



FIG. 1 - VEIO, VEDUTA GENERALE DEL SANTUARIO DI PORTONACCIO

CRONACA D'ARTE

VEIO, SANTUARIO "DI APOLLO", SCAVI FRA IL 1944 E IL 1949

TOPOGRAFICAMENTE la zona veiente dei rinvenimenti di cui viene data una prima notizia nelle pagine seguenti è quella stessa (fig. 1) donde provengono i frammenti del gruppo famoso, di cui rimane mirabile pezzo l'Apollo. ¹⁾

Ancora alla vigilia dell'ultima guerra il problema della scuola plastica veiente era tornato ad essere di attualità a causa dei rinvenimenti accaduti durante alcuni saggi del prof. Pallottino ²⁾ ma, ancora più attuale esso risulta oggi in seguito agli scavi che a partire dal 1944 hanno finalmente mirato alla sistematica esplorazione, tuttora in corso, dell'area del Santuario. ³⁾ Credo dunque più esatto dire che il problema si pone oggi in termini più vasti e relativamente chiari, anche se non definitivi, in quanto man mano io stessa ho dovuto modificare precedenti mie ipotesi.

Scavo e restauri sono proceduti fino a poco tempo fa più o meno parallelamente ma, in realtà, è oramai da sperare che ogni conclusione sia da subordinare alla fine dell'esplorazione che appare lontana per difficoltà di varia indole. Ed a questo proposito desidero anche precisare come la

presente notizia sia tutt'altro che definitiva e vada considerata soltanto come impostazione di alcuni problemi e non come una relazione di scavo che, del resto, sarebbe praticamente impossibile e di un valore scientifico quasi nullo.

Prima ancora delle mie indagini erano noti l'Apollo (fig. 2) ed altri frammenti fra i quali fondamentali una testa di Ermete (fig. 3) che era stata rinvenuta non insieme al gruppo, ed il corpo di una cerva, legata per le zampe e saldamente tenuta da due piedi umani, parzialmente conservati, appartenenti all'eroe vestito della *leonté*, Eracle, così come si poteva intravedere da alcune tracce della pelle ferina (figg. 5, 6). Il Giglioli, aiutandosi con la figurazione dell'elmo vulcente de Luynes del Cabinet des Médailles (fig. 7) ed estendendo la sua indagine ad alcune rappresentazioni ceramiche, poté — nonostante qualche incertezza — illustrare il mito. ⁴⁾ Trattasi della contesa fra Apollo ed Eracle per la cerva cerinita, inseguita a lungo, raggiunta, fatta prigioniera dall'eroe per cui parteggia Ermete mentre accanto ad Apollo poteva forse stare la sorella Artemide cui finora è stato attribuito un misero avanzo. A proposito del mito è da ricordare un'indagine dell'Albizzati ⁵⁾ che nell'illustrare alcune anfore attiche databili intorno al 500 a. C. si è soffermato a considerarne, con buoni risultati, le fonti letterarie. Di questo mito,

