicamente divise da irriducibili contrasti, opposero ai successivi invasori, i Persiani, e le forme di tributo certamente piú aspre imposte dai nuovi dominatori determinarono una sorta di diaspora degli Ioni nel Mediterraneo, in particolar modo dei Focei, che abbandonarono la loro patria per seguire le rotte già percorse dai loro padri, verso la Francia meridionale e la Corsica. Ma prima della diaspora dei Focei (c. 545 a. C.), e anche dopo, vita culturale ed economica non dovettero subire notevoli flessioni.

Fonti letterarie e fonti archeologiche ci offrono un quadro non ancora del tutto chiarito su questo periodo, nel quale possiamo enucleare due diversi livelli di mobilità fra i Greci dell'Asia Minore. Il primo va identificato nel movimento coloniale vero e proprio, che interessa sia i fuggiaschi di Focea sia un gruppo di Samii ostili alla tirannia di Policrate. Il secondo va interpretato come continuazione di un'attività commerciale esistente, che utilizza determinate rotte già percorse dai naviganti della Ionia e che probabilmente si intensifica proprio nei decenni attorno alla metà del VI secolo a. C. L'ascesa del tiranno Policrate a Samo, attorno al 540 a. C., tipico rappresentante della classe oligarchica dedita a forme di commercio come la pirateria, attesta quale ruolo avesse, nella Grecia orientale, l'attività commerciale.

Ai Focei Erodoto attribuisce la prerogativa di aver percorso il Mediterraneo con navi lunghe e rapide e di aver raggiunto Tartesso (I 163), ma, in un altro luogo delle sue *Storie* (IV 152), ricorda anche un samio, Cholaios, che al tempo della fondazione di Cirene era stato trasportato dalle correnti marine nello stesso luogo, oltre le colonne d'Ercole. Quando i Focei lasciano nelle mani del generale persiano Harpagos la loro città cercano rifugio in Corsica dove, vent'anni prima (C. 565 a. C.), si erano assicurati il possesso di una città, Alalia. L'attività commerciale che essi cominciano a esercitare nel Tirreno si risolve a danno delle città dell'Etruria costiera (in particolare di Caere) e di Cartagine, sí che lo scontro, inevitabile, costringe i Focei a partire dalla Corsica e a raggiungere prima Reggio e poi a fondare una nuova colonia, Velia, non distante da Poseidonia (cfr. Erodoto, I 166-67).

L'attività commerciale degli Ioni attorno alla metà del VI secolo a. C. e oltre viene a configurarsi, dopo le scoperte di Gravisca, in modo assai piú chiaro. Il movimento 'coloniale' è infatti preceduto e seguito dall'arri-

vo di merci provenienti direttamente dall'isola di Samo: protomi di grifo bronzee scoperte in congruo numero a Tarquinia, Roma, nella Val di Chiana (Brolio), a Perugia e in Umbria (Trestina); coppe decorate a figure nere, imitanti quelle attiche, uscite da una bottega operante a Samo attorno ai decenni centrali della metà del secolo (rinvenute a Gravisca e a Caere) e alcuni vasi giainiformi (rinvenuti a Vulci, Chiusi e Tarquinia). Si tratta di prodotti che nella stessa Grecia hanno una diffusione limitata, ma che troviamo costantemente nel santuario di Hera a Samo, a Naucrati e in Etruria, e che ci dovrebbero fornire un indizio abbastanza preciso sulla provenienza dei mercanti che in quel periodo, per quanto concerne l'artigianato artistico, dovevano fornire gli Etruschi di *objets d'art* come le ceramiche attiche.

Non è comunque improbabile che l'azione dei coloni di Focea, altamente civilizzati, abbia stimolato le popolazioni già ellenizzate del Tirreno, in particolare gli Etruschi. La visione schematica di 'blocchi' etnici che si sarebbero contrapposti sul mare (Etruschi, Cartaginesi e Greci) si va attenuando, da quando si sono individuate lungo le coste dell'area tosco-laziale (a Gravisca e, probabilmente a Pyrgi, come forse nella stessa Roma) luoghi nei quali il contatto con gli stranieri poteva avvenire liberamente, sí che l'impatto con i Greci dell'Oriente può aver servito di stimolo per la rielaborazione di determinati modelli culturali⁸. Non è un caso, anzi, che proprio in questo periodo le città dell'Etruria meridionale ricevono una piú profonda ellenizzazione, e in un momento di cambiamenti interni che investono la stessa distribuzione demografica: attorno al 530 a. C. si assiste a una diaspora della popolazione sparsa nel territorio verso i centri primari, quasi che le grandi città costiere o quelle di piú recente formazione dell'interno – come Volterra o Chiusi – offrano motivi di richiamo per le popolazioni della campagna⁹.

Le città-stato, socialmente strutturate per grandi *gentes*, godono infatti di un periodo di notevole prosperità e proprio ora, forse sul modello della lega ionica, istituiscono rapporti politicamente stabili fra loro sotto forma di una lega sacra, nella quale si riconosce il *nomen* etrusco, e un luogo di culto comune, il santuario 'federale' dedicato alla divinità Voltumna, presso Volsinii-Orvieto¹⁰. All'interno di queste strutture, apparentemente compatte, si verificano fenomeni di 'colonizzazione' organizzata che partono proprio dall'interno della regione, dall'area gravitante attorno al santuario di Voltumna, verso l'Emilia o la Campania interna, già interessate in età precedente dalla frequentazione etrusca. La fondazione coloniale, con le sue strutture e infrastrutture create ex novo – come ad esempio la città di Marzabotto –, rappresenta in modo abbastanza chiaro il sistema urbano così come si è venuto a configurare nell'area tosco-laziale tra la fine del VII e il VI secolo a. C.: come esito dello sviluppo demografico e delle esigenze produttive (intese soprattutto come conservazione della struttura aristocratica e comunitaria della città-stato), la colonia riflette in qualche modo la situazione della comunità d'origine. Il regime di proprietà, che nelle necropoli è arguibile da uno standard specifico, riscontrabile nell'uniformità delle tombe costruite secondo un 'piano' urbanistico dei cimiteri di Caere o Orvieto, presuppone l'esistenza di un ceto 'urbano' che organizza in modo razionale i propri modi di produzione, legati allo sfruttamento della terra, anche attraverso la creazione di infrastrutture, quali le opere di canalizzazione riscontrate a Veii¹¹.

Questo mutamento permette anche la recezione, a livello sovrastrutturale, di modelli esterni che comportano cambiamenti di un certo rilievo. Nell'ambito dei santuari, ad esempio, i simulacri delle divinità sono esemplati direttamente sull'iconografia greca o sono

addirittura importazioni greche. A Roma il simulacro di Diana nel santuario dell'Aventino, doveva essere uno *xóanon* di probabile provenienza greca, mentre il Palladio rinvenuto sul Palatino è un originale databile alla fine del VI secolo a. C.¹². A Orvieto, nel piccolo santuario extraurbano di Vei presso la Cannicella, la statua di culto, la cosiddetta *Venere*, è un originale greco-orientale riutilizzato, mentre a Volterra una testa maschile di divinità deriva da modelli massaloti del tardo arcaismo¹³. Sarebbe inoltre importante riuscire a provare la provenienza dall'Etruria di una testa di *koûros* greco-orientale, di poco piú antica, 'scoperta' nei magazzini del Museo Archeologico di Firenze¹⁴.

L'antropomorfizzazione della divinità, un fenomeno che può essere riportato proprio a quest'epoca, passa attraverso le iconografie elaborate in Grecia, e il pantheon etrusco viene in qualche modo a rivestirsi di panni ellenici. L'introduzione di divinità estranee alla religione locale, quali Apollo e Artemide, che conservano in etrusco il loro nome greco (*Apulu* e *Artumes*), rimonta a quest'età, attraverso il contatto con la compagine greca, in particolare proprio con quella focese di Massalia, dove i culti piú importanti erano appunto quelli ad Apollo e Artemide (Strabone, IV 179). Alla fine del VI secolo Sostratos dedica ad Apollo Egineta parte di un'ancora in pietra nel santuario greco di Gravisca usando la propria lingua e, sempre nella stessa area, le dediche votive in greco per Afrodite precedono quelle in etrusco per la divinità corrispondente, *Turan*. La reinterpretazione etrusca delle divinità greche avviene pertanto proprio in queste sedi, dove l'interferenza esterna non provoca un rigetto da parte della comunità locale, quanto piuttosto un'integrazione di elementi culturali esterni, come accade a Roma, dove nel santuario sull'Aventino la Diana latina viene identificata con l'Artemide greca.

Le arti decorative in determinati settori della produzione, che prendono l'avvio proprio in questo periodo, come gli specchi bronzei con decorazione incisa o le gemme, ci restituiscono dalla fine del VI secolo a. C. un repertorio nel quale Apollo e Artemide sono protagonisti e dove tutta una serie di personaggi dei cicli eroici greci sembra perfettamente inserita nella cultura figurativa etrusca¹⁵. È comunque proprio attraverso l'onomastica divina, attraverso quei nomi che compaiono come puri imprestiti greci nell'etrusco, che cogliamo questo fenomeno, al quale non si può non attribuire un significato assai più profondo, che investe direttamente anche il comportamento politico delle città etrusche. L'esistenza di un *thēsauros* dei Caeriti nel centro sacro ad Apollo, a Delfi, di cui ci informa Strabone (V 220), inserisce evidentemente la città sotto l'influenza determinante dell'oracolo delfico che fu consultato, secondo Erodoto (I 167), proprio dopo la sconfitta consumata a danno dei Focei nella battaglia del Mar Sardo. L'evidenza archeologica ci consente comunque di far risalire più in alto nel tempo l'influenza del repertorio decorativo greco a sfondo mitologico, che, penetrato massicciamente nel corso del secondo quarto del VI secolo a. C. attraverso la ceramica attica a figure nere, influenza anche la ceramografia locale a partire dalla metà del secolo, nelle opere di officine impiantate direttamente da artigiani greci a Vulci o a Caere. Si è ritenuto che la tematica mitologica rappresentata nella produzione figurata etrusca fosse stata imitata per puri scopi decorativi senza un'effettiva comprensione delle leggende. Studi recenti hanno messo in luce, però, che alcune scene, rappresentate proprio su monumenti etruschi della seconda metà del VI secolo a. C., prescindono da modelli figurativi greci e sono state invece create ex novo in ambiente etrusco, probabilmente in relazione a una tematica che veniva importata anche attraverso la tradizione

orale¹⁶: le saghe greche, in altri termini, divengono un tema di notevole interesse per gli Etruschi e il loro valore diciamo pure edonistico, di racconto, si riflette sugli *objets d'art*.

È probabile, anzi, che in questo stesso momento quel pubblico di acquirenti etruschi di rango, che richiede i vasi attici figurati e che commissiona alle botteghe locali di artigiani greci o ellenizzati opere in cui è ampiamente utilizzato il repertorio mitologico greco, rielabora autonomamente anche le proprie tradizioni, 'ellenizzando' le proprie origini. E mentre la tematica decorativa dei santuari dell'ultimo quarto del VI secolo a. C. dimostrerà l'avvenuta appropriazione dei culti greci – come vedremo in seguito – e la stessa toponomastica prenderà una veste ellenica proprio in quei siti in cui la frequentazione greca sarà maggiore (come a Pyrgi, uno dei porti di Caere, o a Regae, il porto di Vulci), sarà recepita, probabilmente per opera di una società che si è andata gradatamente ellenizzando, la tradizione greco-pelasga sull'origine degli Etruschi, cui potrà vagamente accennare, successivamente, il grande altorilievo del tempio A di Pyrgi¹⁷. In altri termini tutta una serie di elementi che presi di per sé potrebbero sembrare casuali si inserisce invece in un quadro complesso in cui l'ellenizzazione, a livello sovrastrutturale, si comprende solo nell'ambito di una progressiva appropriazione da parte dell'élite gentilizia di modelli culturali greci e della esigenza di alcune città-stato, come Caere, di inserirsi politicamente nel più vasto contesto del Mediterraneo, attraverso la costruzione di un sacello votivo nel santuario di Delfi.

La funzione svolta dai mercanti e dagli artigiani greci – veri e propri veicoli nella trasmissione della cultura – è il tema da trattare.

1. *La ceramografia e la grande pittura.*

Il consolidarsi di una tradizione di grande pittura in Etruria nella seconda metà del VI secolo a. C. è un fenomeno ampiamente conosciuto, anche nella letteratura di divulgazione, e al limite, per la sua stessa notorietà, potrebbe apparire oggi persino logoro. È anche vero però che, rivisto alla luce della sua formazione storica e non più nell'ambito di una esaltazione di valori estetici, può fornire indicazioni abbastanza precise sui diversi indirizzi di gusto che agirono negli ultimi decenni del VI secolo a. C. È ormai acquisito negli studi che fra ceramografia e grande pittura esistono notevoli legami; è semmai nuovo – poiché di data recente sono le scoperte – il confronto fra grandi pitture rinvenute in Anatalia (negli intonaci dipinti delle case di Gordion o nelle tombe della Licia), e gli affreschi delle tombe tarquiniesi o delle lastre dipinte di Caere¹⁸.

Nella seconda metà del VI secolo a. C. prosperano a Caere e a Vulci alcune botteghe di ceramografi di diversa formazione, che lavorano direttamente per la clientela soddisfacendo esigenze che rientravano in un gusto già acquisito dal consumo di anfore «tirreniche», prodotte poco prima della metà del secolo da officine ateniesi in gran parte per i mercati etruschi. L'interesse per questo genere di opere si riflette anche in una produzione analoga, quella dei cosiddetti vasi «calcidesi», opera forse di artigiani stanziati a Reggio che producono anche per il mercato etrusco¹⁹. Prevalente in questa ceramica è l'illustrazione di alcuni episodi delle saghe greche, alla cui comprensione aiutavano spesso didascalie esplicative in greco, con il nome dei personaggi: non è un caso, quindi, che il più grandioso prodotto della ceramica attica a figure nere del 570 a. C., il famoso cratere François, scoperto a Chiusi, si presenti come un vero e proprio centone della mitologia greca. La fun-

zione di questi vasi, usati come capaci contenitori di liquidi, era legata anche all'uso che se ne doveva fare nei banchetti, occasioni nelle quali determinate usanze simposiache elleniche potevano essere penetrate, con il loro prestigio culturale, nella vita aristocratica.

Dopo la metà del VI secolo a. C., in piena fioritura di importazioni da Atene, appaiono in Etruria *hydríai*, anfore e *dînoi* – vasi di grandi dimensioni – decorati da ceramografi di diversa formazione.

A Vulci può essere seguita per due generazioni circa, a cominciare dal 540 a. C., l'attività di alcuni ceramografi che viene etichettata nel gruppo dei vasi «pontici». La prima personalità, il «pittore di Paride»²⁰, lavora evidentemente sulla scia del successo avuto dalle anfore «tirreniche»: un cospicuo gruppo di anfore presenta sulla spalla scene mitologiche e sul corpo una serie di fasce con teorie di animali, proprio come nella ceramica attica a figure nere. Nonostante questa sintassi il suo linguaggio denuncia chiaramente un'origine coloniale: molti motivi decorativi derivano dalla ceramica greco-orientale, in particolare le grandi infiorescenze o le file di pernici e la realizzazione delle figure umane, con i contorni molli ma decisi, i profili appuntiti, riporta alla ceramografia ionica. Ancora a Vulci deve essere attivo un altro pittore, contemporaneo, al quale sono state attribuite quattro anfore (che vanno sotto il nome di «gruppo di Northampton»), il cui stile mostra più evidenti ascendenze dalla ceramografia nordionica. Sulle coste dell'Anatolia, prima dell'invasione persiana, si erano infatti stanziati officine di ceramisti provenienti dall'Attica, la cui produzione era diretta principalmente verso gli insediamenti coloniali del Mar Nero e verso l'emporio di Naucrati, nel Delta egizio: il pittore di Northampton è una di queste personalità, ma il suo soggiorno in Etruria sembra particolarmente breve e senza seguito specifico²¹. Al contrario, l'officina del pittore di

Paride continua in una produzione che sembra sempre piú allentare i suoi rapporti formali con la disciplina iniziale: il contenuto mitologico delle scene perde il suo originario significato di contesto figurativo, divenendo le figure mitiche motivi decorativi isolati, inseriti in file ornamentali; le scene sono piú vivaci e movimentate, mal sopportando la costrizione delle partizioni, lo stile risente di altre esperienze figurative, anche attiche, che concorrono a creare un linguaggio imbarbarito, ma con peculiari connotati 'etruschi'²².

La seconda generazione di ceramografi, ruotante attorno alla personalità del cosiddetto «pittore di Miccoli», opera in un momento in cui l'importazione di vasi attici a figure nere è al suo apogeo: questo spiega la progressiva assimilazione di elementi dalla ceramica attica, quali le forme vascolari o la stessa partizione delle decorazioni, ma il background stilistico rimane pur sempre quello ionizzante²³. L'attività cessa del tutto quando la nuova tecnica a figure rosse, 'inventata' ad Atene, anche per le nuove potenzialità espressive che comporta, si impone definitivamente e i vasi di importazione soppiantano del tutto l'attività ceramografica locale.

Anche a Caere le esperienze ceramografiche partono da maestranze greco-orientali. Gli artigiani provengono direttamente dalla Ionia asiatica, a seguito dell'invasione persiana, e danno vita a una produzione che ha un consumo prevalentemente locale, limitata alla realizzazione di *dînoi* e *hydríai* a figure nere. Mentre i *dînoi* rivelano una forte ascendenza clazomenia, al punto che di recente, sulla base di rinvenimenti effettuati in due città della Ionia, Larisa e Smirne, si è tentato addirittura di riconoscere la stessa mano di un ceramografo operante in Asia Minore e in Etruria²⁴, le *hydríai* al contrario, risultano una produzione meno condizionata dalla ceramografia attica o clazomenia, piú libera nelle sue manifestazioni espressive, con una tendenziale preferenza

verso la narrazione, che potrebbe derivare piú dalla grande pittura che non dalla disciplina ceramografica. L'origine ionica del «maestro delle *hydriai*», confermata dal tipo di alfabeto greco usato nelle iscrizioni apposte vicino ad alcuni personaggi, è stata piú di recente caratterizzata in senso 'eolico'²⁵ ma lo stesso passo di Erodoto riferito alla fuga dei Focei dalla loro città (I 164) ricorda fra i doni votivi che essi lasciarono, perché troppo pesanti per essere imbarcati sulle navi, quelli in bronzo, in pietra e in pittura. Di conseguenza la diaspora di artigiani dalla Ionia del Nord, e in particolare dei Focei, i cui prodotti venivano acquisiti dalle colonie e dagli empori situati lungo le coste occidentali del Mar Nero o nella zona del Delta, si colloca come momento determinante nella storia artistica dell'Etruria.

Nel contesto delle maestranze ioniche operanti in Etruria il «maestro delle *hydriai*» appare senz'altro il piú originale. La sua prima opera, un vaso conservato al British Museum, mostra figurazioni generiche come una lotta fra armati che sembrano ancora dipendere da formule propriamente ceramografiche; tutta la sua produzione successiva, di cui si hanno riflessi stilistici anche nella grande pittura tarquiniese, presenta invece temi mitologici, anche rari, che potrebbero configurarsi come richiesta specifica della clientela etrusca. Anche da questo punto di vista le *hydriai*, a differenza dei *dînoi* nei quali compaiono generiche scene di *kōmos*, si pongono su un piano certamente diverso. Il maestro, pur operando in una piccola bottega, alla quale possono essere assegnate una quarantina di opere, obbedisce dunque a una richiesta particolarmente qualificata: poiché è impossibile interpretare le scene in funzione funeraria, nonostante i vasi provengano da contesti tombali, anche questa produzione, sulla linea di quanto ci attesta la precedente ceramica attica a figure nere (nella quale il significato delle scene figurate delle saghe greche poteva

essere evinto anche dalle didascalie esplicative da parte di chi sapeva leggere il greco), si colloca nell'ambito di quella documentazione che ci permette di provare l'arrivo in Etruria di tradizioni leggendarie e favolistiche elleniche, che probabilmente viene rivitalizzata proprio dalla nuova diaspora greco-orientale.

Quel che può maggiormente colpire nell'attività dei ceramisti nordionici è la completa assenza dei loro prodotti a Tarquinia, città da cui dipendeva l'emporio di Gravisca, non diversamente strutturato, come si è visto, da quello più famoso di Naucrati. La complessa storia di questo porto, che di giorno in giorno fornisce nuovi dati, ci invita a modificare in senso ellenico tutta la cultura etrusca della seconda metà del VI secolo a. C., in particolar modo il settore artistico: la scoperta di materie coloranti frammiste a materiale votivo di importazione greca è un elemento di prima importanza per comprendere quale fosse la provenienza dei pittori delle tombe tarquiniesi²⁶.

A questo punto il discorso sulla pittura funeraria di Tarquinia può essere impostato in modo diverso.

Alcuni dei frammenti di intonaci dipinti scoperti a Gordion hanno permesso un confronto con le pitture etrusche della seconda metà del VI secolo a. C.²⁷: in particolare il rendimento delle teste di 'Orfeo e Euridice', dalla Casa dipinta di Gordion, risulta lo stesso dei lottatori della tomba degli Auguri di Tarquinia. Il parallelo, in sé valido, trova una spiegazione imputando un ruolo di mediatori ai ceramografi nordionici operanti in Etruria. La prima personalità distinta nel ristretto gruppo dei *dînoi* «Campana» può ad esempio assumersi questa responsabilità: nella sua prima opera, un'*hydria* rinvenuta a Caere²⁸, la figura di Eracle in particolare, atticiata e muscolosa come quella dei lottatori della tomba degli Auguri, presenta una soluzione abbastanza rara nel

rendimento dell'occhio sgranato, con una corona di tratti che indicano le ciglia, particolare che ricorre sia nelle pitture di Gordion che in quelle tarquiniesi. La relazione fra pittura vascolare e pittura parietale può essere ulteriormente esemplificata: una danzatrice della tomba dei Giocolieri di Tarquinia e una delle figure di menadi dipinte nell'*hydría* caeretana con l'episodio di Tityos hanno un'evidente relazione sul piano stilistico-formale. Non c'è dubbio, ora, che la tomba degli Auguri e quella dei Giocolieri possano inserirsi in una stessa temperie alla quale partecipa anche il decoratore della tomba delle Olimpiadi²⁹. Nella sequenza delle tombe arcaiche di Tarquinia queste pitture occupano un posto particolare e possono considerarsi una sorta di rottura nell'ambito di una tradizione già esistente, i cui limiti cronologici superiori risalgono alla prima metà del VI secolo a. C. Questa tradizione, che limitava l'intervento decorativo pittorico nella camera funeraria a una falsa porta, dipinta al centro della parete di fondo, o ad animali affrontati, con un'evidente funzione apotropaica, inizialmente posti a occupare la parete maggiormente in vista (in seguito puri elementi decorativi inseriti ai lati del frontoncino nel contesto di una scansione 'architettónica' della camera funeraria stessa), subisce infatti un improvviso quanto rapido mutamento dovuto alla nascita di un largo fregio figurato, campito, che occupa definitivamente le pareti in quella zona che precedentemente era lasciata bianca³⁰.

L'innesto della nuova tradizione su una piú antica può essere compreso dal fatto che la falsa porta rimane ancora un elemento fisso, sia nella tomba degli Auguri che in quella delle Olimpiadi, assumendo probabilmente il significato di un'indicazione simbolica di un ambiente succedaneo a quello reale, addirittura l'aldilà, secondo ipotesi espresse da piú di uno studioso. Nel numero abbastanza rilevante di monumenti nei quali è

presente questo motivo va inclusa anche un'altra tomba, quella delle Iscrizioni, dove può essere individuata una componente stilistica diversa, forse piú raffinata della precedente, destinata ad avere un certo seguito: se ne può avere un'idea analizzando singole figure, come quelle dei danzatori, che riappaiono nelle tombe del Topolino, Cardarelli e dei Baccanti, o come quelle dei cavalieri, che vengono trasferite nella tomba del Barone³¹. Anche in questo caso l'influenza della pittura nordionica può essere ricercata nell'opera dei ceramografi del gruppo «Campana» che offrono i modelli per le figure orgiastiche cosí come per i molli contorni delle figure femminili della tomba del Barone³².

Del tutto diversa appare la radice stilistica della famosa tomba della Caccia e Pesca, nella quale gli intenti narrativi e l'evidente predilezione per la rappresentazione paesaggistica riconducono all'ambiente samio dei ceramografi detti «piccoli maestri» nel quale troviamo una scena di uccellazione oltre che file di delfini guizzanti³³. Ancora differente è lo stile delle pitture della tomba dei Tori, alle quali non si può negare un'affinità piú che evidente con la ceramica «pontica» e i cui indubbi ionismi si collocano nell'eclettismo della ceramografia a figure nere locale³⁴. La raffigurazione mitologica dell'agguato di Achille a Troilo, eccezionale nell'ambito delle pitture tombali, si stende come un quadro o piuttosto come un arazzo fra le due porte della camera centrale: l'episodio mitico, derivato dagli stessi modelli della pittura vascolare, si inserisce nell'ambiente funerario come elemento della cultura favolistica ellenica, trasmessa in Etruria, al quale si può attribuire, piú che un riferimento realistico al fondatore della tomba (di cui si conserva anche il nome, *Arath Spuriana*), un valore edonistico-decorativo.

Le differenti matrici stilistiche che si distinguono in queste pitture tombali, datate fra il 540 e il 510 a. C., indicano dunque che in questo momento si crea a Tar-

quia una tradizione artigianale di notevole importanza, la cui durata può essere seguita per altri quattro secoli. Ma la natura stessa del linguaggio figurativo, dipendente da diverse esperienze della cultura artistica ionica, indica proprio in questo trentennio il momento di maggiore vivacità culturale.

Se ci spostiamo a Caere, dove la pittura parietale è un fenomeno di più antica origine, la seconda metà del VI secolo a. C. ci segnala un'innovazione nel campo della pittura monumentale di eguale importanza: l'uso, del tutto sconosciuto in precedenza, di grandi tavole in terracotta, con figurazioni dipinte, destinate a rivestire le pareti di edifici o di tombe³⁵. Anche questi documenti, non del tutto perspicui per gli interventi di ridipintura ottocenteschi, offrono l'occasione per istituire confronti molto precisi con le pitture greche: un *pinax* frammentario con figura femminile, da un edificio della città, può essere avvicinato a una figura degli intonaci di Gordion, ma forse confronti anche più stringenti, che si spingono fino all'identica realizzazione della capigliatura, possono essere offerti proprio dalla ceramica clazomenia³⁶.

Il mondo della pittura anatolica si è d'altronde arricchito di recente della scoperta di tombe dipinte rinvenute sull'altopiano della Licia, che ripropongono ancora il tema del trasferimento dei pittori ionici in Etruria³⁷. In particolare nel monumento più antico, datato al 530-520 a. C., le affinità stilistiche con le tombe degli Auguri o delle Olimpiadi di Tarquinia sono notevoli; ma è più nello spirito generale che informa talune composizioni dei fregi minori, nei quali sono rappresentate il ritorno dalla caccia e una scena di navigazione, che può essere colta una predilezione per la narrazione vivace: la stessa che ritroviamo nella tomba della Caccia e Pesca. La concezione realistica di queste rappresentazioni, il cui significato primario orienta non tanto verso un rappor-

to con la vita dell'oltretomba, quanto piuttosto verso riferimenti concreti alla vita reale, non sembra altro che una manifestazione di *abrosýnē* greco-orientale riflessa nelle pitture tombali di cui gli Etruschi ripetono i motivi uniformandosi al medesimo modello 'antropologico' di vita.

I pittori greco-orientali che operano a Tarquinia attorno al 530 a. C. vanno dunque considerati sullo stesso piano dei ceramografi che lavorano a Caere e a Vulci; la loro attività doveva far parte di una routine artigianale che aveva contatti con quella dei ceramografi e non v'è dubbio che la decorazione di una tomba potesse costituire anche per un ceramografo un caso di commissione non raro: il pittore della tomba dei Tori, ad esempio, certamente etrusco, esperto nella decorazione dei frontoncini, schizza di getto le raffigurazioni dei timpani che rientravano in una sintassi propriamente ceramografica oltre che in una tradizione decorativa già consolidata nella grande pittura tarquiniese, mentre ha notevoli ripensamenti nella esecuzione del 'quadro' con Achille e Troilo³⁸. Il pittore della tomba degli Auguri, al contrario, da identificare probabilmente con un greco orientale, pur se non privo di pentimenti nel disegno preparatorio, mostra invece una grande sicurezza nell'esecuzione della megalografia: a volte, anzi, l'abbozzo naturalistico dell'immagine graffita risulta qualitativamente superiore a quella che è poi la sua traduzione come immagine colorata³⁹. Pur se eseguita in tempo breve, la pittura di una tomba non doveva essere una commissione quotidiana: è stato ricordato giustamente che solo il 2 per cento delle tombe tarquiniesi ha una decorazione dipinta, configurandosi dunque questi monumenti come diretta espressione di una classe socialmente abbiente. Così mentre il pittore della tomba dei Tori sembra adattarsi non senza difficoltà a una nuova tradizione, il pittore della tomba degli Auguri fa parte

di una generazione di artisti che, inaugurandone una nuova, produce un piú raffinato bene di consumo per l'élite tarquiniese.

Le diversità che appaiono sul piano espressivo nelle tombe di tendenze «focesi» (degli Auguri, dei Giocolieri, delle Olimpiadi, della Fustigazione), «samie» (Caccia e Pesca), «nordioniche» (Iscrizioni, del Morto, dei Baccanti, del Barone) e «pontiche» (dei Tori), etichette che usiamo solo per differenziare le diverse matrici stilistiche, autorizza ad ammettere l'esistenza di diverse botteghe di artigiani, di differente provenienza e formazione, che operano contemporaneamente nello spazio di una generazione, prima che, agli inizi del v secolo, sotto l'influenza della pittura attica, si stabilisca una tradizione decorativa unitaria. Le diverse tendenze fanno capo a maestranze forse in competizione, richiamate dalla attività di un emporio come quello graviscano, nel quale le iscrizioni votive del terzo quarto del VI secolo a. C. indicano con evidenza palmare la provenienza ionica dei trafficanti⁴⁰, a volte emissari di grossi imprenditori, in posizione socialmente subalterna. Come i vasai nordionici, titolari di piccole officine in Etruria, i cui prodotti circolano all'interno del mercato locale raggiungendo al massimo un'altra area di insediamento a fini commerciali, come quella del Delta⁴¹, così anche i decoratori di tombe, impegnati in una produzione artistica che soddisfa la richiesta locale, si inseriscono nel mondo della produzione della città etrusca in qualità di *bánausoi*, offrendo anche un modello di organizzazione per l'attività artistica che troverà una rapida diffusione (si pensi alle contemporanee botteghe di coroplasti, di cui si parlerà tra breve) e comporterà anche commissioni al di fuori dell'ambito tarquiniese⁴².

La tematica che i pittori affrontano negli affreschi tombali sembra al contempo condizionata da un'ideologia aristocratica che difficilmente potremmo considera-

re originata localmente. Il mondo di riferimento appare anche qui quello greco-orientale: giochi, corse dei carri, la frequente apparizione del cavallo e di esercizi equestri come giochi 'nobili', la stessa caccia, si ritrovano ad esempio nei rilievi funerari e nelle pitture tombali della Licia. Il repertorio è comunque abbastanza differenziato e, quanto ai giochi, mescola scene di contenuto locale, come il gioco sanguinoso del *Phersu* o le rappresentazioni di saltimbanchi, realizzate con un tono fieristico-paesano. Si tratta di temi che precedono la più diffusa ideologia simposiaca riflessa nelle scene di banchetto, che solo verso la fine del VI secolo a. C. diviene il tema centrale della decorazione quando la tradizione artigiana si organizza in modo stabile nella città, ed elabora schemi fissi sotto lo stimolo di una richiesta precisa. Proprio nel momento in cui questa iconografia assume un carattere quasi esclusivo appare evidente che nell'ambito della committenza è avvenuta una scelta precisa nel programma figurativo: il banchetto assume ormai preferenzialmente l'ideale della vita magnatizia⁴³, prendendo il sopravvento su una tematica più vasta, tutta profana, che comprendeva anche i giochi, l'arte equestre, la caccia, significative queste ultime per indicare anche la connotazione 'agraria' della nobiltà tarquiniese.

Di conseguenza, assieme alla nuova tradizione di stile, ai Greci d'Oriente va imputata anche la trasmissione di iconografie nelle quali si rispecchia un'ideologia che viene accolta dagli Etruschi come espressione di uno status symbol.

2. *L'attività edilizia nei centri urbani.*

Nel maggio del 1916 Giulio Quirino Giglioli, effettuando una serie di saggi di scavo nella località di Por-

tonaccio, situata a ovest della città di Veii, fuori della cinta muraria, aveva la ventura di scoprire in una delle trincee che andava praticando una serie di statue in terracotta frammentarie, collocate all'impiedi, deposte verosimilmente in quel modo «per il rispetto che destavano gli antichi numi»⁴⁴. Restaurate poco dopo, esse si rivelarono fra i più straordinari monumenti della coroplastica antica – e da allora si risvegliò l'interesse per l'arte etrusca – ma furono considerate isolatamente, in particolar modo il famoso Apollo, al di fuori del loro contesto di rinvenimento, peraltro abbondantemente sconvolto già in età antica, sì che risulta oggi difficile ricostruire tutto il complesso, anche per difetto delle edizioni di scavo.

La pianta del tempio, situata in un luogo già in precedenza adibito a culto, era a triplice cella, del tipo che nel *De architectura* di Vitruvio viene definito *tuscanicus*. Nella sua esposizione sui principî che si devono osservare nella costruzione dei templi l'architetto romano così si esprime a proposito dei criteri costruttivi di questo tipo edilizio (IV VII 1 sgg.):

Il sito che è stato prescelto per il tempio, una volta che sia divisa in sei parti la sua lunghezza, se ne tolga una: quello che rimane costituisce la larghezza dell'edificio. Si passi poi a dividere a metà la lunghezza: la parte più interna sarà destinata agli spazi per la cella, quella vicina alla fronte alla collocazione delle colonne.

La misura della lunghezza venga poi divisa in dieci parti e se ne lascino tre a destra e tre a sinistra per le celle minori o per i vani aperti, qualora ve ne siano, mentre le altre quattro mediane saranno da assegnarsi al tempio vero e proprio – e cioè alla cella. Lo spazio del pronao anteriore alla cella venga disposto per le colonne in modo che quelle d'angolo siano di fronte a quelle d'anta, allineate rispetto alle pareti esterne; due mediane si trovino sulla linea delle pare-

ti che separano le ante e il tempio vero e proprio, che si trova in mezzo; altrettante vengano poi disposte lungo gli stessi allineamenti a metà fra le ante e la prima fila di colonne.

Le colonne abbiano il diametro inferiore pari a un settimo dell'altezza, l'altezza pari a un terzo dell'intera lunghezza della cella e il diametro superiore pari a un quarto di quello inferiore.

Queste indicazioni che Vitruvio aveva accolto da una lunga pratica di architetto e che costituivano parte integrante della sua educazione, formatasi a Roma nell'inoltrato I secolo a. C., erano probabilmente comprese in una trattatistica a noi ignota nella quale, nonostante l'imperante gusto classicistico, anche il tipo edilizio *tuscanicus* aveva ancora una sua vitalità.

Il tempio di Portonaccio, però, eretto verso la fine del VI secolo a. C., non rispetta le proporzioni vitruviane: la pianta è quasi quadrata, lo spazio occupato dal pronao ha un'area maggiore di quella occupata dalle tre celle, mentre il di poco più antico tempio di Giove Capitolino a Roma o i successivi templi A di Pyrgi e del Belvedere a Orvieto sembrano adattarsi più compiutamente a questo schema, la cui elaborazione appare certamente etrusca. L'architettura domestica, come ad esempio nel caso dell'abitazione monumentale di Acquarossa, riflessa anche negli interni delle tombe di Caere scavate nella roccia, ci documenta la disposizione di tre ambienti paralleli che si aprono su un vestibolo, a volte colonnato⁴⁵.

La trasformazione in senso monumentale di questo schema edilizio si afferma gradatamente, quando l'edificazione di luoghi di culto, indissolubilmente legati alla funzionalità del santuario nell'insediamento urbano, trova come modelli una soluzione greco-coloniale, come quella del tempio periptero, attestato ad esempio a Pyrgi

(tempio B) e a Satrico, o una soluzione che, ampliando la semplice costruzione rettangolare – attestata ad esempio nel piú antico tempio poliadico di Piazza d'Armi a Veii –, deriva dallo schema delle case signorili e si identifica come *tuscanica*.

Sul coronamento del tempio *tuscanicus* Vitruvio aggiunge (IV VII 5):

Sopra i travi e sopra i muri le sporgenze dei *mutuli* – i travi della copertura – avanzino per la quarta parte dell'altezza della colonna e sul loro spessore vengano fissati gli *antepagmenta* – le decorazioni in terracotta. Sopra ancora si collochi il timpano del frontone come struttura di coronamento, in muratura o in legno. Come strutture portanti si collochino il *columen* – il trave maggiore centrale – i *cantherii* – i travi maggiori ai due lati del frontone –, i *templa* – i travi trasversali che completano l'intelaiatura del tetto – in modo tale che lo stillicidio corrisponda a un terzo del tetto completo.

L'aspetto generale di questo tempio non sembra comunque il migliore all'architetto romano: si tratta di templi *araióstyloi* – con le colonne rade – nei quali gli intercolumni sono piú grandi del necessario; per tale motivo (III III 5):

non si possono usare epistili di pietra o di marmo – troppo pesanti – ma travi di legno in un sol pezzo. L'effetto di questi templi è paragonabile a quello di un uomo che stia a gambe divaricate e abbia la testa grossa, basso e largo. Le sommità vengono decorate con statue di terracotta o di bronzo dorato, secondo la tradizione etrusca, come accade per il tempio di Cerere presso il Circo Massimo, per il tempio di Ercole di Pompeo o ancora per il tempio di Giove Capitolino.

La decorazione di questa struttura, che nella parte superiore è costruita con materiali leggeri, presenta lastre di copertura delle travi (*antepagmenta*) e statue, preferibilmente in terracotta.

All'ultimo quarantennio del VI secolo a. C. rimonta una sorta di febbrile attività edilizia che investe gran parte dei centri urbani dell'Etruria meridionale e del Lazio: Veii, Caere, Tarquinia, Vulci e Roselle, Roma, Falerii, Preneste, Velletri, Lanuvio e Satrico hanno restituito un'ingente quantità di terrecotte decorative, quasi tutte di destinazione templare⁴⁶, da collegare a edifici costruiti in quest'epoca. Il tempio urbano, come sede di un culto poliadico, è una tipica espressione della religiosità della *pólis* greca e come tale viene ricevuto nell'area tosco-laziale anche se nell'ambito di una stessa città, come del resto nelle medesime colonie greche, la pluralità di culti e quindi di edifici sacri trova ampia documentazione.

Non è forse un caso che la letteratura artistica relativa ai monumenti di Roma ci fornisca a questo proposito una serie di notizie proprio per l'ultima fase dell'arcaismo: le connotazioni 'tiranniche' che assumono i monarchi etruschi, in particolare Servio Tullio e Tarquinio il Superbo, comportano nell'ambito della loro politica un'attività edilizia intesa ad affermare il proprio potere che si concreta anche nella costruzione di santuari dedicati a divinità dalle quali, come già si è detto, essi ricevono una veste carismatica: è il caso di Servio Tullio, con i suoi legami con Artemide-Diana o con Fortuna, è il caso di *Thefarie Velianas*, a Pyrgi, con *Uni-Astarte*⁴⁷. Per la decorazione di questi templi, anche a Roma, le commissioni erano affidate ad artisti etruschi: il caso piú famoso è quello di Vulca, di cui ci informa Plinio il Vecchio nel passo che abbiamo riportato integralmente in apertura, esecutore della statua di

culto pertinente al massimo tempio romano e di altre statue famose, ma soprattutto dei maestri veienti che eseguono gli acroteri del tempio di Giove Capitolino. La redazione del nome dell'artista veiente appare incerta nei manoscritti relativi al testo di Plinio, ma il rapporto con il nome etrusco *Velcha* o con il nome *Ulchu* può far accettare la ricostruzione del suo nome dovuta ai filologi ottocenteschi.

Alla bottega di Vulca sono state attribuite di recente alcune lastre architettoniche⁴⁸ i cui tipi sono attestati a Veii, nei santuari di Portonaccio e Campetti, a Roma, sul Campidoglio e nel tempio del Foro Boario dedicato a Fortuna, e a Velletri. Si tratta di lastre che ripetono identici motivi: *Processione di carri*, *Personaggi seduti*, *Banchetto* e *Corsa di Carri*, derivati da matrici affini⁴⁹. Le lastre stilisticamente si collocano nella temperie ionica compresa nel ventennio 540-520 a. C. di cui la cultura figurativa attestata nella ceramica ionica, nelle lastre dipinte da Caere del gruppo «Campana» oggi al Louvre, o la stessa bronzistica caeretana possono essere un utile modello di riferimento⁵⁰.

Nel complesso monumentale del tempio di Portonaccio queste lastre possono considerarsi i resti di una fase decorativa più antica del santuario dell'Apollo – il cui sistema decorativo, comprensivo dei famosi acroteri di cui si dirà in seguito, si pone fra il 520 e il 500 a. C. –, o di altro edificio, forse una delle più piccole costruzioni comprese nell'area sacra⁵¹. Fra il materiale proveniente da questi scavi è compresa anche una terracotta frammentaria, raffigurante una testa elmata, di dimensioni minori del vero, probabilmente appartenente a una piccola statua di *Menerva*, divinità alla quale era dedicato il tempio, che stilisticamente appare assai diversa dalle grandi terrecotte attribuite al «maestro dell'Apollo». Il confronto più pertinente per questa testa ci proviene da una statua acroteriale rinvenuta

negli scavi dei templi del Foro Boario a Roma: un altro acroterio rappresentante una divinità elmata, appartenente a sua volta a una fase decorativa che include anche una statua di Ercole nonché i frammenti di lastre tipo Velletri. Rispetto alla testa veiente l'acroterio di Roma si distingue per certe emergenze plastiche nell'indicazione della bocca e nel rilevamento delle palpebre che lo accostano a antefisse derivate dallo stesso tipo, dal tempio di Portonaccio e dal tempio di Velletri⁵². La matrice stilistica di queste opere è indubbiamente ionica e più precisamente può essere avvicinata a un gruppo di sculture considerate samie, provenienti dall'*Hērāion* di Samo o dal *Didymaion* di Mileto datate fra il 550 e il 540 a. C. I modelli di mediazione possono essere trovati fruttuosamente nei balsamari plastici ionici configurati⁵³. In senso 'samio' si può interpretare anche l'altro acroterio proveniente da Sant'Omobono, la statua acefala di Ercole, la cui iconografia viene accolta in Etruria proprio negli ultimi decenni del VI secolo.

L'attività decorativa di questa bottega veiente può essere posta dunque attorno al 540-520 a. C.; essa sembra impegnata quasi contemporaneamente a Veii, a Roma e a Velletri. Le lastre costituiscono la 'guida' per riconoscerne l'attività; i tipi femminili, attestati sia nelle statue acroteriali, sia nelle antefisse, si scalano invece nel tempo: la *Menerva* di Veii sembra più vicina ai prototipi ceramici greci, mentre l'antefissa femminile di Veii, più accentuata nei valori plastici, è a capo di una 'serie' che continua negli esiti stilisticamente più consunti dell'acroterio di Roma e delle antefisse di Velletri.

Non c'è dubbio, quindi, che abbiamo una notevole rispondenza fra i limiti cronologici entro i quali si può porre l'attività di questa officina, che fa capo a Veii, e il 509 a. C., data della cacciata di Tarquinio il Superbo da Roma. Questi, stando a Livio (I 56.1), «intento a

completare il tempio di Giove Capitolino aveva chiamato da ogni parte dell'Etruria artigiani e aveva impiegato in queste opere non solo denaro pubblico, ma anche manodopera plebea». I lavori edilizi, infatti, impegnavano per un preciso disegno politico le masse, dal momento che impedivano loro «di essere di peso allo stato» (I 56.3).

Da un passo di Plutarco riferito allo stesso episodio (*Poblicola* 13), risulta però che le maestranze veienti dovevano essere attive a Roma anche dopo la cacciata del Superbo. Di un'attività etrusca nel settore dell'edilizia templare a Roma attorno al 500 a. C. abbiamo infatti un'altra testimonianza, purtroppo isolata: una piccola testa di Ercole proveniente dall'Esquilino, zona che con Servio Tullio era entrata a far parte dello spazio urbano. Il confronto con le terrecotte rinvenute nel tempio piú antico di Pyrgi, il tempio B, prova anche in questo caso che si tratta di officine operanti fondamentalmente nella città di Caere⁵⁴.

Il complesso monumentale del santuario di Pyrgi, composto da due templi paralleli, costruiti a un cinquantennio circa di distanza l'uno dall'altro, è ancora oggi uno dei pochi pubblicato nella sua interezza, dal momento che per gli altri edifici risalenti a quest'epoca è mancata finora un'edizione unitaria, di contesto, che comprendesse cioè sia il complesso delle decorazioni, sia quello degli elementi strutturali⁵⁵. L'attività edilizia che si svolgeva attorno a una costruzione sacra non può esaurirsi infatti nella valutazione degli elementi decorativi piú prestigiosi, come le statue acroteriali, ma richiede un esame complessivo. Il medesimo aspetto tecnico della coroplastica, sul quale si richiamò precedentemente l'attenzione, fornisce buoni elementi per comprendere come questo tipo di attività abbia avuto un'organizzazione interna non indifferente, soprattutto se messa in relazione con la cospicua attività edilizia che si

registra in questo periodo. Le differenti fasi di esecuzione prevedevano infatti una serie di operazioni che andavano dalla scelta e dall'impasto della terra fino alle rifiniture e alla coloritura delle diverse parti; il prodotto passava attraverso momenti quali la modellazione (nei casi di pezzi eseguiti a mano) o la formazione (nel caso di pezzi eseguiti a stampo), l'essiccazione, la cottura e il consolidamento. Ognuna di queste singole fasi dovette subire un progressivo raffinamento: l'operazione di cottura, in particolare per i pezzi di grandi dimensioni, poneva problemi non indifferenti, sí che spesso le parti venivano cotte separatamente. Nel caso delle terrecotte decorative una gran parte, dagli *antepagmenta* alle cornici sino alle lastre di rivestimento o alle antefisse, veniva eseguita con matrici, mentre la modellazione a mano era riservata alle statue acroteriali; vi sono, comunque, delle eccezioni: alcuni acroteri campani sono eseguiti a stampo e alcune antefisse del santuario dell'Apollo di Veii sono eseguite a mano. A quanto sembra, presso i templi le maestranze dovevano stabilire la loro officina per tutto il periodo necessario alla decorazione, sfruttando la terra locale, che non doveva subire lunghi processi di depurazione, come quelli della ceramica; anzi, la presenza di impurità poteva impedire che durante la cottura si formassero fenditure. Gli artigiani in questo senso divenivano vere e proprie 'maestranze vaganti', dal momento che il loro bagaglio poteva essere facilmente spostato: diversamente non si spiegherebbe l'uso di identiche matrici in lastre decorative dei templi di Veii, Roma e Velletri.

La documentazione piú completa su cui ci possiamo soffermare è quella del tempio B di Pyrgi e del tempio di Portonaccio a Veii. Dedicato a *Uni* dal dinasta di Caere, *Thefarie Velianas*, il tempio B di Pyrgi era presumibilmente un periptero con quattro colonne sui lati brevi e sei sui lati lunghi, distanziate secondo moduli che

prevedono basi metrologiche di tipo attico⁵⁶; la cella, piccola, era disposta verso il fondo ed era probabilmente preceduta da una doppia fila di colonne. La decorazione architettonica, risalente a una sola fase decorativa unitaria, comprendeva lastre di rivestimento in alto rilievo che coprivano nel frontone le testate dei travi maggiori del tetto e figure acroteriali a tutto tondo in due serie, una di maggiori dimensioni con busti femminili e un'altra con figure di cavalieri piú piccole; a stampo era eseguito tutto il resto della decorazione, che comprendeva anche rampanti, lastre di rivestimento (che hanno ormai abbandonato lo schema del fregio narrativo di origine ionica e si limitano a decorazioni vegetali, come in Magna Grecia) poste a decorare le cimase e la base del frontone e antefisse. Queste ultime in particolare sono di due serie diverse, una con teste di negro alternate a teste di menadi, l'altra con figure complete, di incerta interpretazione e di rara iconografia. Gli spioventi del tetto erano ricoperti da tegole, disposte in fila, secondo l'uso corinzio, delle quali l'ultima, visibile dal basso, sulla linea di gronda, era decorata da pitture.

Tutti gli elementi figurati presentano nel tempio B di Pyrgi un'evidente unità di stile, che non si limita solo a questo ciclo, ma si ritrova nelle decorazioni a tutto tondo di altri due templi scoperti nella seconda metà dell'Ottocento all'interno della città di Caere, nella località Vigna Marini. Si tratta di acroteri che raffigurano guerrieri armati e un'Amazzonomachia e di antefisse con figura intera rappresentante un sileno seduto. All'attività di questa officina possono essere attribuiti anche monumenti di diversa destinazione, come alcune urnette fittili funerarie scoperte nella necropoli di Caere, ora divise fra il Louvre e il British Museum⁵⁷, nelle quali si riconoscono addirittura le stesse matrici di base usate per rappresentare le teste dei defunti distesi e degli armati dei templi. Le maestranze che hanno lavorato per

la decorazione del tempio B di Pyrgi e per i due templi urbani di Caere accettavano pertanto anche commissioni da parte di privati, utilizzando gli stessi modelli per opere di destinazione assai differente: il fatto stesso che modelli maschili o femminili di teste fossero impiegati, oltre che per le decorazioni templari, anche per i 'ritratti' dei defunti, indica quanto risultasse generica e simbolica la rappresentazione del morto sull'urna.

All'interno di questa bottega dovevano lavorare diversi artigiani la cui qualità può essere ben distinta: notevolissimi appaiono gli acroteri con figure femminili o, con cavalli, più deboli le teste di guerrieri, piccole e rotondeggianti con occhi dal bulbo sporgente⁵⁸, i cui modelli vanno ricercati nelle sculture frammentarie dei *thēsauroi* di Delfi dedicati da Massalia e da un'altra *pólis*, questa ignota – ma forse la stessa Caere – che datano al 510-500 a. C.⁵⁹. Si tratta, in definitiva, di opere che si muovono ancora nell'ambito ionizzante, che sfuma però gradatamente nella ormai preponderante influenza dell'arte attica. In questo senso la bottega caeretana, cui va attribuito anche il frammento romano dall'Esquilino con testa di Ercole, si trova a operare in un momento di transizione, usufruendo però di un retaggio di esperienze precedenti di cui abbiamo solo testimonianze sparse.

A Caere, infatti, la tradizione coroplastica sembra distinguersi già dalla metà del VI secolo a. C. per aspetti piuttosto peculiari. Le stesse lastre di rivestimento con fregio di tipo ionico, differiscono notevolmente per stile da quelle veienti, anche se il repertorio delle scene è lo stesso (corse di cavalli, processioni di carri): la decorazione policroma prende il sopravvento, al punto che gli stessi soggetti si trovano in rilievo o solo dipinti⁶⁰. Anche nelle più antiche antefisse a testa femminile l'elemento pittorico sembra dominante: i volti allungati, gli occhi amigdaloidi, le orecchie sporgenti richiamano espressamente le maschere votive greco-orientali⁶¹.

Nella fase successiva, che data attorno al 530 a. C., ed è quindi contemporanea all'arrivo dei ceramografi ionici, l'attività coroplastica sembra diffondersi in modo più ampio, si specializza nel rilievo, utilizza identiche matrici per diverse opere e al tempo stesso si orienta verso indirizzi stilistici più precisi.

A una medesima officina, ad esempio, vanno attribuite alcune antefisse a testa femminile e il grande acroterio oggi a Berlino con la rappresentazione dell'episodio mitico di Eos, l'Aurora, che rapisce Kephalos quasi infante⁶², monumento che denuncia notevoli squilibri nell'esecuzione, dovuti proprio alla stessa tecnica di assemblaggio delle diverse parti. Su un'ideale distesa marina, simbolicamente accennata da una serie di volute contrapposte, viene rappresentata una figura femminile in corsa composta, con un mantello leggero che pende a pieghe simmetriche lungo le gambe e copre il corpo dai contorni lievi, come nei tripodi bronzei caeretani⁶³; l'impostazione della testa sul corpo, decisamente ingombrante, ci conferma come l'operazione dell'artigiano obbedisse a una certa economicità (la matrice-base è la stessa delle antefisse), ma indica anche un'intenzionale attenzione alla prevalenza della testa, con la sua fissità da idolo, nella quale si poteva concentrare il significato magico-religioso della divinità, l'etrusca *Thesan*, che veniva identificata con la Eos greca.

È questa la temperie in cui si collocano opere molto famose, come i due grandi sarcofagi policromi con coppie a banchetto, caposaldi iniziali di un'attività coroplastica legata a commissioni private, la cui produzione mostra il continuo oscillamento di modelli e di gusto che avviene a Caere fra il 530 e il 480 a. C.

Stilisticamente collegato a esperienze contemporanee che vanno dalle pitture su lastre di terracotta alla bronzistica, il «sarcofago degli Sposi» è una creazione indubbiamente locale in cui, come nell'acroterio con

Eos e Kephalos, i volti impassibili, quasi identici, e i busti pesanti, sovrastano quel gioco raffinato di piani e di pieghe che scivolano verso il fondo della veste: qui, comunque, i profili delle teste, ricavate forse da uno stesso stampo, richiamano modelli dell'area settentrionale della Ionia asiatica. L'uso di urne fittili configura te a *klínai* ha in questo periodo, a Caere, notevole fortuna: un esempio di dimensioni minori, di recente rinvenimento⁶⁴, può costituire un precedente alla serie più cospicua, contemporanea all'attività della bottega alla quale vanno attribuite le decorazioni dei templi di Vigna Marini a Caere, del tempio B di Pyrgi e del santuario dell'Esquilino a Roma. È proprio da quest'officina che escono fra l'altro, agli inizi del v secolo a. C., prodotti di differente impegno o esito formale: una piccola urna oggi al Louvre⁶⁵, con una figura distesa in cui il volto presenta tratti più tardi rispetto alla realizzazione del corpo, avvolto in un sudario svolazzante già conosciuto in opere precedenti, tratti che richiamano un monumento di maggior qualità, conservato nel Museo di Caere⁶⁶, per il quale sono state ricordate, non a torto, le sculture di Egina. La figura, semisdraiata a banchetto, quasi in nudità eroica, rispecchia un ideale atletico, e rientra pienamente nei canoni della scultura tardoarcaica: non v'è dubbio che il volto, non ancora depurato da un mezzo sorriso arcaico, con gli occhi amigdaloidi e gli zigomi sporgenti, si accosta allo stile eginetico, inaugurando un nuovo momento nella storia della cultura caeretana che troverà uno sviluppo nella decorazione del tempio di Satrico, edificato attorno al 480 a. C.

Nel settore dell'attività coroplastica può essere identificata nell'ultimo decennio del vi secolo a. C. un'altra officina a Veii, che si rivela soprattutto nel ciclo statuario, scoperta a Portonaccio e che cambia i propri orientamenti stilistici rispetto a quella tradizione già

vivace, che aveva dato i propri frutti anche a Roma e a Velletri. L'area del santuario, che cominciò a essere oggetto di culto fra la fine del VII e gli inizi del VI secolo, per interrompersi agli inizi del IV, con la distruzione romana, potrebbe considerarsi un terreno favorevolissimo per l'esame della trasformazione edilizia di un complesso sacro⁶⁷. Alla distruzione romana si aggiunse però, fino ad età moderna, la riutilizzazione del sito come cava di tufo e come terreno agricolo, fatti che comportarono lo scarico di molti materiali lapidei al di sotto del terrazzamento sul quale era collocato il santuario. La sistemazione monumentale del sito avvenne comunque nella seconda metà del VI secolo a. C. I resti ancora oggi visibili conservano un recinto di forma quasi triangolare entro il quale erano compresi il tempio, fiancheggiato da un lato da una piscina, e uno spazio lastricato con un altare, provvisto al centro di una fossa per i sacrifici, e pozzi con funzione presumibilmente rituale, collegati fra loro da un sistema di canali e di cisterne.

Le fondazioni del tempio, che poggiano parzialmente su una piccola costruzione anteriore – quella alla quale appartenevano forse le lastre del 540-520 a. C. – in parte divelta, restituiscono un edificio di pianta quasi quadrata, con i lati lunghi oltre 18 metri (differenti quindi dal rapporto 6 : 5 canonizzato da Vitruvio) mentre i tre spazi riservati alle celle sembrerebbero rifarsi alla sequenza 3 : 4 : 3 ricordata dall'architetto romano. La decorazione fittile fu eseguita da un gruppo di maestranze ben organizzato il quale realizzò tutte le serie eseguite a stampo attenendosi a un programma preciso, che teneva conto, già al momento dell'esecuzione, della futura messa in opera dei vari elementi. Così le simae e le lastre di rivestimento dello scheletro ligneo nella parte frontonale hanno rivelato una numerazione dei diversi elementi, che utilizza combinazioni di lettere per sillabe, fissata in modo tale che la loro applicazione fosse

facilitata per gli operai che dovevano compiere il montaggio dall'interno della costruzione, prima che il tetto fosse coperto di tegole⁶⁸.

Non c'è dubbio, comunque, che il maggior prestigio nell'ambito di questa decorazione veniva assunto dagli elementi figurati: le statue acroteriali, le antefisse e le lastre di rivestimento frontonali, che ricoprivano le testate del *columen* e dei *cantherii*. Le prime erano collocate su basi a sgabello, disposte lungo il trave maggiore del tetto, provviste alla base di aperture semicircolari che si incastravano sui coppì: i lati erano provvisti di una decorazione dipinta mentre nel piano di appoggio, incavato, venivano inserite le statue, che poggiavano a loro volta su un piedistallo rettangolare⁶⁹. La loro veduta utile doveva risultare di profilo, dal momento che esse venivano viste lateralmente, come un grande altorilievo che aveva per sfondo il cielo. Il loro numero rimane incerto, ma è stato possibile ricostruire dai frammenti che si posseggono un gruppo formato dalle tre figure di Apollo e Herakles in lotta per il possesso della cerva cerinide di fronte a Hermes e un altro con Latona che tiene in braccio Apollo infante, in fuga di fronte al serpente Pitone: temi legati ambedue alla divinità di Delfi, illustrativi di una situazione oggettiva del santuario, dedicato al culto di *Menerva*, forse di carattere oracolare⁷⁰.

Il punto di vista principale dei gruppi statuari doveva essere in rapporto al fianco settentrionale del tempio stesso, dove passava una strada extramuraria della città⁷¹. Le diverse ricostruzioni proposte, basate su rappresentazioni della ceramica attica nota anche in Etruria, prevedono figure in atto di procedere, in movimento, che hanno ormai abbandonato lo schema arcaico della «corsa in ginocchio», ancora attestato nell'acroterio caeretano con Eos e Kephalos. In questo senso esse si inseriscono nei criteri compositivi noti nei frontoni e nei fregi architettonici greci dello scorcio del VI

secolo, dove le figure sono sempre realizzate in movimento: dal frontone dell'*Hekatómpedon* pisistrateo con Athena che atterra il gigante Enkelados a quello degli Alcmeonidi di Delfi, dal fregio del *thēsauros* dei Sifni alle metope con danzatrici dell'*Hērāion* del Sele o alle Leucippidi del santuario di Reggio⁷². I volti delle statue presentano relazioni abbastanza evidenti con le opere greche dell'arcaismo maturo, ma l'attenzione va rivolta piuttosto alla realizzazione dei corpi, elastici, densi, ma percorsi dal nervoso gioco dei panneggi che terminano con spigoli appuntiti, quasi metallici, affidati a un disegno lineare. Sono opere da considerare dunque nella loro effettiva funzionalità di statue che dovevano essere viste in lontananza, come esito di un linguaggio che affida alla linea di contorno la massima funzione espressiva, ma che tende a impreziosire poi il gioco delle superfici attraverso una grafia iterata che ricorda da vicino uno ionismo già atticizzante.

La concezione unitaria di stile che appare dietro a queste sculture, financo nelle antefisse, eseguite a mano, ma anche attraverso stampi che costituiscono la matrice di base per la decorazione di altri edifici di Veii⁷³, tende almeno per ora a individuare un'officina che lavora esclusivamente per la città, ben organizzata anche nell'esecuzione delle terrecotte ornamentali e nella loro messa in opera. L'ipotesi di riconoscere in Vulca il 'capo' di questa bottega, che opera a Veii nell'ultimo ventennio del VI secolo a. C., può essere suggestiva anche in relazione alla qualità intrinseca delle opere⁷⁴, ma mancano, come per la bottega veiente più antica, resti materiali, a Roma, che attestino l'attività di questa officina, a differenza di quanto accade per la bottega dei coroplasti caeretani. Si direbbe piuttosto che anche nel campo della sola decorazione ornamentale l'influenza delle maestranze caeretane sia più diffusa di quella veiente, dato che nelle altre città del Lazio o nella stes-

sa Capua, dove gli Etruschi deducono una colonia attorno a quest'epoca, le tendenze si uniformano a questi criteri decorativi⁷⁵. L'attività del «maestro dell'*Apollo*» è dunque destinata, fino a nuove scoperte, a uno splendido isolamento. Vulca, per proprio conto, potrebbe essere riportato a un'età più antica, che coincide con le prime manifestazioni della coroplastica: il suo inserimento nel periodo corrispondente al regno di Tarquinio Prisco, secondo il passo di Plinio citato precedentemente, spiegherebbe la sua fama come creatore di statue a tutto tondo quali immagini di divinità in una città come Roma la quale, sempre secondo Varrone, citato da sant'Agostino, avrebbe conosciuto immagini di divinità solo centosettant'anni dopo la sua fondazione⁷⁶.

3. *I beni sontuari 'commerciabili'.*

Nella seconda metà del v secolo a. C. due poeti attici, Crizia e Ferecrate, ricordano i bronzi 'tirrenici': Crizia avrebbe voluto che tutta l'utensileria domestica fosse di fabbricazione etrusca, Ferecrate, in una commedia, lodava in particolare le lucerne⁷⁷. Una fama del genere era legata quindi a una fiorente produzione e non è un caso che due frammenti appartenenti a un tripode fabbricato a Vulci, degli inizi del v secolo a. C., siano stati rinvenuti sull'acropoli di Atene⁷⁸. Intorno all'ultimo quarto del vi secolo a. C. inizia infatti un'attività su vasta scala dedita alla realizzazione di utensili di maggior pregio che si sovrappone alla più comune produzione dovuta ai semplici calderai.

La nuova industria, che impiegava direttamente le materie prime della regione, deve aver comportato una diversa organizzazione delle officine, poiché gli oggetti erano il risultato di procedimenti diversi: il corpo dei vasi, che veniva ricavato da una o diverse lamine di

bronzo martellate su una forma, risultava compatto all'esterno, dal momento che i giunti venivano saldati mediante un materiale di apporto e attraverso la fusione; con la stessa tecnica venivano poi aggiunte le figure a tutto tondo o le placchette a basso rilievo che erano eseguite a parte, con il procedimento a cera perduta⁷⁹.

Meno diffusa, ma certamente ancora piú prestigiosa, è in questo periodo anche la toreutica, legata, a quanto ci è dato di intuire, a una committenza socialmente qualificata non solo nelle città, ma anche nelle aree periferiche della regione. I piú importanti bronzi sbalzati della seconda metà del VI secolo a. C. provengono infatti dai territori di Chiusi e Perugia, aree in cui il processo di urbanizzazione fu assai piú lento rispetto alla regione costiera e in cui la stessa storia sociale appare in ritardo, ferma ancora a uno stadio di notevole gerarchizzazione, o dalla necropoli di Monteleone di Spoleto, centro sabino, al margine dell'Etruria⁸⁰. La richiesta di questi oggetti, comunque, carri 'da parata', grandi sostegni di lebeti, si inquadra nella scia di precedenti acquisizioni che provenivano direttamente dalla città della costa, in particolare da Tarquinia, dove sono attestati, come nei territori di Chiusi e Perugia, *appliques* bronzee a testa di grifo pertinenti a calderoni, di fabbricazione samia⁸¹.

Purtroppo tutti questi monumenti, acquisiti dal commercio antiquario, sono privi del loro contesto di pertinenza e, salvo che per il carro di Monteleone, giunto al Metropolitan Museum di New York con parte del corredo, comprendente ceramica attica del terzo quarto del VI secolo a. C., non abbiamo a disposizione i materiali concomitanti⁸².

In queste opere i temi decorativi assumono un'importanza del tutto particolare: sul carro di Monteleone, al centro, è rappresentata Teti che consegna le armi ad Achille; nelle fiancate, da un lato Achille lotta contro Memnone, dall'altro viene eroizzato, in una scena di

assunzione nel regno celeste. Su alcune lamine di carro da Chiusi ritroviamo la scena di Teti e Achille, nonché la lotta fra Teseo e il Minotauro; nel carro di Castel San Mariano, Herakles che combatte le Amazzoni. Tutti soggetti legati alla mitologia greca e, in particolare, a una tematica eroica che ha nella lotta armata il suo culmine.

Nei tre tripodi da San Valentino presso Perugia, al contrario, nei quali le scene sono organizzate nei diversi registri dei sostegni di forma piramidale, la tematica (centrata sulle storie di Peleo e Teti, di Perseo inseguito dalle Gorgoni, di Eracle in lotta con il leone e così via), pur rifacendosi a differenti cicli mitici, si collega a tutto un repertorio ampiamente diffuso nella ceramica greca importata in Etruria.

In questi monumenti non c'è però una stringente omogeneità stilistica.

Il carro di Monteleone viene giudicato una realizzazione provinciale, nella quale elementi di derivazione peloponnesiaca si combinano con altri di incipiente ionismo; se dovessimo però trovare un'etichetta riferibile agli stili ceramografici per i modelli di queste figurazioni la scelta potrebbe cadere sulla ceramica «calcidese», forse prodotta in una bottega di Reggio, ma ampiamente diffusa in Etruria. È una suggestione, questa, che non viene solo dalla frequente rappresentazione di saghe greche che troviamo sulle superfici di questi vasi, ma da alcuni schemi iconografici, anche di dettaglio, che troviamo sulla bordura inferiore del carro. I bronzi di Chiusi, che discendono da analoghe tendenze, sono al confronto ben povera cosa.

Stilisticamente e qualitativamente differenti appaiono il carro di Castel San Mariano e i tripodi di San Valentino, rinvenuti presso Perugia, che devono essere usciti da uno stesso milieu, chiaramente improntato dallo stile ionico più diffuso. Purtroppo i bronzi di Castel San Mariano, che decoravano le spalliere dei

carri, sono in frammenti e la stessa collocazione museografica (Perugia e Monaco) non permette una loro ricostruzione. L'officina dalla quale sono usciti è comunque di livello superiore rispetto alla precedente: è sufficiente uno sguardo di confronto alle cariatidi femminili o al grande parapetto frontale con Herakles e le Amazzoni, dove sono stati notati particolari narrativi addirittura eruditi⁸³, per rendersene conto. La tecnica a sbalzo arricchita dalle incrostazioni riportate, il fitto lavoro di bulino, il linguaggio raccordabile a genuine esperienze greco-orientali, improntate a quel tipo di ionismo che si è riscontrato anche nelle terrecotte romane di Sant'Omobono o nel «sarcofago degli Sposi» di Caere, rivelano un artigiano assai abile. I tripodi Loeb risultano di poco più modesti: l'incisione è meno accurata, impiegata con parsimonia e lo stile ricorda quelle lastre in terracotta, dai contorni già più sfatti, che si diffondono da Veii nel Lazio.

A Vulci, al contrario, si può attribuire un'attività di bronzisti esercitata su scala industriale, nonostante la notevole dispersione di materiali che ci segnala la storia degli scavi effettuati nella necropoli di questo centro. Questa attribuzione è sembrata a volte solo un fatto di comodo, dal momento che non sono stati rinvenuti resti di fonderie, ma solo una matrice da fusione in terra refrattaria modellata 'in negativo', stilisticamente collocabile nel primo quarto del v secolo a. C., scoperta in una tomba assai più tarda⁸⁴. Fra i pochi corredi tombali di cui vi sia una segnalazione un complesso in particolare presenta però una notevole ricchezza di bronzi: la cosiddetta «tomba del Guerriero», scoperta intatta, con un'intera panoplia e un nucleo di vasi attici databili attorno al 520 a. C.⁸⁵. In questo complesso la ricchezza dei bronzi non è solo attestata dalle armi (l'elmo, ad esempio, ha le paragnatidi decorate a sbalzo), ma

anche dal vasellame bronzeo di uso domestico: grandi patere, un colino, due mestoli, un grande *stámnos*, due brocche, un attingitoio, oggetti che possiamo considerare abbastanza comuni nelle necropoli dell'Etruria o delle zone etruschizzate (l'area emiliana, la necropoli di Aleria in Corsica e così via).

La media di quest'industria è appunto caratterizzata da vasellame di uso simposiaco, quali brocche dal becco appuntito (definite *Schnabelkannen*), attingitoi dal corpo affusolato, in cui l'elemento fuso, costituito dall'ansa, spesso con decorazioni plastiche riportate, è servito di base per recenti classificazioni⁸⁶.

Nelle *Schnabelkannen* l'ansa all'attacco superiore si biforca, adattandosi alla rotondità della bocca e terminando con elementi a ghianda – i piú comuni –, a testa di serpente o a corpo di leone; l'attacco inferiore è costituito invece da una placca traforata con una palmetta rivolta in basso sormontata da un motivo ad ancora o a palmette; molto piú rara è la sostituzione di quest'ultimo elemento con placchette decorate da figure, mentre eccezionali sono i casi in cui l'ansa è costituita da una figura virile nuda, un piccolo *kouúros*. Negli attingitoi il manico, di tipo sormontante, termina all'attacco inferiore con un leoncino. La fabbricazione di questi oggetti si pone fra l'avanzata seconda metà del VI secolo e il V secolo a. C. e la durata così lunga si spiega anche con la loro cospicuità numerica: circa trecento *Schnabelkannen* e una quarantina di brocchette, tutte rinvenute in Italia, la cui distribuzione copre massicciamente le necropoli dell'Etruria meridionale (soprattutto Vulci e Tarquinia), ma anche l'Etruria campana (area sorrentina), le necropoli medio-adriatiche, l'Etruria padana: significativa è anche la loro diffusione nell'Italia settentrionale, in particolare nella zona dei laghi alpini, area di smistamento di questi prodotti verso la zona renana, o verso la Champagne⁸⁷. Le *Schnabelkannen* sem-

brano infatti avere notevole successo soprattutto fra i 'principi' celti, le cui tombe a tumulo contengono come utensile straniero piú diffuso proprio le brocche etrusche, assieme a bacili o caldaie che fanno parte di una produzione piú corrente. Due complessi tombali, fra gli altri, hanno restituito, assieme alle *Schnabelkannen*, altri utensili che possono ricondursi a questa tradizione artigianale: il primo, scoperto a Vix, nei pressi di Châtillon-sur-Seine, conteneva oltre al famoso cratere di bronzo di fabbricazione peloponnesiaca, due bacili con anse decorate da palmette, il secondo, rinvenuto a Dürkheim, presso Spira, ha restituito uno *stámnos* e un tripode concordemente attribuito alla produzione vulcente⁸⁸.

Sul piano della distribuzione le *Schnabelkannen* trovano anche una diffusione 'marittima': ad Aleria, in Corsica, dove sono stati rinvenuti anche degli attingitói, e a Cartagine.

Carattere sontuario va attribuito ad altri prodotti, destinati probabilmente a usi cerimoniali, assai meno consistenti numericamente, forniti di una piú ricca decorazione plastica.

Tripodi, vasi di grandi dimensioni come crateri, anfore, *hydríai* e incensieri, portacandele (forse le lucerne ricordate da Ferecrate), vanno infatti interpretati come oggetti pertinenti ad arredi domestici di ceti abbienti: in una tomba di Spina, ad esempio, erano riuniti, assieme a prestigiose ceramiche attiche a figure rosse, un tripode, un cratere e un portacandele⁸⁹. Al di fuori del contesto etrusco rinvenimenti di questo genere si localizzano, come era accaduto precedentemente in età orientalizzante, in santuari – nel caso specifico addirittura l'acropoli di Atene – o nelle ricche tombe di 'capi' sabini o celti (Campovalano in Abruzzo, Dürkheim e Vix).

In qualità di arredi pertinenti alla sfera del prestigio, questi oggetti sembrano inserirsi, forse concorrenzialmente, in un circuito 'commerciale' che, per tutto il VI

secolo a. C., partiva da fabbriche del Peloponneso. Molti bronzi dubbiosamente attribuiti a officine spartane provengono infatti da tombe principesche della Grecia periferica (Trebenište) o dell'Italia meridionale non ellenizzata (Ugento, Sala Consilina, Treia presso Macerata) o ancora dalle necropoli celtiche (Grächwil, in Svizzera, e ancora Vix, in Francia)⁹⁰. In ambiente megalogreco la loro utilizzazione sembra invece destinata a luoghi di culto quali l'*hērōon* di Paestum⁹¹.

L'unità di questa produzione in Etruria, nonostante i diversi tipi di arredi, può essere avvertita dal fatto che elementi decorativi fusi, come le anse configurate, vengono saldati a vasi di forma diversa (anfоре, *hydriai* e qualche *Schnabelkanne*)⁹². Le decorazioni fuse infatti, per la loro stessa natura, permettono di seguire, dal 540 al 470 a. C. circa, le differenti tendenze di stile che operano all'interno della produzione e di intravedere la possibilità che poche botteghe abbiano lavorato nella bronzistica, a Vulci, unitariamente e nel corso di due generazioni circa.

La produzione di tripodi, analogamente a quanto accade per i vasi bronzei con *appliques* plastiche, continua una tradizione peloponnesiaca⁹³. Tipicamente etrusche sembrano invece la produzione di 'incensieri', figure-cariatidi di danzatori che insistono su un treppiede e reggono sulla testa un supporto più o meno elaborato per il piattello bruciaprofumi⁹⁴, e la produzione di portacandele, alti steli scanalati su treppiede che terminano superiormente con un fiore dai petali appuntiti – nei quali si adattavano le candele – e, al centro, con una o più figure a gruppi⁹⁵.

Tripodi e portacandele sembrano i più diffusi all'esterno dell'Etruria. Un esemplare di questi ultimi giunge fino a Melfi⁹⁶, mentre nella prima metà del v secolo a. C. altri se ne diffondono in Etruria padana (a Marzabotto, Bologna e Spina). Numerose sono altresì le raf-

figurazioni di questi oggetti sulla ceramica attica a figure rosse, fatto che conferma la testimonianza delle fonti letterarie già ricordata.

Circolazione piú ridotta hanno invece alcune classi di oggetti che, per l'intrinseco valore del materiale dal quale vengono ricavati, possono a maggior diritto inserirsi fra i 'beni sontuari': si tratta di oggetti che rientrano nell'arte dell'intaglio di materie preziose, dall'oro alle pietre dure fino all'avorio, legati al consumo estremamente circoscritto del ceto abbiente.

Anche in questo settore le questioni sono numerose, muovendosi sempre la problematica nella dialettica relativa alla presenza di artigiani greci in Etruria e al ruolo che essi assumono nell'industria artistica locale.

Vengono considerati per solito unitariamente gli anelli aurei con figurazioni incise e le gemme⁹⁷, ma nello stesso ambito, che è quello della sfragistica, vanno incluse anche le poche monete d'oro o d'argento arcaiche che possono attribuirsi alle città etrusche, le cui emissioni dovute presumibilmente a privati, non ad autorità pubbliche, appaiono molto rare e comunque di scarsa circolazione. Gli anelli con castone ellittico decorato da immagini incise sono di origine egizio-fenicia e sembrano essere stati trasmessi in Etruria attraverso Cipro e la Grecia⁹⁸. Il cerchio, di oro massiccio o piú raramente d'argento, sostiene un castone nel quale le figurazioni sono divise in diversi registri, secondo la moda fenicia, o si organizzano all'interno dell'ellissi in un'unica scena, secondo la moda greca. La tradizione degli anelli sembra abbastanza antica in Etruria, risalendo forse alla prima metà del VI secolo a. C. Le stesse immagini – animali reali e fantastici – rientrano anche stilisticamente nel repertorio orientalizzante, ma la presenza di alcuni esseri, quali gli ippocampi, di origine greca, consente di inserire la produzione in un ambiente eclettico in cui il

repertorio fenicizzante si mescola a quello greco. La produzione di anelli con castoni decorati a sbalzo è invece piú tarda e spesso essi presentano una decorazione accessoria ottenuta con bordature a granulazione, filigranate o godronate. Le scene, ormai distese nel campo ellittico, divengono piú complesse: animali in posizione araldica, carri in corsa – tema dominante nel repertorio –, scene della mitologia greca, come Apollo e Tityos, Nereo che si trasforma, o di genere, come le donne alla fontana, indicano forse che la funzione degli anelli doveva essere quella di ‘sigilli’ privati. È in questo momento che sembra prevalere un repertorio ornamentale direttamente stimolato dalla ceramica «pontica» e da quei prodotti che costituiscono l’attività locale della ceramografia etrusca. È un momento nel quale si elabora uno stile propriamente animalistico, che viene accolto dagli intagliatori di gemme, e impiegato anche nelle rare emissioni monetali. Tutta una serie di aurei di ancora incerta collocazione, che presenta come simbolo una testa di leone, si connette ad esempio, con lo stile di un gruppo di anelli caratterizzati da un disegno minuto⁹⁹.

Caratteri affini si ritrovano nelle pietre dure intagliate, introdotte in Etruria negli ultimi tre decenni del VI secolo a. C.: la tradizione etrusca si innesta direttamente sulla scia di un’attività che viene importata dalla Grecia orientale, al punto che le prime manifestazioni della glittica etrusca si inseriscono agevolmente nel capitolo delle gemme greche di stile arcaico¹⁰⁰. Il complesso delle figurazioni deriva direttamente dallo stile ‘robusto’ di netta impronta ionica, nel quale la scena mitologica conserva ancora i suoi contenuti specifici: quattro opere, attribuite a un unico intagliatore¹⁰¹, che presentano fra l’altro le già note scene della consegna delle armi di Achille a Teti e di Herakles e Nereo, dipendono in modo inconfondibile dalla tradizione di alcuni maestri ionici che avevano elaborato uno stile caratteristico

soprattutto nei nudi maschili, evidenziati e torniti, nei quali lo sviluppo dell'anatomia seguiva quello della contemporanea scultura. Nell'ambito delle gemme di stile 'robusto' le immagini di satiri, con figure 'piene' o 'slanciate' costituiscono una tendenza che riconosciamo in un'altra produzione eseguita a intaglio, quella di piccoli scrigni di avorio decorati a basso rilievo.

Questa ulteriore classe di monumenti di pregio, di fabbricazione etrusca, pone interessanti problemi circa la sua diffusione. Quantitativamente attorno alla quarantina di esemplari, sparsi nelle collezioni di grandi musei, le lastre d'avorio che costituivano i cofanetti possono essere classificate, per lo stile delle raffigurazioni, in tre grandi gruppi che si scaglionano fra il 530 e il 470 a. C. circa¹⁰². Nel gruppo piú antico, i cui esemplari sono stati rinvenuti a Vulci, Tarquinia, Orvieto e Ruvo, in Puglia, le figurazioni sono quelle diffuse anche nella pittura tombale: carri in corsa, lotte di animali, scene di caccia e di banchetto, personaggi favolosi, stilisticamente connessi con la ceramica «pontica». Un gruppo intermedio, da datare attorno agli inizi del v secolo a. C., è distribuito fra Caere, Chiusi, Bologna, Paestum e Rodi: le figurazioni non cambiano quanto a genere, solo lo stile è meno accurato. Un gruppo piú tardo, infine, dove prevalgono figure di animali accosciati, è il piú corsivo della serie, ma ha una distribuzione ancora piú vasta: Vulci, Chiusi, Bologna, Capua e, al di fuori dell'Italia, Nora in Sardegna e Delo nelle Cicladi¹⁰³. L'affinità stilistica che si nota fra le lastre piú antiche della serie e la glittica induce a pensare a una sorta di omogeneità fra intagliatori di materiali preziosi e non è improbabile che le due attività potessero essere collegate. Il carattere insolito di questi beni segnala che il loro impiego non raggiungeva solo aree ben conosciute al commercio etrusco, come le regioni colonizzate, ma sedi anche abbastanza lontane, al di fuori del bacino tirrenico¹⁰⁴.

Anche le oreficerie personali mostrano attorno all'ultimo ventennio del VI secolo una serie di novità tecniche e morfologiche, oltre che stilistiche, che comportano una sorta di rottura con la tradizione precedente¹⁰⁵. Collane, orecchini – fra i quali si diffonde la forma a baule –, fibule e portabalsamari sembrano ormai prerogative solo femminili. Gli elementi di riporto sostituiscono la granulazione, la tecnica del pulviscolo prevale, l'inserimento di paste vitree colorate aggiunge un elemento di colore fino ad allora assente. Non è a questi oggetti che si possono chiedere ovviamente indicazioni circa i mutamenti di stile, data l'ovvietà del repertorio decorativo, ma è probabile che le officine non fossero poi numerose, tutte gravitanti nell'Etruria meridionale costiera, dove si addensano i rinvenimenti, con l'unica eccezione di Ruvo, in Puglia.

4. *Breve excursus sullo stile.*

Mediando posizioni che, nell'uno o nell'altro versante, apparivano eccessivamente radicali, Massimo Pallottino, in un denso lavoro apparso nel 1950¹⁰⁶, coglieva già il significato storico delle manifestazioni figurative in Etruria nella seconda metà del VI secolo a. C. Le conquiste formali dell'arte greca venivano infatti considerate nella loro più vasta articolazione territoriale, come conseguenze di dirette elaborazioni regionali; queste, poi, venivano a intersecarsi in aree periferiche alla Grecia propria, ma partecipavano a quella comune definizione di stile che, nella prima metà del V secolo a. C., si sarebbe concentrata nella sola Grecia peninsulare. E concludeva: «Una storia del gusto ionico o ionizzante in età arcaica sarebbe inconcepibile, se, in primo o in secondo piano, non vi fosse inclusa e contemplata l'Etruria».

Da allora il quadro delle scoperte si è ampliato ed è stato possibile, come si è visto, identificare gli esiti dell'arcaismo etrusco nell'attività di artigiani immigrati dalla Ionia asiatica. Le manifestazioni figurative hanno assunto quindi la funzione di 'rivelatore' nei confronti di un processo storicamente assai complesso.

Sarebbe però un errore considerare queste manifestazioni, nella stessa Etruria, come fenomeno unitario sul piano dello stile. Diversi sono infatti i filoni figurativi che possiamo seguire nella seconda metà del VI secolo a. C.: la loro durata e la loro fisionomia, oltretutto, appaiono condizionate da un progressivo degradamento del linguaggio figurativo di maestranze le quali, esaurita la funzione dell'artigiano greco – quasi un 'capobottega' – vengono coinvolte sia dalla rapidità del consumo sia dalla stessa precarietà delle strutture all'interno dell'attività artigianale.

Le differenze di carattere stilistico che abbiamo notato nell'opera dei pittori tarquiniesi dell'ultimo trentennio del VI secolo a. C. indicano che, nell'ambito del gusto ionico dominante, la cultura artistica che è alle spalle dei diversi gruppi di artigiani non è omogenea. D'altra parte, nell'attività coroplastica, dove organizzazione delle botteghe e 'domanda' permettono il consolidamento delle strutture produttive, la fisionomia di 'scuole' cittadine – una ad esempio a Veii, l'altra a Caere – può essere distinta con una certa continuità, anche se l'intervento di nuove maestranze (come ad esempio il «maestro dell'*Apollo*») trasforma e arricchisce il linguaggio che s'era andato formando in precedenza.

Le attività dei ceramografi, dei bronzisti o degli intagliatori riflettono egualmente questi fenomeni e, per la loro stessa continuità, possono costituire un tessuto connettivo in cui collocare anche manifestazioni più clamorose, come quelle fin qui ricordate.

Se analizziamo ad esempio le opere dei ceramografi

‘pontici’ comprese nel ventennio 540-520 a. C. e, unitamente, quelle degli intagliatori di avorio o dei bronzisti vulcenti appartenenti alla prima generazione di maestranze, i caratteri stilistici appaiono sufficientemente unitari. Una linea che tende a campire corpi pesanti, dai contorni molli, e si impreziosisce nei giochi raffinati dei lievi panneggi; fregi ornamentali opulenti, a volte esorbitanti da una scansione che si vorrebbe ritmica: segni di un’evidente preferenza per l’esaltazione di una natura che si vuole sovrabbondante.

Di contro a queste esperienze sufficientemente omogenee appaiono classi vascolari, come le *hydríai* caeretane o i *dînoi* «Campana», che confermano la provvisorietà piú che la precarietà dello stanziamento di determinate officine degli artigiani greco-orientali.

Nella generazione successiva, attorno alla fine del secolo, assai poco rimane delle tendenze ionizzanti piú emergenti: la pittura vascolare si impoverisce e tende ad accettare, ma solo di riflesso, le prime influenze attiche; gli intagliatori tendono a loro volta a limitare il mondo figurativo al repertorio animalistico, usando un linguaggio sfatto, che prelude già alla completa consunzione del periodo successivo; solo ai bronzisti, produttori di beni che assumono carattere di prestigio, rimane la possibilità di aggiornare la propria cultura artistica. Avviene in questo modo che alcuni ‘temi’ dell’arte greca peninsulare della fine del VI o dell’inizio del V secolo, come ad esempio le rappresentazioni della figura umana, si riflettono adeguatamente su alcuni incensieri, mentre nello stile delle *appliques* gli schemi compositivi e stilistici della prima ceramica attica a figure rosse sembrano un necessario precedente.

La formazione di uno stile di ‘transizione’ fra le esperienze ioniche e le prime influenze attiche viene a concentrarsi proprio nell’opera del «maestro dell’*Apollo*» di Veii. La ricostruzione di questa complessa personalità,

che appare abbastanza isolata nel contesto etrusco e priva di epigoni, individua come componenti essenziali da una parte il dinamismo di certe formulazioni della plastica ionica, ormai affrancate dalla mollezza del medio arcaismo, dall'altra le stilizzazioni dei panneggi a spigolo, taglienti e aguzzi, che ritroviamo nella scultura ateniese del tardo arcaismo o nei pittori attici della prima generazione che opera nella tecnica a figure rosse. L'equilibrio fra emergenze plastiche e gioco di linee ravvisabile nel rapporto volume-panneggio che caratterizza il linguaggio del «maestro dell'*Apollo*», rimane un fatto isolato e viene semplicemente imitato, senza un progressivo approfondimento delle possibilità espressive, dalla bronzistica degli inizi del v secolo a. C. Non è un caso che già prima della scoperta delle statue di Portonaccio Adolf Furtwängler, nella sua fondamentale opera sulle gemme antiche, individuasse nella ripetizione di formule tardoarcaiche il limite dell'arte etrusca posteriore al 500 a. C.

¹ Cfr. anche PLUTARCO, *Publicola* 13 e VERRIO FLACCO, in FESTO L 342, s. v. *Ratumenna porta*; SERVIO, *In Vergilii Aeneidos librum VII* 188 (commenti: S. FERRI, *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946, pp. 212 sgg.; A. RUMPF, in *Real Encyclopädie*, II serie, XVIII (1961), cc. 1223 sgg., s. v. *Vulca*).

² M. PALLOTTINO, *La scuola di Vulca*, Roma 1945.

³ Su questi problemi la brillante sintesi di J. HEURGON, *Il Mediterraneo occidentale dalla preistoria alle guerre puniche*, Bari 1972, pp. 222-39.

⁴ M. TORELLI, *Tre studi di storia etrusca*, in «Dialoghi di archeologia», VIII (1974-75), pp. 47 sgg.; M. PALLOTTINO, *Servius Tullius à la lumière des nouvelles découvertes archéologiques et épigraphiques*, in «Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres», 1977, pp. 216 sgg.

⁵ Cfr. per quanto concerne la Grecia: H. BERVE, *Die Tyrannis bei den Griechen*, München 1967; C. MOSSÉ, *La tyrannie dans la Grèce antique*, Paris 1969.

⁶ M. TORELLI, *Il santuario di Hera a Gravisca*, in «La parola del passato», XXVI (1971), pp. 50 sgg. Sulla dedica di Sostratos anche P. A. GIANFROTTA, *ivi*, XXX (1975), pp. 311 sgg.

⁷ J. BOARDMAN, *The Greeks Overseas*, Harmondsworth 1974², pp. 134 sgg.

⁸ J.-P. MOREL, *L'expansion phocéenne en Occident*, in «Bulletin de correspondance hellénique», XCIX (1975), pp. 853-96, con ricca letteratura.

⁹ M. CRISTOFANI, *Città e campagna nell'Etruria settentrionale*, Arezzo 1976, pp. 7 sgg.

¹⁰ J. HEURGON, *L'état étrusque*, in «Historia», VI (1957), pp. 86 sgg.

¹¹ G. A. MANSUELLI, *Problemi e prospettive di studio sull'urbanistica antica. La città etrusca*, in «Studi storici», VIII (1967), pp. 5 sgg. Per i *cuniculi* di Veii: S. JUDSON e A. KAHANE, in «Papers of the British School at Rome», XXXI (1963), pp. 74 sgg.

¹² E. PARIBENI, in «Bollettino d'arte», L (1964), pp. 193 sgg.; C. AMPOLO, in «La parola del passato», XXV (1970), pp. 200 sg.

¹³ A. ANDRÉN, *Marmora Etruriae*, in «Antike Plastik», VIII (1967), pp. 7 sgg.

¹⁴ C. LAVIOSA, in «Archeologia classica», XVI (1964), pp. 13 sgg.

¹⁵ I. MAYER-PROKOP, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils*, Heidelberg 1967, pp. 43 sgg.; P. ZAZOFF, *Etruskische Skarabäen*, Mainz am Rhein 1968.

¹⁶ R. HAMPE e E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein 1964; G. CAMPOREALE, *Saghe greche nell'arte etrusca arcaica*, in «La parola del passato», XIX (1964), pp. 428 sgg.; T. DOHRN, *Die Etrusker und die griechischen Sage*, in «Römische Mitteilungen», LXXIII-LXXIV (1966-67), pp. 15 sgg.

¹⁷ Si veda, da ultimo, G. COLONNA, in «Notizie degli Scavi», 1970, supplemento II (1973), pp. 58 sgg.

¹⁸ Su questi problemi da ultimo M. CRISTOFANI, *Storia dell'arte e acculturazione: le pitture arcaiche di Tarquinia*, in «Prospettiva», VII (1976), pp. 2 sgg.

¹⁹ Sui vasi calcidesi buona sintesi di L. BANTI, in *Enciclopedia dell'arte antica*, II, 1959, pp. 260 sgg.

²⁰ L. HANNESTAD, *The Paris Painter. An Etruscan Vase Painter*, Copenhagen 1974.

²¹ Il rapporto fra questo pittore e il gruppo pontico sembra comunque innegabile: R. M. COOK, *A List of Clazomenian Pottery*, in «Annual of the British School at Athens», XLVII (1952), pp. 119 sgg.

²² L. HANNESTAD, *The Followers of the Paris Painter*, Copenhagen 1976.

²³ J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947, pp. 12 sgg. (si vedano anche gli aggiornamenti di G. UGGERI, in «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche», IV [1975], pp. 17 sgg. e di E. MANGANI, in «Prospettiva», XI [1977], pp. 41 sgg.).

²⁴ J. M. COOK, *Old Smyrne: Ionic Black Figure and other Sixth-Century Figured Wares*, in «Annual of the British School at Athens», LX (1965), pp. 114 sgg.

²⁵ E. WALTER-KARYDI, *Aeolische Kunst*, in *Studien zur griechischen Vasenmalerei*, Bonn 1970, p. 13. Sulle *hydriai* caeretane cfr. J. M. HEMELRIJK, *De Ceretaanse Hydriae*, Rotterdam 1956.

²⁶ Cfr. «Notizie degli Scavi», 1971, p. 238 (ocra rossa e bleu egiziano).

²⁷ BOARDMAN, *The Greek Overseas* cit., p. 214; G. COLONNA, in *Enciclopedia dell'arte antica*, supplemento 1970 (Roma 1973), p. 767, s. v. *Tarquinia*.

²⁸ R. M. COOK, J. M. HEMELRIJK, *A Hydria of the Campana Group in Bonn*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», v (1963), pp. 107 sgg.

²⁹ CRISTOFANI, *Storia dell'arte e acculturazione* cit., p. 4.

³⁰ La documentazione delle tombe tarquiniesi piú antiche, senza fregio figurato, è raccolta in M. MORETTI, *Pittura etrusca in Tarquinia*, Milano 1974, pp. 16 sgg. (tomba delle Pantere) e ID., *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano 1966, pp. 4 sgg., 33 (tombe della Capanna, dei Leoni di Giada) ecc. Classificazione preliminare di queste tombe (escluse quelle di piú recente scoperta): G. A. MANSUELLI, *Le sens architectural dans les peintures des tombes tarquiniennes avant l'époque hellénistique*, in «Revue archéologique», 1967, 1, pp. 41 sgg.

³¹ MORETTI, *Pittura etrusca in Tarquinia* cit., tavv. 10, 44, 46 e 60.

³² M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, Genève 1952, p. 56.

³³ E. WALTER-KARYDI, *Samische Gefässen des 6. Jahrhunderts v. Chr.*, Bonn 1973, pp. 34 sgg.

³⁴ A. GIULIANO, *Osservazioni sulle pitture della tomba dei Tori a Tarquinia*, in «Studi Etruschi», xxxvii (1969), pp. 17 sgg.

³⁵ F. RONCALLI, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Roma 1965, pp. 47 sgg. Legate alla decorazione architettonica sono invece le piú antiche tegole dipinte da Acquarossa.

³⁶ Cfr. l'opera del «Petrie Painter», COOK, *A List* cit., pp. 128 sgg.

³⁷ M. J. MELLINK, *Notes on Anatolian Wall Painting*, in *Mansel'e Armagan*, I, Ankara 1974, pp. 537 sgg.

³⁸ GIULIANO, *Osservazioni* cit., pp. 10 sgg.