pervenutoci nel testo di età romana che va sotto il nome di Apollodoro possediamo infatti due diverse versioni. Secondo la più diffusa versione la cerva sarebbe stata uccisa dall'eroe mentre, secondo una fonte presumibilmente più antica nello stesso testo può leggersi, con evidente contraddizione, che l'eroe recò, viva la preda a Micene per ordine di Euristeo, dopo l'incontro con i Letoidi e dopo che da parte di Artemide era stato fatto il tentativo di toglierli la cerva. Due sono quindi le versioni che si mescolano nel tardo mitografo e mentre nei bronzi lo schema appare opportunamente abbreviato, in quanto erano essenziali soltanto Apollo ed Eracle (fig. 7) ovvero Eracle ed Artemide con la cerva, nella pittura vascolare accanto ad Apollo viene spesso raffigurata Artemide ed accanto ad Eracle troviamo ora Athena ora Ermete. Ed Ermete, ritratto secondo un particolare schema jonico arcaico, appare infatti nel gruppo veiente in cui Eracle tiene prigioniera ma viva e palpitante la cerva.⁶⁾ A questo proposito si rende necessaria una breve digressione sui bronzi provenienti con ogni probabilità da Vulci. Da tutti coloro che si sono finora occupati del gruppo veiente è stato tenuto conto quasi esclusivamente della figurazione che orna l'elmo, di tipo corinzio e di arte jonica, conservato nel Cabinet des Médailles della Biblioteca Nazionale di Parigi. Della decorazione che orna questo elmo, rinvenuto a Vulci nella ricca tomba Campanari, per la prima volta, in questa cronaca viene data una buona zincotopia (fig. 7) derivata dal calco di cui resto debitrice alla cortesia di J. Babelon. Soltanto l'Albizzati⁷⁾ in una nota dell'articolo sopracitato, nel ricordare di sfuggita e di seconda mano la decorazione dell'ansa di un vaso jonico-etrusco e nel soffermarsi a considerare il mito, si era chiesto, in base alla figurazione dell'elmo di Luynes con la cerva viva e legata e quindi analoga a quella del gruppo, se, in questo schema particolare, non si dovesse vedere una versione jonica. In realtà non in uno solo ma in tre attacchi di anse, indubbiamente prodotti nelle officine vulcenti, appare conservata la variante nel nostro mito con la cerva viva anche se non legata,⁸⁾ rappresentata fra due contendenti. Si tratta di tre bronzi *appliqués* del Louvre e dei musei Gregoriano e Britannico con una divinità femminile, indubbiamente Artemide (e non Juno come volle il Peter,⁹⁾ rappresentata in atto di contendere all'eroe il possesso della cerva.¹⁰⁾ Il mito della cerva catturata viva da Eracle era quindi conosciuto dai calcheuti vulcenti che se ne servivano, come di un motivo decorativo, per ornare i loro vasi. Si può anzi affermare che il nostro mito era alquanto diffuso nella plastica decorativa della fine del VI secolo soltanto in questa forma e che, all'incirca nello stesso periodo, una figurazione alquanto generica del mito ebbe singolare fortuna anche nella tarda ceramica attica a figure nere ed in quella a figure rosse dei primi decenni del V secolo.¹¹⁾ Ha per noi particolare interesse la figura di Eracle nei due bronzi più arcaici: in essi infatti l'eroe indossa la *leonté* con la testa ferina adattata al capo proprio come nell'Eracle veiente con cui sembra avere in comune anche qualcosa dello stesso schema di posizione. Con molta cautela poi, vorrei sottolineare una certa parentela stilistica fra la figura dell'eroe sull'ansa del museo Britannico e la statua dell'Eracle del gruppo veiente. Si tratta,



FIG. 2 - L'APOLLO

come è ovvio, di un confronto alquanto dommatico che soltanto in seguito, per via di una più matura illustrazione, potrà acquistare chiarezza e forza di convincimento scientifico. Per il momento infatti dalle considerazioni fatte ha acquistato più solido fondamento la cauta ipotesi dell'Albizzati, circa l'origine jonica di una particolare versione del mito, conosciuto e rappresentato, sia pure in momenti diversi e vari, esclusivamente da ceramografi attici.

Quanto all'Apollo ¹²⁾ è già noto come nell'estate del 1944 ne ritrovai il braccio destro (fig. 8) e come con questa nuova aggiunta esso venne esposto poco dopo nel Museo di Villa Giulia. Senza insistere sul valore di questa statua su cui tanto è stato scritto desidero soltanto far notare come quest'opera che l'artista seppe trarre dalla duttile creta, abbia oggi acquistato, in seguito al recente restauro, un maggiore equilibrio. Ancora più precisa risulterà inoltre la sua conoscenza quando si potrà eseguire la integrazione del fianco con un nuovo grosso frammento, recuperato nel magazzino veiente, poichè esso permetterà di eliminare buona parte dello stucco attuale. Sarà allora effettuato quel lavoro più rispettoso dell'opera d'arte che finora non è stato possibile realizzare per la presenza di alcuni perni adoperati da coloro che primi restaurarono l'Apollo. Tali perni infatti con la loro inopportuna messa in opera, hanno impedito la pronta inserzione del pezzo recuperato. Poichè, dunque, si rende necessario smontare la statua è sembrato logico attendere la fine dello scavo non essendo del tutto improbabile il rinvenimento di ulteriori frammenti.