³⁹ Cfr. G. BECATTI e F. MAGI, *Le pitture della tomba degli Auguri e del Pulcinella, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, I: *Tarquinii III-IV*, Roma 1955, pp. 24 sg. e soprattutto fig. 12 e tav. x.

⁴⁰ TORELLI, *Il santuario di Hera a Gravisca* cit., pp. 44 sgg.

⁴¹ Un frammento di *hydria* caeretana proviene infatti da Naucrati.

⁴² Come nel caso delle piú tarde tombe chiusine su cui R. BIANCHI BANDINELLI, *Le pitture delle tombe arcaiche di Clusium, Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia*, I: *Clusium*, Roma 1939.

⁴³ Cfr. sul tema e sul suo sviluppo J.-M. DENTZER, *Aux origines de*

l'iconographie du banquet couché, in «Revue archéologique», 1971, 2, pp. 215 sgg.

⁴⁴ G. Q. GIGLIOLI, in «Notizie degli Scavi», 1919, p. 15.

⁴⁵ Sul problema, con differenti valutazioni, A. ANDRÉN, in «Rendiconti Pontificia Accademia», xxxii (1959-60), pp. 46 sgg.; G. COLONNA, in «Studi Etruschi», xxxiii (1965), pp. 159 sgg. Sulla tipologia degli interni tombali di Caere: F. PRAYON, *Frühetruskische Haus- und Grabarchitektur*, Heidelberg 1975, pp. 96 sgg.

⁴⁶ Su tutta questa documentazione è fondamentale A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1940.

⁴⁷ Cfr. per *Thefarie Velianas*, G. COLONNA, in «Archeologia classica», xvii (1965), pp. 286 sgg.; J. FERRON, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 1, Berlin - New York 1972, pp. 220 sgg.

⁴⁸ T. GANTZ, *Terracotta Figured Friezes from the Workshop of Vulca*, in «Opuscula Romana», x (1974), pp. 1 sgg., ma cfr. le mie rettifiche: *Artisti etruschi a Roma nell'ultimo trentennio del VI secolo a. C.*, in «Prospettiva», ix (1977), pp. 2 sgg.

⁴⁹ Su questa serie di lastre: A. ANDRÉN, *Osservazioni sulle terrecotte architettoniche etrusco-italiche*, in «Opuscula Romana», viii (1971), pp. 1 sgg. e, più recentemente, A. C. BROWN, in *Archaeological Reports for 1973-74*, London 1975, pp. 60 sgg.

⁵⁰ L. BANTI, in *Tyrrhenica. Saggi di studi etruschi*, Milano 1957, pp. 77 sgg.

⁵¹ Sul complesso del Portonaccio cfr. poi pp. 100 sgg.

⁵² Su questi problemi cfr. il mio lavoro *Artisti etruschi* cit. precedentemente.

⁵³ Su queste sculture: E. BUSCHOR, *Altsamische Standbilder*, IV, Berlin 1961, pp. 97 sg.; N. HIMMELMANN, *Beiträge zur Chronologie der archaischen ostionischen Plastik*, in «Istanbuler Mitteilungen», xv (1965), pp. 38 sg. Sui vasi plastici: J. DUCAT, *Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite*, Paris 1966, pp. 40 sgg., 47 sgg., 67 sgg. (questi ultimi a testa di Ercole).

⁵⁴ Per il confronto cfr. ancora il mio *Artisti etruschi* cit.

⁵⁵ AA.VV., *Pyrgi. Scavi nel santuario etrusco (1959-1967)*, in «Notizie degli Scavi», vol. XXIV (1970), supplemento II, Roma 1973.

⁵⁶ Sul tempio G. COLONNA e F. MELIS, *ivi*, pp. 275 sgg.

⁵⁷ M.-F. BRIGUET, *Urnes archaïques étrusques*, in «Revue archéologique», 1968, 1, pp. 49 sgg.

⁵⁸ COLONNA, *art. cit.*, pp. 402 sgg.

⁵⁹ E. LANGLOTZ, *Studien zur nordostgriechischen Kunst*, Mainz am Rhein 1975, pp. 45 sgg., 64 sgg. Per l'identificazione del *thēsauros* anonimo P. DE LA COSTE MESSELIÈRE, in «Bulletin de correspondance hellénique», xciii (1969), p. 747.

⁶⁰ F. RONCALLI, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze 1965, p. 80.

⁶¹ ANDRÉN, *Architectural Terracottas* cit., tavv. 6, 13.

⁶² *Ibid.*, pp. CXCIV sg.

⁶³ Per questi tripodi si veda piú sotto, pp. 103 sg.

⁶⁴ *Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria meridionale*, catalogo della mostra, Roma 1975, pp. 13 sg., nota 19.

⁶⁵ BRIGUET, *Urnes* cit., pp. 58 sgg., figg. 15, 22 e 23.

⁶⁶ M. MORETTI, in *Arte e civiltà degli Etruschi*, catalogo della mostra, Torino 1967, pp. 109 sgg.

⁶⁷ Relazioni di scavo su questo complesso, tutte di carattere preliminare: GIGLIOLI, art. cit., 1919, pp. 13 sgg.; E. STEFANI, in «Notizie degli Scavi», 1946, pp. 36 sgg. e 1953, pp. 29 sgg. (scoperte successive a quelle del Giglioli); M. PALLOTTINO, in «Le arti», II (1939-40), pp. 17 sgg. (scavi 1939); M. SANTANGELO, in «Bollettino d'arte», 1952, pp. 147 sgg. (scavi 1944-49).

⁶⁸ G. DE VITA DE ANGELIS, in «Studi Etruschi», XXXVI (1968), pp. 403-50.

⁶⁹ E. STEFANI, in «Notizie degli Scavi», 1946, pp. 36 sgg.

⁷⁰ M. TORELLI, in «Archeologia classica», XX (1968), p. 228.

⁷¹ M. PALLOTTINO, *Il grande acroterio femminile di Veio*, ivi, II (1950), pp. 152 sgg.; A. MINTO, *La decorazione coroplastica nell'architettura del tempio etrusco*, in «Studi Etruschi», XXII (1952-53), pp. 21 sgg.; S. FERRI, *Divinatio in fastigium Veiens*, in «Archeologia classica», VI (1954), pp. 115 sgg.

⁷² La migliore analisi del complesso rimane quella di PALLOTTINO, *Il grande acroterio* cit.

⁷³ L. VAGNETTI, *Il santuario di Campetti a Veii*, Firenze 1971, pp. 26 sg., tav. I.

⁷⁴ Su questo problema: PALLOTTINO, *La scuola di Vulca* cit.

⁷⁵ MELIS, in *Scavi di Pyrgi* cit., pp. 408 sgg.

⁷⁶ O. W. VON VACANO, *Vulca, Rom und die Wölfin*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 4, Berlin - New York 1973, pp. 541 sgg.

⁷⁷ ATENEIO, I 28B e XV, 700C.

⁷⁸ G. FISCHETTI, in «Studi Etruschi», XVIII (1944), pp. 20 sg. Il lavoro migliore rimane ancora quello di P. J. RIIS, *Rod-Tripods*, in «Acta archaeologica», X (1938), pp. 22 sgg.

⁷⁹ Per un excursus sulla tecnologia dei bronzi etruschi: A. HUS, *Les bronzes étrusques*, Bruxelles 1975, pp. 12-50.

⁸⁰ Su questi bronzi cfr. le edizioni principali di A. FURTWÄNGLER, in BRUNN-BRUCKMANN, nn. 586-87 (Monteleone di Spoleto); E. PETERSEN, in «Römische Mitteilungen», IX (1894), pp. 253 sgg., e M. PALLOTTINO, in *Arte e civiltà degli Etruschi*, catalogo della mostra, Milano 1955, pp. 46 sgg. (Castel San Mariano); G. H. CHASE, in «American Journal of Archaeology», XII (1908), pp. 287 sgg. (tripodi Loeb da San Valentino). Inoltre: U. SCERRATO, in «Archeologia classica», VIII (1956),

pp. 153 sgg.; BANTI, in *Tyrhenica* cit., pp. 89 sgg.; W. L. BROWN, *The Etruscan Lion*, Oxford 1960, pp. 80 sgg.; C. GRÜNWARD, in *Opus Nobile*, Wiesbaden 1969, pp. 53 sgg.

⁸¹ U. JANTZEN, in «Archaeologischer Anzeiger», 1966, pp. 123 sgg. (Perugia, Brolio, Città di Castello).

⁸² Cfr. comunque A. MINTO, in «Bullettino di Paleontologia Italiana», XLIV (1924), pp. 145 sgg. (Monteleone di Spoleto), e in «Studi Etruschi», IX (1935), pp. 401 sgg. (San Valentino).

⁸³ R. HAMPE, E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühetruskischen Kunst*, Mainz am Rhein, 1964, pp. 11 sgg.

⁸⁴ K. A. NEUGEBAUER, *Archaische Vulcenter Bronzen*, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LVIII (1943), pp. 206 sgg.

⁸⁵ M. MORETTI, *Il Museo Nazionale di Villa Giulia*, Roma 1967, pp. 36 sgg., 50, fig. 39.

⁸⁶ P. GUZZO, in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», serie VIII, XXV (1970), pp. 87 sgg.; B. BOULOUMIÉ, *Les oenochoés en bronze du type «Schnabelkanne» en Italie*, Roma 1973.

⁸⁷ ID., in «Gallia», XXXI (1973), pp. 1 sgg.

⁸⁸ Per Vix: R. JOFFROY, «Fondation E. Piot. Mémoires et Monuments», LXVIII (1954), pp. 1 sgg.; per Dürkheim: P. JACOBSTHAL e A. LANGSDORFF, *Die Bronzenschnabelkannen*, Berlin 1929, pp. 22 sgg. Sul fenomeno della distribuzione di beni sontuari etruschi nelle tombe celtiche, con interessanti osservazioni sugli aspetti strutturali, F. FISCHER, *Keimēlia*, in «Germania», LI (1973), pp. 436-59.

⁸⁹ S. AURIGEMMA, *Scavi di Spina*, I, Roma 1960, pp. 48 sgg.

⁹⁰ Su questi problemi un excursus abbastanza recente in H. JUCKER, *Bronzehenkel und Bronzehydria in Pesaro*, in «Studia Oliveriana», XIII-XIV (1966), pp. 3 sgg. Per successive scoperte: C. F. LO PORTO, in «Atti e Memorie Società Magna Grecia», XI-XII (1970-1971), pp. 99 sgg.

⁹¹ P. C. SESTIERI, *Il sacello heroon posidoniato*, in «Bollettino d'arte», 1955, pp. 53 sgg.

⁹² Cfr. D. KENT HILL, in «American Journal of Archaeology», LVIII (1958), pp. 196 sgg.; O. ZANCO, *Bronzi arcaici da Campovalano*, Roma 1974, pp. 42 sgg. Per un'anfora S. HAYNES, *Etruscan Bronze Utensils*, London 1965, p. 7 e per esemplari recentemente pubblicati M. T. FALCONI AMORELLI, in «Archeologia classica», XIX (1968), pp. 308 sg.

⁹³ RIIS, *Rod-Tripods* cit., pp. 18 sgg.

⁹⁴ R. ZANDRINO, in «Studi Etruschi», XXII (1952-53), pp. 329 sgg.

⁹⁵ T. DOHRN, in «Römische Mitteilungen», LXVI (1959), pp. 45 sgg.

⁹⁶ D. ADAMESTEANU, in «Atti e Memorie Società Magna Grecia», VI-VII (1965-66), pp. 190 sgg.

⁹⁷ G. M. A. RICHTER, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*, London 1968, pp. 173 sgg.; J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings*, London 1970, pp. 152 sgg.

⁹⁸ ID., *Archaic Finger Rings*, in «Antike Kunst», x (1967), pp. 3 sgg.

⁹⁹ L. BREGLIA, *L'oro con la testa di leone*, in *Contributi introduttivi allo studio della monetazione etrusca*, Napoli 1975 [Roma 1976], pp. 75 sgg.

¹⁰⁰ J. BOARDMAN, *Archaic Greek Gems*, London 1968, pp. 169 sgg.

¹⁰¹ P. ZAZOFF, *Zur ältesten Glyptik Etruriens*, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», xci (1966), pp. 63 sgg.

¹⁰² L. POLLAK, *Archaische Elfenbeinreliefs*, in «Römische Mitteilungen», xxi (1906), pp. 314 sgg.; M. PALLOTTINO, *Scrigno tarquiniese con rilievi d'avorio arcaici*, in «Rivista Istituto di Archeologia e Storia dell'arte», v (1935), pp. 39 sgg.; Y. HULS, *Ivoires d'Etrurie*, Bruxelles 1957, pp. 66 sgg.

¹⁰³ Per Nora: M. E. AUBET, in «Studi Sardi», xxiii (1973-74), pp. 125 sgg.; per Delo: *Fouilles de Délos*, xviii, tav. 77, pp. 237 sg.

¹⁰⁴ M. Gras ha avanzato l'ipotesi che questo materiale rifletta l'attività dei 'pirati' tirreni nell'Egeo (cfr. il suo lavoro in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, I, Roma 1976, pp. 341 sgg.).

¹⁰⁵ Sui problemi, in genere, L. BREGLIA, *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1941, pp. 106 sgg.; E. COCHE DE LA FERTÉ, *Les bijoux antiques*, Paris 1956, pp. 80 sgg. Per rinvenimenti più recenti da Vulci: H. HOFFMANN e V. VON CLAER, *Antiker Gold- und Silberschmuck*, Mainz am Rhein 1968, pp. 9-15.

¹⁰⁶ M. PALLOTTINO, *Sul problema delle correlazioni artistiche tra Grecia ed Etruria*, in «La parola del passato», v (1950), pp. 5-17.

Capitolo quinto

Arte rurale e arte urbana

Fino a questo punto il nostro interesse si è concentrato prevalentemente sui centri e sulle attività che si sono svolte lungo la costa tirrenica e si è lasciato da parte un altro grande quadro ambientale, quello gravitante attorno al bacino idrografico del Tevere e dei suoi affluenti di destra. Il ruolo di arterie di traffico svolto dai percorsi fluviali ha permesso in queste zone uno sviluppo graduale dei centri etruschi, che può essere seguito diacronicamente man mano che ci allontaniamo dai comprensori oggi situati nel Lazio – in particolare l'*ager Faliscus* – per addentrarci, dopo Orvieto, nelle valli del Chiana e dell'Arno.

La storiografia antica a proposito di queste aree ci fornisce notizie risalenti a un periodo abbastanza tardo, centrate tutte sul re di Chiusi, Porsenna, alleato dell'ultimo monarca etrusco cacciato da Roma. Gli episodi collegati alle lotte dei Romani contro questo personaggio assumono nell'annalistica una colorazione alquanto retorica, ma non v'è dubbio che l'ingerenza di Chiusi nella storia di Roma, nel confuso momento della fine della monarchia, cui è collegata anche la battaglia di Aricia (fra il 508 e il 504 a. C.), rivela indubbi interessi di questo centro nei traffici che si svolgevano lungo il Tevere, percorso al quale erano interessati anche i centri di Volsinii-Orvieto, Falerii e Veii.

L'interpretazione dei dati archeologici diviene per-

tanto l'unica possibile, soprattutto per l'età piú antica, e le stesse manifestazioni figurative possono avere un loro significato nella storia di questi insediamenti.

Nell'età del ferro quest'area è caratterizzata da piccoli nuclei insediativi situati su basse colline lungo l'asse Tevere-Chiana o lungo transiti trasversali, collegati con il sistema fluviale dell'Ombrone, che sfocia a sud di Roselle. La situazione archeologicamente compromessa di questo territorio, letteralmente sconvolto dagli scavi ottocenteschi, costringe però a ricorrere alla letteratura d'epoca per comprendere in modo sia pur vago la tipologia degli insediamenti.

A Fonte dell'Aia, presso Chiusi, fu rinvenuta «un'intera necropoli arcaica con propri caratteri speciali, che ci possono dare ad intendere qualche cosa che a quella primitiva età sociale si riferisca. Abbiamo 26 sepolcri che si riscontrano tutti collocati ordinatamente; abbiamo uno spazio che si estende per ogni lato circa duecento metri; le tombe sono tutte fabbricate a pozzo». La necropoli «giace a mezzogiorno a un kilometro della città, inclinata all'oriente, sormontata da un altipiano che le sorge a tergo, d'onde si domina tutta, che se non si può dire l'acropoli, fu certo il campo o il luogo di convegno di tutta quella gente onde la necropoli ebbe origine». Qui furono trovate, come nelle altre necropoli chiusine di Poggio Renzo e Marcianella, tombe a ziro sparse attorno all'area delle tombe a pozzo che erano disposte con un certo 'ordine'¹. Nei pressi di Sarteano, a Solaia, l'«altura che domina la valle del Chiana e dell'Orcia, era occupata e abitata; i suoi sepolcri s'estendono in giro»². Scavi successivi in questa località, detta Poggio Rotondo, hanno portato alla scoperta di tombe a pozzo, di tombe a ziro e di una tomba a camera con ossuari antropomorfi. Ancora presso Sarteano la tenuta di Sferracavalli si trova «sopra una delle colline con cui

la montagna di Cetona si abbassa verso Sarteano. Vi furono scoperte non meno di 150 tombe prescindendo da quelle che si trovarono sciupate. Le quali tombe consistono in buchi quadrati scavati nel terreno vergine e le cui pareti sono foderate di ciottoli»³.

A Cancelli di Cetona, infine, a 700 metri d'altezza, «le tombe erano disposte a filari, in apparenza senza segni esteriori, ma effettivamente distinte già in antico da un mucchio superficiale di grossi ciottoli bianchi di marmo, circa 20 pezzi per ciascuna tomba. In generale i vasi cinerari si trovarono custoditi entro il solito ziro caratteristico delle tombe di questa specie; una lastra di lavagna locale di color bigio copriva i singoli ziri»⁴.

La terminologia impiegata dagli scavatori ottocenteschi ha bisogno di alcune spiegazioni: tomba a pozzo e tomba a ziro indicano tipi di sepoltura diversi. Si tratta sempre di una fossa quasi cilindrica nel fondo della quale è ricavato, con pietrame, l'alloggiamento per l'ossuario, che alcune volte viene sostituito da un grosso dolio di impasto, infisso in terra – 'ziro' nel gergo toscano. Mentre il primo tipo di tomba è caratteristico dell'età del ferro, il secondo sembra abbastanza comune nel periodo successivo, quando l'ossuario tende ad assumere fattezze umane, si antropomorfizza.

Le tombe a ziro risultano quindi una logica continuazione delle tombe a pozzo dell'età del ferro, ad esse contigue, condensandosi in alcune necropoli presso Chiusi, o più lontano, a nord (Dolciano), fino alle rive occidentali del lago Trasimeno e, a sud, a Sarteano, a Cetona, fino a San Casciano dei Bagni e, a est, a Castelluccio di Renza, sul passo de La Foce. Conseguono cioè una situazione demografica che si configura per abitati sparsi in forma di villaggi che emana direttamente dall'età del ferro. Un'analisi della cultura materiale dei corredi mostra una netta prevalenza della ceramica sugli oggetti di metallo, in gran parte in ferro; rare le armi

(punte di lancia, coltelli) e alcune volte presenti le scuri, probabilmente non solo armi di offesa, ma anche 'insegne' di comando. Mancano comunque le ricche parures di armi della tarda età del ferro note nel Lazio e nelle necropoli dei centri marittimi e gli stessi ossuari d'impasto, alcune volte, non seguono la tipologia villanoviana, sono privi di decorazioni e solo vagamente biconicheggianti, come a Sferracavalli, presso Sarteano.

L'economia chiusa che caratterizzò questi centri nel corso dell'VIII e VII secolo a. C. non impedì però ad alcuni gruppi umani, stanziati nei siti più aperti al transito, di formare gradatamente dei poli urbani, di cui Chiusi e Arezzo sono poi, alla fine del VI secolo a. C., gli esempi più significativi. Le tombe a camera, indici di una nuova concezione dell'ambiente funerario, non più legato all'individuo ma a un insieme di persone unite da vincoli familiari, si concentrano attorno alla fine del VII secolo a. C. soprattutto nelle necropoli più vicine a Chiusi, centro che si va caratterizzando come un punto di confluenza dei percorsi fra nord e sud, fra il territorio di Perugia e l'area dell'Orcia e dell'Ombrone. La loro origine si collega direttamente alle prime forme di accumulazione di *ktēmata*, di ricchezze personali entro la tomba, in netto ritardo rispetto alle necropoli delle città costiere.

I vasi cinerari in bronzo sono depositi su seggi metallici, gli arredi sono ricchi, in avorio e altre materie preziose, notevoli le scuri, le accette, anche incrostate in avorio, i resti di tessuti preziosi. Mancano comunque intere necropoli in cui si condensino tombe di questo tipo, le quali, al contrario, risultano isolate, anche a notevole distanza fra loro, quasi che siano appartenute a ricchi 'capi' le cui abitazioni, sparse nel territorio, non erano forse comprese in insediamenti complessi.

Fra questi tipi di insediamento spicca quello recentemente messo in luce a Poggio Civitate (Murlo, Siena),

lungo la valle dell'Ombrone, a metà strada fra la confluenza dell'Arbia e del Merse: è probabile che alla fine del VII secolo a. C. – i resti maggiori scoperti rimontano alla ricostruzione effettuata poco prima della metà del VI secolo a. C. – l'insediamento fosse organizzato in una serie di ambienti disposti attorno a un cortile. La decorazione architettonica che attiene alla prima fase, come quella più antica di Acquarossa, presenta elementi in terracotta con decorazioni semplici, mentre quella pertinente alla seconda fase ha una ricca serie di elementi figurati quasi finalizzati all'esaltazione del dinasta locale. Alla famiglia regnante, che sembra aver assunto alcuni modelli ideologici vigenti nelle aree periferiche del mondo ellenico, spettano quegli stessi oggetti preziosi che ritroviamo come beni di prestigio nelle tombe ricche dell'area chiusina, nei tumuli di Camucia e del Sodo presso Cortona o di Castellina in Chianti e fin nell'imponente tomba a *thólos* di Quinto Fiorentino, sulla riva destra dell'Arno. La distruzione di questa 'residenza', avvenuta in modo improvviso attorno al 525 a. C., per un abbandono voluto o per un'imposizione esterna – che non ha impedito comunque agli abitanti del luogo di recingere l'insediamento con un argine che ne vietasse l'accesso e di seppellire interi scarichi di terracotte decorative –, ci fornisce un dato di notevole interesse storico: contemporaneamente, infatti, vengono abbandonati anche altri centri secondari, presso Sarteano e Cetona, e perfino l'insediamento presso il valico di Castelluccio, mentre attorno a Chiusi si moltiplicano le necropoli e si rilevano elementi raccordabili ad attività produttive 'urbane': i numerosissimi segnacoli funerari in pietra locale, decorati a intaglio, i prodotti delle officine ceramistiche locali, i famosi bucheri 'pesanti', iperdecorati. È, in altri termini, il periodo corrispondente alle imprese di Porsenna, è il momento in cui si assiste a un imponente movimento migratorio

degli Etruschi oltre l'Appennino che comporterà la fondazione o la deduzione di vari centri di tipo coloniale a Marzabotto, Bologna e Spina, movimento nel quale il contingente degli abitanti della Val di Chiana sarà stato senz'altro prevalente.

Sull'onda di questo fenomeno si assiste anche alla formazione di un nuovo centro urbano nel sito di Arezzo, città che sul piano dei rapporti fra l'Etruria padana e l'Etruria propria acquista, assieme a Volterra, un ruolo di prim'ordine; piú che alla zona del Casentino, che appare, almeno per ora, fundamentalmente poco popolata, quasi un'area di accantonamento culturale nella quale l'esistenza di stipi votive o di santuari è forse condizionata dal grande culto salutare del monte Falterona, questa nuova città sembra infatti guardare al Valdarno, strada di penetrazione naturale verso i valichi appenninici.

Alla fine del VI secolo il quadro demografico sembra pertanto mutato: i due poli urbani, Chiusi e Arezzo, sono divenuti i centri piú funzionali alle attività commerciali e alle esigenze abitative, le località secondarie si sono spopolate e gran parte degli abitanti ha partecipato all'emigrazione oltre Appennino. Nelle città si è venuta formando una ricca oligarchia agraria che non risentirà affatto, come si vedrà in seguito, della crisi che coinvolgerà l'Etruria marittima dopo il 474 a. C., data della sconfitta navale degli Etruschi presso Cuma.

Una situazione non dissimile da un punto di vista archeologico può essere rilevata nel distretto di Volterra. Anche in questo territorio i percorsi fluviali mostrano di essere, fin dall'età del ferro, le aree preferenziali di stanziamento per piccoli nuclei abitativi insediati sul corso dell'Elsa, dell'Era e del Cecina⁵. Il quadro delle necropoli villanoviane dislocate attorno al massiccio su cui sorgerà la città attesta anche per Volterra quel tipo di aggregazione per singole comunità di villaggio che in

prosiegua di tempo si svilupperà attraverso un graduale sinecismo dei gruppi umani. A differenza di quanto accade nei centri dell'Etruria costiera, le forme di ostentazione di *ktēmata* entro le tombe o lo stesso sviluppo dei monumenti funerari, fisicamente emergenti, non si segnala tanto nelle necropoli dell'aggregato 'protourbano' quanto nelle tombe a *thólos*, isolate lungo la strada che partendo da Populonia, lungo la linea pedemontana, si addentrava verso l'interno sfruttando il corso del Cecina, tombe che tipologicamente sembrano elaborate su modelli attestati a Vetulonia e a Populonia. L'esempio delle grandi tombe a *thólos* di Quinto Fiorentino, – non lontane dai guadi dell'Arno –, una delle quali con un ricco corredo di beni preziosi, di provenienza anche vulcente oltre che di produzione locale⁶, indica come lungo i transiti, a differenza di quanto accadeva nei centri 'protourbani' dove predominava l'attività agricola, le forme di arricchimento dipendessero da attività 'di rapina' che comportavano più facili possibilità di appropriazione di beni. Allo stesso modo le tombe del distretto volterrano dislocate lungo la strada Populonia-Volterra, a Bibbona, Casalmarittimo e Casaglia, dovrebbero rispecchiare una situazione analoga.

Gli scavi condotti recentemente sull'acropoli di Volterra hanno messo in luce una stratigrafia abbastanza illuminante in questo senso: la prima fase edilizia con muri in pietra risale alla fine del VI – inizi del V secolo a. C. Nonostante manchi nella necropoli una buona documentazione di tombe risalenti a quest'epoca, la costruzione di una cinta muraria che racchiude gli edifici monumentali secondo un assetto urbanistico preciso, coincide probabilmente con l'affermazione di un cetto urbano, forse mercantile, che fondava la propria potenza sullo sfruttamento delle miniere di rame del comprensorio, analogamente a quanto era accaduto, in età precedente, per altre città della costa. Il consolida-

mento delle strutture urbane in senso monumentale, contemporaneo alla 'colonizzazione' dell'Etruria padana, e la funzione svolta da Volterra nello scambio dei metalli, estratti dalle miniere del comprensorio, attribuiscono a questo centro un nuovo ruolo nei confronti sia dei commerci che avvenivano nell'alto Tirreno, anche ad opera dei Massaloti, sia dei traffici con l'area padana⁷.

1. *Esperienze artistiche di carattere 'rurale': i canopi e la plastica in argilla.*

Su una manifestazione tipica del territorio chiusino, i cosiddetti canopi⁸, grava una letteratura che parte dall'antiquaria tardo-ottocentesca e si sviluppa nel dibattito che caratterizzò, nel periodo fra le due guerre, il problema del carattere 'italico', anellenico, dell'arte etrusca e romana. Nei canopi si constatavano la natura ingenua e 'primitiva' dell'arte etrusca e l'interesse per l'espressivo, per l'individuale, in contrasto con quanto vi era di tipizzato o di idealizzato nell'arte greca. Una volta astratti dal loro contesto d'origine, purtroppo mal ricostruibile a causa degli scavi ottocenteschi, i vasi antropomorfi divenivano in effetti materiali da contemplare con curiosità e avendo presenti le contemporanee esperienze dell'espressionismo mitteleuropeo⁹.

Ricondotti nell'alveo della loro concreta produzione i canopi oggi ci appaiono in una luce molto diversa. È possibile infatti tracciare una loro evoluzione tipologica che parte dagli elementi fondamentali dell'ossuario dell'età del ferro – costituito da un contenitore per le ceneri allungato, spesso di forma biconica, coperto da una ciotola o da una sua variante – e che sviluppa gradatamente sia il coperchio – che simboleggia la testa – sia il contenitore – che costituisce il corpo. Si tratta di un'e-

voluzione abbastanza lenta, durata oltre cento anni, che inizia poco prima della metà del VII secolo a. C.

Pur conservandosi a livello rituale un costume dell'età del ferro, è evidente che la redazione in termini antropomorfici dell'ossuario realizza un'ideologia di reintegrazione del defunto nel suo aspetto fisico dopo la combustione del cadavere.

Alcune esperienze del tardo VIII secolo a. C. riscontrabili soprattutto nell'area vulcente costituiscono comunque precedenti abbastanza precisi¹⁰. A Vulci e a Saturnia il coperchio a ciotola è sormontato da un globo, a Bisenzio un cinerario ha vere e proprie forme umane; quest'uso diviene sempre più raro con la diffusione del rito inumatorio anche se nelle tombe più ricche non mancano elementi simbolici – quali sfere di bronzo su collo cilindrico o braccia bronzee – che tendono a 'rivitalizzare' il defunto e che si spingono ancora più oltre quando realizzano veri e propri 'busti' in lamina bronzea o d'argento.

A Chiusi i precedenti dei canopi si pongono attorno al secondo quarto del VII secolo a. C. Una tomba a ziro, scoperta nel 1881, con una ricca suppellettile in bronzo presenta un evidente nesso con queste manifestazioni¹¹: l'ossuario, coperto da una ciotola emisferica, stando alle descrizioni degli scavatori, era posto su un seggio, di fronte a una piccola tavola, e risultava «cinto da una fascia di bronzo vestita un tempo di cuoio, la quale si allacciava con la sua fibbia». Il processo di identificazione defunto-ossuario risulta dunque in quest'epoca già vigente e continua nel tempo non solo nei canopi, ma anche in vasi cinerari che abbozzano fattezze umane, ricoperti da una semplice ciotola e, particolarmente, in quelle urne funerarie che recano sul coperchio immagini di defunti intere, a tutto tondo, circondate da figurette di 'piangenti', il cui legame con la plastica canopica sarà illustrato poco oltre.

La diretta derivazione dei cinerari antropomorfi dall'attività ceramistica appare evidente: i contenitori sono alle volte vasi comuni e le teste, derivando da tazze capovolte, ne seguono inizialmente la tipologia, aggiungendo elementi plastici o incisioni per indicare occhi o bocca. Lo sviluppo dei coperchi, d'altra parte, anche quando assumono la forma sferica della testa, non pregiudica la forma del contenitore, che, a volte, può identificarsi in un'olla comune. Queste constatazioni permettono di comprendere come nell'attività di routine del ceramista, che produceva vasi d'impasto di uso corrente, la creazione dell'ossuario antropomorfo era forse abbastanza eccezionale e che un criterio di tipo 'economico' poteva far impiegare per il contenitore vasi già pronti per altri usi.

Fino al momento della creazione di determinati tipi standard questa produzione sembra legata a interventi che difficilmente potremmo attribuire a tendenze espressive unitarie. Il momento in cui queste esperienze si cristallizzano in una produzione standard può essere infatti collocato nella prima metà del VI secolo a. C., quando si notano alcune costanti tipologiche, derivate evidentemente da una 'moda', riscontrabili soprattutto nelle capigliature maschili e femminili realizzate a trecioline che si dipartono dal centro della testa. Questo tipo standard, che costituisce oltre il 30 per cento dei monumenti conservatici, si afferma contemporaneamente nelle necropoli di Chiusi, Dolciano, Sarteano e Cetona. Esso attesta l'innesto di una nuova dinamica nella tradizione artigiana, che si adatta a più progredite forme di strutture produttive entro le quali il settore 'artistico' assume un ruolo specifico.

Non è un caso che la 'moda' della capigliatura a trecioline riprenda modelli 'esterni', visibili soprattutto nelle statue funerarie in pietra, rinvenute nella zona di Chiusi, il cui inizio viene collocato attorno al 580 a.

C.¹². Possibili interferenze fra questa classe monumentale – la cui destinazione di segnacoli per tombe è certo diversa da quella dei cinerari antropomorfi – e i canopi si limitano però a questi fatti estremamente marginali, dimostrando come la divisione del lavoro fra plasticatori-ceramisti e intagliatori di pietra comportasse l'obbedienza a determinati filoni 'figurativi' del tutto indipendenti, obbedienza che veniva resa più cogente proprio nell'esecuzione di ossuari, destinati a specifici monumenti di tradizione locale. Sicché potrebbe considerarsi estranea a questa classe monumentale la comparazione, proposta da più di uno studioso, con prodotti artistici inseribili in una tradizione 'esterna', entro la quale la componente figurativa ellenica è dominante. D'altronde la stessa attività dei ceramisti del distretto chiusino sembra limitata fino alla metà del VI secolo alle ceramiche di impasto e a rare esperienze nei bucheri, talvolta decorati da figurazioni impresse con l'ausilio di un cilindretto, che spesso risultano tecnicamente imperfetti. Solo dopo il 550 a. C., infatti, si viene a creare una vera e propria industria nel settore dei bucheri pesanti – nessuno dei quali rinvenuto associato con i canopi –, che occupa massicciamente il mercato interno, ma si estende ampiamente lungo il percorso commerciale del Tevere-Chiana¹³.

Fra le esperienze più singolari di questa plastica vanno annoverate le poche urne cinerarie nelle quali il significato rituale assolto dai canopi si arricchisce di elementi derivati dal culto. Si tratta di tre esemplari, due nel Museo di Chiusi, il terzo a Philadelphia¹⁴ che presentano un contenitore troncoconico, esemplato sul corpo di una situla e un coperchio elaboratissimo, in mezzo al quale è una figura umana stante, circondata da un brulicare di piccoli personaggi. I gesti che caratterizzano queste figure, stilisticamente avvicinati ai canopi della seconda metà del VII secolo, sono quasi tutti da collegare alla lamentazione funebre. La mano

stretta al petto con il pollice alzato – che ritorna nelle statue della Pietrera, nella rappresentazione del *chorós* femminile sulla pisside della Pania e nelle stesse sculture funerarie di Chiusi, – o il rigido movimento del braccio piegato in alto potrebbero infatti accennare a un gesto di disperazione. Né sembra diverso l'atteggiamento delle piccole figure plastiche disposte attorno al coperchio dell'ossuario. L'intento 'narrativo' che sottintende quest'esperienza figurativa è lo stesso che riscontriamo nell'ossuario di Bisenzio, più antico, generato da uno stesso ambiente 'folcloristico' – termine al quale non si deve dare una connotazione negativa, ma che certamente sembra più appropriato di 'primitivo', usato da Bianchi Bandinelli recentemente. La vitalità figurativa dei precedenti è qui quasi sclerotizzata dall'iterazione dei personaggi, come accade anche in un lebe-te, forse contemporaneo, proveniente da un altro centro 'rurale', Pitigliano, che presenta sull'orlo figurine plastiche di piangenti. L'interesse di questi ossuari si concentra soprattutto nel loro contenuto figurativo: attorno alle immagini dei defunti, che prevalgono per la loro altezza, identificandosi nella 'guida', si svolge un intero *chorós* cui partecipa una piccola comunità di uomini e donne che per i loro gesti ripetuti sembrano obbedire a un cerimoniale preciso al quale, in una società 'arcaica', partecipano i soli parenti, che circondano il defunto, reintegrato fisicamente nella rappresentazione del rito¹⁵. Rispetto ai culti funerari dell'Etruria costiera l'area di Chiusi, proprio attraverso i canopi, conserva un'ideologia protostorica secondo la quale il defunto si distingue attraverso la propria individualità e viene deposto in una tomba singola. Le sepolture individuali, caratteristiche a Chiusi anche dopo la metà del VI secolo a. C., sembrano però cessare con la diffusione delle tombe a camera, piuttosto rare nell'orientalizzante e comunque pertinenti al ceto per ricchezza eminente che

sembra aver recepito precocemente quest'ideologia dal territorio marittimo. Il processo di deculturazione, che nei centri dell'Etruria costiera data oltre un secolo prima, comporterà allora, anche nel distretto chiusino, l'acquisizione non del tutto generalizzata del rito dell'inumazione: episodi, questi, che coincideranno con la formazione di un centro politicamente e socialmente organizzato nella stessa Chiusi. Non a caso, infatti, i villaggi di Dolciano, Sarteano e Cetona sembrano abbandonati proprio dopo l'età delle tombe a ziro – con o senza ossuario antropomorfo –, mentre le necropoli attorno a Chiusi-città mostreranno un'evidente concentrazione demografica a partire dalla seconda metà del VI secolo a. C.

La fine di quest'esperienza culturale e figurativa va pertanto spiegata nell'ambito di un fenomeno storico di assai più vasta portata, determinato da un mutamento delle forme di produzione: lo spopolamento dei villaggi autosufficienti, che si basavano su un'economia agricola, è conseguente al potenziamento di Chiusi, divenuta un centro urbano inserito nei traffici della valle del Tevere.

Un fenomeno figurativamente analogo a quello che abbiamo fin qui illustrato è offerto da un monumento funerario piuttosto famoso, l'ossuario scoperto a Montescudaio, nel distretto volterrano. Inserito assai recentemente in una produzione ceramistica tipica di questo territorio, che si caratterizza per l'aggiunta di elementi plastici alla superficie del vaso, realizzati con cordoni che si dispongono in orditi di carattere geometrico, il monumento riprende la forma biconica dei cinerari dell'età del ferro documentati anche a Volterra¹⁶. L'aggiunta della decorazione plastica fornisce al ceramista la possibilità di esprimere in questo monumento il suo più alto impegno figurativo. Sul coperchio egli realizza a tutto tondo una scena di banchetto: un uomo è seduto

su un seggio con spalliera, davanti a un tavolo rotondo con zampe bifide, sul quale sono disposte focacce rotonde impilate e altri pani a forma di fagiolo; vicino al tavolo sono un grande cratere per contenere il vino e una donna, ritta su uno sgabello, vestita di chitone, con una lunga treccia dietro le spalle, forse con un flabello in mano. Focacce di cereali e vino dimostrano forse che il banchetto ha un carattere rituale, dal momento che sono escluse le carni, che pure sappiamo far parte dell'alimentazione. La rappresentazione è sommaria, rudimentale; i connotati riflettono abbastanza chiaramente lo stile della bronzistica vetuloniese orientalizzante, ma sembrano al di fuori di quella disciplina formale, di 'bottega', che pure si riconosce nella produzione di bronzetti a tutto tondo. Ancora una volta il ceramista tende a esprimere nell'ossuario funerario un contenuto rituale, finalizzato, come nei canopi, all'eroizzazione del defunto che viene effigiato su un seggio, in una rappresentazione simbolica comunque attinente alla sua posizione di prestigio.

2. La plastica votiva in bronzo.

Il grande collezionismo archeologico ha avuto anche a livello locale, fin dal XVIII secolo, una notevole influenza: la connotazione negativa che talvolta assumeva il termine 'anticaglie', riferito alla produzione 'minore', non diminuiva certamente l'interesse di amatori o piccoli collezionisti che spesso venivano gabbati da abili falsificatori. Fra le 'anticaglie' rientravano anche gli 'idoli' – le piccole figure umane in bronzo – che formavano grandi o medi nuclei negli importanti istituti culturali pubblici – come il Cabinet des Médailles a Parigi o il Museo Profano della Biblioteca Vaticana – o piccole collezioni nelle più modeste biblioteche o raccolte muni-

cipali. Di fronte a siffatti monumenti, che nei diversi passaggi da un amatore ad un altro, dal rinvenitore alla collezione – pubblica o privata che fosse – hanno spesso perduto quei dati di provenienza o di rinvenimento che oggi sarebbe estremamente prezioso conoscere, l'atteggiamento non oltrepassava la mera curiosità erudita. È sufficiente sfogliare le centinaia di illustrazioni che nel 1737 Anton Francesco Gori dedica a questi monumenti nel primo volume del suo *Museum Etruscum* per rendersene conto: si tenta di identificare le immagini con varie divinità del pantheon italico e, nelle didascalie che accompagnano le illustrazioni, le collezioni di appartenenza risultano le più diverse, dal Museo Mediceo alle raccolte delle 'Accademie' toscane e delle famiglie patrizie fiorentine e perugine.

In un quadro come questo, nel quale il materiale è in gran parte disperso, può accadere che il rinvenimento di un piccolo deposito di alcune statuette in bronzo – tre figure umane e due di bovidi – avvenuto in un centro della Bretagna, Thorigné-en-Charnie¹⁷, divenga illuminante per comprendere tutta una serie di oggetti analoghi, conservati in buon numero nei musei di Volterra e di Arezzo o nelle collezioni medicee poi passate al Museo Archeologico di Firenze.

Anche se la loro distribuzione museografica diviene indiziaria per comprendere l'area di diffusione e di fabbricazione, ci si deve rivolgere spesso agli archivi per trovare qualche notizia. Così, in una lettera ad Anton Francesco Gori, il volterrano G. Guarnacci scriveva nel 1742: «Gli do nuova che in congiuntura di aver fatto certe fosse in un nostro luogo detto Colloredo, ho avuto la fortuna di trovare sotto un ulivo più di due braccia (in profondità), dove vi era una macia di sassi, numero dodici begli idoli, e tra di questi vi sono quattro belle vacchine e gli altri otto sono uomini in varie figure di altezza circa sei dita l'uno... Molti anni addietro ve ne

sono trovati altri e questi dai contadini trafugati e venduti a diverse persone»¹⁸. Non è improbabile che un lungo lavoro d'archivio possa fornirci ulteriori notizie su questi rinvenimenti o sulle provenienze – come è avvenuto per un nucleo di bronzetti volterrani oggi al Museo di Lione¹⁹ – ma possiamo fin d'ora anticipare che la funzione di questi depositi, di entità differente, può forse essere già chiarita.

Dalla metà del VI secolo a. C. in poi, questi depositi hanno chiaramente un carattere votivo, associati come sono a santuari o a culti salutari, ma spesso, assieme alle immagini in bronzo fuse, si segnalano utensili o armi la cui offerta era condizionata al valore intrinseco che si attribuiva al metallo²⁰. Il dedicante, cioè, nel compiere il suo atto, si privava di un bene personale, il quale, attraverso l'occultamento, veniva escluso dalla circolazione. Fenomeni di questo genere non sono ignoti in età protostorica, quando rileviamo l'esistenza in tutta Italia di 'ripostigli' di oggetti metallici, la cui funzione – comunque la si interpreti²¹ – era sempre quella legata alla tesaurizzazione. Una volta che i bronzi figurati si sostituiscono parzialmente a oggetti metallici legati a usi quotidiani o cerimoniali, l'oggetto assume, oltre al valore economico, anche un significato simbolico ricavabile dall'immagine stessa.

I tipi figurati attestati in questi depositi sono fondamentalmente tre: figura maschile, figura femminile – con attributi differenti – e figure di animali. Gli esemplari scoperti a Thorigné-en-Charnie sono associabili a serie ben documentate in Etruria, di cui è possibile distinguere tipi fissi. I bronzetti maschili sono in genere figure di guerrieri coperti dal solo perizoma, rilevato in corrispondenza del sesso, chiuso forse in un astuccio penico, il braccio sinistro poggiato su un fianco, quello destro proteso in avanti, e talvolta con una lancia nella mano corrispondente. I bronzetti femminili ci

restituiscono l'immagine di donne velate, vestite di un lungo chitone fino ai piedi: dalla veste fuoriescono gli avambracci e le mani assumono posizioni differenti. Le figure di animali, infine, rappresentano quasi sempre bovini²².

Questa tematica fissa, entro la quale è possibile distinguere varianti, soprattutto nei gesti o negli attributi delle figure, subisce una evoluzione stilistica abbastanza significativa. La sequenza inizia infatti con figure che presentano un trattamento estremamente sommario: viene accentuata la dolicocefalia, gli occhi sono grandi e globosi, la bocca larga, i corpi appiattiti e quasi privi di notazione anatomica. La visione è quella geometrizzante che si nota anche nell'ossuario di Montescudaio, databile nel terzo quarto del VII secolo a. C. Solo verso la fine del secolo è possibile distinguere una nuova serie stilistica, definita impropriamente dei 'gladiatori', costituita da una quarantina di bronzetti a figura virile, con un perizoma a forma di shorts, espressione di una tendenza che risente più da vicino dell'influenza orientalizzante: i corpi acquistano infatti una loro consistenza, la pettinatura e lo stesso perizoma sono elementi iconografici noti nelle figurazioni orientali. Sembra interessante sottolineare che uno di questi bronzetti proviene dall'area dell'acropoli di Volterra, là dove, in prosieguo di tempo, si stanzierà il santuario più importante della città²³.

La durata di queste due serie è per ora imprecisabile: mentre la seconda sembrerebbe circoscritta nel tempo, la prima dura forse più di un secolo dal momento che subisce, nell'ultima fase della produzione, l'influenza dello stile ellenico. La stessa distribuzione degli esemplari va infatti messa in relazione con la loro durata: la prima serie, più numerosa, ha una diffusione eccezionale in tutta Europa, che indica probabilmente itinerari e vie commerciali lungo i corsi fluviali²⁴; la secon-

da, al contrario, sembra circoscritta all'Etruria settentrionale²⁵.

L'occorrenza dei tre tipi distinti può invece avere un qualche interesse: guerriero, offerente femminile e bovide esprimono simbolicamente l'immagine di una società nella quale attività bellica e attività agricola sono le componenti fondamentali. La coppia non dovrebbe rappresentare singole divinità, come pure si è ritenuto, ma i 'poli' di opposizione del nucleo sociale di base – la famiglia – che vengono sublimati nell'immagine votiva.

Agli inizi del v secolo a. C., quando i depositi votivi si concentrano nei santuari urbani²⁶, l'immagine del guerriero armato alla greca coesiste con quella di figure giovanili in nudità eroica, che, pur discendendo direttamente dai piú antichi 'gladiatori', rispecchiano formalmente l'ideale di bellezza e di forza agonistica greco. I bronzetti di offerenti femminili con la melagrana, sono ora accuratamente abbigliati secondo la moda ionica. La società urbana, portatrice di ideologie diverse, ha arricchito in un certo senso la varietà dei tipi, assumendo modelli provenienti da un diverso contesto etnografico. La recezione di modelli derivati dal *koûros* e dalla *kóre* ellenici – nei quali, nel contesto d'origine, si rispecchiava sul piano contenutistico una possibile soluzione delle antiche iniziazioni²⁷ e, sul piano formale, un astratto ideale di bellezza – indica infatti un mutamento nella mentalità degli offerenti. Questa trasformazione è ben avvertibile anche nel cambiamento dell'espressione formale. Fino alla 'scoperta' della *testa Lorenzini* di Volterra – un frammento di statua marmorea di dimensioni piú grandi del normale attribuito proprio per questo a un'immagine di culto – la plastica bronzea tardoarcaica rinvenuta in Etruria settentrionale era per solito attribuita a Vulci, centro nel quale, come si è visto, doveva fiorire un'industria artistica di notevole livello²⁸. Quest'opera, dai caratteri nettamente tardoarcaici, che rive-

lano ascendenze nordioniche vitali nell'ambiente massaliota, è una tipica 'testa di serie' stilistica dalla quale dipende un cospicuo numero di bronzetti a figura umana, nudi o vestiti, rinvenuti a Populonia, a Pizzidi-monte presso Prato, a Castellina in Chianti, nella stipe del Falterona e in Emilia, databili nel primo ventennio del v secolo a. C. Nell'Etruria settentrionale dunque, questa tradizione di stile rinnova la plastica votiva in bronzo divulgando modelli 'esterni' che si trasmettono con notevole rapidità.

Nel corso di centocinquant'anni circa si assiste pertanto a una riduzione dell'area di diffusione di questi oggetti: nel periodo piú antico, gli artigiani-mercanti che si riforniscono di materie prime nel territorio volterrano, ricco di miniere, mostrano una mobilità notevole, ma in prosieguo di tempo, dalla seconda metà del vi secolo a. C., la loro area di operatività sembra restringersi alle città dell'Etruria settentrionale e al territorio 'colonizzato' dell'Emilia. I bronzetti a figura umana esauriscono ora la propria funzionalità nell'ambito dei santuari urbani o rurali, mentre i segni di un'attività commerciale con l'Europa provengono ormai dai ricchi oggetti bronzei di uso domestico che si accumulano, come si è visto, nelle tombe dei 'principi-guerrieri' celti.

3. La 'residenza' di Poggio Civitate: la cultura figurativa di un dinasta dell'area interna.

Gli scavi che da piú di un decennio sta conducendo il Bryn Mawr College nelle zone di Poggio Civitate e Piano del Tesoro presso Murlo, a sud di Siena, hanno portato alla scoperta di un insediamento situato su un pianoro posto sulla sommità di una collina che domina tutto il paesaggio circostante, verso la valle dell'Arbia e che è collegata al sistema fluviale del Merse-Ombrone

attraverso piccoli torrenti. L'insediamento consiste in un complesso monumentale di forma quadrangolare esteso 3600 m², al centro del quale è un'ampia corte circondata da una serie di ambienti, porticati per tre lati, mentre quello restante è preceduto da un piccolo edificio rettangolare, leggermente spostato rispetto all'asse mediano del recinto³⁰.

Le ricerche effettuate più di recente, interessate a scoprire le strutture sottostanti la corte porticata, hanno avuto la funzione di chiarire il quadro culturale del primo insediamento e di precisare la cronologia dei resti visibili. Poco si conosce ancora dell'edificio inferiore, la cui planimetria, a quanto sembra, non doveva diversificarsi molto da quella più recente. Il materiale pertinente al livello più antico che è finora accessibile da pubblicazioni a carattere preliminare, si dispone fra l'ultimo quarto del VII e il primo quarto del VI secolo a. C. La ceramica greca di importazione che fornisce questi termini cronologici è costituita da coppe ioniche e da un vaso mesocorinzio, ma assai più cospicua e la messe di ceramica di impasto, di piccoli oggetti in avorio e osso³¹, che riconducono ad aree di fabbricazione proprie dell'Etruria costiera o a officine locali.

Da questi dati emerge abbastanza chiaramente che la frequentazione della Collina del Tesoro inizia dopo la metà del VII secolo a. C. e che un primo addensamento demografico nel sito si può porre attorno alla fine dello stesso secolo. Le terrecotte architettoniche pertinenti all'edificio inferiore, delle quali si conoscono per ora solo alcuni acroteri figurati, trovano il loro confronto più immediato nelle già ricordate decorazioni di Acquarossa.

Lo standard culturale di questa prima fase appare di discreto livello, come poteva d'altronde desumersi dai rinvenimenti sporadici effettuati precedentemente nella necropoli: gli oggetti debbono in prevalenza essere giunti dai centri costieri, ai quali andrà attribuito anche un

ruolo di redistribuzione dei prodotti greci, e dall'area di Vulci. Un posto a parte è occupato invece dai beni di lusso – avori e oreficerie – la cui diffusione si orienta piuttosto verso l'area interna dell'Etruria, gravitante sul corso del Chiana e dell'Arno. Si tratta infatti di oggetti che possiamo riscontrare anche nelle tombe monumentali situate lungo le vie commerciali più frequentate dell'Etruria settentrionale interna, nelle quali è ben distinguibile l'alto potenziale economico dei sepolti. Al pari di queste tombe (Camucia e il Sodo presso Cortona, Quinto Fiorentino presso l'Arno), che sembrano come isolate manifestazioni di un'insospettata ricchezza in un territorio nel quale manca, in quest'età, quella concentrazione demografica che conosciamo nei centri della costa, anche l'insediamento di Murlo appare un fatto isolato. Ove si eccettuino i segni per ora sporadici di un'identica situazione a Castelluccio di Pienza, valico fra la regione chiusina e il Grossetano, o a Castelnuovo Berardenga, dove sono stati notati sorprendenti agganci culturali con la più antica fase di Murlo³², a tutto il territorio, per ora avaro di trovamenti, può attribuirsi una tipologia di insediamenti sparsi, nei quali poteva svolgersi una vita autonoma rispetto ai maggiori centri marittimi.

La grande corte porticata di Murlo viene costruita successivamente, sopra i resti più antichi, secondo un piano preordinato: il riferimento ai fori repubblicani, che pure è stato fatto, è fuor di luogo. La corte quadrata e porticata non soddisfa affatto quanto è postulato da Vitruvio circa i *fora* italici e, d'altro canto, i fori più antichi che conosciamo (quelli di Cosa e di Pompei) riflettono esperienze assai stratificate nel tempo che non possono servire da confronto immediato. Per giungere a un'identificazione circa la natura di questo complesso, nel quale si è voluto vedere un santuario, ci sembra necessario tener conto anzitutto del contesto

storico-ambientale in cui si inserisce l'edificio. Nell'Etruria settentrionale interna testimonianze monumentali attribuibili a santuari datano solo agli inizi del v secolo a. C.³³. La funzionalità di un edificio di culto nell'Italia arcaica sembra infatti correlata all'esistenza di un centro urbano, nel quale l'esigenza devozionale trova una sua espressione monumentale definita. Gli esempi di Satrico, di Caere o dello stesso santuario di Portonaccio a Veii, già ricordati, risultano a questo proposito significativi³⁴. Nell'Etruria settentrionale interna, dove i culti sembrano essenzialmente legati a una società di tipo agricolo, e dove gli stessi santuari dovevano avere carattere prevalentemente posticcio, non si conoscono, almeno per ora, tracce di edifici di culto arcaici anche in quei siti dove sorgeranno veri e propri santuari.

I centri minori dell'Etruria interna forniti di un assetto urbano, come quello scoperto ad Acquarossa presso Viterbo, dimostrano come la costruzione più prestigiosa – planimetricamente affine a quella di Poggio Civitate anche se di dimensioni più ridotte – avesse probabilmente la funzione di residenza 'principesca'³⁵.

Sia l'edificio di Acquarossa che la 'residenza' di Poggio Civitate non ricordano però alcun tipo di costruzione finora attestato in Italia. Il cortile porticato assume nell'economia di questi edifici il ruolo più significativo: non è fuor di luogo, a questo proposito, il richiamo ai palazzi di Larisa sull'Hermeo, in Asia Minore, o di Vouni, a Cipro, nei quali la corte rappresenta il centro per costruzioni nelle quali si svolgeva la vita aristocratica del dinasta. La natura del confronto non va posta in questo caso da un punto di vista genetico, ma tenendo presenti le esigenze di funzionalità che una costruzione del genere poteva richiedere: non a caso ci dobbiamo rivolgere ai siti periferici del mondo ellenico quali la Grecia orientale o Cipro, aree nelle quali è più viva la componente ideologica dei grandi 'palazzi' orientali,

per trovare adeguati paralleli, dal momento che l'edificazione di simili monumenti nella Grecia propria, dove ci si avviava gradatamente alla vita democratica, non poteva soddisfare alcun tipo di esigenza funzionale³⁶.

Prima di affrontare alcuni problemi figurativi relativi alla decorazione coroplastica sembra perciò utile fermarsi su alcune indicazioni fornite dai rinvenimenti minori. L'attività ceramistica locale è attestata dalla notevole produzione di vasi di uso domestico quali olle e fornelli, che si collegano da un punto di vista morfologico a quella produzione, attestata in molti centri abitati, che trova stretti rapporti anche con il bucchero chiusino. La cultura figurativa che ispira in modo unitario sia gli arredi minori sia la decorazione architettonica induce ad affrontare il problema dell'attribuzione di tutta questa attività artistica a un'organizzazione di vasai e coroplasti operanti nel sito di Poggio Civitate. A questa soluzione porta anche un elemento concreto: l'argilla impiegata, quasi sempre di colore rosso-arancio, ricca di inclusi, materiale che è servito sia per la creazione delle terrecotte architettoniche, sia per il vasellame domestico, dal più umile al più prestigioso.

La traccia fondamentale sull'attività dei coroplasti è stata fornita da Bianchi Bandinelli³⁷: esistono a Murlo una produzione a stampo, che comprende lastre decorative, sime rampanti, sime laterali e antefisse, eseguite meccanicamente, e un'altra a tutto tondo, dalla quale provengono i grandi acroteri. Il divario qualitativo che si rileva fra queste due produzioni è dovuto probabilmente al fatto che le matrici sono state importate o comunque create da maestranze qualificate, mentre gli acroteri sono stati eseguiti senza l'ausilio di modelli preesistenti.

Fra gli acroteri, le statue sedute sono un esempio significativo di quanto si vuole dimostrare. Bianchi Ban-

dinelli ha già indicato che, a monte di queste esperienze, c'è una tradizione di artigianato locale, priva di modelli di riferimento. A noi sembra che alcune ingenuità espressive nelle statue di Murlo siano proprio da attribuire all'inesperienza di maestranze abituate a lavorare nelle botteghe dei vasai, in un ambiente, cioè, dove venivano prodotti come manifestazioni di maggior rilievo figurativo i cinerari antropomorfi: necessariamente, allora, l'esito doveva essere 'rustico', in specie nei volti, che risultano «come il corpo di un vaso di argilla d'impasto»³⁸. Che l'ambiente fosse quello dei vasai locali lo conferma un frammento di *rhyton* in bucchero con testa umana, che risulta un confronto assai suggestivo. Si ripete praticamente un fatto che è riscontrabile nella stessa ceramica chiusina prodotta in serie, nella quale gli artigiani sono estremamente abili nel ricoprire le superfici di decorazioni utilizzando mezzi meccanici come stampiglie o cilindretti, ma rimangono del tutto disinteressati di fronte alla realizzazione della figura umana.

Nelle decorazioni eseguite con un procedimento meccanico il tono è invece decisamente diverso. Si considerino ad esempio le lastre, nelle quali lo stile appare unitario: silhouettes con poca evidenza plastica, che la policromia rendeva simili a lunghe fasce colorate, con un effetto comparabile a quello delle ceramiche figurate. L'interesse meramente iconografico che ha mosso finora gli studi su queste lastre, trattate per di più ognuna separatamente, al di fuori del carattere unitario che va invece loro attribuito³⁹, ha rilevato componenti figurative di origine diversa. Annotata da un punto di vista stilistico un'ispirazione genericamente corinzia, visibile soprattutto nelle lastre con il banchetto e con la corsa dei cavalli, i termini di riferimento per il contenuto delle scene vanno ricercati non tanto nei modelli di origine 'esterna', quanto piuttosto in quel repertorio decorativo locale nel quale si è venuto a costituire un lin-

guaggio autoctono, con propri contenuti e propri mezzi espressivi. Le lastre raffigurano banchetti, giochi e parate, una tematica che, inserita nel repertorio decorativo dell'arte 'minore' del distretto chiusino, trova numerose rispondenze: beni di lusso come le pissidi d'avorio scoperte nella necropoli della Pania⁴⁰ o oggetti d'uso come il vasellame in bucchero decorato con l'ausilio di cilindretti, brulicante di figure minute, intente a giochi, banchetti o cerimonie, costituiscono il mondo figurativo nel quale possono essere collocate le lastre di Murlo. Nella decorazione di Poggio Civitate questo repertorio si emancipa dal contesto figurativo degli arredi domestici e si presenta invece come documento di prim'ordine per esprimere i contenuti ideologici della classe dominante. Non ci sembra fuor di luogo il confronto con le terrecotte architettoniche del 'palazzo' di Larisa, dove le lastre, non di esclusiva pertinenza templare, rappresentano il banchetto, la caccia o le parate, i simboli, in altri termini, della ricchezza, della nobiltà e della potenza del dinasta.

Si tratta, in definitiva, di una simbologia piuttosto trasparente che troviamo riflessa anche nel repertorio iconografico che conosciamo nell'arte delle situle dell'area padana, i cui committenti sembrano egualmente preoccupati di esprimere il loro mondo attraverso *ludi*, *epulae* e *pompae*. E, in ultima analisi, se valutiamo l'intento estremamente narrativo, realistico, teso alla descrizione del particolare, che muove quei toreuti – la cui cultura figurativa può essere messa in relazione proprio con l'area chiusina –, non possiamo non confrontarlo con la cura analitica e minuziosa con la quale i coroplasti di Poggio Civitate hanno realizzato ogni dettaglio, ogni arredo, ogni insegna⁴¹ che servisse a riflettere lo status sociale dei personaggi rappresentati.

Il punto di vista che qui si esprime contrasta sensibilmente con l'interpretazione data dagli studiosi ame-

ricani sui soggetti di queste lastre, alcune delle quali hanno condizionato la stessa identificazione del complesso come 'santuario'.

La serie delle lastre con personaggi seduti è stata infatti interpretata come rappresentazione della triade capitolina e della triade aventina, ipotesi che trova forti ostacoli anche da un punto di vista storico-religioso: bisognerebbe infatti ipotizzare che prima del 550 a. C. fosse penetrato a Poggio Civitate un culto 'plebeo' come quello a Cerere, Libero e Libera, che a Roma ha un riconoscimento ufficiale solo agli inizi del v secolo a. C. La spiegazione più semplice e plausibile è invece quella che vede la rappresentazione di un signore-guerriero seguito dalla moglie e dal resto della famiglia. I personaggi di rango inferiore si segnalano, univocamente, per la loro posizione stante e per alcuni dettagli iconografici, come le pettinature, che non raggiungono l'importanza della 'parrucca a piani' attribuita ai personaggi seduti. La stessa coppia coniugale, che precede gli altri personaggi seduti, compare nella serie delle lastre con scena di processione, seduta su un carro, preceduta e seguita da servitori che recano arredi e oggetti che si confanno al fasto provinciale, oggetti che ritroviamo concretamente nel corredo della tomba dei Flabelli di Populonia, pertinente a un nucleo familiare di rango 'principesco'⁴².

Risolta in chiave 'laica' l'interpretazione di queste scene, fra le quali corre un certo tipo di relazione (giochi e banchetti, corteo e 'apparizione' del signore con la sua famiglia), ci sembra probabile anche l'ipotesi sul carattere 'residenziale' del complesso formulata precedentemente.

L'edificio provvisto di una ricca decorazione architettonica risulta una sorta di insediamento-castello nel quale si doveva svolgere una vita autosufficiente e nel quale l'attività artistica ha lasciato un segno rilevante;

al contempo le tracce della vita domestica ci vengono restituite da un notevole numero di resti materiali (ceramica d'uso, oggetti d'abbigliamento, ornamenti di mobili), mentre i segni di culto, sia per quanto concerne le dediche iscritte, sia i doni votivi sembrano per ora piuttosto vaghi. La possibilità che in questo luogo si svolgesse una qualche forma di culto non è comunque da escludere, ma essa era certo connessa, e strettamente, alla classe dominante, entro la quale la figura più alta della struttura gerarchica doveva riunire in sé il potere politico e quello religioso: l'attributo del lituo, assieme a quello delle armi, che viene riferito al primo personaggio seduto nella serie delle lastre può in qualche modo indicarlo. Anche le statue sedute, che decoravano la sommità del tetto, per la loro stessa posizione, si inseriscono nell'ambito di rappresentazioni che nel contesto locale assumono un significato legato all'ambito della venerazione o della regalità, come avviene negli stessi canopi, depositati su ricchi seggi, o nelle statue funerarie della seconda metà del secolo. È dunque il tono celebrativo che sembra prevalere su tutta la decorazione.

I dati dello scavo permettono di verificare un abbandono del sito e una sua 'distruzione' attorno al 525 a. C. Il fenomeno non è isolato, ma presenta analogie sincroniche soprattutto in altre zone dell'Etruria meridionale interna, ad esempio in quei centri che i Romani comprenderanno poi nella *praefectura* di Statonia. La fioritura di insediamenti situati nell'alta valle del Fiora è stata messa in relazione con il fondamentale ruolo che essi dovevano svolgere nell'itinerario Vulci-Chiusi, ma la cultura materiale dimostra che l'intero distretto era anche il tramite obbligato degli scambi commerciali fra la valle del Tevere e le città della costa settentrionale dell'Etruria⁴³. L'accentramento demografico in questi siti, rilevabile soprattutto dall'estensione delle necropoli

nel corso del VII e VI secolo a. C. e dalle stesse costruzioni con terrecotte architettoniche che corrispondono nelle dimensioni a quelle di Murlo, non esclude ovviamente che anche le attività agricole assumessero una loro importanza, in particolar luogo in queste aree collinari. La situazione di Poggio Civitate non ci sembra diversa: la fioritura di questi centri va connessa infatti all'interesse che nella seconda metà del VII secolo a. C. assume il percorso naturale della valle dell'Ombrone, fiume navigabile nell'antichità, come arteria di comunicazione fra i centri marittimi (Vetulonia e Roselle) e i centri interni (Castelluccio di Pienza e Chiusi)⁴⁴. Appare del tutto improbabile che il luogo fosse stato scelto per collocarvi un santuario isolato e che tutta la costruzione assumesse questo significato, al punto che la corte e gli ambienti che la circondavano fossero adibiti a luogo di culto: ci si potrebbe chiedere, allora, quale ruolo doveva svolgere la necropoli, non molto distante dalla 'residenza', che ha restituito e continua a restituire tombe il cui standard non può essere imputato a gente di passaggio⁴⁵.

Secondo gli scavatori un indizio della funzione sacra del luogo potrebbe ricavarsi dal modo in cui fu distrutto e recintato l'insediamento o furono formati interi scarichi di terrecotte architettoniche. Constatato che l'abbandono del sito fu deliberato, possiamo costruire tutte le ipotesi che vogliamo se non inseriamo questo evento nel quadro storico e archeologico contemporaneo. Nell'area meridionale interna, dopo l'abbandono più o meno forzato dei centri verso la fine del VI secolo a. C., si assiste, nel corso dell'età ellenistica, negli stessi siti o nell'ambito dei medesimi distretti, a un ripopolamento delle zone disertate come riflesso di nuove tendenze dello stato romano o degli stessi aristocratici etruschi verso più avanzate forme di produzione agricola⁴⁶. L'evidenza archeologica non fornisce per il terri-

torio di Murlo un quadro altrettanto esauriente, dal momento che i rinvenimenti hanno un carattere piuttosto sporadico. Accettando però, come sembra ormai chiaro, che Murlo è un centro posto fra le città costiere gravitanti attorno al lago Prile (nell'odierna piana di Grosseto) e il distretto chiusino, possono emergere dati di un certo interesse. Da una parte Roselle, nella seconda metà del VI secolo a. C., assurge a un ruolo di primo piano anche nei confronti di Vetulonia, come indicano tutti gli indizi per ora rilevabili dalle relazioni preliminari sullo scavo della città, dall'altro tutti i centri che sorgono a sud-ovest di Poggio Civitate, situati sul crinale che divide il sistema idrografico dell'Orcia da quello dell'Astrone, soggetti a influenza chiusina, ripetono la situazione rilevata a Poggio Civitate: l'occupazione delle sedi dislocate in villaggi, forse meno stabile, tende a cessare attorno alla fine del VI secolo a vantaggio dell'incremento demografico che si registra a Chiusi proprio in quest'epoca. La fine di Poggio Civitate, per quanto non violenta, si colloca dunque nel momento storico complesso e tormentato corrispondente alla fine dell'età regia a Roma e va collegata alla capacità di attrazione che esercitano i poli urbani nei confronti dei piccoli potentati rurali, di cui è prevedibile scoprire altri resti, simili a quelli di Murlo, che esauriscono, attorno alla fine del VI secolo a. C., il ruolo politico ed economico avuto in età precedente⁴⁷.

4. *La scultura funeraria nei distretti del Chiana, dell'Arno e a Felsina: committenza urbana e committenza rurale.*

Il fenomeno di spopolamento dei centri rurali, che si configurassero come villaggi o come 'residenze' dinastiche, provoca nel distretto chiusino uno sviluppo del

centro maggiore entro il quale le attività legate al commercio, attraverso i traffici fluviali, trovano un potenziamento. Le tombe a camera si generalizzano, occupando le colline che circondano il luogo dell'insediamento, l'attuale città di Chiusi, la loro disposizione interna diviene più complessa, fungendo l'ambiente centrale da vestibolo rispetto alle più piccole camere ricavate attorno alle pareti, dove vengono deposti i resti umani⁴⁸.

In una società urbanizzata, nella quale il ceto aristocratico si sostituisce al potere accentrato, anche le ricchezze spettanti al 'capo', concretate negli arredi funebri, tendono ora a distribuirsi più omogeneamente. E la produzione artistica rivela molto efficacemente questo carattere, sviluppandosi per l'arte funeraria un tipo di monumenti prodotti da botteghe stanziato nel centro urbano. Si tratta di un notevole gruppo di segnacoli tombali e di urne funerarie, decorati a basso rilievo, eseguiti in una pietra di tipo travertinoide estratta da cave prossime a Città della Pieve⁴⁹.

L'esemplare più antico di questa classe, da porre prima della metà del VI secolo a. C., è al tempo stesso il più monumentale e il più complesso nelle figurazioni. Presenta infatti tre cilindri sovrapposti che recano sulla superficie scene differenti, collegate con il rito funebre: una sfilata di opliti, interrotta da un flautista, una danza femminile, interrotta forse da una scena di compianto funebre, corse di cavalieri e una scena di lotta. La tematica si collega al repertorio iconografico che abbiamo già visto nella decorazione della residenza di Murlo, individuando uno stesso contesto di pertinenza sociale, ma si carica di un significato funerario che può essere evinto soprattutto dalla scena di compianto: la celebrazione del rito impegna infatti compagni d'arme, suonatori, un gruppo di giovinette che danzano, personaggi che celebrano giochi in onore del defunto. Eventi, questi, che

solennizzano, come accade nelle società 'arcaiche', un momento particolare come la cerimonia funebre, nell'ambito della quale le prove di forza fisica restituiscono alla collettività dei partecipanti al rito la sicurezza circa la propria esistenza.

La successiva semplificazione di questi monumenti, urne e cippi, cilindrici o parallelepipedi che siano, sormontati da elementi di coronamento a sfera o a 'cipolla', riduce le scene rappresentate in rilievo a temi direttamente connessi con la reintegrazione alla vita dei partecipanti – il banchetto, i giochi – mentre un significato legato al rango sociale di appartenenza dei committenti rivelano le scene di 'assemblea', con personaggi seduti, che appaiono con i simboli della loro autorità, come nelle lastre decorative di Murlo.

La sistemazione cronologica di questa classe monumentale appare ancora lontana da una precisa classificazione, data l'inesistenza di notizie circa i rinvenimenti, avvenuti per la maggior parte nel corso dei tumultuosi scavi ottocenteschi⁵⁰. «Forma e stile sono così intimamente legati alla materia che vanamente si cercherebbe una parentela stilistica in altre classi di monumenti dovuti sempre all'arte locale di Chiusi, per esempio i buccheri a rilievo o nelle scarse pitture di vasi a figure nere. Mentre nei buccheri in aderenza alle possibilità della materia si manifestano tendenze alle forme dolcemente arrotondate a rilievi morbidi, la pietra tenera e granulosa può essere sfruttata con buoni effetti, riuscendo a trarre effetti gradevoli di forme semplificate, definite nitidamente da intagli e modellate con rilievi appena sensibili»⁵¹. Dal momento iniziale, nel quale le composizioni esprimono una loro grandiosità, forse troppo 'costruita' mediante l'iterazione degli stessi motivi, ritagliati sullo sfondo, si passa a scene ridotte nelle quali le ascendenze ioniche divengono più evidenti, e la concezione compositiva guadagna in equilibrio. È forse la

stessa tecnica dell'intaglio che ricorda le esperienze dei cofanetti eburnei citati in precedenza, molti dei quali rinvenuti proprio a Chiusi. Ma è poi «la grande fonte dell'arte greca intravista quasi solamente attraverso la ceramica» attica a figure rosse⁵² a fornire i modelli stilistici a questa scuola, con gli inizi del v secolo a. C., nel momento in cui gli affrescatori di Tarquinia vengono chiamati a dipingere anche le tombe dei maggiorenti chiusini.

Non diverso è il disagio nell'illustrare un'altra classe di segnacoli funerari, le cosiddette «pietre fiesolane», una trentina di monumenti che hanno spesso servito in età moderna come materiale da costruzione: nella chiesa di San Tommaso a Firenze, in una casa rurale di Settignano, nella torre della villa medicea di Trebbio, alla rocca di Montemurlo⁵³. Non si conoscono elementi di associazione tombale per questi monumenti, le cui aree di rinvenimento possono concentrarsi nelle attuali zone del Mugello, di Firenze-Fiesole e di Artimino-Pistoia, individuando le aree di popolamento a nord dell'Arno. Rispetto ai segnacoli chiusini le 'pietre' presentano una loro fisionomia peculiare, dal momento che alcune di esse assolvono la funzione di 'stele', come i precedenti volterrani (monumenti nei quali il carattere celebrativo per il defunto è più evidente). La pietra «serena», morbida a tagliarsi come la pietra «fetida» chiusina, viene scelta per realizzare la decorazione a basso rilievo. Nelle stele, più che nei cippi, dove prevalgono raffigurazioni di animali esotici o fantastici in funzione simbolico-apotropaica, la rappresentazione di guerrieri o di personaggi con lituo, isolati, dipende in modo evidente dai monumenti funerari dell'area volterrana, ma assai frequenti sono le immagini che ricorrono anche nel repertorio chiusino, come il banchetto, limitato però a pochi personaggi che raffigurano il nucleo familiare di base, le

danze e i giochi e, in un sol caso, una scena di commiato fra armati. Il mondo che viene rappresentato è ridotto dunque agli elementi essenziali; manca quella corallità che spesso ricorre nei cippi chiusini, individuandosi forse in questo tipo di evidenze figurative una società di tipo 'rurale' nella quale le rappresentazioni connesse al 'prestigio' del defunto si risolvono nei simboli del suo potere o della sua ricchezza personale. La stessa distribuzione geografica dei monumenti, non concentrati nelle necropoli attorno a un grande centro urbano, ma sparsi nelle diverse aree di popolamento della media valle dell'Arno e del Sieve, favorisce quest'interpretazione. Nonostante ciò le 'pietre' fiesolane, pur nella varietà dei tipi, costituiscono un complesso unitario da un punto di vista stilistico, che andrà probabilmente attribuito a un'unica generazione di maestranze attive nei decenni attorno al 500 a. C. I motivi decorativi accessori e lo stile delle raffigurazioni rientrano in un linguaggio che è ben conosciuto anche nella piccola bronzistica locale, nel quale appaiono evidenti le ascendenze nordioniche: la mediazione delle botteghe di Orvieto e di Chiusi, sostenuta da più parti, può essere ora attenuata tenendo presente il ruolo che le influenze fociensi hanno avuto nella formazione della cultura artistica dei distretti dell'Etruria settentrionale.

La dinamica del fenomeno che abbiamo cercato di illustrare per Chiusi trova un parallelo successivo in Emilia. La diaspora degli Etruschi del Nord oltre Appennino porta con sé anche una nuova concezione della struttura urbana organizzata, che viene applicata a siti di nuova formazione, quali Marzabotto e Spina, e ad abitati preesistenti, non ignoti alla frequentazione precedente, come Bologna. Mentre a Marzabotto e Spina le strutture urbane pianificate ortogonalmente denunciano la propria origine coloniale, a Felsina l'im-

patto con la cultura degli Etruschi favorisce il concentramento urbano in un'area precedentemente abitata per villaggi⁵⁴.

Spina assume presto i caratteri di un emporio commerciale e la compagine etrusca piú intraprendente eserciterà fino a epoca avanzata una concorrenza diretta nei confronti dei 'pirati' illirici e indigeni catturando praticamente tutto il commercio ateniese nell'Adriatico e divenendo punto di smistamento di prodotti agricoli e di bestiame, di metalli e d'ambra; Marzabotto rimane invece ancorata al suo ruolo di 'città carovaniera' nell'itinerario che si svolgeva lungo l'Appennino e svilupperà fundamentalmente attività terziarie. Felsina, al contrario, sorta di punto di incrocio fra itinerari diversi, situata agli inizi del percorso del Reno in pianura, collegata a Spina, si svilupperà in modo piú omogeneo, assumendo i caratteri propri di una *pólis* dell'Etruria interna. Nonostante le successive sedimentazioni storiche, per l'evoluzione della città etrusca è stata proposta una sorta di condensazione rispetto alle diverse aree occupate dai villaggi dell'età del ferro con uno spostamento verso le colline sudoccidentali. Il recente rinvenimento di un santuario individua tipi di culto che ricordano funzionalmente quelli di Arezzo⁵⁵. Le necropoli etrusche, fuori dell'abitato, tutte formate da tombe individuali, secondo un costume che rivela indubbie ascendenze 'rurali', mostrano uno standard medio abbastanza alto entro il quale gli oggetti di lusso hanno precise etichette di provenienza: ceramiche da Atene, bronzi e avori dall'Etruria propria.

L'emergenza di una classe di monumenti elaborati localmente, legata al culto funerario, si localizza solo dopo la metà del v secolo a. C., quando si diffondono le caratteristiche stele a forma di ferro di cavallo, decorate a intaglio e poi dipinte, la cui durata è seguibile per un secolo circa. Si tratta di un fenomeno parallelo a quel-

lo chiusino sia per quanto concerne la nascita di una coscienza figurativa legata a una società urbana, sia per quanto riguarda lo stesso repertorio delle immagini.

Il nucleo di origine di queste manifestazioni va comunque cercato nel ristretto gruppo di stele orientalizzanti che appaiono già nella seconda metà del VII secolo a. C. come segnali di tombe pertinenti a personaggi eminenti non solo nell'area bolognese, ma anche nel territorio circostante⁵⁶. Mentre il repertorio decorativo si collega alle immagini simboliche della cultura orientalizzante della valle dell'Arno, il tipo monumentale rivela indubbe congruenze con manifestazioni analoghe note fra gli Italici dell'area adriatica. Ma già da questo periodo si evidenzia come fatto fondamentale un filo che lega, innegabilmente, le manifestazioni artistiche di Bologna alla cultura dell'area interna dell'Etruria settentrionale⁵⁷. Nelle stele della Bologna etrusca, Felsina, i riscontri divengono ancora più puntuali: il monumento, raramente provvisto di iscrizione, segnala la presenza della tomba e distribuisce su più registri, con netta prevalenza di quello centrale, una tematica affine a quella dei cippi chiusini. Ai fini della comprensione della mentalità della committenza i dati più significativi emergono proprio nel repertorio iconografico: questo genere di manifestazioni inizia a Felsina quando sta cadendo in disuso a Chiusi e quando, soprattutto, la tematica si sta orientando verso trasparenti allusioni al mondo funerario⁵⁸. Numericamente poco consistenti sono a Felsina le rappresentazioni relative a banchetti, giochi, danze e corse di cavalli, che potrebbero derivare dalla tematica chiusina, così come quelle di guerrieri isolati, che, a loro volta, potrebbero derivare dalla tematica 'fiesolana'. Massiccia, invece, è la rappresentazione di viaggi a cavallo o su carro condotto da cavalli alati, di congedo fra personaggi, che iniziano già nella seconda metà del V secolo a. C.⁵⁹. La successiva presenza di personaggi

alati negli stessi soggetti chiarisce quanto in precedenza rimaneva allusivo: la lotta del guerriero contro figure mostruose potrebbe indicare una continuazione dell'attività in vita del defunto anche nell'aldilà, in un mondo che si profila dunque come un ambiente popolato da mostri favolosi, alcuni dei quali assumono anche vesti sileniche⁶⁰.

A ben riguardare il repertorio dei cippi chiusini, il tema del viaggio in carro condotto da cavalli alati è attestato solo su un monumento della metà del v secolo a. C., ma, nella seconda metà del secolo, le grandi statue-cinerario accolgono sui coperchi demoni femminili alati in compagnia del defunto⁶¹. È proprio la massiccia documentazione felsinea ad attestare l'esistenza, nella seconda metà del v secolo a. C., di una precisa coscienza demonologica nella mentalità etrusca, che può emergere in quest'area forse per il maggior contatto, in quest'epoca, con la visione escatologica della cultura greca, tramite Spina. La trasformazione del repertorio documenta che al concetto del monumento funerario inteso come fatto connesso al prestigio del defunto si sostituisce l'esigenza di esprimere credenze nuove, che sembrano diffondersi proprio nell'area interna dell'Etruria⁶² e, di qui, verso la costa tirrenica.

¹ «Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 1882, pp. 230 sg.

² «Notizie degli Scavi», 1892, p. 308.

³ «Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 1879, pp. 233 sg.

⁴ «Monumenti Antichi dei Lincei», x (1899), c. 150.

⁵ E. FIUMI, *La facies arcaica del territorio volterrano*, in «Studi Etruschi», XXIX (1961), pp. 253 sgg.

⁶ G. CAPUTO, *Cultura orientalizzante nella vallata dell'Arno*, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna*, Firenze 1974, pp. 19 sgg., ma si vedano anche gli interventi successivi (pp. 55 sgg. e 147 sgg.).

⁷ M. CRISTOFANI, *Volterra, scavi 1969-1971*, in «Notizie degli Scavi», supplemento 1973 (1976), pp. 242 sgg.

⁸ Il libro piú recente su questi monumenti è R. GEMPELER, *Die etruskischen Kanopen*, Einsiedeln 1974, sul quale si veda però la mia recensione in «Studi Etruschi», XLIV (1976), pp. 473-83.

⁹ Cfr. a questo proposito l'articolo-bilancio di C. ANTI, *Il problema dell'arte italica*, in «Studi Etruschi», IV (1930), pp. 151-71.

¹⁰ Cfr. da ultimo F. DELPINO, in *La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione*, Firenze 1977, pp. 173 sgg.

¹¹ E. HALL DOHAN, *A Ziro Burial from Chiusi*, in «American Journal of Archaeology», XXXIX (1935), pp. 198 sgg.

¹² A. HUS, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Paris 1961, pp. 239 sgg.

¹³ Manca ancora un repertorio aggiornato delle forme e delle decorazioni di questa classe. Sulla distribuzione dei bucheri chiusini si veda G. CAMPOREALE, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna* cit., pp. 104 sgg.

¹⁴ Uno dei due esemplari di Chiusi è stato rubato. Altri esemplari a Berlino e a Philadelphia sembrano falsi del tardo Ottocento: CRISTOFANI, *art. cit.* a nota 8, p. 482. Dubbio anche l'esemplare conservato a Oxford (Ashmolean Museum).

¹⁵ E. DE MARTINO, *La ritualità del lamento funebre antico come tecnica di reintegrazione*, in «Studi e materiali di storia delle religioni», XXVI (1955), pp. 15 sgg. e, in particolare, per le lamentazioni funebri nelle società arcaiche, pp. 36 sgg. Per una recente messa a punto di queste rappresentazioni si veda T. DOHRN, *Totenklage im frühen Etrurien*, in «Römische Mitteilungen», LXXXIII (1976), pp. 195 sgg.

¹⁶ F. MAGI, *L'ossuario di Montescudaio*, in *Atti I simposio internazionale di preistoria italica*, Roma 1969, pp. 121-33; F. NICOSIA, *Il cinerario di Montescudaio*, in «Studi Etruschi», XXXVII (1969), pp. 369-401.

¹⁷ Su questa scoperta e sul suo significato: S. BOUCHER, *Une aire de culture italo-celtique aux VII-VI siècles av. J. Ch.*, in «Mélanges de l'École française de Rome», LXXXI (1969), pp. 37 sgg.; e adesso in «Gallia», XXVIII (1970), pp. 190 sgg.

¹⁸ La lettera è citata da FIUMI, *La facies arcaica* cit., p. 286, nota 88. La località di Colloredo si trova a metà strada sull'itinerario che collegava Volterra con Montecatini Val di Cecina, zona mineraria.

¹⁹ S. BOUCHER, *Bronzes grecs, hellénistiques et étrusques des Musées de Lyon*, Lyon 1970, nn. 49, 51, 97-103.

²⁰ È il caso di alcune stipi famose dell'Etruria settentrionale come quella di Brolio in Val di Chiana o del monte Falterona, che hanno restituito oltre ai bronzetti figurati anche frammenti di oggetti bronzei (arredi domestici o armi) e, nella fase piú tarda, monete.

²¹ Una rassegna su questi problemi è curata da M. A. FUGAZZOLA

DELPINO, in *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, IV, Roma 1975, pp. 43 sgg.

²² Oltre alle opere citate di s. BOUCHER, cfr. J. BALTŸ, *Un centre de production de bronzes figurés de l'Etrurie septentrionale*, in «Bulletin de l'Institut Belge de Rome», xxxiii (1966), pp. 5 sgg.

²³ Sulla provenienza dalla Cappadocia di questi bronzetti si possono esprimere seri dubbi; cfr. comunque A. HUS, in «Mélanges de L'École française de Rome», LXXI (1959), pp. 9 sgg.

²⁴ Località di rinvenimento: Francia (Châtillon-sur-Seine, Thorigné-en-Charnie, Montaulin [Aube]); Francia (Menthon); Jugoslavia (Smederevo).

²⁵ Località di rinvenimento: Volterra, Castello (Firenze), territorio senese, territorio fra Chiusi e Perugia, Montalcino.

²⁶ Cfr. da ultimi: P. BOCCI PACINI, *Appunti su Arezzo arcaica*, in «Studi Etruschi», XLII (1975), pp. 65 sgg.; G. GUALANDI, *Santuari e stipi votive dell'Etruria padana*, ivi, XLI (1974), pp. 37 sg.

²⁷ A. BRELICH, *Paidés e parthenoi*, Roma 1969, pp. 435 sg. e 448 sg.

²⁸ Cfr. ad esempio P. J. RIIS, *Tyrrhenika*, Copenaghen 1941, p. 135.

²⁹ M. CRISTOFANI MARTELLI, *Il ripostiglio di Volterra*, in *Contributi introduttivi allo studio della monetazione etrusca*, Napoli 1975 [Roma 1976], pp. 87 sgg.

³⁰ Cfr. sull'insediamento: *Poggio Civitate*, catalogo della mostra, Firenze 1970; inoltre, con tutta la letteratura, M. CRISTOFANI, *Considerazioni su Poggio Civitate (Murlo, Siena)*, in «Prospettiva», I (1975), pp. 9-17.

³¹ Cfr. le relazioni preliminari poi pubblicate in «American Journal of Archaeology», LXXVIII (1974), pp. 268 sgg.; LXXIX (1975), pp. 357 sgg.; LXXXI (1977), pp. 3 sgg.

³² Per i caratteri della cultura materiale nell'area settentrionale cfr. G. CAMPOREALE, *Irradiazione della cultura chiusina arcaica*, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna* cit., pp. 99 sgg.; P. BOCCI PACINI, *Un ritrovamento arcaico presso Castelnuovo Berardenga*, in «Studi Etruschi», XLI (1973), pp. 121 sgg.

³³ Cfr. per Chiusi: A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund 1941, pp. 252 sgg.; per Arezzo: G. MAETZKE, in «Bollettino d'Arte», 1949, pp. 249 sgg.

³⁴ Cfr. pp. 67 sgg.

³⁵ C. E. OESTENBERG, *Case etrusche ad Acquarossa*, Roma 1975, pp. 44 sgg.

³⁶ Cfr. a questo proposito A. GIULIANO, *Enciclopedia dell'arte antica*, V, 1963, pp. 856-858, s. v. *Palazzo*. Sull'origine e sulle componenti orientali del palazzo di Vouini: E. GJERSTAD, in *Corolla Archaeologica Gustavo Adolpho dicata*, Lund-Leipzig 1932, pp. 145 sgg.

³⁷ R. BIANCHI BANDINELLI e A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, pp. 195 sgg.

³⁸ R. BIANCHI BANDINELLI, *Osservazioni sulle statue acroteriali di Poggio Civitate*, in «Dialoghi di archeologia», VI (1972), p. 238.

³⁹ P. J. SMALL, *The Banquet Frieze from Poggio Civitate (Murlo)*, in «Studi Etruschi», XXXIX (1971), pp. 25 sgg.; T. N. GANTZ, *Divine Triads on an Archaic Etruscan Frieze Plaque from Poggio Civitate*, ivi, pp. 3 sgg.; M. COOL ROOT, *An Etruscan Horse Race from Poggio Civitate*, in «American Journal of Archaeology», LXXVII (1973), pp. 121 sgg.; T. N. GANTZ, *The Procession Frieze from the Etruscan Sanctuary from Poggio Civitate*, in «Römische Mitteilungen», LXXXI (1974), pp. 1 sgg.

⁴⁰ M. CRISTOFANI, *Per una nuova lettura della pisside della Pania*, in «Studi Etruschi», XXXIX (1971), pp. 79 sgg.

⁴¹ Si veda J. MACINTOSH, *Representations of Furniture on the Frieze Plaques from Poggio Civitate*, in «Römische Mitteilungen», LXXXI (1974), pp. 15 sgg.

⁴² L'interpretazione relativa alla coppia maritale è stata suggerita al Gantz, che l'ha comunque rifiutata, da G. Dumézil (cfr. GANTZ, *Divine Triads* cit., p. 22, nota 66).

⁴³ G. COLONNA, *Ricerche sull'Etruria interna volsinese*, in «Studi Etruschi», XLI (1973), pp. 63 sgg.

⁴⁴ Si confrontino soprattutto le lastre di Poggio Buco («Notizie degli Scavi», 1898, pp. 435 sgg.).

⁴⁵ Per i materiali dalle tombe cfr. per ora *Poggio Civitate*, catalogo della mostra cit., pp. 14 sgg.

⁴⁶ Su questi problemi cfr. gli interventi in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna* cit., pp. 273 sg. e 277.

⁴⁷ Per un'analisi più dettagliata del fenomeno cfr. CRISTOFANI, *Considerazioni su Poggio Civitate* cit., pp. 7-9 e in *La civiltà arcaica di Vulci* cit., pp. 249 sgg.

⁴⁸ Per i problemi di Chiusi rimane ancora fondamentale R. BIANCHI BANDINELLI, *Clusium*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XXX (1926); per questi aspetti, cc. 383 sgg. e 389 sgg.

⁴⁹ Nonostante recenti contributi rimane ancora fondamentale per questa classe E. PARIBENI, *I rilievi chiusini arcaici*, in «Studi Etruschi», XII (1938), pp. 57 sgg. e XIII (1939), pp. 179 sgg.

⁵⁰ Anche questa classe non fu esente da falsificazioni: M.-F. BRIGUET, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», LXXXIV (1972), pp. 847 sgg. e in *Mélanges Boyancé*, Roma 1974, pp. 103 sgg.

⁵¹ PARIBENI, *I rilievi chiusini* cit., p. 198.

⁵² *Ibid.*, p. 199 sgg.

⁵³ Su questa classe fondamentale è F. MAGI, *Stele e cippi fiesolani*, in «Studi Etruschi», VI (1932), pp. 11 sgg. In seguito la letteratura è ripresa da F. NICOSIA, *Due nuovi cippi fiesolani*, in «Studi Etruschi», XXXIV (1966), pp. 149 sgg. Rinvenimenti recenti a Pistoia, Settignano presso Firenze e a Frascole (Dicomano).

⁵⁴ Per Marzabotto: G. A. MANSUELLI, *Marzabotto: dix années de fouilles et recherches*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», LXXXIV (1972), pp. 111 sgg. Per Spina: G. UGGERI e S. UGGERI PATITUCCI, *Topografia e urbanistica di Spina*, in «Studi Etruschi», XLII (1974), pp. 69 sgg. Per Bologna: G. A. MANSUELLI, *Bologna. Centro storico*, Bologna 1970, pp. 21 sg.

⁵⁵ G. GUALANDI, *Un santuario felsineo nell'ex villa Cassarini*, in «Atti e memorie Deputazione storia patria per le province di Romagna», XXIV (1973), pp. 315 sgg., che tende però a considerare il santuario come centro sacro della città. Illuminante la situazione di Arezzo con le sue Stipi: BOCCI PACINI, *Appunti su Arezzo arcaica* cit., pp. 47 sgg.

⁵⁶ Su questi problemi si veda soprattutto G. A. MANSUELLI, *Una stele felsinea di tradizione villanoviana*, in «Rivista Istituto Archeologia e Storia dell'Arte», V-VI (1956-57), pp. 1 sgg. Per una scoperta recente, utile per la cronologia, L. KRUTA POPPI, in «Studi Etruschi», XLV (1977), pp. 53 sgg.

⁵⁷ Mi riferisco in particolare sia alla bronzistica (tintinnabulo della tomba degli Ori, situla della Certosa) che alla nota testa Gozzadini, confrontabile con le sfingi arcaiche in pietra di Chiusi.

⁵⁸ Sul repertorio delle stele felsinee: P. DUCATI, *Le pietre funerarie felsinee*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XX (1911), cc. 525 sgg.

⁵⁹ Per una classificazione tematica in questo senso: J. M. BLÁZQUEZ, *Caballos en el infierno etrusco*, in «Ampurias», XIX (1957-58), pp. 37 sgg.

⁶⁰ Sul significato funerario del sileno: S. FERRI, *Il sileno nell'oltretomba etrusco*, in «Historia», III (1929), pp. 61 sgg.

⁶¹ Per il cippo: PARIBENI, *I rilievi chiusini* cit., pp. 192 sg. Per le statue-cinerario cfr. oltre, pp. 157 sgg.

⁶² Sul significato delle scene dipinte nelle tombe orvietane cfr. p. 171.

Capitolo sesto

Il problema della recezione dell'arte classica

Gli scontri fra interi 'popoli' che caratterizzano il primo venticinquennio del v secolo a. C., partendo dalle guerre greco-persiane in Oriente e coinvolgendo, in Occidente, Greci della Magna Grecia, Etruschi e Cartaginesi, devono aver profondamente influito all'interno dell'organizzazione delle *póleis* etrusche della costa, nella cui economia era fondamentale l'attività mercantile. La definitiva sconfitta dei Persiani nel 480 a. C. a Salamina coincide con la disfatta navale dei Cartaginesi a Imera in Sicilia, mentre, poco più tardi, nel 474 a. C., altri 'barbari', proprio gli Etruschi, sono sconfitti da Ierone, tiranno di Siracusa, nelle acque di Cuma. L'aura celebrativa che avvolge questi episodi nella tradizione letteraria greca è stata recepita dagli storici moderni, in particolar modo in quell'ambito della storiografia borghese che ha inteso privilegiare lo 'spirito' greco nei confronti delle popolazioni anelleniche. Quale sia stato in realtà il peso di questa perdita sul piano politico non può essere evinto chiaramente dalla tradizione letteraria. Pur nella scarsità di informazioni fornite dalle fonti antiche conosciamo ancora due attacchi della marineria siracusana ai porti dell'Etruria metallifera e alle comunità coloniali stanziata sulla costa occidentale della Corsica (Diodoro Siculo, XI 87.6 e 88) che sembrano una successiva reazione di Siracusa all'attività piratesca degli

Etruschi in Sicilia; nel 413 a. C., poi, la spedizione etrusca guidata dal *praetor Etruriae* in aiuto degli Ateniesi impegnati nell'assedio di Siracusa è un'ulteriore risposta a una serie di avvenimenti che vedono l'Etruria impegnata a contrastare l'espansionismo sempre più dilagante di Siracusa nel Tirreno¹.

L'interpretazione che può essere data ad alcuni fatti archeologici ben documentati, quale ad esempio il forte calo delle importazioni di ceramica attica dopo l'*acmé* raggiunta fra il 520 e il 480 a. C., deve tener conto dell'apertura di mercati nuovi e fiorenti, come quelli adriatici o del Mediterraneo occidentale, ma anche e soprattutto di fatti interni alle stesse città dell'Etruria meridionale costiera nelle quali le comunità di mercanti greci stanziati nei porti sembrano dileguarsi progressivamente, al punto che i luoghi di culto, fondati e frequentati una volta dai meteci greci, assumono, come a Gravisca, un carattere prevalentemente locale.

Sul piano della storia sociale l'esempio di Roma può fornire alcune illuminazioni. La più intraprendente compagine plebea, formata anche dal ceto mercantile, culturalmente orientata verso la Magna Grecia, e il più mobile contingente etrusco, trapiantato a Roma dall'età monarchica e integrato nello stato romano, dal 486 a. C. fino al 461 a. C. vengono esclusi dalle massime cariche pubbliche: il vecchio patriziato agrario, in un periodo di recessione economica, respinge sia la nuova classe sociale sia elementi etnicamente esterni, riprendendo quota sul piano politico². La dipendenza culturale ed economica di Roma dall'Etruria accelera, dopo la fine della monarchia, un processo di ristagno, contemporaneo al momento in cui divengono più gravi i problemi di organizzazione civile e sociale: la 'serrata del patriziato', nel secondo quarto del v secolo a. C., non è altro che la riaffermazione della vecchia aristocrazia fondiaria, ma è anche il primo episodio di quello scontro fra classi anta-

goniste, il patriziato e la plebe, che anima tutta la storia sociale di Roma fino alla riorganizzazione del 367 a. C.

La società etrusca appare al contrario fondamentalmente statica da questo punto di vista, mancando, a quanto sembra, quella compagine 'intermedia', priva di origini aristocratiche, che riesce a inserirsi nella classe dirigente romana. I ceti aristocratici delle città costiere escono dalla crisi riaffermando il proprio potere sulla proprietà fondiaria, mentre quelli dei centri interni paiono avvertire in misura minore i sintomi di questa recessione: la classe di semi-liberi o di clienti-servitori solo dopo molto tempo e a seconda delle diverse situazioni locali, potrà infatti emanciparsi da una condizione di subalternità che gli autori classici descrivono in modo non omogeneo.

In un quadro di questo genere, assodata la continuità delle esperienze artistiche dal periodo di maggiore influenza ionica fino al 480 a. C., i decenni posteriori alla battaglia di Cuma dovrebbero apparire come un momento di 'vuoto', nel quale l'attività artistica, per il suo carattere tutto sommato precario, subisce un riflusso. Ciò nonostante sembra possibile avvertire in questo periodo una concentrazione di esperienze figurative in alcune tombe tarquiniesi o nel secondo tempio di Pyrgi, mentre una vera e propria assenza di novità espressive si avverte solo nella seconda metà del secolo. Anche se i modelli del tardo arcaismo sembrano costituire, nel v secolo a. C., l'unico mondo di riferimento possiamo tuttavia assistere, in particolar modo nell'area tiberina, a un aggiornamento progressivo nei confronti del contemporaneo sviluppo dell'arte greca di età classica. Le rapide conquiste formali che portano gli artisti della Grecia propria dal 480 al 450 a. C. alla formazione di quel fenomeno che è l'arte 'classica' rimangono infatti un episodio irripetibile nella misura in cui ad Atene e in Grecia esse risultano appannaggio di scuole di artisti e

di personalità che operano in un ambiente culturale dei piú avanzati, al servizio di una committenza pubblica che impiegava somme ingentissime per la costruzione e la decorazione dei grandi templi poliadici. La mancanza di una trasmissione diretta di esperienze o di mediazioni, che erano invece avvenute nei decenni finali del VI secolo a. C., la relativa disponibilità economica, fanno sí che l'influenza dell'arte classica in Etruria divenga un fatto figurativamente marginale, innestato su una tradizione che aveva tratto spunto vitale dagli esiti del tardo arcaismo.

1. *I grandi cicli decorativi del tardo arcaismo.*

Attorno al 500 a. C. l'attività ceramografica etrusca ha un netto declino: la ceramica attica a figure rosse ha infatti nel primo venticinquennio del secolo un indubbio ruolo sostitutivo, anche se non mancano documenti relativi a occasionali presenze di ceramografi di origine greca che imitano, nel ventennio 480-460 a. C., la ceramica attica usando tecniche insolite come la suddipintura sul fondo nero del vaso³. Le conquiste formali attribuibili alla pittura vascolare attica a figure rosse, nella quale le linee interne ai corpi si caricano di una potenzialità espressiva del tutto nuova, favorendo rappresentazioni di scorci e prospetti, trovano un chiaro riscontro nella pittura tarquiniese della prima generazione del V secolo, i cui esiti stilistici sono stati spesso confrontati con l'opera di quei decoratori attici che rispondono ai nomi di Psiax, Oltos o Euphronios, o dei piú tardi pittori di Brygos e di Kleophrades. La decorazione dipinta della tomba delle Bighe di Tarquinia segna un definitivo mutamento nell'ambito della pittura tombale⁴. È infatti il risultato di una tradizione che già nella parete di fondo della piú antica tomba delle Leonesse o

nella attenta calibratura delle figure del fregio della tomba del Barone sembra obbedire a una sorta di 'ordine' nel sistema decorativo, qui accentuato dall'aggetto di elementi strutturali, come la grande mensola che sostiene il trave maggiore o il piccolo fregio. Le novità concernono il contenuto delle rappresentazioni, la tecnica pittorica e lo stile. I temi del banchetto, raffigurati nella parete centrale, e le danze, nelle pareti laterali, già noti, solo ora vengono codificati come elementi primi del contesto figurativo come indicano i monumenti posteriori. Viene così operata una precisa scelta da parte dei committenti entro un ventaglio di tematiche, precedentemente assai più numerose e finalizzate, come nell'Oriente greco, a esaltare la ricchezza e l'opulenza del destinatario. Anche in una tomba dipinta della Licia, databile agli inizi del v secolo a. C., pertinente forse a un dignitario persiano, il motivo del banchetto diviene il soggetto della parete più importante⁵; d'altro canto, anche i rilievi funerari commissionati dall'aristocrazia greca, adottano dal 500 a. C. questo tema, che viene riservato però al solo defunto eroizzato. Il significato che assume in Grecia questa iconografia, anche in senso misticheggiante⁶, può risultare estraneo in Etruria, dove la scena si svolge all'aperto e con la partecipazione di un'intera famiglia che prende parte simbolicamente, oltre il tempo della propria generazione, a un evento cerimoniale nel quale il pasto in comune, allietato da musiche e danze, è forse ancora un'occasione per dimostrare la propria *tryphē*⁷.

Le scene rappresentate nel fregio minore della tomba delle Bighe svolgono il tema già noto delle attività agonistiche, che avvengono davanti a una tribuna disposta a U, divisa in due piani: quello superiore è occupato da figure sedute, maschili e femminili, vestite di tutto punto, che assistono ai giochi, allineate quasi in parata; quello inferiore da figure maschili quasi sdraiate per

terra, alcune delle quali nude e in atteggiamenti lascivi. La solennità che accompagna per solito la raffigurazione di giochi, come ad esempio nei rilievi dei contemporanei cippi chiusini, è qui decisamente mitigata da episodi con contenuti realistici, che si riferiscono comunque a un pubblico escluso dalla manifestazione, che vi partecipa occasionalmente: non è impossibile che la stessa nudità indichi l'appartenenza di questi giovani al mondo servile.

La tecnica pittorica alterna al fondo bianco del piccolo fregio il fondo rosso della scena del banchetto, ricordando la tecnica 'bilingue' della ceramica attica. La preparazione della parete è particolarmente elaborata: su uno strato di argilla mista a torba è stata applicata una scialbatura di calce sulla quale veniva inciso il disegno preparatorio, eseguito a mano libera entro riquadrature segnate con cordicelle tese sulla superficie ancora morbida delle pareti. I colori usati non sono più allo stato puro, ma ottenuti mediante mescolanze che favoriscono i mezzi toni.

Da un punto di vista disegnativo le novità stilistiche si concentrano soprattutto nella disinvoltura con la quale, nel fregio minore, i volti dei personaggi risultano variamente atteggiati, le articolazioni vengono evidenziate, gli scorci sono avvertiti, il rapporto spazio-figura viene proposto: un repertorio di immagini, quelle atletiche, che non solo ricorda le novità che Plinio il Vecchio attribuiva a Kimon di Kleonai (*Naturalis historia* XXXV 56), ma che rientra anche nel patrimonio formale già esperito nel disegno di ceramografi attici come Olto. Su una comune esperienza di stile, che rispecchia fondamentalmente il clima della pittura attica, si sviluppa a Tarquinia, nel corso della prima metà del v secolo, una scuola di decoratori piuttosto diseguale, che alterna a punte qualitativamente alte, come la tomba del Triclinio o quella del Letto funebre, esperienze assai più

modeste preludenti già al repertorio di routine della seconda metà del secolo.

Rispetto all'artigiano che opera 'liberamente', creando piccoli capolavori che alcuni credono di mano greca, nasce ora una pratica decorativa che utilizza gli stessi modelli, impiegando evidentemente identici 'cartoni': il disegno preparatorio non è più tormentato; contorni e colori seguono pedissequamente l'immagine incisa. Sulla parete di fondo si allineano tre letti (più raramente due o quattro) sui quali sono sdraiate anche donne, a differenza di quanto si rileva nella pittura della tomba delle Bighe, con personaggi esclusivamente maschili; variano solo gli animali domestici che sbucano sotto i letti o i poggiapiedi. Acconciature, ornamenti personali, coperte, tavole con 'servizi' per bere si ripetono; le figure di suonatori derivano da un repertorio fisso⁸; le soluzioni disegnative per indicare il pannello si semplificano, banalizzano con la loro inconsistenza la raffinatezza dei simmetrici pannelli tarcoarcaici che sono invece visibili nella tomba del Triclinio⁹. In questo gruppo di dipinti soggetti anche nuovi, quali la nave oneraria rappresentata su una parete dell'omonima tomba o la caccia nel piccolo fregio della tomba Querciola I, rientrano nel linguaggio convenzionale.

Da questa tradizione si affrancano però alcuni monumenti-guida, nei quali si può seguire il riflesso delle più avanzate esperienze che la letteratura artistica riferisce al disegno e alla pittura greca. La tomba del Letto funebre diviene in questo panorama uniforme un caso abbastanza raro: la rappresentazione si svolge sotto un ampio velario i cui orli drappeggiati si dispongono attorno alle pareti suggerendo allo spettatore di trovarsi entro un ambiente realizzato all'aperto, appartato, quasi un padiglione, come nella più antica tomba del Cacciatore. La parete di fondo è occupata da un imponente catafalco sul quale si trovano, presso due coppie

di cuscini, altrettanti mantelli e, sopra, due mitre con corona di foglie alla base; ai lati del letto, figure di giovani in gesto di saluto o di compianto; davanti a loro iniziano subito i banchettanti, quasi indifferenti della presenza simbolica ma incombente della coppia dei defunti. Diversamente dalla tomba del Triclinio, dove il repertorio di routine si nobilita per l'estrema calibratura della composizione e per la raffinatezza disegnativa, qui la sovrapposizione dei piani dovrebbe indicare indirettamente un riflesso della pittura di Polignoto di Taso¹⁰. In effetti, però, la disposizione delle figure su due piani risulta quasi una casuale sovrapposizione di due scene distinte, l'una relativa al compianto, l'altra al banchetto, dato che il resto delle figurazioni si svolge nelle pareti laterali secondo il consueto ordinamento paratattico. C'è da notare semmai, soprattutto in alcuni particolari e nelle figure di due giovani scudieri, come la linea, particolarmente nitida, parzialmente liberata dalla convenzionalità tardoarcaica, si avvia a suggerire naturalisticamente i contorni dei corpi, risentendo dello stile ceramografico protoclassico. Più significativa, proprio da questo punto di vista, appare la tomba della Scrofa nera¹¹ molto danneggiata, nella quale il decoratore si muove ancora più liberamente, soprattutto negli arditi scorci della rappresentazione della caccia sul frontoncino. Nella scena del banchetto, poi, il fastoso cromatismo delle vesti dei partecipanti, degli addobbi e delle coperte, fa da sfondo a figure di servitori in primo piano, dai contorni deliberatamente netti e insistiti che le proiettano quasi in avanti. L'aggiornamento di questo pittore è visibile anche nei pochi casi in cui, superando le convenzioni tardoarcaiche, realizza compiutamente di profilo gli occhi delle figure.

Nel settore della scultura templare è possibile cogliere una produzione che, dopo gli esiti particolarmente

vivaci e a volte personali delle scuole di Veii e di Caere, diviene piú uniforme, ma si colloca in modo compiuto nel contemporaneo sviluppo della scultura greca.

La componente eginetica che si vuole intravedere in alcune sculture in terracotta di Caere e Veii o nei cicli decorativi di Falerii o di Satrico¹², datati poco dopo l'esecuzione dei frontoni del tempio di Afaia a Egina (510-490 a. C), pur nei contorni sfuggenti che assumono le opere eginetiche (eseguite nella famosa lega di bronzo che veniva prodotta nell'isola, ricordata dalla letteratura artistica), si colora forse oggi di una sua veridicitá se si tiene presente il ruolo avuto dagli Egineti nel commercio marittimo, contemporaneamente e successivamente ai Samii. La dedica di Sostratos ad Apollo Egineta nel santuario di Gravisca, la posizione dominante che egli assume nei confronti della redistribuzione della ceramica ateniese, il ruolo svolto dall'isola nel momento in cui la Ionia è sotto la dominazione persiana¹³ rendono verosimile, anche sul piano delle manifestazioni figurative, l'interferenza del linguaggio eginetico in Etruria. Pur se elaborato non direttamente nell'isola, lo stile di Egina trova nei due frontoni o nella famosa testa bronzea barbata del Museo dell'Acropoli di Atene elementi di notevole spicco¹⁴ e diviene, d'altra parte, di primaria importanza nei confronti di esperienze che si svolgono al di fuori della Grecia propria, a Cirene, in Sicilia, nell'Italia meridionale o nella stessa Etruria.

L'innesto di questa nuova tradizione è ben visibile proprio in alcuni cicli decorativi dell'inizio del secolo. A Caere la bottega di coroplasti che abbiamo individuato fornisce l'esempio piú suggestivo di queste tendenze nella figura di un giovane, semisdraiato a banchetto, che rammenta anche nello schema compositivo le figure dei caduti del frontone di Egina. A Veii gli esiti piú tardivi dell'officina del «maestro dell'*Apollo*», una testa di guerriero e un'altra di Minerva¹⁵ risentono, soprattutto la

prima, di analoghe esperienze. Il ciclo piú importante è però rappresentato dalla decorazione del tempio di Mater Matuta a Satrico nel Lazio, rinvenuto alla fine del secolo scorso, ma purtroppo mai esaminato con quella cura che un vaglio attento del materiale richiederebbe¹⁶.

Il carattere 'ellenizzante' dell'edificio è avvertibile dalla stessa planimetria: la cella, molto lunga, e il vestibolo erano circondati da un vero e proprio peristilio alla greca, con quattro colonne sui lati brevi e otto (o piuttosto sette) sui lati lunghi; gli interassi fra le colonne sono di misura costante, tranne che nell'intercolumnio centrale della facciata; ampio è lo spazio fra le colonne e i muri della cella ad *oïkos*: dati che riconducono inevitabilmente alle grandi costruzioni templari in pietra della Magna Grecia¹⁷. Ma è soprattutto la ricca decorazione fittile, con tematiche direttamente connesse al mondo greco – del resto già ampiamente attestate a Veii, Roma e Pyrgi, nell'ultimo trentennio del VI secolo a. C. – che rende il santuario di Satrico forse il piú 'greco' di quanti siano stati scoperti nell'Italia tirrenica.

Il soggetto delle lastre frontonali che ricoprivano le testate del *columen* non è molto chiaro: guerrieri armati alla greca, con scudi rotondi recanti diversi *episēmata*, combattono contro 'barbari' vestiti all'orientale: amazzoni o forse Persiani. Le scene di monomachia obbedivano a schemi compositivi che dovevano fissare momenti specifici del combattimento e che quindi sviluppavano varie fasi della lotta, con personaggi cadenti, morti, che la gamma espressiva dei volti, pur nell'ambito di una convenzionalità cui non sfuggono nemmeno i modelli greci, doveva variare. La stessa alta qualità si trova negli scarsi resti delle statue, forse di destinazione acroteriale, in particolare in un gruppo con una coppia di personaggi o nella cosiddetta testa di Zeus, forse la piú 'eginetica' della serie, direttamente derivata da soluzioni espressive della scuola coroplasti-

ca caeretana¹⁸. Un nucleo di antefisse, con gruppi di figure a tutto tondo, e in particolare uno con variazioni sul notissimo tema del satiro e della menade, rivela assai bene il procedimento usato dai coroplasti. Su alcune matrici-base relative ai volti – tutti particolarmente atoni – e alla disposizione delle membra, vengono costruiti sei gruppi nei quali la coppia si presenta in atteggiamenti diversi. Il modellato anatomico maschile è uno stanco riflesso del piú vivido torso veiente attribuibile alla tarda tradizione del «maestro dell'*Apollo*» (appartenente, forse, alla quadriga fittile che decorava il culmine frontonale del tempio di Portonaccio a Veii)¹⁹. I panneggi hanno poca consistenza e si dispongono in ritmi iterati. Il tentativo di bloccare le immagini di una sequenza figurativa, che ha una sua logica continuità in un modello forse disegnativo, rientra comunque in un gusto tipicamente tardo-arcaico che ritroviamo in opere della piccola plastica in bronzo, come l'*Aiace suicida* da Populonia, che sembrano legate a prototipi peloponnesiaci ed eginetici. La fortuna di questi modelli, limitatamente alle teste di menade e di satiro, adottati anche per personaggi di diversa natura, appare notevole se può essere seguita diffusamente nella scultura del primo trentennio del secolo anche nelle aree settentrionali²⁰.

In questa atmosfera che dipende strettamente dal tardo arcaismo, può ritenersi eccezionale la decorazione del tempio A di Pyrgi, datato attorno al 460 a. C., i cui grandi altorilievi, con soggetti connessi al ciclo dei Sette contro Tebe – ciclo che fra l'altro, poco dopo il 479 a. C., aveva costituito il soggetto di famose pitture di Onasias nel pronao del tempio di Athena Areia a Platea –, rispecchiano una fase stilisticamente piú avanzata, connessa direttamente con lo sviluppo contemporaneo della scultura greca²¹. Il quadro fittile ricomposto,

pertinente al trave centrale del frontone aperto, si giova di una composizione complessa, su tre piani distinti, nella quale la figura di Athena viene isolata nei confronti dei gruppi di Tideo e Melanippo cadenti, e di Zeus e Capaneo. L'isolamento di Athena in questo contesto figurativo è una conseguenza del suo atteggiamento psicologico: sembra perplessa o forse irritata di fronte alla violenza del suo protetto, Tideo, mentre Zeus, privo di armatura, si lancia contro l'urlante Capaneo. La costruzione piramidale dei corpi aggettanti degli altri due eroi tebani, con le teste avanzate, è evidentemente connessa con la visione del quadro fittile, che, collocato in alto, veniva visto dal basso, e non mancano tracce di correzioni ottiche anche nella figura di Athena, che ha la divisione dei capelli leggermente spostata verso sinistra. La ricchezza di elementi dinamici, fusi all'interno di una composizione che tiene conto di accorgimenti finalizzati a un miglior rendimento dello spazio, può ricordare modelli disegnativi famosi, come quelli di Onasias, pittore della cerchia polignotea. La convenzionalità dei panneggi e delle acconciature, la genericità dei volti maschili, che risultano ancorati al tipo del sileno barbato del tardo arcaismo, sottoposto però a variazioni espressive intenzionalmente accentuate, riconducono comunque il plastificatore nell'alveo di una tradizione che precede gli esiti del primo classicismo. In questo senso la lastra di Pyrgi, assieme al resto della decorazione architettonica, può considerarsi l'episodio più avanzato di una *koinē* artigianale che sembra aver origine nell'area più meridionale dell'Etruria, comprensiva anche del Lazio; l'ambiente continua ad essere collegato con la Magna Grecia, con o senza il tramite della Campania dove, peraltro, la fondazione o la 'rifondazione' etrusca di Capua alla fine del VI secolo a. C. deve pur aver svolto un suo ruolo.

La stessa tematica della decorazione plastica sembra

direttamente mutuata dalla mitologia greca e, nel caso del tempio A di Pyrgi, sviluppa un soggetto particolarmente 'erudito' dipendente dalla saga dei Sette a Tebe, abbastanza raro nella documentazione iconografica greca, attestato invece con dovizia in Etruria, soprattutto nella glittica tardoarcaica²². Inserito nel frontone di uno dei templi etruschi piú noti alle fonti letterarie per il sacco avvenuto nel 384 a. C., esso richiama, per il carattere 'argivo' del mito, la leggendaria fondazione 'pelasgica' del santuario (Strabone, V 225), alla quale può essersi senz'altro richiamata la comunità caeretana, certamente fra le piú ellenizzate dell'Etruria costiera, che ha commissionato l'esecuzione del tempio.

2. *L'arte classica nel distretto tiberino.*

Il territorio interno dell'Etruria in particolar modo nei centri gravitanti attorno alla grande arteria del Tevere, quali Veii, Falerii, Orvieto e Chiusi, sembra avere un carattere privilegiato nei confronti del problema relativo alla recezione dello stile classico²³.

Lo stato degli studi in questo settore ci permette di iniziare il nostro discorso da Chiusi. La documentazione artistica in questo periodo presenta infatti caratteristiche proprie e, per quanto concerne la prima metà del v secolo a. C., essa è costituita prevalentemente da monumenti funerari: da una parte i cippi con decorazione figurata a basso rilievo e dall'altra le pitture tombali, manifestazioni per tanti aspetti affini, derivate da modelli comuni. Un gruppo di rilievi in particolare ha i suoi prototipi nella ceramica attica di stile tardoarcaico e severo e può pertanto essere datato al secondo quarto del v secolo a. C., anche se non si può escludere che alcuni esemplari scendano oltre²⁴. La pittura tombale, che ripete soggetti analoghi a quelli rappresentati nei

cippi, può essere attribuita a due generazioni di maestranze, attive nella prima metà del v secolo a. C.²⁵.

Mentre per le pitture il discorso è particolarmente complesso, dal momento che esse non costituiscono una tradizione 'continua', i cippi decorati rappresentano, come si è già visto, un documento significativo di arte legata all'attività di maestranze che lavorano unitariamente per un pubblico che ha affinato la propria cultura figurativa; essi, in altri termini, realizzano il quadro di una civiltà nella quale le esperienze artistiche sono al servizio di una società urbanizzata. Questa ricca documentazione, che si sviluppa in particolare dall'età del re Porsenna, trova, a livello di scultura funzionalmente differente, ad esempio quella onoraria e templare, manifestazioni di un certo interesse.

Attorno al 480-470 a. C. vanno datati tre frammenti bronzei provenienti da Acqua Santa, a Chianciano, sicuramente pertinenti alla medesima statua, che fu eseguita in materiale nobile. Il tipo ha anzi influenzato, a livello iconografico e stilistico, tutta una serie di piccoli bronzi votivi contemporanei. Come la testa Lorenzini di Volterra, altro documento del tardo arcaismo 'settentrionale', i frammenti da Acqua Santa sono infatti il prototipo di una serie di bronzetti di prevalente derivazione ionizzante, la cui distribuzione interessa i santuari dell'agro fiesolano, del Falterona e dell'Emilia. Nell'ambito di questa raffinata esperienza bronzistica rientra anche un oggetto di lusso come il famoso 'lampadario' di Cortona, la cui decorazione ha tutti i tratti di questo milieu stilistico.

Attorno alla metà del v secolo a. C. in quest'area avviene un cambiamento di linguaggio in senso prevalentemente e sorprendentemente classico. La recente seriazione di un gruppo monumentale piuttosto omogeneo, quello delle statue-cinerario di Chiusi, permette di riconsiderare tutta la plastica dell'area tiberina in termini nuovi²⁶.

Le statue-cinerario presentano immagini femminili sedute su seggi adorni, e personaggi maschili semirecumbenti a banchetto, vicino ai quali compaiono figure femminili, presumibilmente le rispettive mogli, a volte sostituite dall'immagine del demone femminile della morte. La continuità ideologica con i canopi sembra conservata, dal momento che le teste movibili servivano a chiudere il corpo cavo della statua entro il quale venivano conservate le ceneri del defunto. Ma c'è di più, dal momento che i precedenti delle statue, anche questi a grandezza naturale, si ritrovano in alcuni esemplari risalenti ancora alla seconda metà del VI secolo che possono considerarsi una vera e propria 'amplificazione' dei canopi in termini di grande plastica.

In un momento in cui predomina a Chiusi il rito inumatorio le statue-cinerario costituiscono infatti un richiamo a un'antica tradizione, anche se da un punto di vista iconografico i modelli di riferimento appaiono diversi. Alla base di queste rappresentazioni è infatti un motivo unitario che va ravvisato nel modello greco-orientale della scena del banchetto 'dinastico' in cui l'uomo appare disteso sulla *klínē*, mentre la donna gli è seduta vicino. Le statue-cinerario sembrano in un certo senso frazionare questo modello e realizzare due diverse serie: da un lato la donna seduta, provvista di ricchi attributi, quali le vesti cerimoniali e il trono a braccioli, che assume quasi le sembianze della divinità dell'oltretomba, Persefone; dall'altro l'uomo, in seminudità eroica, giacente a banchetto con la patera in mano, che viene rappresentato al culmine della sua *tryphē*. Il processo di eroizzazione si manifesta dunque prendendo a prestito dal mondo greco tematiche proprie del rilievo funerario che simboleggiavano nelle scene del banchetto un elemento di glorificazione del defunto²⁷. Alcuni dati di associazione archeologica e elementi iconografici forniscono termini cronologici abbastan-

za precisi: la produzione inizia con la metà del v secolo e si protrae per poco più di due generazioni. La sequenza dei monumenti permette anche di agganciare alle successive fasi stilistiche diversi cicli decorativi dei templi di Orvieto, Falerii e Veii, nonché le scarse testimonianze della scultura in bronzo della stessa area. Il rendimento delle capigliature, in particolare, con le ciocche divise, i ciuffi laterali rilevati, oggetto alle volte di una vera e propria esercitazione calligrafica, evidenzia una affinità tecnica fra intagliatori di pietra – quali gli scultori delle statue chiusine – e i coroplasti. Partite da esperienze che dipendono da convenzioni stilistiche direttamente legate al linguaggio del tardo arcaismo, le maestranze chiusine rivelano a poco a poco un aggiornamento nella realizzazione dei panneggi o delle capigliature che tiene conto del linguaggio fidiaco, mentre i nudi giovanili, soprattutto nel momento più tardo della produzione, riconducono a formule policletee.

Assai affine, in questo senso, è il fenomeno che interessa le terrecotte dell'area veiente-falisca e di quella orvietana. A Veii, forse sulla più antica scia dell'attività di Vulca e del maestro dell'*Apollo*, è esistita una scuola di coroplasti alla quale è possibile attribuire un'attività ininterrotta fino alla caduta della città, nel 396 a. C.²⁸. Un ciclo inedito di statue votive provenienti dal santuario di Portonaccio comprende, fra l'altro, un offerente con mantello che deriva da tipi statuari dell'ambiente del maestro di Olimpia²⁹, figure di giovinetti nudi che seguono nello schema della ponderazione e nella realizzazione anatomica i 'canoni' della scultura policletea, figure femminili con panneggi di ascendenza fidiaca.

A Orvieto la decorazione dei santuari di Vigna Grande, del Belvedere, di via San Leonardo, della Cannicella documenta, dalla metà del v secolo in poi, una feconda attività coroplastica che viene attribuita a una scuo-

la locale³⁰. Soprattutto i frammenti frontonali del tempio di San Leonardo, non ricomponibili, meritano un cenno. Si tratta di tre teste a tutto tondo, una femminile, le altre due virili e barbute, e di un torso giovanile che si collocano in una temperie fortemente classica: dietro le teste maschili, con la barba formata da lunghi riccioli distinti, emerge il retroterra fidiaco, mentre nella testa femminile si avvertono già le cadenze più manierate riflesse nella ceramica degli inizi del IV secolo a. C.

Non fa dunque meraviglia che la testa di *Zeus* da Falerii ripeta abbastanza fedelmente il tipo dello *Zeus* di Fidia³¹ o che un'altra di carattere votivo, rappresentante un giovane imberbe, tradisca una forte ascendenza policletea, da riconoscersi soprattutto nella creazione del *Diadumeno*, del 430-420 a. C.

A Chiusi, dove la documentazione di statue funerarie è piuttosto ricca – circa trenta pezzi, fra i quali alcuni con aggiunte ottocentesche –, le terrecotte architettoniche sono finora scarse, ma alcune antefisse a testa femminile rivelano stretti rapporti con la scultura in pietra. È probabile che nella seconda metà del secolo i coroplasti di Chiusi siano stati influenzati da quelli di Orvieto, e non è impossibile che la stessa funzione sia poi stata svolta da Chiusi nei confronti del distretto aretino.

Le scuole artistiche regionali dell'entroterra tiberino, che fanno capo a Veii-Falerii, Orvieto e Chiusi, lavoravano fondamentalmente la terracotta, ma il loro intervento deve essere stato necessario per la creazione di modelli in argilla che servivano per la fusione di statue di bronzo.

La piccola plastica bronzea dell'Etruria settentrionale, attribuibile alla seconda metà del V secolo a. C., segue infatti gli stessi indirizzi stilistici, e l'esistenza di una grande plastica in materiale nobile ci viene confermata da due opere uscite da un'officina orvietana, la sta-

tua votiva del *Marte* di Todi e la testa bronzea, forse di statua onoraria, dal lago di Bolsena, nonché da un prezioso coperchio di urna scoperto a Perugia e oggi conservato all'Ermitage³². Il coperchio, direttamente collegato con le statue funerarie di Chiusi, dimostra anzi che, a livello di classi abbienti, la commissione di un'opera che assolveva una funzione privata poteva essere affidata alle stesse botteghe che creavano statue votive e onorarie. I cinerari in pietra di Chiusi, prodotti tutti di eguale qualità, si pongono artisticamente allo stesso livello delle statue onorarie. Essi si inseriscono in una produzione di tipo essenzialmente élitario, che ben si adatta alla situazione di estrema agiatezza descritta dalle fonti letterarie per gli inizi del IV secolo a. C., quando i Galli invadono la Val di Chiana (si veda ad esempio Dionisio d'Alicarnasso, XIII 16). L'elaborazione del linguaggio figurativo è avvenuta dunque all'interno di queste botteghe ed è probabile che il lento aggiornamento delle maestranze dipendesse anche dagli artisti stranieri che venivano richiamati in zone così ricche. La dinamica di questo fenomeno, che può essere intuita più che provata (a differenza di quanto avviene nell'attività artistica che si svolgeva contemporaneamente nelle corti dei tiranni sicelioti), trova conferme indirette nella stessa mobilità delle maestranze etrusche alle quali venivano affidate commissioni anche al di fuori del loro ambiente di origine³³. E non c'è dubbio, allora, che artisti stranieri potessero giungere nel Lazio al seguito di una richiesta di sculture che appaiono indubbiamente di provenienza magnogreca³⁴. I modelli, in altri termini, non erano forniti dai piccoli oggetti del commercio artistico, quali i vasi plastici attici, come pure si è creduto, ma da esempi concreti di originali importati o da maestranze immigrate.

Nella scultura del distretto tiberino i prototipi 'severi' persistono fino a quando il linguaggio artistico che si

sviluppa nelle città del Peloponneso (a Olimpia e ad Argo) o ad Atene trasmette modelli famosi, da ricercarsi nello *Zeus* di Fidia e nella scultura policletea³⁵. Le statue di Chiusi ci documentano che lo stile severo penetra nel linguaggio figurativo locale quando il tardoarcaismo ha una sua precisa tradizione. Le statue femminili sedute più antiche sono un esempio della vitalità che avevano in questo ambiente gli schemi figurativi greco-orientali: il rendimento dei panneggi e ancora quello delle formulazioni ionico-attiche, di gusto decorativo, affine a quello che ritroviamo nei rilievi dei cippi o nelle pitture tombali. Le teste, al contrario, pur nei loro lineamenti un po' pesanti, sono creazioni tipiche del tardo stile severo. In prosieguo di tempo, abbandonato il decorativismo ionizzante, si constatano una maggiore unitarietà e una stretta dipendenza da modelli riferibili al periodo protoclassico, per i quali un confronto stilistico calzante può essere costituito dalla ricca serie di terrecotte tarantine. L'aggiornamento successivo in termini classici avviene solo in alcuni dettagli (il trattamento dei panneggi e delle capigliature maschili, affini a quelle policletee), mentre si conservano schemi più antichi sia nel solido impianto delle statue femminili sedute sia nella struttura delle teste. Si accettano cioè solo alcune soluzioni marginali dello stile classico, che si risolvono in giochi decorativi. Soltanto alla fine del v secolo e agli inizi del iv si ritrova l'eco di una certa coerenza stilistica, filtrata forse attraverso la più ricca esperienza della scuola orvietana. È in questo momento che vanno collocati due monumenti già ricordati, il *Marte* di Todi e il coperchio di Perugia, creazioni fra le più 'classiche' che conosciamo in Etruria. La loro realizzazione, giustificabile nell'ambito di ateliers organizzati per una clientela d'élite, è anche il risultato di un interesse rinnovato per prodotti artistici del mondo greco, che si rivela anche a livello di acquisizione di vasi attici di stile

postclassico, e che giustifica, in questo stesso momento, lo stanziamento a Falerii di un gruppo di ceramografi attici che organizzerà poi anche una filiale a Chiusi³⁶. Si delinea, pertanto, un quadro di rapporti fra le più importanti città etrusche dell'interno e quelle del Lazio che non solo ha portato a reciproci scambi di esperienze, ma ha contribuito anche a elevare la cultura figurativa locale al livello di nuove tendenze di stile.

Al contrario, nell'area marittima, non troviamo nella seconda metà del v secolo a. C. una documentazione altrettanto cospicua, ma un attardamento entro i limiti del tardo arcaismo. Nell'ambito della scultura, che appare in questo senso il fenomeno più appariscente, non è possibile, almeno per ora, enucleare gruppi altrettanto omogenei di monumenti; anche nel settore della decorazione architettonica non disponiamo di materiali che possano competere per qualità con quelli dell'Etruria interna. Questa crisi nasce probabilmente dal declino delle strutture economiche portanti delle città costiere, quelle inerenti ai traffici e ai commerci, iniziato dopo la battaglia di Cuma. La ricchezza agricola dell'interno, che comportava anche forme di commercio³⁷ evitò probabilmente una decadenza così rapida: il rapporto privilegiato che si era instaurato con la campagna portò anzi allo sviluppo di opere idrauliche³⁸, iniziative a sfondo pubblico che partivano dalla stessa élite che commissionava i monumenti figurati.

2. *L'artigianato artistico nel IV secolo a. C.*

La decorazione fittile dei templi di Veii, Falerii e Orvieto, che si collega in modo sufficientemente plausibile all'arte classica dell'ultimo trentennio del v secolo, indica chiaramente che alla fine del secolo la committenza pubblica ha una propria disponibilità finan-

ziaria, disponibilità che trova, come si è visto, un corrispettivo anche nella produzione artistica a carattere privato, con funzione votiva e onoraria così come funeraria. Anche a Roma, a partire dal 484 a. C. (anno in cui fu dedicato il tempio dei Castori), si assiste a una stasi nel settore dell'edilizia templare che cessa solo nel 433 a. C. (anno in cui fu votato il tempio di Apollo Medico). Da allora, e in particolare nel corso del IV secolo a. C., l'attività edilizia si intensifica; nuovi santuari vengono dedicati a divinità poliadiche di città distrutte in guerra o strette d'assedio, divinità che vengono inserite nei culti romani, come la *Iuno Regina* di Veii.

L'area laziale-tiberina sembra anche interessata, agli inizi del IV secolo a. C., a una ripresa di attività produttive nell'artigianato artistico che culmina nelle esperienze ceramografiche del gruppo «falisco» e del gruppo «chiusino». Il fenomeno ripete, un trentennio più tardi, quanto era accaduto nella Magna Grecia, in particolare nella Sibaritide e nella Siritide. Le fondazioni di Thourioi, colonia situata sulle rovine di Sibari, voluta da Pericle poco dopo la metà del V secolo a. C., e di Heraclea – conclusiva questa di una guerra fra Thourioi e Taranto – avevano infatti comportato nuove esigenze circa il consumo di determinati beni, fra i quali la ceramica decorata, immancabile aspetto di un'attività artigianale che l'Atene del V secolo aveva, egemonizzato. In Lucania, come poi, a distanza di un decennio circa, a Taranto, si stabiliscono ateliers direttamente dipendenti dalle officine ateniesi, il cui linguaggio può essere collocato nell'area stilistica della scuola polignotea seguendo, per tutto il trentennio finale del V secolo, umori e tendenze dei ceramografi attici, compresi gli accenti 'manieristici' dello scorcio del secolo³⁹. La seconda generazione degli artisti lucani è probabilmente influenzata dalla personalità di Zeusi, pittore forse nativo della stes-

sa Heraclea, attivo anche in Italia meridionale e in Sicilia. Le importanti innovazioni che vengono attribuite a questo pittore dalla letteratura artistica antica, sia nella rappresentazione dello spazio che nell'uso dei colori, sia nello scegliere temi figurativi in cui si evidenziassero determinati effetti psicologici, sono contemporanee alle prime manifestazioni ceramografiche della Campania e del Lazio. Mentre in Campania (zona fra le più ricettive in Italia, assieme a Spina, di ceramica attica della fine del v e degli inizi del iv secolo), le prime officine ceramiche dipendono forse da maestranze attiche già stanziate a Siracusa alla fine del secolo⁴⁰, nel Lazio il gruppo falisco rivela stretti legami con le tendenze della ceramografia attica del principio del iv secolo a. C. A differenza della locale produzione a figure rosse di età precedente, non omogenea, che alle volte aveva però fornito opere di notevole intensità, la scuola falisca è la prima officina organizzata che si stanziava in un centro per soddisfare esigenze di una richiesta che il commercio dei vasi attici, pur se in debole ripresa, non riusciva evidentemente a contenere⁴¹. La controversia sulla localizzazione del centro di produzione – Falerii o Roma – nasce dalle iscrizioni che si trovano dipinte sui vasi stessi: due *kylikes* rinvenute a Falerii presentano sulla cornice che circonda il tondo centrale un'iscrizione dipinta prima della cottura, in lingua falisca, probabilmente un verso saturnio che esprime una morale di tipo pre-raziano circa il «carpe diem»⁴²; uno *stámnos*, trovato pure a Falerii, riporta invece come 'didascalie', apposte vicino alle figure mitologiche rappresentate (Giove, Ganimede, Cupido e Minerva), nomi in latino⁴³. Nelle raffigurazioni di questi vasi sembra prevalere, come nella contemporanea ceramica attica, una tematica amorosa o comunque profana, dalla quale non sono escluse nemmeno le divinità. Dei ed eroi compaiono fra satiri e menadi o sono raffigurati assieme ai loro favoriti: Zeus

e Ganimede, Dioniso e Arianna, Aurora e Cefalo, Peleo e Teti, Afrodite e Adone.

La fase iniziale di questa produzione, in cui dominano vasi di notevoli dimensioni e coppe per bere, è legata in modo diretto ad un gruppo di artigiani attici che il Beazley ha chiamato «pittore di Londra F 64», «pittore di Jena» e «pittore di Meleagro». Il pittore di Londra F 64⁴⁴ sembra specializzato nel dipingere rappresentazioni di divinità su carri, in stile fiorito e fastoso: fra le poche provenienze accertate di opere a lui attribuibili si annovera per l'appunto Falerii e proprio il primo pittore del gruppo falisco dipinge tre crateri con scene molto simili⁴⁵. Sia il pittore di Meleagro che quello di Jena si limitano invece a decorare coppe o vasi con scene di 'genere', anche a carattere mitologico, usando un linguaggio che ripete certe convenzionalità del pittore di Meidias⁴⁶. Elemento di notevole importanza è la distribuzione delle opere attribuite ai pittori attici ora ricordati: le ceramiche sembrano dirette verso mercati fino ad allora insoliti come il Mar Nero, gli *oppida* celtici, le coste della Spagna mediterranea. In Italia Roma e il Lazio riflettono a questo riguardo la situazione della Campania, dove l'importazione della ceramica attica a figure rosse non sembra aver mai cessato il suo flusso; a partire dalla fine del v secolo a. C., anzi, la distribuzione interessa anche centri dell'entroterra, dove dominano le aristocrazie italiche⁴⁷. Allo stesso modo, nell'area falisca, tutta la produzione ceramica della prima generazione di artisti trova acquirenti nel ceto magnatizio che si orienta verso tematiche legate alle gioie profane e solo eccezionalmente commissiona vasi con scene mitologiche di vasto respiro, derivate dal ciclo iliaco, quali l'uccisione dei prigionieri troiani in onore di Patroclo o la 'notte di Troia'.

È da questa generazione di pittori falisci che deriva una scuola di ceramografi localizzabile a Chiusi, centro

nel quale la ceramica di Falerii giunge forse mediata da Orvieto⁴⁸, e dove l'installazione di un atelier di pittori sembra dettata anche dalla richiesta di nuovi acquirenti della Val di Chiana e di Volterra⁴⁹. Anche qui le rappresentazioni rientrano nella sfera simposiaca e le forme ceramiche piú diffuse sono proprio le coppe per bere; protagonisti delle scene sono satiri e menadi e solo raramente compaiono divinità estranee al contesto dionisiaco. Eccezionale è un cratere a calice da Volterra, databile alla metà del secolo, nel quale figure di guerrieri e di personaggi femminili non sono organizzate su piú piani, come nei vasi falisci, ma si allineano lungo la superficie senza un'apparente relazione fra loro. Il disegno, molto accurato, con la nitidità iniziale e il gusto 'fiorito' della ceramica tardomeidiaca, attesta la validità della scuola ceramica chiusina.

La produzione successiva alla metà del IV secolo a. C. sembra moltiplicarsi in una serie di esperienze qualitativamente assai piú modeste, entro le quali è possibile seguire un progressivo allentamento della disciplina formale.

Numericamente assai piú consistenti, le ceramiche figurate si dirigono ora verso un pubblico piú ampio, di minori pretese. Questo fenomeno facilita lo stanziamento di officine in piú centri: a Caere si stabiliscono atelier di derivazione falisca, così come a Orvieto, dove la produzione si estende anche al mercato chiusino; a Volterra artigiani che derivano direttamente dai ceramografi chiusini della prima metà del IV secolo a. C.; a Tarquinia, infine, officine che organizzano produzioni su vasta scala⁵⁰.

L'identificazione dei diversi atelier si basa su criteri stilistici che consentono di riconoscere singole fabbriche nei diversi centri tenendo conto anche della quantità di vasi attribuibili a un determinato gruppo. La distribuzione al di fuori del contesto produttivo di ori-

gine viene per solito interpretata come indizio di interessi 'commerciali' di un centro verso le aree corrispondenti.

Così l'attività ceramistica di Caere, fra le più massicce della seconda metà del IV secolo a. C.⁵¹, sembra interessare, tramite forse il porto di Pyrgi, Populonia e Aleria, in Corsica, centri collegati al controllo del Tirreno, che accolgono diversi generi della produzione ceramistica caeretana (vasi figurati o di uso comune, a vernice nera). Mentre il consumo delle ceramiche a figure rosse con rappresentazioni più complesse sembra esaurirsi nell'ambito del centro di produzione o in aree propriamente etrusche, la diffusione di vasi con decorazioni semplici (teste femminili, ad esempio) appare invece assai più ampia. I piattelli di Genucilia, con decorazioni generiche, prodotti a Falerii e Caere, si diffondono così ampiamente nell'Italia centrale, a Roma e nelle sue colonie, nei porti del Tirreno, a Genova, a Cartagine e a Cirene.

Abbandonati i temi mitologici, il repertorio decorativo si orienta progressivamente verso la sfera dionisiaca o il mondo femminile. L'iconografia delle giovinette appartenenti al corteo di Afrodite viene però utilizzata per figure di demoni femminili alati, mentre satiri, sileni e centauri assumono gradualmente connotazioni funerarie in qualità di esseri appartenenti a un mondo 'diverso'. L'iconografia del satiro itifallico è addirittura impiegata in un caso per raffigurare un demone infernale che, in una scena, colpisce con un martello un uomo caduto a terra⁵². Il repertorio è ormai direttamente connesso con l'oltretomba che da un lato appare in modo trasparente nelle figurazioni con il demone *Charun* (personaggio assente nel repertorio della ceramica italiota), dall'altro in modo più simbolico nelle rappresentazioni di tipo dionisiaco, il cui carattere escatologico diviene ormai predominante. *Charun*, in particolare, sembra un perso-

naggio creato dagli Etruschi quasi come ipostasi della morte, contaminando diversi connotati animaleschi appartenenti a esseri mostruosi del repertorio figurativo greco⁵³. La destinazione funeraria della ceramica sembra dunque prevalente: la religiosità piú diffusa impone nuove tematiche, mentre il carattere di lusso della produzione della prima metà del IV secolo, legata alla sfera simposiaca, viene a esaurirsi.

Direttamente connesse con il mondo funerario sono le scene dipinte sui crateri e sugli *stámnoi* a figure rosse, usati come contenitori di ceneri, che vengono prodotti da un'officina volterrana nell'inoltrata seconda metà del IV secolo per la durata di due generazioni circa. Mentre lo stile appare inizialmente derivato dalla scuola dei pittori di coppe chiusini, i temi figurati, piú complessi nella fase piú antica (Herakles in lotta con il mostro marino, i pigmei che combattono le gru), mostrano in seguito un dichiarato carattere funerario. La superficie del vaso accoglie addirittura il 'ritratto' simbolico del defunto che viene rappresentato con la sola testa, di profilo, nella quale si avverte una generica designazione, come nei piú antichi canopi, della fisicità distrutta dal rito crematorio. Nonostante lo scadimento qualitativo, fra la fine del IV e gli inizi del III secolo è questa una delle attività artistiche che ha maggior successo nell'Etruria settentrionale: oltre che nel territorio di Volterra, i cinerari di questo tipo si diffondono in Emilia, nel territorio aretino, a Chiusi, Perugia e perfino in Corsica⁵⁴.

L'attenzione data alla testa umana come elemento decorativo ritorna, pur se con significato diverso, anche nella produzione vascolare dell'Etruria meridionale. Le teste femminili, in particolare, risalgono a un gusto che si afferma dopo la metà del IV secolo a. C. nella ceramica italiota. I rapporti con la contemporanea ceramografia dell'Italia meridionale rimangono però abbastanza tenui, tranne che per un gruppo di vasi definiti «campaniz-

zanti», prodotti da una vera e propria filiale di un atelier campano che influenza soprattutto le fabbriche caeretane⁵⁵: è evidente, pertanto, che l'acquisizione di prodotti provenienti dall'esterno, numericamente così ridotta, non può sostituire l'attività delle officine locali, che coprono il fabbisogno interno. Le recenti scoperte di tombe ad Aleria, sulla costa tirrenica della Corsica, dove è da presumere l'esistenza di un fondaco etrusco, dimostrano che la presenza della ceramica a figure rosse della Campania è minima in percentuale rispetto a quella etrusca⁵⁶.

Piú complesso è il percorso stilistico di altri artigiani che lavorano in qualità di incisori nella fabbricazione di oggetti che interessano il *mundus muliebris*: specchi e ciste bronzee.

Numericamente assai cospicui gli specchi vengono considerati un genere di artigianato artistico tipicamente etrusco, iniziato già verso la fine del VI secolo a. C.⁵⁷, ma sottoposto a piú ampia produzione proprio nel IV e III secolo a. C. L'esecuzione di questi oggetti prevede l'intervento di maestranze specializzate in differenti fasi di lavorazione. Il corpo dello specchio, fuso in una matrice di terra refrattaria, viene poi decorato dagli incisori e sottoposto a una cottura che doveva facilitare l'operazione di martellamento e di politura della superficie; il manico a codolo – quando non si diffonde l'uso piú economico del manico fuso – viene spesso rivestito con riporti in osso o in avorio anche decorati⁵⁸. Il corpo della cista, cilindrico, è al contrario ottenuto da una lamina rettangolare che viene martellata, decorata a incisione e poi congiunta alle due estremità. Sostegni e manici, ottenuti con procedimento a fusione, sono poi applicati al corpo cilindrico dell'oggetto e al coperchio.

Mentre gli specchi sembrano prodotti un po' ovunque in Etruria, come documentano i caratteri delle iscrizioni incise vicino alle figure, le ciste escono prevalen-

temente da ateliers di Preneste dove fiorisce, dall'ultimo quarto del IV secolo a. C., qualche officina direttamente dipendente da quelle etrusche. A differenza di quanto accade in Etruria, tuttavia, questo tipo di artigianato, nel contesto laziale, assume forse una posizione di maggior prestigio dal momento che non mancano firme di artisti su entrambe le categorie di oggetti⁵⁹.

La superficie rotonda dello specchio, fin dagli esemplari piú antichi, provoca alcune difficoltà all'incisore: quando non si tratta di personaggi isolati, assimilabili spesso alle rappresentazioni dei tondi di coppe della ceramica figurata, le scene piú complesse derivano infatti da modelli rettangolari, forse anche grandi pitture, che devono essere ridotti nello spazio circolare della superficie. Prodotti di una tecnica artigianale che gradatamente assume il carattere della ripetitività, i tondi divengono l'oggetto precipuo della pratica decorativa, ma l'abilità dell'artigiano non oltrepassa la capacità di inserire determinate tipologie figurative, create per svolgere funzioni diverse, entro un campo rotondo e nel togliere o aggiungere determinati elementi figurativi. Da un punto di vista tecnico il bulino che disegna l'immagine è l'unico strumento del mestiere, ed è strumento che non permette pentimenti: a differenza di quanto accade nella ceramica, dove la linea di contorno si giova dell'apporto del colore, qui è solo la linea a svolgere una funzione espressiva, dal momento che i tratteggi interni o le zone puntinate hanno un ruolo del tutto secondario⁶⁰. La pratica artigiana tende a comporre le figure rispetto a un asse centrale che coincide con il diametro verticale del tondo: di qui è possibile enucleare un canone figurativo proprio a questa industria artistica che, assieme alla qualità del disegno, può fornire in qualche modo un metro di giudizio.

Il repertorio figurativo è vario: nel suo nucleo piú consistente comprende temi legati alla mitologia e all'e-

pica greca, mentre piú scarse sono scene con saghe locali⁶¹. La prevalenza di Minerva o di divinità della cerchia di Afrodite e di Dioniso è legata in qualche modo al carattere tutto femminile degli oggetti. Anche il ciclo troiano, preferito ad altri temi eroici, presenta spesso l'episodio del giudizio di Paride; soggetti piú rari sono a volte chiariti da didascalie esplicative, fra le quali spicca quella iscritta entro cartiglio su uno specchio con l'immagine di Hera che allatta Herakles. Se comunque lo scopo prevalente di questa attività artigianale è quello decorativo, il motivo iconografico può divenire in un certo senso secondario e alcune volte può svuotarsi del tutto del suo significato originario per assumere un ruolo di puro significante: questo spiega la presenza entro determinati campi figurati di personaggi che appartengono ad altre 'famiglie' iconografiche o di identiche figure *passe-partout* che svolgono una funzione solo riempitiva e nulla aggiungono al significato della rappresentazione.

Nonostante la quantità di questi oggetti, di cui non è priva alcuna collezione museografica a carattere archeologico, la mancanza di dati di scavo, che potrebbero fornire indizi di carattere cronologico, obbliga spesso a fondarsi su elementi subiettivi come quelli dell'indagine stilistica⁶². A recenti prese di posizione, che vorrebbero far terminare con il III secolo la produzione, si contrappongono alcune evidenze archeologiche che portano a collocare gli specchi del tipo piú tardo, privi ormai di ogni qualità, anche nel II secolo a. C.⁶³.

Tenendo comunque presenti quei criteri di giudizio di cui si diceva dianzi, legati alla qualità del disegno e al gusto della composizione, è possibile distinguere nella massa della produzione, in tutto il suo sviluppo, artigiani che assimilano consapevolmente le esperienze figurative piú avanzate della grafica contemporanea e altri che invece ripiegano su una produzione piú di routine dipen-

dendo da modelli di incisori piú dotati. In questo senso il confronto con la ceramica figurata, in particolar modo con i medaglioni interni delle coppe, sembra istruttivo: nella prima metà del IV secolo la serie migliore si inserisce negli esiti stilistici del tardo manierismo o si affida a un disegno nitido, inteso nella tradizione parrasiana, come puro gioco di linea che suggerisce volumi; dopo la metà del secolo il gusto cambia a favore di un linguaggio piú ornato nel quale la combinazione di tecniche diverse (linea di contorno, tratteggio, fondo puntinato, motivi decorativi ottenuti con piccoli punzoni) suggerisce effetti cromatici⁶⁴. La complessità delle scene, la ricchezza di arredi e vesti, lo sfarzo delle cornici, costituite da elementi vegetali, da animali in lotta, da teste uscenti da cespi di acanto, richiamano le esperienze della ceramica tarantina di stile 'ornato', del venticinquennio successivo alla metà del secolo⁶⁵, quasi assenti invece nella ceramica etrusca a figure rosse contemporanea, indirizzata verso una produzione di piú largo consumo. Come nei grandi vasi apuli, destinati agli ipogei gentilizi dell'aristocrazia dei centri ellenizzati dell'Apulia, anche in questi oggetti lo stile prescelto sembra distinguersi per un fasto sovrabbondante. È proprio in questo momento che possiamo porre gli inizi della produzione laziale, tradizionalmente assegnata a Preneste, una produzione il cui standard non sembra poi molto alto, tranne che in alcune ciste in cui la superficie cilindrica del corpo è decorata da scene delle perdute megalografie magnogreche⁶⁶: il processo di riduzione da un grande modello avviene qui piú facilmente, dovendo il decoratore adattare sulla superficie uno schema originariamente rettangolare. I temi figurati piú impegnativi, rivelano, come la ceramica apula di stile 'ornato', notevoli connessioni con le rappresentazioni drammatiche. Non ci troviamo però di fronte a una reinterpretazione locale dei testi letterari dal momento che deve

essere avvenuta una trasmissione diretta di modelli figurativi dalla Magna Grecia.

L'unico artista che firma una cista, il già ricordato *Novios Plautios*, viene considerato di origine campana, ma non sono da sottovalutare, proprio perché egli è attivo a Roma, i rapporti fra il mondo etrusco-laziale e la Puglia che culminano in eventi cronologicamente molto ravvicinati come la fondazione della via Appia nel 312 a. C. e il trattato fra Roma e Taranto nel 303 a. C.⁶⁷. Dati questi di indubbia importanza anche per comprendere la pittura e la scultura contemporanea, di cui si dirà fra poco. Certo è che la stessa produzione prenestina, dopo il momento iniziale di grande livello, cadrà nel corso del III secolo in formulazioni stilisticamente sciatte, che allenteranno sempre di più i loro rapporti formali con i modelli di origine, in analogia a quanto accade in un'altra produzione tipicamente prenestina, quella dei busti funerari in pietra, nella quale può essere seguito assai più concretamente il declassamento della forma artistica⁶⁸.

4. *La pittura funeraria nel IV secolo a. C.*

Una volta fissati, attraverso l'esame dell'artigianato artistico, gli orientamenti di stile che emergono nel corso del IV secolo a. C., possiamo rivolgerci con maggior fiducia alla grande pittura. Si è constatato, pur in una generale tendenza allo scadimento della forma, già avvertibile nella seconda metà del secolo, come i ceramografi e gli incisori, forse per il differente ruolo che hanno le loro opere nella circolazione dei prodotti, obbediscano a tendenze non del tutto omogenee stilisticamente, ottenendo sul piano qualitativo risultati discontinui.

La grande pittura ha un carattere decisamente più episodico rispetto al periodo precedente, nonostante il

IV secolo costituisca un momento in cui nuove esperienze tecniche ed espressive alimentano nella letteratura artistica greca interventi polemici, in particolare sul carattere illusorio che assume nella pittura la realtà concreta. L'eco che abbiamo di queste tendenze 'illusionistiche' nella pittura etrusca della prima metà del IV secolo a. C. è piuttosto attutita; finché non si maturano attorno al 350 a. C. le grandi esperienze delle scuole pittoriche di Corinto e Sicione, la pittura rimane ancora un disegno colorato. Le innovazioni tecniche che si susseguono in Grecia, note più dalle fonti scritte che da quelle figurate, offrono un puntuale supporto cronologico per la pittura etrusca; anche il contemporaneo sviluppo di stile nella ceramica figurata, delineato precedentemente, condiziona il nostro discorso sulla megalografia.

Le tombe dipinte, ridotte di numero, sono divenute ormai appannaggio della ristretta classe dirigente dei centri urbani, che predilige sempre di più temi celebrativi, inserendo la tradizionale iconografia del banchetto nel mondo dell'aldilà ma alla presenza delle stesse divinità infernali, Ade e Persefone, di eroi delle saghe greche o, ancora, di antenati, che partecipano direttamente alla cerimonia. L'ambiente è dunque di tipo 'eroico' e i riferimenti indicano che la visione della vita nell'aldilà, anche se funestata dalla presenza di mostri infernali, è fortemente influenzata dall'ideologia gentilizia. Di ciò danno conto anche le iscrizioni dipinte vicino ai personaggi, nelle quali ricorrono spesso, oltre ai nomi personali, anche le titolature magistratuali.

La nuova interpretazione degli affreschi della tomba dell'Orco I di Tarquinia, stilisticamente connessa con la prima generazione dei ceramografi falisci⁶⁹, accentua il carattere 'onorario' della decorazione, tutta finalizzata all'apoteosi della coppia banchettante raffigurata nella nicchia di fondo. L'iscrizione apposta vicino all'uomo informa della sua carriera politica, che ha raggiunto il

vertice della *praetura Etruriae*; una delle due figure di giovinetti che si trovano davanti al letto tende verso di lui uno scudo iscritto, una sorta di insegna concessagli dalla comunità pubblica per i meriti speciali conseguiti forse nella famosa spedizione armata contro Siracusa in aiuto degli Ateniesi⁷⁰.

Piú grandioso, sempre a Tarquinia, è l'impianto della tomba degli Scudi, nella quale, come nel caso precedente, appare anche l'iscrizione con la data di fondazione del monumento funerario⁷¹. La disposizione interna – una grande camera sulla quale si aprono tre stanze con porte e finestre – condiziona con i suoi intervalli il grande fregio figurato, il primo esempio di grande pittura direttamente connesso con l'esaltazione della famiglia. Dai lati della parete d'ingresso partono due cortei distinti che si dirigono verso le pareti laterali della camera, cortei che accompagnano i defunti nell'aldilà, dove troveranno i parenti premorti. *Larth Velcha*, il fondatore della tomba, è preceduto da due littori e seguito da un giovinetto, che reca sulla spalla una sella curule, e da due suonatori; davanti al corteo è la figura della moglie, che lo accoglie assieme a una coppia di avi. Negli spazi successivi della parete due coppie distinte sono rappresentate a banchetto: la prima raffigura i genitori di *Larth Velcha*, l'altra lo stesso titolare della tomba, assieme alla sua compagna, integrato ormai nel banchetto familiare che si svolge nell'aldilà. Sopra la sua immagine corre una lunga iscrizione, purtroppo frammentaria, che fornisce al lettore indicazioni relative alla sua carriera politica e alla sua prosapia. L'altra parte del corteo, che si svolge lungo la parete sinistra, sembra composta prevalentemente da personaggi femminili estranei alla *gens* proprietaria dell'ipogeo, ma evidentemente imparentati con questa; essi si dirigono verso una coppia di antenati, seduti, che le iscrizioni identificano con quelli già rappresentati a banchetto nella parete di fronte. Unici

elementi figurativi che indicano il carattere funerario di tutta la rappresentazione sono due genietti alati, dipinti sulle finestre della parete di fondo, uno con un martello, l'altro con un dittico nel quale è dipinta l'iscrizione relativa alla fondazione della tomba.

Le pitture continuano, in modo piú schematico, nella contigua camera di fondo, con un fregio continuo di scudi sui quali – come anche sugli stipiti delle porte, sulle finestre e, comunque, negli spazi lasciati liberi della camera principale – sono state dipinte successivamente iscrizioni relative ad altri membri della famiglia morti in prosieguo di tempo.

Il monumento riveste dunque un interesse di prim'ordine per comprendere quale fosse, proiettata nel mondo infero, l'ideologia gentilizia: il defunto entra nell'aldilà con tutti i connotati che lo qualificano socialmente e, anche nel mondo dei morti, non è allontanato dal suo nucleo sociale di appartenenza. Per la classe aristocratica, in altri termini, la tomba è un luogo nel quale si perpetua una mentalità specifica, concretandosi in particolare nel culto degli antenati. La famosa descrizione dei funerali di aristocratici romani fornita da Polibio (VI 53), occasione nella quale intervenivano anche gli avi premorti, attraverso le loro maschere funerarie portate dai parenti viventi, e la stessa sacralità che hanno a Roma i *parentes*, per i quali esistono culti appositi, possono costituire un *plafond* adeguato anche per il mondo etrusco del IV secolo a. C. dove abbonda una documentazione antiquaria ed epigrafica al proposito⁷².

Tre tombe dipinte scoperte nella necropoli di Settecamini a Orvieto rafforzano questa convinzione⁷³. Nella tomba Golini I il defunto arriva in carro, accompagnato dal demone femminile con il rotolo in mano e viene incluso nel nucleo familiare degli avi premorti, rappresentati a banchetto. Distesi a coppie su quattro *klínai*, sono anch'essi distinti da un'iscrizione dipinta, che

riporta la genealogia completa e le cariche pubbliche rivestite, ma partecipano a un evento cerimoniale al quale assistono anche Ade e Persefone seduti. Lungo il settore sinistro delle pareti corre un lungo fregio con scene di carattere strettamente domestico: carni appese, la cucina, il forno, il tavolo con le brocche e le coppe, servitori affaccendati realizzano il quadro dei preparativi per un banchetto importante, animato dalla presenza di animali domestici che sbucano un po' dappertutto. Un'atmosfera piú solenne caratterizza invece le altre due tombe, in una delle quali le fasi della partenza, del distacco e dell'arrivo del defunto nell'oltretomba, che viene ammesso a partecipare al banchetto degli avi dopo una purificazione, sono rappresentati in successione continua.

La diversa qualità dei monumenti non permette di coinvolgerli in un discorso del tutto unitario. Nelle pitture orvietane, ormai poco apprezzabili per il loro stato di degradazione, i tentativi di scorcio non sono molti, la maniera pittorica si basa sulla linea di contorno e il chiaroscuro a tratto si limita a dettagli riferiti al pelame degli animali, come nell'anfora a figure rosse rinvenuta nella stessa tomba Golini, databile poco dopo la metà del IV secolo a. C.⁷⁴.

Nella tomba degli Scudi, al contrario, la grassa linea di contorno, stemperata a volte da velature che sottolineano gli incarnati femminili, orienta verso uno stile che tende a dilatare la materia pittorica e che, pur nella sua corsività, tiene conto di espedienti piú avanzati: la realizzazione delle teste contrasta molto con il piú convenzionale rendimento dei corpi o con il colorito e sovrabbondante carico delle tavole e delle coperte, quasi che l'ideale fisico, derivato da evidenti modelli post-classici per le donne e da tipi che si elaborano in area medio-italica per gli uomini – e il confronto con il *Bruto* Capitolino non ci sembra da scartare –, si concentri

fondamentalmente nel ritratto⁷⁵. In questo senso, anzi, la tomba degli Scudi mostra di essere inserita in una *koinē* che coinvolge sia l'Italia meridionale – come ci attesta la tomba del Magistrato recentemente scoperta a Paestum, databile attorno alla fine del IV secolo – sia l'Italia centrale – si può ricordare il ritratto da San Giovanni Lipioni – sia infine le stesse raffigurazioni vascolari etrusche: credo che non possa esserci confronto migliore fra le teste maschili e femminili della tomba degli Scudi e la rappresentazione di una coppia maritale su un vaso caeretano del terzo quarto del IV secolo a. C.

La concezione della tomba aristocratica come monumento onorario, finalizzato alla glorificazione della famiglia, si arricchisce di contenuti chiaramente politici nella tomba François, scoperta a Vulci in una parte della necropoli in cui gli ipogei gentilizi contemporanei sono per solito sprovvisti di decorazione dipinta, ma molto ricchi di iscrizioni. Come nella tomba degli Scudi l'ambiente centrale, architettonicamente elaborato, non doveva assolvere la funzione di cella funeraria quanto piuttosto di vestibolo: la decorazione dipinta che copriva le pareti assumeva quindi un carattere esplicitamente commemorativo⁷⁶. Il programma figurativo degli affreschi, molto complesso, ha una sua logica interna che si concreta in una serie di relazioni fra le diverse zone figurate, disposte in pannelli nei settori delle pareti che fiancheggiano i vani delle porte che immettono nelle camere funerarie, e in fregio continuo nell'ambiente di fondo. La scelta di Nestore e Fenice, i 'saggi' dei poemi omerici le cui figure sono dipinte isolatamente ai lati della porta laterale di sinistra, ha probabilmente una relazione con le immagini dei loro pendants ritratti sulla parete destra, il fondatore della tomba, *Vel Saties*, e sua moglie. Il vicendevole fratricidio di Eteocle e Polinice sullo sguincio di sinistra ha come corrispondente, a

destra, la lotta sanguinosa fra due personaggi storici: *Marce Camitlnas* e *Cneve Tarchunies* di Roma. Il fregio continuo che occupa il lato sinistro rappresenta la scena del sacrificio dei prigionieri troiani in onore di Patroclo, che compare come ombra; è a sua volta a contrasto con una rappresentazione 'storica' derivata da tradizioni etrusche rappresentata sul lato destro: tre coppie di duellanti, fra i quali soccombe sempre un personaggio che le iscrizioni designano, oltre che con il nome proprio, anche con l'etnico (Volsinii, Sovana e forse Falerii) e infine, nell'angolo, un personaggio nudo, che il nome indica come *Macstrna*, in atto di liberare dalle catene *Caile Vipinas*. I duellanti ai quali manca l'etnico, e quindi vulcenti, i cui nomi corrispondono a *Avle Vipinas*, *Rasce* e *Larth Ultnas*, vincono sui loro nemici, provenienti da altre città, così come *Marce Camitlnas*, che nel duello rappresentato nello sguincio destro del vestibolo uccide addirittura un Gneo Tarquinio di Roma. Il riferimento 'storico' appare certo, soprattutto alla luce di fonti antiche che potrebbero far intravedere nell'episodio una versione della storiografia etrusca su uno dei re di Roma, Servio Tullio, detto anche Mastarna, e sui suoi rapporti con i condottieri vulcenti Celio e Aulo Vibenna⁷⁷.

La giustapposizione fra personaggi o episodi del mito e personaggi o episodi riferiti a una realtà storica non trova un'adeguata rispondenza nelle pitture che fiancheggiano la porta d'ingresso alla tomba. Da un lato Aiace, personaggio presente anche nel fregio dell'uccisione dei prigionieri troiani, aggredisce Cassandra (ancora un greco contro una troiana); dall'altro Sisifo compie la sua fatica nell'oltretomba e ha presso di sé un eroe della saga tebana, Anfiarao, la cui identità viene accertata solo per la presenza dell'iscrizione con il suo nome. Se il mondo greco è un modello di riferimento per i proprietari della tomba (che si rifanno ai 'saggi' del mondo

omerico), la contrapposizione Greci-Troiani potrebbe essere intesa in analogia a una contrapposizione Vulci-Roma: come i Troiani soccombono ai Greci nel rito espiatorio in onore di Patroclo, così le città alleate contro Vulci, fra le quali è anche Roma, simboleggiata da Gneo Tarquinio, vengono sconfitte dai guerrieri vulcenti e dai loro commilitoni⁷⁸. Il significato politico degli affreschi si collocherebbe così nella realtà storica contemporanea alle pitture della tomba, eseguite in un momento di lotte fra Vulci e Roma⁷⁹.

La disposizione a pannelli nella decorazione del vestibolo, con soggetti isolati, nei quali si trovano cicli eroici del mondo omerico mescolati alla rappresentazione di un brano di *nékyia* (la fatica di Sisifo nell'oltretomba, alla quale assiste Adrasto), attesta come il procedimento decorativo fosse basato sulla scelta di temi che potevano rientrare in un repertorio comune. Una rappresentazione più completa di *nékyia* si ha ad esempio nella tomba dell'Orco II a Tarquinia, nella quale erano raffigurati vari eroi greci nell'aldilà, quali Aiace, Tiresia, Agamennone, Sisifo, Teseo e Piritoo, dominati dalla solenne presenza di Ade e Persefone seduti in trono davanti al guerriero tricorpore Gerione. Il tema è qui chiaramente preso in prestito da una famosa rappresentazione dell'aldilà, forse quella dipinta da Nikias di Atene, attivo attorno al 330 a. C., e ripresa nei grandi crateri funerari apuli della cerchia del pittore di Dario⁸⁰. I defunti partecipano dunque a un ambiente 'eroico' che li qualifica ancora come personaggi di cultura greca.

È necessario a questo punto accennare a un problema di carattere storico-artistico che coinvolge le due tombe ora ricordate e le inserisce nello stesso ambiente in cui sono stati collocati gli esempi più significativi dell'arte incisoria dell'ultimo trentennio del IV secolo⁸¹. La maniera pittorica nella tomba François e nella tomba dell'Orco II è molto affine: la linea di contorno è accom-

pagnata da un chiaroscuro denso, ottenuto mediante brevi pennellate parallele sovrapposte; le capigliature sono alle volte a boccoli, leggermente baroccheggianti, come nella ceramica apula di stile ornato; i volti sono spesso di tre quarti, leggermente piegati verso il basso, come nello stile del ceramografo apulo chiamato pittore di Dario; gli scudi sono di scorcio; abbondante è l'ombreggiatura. Il linguaggio, decisamente pittorico, si è emancipato da una concezione puramente disegnativa: la forza del modello, anche nelle sue implicazioni stilistiche, risalta assai bene nella scena della tomba François con i prigionieri troiani, dove i demoni etruschi *Charun* e *Vanth*, chiaramente aggiunti, hanno un impianto fortemente disegnativo rispetto al resto delle figure⁸².

Mancando i grandi originali della pittura tarantina, l'attenzione può essere rivolta ai partiti ornamentali. Nella tomba François, ad esempio, elementi come il meandro prospettico, ottenuto con il sussidio di ritocchi bianchi che sottolineano gli spigoli in sporgenza, sui quali batte la luce, e il fregio con animali in lotta derivano chiaramente dalla ceramica apula della metà del IV secolo a. C.⁸³. C'è dunque un aggiornamento notevole nella tecnica e nello stile che non può prescindere dalle esperienze dell'Italia meridionale.

Ma l'esito più evoluto della padronanza degli effetti chiaroscurali, non più ottenuti attraverso il tratteggio, ma mediante la composizione e la giustapposizione degli impasti cromatici, si riscontra in alcune tombe tarquinesie che già si pongono nell'orizzonte del primo ellenismo. L'accentuazione degli elementi pittorici in senso 'realistico' è il riflesso di una tecnica a macchia nella quale si evidenzia un'innovazione propria della pittura greca della seconda metà del IV secolo a. C.: lo *splendor*, l'aggiunta di un *lumen*, di una pennellata di bianco, cioè, là dove si immagina l'incidenza del raggio di luce (Plinio, *Naturalis historia* XXXV 29), espediente ben

noto alla ceramica suddipinta greca, italiota e dell'area centro-italica⁸⁴. Gli affreschi della tomba Giglioli di Tarquinia esprimono meglio di altri queste novità tecniche⁸⁵: gli oggetti dipinti sulle pareti, armi e insegne, sembrano forniti ciascuno di una sorgente di luce propria, ma il problema della rappresentazione prospettica viene risolto unitariamente nella realizzazione dell'inclinazione dei chiodi, volti tutti a destra o a sinistra rispetto all'asse della parete centrale. L'aggiunta del *lumen* interessa le superfici in cui si riflette la luce, mentre in altre tombe, forse piú tarde, coinvolge anche gli incarnati⁸⁶.

La decorazione della tomba Giglioli appare significativa anche dal punto di vista contenutistico: attorno alla camera sono disposte casse di sarcofagi con scene dipinte di contenuto demonologico, ma sulle pareti bianche spiccano scudi, corazze, elmi, spade, schinieri, insegne, strumenti musicali per la battaglia o per il trionfo. Oggetti che sono appesi illusionisticamente, quasi a creare l'effetto di una sala d'armi e a esprimere anche un'ideologia della città-stato che si evince soprattutto negli emblemi degli scudi: la testa di cinghiale e la livella, presi a prestito dalla contemporanea monetazione in bronzo di Tarquinia⁸⁷. Il motivo delle armi appese nella tomba ha una storia piuttosto precisa nel primo ellenismo, dal momento che sembra preferito dall'aristocrazia militare macedone. In qualità di simbolo direttamente connesso al rango, esso si diffonde nell'Italia meridionale, interessando le tombe dipinte di Egnazia e di Paestum e si trasmette anche in Etruria, nelle città della costa, a Caere e Tarquinia. La tomba Giglioli è l'esempio piú cospicuo di questa tendenza e l'esibizione attraverso gli scudi di simboli direttamente connessi con lo stato può far pensare che i committenti abbiano in qualche modo voluto accennare ad avvenimenti 'storici': nel 308 a. C. fra Tarquiniesi e Romani si stipula

infatti una pace di quarant'anni e sarebbe suggestivo interpretare nelle armi appese, ormai inutilizzate, un riferimento a questo evento preciso.

Nel corso del IV secolo a. C. la pittura tombale è divenuta dunque una manifestazione esclusiva e per tale motivo la mentalità dei committenti appare più chiara di quanto non accada in età precedente. In ogni ciclo decorativo essi tendono a sovrapporre al mondo ultraterreno le proprie prerogative di classe; dopo il 350 a. C. interviene poi, in maniera più o meno esplicita, la tendenza a esaltare avvenimenti 'storici'. Anche a Roma risulta che un membro della *gens* dei Fabii, nel 304 a. C. dipinse nel tempio della Salute un avvenimento storico (Plinio, *Naturalis historia* XXXV 19; Dionisio d'Alicarnasso, XVI 6) e non molto più tardi un sepolcro dei Fabii viene decorato con una serie di affreschi che celebrano gli stessi avvenimenti, riferiti alla seconda guerra sannitica⁸⁸. Le città etrusche del Meridione, alla soglia di entrare definitivamente nell'orbita romana, si mostrano strutturate socialmente per gruppi gentilizi, dai quali promana un'ideologia direttamente legata al rango e alle stesse imprese politiche che rientrano nella gestione dello stato affidata alla *nobilitas*.

Lo sviluppo della maniera pittorica, d'altro canto, mostrando un progressivo distacco dalle esperienze puramente disegnative, pone questo momento della storia artistica del IV secolo in modo non diverso da quanto abbiamo visto per la pittura dell'ultimo trentennio del VI secolo a. C. Se confrontiamo anzi la qualità, la tematica e l'indubbio interesse compositivo della pittura tombale etrusca – alla quale doveva corrispondere anche una pittura di carattere urbano contemporanea, di cui abbiamo scarsissimi frustoli⁸⁹ – con quella pestana, potremo vedere che le tendenze sono le stesse. Anche le tombe a cassone dipinte di Paestum, grazie alle recenti scoperte, rivelano dalla metà del IV secolo a. C. un ade-

guamento della tecnica pittorica alle esperienze che si riflettono nella ceramica apula⁹⁰: l'influenza di Taranto, come centro di mediazione culturale fra il mondo greco e l'Italia centrale, è divenuta dunque predominante.

5. *Problemi della scultura: l'influenza di Taranto e l'area medioitalica.*

Documenti di notevole rilievo per comprendere l'influenza di Taranto in Etruria possono ritenersi anche le sculture decorative: in questo caso il supporto non proviene, come per le megalografie, da modelli ricostruiti attraverso l'artigianato artistico, ma da originali veri e propri.

La produzione artistica a Taranto nella seconda metà del IV secolo interessa diversi settori dell'artigianato: officine di toreuti che realizzano vasellame sbalzato, con un ricco repertorio decorativo di chiara impronta postclassica, che viene esportato nella stessa Magna Grecia o nel Lazio, ma anche in aree 'barbariche' assai più distanti, dove viene accumulato nelle tombe; botteghe di ceramografi che aggiornano la tecnica pittorica a figure rosse o reinventano, con risultati molto efficaci sul piano della pittura 'compendiaria', la tecnica a suddipintura; attività di scalpellini che organizzano una produzione di scultura funeraria a rilievo particolarmente importante⁹¹. Una produzione che nel suo complesso è ben ancorata all'arte attica del IV secolo a. C. e il cui consumo è diretto non solo verso la *pólis*, ma anche verso i ceti eminenti dell'Apulia più ellenizzati.

Momento culminante di questa attività è l'arrivo di Lisippo, dopo il 323 a. C., che esegue uno *Zeus* colossale per l'*agorá* e un *Herakles* per l'acropoli, ambedue in bronzo, opere che siglano il prestigio di Taranto nella lega italiota⁹². Sono commissioni volute dall'autorità pubblica e rivolte all'artista ufficiale di Alessandro

Magno che devono aver comportato alcuni cambiamenti nel contesto artistico locale, nonostante gli orientamenti già ben individuabili. Particolare significato assumono i rilievi funerari in pietra tenera la cui produzione, stando agli studi piú recenti, si colloca dalla seconda metà del IV secolo al primo ventennio del III secolo a. C.⁹³. Dalle centinaia di frammenti conservati si evince che gli scalpellini tarantini elaborano un linguaggio particolarmente eclettico: il tipico 'sfumato' dei rilievi funerari attici del IV secolo a. C., il potente dinamismo della scultura scopadea, riflesso soprattutto nel fregio del Mausoleo di Alicarnasso, rimangono tendenze stilistiche essenziali anche quando l'intervento di Lisippo nella cultura artistica locale chiarisce il rapporto dinamico fra spazio e figura umana.

In Etruria le testimonianze piú cospicue di sculture funerarie connotate in questo senso ci provengono da Vulci, dove l'arte incisoria degli specchi o le stesse pitture della tomba François mostrano contemporaneamente, come si è già visto, forti ascendenze tarantine. Capitelli con protomi umane figurate, rilievi funerari di incerta collocazione, con soggetti noti alla scultura tarantina quali l'Amazzonomachia o il ratto delle Leucippidi, rielaborano chiaramente modelli italoti⁹⁴. Significativi anche i rilievi dei non molti sarcofagi scoperti in questa necropoli, difficilmente inseribili in tendenze unitarie di bottega.

I due sarcofagi bisomi oggi a Boston, con scene di Amazzonomachia e di corteo, a rilievo sulla cassa, rispecchiano in modo abbastanza evidente le tendenze atticizzanti, ancora della metà del IV secolo a. C., che si riscontrano nei piú antichi rilievi tarantini: panneggi leggeri, gruppi di poche figure giustapposte, atmosfera ancora aulica, priva di qualsiasi riferimento al mondo agitato e dinamico del rilievo protoellenistico.

A Tarquinia la decorazione dei sarcofagi, che costituiranno una classe monumentale continua, prodotta dalla metà del IV fino al I secolo a. C., appare in un primo momento piú essenziale, anche nella scelta dei temi. Lotte di animali reali e fantastici, derivati direttamente dalla simbologia dei sarcofagi lignei tarantini, sono inizialmente uno dei temi piú frequenti, ma la lotta è spesso sostenuta dai mortali, che combattono con grifoni o con esseri mostruosi: la simbologia funeraria diviene ancora piú chiara quando intervengono i demoni dell'oltretomba⁹⁵.

Depositati nelle tombe a camera, che divengono il luogo di raccolta di monumenti funerari pertinenti ai defunti di una stessa famiglia, i sarcofagi appaiono un tipo di sepoltura fra i piú richiesti dalla *nobilitas* tarquiniese. Alcuni di essi provengono anche dal Mediterraneo. Sarcofagi in marmo delle isole dell'Egeo di tipo 'architettonico' o con l'immagine del defunto distesa sul coperchio, il cui circuito distributivo parte da Paro interessando diverse aree del mondo periferico circumellenico, giungono anche in Etruria dove la loro accessibilità nel contesto locale viene perfezionata attraverso elementi decorativi, realizzati anche con immagini pittoriche, che fanno parte del repertorio etrusco⁹⁶. È solo nei decenni ultimi del secolo che i rilievi dei sarcofagi si indirizzano verso temi piú complessi, con scene preferibilmente di battaglia.

Già per i sepolcri dipinti dello scorcio del IV secolo a. C. avevamo ricordato i resti dell'ipogeo romano dell'Esquilino appartenente a un ramo della *gens* Fabia. Anche per il tipo di tomba ipogea con sarcofagi due esempi romani, la tomba dei Cornelii e quella degli Scipioni⁹⁷, famiglie fra le piú in vista della *nobilitas*, possono servire da confronto per individuare il carattere degli ipogei tarquiniesi. Le sepolture romane, pur se piú modeste rispetto a quelle etrusche, sviluppano due tipi di sarco-

fagi noti anche in Etruria: quello 'architettonico', con il coperchio a tetto displuviato, e quello ad altare – rarissimo per la verità a Tarquinia, dove si segnala un solo esempio –, derivato probabilmente da modelli sicelioti: l'adesione a questo tipo di modelli, chiara nel sarcofago di Lucio Scipione Barbato, console nel 298 a. C., rivela però un diverso orientamento culturale della *nobilitas* romana che ancora negli ultimi decenni del IV secolo sembrava indirizzarsi verso Taranto.

Sempre Taranto funge da punto di riferimento per le esperienze piuttosto ricche della coroplastica architettonica dell'Italia centrale risalenti alla fine del IV secolo a. C., esperienze che indicano una rinnovata attività nei templi maggiori di Caere, Tarquinia, Falerii e Orvieto nonché nelle stesse città del Lazio (Roma, Lavinio, Antemnae e così via).

Purtroppo i resti di questa attività sono notevolmente frammentari, sufficienti solo a farci rimpiangere la perdita dei cicli decorativi, un'eco dei quali è conservata nelle statue appartenenti alla decorazione frontonale del tempio urbano in località Scasato a Falerii. Il tempio fu eretto e decorato certamente prima del 241 a. C., anno in cui la città fu distrutta dai Romani e trasferita in pianura. Difficilmente ricomponibili nella loro unità originaria le statue appartenevano a un santuario di notevole importanza, situato al centro dell'area urbana, e seguono nel tempo la placca di frontone del tempio dell'Ara della Regina di Tarquinia con i famosi cavalli alati. La notevole importanza che assumono in questa decorazione le figure umane, di cui si hanno riflessi anche nella decorazione di un tempio di Antemnae o in una testa sporadica proveniente dall'area dei santuari di Pyrgi, si rivela soprattutto nel carattere eclettico dei tipi statuari, derivati in modo diretto dalla grande scultura dei maestri greci del IV secolo. Il *Meleagro* di Skopas, il

ritratto lisippeo di Alessandro Magno, le statue femminili di tipo prassitelico sono i modelli di questa decorazione frontonale. Le antefisse, eseguite a mano libera, presentano un linguaggio piú caricato, ricco di riferimenti alla tradizione di Skopas: nelle espressioni dei volti dagli occhi infossati, nella realizzazione libera delle capigliature sconvolte, nella ricca gamma di posizioni assunte dalle teste, spesso in forte torsione, esse rivelano ascendenze che si collocano in una tradizione ben nota nella Magna Grecia, di cui costituiscono un riflesso certamente non attutito. La frammentarietà del materiale impedisce di cogliere come fosse risolto il problema spazio-figura, che nei rilievi dei sarcofagi appare ancora legato a una tradizione disegnativa, ma non v'è dubbio che una soluzione in questo senso doveva essere proposta da artefici che mostrano, come i pittori contemporanei, una notevole predisposizione ad accogliere le novità che giungevano dalla Grecia.

Il rapporto maestranze - committenza privata può essere chiarito soprattutto dalla plastica votiva, che trova la sua piú ampia diffusione nell'Italia centrale proprio a cominciare dal IV secolo a. C. Le prime esperienze di questo 'genere' artistico affondano però le loro radici ancora nel V secolo a. C. e paiono un diretto riflesso di un settore dell'artigianato artistico della Magna Grecia assai ben documentato fin da età piú antica: il costo stesso di un oggetto votivo in terracotta rispetto a uno di bronzo, una volta che le officine dei coroplasti avevano creato una complessa organizzazione per le decorazioni degli edifici urbani, poteva mettere a disposizione di un pubblico piú vasto oggetti da impiegare come ex voto.

C'è da dire però che le piú diffuse classi di terrecotte votive di piccole dimensioni, teste, figure isolate o a gruppi, ex voto anatomici, sembrano esplodere in concomitanza con la diffusione di culti legati a una religio-

sità 'popolare', nella quale la venerazione è orientata verso divinità della fecondità o, comunque, della maternità, e, in epoca piú tarda, verso divinità risanatrici.

La pratica artigianale sulla quale si imposta il procedimento tecnico delle terrecotte votive, depositate nei santuari fino a quando, ingombrando per il loro numero, venivano scaricate periodicamente entro fosse scavate all'uopo presso il luogo sacro, si basava sugli stessi procedimenti di lavorazione che già conosciamo per le terrecotte architettoniche. Realizzazione della forma (o prototipo) in terra, da cui vengono tratte meccanicamente, sempre con l'argilla, matrici in negativo; su queste vengono eseguite variazioni rispetto al tipo-base, con l'aggiunta di elementi o con ritocchi a mano libera. Il 'positivo', che si otteneva colando entro la forma l'impasto di terra, poteva servire a sua volta come modello per successive 'generazioni' di immagini, ma limitatamente al processo di graduale riduzione che esse assumevano per effetto della cottura⁹⁸. Trattandosi di figure a tutto tondo il procedimento prevedeva nei pezzi di minori dimensioni l'utilizzazione di due matrici, una per la parte anteriore, l'altra per la parte posteriore, che erano saldate prima della cottura e adattate anche con interventi aggiuntivi a mano libera, mentre nelle figure di maggiori dimensioni gli stampi potevano essere piú numerosi⁹⁹. Dopo la cottura la coloritura delle superfici avveniva impiegando gli stessi procedimenti usati nelle terrecotte architettoniche.

In un contesto siffatto, una volta messo in luce il carattere 'industriale' del procedimento, l'interesse può essere spostato sulla qualità dei prototipi e sul significato che essi assumono in relazione al culto.

Le teste isolate, assenti nel mondo greco, assumono una funzione non trascurabile in un aspetto significativo della civiltà artistica etrusco-italica: quello relativo al 'ritratto'. Ma, a cominciare dagli inizi del v secolo, i tipi

rappresentati nelle teste del santuario di Campetti a Veii, probabilmente dedicato a una divinità etrusca assimilabile a Cerere, seguono per tutto il periodo precedente la fase 'romana' della città – che inizia con il 396 a. C. – indirizzi stilistici peculiari della scultura dell'area tiberina; in particolare essi si attengono agli schemi stilistici della coroplastica dell'area falisca e orvietana e giustificano quindi una possibile 'doppia attività' dei coroplasti, soprattutto quando lo stesso prototipo viene impiegato per antefisse di destinazione architettonica e per teste votive¹⁰⁰. Il tipo fisico che si viene affermando nel IV secolo, ben seguibile per l'appunto nelle terrecotte votive, trova riscontri sia nella plastica che nella grande pittura.

Il punto di partenza per le teste femminili è offerto dalla scultura dell'area tiberina: gli ascendenti sono da rintracciare in modelli classici di cui le pitture orvietane o la stessa tomba tarquiniese degli Scudi documentano bene la vitalità. Nel corso della metà del IV secolo si afferma un nuovo tipo nel quale la capigliatura, divisa al centro, si dispone ai lati del volto in due bande di capelli a grossi boccoli, mentre il volto ritiene ancora i caratteri classici¹⁰¹. Per le teste maschili il punto iniziale è sempre l'area tiberina: le immagini barbate di San Leonardo a Orvieto indicano il modello-tipo sul quale si rielaborano successivamente, ma con poche modifiche, non solo gli ex voto ma anche le teste dei sarcofagi più antichi, le immagini vascolari e la pittura della seconda metà del IV secolo a. C.¹⁰².

Questa documentazione, piuttosto diffusa, indica che si è affermata in Italia centrale una coscienza figurativa sulla rappresentazione del tipo fisico che ha una matrice originariamente agganciata alle esperienze classiche. Modelli esterni come il ritratto di Aristotele, creato attorno al 330 a. C., più volte chiamato in causa, hanno in effetti una validità relativa: il vero mutamento avvie-

ne infatti solo alla fine del secolo, quando il tipo fisico rappresentato dal ritratto di Alessandro Magno si sostituisce appieno all'ideale classico avvertibile nelle teste barbate¹⁰³.

Sul piano dello stile la componente locale è ben individuabile proprio nei rapporti interni della forma artistica: il volto si presenta come un blocco unico sul quale i dettagli anatomici hanno scarsa presa. Capigliatura e barba sono invece oggetto di una cura specifica: la capigliatura, in particolare, si sovrappone alla testa quasi come aggiunta, senza comporre con il resto un'unità organica. Questi connotati si riassumono nella famosa testa bronzea del *Bruto* Capitolino, opera forse proveniente dalla stessa Roma, realizzata, come il *Marte* di Todi o la testa di Bolsena, per fusione a cera perduta secondo la tradizione bronzistica dell'area tiberina. L'eco classica si è però spenta a favore di una notevole caratterizzazione dei tratti individuali e la stessa tecnica di fusione ha forse favorito la netta separazione fra capigliatura e volto, dove l'aura classica rimane solo nella compostezza generale.

Il carattere onorario di questo 'ritratto', appartenente originariamente a una statua forse equestre, realizza compiutamente il tono che doveva confarsi al tipo fisico della *nobilitas* nella seconda metà del IV secolo a. C. Esso, infatti, può essere agevolmente inserito in una tradizione che ci è attestata dai ritratti di personaggi maschili dipinti nelle tombe François di Vulci e degli Scudi di Tarquinia nonché da quelli scolpiti nei sarcofagi tarquiniesi della tomba dei *Partunu*. Il confronto migliore rimane comunque la testa bronzea da San Giovanni Lipioni (Abruzzo), punto di riferimento insostituibile per documentare come tutta l'area dell'Italia centrale risulti legata, in questo specifico settore della tradizione artistica, agli stessi modelli¹⁰⁴.

¹ M. PALLOTTINO, *La Sicilia fra l'Africa e l'Etruria: problemi storici e culturali*, in «Kokalos», XVIII-XIX (1972-73), pp. 38 sgg.; M. TORELLI, *Elogia Tarquiniensia*, Firenze 1975, pp. 56 sgg.

² Si veda soprattutto A. MOMIGLIANO, *Osservazioni sulla distinzione fra patrizi e plebei*, in *Les origines de la république romaine*, Genève 1967, pp. 197-222. Sul problema di plebei ed Etruschi presenti nei fasti consolari di Roma fra il 509 a. C. e il 486 a. C. cfr. E. GJERSTAD, *Early Rome*, V, Lund 1973, pp. 73 sgg.

³ Si veda ad esempio la ceramica del gruppo «Praxias» (cosiddetta dalla firma in greco del pittore etruschizzato *arnthe praxias*), di produzione vulcente (J. G. SZILÁGYI, in *Miscellanea C. Majewski oblata*, Warszawa 1973, pp. 95 sgg.).

⁴ M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Saggio su alcuni pittori etruschi*, in «Studi Etruschi», XXVII (1959), pp. 74 sgg.

⁵ La relazione preliminare sulla tomba di Karaburun (Licia) è di M. J. MELLINK, in «American Journal of Archaeology», LXXVII (1973), pp. 297 sgg.

⁶ Su questi problemi: J.- M. DENTZER, *Aux origines de l'iconographie du banquet couché*, in «Revue archéologique», 1971, 2, pp. 215 sgg. Sui rilievi greci: R. N. THÖNGESSTRINGARIS, *Das griechische Totenmahl*, in «Athenische Mitteilungen», LXXX (1965), pp. 1 sgg.

⁷ Le ipotesi sul significato del banchetto sono passate in rassegna da S. DE MARINIS, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Roma 1961, pp. 119 sgg.

⁸ Cfr. ad esempio M. MORETTI, *Nuovi monumenti della pittura etrusca in Tarquinia*, Milano 1966, pp. 197 e 208 (Tombe della Nave e 3226).

⁹ Un gruppo abbastanza omogeneo, da collocare attorno al 460-450 a. C. è costituito dalle tombe della Nave, della Pulcella, Querciola I, Lericci 3226 e del Guerriero (cfr., oltre a MORETTI, *Nuovi monumenti cit.*, pp. 197 e 208, per le tombe di più antica scoperta: F. WEEGE, *Etruskische Malerei*, Halle 1921, tavv. 11-13 e F. MESSERSCHMIDT, in *Scritti in onore di B. Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 289 sgg.).

¹⁰ CAGIANO, *Saggio cit.*, pp. 93 sg.; M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, Genève 1952, pp. 81 sgg.

¹¹ MORETTI, *Nuovi monumenti cit.*, pp. 177 sgg.

¹² M. SPRENGER, *Die etruskische Plastik des V. Jahrhunderts v. Chr. und ihr Verhältnis zur griechischen Kunst*, Roma 1972, pp. 19 sgg., 29 sgg., 43 sg. e 49 sg.

¹³ Cfr. M. TORELLI, *Il santuario di Hera a Gravisca*, in «La parola del passato», XXVI (1971), pp. 55 sgg.; A. W. JOHNSTON, *The Rehabilitation of Sostratos*, ivi, XXVII (1972), pp. 416 sgg. Sulla talassocrazia egnetica nel decennio 491-481 cfr. M. MILLER, *The Talassocracies*, Albany 1971, pp. 43 sg.

¹⁴ Per le sculture, così come risultano dopo il recente restauro, D. OHLY, *Die Aegineten. I. Die Marmorskulpturen des Tempels der Afaia auf Egina*, München 1976.

¹⁵ M. SANTANGELO, in «Bollettino d'arte», 1952, p. 155, figg. 17-18.

¹⁶ A. DELLA SETA, *Il Museo di Villa Giulia*, Roma 1918, pp. 251 sgg.; A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund 1940, pp. 461 sgg.

¹⁷ Cfr. G. COLONNA, in «Studi Etruschi», XXXIII (1965), pp. 192 sgg.

¹⁸ Si confrontino le teste di Ercole da Pyrgi e da Roma (sopra, pp. 100).

¹⁹ M. PALLOTTINO, *Torso fittile dal santuario dell' Apollo*, in «Annuario Scuola Italiana ad Atene», XXIV-XXVI (1950), p. 74.

²⁰ ANDRÉN, *Architectural Terracottas* cit., pp. CLXIII sgg.

²¹ Sulla decorazione: G. COLONNA, in «Notizie degli Scavi», 1970, supplemento II, pp. 63 sgg. e 80 sgg.

²² I. KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein 1974, pp. 40 sgg.

²³ G. A. MANSUELLI, *La recezione dello stile severo e del classicismo nella scultura etrusca*, in «Revue archéologique», 1968, 1, pp. 73 sgg.

²⁴ E. PARIBENI, *I rilievi chiusini arcaici*, II, in «Studi Etruschi», XIII (1939), pp. 201 sg.

²⁵ R. BIANCHI BANDINELLI, *Le pitture delle tombe arcaiche*, in *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, I: *Clusium*, I, Roma 1939.

²⁶ M. CRISTOFANI, *Statue-cinerario chiusine di età classica*, Roma 1975.

²⁷ Si vedano: B. NEUTSCH, *Der Heros auf der Kline*, in «Römische Mitteilungen», LXVIII (1961), pp. 155 sgg.; THÖNGES-STRINGARIS, *Das griechische Totenmahl* cit., pp. 5 sgg.

²⁸ L. VAGNETTI, *Il santuario di Campetti a Veio*, Firenze 1971, pp. 166 sgg.

²⁹ La statua in questione è pubblicata da SANTANGELO, *art. cit.*, p. 154, fig. 16.

³⁰ Cfr. ANDRÉN, *Una testa fittile etrusca del V secolo*, in *Dragma Martino P. Nilsson dedicatum*, Lund 1939, pp. 12 sgg.; P. J. RIIS, *Tyrrhenika*, Copenhagen 1941, p. 100.

³¹ M. SANTANGELO, in «Bollettino d'arte», 1948, pp. 1 sgg.

³² F. RONCALLI, *Il «Marte» di Todi. Bronzistica etrusca e ispirazione classica*, in «Memorie della Pontificia Accademia», IX (1973), vol. II; S. HAYNES, *Ein etruskischer Bronzekopf vom Bolsenasee*, in «Studi Etruschi», XXXIII (1965), pp. 523 sgg.; A. J. VOSTCHININA, *Statua-cinerario in bronzo di arte etrusca nelle collezioni dell' Ermitage*, ivi, pp. 318 sgg.

³³ L. VAGNETTI, *Nota sui coroplasti veienti*, in «Archeologia classica», XVIII (1968), pp. 113 sgg.

³⁴ E. PARIBENI, *Di una piccola kore del Museo di Taranto e della scultura in marmo in Magna Grecia*, in «Atti e Memorie Società Magna Grecia», 1954, pp. 69 sg.

³⁵ Una documentazione di queste opere è raccolta in SPRENGER, *Die etruskische Plastik* cit., pp. 35-41, 47-48 e 57-63.

³⁶ Cfr. oltre, p. 163.

³⁷ Cfr., a proposito di Chiusi, STRABONE, V 226.

³⁸ AA.VV., *The Ager Veientanus*, in «Papers of the British School at Rome», xxxvi (1968).

³⁹ A. D. TRENDALL, *The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, pp. 5 sgg.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 194 sgg.

⁴¹ Su questa classe è ancora fondamentale la classificazione di J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947, pp. 70 sgg.

⁴² Il verso suona «Oggi berrò il vino; domani potrò esserne privo». Sul significato di questi testi da ultimo G. MORELLI, in «Archeologia classica», xxv-xxvi (1973-74), pp. 440 sgg.

⁴³ *Canumede, [Die] spater, Cupico, Menerva*: nella tomba fu rinvenuto un vaso gemello, ma senza iscrizioni («Römische Mitteilungen», II [1887], pp. 231 sgg.).

⁴⁴ J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figured Vase-painters*, Oxford 1963², pp. 1419 sg.

⁴⁵ *Id.*, *Etruscan Vase Painting* cit., pp. 70 sgg.

⁴⁶ *Id.*, *Attic Red-Figured Vase-painters* cit., pp. 1510 sgg.

⁴⁷ E. LEPORE, in *Storia di Napoli*, I, Napoli 1967, pp. 172 sgg.

⁴⁸ I vasi falisci provengono in maggior parte dall'agro falisco (Civita Castellana, Vignanello, Narce, ecc.) con punte notevoli anche a Orvieto (7 esemplari) e rare presenze (1 esemplare) a Chiusi e Caere. È ancora discussa la loro occorrenza nella necropoli di Genova.

⁴⁹ I vasi del gruppo «Clusium» sono infatti concentrati a Chiusi e nella Val di Chiana, con alcune presenze a Volterra e Orvieto.

⁵⁰ BEAZLEY, *Etruscan Vase Painting* cit., pp. 133 sgg.

⁵¹ M. A. DEL CHIARO, *Etruscan Red-figured Vase-painting at Caere*, Berkeley 1974.

⁵² *Id.*, *The Etruscan Funnel Group*, Firenze 1974, tav. 47.

⁵³ Nel mondo greco Caronte assolveva il ruolo di traghettatore delle anime nell'oltretomba e, come tale, veniva raffigurato nella grande pittura (cfr. PAUSANIA, X 28.1 sgg.); nel mondo etrusco esso appare piuttosto come essere polivalente, assumendo funzioni diverse (messaggero, guardiano della tomba, psicopompo, demone punitore), nonostante l'evidente derivazione dal greco del suo nome (cfr. F. DE RUYT, *Charun, démon étrusque de la mort*, Roma 1934).

⁵⁴ M. MONTAGNA PASQUINUCCI, *Le kelebai volterrane*, Firenze 1968; M. CRISTOFANI MARTELLI, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, I, Roma 1976, pp. 215 sgg.; L. JÉHASSE, *ibid.*, pp. 497 sgg.

⁵⁵ BEAZLEY, *Etruscan Vase Painting* cit., pp. 63 sgg.; DEL CHIARO, *Etruscan... at Caere* cit., pp. 123 sgg.

⁵⁶ 2 esemplari campani contro 34 etruschi, secondo le statistiche di J. e L. JÉHASSE, *La nécropole préromaine d'Aleria*, Paris 1973, indici, pp. 606 sg.

⁵⁷ Bilanci consuntivi su questa fase della produzione, che è attualmente la meglio studiata: I. MAYER-PROKOP, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel arcbaischen Stils*, Heidelberg 1967; G. PFISTER-ROESGEN, *Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs. v. Chr.*, Frankfurt am Main 1975.

⁵⁸ Da ultimo S. J. WEINBERG, *Etruscan Bronze Mirror Handles*, in «*Muse*», IX (1975), pp. 25-33.

⁵⁹ «Novios Plautios med Romai fecid» («Novio Plautio mi fece a Roma») sulla famosa Cista Ficoroni; «Vibis Pilipus cailavit» («Vibio Filippo incise») e «Noci opus L. Valeri» («opera di Noco, schiavo di Lucio Valerio») su due specchi (cfr. G. MATTHIES, *Die praenestinisches Spiegel*, Strassburg 1912, p. 48).

⁶⁰ Su questi problemi si veda soprattutto G. A. MANSUELLI, *Gli specchi figurati etruschi*, in «*Studi Etruschi*», XIX (1946-47), pp. 9 sgg. Più recentemente D. REBUFFAT-EMMANUEL, *Le miroir étrusque d'après la Collection du Cabinet des Médailles*, Roma 1973. Utile, per un primo approccio, G. A. MANSUELLI, s. v. *Specchio* in *Enciclopedia dell'arte antica*, VII, 1966, pp. 435 sgg.

⁶¹ G. A. MANSUELLI, *La mitologia figurata negli specchi etruschi*, in «*Studi Etruschi*», XX (1948-49), pp. 59 sgg.

⁶² J. D. BEAZLEY, *The World of the Etruscan Mirror*, in «*Journal of Hellenic Studies*», LIX (1949), pp. 1 sgg.

⁶³ REBUFFAT-EMMANUEL, *Le miroir étrusque* cit., pp. 577 sgg.; ma si vedano le tombe di Chiusi e Perugia pubblicate in *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, Atti dell'incontro di studi, Firenze 1977, pp. 103-17.

⁶⁴ Si veda ad esempio lo specchio analizzato dalla REBUFFAT-EMMANUEL, *Le miroir étrusque* cit., pp. 51-64, ma soprattutto le considerazioni di BEAZLEY, *The World of the Etruscan Mirror* cit., pp. 8 sgg.

⁶⁵ In attesa dell'opera di Trendall si può vedere di questo studioso il bilancio preliminare in *Taranto nella civiltà della Magna Grecia*, Atti del X Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Napoli 1973, pp. 259 sgg.

⁶⁶ T. DOHRN, *Aspekte grossgriechischer Malerei*, in «*Römische Mitteilungen*», LXXX (1973), pp. 26 sgg.

⁶⁷ G. A. MANSUELLI, *L'incisore Novios Plautios*, in «*Athenaeum*», XLII (1964), pp. 131 sgg.

⁶⁸ A. GIULIANO, *Busti femminili da Palestrina*, in «*Römische Mitteilungen*», LX-LXI (1953-54), pp. 172 sgg.

⁶⁹ Sulla cronologia cfr. A. RUMPF, *Classical and Postclassical Greek Painting*, in «*Journal of Hellenic Studies*», LXVII (1947), pp. 11.

⁷⁰ TORELLI, *Elogia Tarquiniensia* cit., pp. 45-56.

⁷¹ Sul valore di questa iscrizione come di altre analoghe: H. RIX, in

Studien zur Sprachwissenschaft und Kulturkunde, Innsbruck 1968, pp. 213 sgg.

⁷² M. PALLOTTINO, *Il culto degli antenati in Etruria*, in «Studi Etruschi», XXVI (1958), pp. 49-83.

⁷³ Cfr. G. C. CONESTABILE, *Pitture murali a fresco e suppellettili etrusche in bronzo e terracotta scoperte presso Orvieto nel 1863*, Firenze 1863; D. CARDELLA, *La tomba degli Hescana a Orvieto*, Roma 1893. Le pitture delle tombe scoperte nel 1863 furono staccate, ormai ridotte a pochi frustuli (cfr. L. BORRELLI, *Il distacco delle tombe Golini I e II di Orvieto*, in «Bollettino Istituto Centrale del Restauro», V-VI (1951), pp. 21 sgg.).

⁷⁴ Su questi problemi M. MARELLA VIANELLO, *Si può parlare di scuola orvietana o di tradizione locale orvietana nella storia della pittura sepolcrale degli Etruschi?*, in «Antichità», I (1947), pp. 1-34.

⁷⁵ Su questi problemi il lavoro piú recente è di G. HAFNER, *Römische und italische Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, in «Römische Mitteilungen», LXXVII (1970), pp. 46 sgg.

⁷⁶ La letteratura su questo monumento è piuttosto vasta. Qui ricordo solo, F. MESSERSCHMIDT, *Die Nekropolen von Vulci*, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XIII fascicolo integrativo, Berlin 1930. Sulla cronologia della tomba, che una tendenza degli studi voleva portare al II o al principio del I secolo, cfr. M. CRISTOFANI, *Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci. I fregi decorativi*, in «Dialoghi di archeologia», I (1967), pp. 186 sgg. Gli affreschi, staccati nel 1863, si conservano da tempo a Roma, a Villa Albani, nel museo privato della famiglia Torlonia.

⁷⁷ Piú recentemente su questo personaggio e sulla rappresentazione della tomba François R. T. RIDLEY, *The Enigma of Servius Tullius*, in «Klio», LVII (1975), pp. 163-69. Si riportano qui le fonti che interessano il personaggio Mastarna.

FESTO, 486L: «Il *Vicus Tuscus* fu così chiamato secondo alcuni scrittori perché fu il sito, a Roma, in cui fu concesso di abitare a quegli Etruschi che rimasero nella città dopo che il re Porsenna tolse l'assedio, secondo altri perché fu il luogo nel quale dimorarono i fratelli Celio e Aulo Vibenna che si recarono a Roma, come si dice, presso il re Tarquinio assieme a Mastarna» (trad. dal passo integrato da R. Garrucci).

Corpus Inscriptionum Latinarum, XIII 1668 I 17 sgg. (discorso dell'imperatore Claudio): «Fra questo [Tarquinio Prisco] e suo figlio o nipote [Tarquinio il Superbo] – non c'è infatti accordo fra le fonti – va inserito Servio Tullio, se seguiamo i testi latini nato dalla schiava Ocesia, se seguiamo i testi etruschi amico fedele di Celio Vibenna e compagno di ogni sua avventura. Dopo una serie di avvenimenti, con il restante delle truppe di Celio, espatriò dall'Etruria, occupò il monte Celio, che chiamò in questo modo dal nome del suo condottiero e, aven-

do cambiato nome (in etrusco si chiamava Mastarna), fu detto Servio Tullio e tenne il regno con enormi benefici per lo stato».

⁷⁸ Un'interpretazione del tutto diversa, conseguente con la supposta derivazione 'etrusca' della leggenda dell'origine troiana dei Latini, è quella di A. ALFÖLDI, *Early Rome and the Latins*, Ann Arbor 1965, pp. 222 sgg. (la vittoria dei guerrieri vulcenti, eredi di Troia, riscatta l'antico massacro). Per un recente riesame delle fonti letterarie e archeologiche al proposito, nel quale emergono come dati di notevole interesse le scoperte di Lavinio: F. CASTAGNOLI, *Lavinium I*, Roma 1972, pp. 96 sgg.

⁷⁹ Il ruolo di Vulci nelle guerre contro Roma del IV secolo a. C. non è ben identificabile fino al 356 a. C. Il definitivo trionfo dei Romani su Vulci è registrato dai Fasti sotto l'anno 280 a. C.

⁸⁰ Sull'iconografia di questi vasi – non sulla loro classificazione stilistica – si può vedere A. WINKLER, *Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen*, Breslau 1888.

⁸¹ Cfr. p. 166 sgg.

⁸² F. MESSERSCHMIDT, *Probleme der etruskischen Malerei des Hellenismus*, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XLV (1930), pp. 64 sgg.

⁸³ CRISTOFANI, *Ricerche cit.*

⁸⁴ P. MORENO, *Il realismo nella pittura greca del IV secolo a. C.*, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», n. s., XIII-XIV (1964-65), pp. 27 sgg.

⁸⁵ M. CRISTOFANI, *Il fregio d'armi della Tomba Giglioli di Tarquinia*, in «Dialoghi di archeologia», I (1967), pp. 294 sg.

⁸⁶ Si veda ad esempio la tomba dei Caronti: MORETTI, *Nuovi monumenti cit.*, illustrazioni alle pp. 299 sgg.

⁸⁷ M. CRISTOFANI, *Problemi iconografici ed epigrafico-linguistici della monetazione in bronzo*, in *Contributi introduttivi allo studio della monetazione etrusca*, Napoli 1975 [Roma 1976], pp. 357 sg.

⁸⁸ F. COARELLI, in *Roma medio-repubblicana*, catalogo della mostra, Roma 1974, pp. 200-8.

⁸⁹ Si veda ad esempio il frammento di lastra da Falerii: ANDRÉN, *Architectural Terracottas cit.*, p. 91.

⁹⁰ A. ROUVERET, *L'organisation spatiale des tombes de Paestum*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», LXXXVII (1975), pp. 639 sgg.

⁹¹ Per un quadro dei problemi: A. ADRIANI, *La Magna Grecia nel quadro dell'arte ellenistica*, in *La Magna Grecia nel mondo ellenistico*, Napoli 1970, pp. 73-88.

⁹² J. DÖRIG, *Lysipp letztes Werk*, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LXXII (1957), pp. 19-43.

⁹³ J. C. CARTER, *The Sculpture of Taras*, Philadelphia 1975.

⁹⁴ Per un inventario di queste sculture: A. HUS, *Réflexions sur la statuaire en pierre de Vulci après l'époque archaïque*, in *Mélanges offerts à A. Piganiol*, Paris 1966, pp. 665-676. Sulla linea di quanto viene qui espresso è invece lo studio di T. DOHRN, *Etruskische Zweifigurengruppe nach Tarentiner Vorbild*, in «Archäologischer Anzeiger», 1965, cc. 377 sgg.

⁹⁵ Per i sarcofagi tarquiniesi cfr. M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XXXVI (1937), cc. 441 sgg.

⁹⁶ Altre aree interessate al commercio dei sarcofagi in marmo sono il Mar Nero, Sidone, Cartagine, e, in Italia, Caere, Tarquinia, Spina e la stessa Roma. Si veda M. MARTELLI, *Un aspetto del commercio dei manufatti artistici nel IV secolo a. C.: i sarcofagi in marmo*, in «Prospettiva», III (1975), pp. 9-17. Il famoso sarcofago delle Amazzoni di Tarquinia è, ad avviso di chi scrive, un'opera greca importata.

⁹⁷ Sul problema cfr. soprattutto F. COARELLI, *Il sepolcro degli Scipioni*, in «Dialoghi di archeologia», VI (1972), pp. 36 sgg.

⁹⁸ E. JASTROW, *Abformung und Typenwandel in der antiken Tonplastik*, in «Opuscula archaeologica», II (1941), pp. 1 sgg.

⁹⁹ Si vedano più recentemente: M. BONGHI JOVINO, *Capua preromana. Terrecotte votive II*, Firenze 1971, pp. 13-17; VAGNETTI, *Il santuario di Campetti a Veio* cit., pp. 157-165.

¹⁰⁰ VAGNETTI, *Il santuario* cit., pp. 163 sgg.

¹⁰¹ G. HAFNER, *Frauen- und Mädchenbilder aus Terrakotta in Museo Gregoriano Etrusco*, in «Römische Mitteilungen», LXXII (1965), pp. 41 sgg.

¹⁰² ID., *Römische und italische Porträts* cit., pp. 46 sgg.

¹⁰³ ID., *Männer- und Jünglingsbilder aus Terrakotta in Museo Gregoriano Etrusco*, in «Römische Mitteilungen», LXXIII-LXXIV (1966-67), pp. 42 sgg.

¹⁰⁴ La cronologia del *Bruto* Capitolino è fra le più discusse (si oscilla fra una alta, attorno al 330-300 a. C., qui seguita, e una molto bassa, all'età augustea): cfr. da ultimo W. H. GROSS, *Zum sogenannten Brutus*, in *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen 1976, pp. 564 sgg.

Capitolo settimo

L'Ellenismo

Il problema dei rapporti fra attività artistica e livelli ideologici della committenza, intesi soprattutto come risultato di una specifica dinamica sociale – problema che abbiamo cercato di tener presente nelle pagine precedenti –, in questa parte, dedicata all'ellenismo, diviene piú complesso. Intervengono infatti in questo momento nuove compagini sociali nell'ambito di chi fruisce dell'oggetto artistico, condizionando con la propria cultura sia contenuti che forme espressive. L'artigianato, come era accaduto precedentemente nel settore ceramistico, tende ad assumere sempre piú un carattere 'industriale' al quale consegue, in alcuni livelli della produzione, quello che viene definito 'declassamento' del bene di cultura.

L'inquadramento storico-politico degli ultimi tre secoli dell'età repubblicana in Italia, pur se utile, non appare per l'Etruria sufficiente a spiegare la distribuzione del tutto anomala della produzione artistica. Gradatamente, dagli inizi del III secolo a. C. in poi, le città etrusche stringono patti di alleanza con Roma; alcune si trovano private del proprio territorio, ridotto ad «ager publicus populi Romani», e perdono la propria indipendenza politica. Le famiglie aristocratiche, dopo episodi che assumono a volte il carattere di definitive distruzioni delle comunità politiche di appartenenza – come accade a Volsinii-Orvieto nel 264 o a Falerii Vete-

res nel 241 a. C. –, vedono come unico scampo un loro inserimento nei ranghi della classe dirigente romana o un'alleanza con Roma, anche per conservare una struttura sociale entro la quale i processi di diversificazione delle classi potevano intaccare un potere che era rimasto fondamentalmente intatto¹.

Il noto passo di Livio relativo agli aiuti che le città etrusche fornirono a Roma per la flotta di Scipione l'Africano nel 205 a. C. attesta come la seconda guerra punica avesse coinvolto direttamente anche l'Etruria, i cui *populi* si trovavano ad essere, sia pure in forme diverse, a seconda della natura dei singoli patti, fortemente tributari dell'urbe. E Roma diviene infatti, dopo la seconda guerra punica, in un momento di forte ripresa economica, il centro dal quale emanano i modelli culturali, quando essa si inserisce come interlocutore nel complesso gioco delle monarchie ellenistiche². L'espansione economica di *mercatores* romani e italici direttamente legati alla *nobilitas* romana, impegnati in grosse operazioni finanziarie in Oriente, dipende fondamentalmente da una trasformazione dei modi di produzione: le riforme graccane tentano invano di ricostruire quel tessuto di media e piccola proprietà che il regime del latifondo aveva distrutto, a vantaggio di un ristretto nucleo di grossi proprietari, in molte regioni d'Italia e anche nell'Etruria costiera. Non è un caso, forse, che Plutarco attribuisca a Tiberio Gracco le prime idee sulle riforme agrarie narrando del suo viaggio verso Numanzia nel 135 a. C., quando, passando per l'Aurelia, egli riscontrò de visu i campi della costa etrusca abbandonati, affidati a pochi schiavi di origine straniera. I territori di Caere, Tarquinia e Vulci risultavano in gran parte gestiti da famiglie romane che si erano appropriate di vaste aree di *ager publicus* e avevano stanziato nel territorio, come unità produttive, ville rustiche destinate allo sfruttamento delle colture granarie, con pieno danno

degli stessi insediamenti coloniali romani di Cosa, Gravisca e Pyrgi.

Diversa è invece la situazione nell'Etruria interna settentrionale dove, a seguito di lotte sociali posteriori alla seconda guerra punica, avvenute nel 196 a. C., i territori si popolano fittamente di insediamenti e fattorie, di grandi sobborghi vicino alla città, in cui la produzione agricola assume carattere intensivo e vede come protagonista una classe di lavoratori liberi o di semi-liberi, alla quale si fornisce la possibilità, attraverso concessioni vagamente avvicinabili alla colonia, di dar vita a un regime di piccola e media proprietà, precedentemente assente.

Se l'età medio-repubblicana aveva coinciso in Roma, come nel resto dell'Italia centrale, con la creazione di una *koinē* culturale in cui, soprattutto verso la fine del IV secolo, la produzione artistica aveva assunto aspetti sufficientemente omogenei, da Taranto fino all'Etruria passando attraverso la Campania, con gli inizi del II secolo a. C. si assiste a una svolta definitiva degli orientamenti culturali, che comporta, sul piano della produzione artistica, un fenomeno di bipolarità. La *nobilitas*, quella stessa che amministra il potere attraverso il Senato e che è patrona di poeti o gestisce 'circoli' culturali, si trova ad essere un forte punto di attrazione per le maestranze artistiche, greco-orientali e ateniesi. L'attività edilizia di stato, nell'urbe, è affidata ad artisti stranieri che giungono con i trionfatori delle guerre combattute nell'Oriente ellenistico e in Grecia nel primo trentennio del II secolo a. C.³. Questo continuo afflusso di maestranze, che compone un tutt'uno con altre compagini di stranieri che giungono a Roma, dai pensatori ai letterati fino a gente delle più diverse professioni, comporta l'innesto di tradizioni di gusto che derivano inizialmente dalla cultura del paese d'origine per

poi confluire in un eclettismo che caratterizzerà soprattutto l'ambiente romano alla fine del II secolo a. C. Ma a Roma il rapporto fra committenza e maestranze, proprio perché la *nobilitas* nel II secolo a. C. è interessata alla costruzione di monumenti a carattere pubblico, sembrerebbe ripetere, in un certo senso, il vecchio rapporto *pólis*-artigiano piuttosto che il rapporto 'privato' committente-artigiano, tipico del mondo ellenistico. D'altro canto quei settori della produzione che in Italia avevano in un certo senso anticipato questo secondo tipo di rapporto (la ceramica figurata, la toreutica, l'arte incisoria) vengono a cessare del tutto, perdendo questo tipo di artigianato qualsiasi carattere 'artistico' e divenendo fondamentalmente bene d'uso legato a processi di produzione industrializzati⁴.

L'utenza dell'oggetto artistico è dunque orientata prevalentemente verso la direzione pubblica, mentre manca quasi del tutto quella privata, tranne a riconoscere, nell'ambito locale, riflessi evidenti delle tendenze dell'arte ufficiale in monumenti funerari appartenenti alla classe dirigente, come nel sepolcro degli Scipioni o in quello della via Tiburtina⁵.

L'arrivo di artisti dall'Asia Minore dopo la battaglia di Magnesia (190 a. C.) e di maestranze dalla Grecia propria dopo la battaglia di Pidna (168 a. C.) comporta anche la diffusione di una cultura fortemente intellettualistica come quella microasiatica e, sul piano della forma artistica, libertà espressive precedentemente assenti. Sul piano del contenuto si delinea in un certo senso una predilezione per la rappresentazione rara, connessa con determinati intenti celebrativi, il cui significato doveva spesso attenersi a un livello simbolico abbastanza alto.

Le decorazioni fittili dei grandi frontoni templari, solo ora accettati in Italia, sono indicative al proposito: nei templi di Talamone e Civitalba, legati in maniera

evidente alle tendenze del 'barocco' microasiatico, i temi figurativi frontonali avevano una relazione abbastanza oscura con gli intenti celebrativi programmatici (le vittorie contro i Galli); solo il fregio, nel tempietto di Civitalba, chiariva, con la scena di saccheggio di un tempio ad opera dei Galli, il carattere del monumento. I templi poliadici di Luni, colonia romana fondata nel 177 a. C., univano nei frontoni la rappresentazione delle divinità protettrici della città con l'uccisione dei Niobidi, forse in relazione con l'avvenuta vendetta di Roma nei confronti dei Liguri.

La cultura figurativa, anche per la sua stessa qualità, assumeva temi il cui contenuto simbolico poteva apparire difficilmente afferrabile e allontanava sempre di più l'utenza comune respingendola verso livelli 'folcloristici' nei quali la rappresentazione, dell'episodio era invece trasparente da un punto di vista semantico e la sua realizzazione sul piano formale assumeva toni 'popolari'⁶.

Nel gruppo di maestranze greche che si trasferiscono a Roma è ben documentata la presenza di un'intera famiglia di artisti ateniesi che lavora per tre generazioni, a cominciare dal secondo decennio del II secolo a. C. Notevoli sono altresì i documenti relativi a commissioni di interi complessi monumentali, soprattutto nella zona del Circo Flaminio⁷. Il clima artistico che si viene a formare non è documentato solo dalla scultura in marmo – in particolare i simulacri di divinità –, nella quale gli stessi artisti si firmano spesso come *Athenaioi*⁸, ma anche dai caratteri stilistici dei grandi cicli decorativi per costruzioni commissionate da comunità pubbliche in aree dell'Italia centrale che sono legate allo stato romano da rapporti politici.

L'influenza delle maestranze greche si manifesta inoltre in quel 'genere' artistico che sembrerebbe appartenere eminentemente alla sfera privata: il ritratto. Ma anche in questo caso, e in particolar modo nel II secolo

a. C., il ritratto ha un carattere onorario e quindi finalità pubbliche. Tanto piú importante ci sembra inserire in questa sede il problema per la nota questione relativa all' 'originalità' del ritratto di tradizione 'italicoromana' nei confronti del ritratto greco⁹.

Il risultato piú importante di una problematica che parte dagli studi degli anni '30 è quello di aver isolato nei decenni finali del IV secolo a. C. una tendenza unitaria nella rappresentazione del tipo fisico, definita 'medio-italica', come già si disse, che in quest'età si rivela vitale solo come riferimento ai ritratti 'storici', di ricostruzione, che nelle rappresentazioni monetali si identificano in Tito Tazio, Numa Pompilio, Anco Marcio, Giunio Bruto e cosí via. Le fonti di ispirazione dovevano probabilmente essere statue esistenti a Roma, create attorno alla seconda metà del IV secolo (di cui ci rimane come esempio il *Bruto*), che ritroviamo copiate ancora nel II secolo d. C. nella nota statua di Numa Pompilio dal Foro¹⁰. La durata di questo tipo di ritratto non è facilmente seguibile, per la mancanza di documentazione a Roma, nonostante le fonti letterarie assegnino al III secolo a. C. numerosi ritratti o statue onorarie riferite a condottieri. Quando in età medio-ellenistica esso riappare, il clima stilistico è del tutto cambiato. L'immagine di Tito Quinzio Flaminio, vincitore del regno di Macedonia nella battaglia di Cinocefale (197 a. C.), effigiata su uno stater aureo, è esemplata sui modelli dei ritratti dei monarchi ellenistici. Il cosiddetto ritratto di *Ennio*, dalla tomba degli Scipioni a Roma, è ormai un esempio di ritrattistica influenzata dall'atticismo.

La documentazione di cui si dispone in Etruria, assai piú cospicua, copre in modo piú documentato quest'arco di tempo fino a quando, attorno alla fine del II secolo a. C., si elaborano a Roma i canoni del ritratto 'veristico', derivato, oltre che dalle tendenze realistiche del ritratto fisionomico greco del tardo ellenismo, anche

dall'influenza delle maschere funerarie. Questo nuovo tipo di ritratto, che viene recepito agli inizi del I secolo a. C. da tutta l'aristocrazia municipale, va inteso anche come risultato formale specifico delle nuove compagini sociali che emergono nella *nobilitas* romana del periodo postsillano.

Questo è dunque il quadro delle tendenze artistiche a Roma nel medio ellenismo, basato su fonti letterarie e archeologiche che costituiscono una griglia sufficiente, in cui inserire i monumenti che non sono molto cospicui numericamente.

La documentazione archeologica dell'Etruria, anche per la sua innegabile abbondanza, assume in questo senso una funzione di verifica per comprendere quale ruolo si debba attribuire alla produzione artistica in una società che, per alcuni aspetti, sembra differenziarsi da quella romana.

1. Roma e l'Etruria: il fenomeno della 'bipolarità' nella coroplastica.

La ripresa dell'attività edilizia nel corso del II secolo a. C. comporta, a Roma come nelle città etrusche, uno sviluppo particolarmente significativo dell'architettura templare e della sua decorazione in terracotta: si tratta del momento finale di una tradizione etrusco-italica che aveva assunto caratteri tipicamente 'nazionali' e che cederà ormai il posto alle costruzioni in pietra, direttamente mutate dalla Grecia.

Al di fuori di Roma, dove pure l'attività coroplastica è documentata nell'area sacra dell'Argentina, al Celio e sulla via Latina, le costruzioni templari interessano colonie come Aquileia (fondata nel 181 a. C.), Luni (fondata nel 177 a. C.), Cosa (dove si ha una seconda deduzione nel 197 a. C.) e siti nei quali vengono cele-

brate vittorie dell'esercito romano contro i Galli, quali Sentino (battaglia del 295 a. C.) o Talamone (battaglia del 225 a. C.). Il rifacimento di santuari urbani interessa, in Etruria, città come Volterra e Arezzo, mentre tracce di una plastica architettonica qualitativamente piú modesta, ma contemporanea ai grandi complessi figurativi, si riscontrano per ora a Vetulonia, Roselle, Vulci, Sovana e Bolsena¹¹. La decorazione, per influenza diretta dei templi microasiatici, assume in questo momento nuovi elementi strutturali che la differenziano dalla tradizione etrusco-italica: i timpani vengono riempiti di rappresentazioni che occupano tutto lo spazio frontonale; i fregi continui, di tipo 'ionico', con scene figurate o semplici motivi ornamentali, vengono modellati a mano e costituiscono un nuovo spazio per la decorazione ad alto rilievo. I livelli espressivi mostrano due fondamentali orientamenti: da una parte un linguaggio pittorico direttamente collegato a modelli dell'Asia Minore, dall'altra una prevalente tendenza a ripetere quei modelli statuari che troviamo a Roma nelle opere degli scultori attici.

Le decorazioni di Talamone e Civitalba hanno maggior interesse in quanto riferibili direttamente all'arte decorativa privata delle città dell'Etruria settentrionale. Nel frontone di Talamone, ad esempio, si condensa una serie di episodi che i rilievi delle urne funerarie di Volterra, Chiusi e Perugia attestano isolatamente¹²: al centro Edipo cieco fra i figli Eteocle e Polinice morti, sostenuti da due personaggi; in alto Capaneo, che sale sulle mura di Tebe; ai lati due quadrighe, quella di Anfiarao che sta precipitando in una voragine e quella di Adrasto che fugge dal campo di battaglia. Nel fregio di Civitalba appare la scena del saccheggio di un tempio da parte dei Galli con l'epifania di Artemide e Latona, riconnessa a un originale microasiatico che doveva rappresentare il saccheggio del *Didymaïon* di Mileto avve-

nuto nel 277-276 a. C.¹³. Nei fregi del tempio di Volterra dovevano essere rappresentati la caccia al cinghiale calidonio e, probabilmente, l'Amazzonomachia¹⁴.

La stessa scelta delle rappresentazioni favorisce un linguaggio violento, realizzato con toni 'barocchi', tipici della cultura figurativa di Pergamo degli inizi del II secolo a. C. Panneggi mossi, scomposti dal movimento, figure maschili nude in forte torsione, con pettorali rigonfi e muscolature evidenziate, teste spesso atteggiate a sofferenza o a sforzo si inseriscono nelle tendenze dinamico-patetiche della scuola pergamena. L'integrazione di queste iconografie nell'area etrusco-italica si segnala per la presenza di figure demoniache femminili, assenti nei modelli greci di provenienza, che si caricano di un significato simbolico: sono le allegorie di un destino ineluttabile che porta gli eroi alla morte.

L'intervento di questa mentalità si riconosce anche nei frontoni dei due templi del foro di Luni¹⁵. Sebbene la comunità lunense appaia fundamentalmente romana e venga ormai esclusa una sua relazione precisa o di dipendenza con l'area etrusca, uno dei frontoni, quello con i Niobidi, accoglieva anche la figura di una Furia, iconograficamente assimilabile ai demoni femminili che popolano il repertorio dei rilievi delle urne di Volterra. Questo elemento figurativo, che nell'area etrusca fa ormai parte di una religiosità ampia, a livello popolare, e poteva garantire per questo una più chiara recezione del significato del complesso figurativo, manca invece alla decorazione del tempio di via San Gregorio a Roma che pure, a ragione, viene considerata come opera dello stesso ambiente culturale¹⁶. Le terrecotte di Luni, come quelle di via San Gregorio, mostrano infatti un diretto collegamento con le tendenze espressive di due scultori attici della stessa famiglia, Timarchides e Polykles, che operano a Roma nel secondo decennio del II secolo a. C., in particolare per un membro della *nobilitas*, Marco

Emilio Lepido. Un personaggio, questo, che fu fra i protagonisti delle guerre romano-liguri, uno dei fondatori della nuova colonia e al tempo stesso uno di coloro che diede maggior impulso all'edilizia e alla scultura di destinazione sacra nel periodo in questione.

Direttamente a Roma e alla corrente atticizzante si collegano alcuni fregi ornamentali rinvenuti ad Aquileia, a Caere e a Bolsena, queste ultime città dell'Etruria direttamente dipendenti da Roma – la prima come «*civitas sine suffragio*», la seconda come stanziamento fondato direttamente dai Romani per la comunità etrusca della distrutta Volsinii-Orvieto. Teste femminili che fuoriescono da ricchi viluppi di acanto e viticci, eroti che cavalcano grifoni marini, rientrano in una sorta di revival di esperienze tardoclassiche che si spiegano nella rielaborazione atticizzante.

Le terrecotte architettoniche scoperte ad Arezzo, in uno scarico presso le mura, pertinenti a un tempio di non grandi dimensioni, attestano che nelle città dell'Etruria settentrionale la componente figurativa pergameniana, nella prima metà del secolo, risulta predominante. I frammenti pertinenti alle figure frontonali – gli unici per ora valutabili, mancando una pubblicazione complessiva della decorazione – risultano forse l'espressione più genuinamente 'pergamena' di tutta la documentazione artistica contemporanea in Italia. Le teste, in particolare, ricordano stilisticamente l'esperienza dell'altare di Pergamo o la stessa impostazione 'patetica' del ritratto di Alessandro elaborato in questa città. Purtroppo non è possibile identificare il soggetto del frontone, probabilmente un episodio di lotta o di guerra, ma l'immagine della furia era anche qui un punto di riferimento significativo per lo spettatore.

La documentazione che stiamo analizzando prova come alcuni grandi centri dell'Etruria meridionale

costiera, in particolare Caere e Vulci, appaiano nel II secolo quasi esclusi dalle grandi manifestazioni artistiche di Roma o dell'Etruria settentrionale. Il materiale epigrafico delle necropoli di queste città è sufficiente a farci comprendere la romanizzazione della popolazione già nei decenni finali del II secolo a. C., composta da un forte contingente di schiavi liberati cui deve aver corrisposto, nell'ambito della classe dirigente, una fuga verso Roma: di qui il trasferimento nella capitale di una potenziale committenza che ha lasciato ai liberti, spesso di origine straniera, la conduzione delle aziende. Ne consegue che la documentazione artistica è prevalentemente concentrata nella plastica fittile a carattere devozionale che si rinviene non solo presso i templi dei centri urbani, ma anche in zone isolate del territorio, dove si deve presumere l'esistenza di piccoli santuari a carattere rurale, dalle strutture precarie, spesso situati presso sorgenti. I culti sono ancora in prevalenza indirizzati verso divinità salutari alle quali si rivolge maggiormente la religiosità popolare. I dati di rinvenimento, che nel loro complesso non sono provvisti di un'adeguata edizione¹⁷, non ci permettono, almeno per ora, un discorso esaustivo, che andrebbe condotto tenendo conto di alcune costanti precise, riferite non solo ai tipi degli ex voto, ma anche alla loro diffusione diatopica. Teste di devoti, neonati in fasce, statuette, ex voto anatomici, animali, costituiscono il repertorio corrente, cui si aggiungono statuette bronzee, monete, vasellame, il cui excursus cronologico copre il III e il II secolo a. C., se non oltre.

La ripetitività che caratterizza questa produzione fa sì che nel II secolo a. C. ricorra ancora nelle teste il tipo 'medio-italico', vigente alla fine del IV e nel III secolo a. C.: le teste maschili velate, con i capelli che formano una frangia in avanti disponendosi a ciocche sinuose, i volti prognati, con le orecchie distaccate dalla testa e gli occhi approfonditi, individuano chiaramente la validità, in

una cultura figurativa devozionale, di piú antichi filoni espressivi. Parallelamente, però, si sviluppano tipi che discendono dal ritratto ellenistico, dove il modellato assume caratteri piú sfumati e i capelli si organizzano in masse piú morbide e leggermente sconvolte.

Eccezionali, in questa categoria di oggetti, sono le teste che si elevano al di sopra di questa omogeneità ripetitiva. Una dalla stipe di Tarquinia deriva chiaramente dalle tendenze del ritratto 'medio-italico' e si può datare attorno alla metà del II secolo a. C. Un'altra, dalla stipe di Caere, realizza invece in modo molto chiaro gli indirizzi 'veristici' del ritratto postsillano: la stessa cura con la quale sono resi i dettagli, quasi *ad unguem*, permettono di considerare questo monumento già romano.

Nell'ambito degli ex voto eseguiti a mano emergono alcune statue a tutto tondo raffiguranti offerenti che riflettono in maniera evidente il clima della statuaria onoraria, di cui un raro e pregnante esempio ci viene fornito dalla statua bronzea del cosiddetto *Arringatore*, dalle rive del lago Trasimeno, datato al 100 a. C.¹⁸; non è improbabile che la testa di Tarquinia si adattasse a una statua di questo genere.

2. *L'area meridionale: Tarquinia.*

Negli ultimi decenni del IV secolo il popolamento dell'Etruria meridionale interna aveva trovato un nuovo incremento: la zona che viene tradizionalmente definita delle 'necropoli rupestri', per l'aspetto caratteristico che assumono le grandi facciate delle tombe scolpite nella roccia, subisce un aumento demografico notevole rispetto al periodo di abbandono generale delle sedi, avvenuto alla fine del VI secolo a. C. Nel territorio di Tarquinia, in particolare, i centri situati nell'attuale

Viterbese si ripopolano fino a costituire insediamenti di entità non secondaria, direttamente collegati con la città dalla quale sembrano dipendere: un rappresentante dell'aristocrazia fondiaria di Musarna si vanta, agli inizi del II secolo a. C., di essere stato 'pretore' a Tarquinia¹⁹; le *gentes* tarquiniesi dei Caesennii e dei Fulcinii hanno vaste proprietà fondiarie nel territorio di Axia, oggi Castel d'Asso²⁰.

Le vie interne, collegate con il traffico tiberino, hanno assunto nuovamente un ruolo primario e, di conseguenza, i percorsi intermedi, che collegano la costa con l'interno, si ripopolano di insediamenti corrispondenti a precise esigenze di transito. D'altra parte la riduzione dell'hinterland vulcente a prefettura romana attorno al 280 a. C. e la deduzione di una colonia romana a Saturnia nel 183 a. C. avevano posto problemi di comunicazione fra la capitale e questo territorio.

La fondazione consolare della via Clodia, attorno alla fine del III secolo a. C., strada che attraversava tutto il Viterbese collegando Roma con Saturnia e sfruttava percorsi precedenti, contribuisce allo sviluppo di quest'area, che già nel III secolo a. C. appariva ben popolata. Norchia e Tuscania non sono che centri primari nell'ambito di un tessuto ricco di aggregati, che vanno da insediamenti secondari, come Musarna, a più piccole fattorie o casolari. Tuscania, d'altra parte, costituiva una tappa d'obbligo nell'itinerario che metteva in comunicazione Tarquinia con il lago di Bolsena, mentre Castel d'Asso si trovava al centro di una rete stradale che collegava i centri situati lungo la via Clodia con quelli posti sulla via Cassia, Sorrina e Ferentium²¹. La situazione politica di questi centri minori nel periodo che ci interessa fa presumere che essi siano stati legati a Tarquinia: non si spiegherebbe altrimenti la loro successiva inclusione nella stessa tribù romana nel I secolo a. C. Ma è anche vero che molte iscrizioni sepolcrali del III e del II secolo di Nor-

chia e Toscana ci restituiscono l'immagine di una società strutturata per grandi famiglie che detengono le magistrature locali fino al momento del loro inserimento nello stato romano²². È evidente che lo sfruttamento agricolo delle pianure fu la principale fonte di arricchimento, ma è difficile seguire, per lo meno in questo momento della storia degli studi, quali rapporti si siano instaurati nel regime di conduzione fondiaria fra gli assegnatari romani e i proprietari etruschi e, soprattutto, in quale modo si sia verificato, anche in questa zona, lo sviluppo del latifondo. Nel II secolo a. C. le necropoli dei piccoli centri mostrano una situazione analoga a quella tarquiniese, mentre nel I secolo a. C., come attesta l'orazione *Pro Caecina* di Cicerone, i grandi fondi ad Axia erano in possesso sia delle famiglie di maggior prestigio di Tarquinia sia di influenti personaggi romani.

Nel massimo polo urbano di questo territorio, Tarquinia, i dati di rinvenimento non risultano esaurienti come si desidererebbe. Nella necropoli, soprattutto nel III secolo, appaiono chiari due tipi di seppellimento: rari sono i grandi ipogei gentilizi di nuova costituzione – verosimilmente i defunti venivano sepolti nelle tombe che erano state fondate nello scorcio del IV e agli inizi del III secolo –, mentre si distinguono gruppi di tombe con una struttura interna abbastanza irregolare, ma ordinate lungo strade sepolcrali, come a Caere, o tombe a camera con quattro deposizioni nelle quali i corredi ci attestano uno standard medio²³. Il materiale epigrafico conferma questa diversità d'aspetti: le iscrizioni dipinte sulle pareti delle tombe o incise sui sarcofagi provenienti dagli ipogei gentilizi rispecchiano una mentalità che tende ancora a esibire prosapie e *cursus honorum*, quelle provenienti dai 'quartieri' cimiteriali hanno esclusivamente carattere onomastico ma non registrano la presenza di personaggi di estrazione servile, a diffe-

renza di quanto accade nell'Etruria settentrionale²⁴. Entro la ristretta cerchia dei notabili tarquiniesi si accentua quel fenomeno di endogamia che già si intravede nel IV secolo a. C., fenomeno che coinvolge ora anche i signorotti dei centri secondari dell'interno, come Norchia, Tuscania o Musarna. L'aristocrazia locale, attraverso i rapporti familiari, è capace di conservare il monopolio dell'amministrazione pubblica esaltando, fin all'interno della tomba, la concezione della progenie familiare, connessa a una lunga tradizione, avvertibile anche nel ricorso a grandi iscrizioni dedicatorie che condensano proprio attorno al ruolo della famiglia, della *gens*, il significato stesso del grande ipogeo. Arroccata su privilegi che derivavano da antichi diritti anche sul possesso della terra, questa classe conserva integra la propria fisionomia fino al momento in cui entra a far parte dello stato romano.

La documentazione artistica a Tarquinia e nel suo territorio non è purtroppo basata su documenti provenienti dalle aree urbane. Quanto oggi possiamo valutare risiede fondamentalmente nelle espressioni figurative attestate nelle tombe per la cui esecuzione la committenza impiega ancora parte delle sue sostanze.

Già nel corso del III secolo il modello del monumento funerario individuale, il sarcofago, si era fissato definitivamente: sul coperchio la figura del defunto era rappresentata semirecumbente a banchetto; la cassa accoglieva rilievi solo sulla facciata, limitando il repertorio a motivi decorativi semplici, con animali fantastici in schema araldico²⁵. La successione di questi monumenti funerari, i cui ultimi esemplari, stando a un sarcofago di Ferentium, datano attorno al 23 a. C.²⁶, può essere distinta attraverso lo studio degli elementi dei ritratti, caratterizzati soprattutto nella loro 'tipicità' (uomo anziano, adulto o giovane; donna più o meno anziana,

abbigliata con minore o maggiore eleganza). Nonostante quanto è stato detto a proposito del carattere 'realistico' del ritratto etrusco-italico, appare in modo evidente che nella società e nella cultura etrusca era mancata quella disposizione mentale, derivata direttamente dalla riflessione filosofica, che portò in Grecia alla formazione del ritratto fisiognomico. Lo stesso monumento funerario – sarcofago o urna che fosse – rimaneva chiuso nell'ambito della tomba, escluso dalla visione dei più e si opponeva a fini commemorativi di carattere pubblico, rimanendo solo un documento di generico riferimento a un individuo di cui si salvava l'identità soprattutto attraverso l'iscrizione.

Piuttosto rare sono le rappresentazioni mitologiche sulle fronti dei sarcofagi. I temi rappresentati concernono infatti un repertorio il cui significato è facilmente riducibile a due sfere tematiche: il viaggio del defunto nell'oltretomba, assai spesso provvisto delle insegne che lo caratterizzano come magistrato municipale; scene direttamente connesse con la vita dell'aldilà, spesso anche violente, come nel sarcofago di *Laris Pulena*.

L'attenzione va dunque volta alle raffigurazioni dei defunti sui coperchi. Il tipo maschile che si afferma nel corso del tardo III secolo a. C. è in seminudità eroica, coperto solo da un mantello. Nel II secolo si diffonde invece l'immagine dell'uomo in tunica e mantello che rimane fino alla fine della produzione. Le teste sono cinte da corona; l'ispirazione genericamente 'patetica', con il volto leggermente rivolto in alto, rimane una costante significativa di tutta la produzione che agli inizi sembra seguire modelli del ritratto pergameno per continuare con esperienze stilisticamente più essenziali, che accentuano la stereometria del capo. Non sono molti i casi di 'personalizzazione' del ritratto: il sarcofago di *Laris Pulena*, personaggio raffigurato mentre apre di fronte allo spettatore un *volumen* nel quale è

iscritta tutta la sua prosapia, è l'opera qualitativamente migliore della serie, che può considerarsi un esito tardivo della tradizione 'medio-italica', come si evince dal suo confronto col famoso ritratto di Fiesole al Louvre.

La povertà espressiva che caratterizza i prodotti successivi alla seconda metà del II secolo si inserisce nello scadimento definitivo delle officine, che producono ormai monumenti nei quali la testa sferica emerge da corpi appena sbozzati. Si attenua, al contempo, la redistribuzione da parte di Tarquinia dei monumenti funerari destinati alla piccola aristocrazia dei centri minori, quali Tuscania o Musarna, mentre si afferma proprio a Tuscania una specifica produzione di sarcofagi in terracotta che interessa solo marginalmente la clientela tarquiniese²⁷. Le grandi dimensioni obbligano i coroplasti a eseguire i monumenti in diversi pezzi che vengono poi accostati e colorati vivacemente – come del resto i sarcofagi in pietra – usando forse anche matrici per i volti. Il riferimento ai sarcofagi in pietra è all'inizio costante: gli esemplari più antichi, da collocare ancora prima della metà del II secolo, mostrano evidenti rapporti con i tipi 'eroici' che vengono addirittura nobilitati attraverso una simbologia dionisiaca, ma presto l'esecuzione a mano libera stimola in un certo senso l'improvvisazione e sfocia spesso nel bozzettismo. Figure recumbenti si alternano a figure supine, rappresentate a volte in un decoro tutto 'paesano', specie le donne, che ostentano i loro gioielli da festa. Entro questa produzione l'affermazione della tipologia del 'velato' è un elemento che porta già nel I secolo a. C. e non c'è dubbio che il 'verismo' di alcune teste si possa collegare alla ritrattistica urbana. La tecnica si è però decisamente svilita: i panneggi sono fettucce applicate su volumi corporei privi di consistenza; le scarse decorazioni sulle casse (ghirlande, un fregio d'armi, serpenti marini) rivelano anch'esse un notevole grado di improv-

visazione, tutto giocato su sfoglie d'argilla nelle quali si interviene con stecca e spatola.

Le tombe dipinte di Tarquinia databili attorno al II secolo a. C. evocano assai meglio l'ambiente che abbiamo delineato all'inizio.

La camera assume dimensioni particolarmente ampie ed è destinata ad accogliere diverse generazioni di quei defunti che si riconoscono nell'ormai cadente sistema gentilizio. I soggetti delle pitture, come quelli dei rilievi dei sarcofagi, si riferiscono esclusivamente al mondo ultraterreno.

I fregi continui, bassi, si dispongono sulla parte alta della parete. Nelle tombe Tartaglia o del Cardinale essi si svolgono come una sorta di *volumen* nel quale sono rappresentate scene riferite a momenti precisi della vita ultraterrena: il distacco dai familiari alla presenza di demoni minacciosi, il viaggio a piedi, a cavallo o in carro verso l'oltretomba, la vita stessa condotta negli inferi, spesso resa più dolorosa dalle sevizie imposte dai demoni. La tecnica è quella compendiaria, delle macchie di colore giustapposte, che si era andata affermando nella prima metà del III secolo nelle tombe Giglioli e dei Festoni.

Nell'ambito di un repertorio ormai definitivamente legato al mondo ultraterreno si pongono anche le tombe dei magistrati che privilegiano iconografie riferite chiaramente alla loro distinzione sociale. Il corteo verso l'oltretomba è composto da suonatori che precedono il defunto, seguito a sua volta dai littori con i fasci. La tomba Bruschi amplia quella tematica che nel IV secolo avevamo già trovato nelle tombe orvietane: i defunti che hanno avuto nel mondo terreno posizioni di prestigio nell'amministrazione statale arrivano nell'oltretomba accompagnati dal corteo; altri giungono semplicemente a cavallo, ma sono accolti da uno stuolo di persone che

le iscrizioni indicano anche con il grado di parentela che li lega al committente.

Il modello iconografico del corteo del magistrato appare indubbiamente il piú interessante, dal momento che manca al mondo greco e può reputarsi senz'altro elaborato localmente. I diversi togati che lo compongono, rappresentati di profilo, assumono nel volto i tratti 'patetici' dei ritratti che troviamo sui sarcofagi degli inizi del II secolo a. C. I demoni che accompagnano i defunti, come nel caso della tomba del Tifone, sono chiaramente aggiunte che mal si adattano alla disposizione del corteo. Le immagini dei littori che a volte precedono il defunto e non lo seguono, come avveniva invece nei funerali dei magistrati romani, inducono a ritenere che l'iconografia sia stata creata inizialmente con fini commemorativi pubblici e che sia stata utilizzata, attraverso l'inserimento delle figure demoniache, per l'ambiente funerario, come nella tomba del Tifone²⁸.

I pilastri che sostengono il soffitto delle grandi camere divengono superfici nelle quali dominano le grandi figure demoniache: un minaccioso *Charun* nella tomba Bruschi, due giganti anguipedi che sostengono la volta nella tomba del Tifone.

Quest'ultima è forse il monumento che rispecchia meglio l'eclettismo dell'ultima stagione della pittura tarquiniese. I giganti anguipedi alati – fortemente tesi nello sforzo che compiono di sorreggere la volta celeste, indicata da un chiaroscuro ondulato – derivano da un modello pittorico pergameno da cui originano anche i grandi giganti dell'Ara; la loro compagna, sulla faccia posteriore del pilastro, una divinità alata femminile, molto stilizzata, con i piedi terminanti in caulicoli, è una evidente reminiscenza dello stile arcaistico atticizzante.

Il gusto figurativo è dunque aperto a ricevere esperienze diverse ma non ne rielabora alcuna, non essendo capace di operare una selezione di motivi e di stile: la

decorazione pittorica, databile alla metà del II secolo a. C., riflette il medesimo squilibrio di scelte e di espressioni della contemporanea arte romana. Il 'quadro' con la scena di corteo, dipinto su una delle pareti, è invece una creazione locale e la sua storia iconografica ha a monte, come si è visto, una destinazione che non è funeraria quanto piuttosto pubblica: si tratta anzi di una delle ultime creazioni volute dall'aristocrazia etrusca che verrà consegnata all'arte romana, dove assurgerà ai fasti dei programmi figurativi dell'impero, a cominciare dal fregio dell'*Ara Pacis*.

3. *L'area settentrionale.*

La situazione dell'Etruria settentrionale dopo la guerra annibalica appare nettamente differenziata²⁹.

Volterra, nell'età della sua massima espansione, presenta una cinta muraria di oltre 7 chilometri che racchiude un'area di 256 ettari. Intorno al secondo quarto del II secolo a. C., sull'acropoli, si assiste a un'opera di ristrutturazione edilizia che comporta la costruzione di due templi paralleli, con una decorazione in terracotta di tipo 'urbano', circondati da muri di terrazzamento che ne accentuano l'imponenza, la cui sistemazione riflette un gusto urbanistico proprio dell'ellenismo italico e laziale. La distribuzione delle necropoli extramurarie è piuttosto estesa e densa, soprattutto a partire dal tardo IV secolo a. C., quando esse occupano spazi precedentemente poco utilizzati. Le tombe, scavate soprattutto nei secoli scorsi, presentano spesso un numero non rilevante di deposizioni, con l'eccezione di alcuni ipogei, pertinenti a famiglie di rango. La documentazione archeologica nella sua globalità permette di fissare il culmine dell'aumento demografico in questa città soprattutto nella seconda metà del II secolo.

Il territorio politicamente dipendente – i cui confini possono essere delimitati tenendo conto della circolazione, nel corso del III secolo a. C., della moneta battuta da Volterra – presenta notevoli insediamenti nella zona costiera e nella valle dell'Elsa, mentre minori sembrano, almeno per ora, i centri posti sulla valle dell'Era e nel distretto di Montaione. Mentre i centri costieri, Vada e Castiglioncello, risentono piú direttamente dei traffici marittimi e sembrano aver svolto nei confronti del centro primario un ruolo intermediario nello smistamento di prodotti d'uso, la zona dell'alta valle dell'Elsa presenta aggregati d'altura, situati attorno ai 300-400 metri d'altezza. Tutto il distretto faceva capo a quattro centri fondamentali, individuabili negli attuali comuni di Casole d'Elsa, Monteriggioni, San Gimignano e Barberino, ma la presenza di necropoli secondarie fra Casole e San Gimignano mostra che tutto questo territorio, in particolare fra la fine del IV e gli inizi del I secolo a. C., doveva essere intensivamente utilizzato. Convenzionalmente, sfruttando anche le sopravvivenze di età medievali, i centri possono essere definiti 'castelli', nel senso che la loro funzione, nei confronti del centro primario, appare di tutta dipendenza. In quest'area si individuano rare tombe gentilizie a molte deposizioni (che si susseguono per due secoli circa) nelle quali, come a Volterra, la scrittura nei titoli funerari appare del tutto eccezionale. Piú dalla natura delle tombe e dalla qualità dei monumenti funerari – urne in alabastro e in tufo, crateri e vasi acromi, eccezionalmente di bronzo – può essere ipotizzata l'esistenza di una classe 'media' piuttosto ampia, strettamente dipendente dal centro cittadino, che dobbiamo presumere impegnata prevalentemente in attività agricole e artigianali, e di una ristretta classe magnatizia, proprietaria dei fondi, i cui rapporti con Roma si devono essere gradualmente intensificati, come prova la storia della famiglia Caecina.

Posteriormente alla guerra contro Annibale il territorio di Chiusi appare letteralmente costellato di necropoli costituite per lo piú da piccole tombe a camera o da corridoi scavati nella roccia con loculi ricavati nelle pareti, coperti da una tegola. La carta di distribuzione delle necropoli rispetto a quelle arcaiche ci permette di stabilire che nel corso del II secolo a. C. si assiste a un aumento dell'80 per cento di siti con resti archeologici rispetto al periodo arcaico (VII-VI secolo a. C.). In confronto all'età arcaica, nella quale la popolazione appare arroccata su determinati siti – come nell'area di Cetona, Sarteano, Castelluccio di Pienza, Chianciano – e rispetto al momento della coagulazione urbana entro Chiusi (fine VI-V secolo) assistiamo a una vera e propria diaspora della popolazione chiusina verso le campagne e verso centri secondari che coincidono solo parzialmente con quelli di età arcaica, aumentando senz'altro di numero nelle colline fra il lago di Chiusi e il Trasimeno, nell'area di Montepulciano e di Città della Pieve. Di questi centri secondari abbiamo finora scarsissime notizie, ma le necropoli del territorio, salvo alcune eccezioni, rivelano soprattutto monumenti funerari di media entità, quali urne in tufo con pochi elementi decorativi, urne di terracotta eseguite a stampo, vasi cinerari con decorazione dipinta. Circa il 60 per cento di queste necropoli presenta anche iscrizioni funerarie pertinenti a liberi, documentando, a differenza di quanto accade a Volterra, quanto fossero diffusi in quest'area l'uso e la conoscenza della scrittura.

Le necropoli dipendono dunque da fitti insediamenti sparsi, nei quali erano stanziati, verosimilmente, unità produttive a gestione familiare o, in sostituzione di queste, servile, dipendenti da famiglie di rango residenti nel centro primario o nella stessa campagna. Nella seconda metà del II secolo a. C. la diffusione di monumenti funerari prodotti in serie, quali le urne in terracotta, che con-

tinueranno fino alla metà del I secolo a. C. circa, attesta la prevalenza massiccia nelle campagne di un ceto alfabetizzato, omogeneo economicamente ma non socialmente: le iscrizioni funerarie ci presentano infatti personaggi liberi e *lautni*, servi liberati, alcuni dei quali, come prova il loro nome individuale, risultano provenire dai traffici di schiavi del Mediterraneo. Il quadro è quello di una serie di aziende agricole di piccole dimensioni che si sviluppano proprio nel periodo in cui, verso un pubblico composto da grossi proprietari terrieri, gli agronomi romani, da Catone a Varrone passando per i Saserna, di origine etrusca, teorizzano diversi tipi di agricoltura speculativa.

Non c'è dubbio che il regime di conduzione agricola attestato in quest'area debba essere ricondotto a una serie di motivi interni ai rapporti di produzione e all'influenza di determinati modelli 'esterni', contemporanei al periodo in esame. È stato recentemente individuato, nel periodo che va dal 196 (anno nel quale le fonti parlano di una «rivolta di schiavi» in Etruria) al 186 a. C. (anno del «*Senatusconsultum de Bacchanalibus*», che comportò forti repressioni di carattere politico-religioso anche in Etruria), un momento di estrema tensione sociale nel quale si tentano forme di integrazione per le plebi cittadine, escluse dai diritti politici, ma utilizzate come manodopera dalle oligarchie magnatizie³⁰. L'evidenza archeologica nel territorio di Chiusi indica, posteriormente a questo decennio, una sorta di parcellizzazione del terreno coltivabile, assegnato a quei liberi che costituivano la parte 'plebea' della società urbana, parcellizzazione che può aver avuto a monte il modello delle assegnazioni coloniali romane contemporanee, che in Cisalpina e in Etruria prevedevano lotti di 5-10 iugeri. E i dati relativi all'indice di occupazione del territorio individuano per l'appunto quanto ci tramanda Varrone attraverso il commento di Filargirio alle *Georgiche*

virgiliane (II 168): «il sistema di coltivazione era tale che la terra veniva distribuita per parcelle».

Chiusi è in effetti l'area di cui le fonti romane parlano piú spesso a proposito di prodotti agricoli. Vaste dovevano essere le colture granarie, non di prima qualità, ma di facile coltivazione; primeggiavano però per importanza colture di tipo speculativo come le uve pompeiane che avevano attecchito favorevolmente. La diaspora nelle campagne nel II secolo a. C. attestata dai dati archeologici ci segnala dunque una specie di 'rivoluzione' nei sistemi di conduzione agricola, condizionati da un nuovo modo di porre i rapporti di produzione ma anche conseguenti una richiesta di beni materiali, come il vino, che i nuovi sistemi avevano indotto a produrre in sovrappiú.

Il perimetro delle mura urbane di Perugia, come quello di Chiusi, non era molto lungo (circa 3 chilometri), e le necropoli suburbane, stando ai censimenti operati, si trovavano immediatamente fuori le mura. A poca distanza dalla città necropoli piuttosto dense nelle località Palazzone, Ponticello di Campo, Santa Lucia, Ponte San Pietro, sembrano indicarci veri e propri sobborghi, densamente abitati, disposti secondo la preferenziale direttrice di comunicazione che è la valle del Tevere. Allontanandoci da questo comprensorio gli insediamenti si rarefanno e la maglia dei rinvenimenti si allarga. Anche in questo territorio l'indice demografico sale notevolmente nel II secolo a. C. inoltrato: nelle necropoli scoperte nei sobborghi le tombe dimostrano una struttura familiare piú compatta di quanto non si noti nel Chiusino. La diffusione della scrittura prova anche qui la frequenza di tombe pertinenti a liberi, di altre pertinenti a liberi e a *lautni*; i personaggi di rango subalterno sono attestati anzi in maggior numero che a Chiusi: viene cosí meglio documentato il processo di integrazione della classe servile, processo che, stando alle

urne funerarie, potrebbe datarsi anche qui nella seconda metà del II secolo a. C.³¹. In altri termini la campagna perugina, maggiormente legata alla città di quanto non accade a Chiusi, sembra affidata a famiglie di lavoratori liberi o servi, di cui non sappiamo se il processo di affrancamento abbia mutato oltre che la posizione giuridica anche quella relativa ai mezzi di produzione e alla proprietà fondiaria.

La documentazione archeologica ed epigrafica ci permette di restituire anche a quest'area un quadro sociologico nel quale il ceto magnatizio è abbastanza ristretto mentre assai consistente è la classe di individui inseribili in un ceto 'medio'. L'emergenza di una tomba come l'ipogeo dei Volumni nella necropoli del Palazzo indica infatti la notevole posizione della famiglia, la cui tomba ricalca planimetricamente disposizioni interne molto più antiche e i cui monumenti funerari – le urne in pietra stuccata – rivelano uno standard assai diverso dalla più comune produzione perugina in tufo.

A differenza di quanto avviene in quei territori nei quali i proprietari romani e la stessa declinante aristocrazia etrusca, attraverso il sistema di grossi possedimenti sparsi in diverse località, riuscivano a sfruttare il lavoro servile, i dati che abbiamo esposto ci permettono di individuare in queste aree un modello economico diverso dal 'modo di produzione schiavistico', ben visibile nell'Etruria meridionale costiera, dal momento che il regime di colonia organizzata e di relativa autosufficienza delle aziende può considerarsi un risultato interno alla trasformazione dei rapporti di classe in queste aree, trasformazione che noi stessi, attraverso l'epigrafia sepolcrale che ci documenta una progressiva emancipazione della popolazione rurale, riusciamo a cogliere³².

Attorno al 90 a. C. intervengono le leggi e le proposte di Druso relative a una nuova redistribuzione delle terre e alla equiparazione dei diritti degli italici a quel-

li dei cittadini romani. Gli Etruschi sembrano i maggiori oppositori di questi provvedimenti e le fonti ricordano un loro intervento a Roma contrario a queste disposizioni. La campagna di Chiusi, infatti, agli inizi del IV secolo a. C., risultava fertile ma spopolata, in mano di pochi nobili (Livio, V 36.3); il ripopolamento delle campagne era dunque l'esito di rivolte sociali che la *nobilitas* non riusciva piú a sedare. Di conseguenza i provvedimenti di Druso si configuravano come la trasformazione di un sistema che i grandi proprietari etruschi e la popolazione rurale, ormai integrata in questo sistema, non dovevano vedere di buon occhio. E non è un caso, infatti, che dopo la *lex Julia municipalis*, che concedeva anche agli Etruschi la cittadinanza romana, i territori di Chiusi e Perugia mostrino un notevole spopolamento.

In un quadro socio-economico cosí differente rispetto all'Etruria meridionale è chiaro che anche la produzione artistica ha svolto un ruolo completamente diverso.

Piú volte si è accennato ai monumenti funerari tipici di questa zona, le urne funerarie, che possono essere definite una vera e propria manifestazione di arte 'di massa' nel senso che la loro ampia diffusione, la tecnica stessa di esecuzione, riconducono a una produzione «artigiana e di lavoro esercitato in piccole botteghe», secondo un'intuizione felice di K. O. Müller espressa fin nel lontano 1828. Questa produzione, che soddisfa una richiesta limitata nel tempo (III-I secolo a. C.) e ambiti geograficamente definiti (i territori di Volterra, Chiusi e Perugia), solo in rari casi rivela un possibile regime concorrenziale fra le botteghe situate nei diversi centri.

Arte di 'massa' si è detto, ma nel caso specifico, tranne che nella produzione perugina, non troviamo un peggioramento della qualità artistica, bensí la nascita di una tradizione artistica, particolarmente elevata a Chiu-

si e Volterra, che si emancipa agli inizi del II secolo a. C. da una precedente assai meno rilevante; il suo sviluppo e la sua diffusione possono solo dimostrare concretamente la maggiore disponibilità da parte di un ampio nucleo di persone ad acquisire determinati beni artistici. In questo senso le analisi da compiere per illustrare questa produzione, anche per l'indubbia consistenza dei monumenti, che ammontano a diverse migliaia, privilegiano sia le maestranze, nel duplice aspetto della loro formazione e della loro organizzazione, sia i committenti che, appartenendo a livelli sociali differenziati, erano forniti di una diversa cultura 'mentale'.

Le urne venivano lavorate separatamente: i coperchi rappresentavano il defunto recumbente a banchetto, le casse venivano decorate a basso rilievo, su tre lati e, nel prosieguo della produzione, nella sola facciata.

La serie dei coperchi, dislocata in un arco di tempo che va dal III al I secolo a. C. presenta come a Tarquinia figure caratterizzate nella loro 'tipicità'. La distribuzione dei coperchi nel tempo individua praticamente le stesse tendenze che abbiamo visto nei sarcofagi tarquiniesi: da una produzione che tende a evidenziare alcuni caratteri patetici, agli inizi del II secolo a. C., si passa al ritratto improntato direttamente a quello pergameno, con il defunto in seminudità eroica. Le casse sono provviste prevalentemente di motivi decorativi isolati, di derivazione ellenistica, già presenti nell'artigianato artistico del tardo IV secolo³³. Intorno al 180 a. C. circa i coperchi qualitativamente più alti, realizzati in alabastro sia a Chiusi che a Volterra – ma la produzione di Chiusi sembra precedere leggermente quella volterrana – esibiscono il defunto nel pieno del suo fasto e della sua ricchezza che vengono espressi attraverso gli attributi. È in questo momento che il rilievo sull'urna assume toni narrativi, derivati da modelli disegnativi

ellenistici o improntati a una tematica demonologica o psicagogica (quella stessa che abbiamo riscontrato nei sarcofagi e nelle pitture tarquiniesi), che trova, in area settentrionale, ricchi precedenti nel patrimonio figurativo delle stele felsinee³⁴.

Mentre i temi figurativi, nonostante le differenze di bottega, rimangono fissi, la realizzazione delle figure sul coperchio cambia tipologia e anche orientamento di stile. I caratteri di questo progressivo adeguamento alla ritrattistica romana sono meglio seguibili a Volterra³⁵. A Chiusi, infatti, alla metà del II secolo la produzione di urne fittili, attestata da esemplari che potremmo considerare prodotti 'unici', tende a massificarsi: l'attività dei coroplasti, che pure aveva portato a prodotti di indubbio rilievo, come il famoso sarcofago di *Larthia Seianti* o la pregevole ma meno nota urna da Bruscalupo del Worcester Art Museum³⁶, utilizza ormai procedimenti di riproduzione meccanica mediante matrici³⁷. A Perugia gli intagliatori di travertino non sembrano all'altezza degli ateliers volterrani: da un punto di vista espressivo la loro cultura non si emancipa da uno standard di tipo 'folcloristico'.

Studi estremamente puntuali hanno messo in rilievo che a Volterra, attorno alla metà del II secolo a. C., prendono il sopravvento schemi fissi nei quali il defunto appare, come a Tarquinia, vestito di tunica e mantello; i modelli dei ritratti ricalcano ormai il classicismo della capitale, assumendo come tipo fisico fondamentale il genere che a Roma è attestato attraverso il ritratto del cosiddetto *Ennio*, genere che viene abbandonato solo alla fine del secolo. Accogliendo la tipologia del 'velato', il ritratto si adegua poi ai canoni 'veristici' del principio del I secolo a. C. e solo in prosieguo di tempo, contemporaneamente ai diversi indirizzi che assume la ritrattistica tardo-repubblicana a Roma, le tendenze 'patetiche' riemergono in concomitanza con i ritratti

del primo triumvirato. I rilievi delle casse, per conto loro, fornendoci un ricco repertorio iconografico che va dalle rappresentazioni di alcuni miti greci o locali a quelle di cerimonie o eventi funebri fino a episodi della vita pubblica e privata, con il costante riferimento al carattere ineluttabile dell'evento – indicato, come sui frontoni dei templi, da demoni o da altri personaggi del mondo ultraterreno – offrono all'indagine tutto un mondo di simboli che va ancora indagato per scoprire la mentalità o le credenze dei committenti. La simbologia 'trasparente' che appare nei rilievi relativi alle scene collegate con l'oltretomba, comprese quelle con viaggio del magistrato³⁸, diviene sempre più oscura nei casi dei rilievi con soggetto mitologico. Se, ad esempio, il ratto di Proserpina o il rapimento di Elena ad opera di Paride ripropongono, sia pure in senso 'colto', il momento del distacco dalla vita, i temi legati al ciclo troiano, a quello odissiaco o a quello tebano, sembrano esulare, almeno per ora, da un rapporto chiaro con il mondo funerario. I criteri di interpretazione delle scene si sono basati finora su diversi ordini di grandezze; in particolare le fonti letterarie – e fra queste ha prevalso, per lo meno a livello di soggetto, la contemporanea tradizione della tragedia latina – e le fonti iconografiche. La difficoltà maggiore sta nello scoprire il nesso che lega soggetti probabilmente noti alla committenza – che si dimostra ampiamente ellenizzata – anche attraverso la risonanza che essi avevano a livello teatrale, con le vicende reali cui si riferiscono o con la relazione simbolica con l'aldilà.

A Volterra, ad esempio, oltre il 50 per cento di queste rappresentazioni esibisce temi della mitologia greca, mentre il resto rientra nella tematica locale, demonologica e psicagogica. Non c'è pertanto una prevalenza di un repertorio su un altro, quanto una sorta di integrazione fra modelli di derivazione ellenistica e modelli locali.

Se, in seconda istanza, ci rivolgiamo al piano dell'espressione, sorgono anche qui diversi problemi.

Ancora a Volterra elemento determinante per ricostruire il costo di un'urna è il materiale stesso con il quale è stata eseguita: l'alabastro, piú costoso, o il tufo. Una valutazione globale della produzione porta a concludere che i rilievi pertinenti alle iconografie 'greche' sono eseguiti per l'80 per cento in alabastro, percentuale che si abbassa al 40 per cento per i rilievi provvisti di tematiche 'locali'.

Questi dati hanno una loro incidenza nel discusso problema circa una produzione 'colta' e un'altra 'popolare' nell'ambito delle urne volterrane. Tendenza prevalente sarebbe quella di riferire le urne di piú stretta dipendenza dalla cultura figurativa ellenistica, realizzate in alabastro, alla produzione 'colta', mentre le altre, di artigianato corrente, realizzate in tufo, alla produzione 'popolare', quella stessa che si ritrova in aree periferiche e che costituirà il terreno preparatorio alle espressioni artistiche tardoromane.

Tranne forse le urne perugine, quelle di Chiusi e Volterra non vanno però considerate nella problematica dell'arte del mondo italico municipale (quella definita, come 'plebea'), ma nel contesto stesso dell'arte ellenistica. Non esistono, infatti, nei rilievi delle urne di Volterra e Chiusi quei caratteri distintivi, sia iconologici, sia formali, che si trovano su monumenti funerari dell'area sabellica nell'età della tarda repubblica o degli inizi dell'impero³⁹. È evidente, infatti, che in quest'area, sia a livello di strutture mentali, sia a livello di pratica organizzazione delle maestranze, mancavano quella tradizione e quella consuetudine con la produzione artistica che da tempo si erano instaurate in Etruria. Nell'area etrusca, inoltre, la presenza di una cultura artistica 'urbana' dalla quale dipendevano ormai le stesse popolazioni rurali – cultura da contrapporsi a quella 'rurale'

dell'arte italica, dove prevalgono strutture insediative di tipo paganico-vicano –, aveva già portato da tempo alla formazione di una committenza educata alle esperienze formali dell'arte greca.

Da queste considerazioni discende che il problema artistico delle urne va considerato nell'ambito dell'identica dinamica di formazione dell'arte romana del II secolo a. C. Differenza notevole è comunque l'esistenza di una massiccia documentazione di monumenti pertinenti alla classe 'media' nei quali l'oggetto artistico si 'degrada' nella misura in cui cultura figurativa della committenza e concreta realizzazione degli oggetti da parte delle maestranze si allontanano dal 'modello' greco. Le urne qualitativamente migliori con rappresentazioni ispirate al repertorio greco-ellenistico e le urne di livello piú modesto, con rappresentazioni locali, individuano infatti due livelli di committenza. Il primo si orienta verso una cultura ellenizzante, il secondo verso un mondo figurativo che si esprime attraverso contenuti che definiamo di origine 'locale' proprio perché trovano il loro precedente nel IV secolo a. C. nelle stele di Bologna. Rappresentazioni relative al viaggio dell'aldilà, al 'congedo', sono un precedente di rilievo nella simbologia delle urne volterrane e attestano un modo di concepire la morte legato a credenze vitali già in età piú antica, che avevano trovato un terreno fertile in Etruria e avevano raggiunto, a quest'epoca, livelli anche piú bassi. L'élite si dirige verso temi che esprimono la propria cultura, la classe 'media' – quella di artigiani, piccoli proprietari, di liberi lavoratori, che si possono permettere l'acquisto di un monumento funerario siffatto – è ancorata a contenuti tradizionali. Fanno eccezione a questo proposito proprio le urne fittili di Chiusi prodotte a stampo dove prevalgono due temi: la lotta fra due guerrieri armati che si trafiggono vicende-

volmente alla presenza dei loro 'geni', due demoni femminili alati, e la lotta di un personaggio nudo che brandisce un aratro contro un gruppo di guerrieri. Mentre il primo tema appare una chiara riduzione di una rappresentazione molto nota, quella del duello fra i figli di Edipo, Eteocle e Polinice, il secondo appare nuovo: su di esso si è esercitata gran parte dell'esegesi antiquaria, a cominciare dal Winckelmann, che volle vedervi il riflesso di un famoso dipinto della Stoa Pecile di Atene dove era rappresentato un eroe della battaglia di Maratona, scomparso misteriosamente dopo la vittoria, che combatteva con l'aratro⁴⁰. Se prevediamo comunque una riduzione del significato originario dei due contesti figurativi a livello di quello che poteva essere l'ambiente di fruizione, socialmente ben definibile, potrebbe prendere corpo l'ipotesi di vaghe allusioni alle lotte sociali avvenute all'inizio del II secolo, nelle quali l'aratro costituisce l'arma di offesa.

Si sovrappongono, pertanto, due piani differenti: quello ideologico e quello stilistico-qualitativo. Il livello artigianale che unifica tutti questi prodotti indurrebbe a inserire la produzione delle urne nell'ambito di un'arte privata, destinata e richiesta da una larga classe media, con una capacità d'acquisto pressoché uniforme, legata a credenze tradizionali e da un'élite più ristretta, con capacità d'acquisto maggiore, partecipe di una vita spirituale che richiede simbologie più complesse e che affida l'esecuzione dei monumenti a maestranze più qualificate, legate anch'esse alla routine artigianale. Da un punto di vista figurativo non si viene pertanto a creare una cultura artistica coscientemente diversa, mentre sul piano del contenuto la simbologia è a due livelli differenti (uno della classe 'media', rurale e cittadina, di cui fruiscono in parte anche componenti della classe gentilizia, l'altro esclusivamente gentilizio) che esprimono uno *status* sociale diverso.

In questo senso il fenomeno può definirsi ben aggan-
ciato all'arte ellenistica se essa è caratterizzata, come si
è detto, da una funzione 'privata' del prodotto e da un
processo di riproduzione 'industriale'⁴¹.

Considerate unitariamente, le urne rappresentano
dunque un fenomeno artistico di massa, che non ha
confronto in età precedente. Due distinte componenti
devono aver permesso la loro larga diffusione: il costo
– evidentemente accessibile – e il valore psicologico che
il monumento, così concepito, assumeva nei confronti
dei consumatori. Una tradizione di questo genere, nata
forse inizialmente per pochi committenti, deve aver poi
standardizzato, con l'aumento della richiesta, certe espe-
rienze che nella prima metà del II secolo trovano espres-
sioni qualitativamente alte⁴². Lo stadio della produzio-
ne di massa si colloca, tanto a Volterra come a Chiusi,
fra la metà del II e la metà del I secolo a. C.

È nell'ambito di questo periodo che vanno ricercati
tipi dell'organizzazione delle botteghe artigiane. Il crite-
rio attribuzionistico, largamente usato in questi ultimi
anni⁴³, è utile per ricostruire la dinamica di produzione di
questi monumenti, ma non può essere fine a se stesso.

Al 180 a. C. si fa risalire per Volterra l'introduzione
del rilievo narrativo a carattere mitologico. Le compo-
sizioni assumono un equilibrio formale rigoroso, da rilie-
vo continuo, che contrasta con le composizioni centri-
fughe del rilievo chiusino. I modelli espressivi derivano
direttamente dal barocco asiatico, fortemente caratte-
rizzato in senso coloristico. Dalla metà del secolo, in
concomitanza con quanto avviene a Roma e con quan-
to avviene nella stessa Pergamo nel famoso fregio di
Telefo, compreso nell'altare, gli orientamenti sembrano
prediligere quelle intonazioni atticizzanti, classicistiche,
che si diffondono anche nei fregi dei templi dell'Asia
Minore. La tendenza 'barocca' sembra concentrarsi su

esperienze di derivazione rodia, sulle quali andrà ancora approfondito il discorso⁴⁴.

Nel I secolo a. C. le tendenze espressive da una parte schematizzano iconografie già note in fase precedente, dall'altra si connotano in senso decisamente neoatticizzante, in particolar modo da parte delle poche maestranze che producono ancora temi di notevole impegno⁴⁵.

I laboratori degli artigiani dovevano essere stanziati prevalentemente nelle città e ad essi si dovevano rivolgere i committenti dei centri minori. Le cave di alabastro gessoso, nel Volterrano, erano situate nell'alta valle dell'Era e nell'alta valle del Cecina; nel Chiusino, dove la qualità è assai diversa, di tipo calcareo, si dovevano trovare particolarmente lontano. Non esistono elementi esterni per attribuire a centri del contado la produzione: i casi di opere non rifinite sono assai rari e la genericità stessa dei 'ritratti' (tranne quelli pertinenti a famiglie magnatizie), impediscono di pensare, come nel caso dei sarcofagi di marmo pario del IV secolo a. C., che le urne venissero rifinite sul posto, dopo il trasporto, da artigiani vaganti. Alle officine sinora individuate è stato attribuito un numero modesto di urne, non oltre i venti pezzi, sí che potremmo senz'altro attribuire a quest'attività una conduzione parafamiliare. Il numero non rilevante dei temi iconografici rappresentati sulle casse fa sí che altrettanto poco numerosi dovevano essere i modelli di tradizione disegnativa. Tali modelli dovevano far parte di un repertorio grafico abbastanza diffuso (identici schemi compaiono ad esempio, pur se non frequentemente, a Volterra, Chiusi e Perugia)⁴⁶, che derivava probabilmente da quel processo di riproduzione cui andavano soggetti nell'ellenismo i libri illustrati⁴⁷. Diversi momenti di un ciclo mitologico – le storie dei Sette a Tebe, di Pelope e Ippodamia, di Ulisse – dovevano far parte di un unico 'quaderno' da cui venivano scelti sin-

goli temi. Questo procedimento veniva usato anche per il repertorio a carattere demonologico: i diversi momenti dell'addio ai congiunti, del viaggio a cavallo, dell'arrivo nell'oltretomba, facevano probabilmente parte all'origine di un *volumen* illustrato – quello che vediamo srotolato sulle pareti dipinte delle tombe Tartaglia e del Cardinale di Tarquinia – le cui vignette potevano commentare il contenuto di quei *libri Acherontici* etruschi, relativi alla vita dell'aldilà, di cui parlano gli autori latini.

Il lavoro dell'artigiano consisteva essenzialmente nel trasferire questi diversi temi nel rilievo della cassa: questo procedimento di riproduzione era evidentemente condizionato dalla tradizione di bottega, dall'educazione delle maestranze, dalle loro stesse capacità. Le variazioni apportate al modello iniziale (riduzione, inserimento di personaggi passe-partout negli spazi vuoti, elementi accessori) dipendono appunto dalla personalità dell'artigiano, che operava una scelta combinando una serie di elementi che aveva a disposizione.

In questo senso l'attività degli scalpellini poteva considerarsi pienamente inserita nella tradizione ellenistica: carattere 'industriale' della produzione, derivata da modelli che circolavano nel mondo contemporaneo, diretto rapporto con la committenza, che poteva scegliere il monumento funerario tenendo presente sia il soggetto rappresentato, sia la stessa qualità della realizzazione, indicano in quest'ultimo e importante aspetto della produzione artistica in Etruria il momento finale di partecipazione a un fenomeno culturale che aveva investito tutto il Mediterraneo.

¹ Su questi problemi: M. TORELLI, *Senatori etruschi della tarda repubblica e dell'impero*, in «Dialoghi di archeologia», III (1969), pp. 285-363 e W. V. HARRIS, *Rome in Etruria and Umbria*, Oxford 1971.

² Su questi problemi si vedano i contributi raccolti negli atti di

diversi colloqui che qui si segnalano in ordine di tempo: *Roma e l'Italia fra i Gracchi e Silla* (Pontignano, giugno 1969), in «Dialoghi di archeologia», IV-V (1971); *Hellenismus in Mittelitalien* (Göttingen, giugno 1974), Göttingen 1976; *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche* (Siena, aprile 1976), in «Prospettiva», supplemento I, Firenze 1977.

³ F. COARELLI, *Classe dirigente romana e arti figurative, in Roma e l'Italia fra i Gracchi e Silla* cit., pp. 249 sgg.; P. GROS, *Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome*, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, I, Roma 1976, pp. 387 sgg.

⁴ J.-P. MOREL, *Céramiques d'Italie et céramiques hellénistiques*, in *Hellenismus in Mittelitalien* cit., pp. 471-97.

⁵ F. COARELLI, *Arte ellenistica e arte romana: la cultura figurativa in Roma fra II e I secolo a. C.*, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 35 sgg.

⁶ R. BIANCHI BANDINELLI, *Arte «plebea»*, in «Dialoghi di archeologia», I (1967), pp. 7 sgg.

⁷ COARELLI, *Classe dirigente romana* cit.

⁸ Sul valore delle firme: A. GIULIANO, *La cultura artistica delle province della Grecia in età romana*, Roma 1965, pp. 45 sg.

⁹ Tutto il problema è ora trattato da P. ZANKER, *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten*, in *Hellenismus in Mittelitalien* cit., pp. 581-609. Lavoro precedente a questo al quale sembra ancora necessario attingere è quello di B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Weimar 1948. Importante è anche la voce *Ritratto* di R. Bianchi Bandinelli, in *Enciclopedia dell'arte antica*, vol. VI, 1965, pp. 716 sg. che sintetizza quanto lo studioso era andato elaborando sul problema.

¹⁰ Sul problema: M. BIEBER, *The Development of Portraiture on Roman Republican Coins*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 4, Berlin - New York 1973, pp. 875-79. Sul 'ritratto' di Numa Pompilio: C. ANTI, *Una statua di Numa nella casa delle Vestali*, in «Buletтино Comunale», 1919, pp. 211-24.

¹¹ Per questa documentazione cfr. A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund 1940, nei capitoli riguardanti le singole città. Aggiornamenti che tengono conto anche dei templi di Cosa: M. J. STRAZZULLA, *Le terrecotte dell'Italia centrale*, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 41 sgg.

¹² O. W. VON VACANO, *Der Tempelgiebel von Telamon*, in «Römische Mitteilungen», LXXXII (1975), pp. 217 sgg.

¹³ M. SEGRE, *Sulle urne etrusche con raffigurazioni di Galli saccheggianti*, in «Studi Etruschi», VIII (1934), pp. 137 sgg.

¹⁴ M. CRISTOFANI, *Volterra, scavi 1969-1971*, in «Notizie degli Scavi», 1973, supplemento (1976), pp. 58 sgg.

¹⁵ A. FROVA, in *Scavi di Luni*, I, Roma 1973, cc. 10-19 e 29-33.

¹⁶ F. COARELLI, *Polycles*, in «Studi Miscellanei», xv (1970), pp. 85-87.

¹⁷ Fanno eccezione le stipi di Vulci (S. PAGLIERI, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», n. s., ix (1961), pp. 86 sgg.), Pyrgi (G. BARTOLONI, in «Notizie degli Scavi», 1970, supplemento II, pp. 552 sgg.), Veii (I. POHL e M. TORELLI, in «Notizie degli Scavi», 1973, pp. 227 sgg.) e Lavinio (A. LA REGINA, in *Lavinium II*, Roma 1975, pp. 163 sgg.), oltre che quella di Carsoli (A. CEDERNA, in «Notizie degli Scavi», 1951, pp. 172 sgg.). Si porrà inoltre attenzione alla stipe romana di Minerva Medica all'Esquilino, di Comunità a Veii, dell'Ara della Regina a Tarquinia e, nell'agro caetrano, di San Sisto e del Citerone, tutte sostanzialmente inedite. Per la stipe del Manganello presso Caere cfr. «Studi Etruschi», viii (1935), pp. 91 sgg.

¹⁸ T. DOHRN, *Der Arringatore*, Berlin 1968.

¹⁹ *Corpus Inscriptionum Etruscarum* 5811: «Arnth Alethna figlio di Laris: fu pretore a Tarquinia».

²⁰ CICERONE, *Pro Caecina* IV 10-11: «Marco Fulcinio, o giudici, era cittadino tarquiniese; fu stimato fra i più rispettabili uomini nella sua comunità e svolse a Roma un'attività bancaria non disprezzabile. Sposò Cesennia, una donna appartenente alla nobiltà tarquiniese, di provatissima virtù, qualità che dimostrò mentre Fulcinio viveva e che egli stesso sottolineò nel suo testamento. A questa Cesennia egli vendette un fondo nella campagna tarquiniese (ad Axia, per l'appunto) in quei tempi così critici per assolvere i pagamenti; poiché si avvaleva della dote della moglie in contanti, perché il suo denaro fosse più sicuro, fece in modo che la dote fosse impiegata nell'acquisto di quel fondo».

²¹ Su questi problemi: G. COLONNA, *La cultura dell'Etruria meridionale interna con particolare riguardo alle necropoli rupestri*, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna*, Firenze 1974, pp. 260-63.

²² *Corpus Inscriptionum Etruscarum* 5683, 5696, 5755 (Tuscania), 5807, 5816, 5819, 5820 (Musarna), 5872, 5874 (Norchia).

²³ Si tratta di tombe provenienti da scavi recenti: L. CAVAGNARO VANONI, in «Notizie degli Scavi», 1972, pp. 148-92.

²⁴ Sul problema: M. CRISTOFANI, *La tomba del Tifone. Cultura e società di Tarquinia in età tardo etrusca*, in «Memorie dell'Accademia dei Lincei», serie VIII, XIV, n. 4, pp. 245-47.

²⁵ Sullo sviluppo dei sarcofagi rimane ancora importante la classificazione proposta da M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», xxxvi (1937), cc. 433 sgg. La raccolta di questi monumenti, ormai incompleta, si deve a R. HERBIG, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin 1952.

²⁶ La data consolare è presente nell'iscrizione *Corpus Inscriptionum Etruscarum* 5651 pertinente a una donna.

²⁷ Su questa produzione cfr. S. TÜRR, *Spätetruskische Tonsarkophage*

ge, dissertazione, Giessen 1969. Nel catalogo sono compresi 44 sarcofagi da Tuscania contro 8 da Tarquinia; le provenienze vulcenti non vanno prese in considerazione (si tratta di monumenti già nella collezione Campanari).

²⁸ Su questi problemi, come su quelli che seguono, cfr. CRISTOFANI, *La tomba del Tifone* cit., nonché *La tomba del Tifone*, in *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*, serie I: *Tarquinii V*, Roma 1971.

²⁹ Su questi problemi si veda piú recentemente ID., *Strutture insediative e modi di produzione*, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 74 sgg.

³⁰ M. TORELLI, *Tre studi di storia etrusca*, in «Dialoghi di archeologia», VIII (1974-75), pp. 74 sg.

³¹ Sui rinvenimenti recenti, che documentano questa situazione, cfr. A. E. FERUGLIO, *Complessi tombali con urne nel territorio di Perugia*, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 110 sgg.

³² Su questi problemi si veda ora l'analisi approfondita di H. RIX, *L'apporto dell'onomastica personale alla conoscenza della storia sociale*, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 64 sgg.

³³ Su questi problemi cfr. F.-H. PAIRAULT, *Recherches sur quelques series d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Roma 1972, pp. 99 sgg. Un ricco repertorio di casse con decorazione di questo genere può essere ora visto in *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica 2. Urne volterrane 2*, Firenze 1977, nn. 63-94.

³⁴ Sulla classificazione tipologica delle urne volterrane si veda M. MARTELLI, *Definizione cronologica delle urne volterrane*, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 86 sgg. Per il repertorio delle stele felsinee cfr. sopra, p. 143 sgg.

³⁵ Fra quanto è stato detto recentemente su questo problema si veda soprattutto A. MAGGIANI, *Contributo alla cronologia delle urne volterrane. I coperchi*, in «Memorie dell'Accademia dei Lincei», serie VIII, 19, 1 (1976), pp. 3-44.

³⁶ Per il sarcofago di Larthia Seianti cfr. l'illustrazione in HERBIG, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* cit., p. 21, nota 20. Per l'urna: G. M. A. HANFMANN, *An Etruscan Terracotta Urn*, in «Annual of the Worcester Art Museum», v (1946), p. 16.

³⁷ Sulla durata di questo tipo di urne, che inizia poco prima della metà del II secolo a. C., cfr. i contributi di L. PONZI BONOMI e M. MICHELUCCHI, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 93 sgg.

³⁸ Per questo repertorio cfr. *Urne volterrane 2* cit., nn. 95-133, 136-82, 188-214, 216-30.

³⁹ AA.VV., *Sculture municipali dell'area sabellica fra l'età di Cesare e quella di Nerone*, in «Studi Miscellanei», x (1966).

⁴⁰ G. KÖRTE, *I rilievi delle urne etrusche*, III, Berlin 1916, pp. 5-16.

⁴¹ Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Problemi dell'arte figurativa*, in *Roma e l'Italia fra i Gracchi e Silla* cit., pp. 172 sg.

⁴² Si tratta di quello che F.-H. Pairault-Massa (*Ateliers d'urnes et histoire de Volterra*, in *Caratteri dell'ellenismo* cit., pp. 157 sgg.) definisce «le beau langage».

⁴³ In particolare cfr. PAIRAULT, *Recherches* cit.; M. CRISTOFANI MARTELLI, *Contributo alla classificazione delle urne volterrane. L'officina di Poggio alle Croci*, in «Dialoghi di archeologia», VIII (1974-75), pp. 213 sgg., con valutazione globale dei monumenti; MAGGIANI, *Contributo* cit., pp. 24 sgg.

⁴⁴ Cfr. PAIRAULT-MASSA, *Ateliers d'urnes* cit., che vorrebbe riconoscere all'inizio di ogni produzione, stilisticamente connotata in senso 'ellenistico', maestranze greche.

⁴⁵ A. MAGGIANI, *La bottega dell'urna Guarnacci 621*, in «Studi Etruschi», XLIV (1976), pp. 111-46.

⁴⁶ Si vedano ad esempio le illustrazioni relative ai rilievi con Centauromachia in R. BIANCHI BANDINELLI e A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, pp. 310-11.

⁴⁷ K. WEITZMANN, *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1970².