Dell'Ermete, prima degli ultimi scavi conoscevamo: la testa (fig. 3), pezzo di rara, insigne fattura avente una finezza ed oserei dire una spiritualità che manca all'Apollo, il cui sguardo ha una fissità penosa e tutto il volto una immobilità schematica e, per attribuzione, la parte di una figura virile (fig. 4), della stessa tecnica e delle medesime proporzioni, di cui si conserva la porzione dal ventre alle ginocchia con parte delle gambe nude ravvivate dal convenzionale color rosso-bruno adoperato per le statue virili. ¹³⁾ Quanto a quest'ultimo pezzo, la cui attribuzione si rivela sempre più certa, anche per esso ho rinvenuto un piccolo frammento del chitone avente il suo preciso attacco nella gamba destra mossa in avanti.

Circa la presenza nella scena figurata della contesa della statua femminile di Artemide posso soltanto affermare che, allo stato attuale delle ricerche e dei restauri, essa rimane ancora una volta ipotetica pur non mancando fra le terracotte veienti frammenti attribuibili anche a più di una statua femminile: è infatti difficile chiarire se alcune figure, peraltro assai



FIG. 3 - TESTA DELL'ERMETE



FIG. 4 - FRAMMENTO ATTRIBUITO ALL'ERMETE

frammentarie, fossero più o meno intimamente legate alla scena tanto più che — come vedremo — non mancano altre figure (figg. 12, 15) che nulla hanno a che vedere con il noto gruppo. È comunque da tener presente come fino ad oggi mi sia stato possibile ricostruire con frammenti diversi un plinto, sicura testimonianza di una statua femminile, come è provato dal candore dei piedi nudi e dal *chiton poderes*, lungo appunto e non già corto fino al ginocchio, come nel noto e diffuso disegno ricostruttivo, eseguito dal pittore O. Ferretti. ¹⁴⁾

Passando quindi all'esame della base con la cerva (figg. 5, 6) entriamo nella parte più viva ed interessante delle mie ricerche, poichè è con questo pezzo che risulta intimamente connesso il più cospicuo dei recenti rinvenimenti: il torso di Eracle (fig. 9). Cronologicamente questo prezioso cimelio costituisce il primo dei miei rinvenimenti, essendo stato messo in luce il 26 agosto 1944, alla fine della prima settimana di scavo. Assente è l'attacco della figura alla cerva nè esso è stato risolto dal successivo rinvenimento di un grosso frammento (fig. 10) poichè, nella parte posteriore, fra la zampa e la coda della pelle leonina, mancano ancora alcuni centimetri per l'attacco. È chiaro che questo pezzo non potrà essere pubblicato se non a scavo ultimato e dopo il suo restauro, convinzione che risulta rafforzata da un rinvenimento (fig. 11) alquanto più recente, del 3 aprile 1949, che mi ha permesso di muovere ancora un altro passo nei lavori generali di restauro, facendomi escludere l'attribuzione al torso di

una maschera (fig. 14) rinvenuta nel 1946 che sembra sia piuttosto da mettere in rapporto con una base (figg. 12, 13), già parzialmente edita nelle "Notizie degli scavi", del 1946, ma oggi completa dal punto da testimoniare chiaramente l'esistenza di una nuova statua maschile, stilisticamente e tecnicamente non diversa dalle altre statue del gruppo, il che ovviamente pone nuovi quesiti. ¹⁵⁾ Sebbene incompleta la maschera di questa statua si rivela particolarmente pregevole (fig. 14) per il suo stato di conservazione e per la freschezza di modellato con labbra nettamente precise come in un'opera di bronzo. L'identità dello stile rispetto all'Ermete e all'Apollo è evidente:



FIG. 5 - LA CERVA DELL'ERACLE



FIG. 6 - LA CERVA DELL'ERACLE

labbra, guancie, fronte ed occhi risultano lavorati nello stesso modo. In relazione poi al particolare della bocca alquanto larga come nell'Apollo, è da rilevare come sia tale rendimento a dare al tipico sorriso di questi volti, aventi assoluta identità di modellato, una espressione ora più ora meno vivace e come da questo trattamento leggermente diverso risulti talvolta una certa individualità per queste statue appartenenti ad un'età in cui l'espressione veniva raggiunta, non per mezzo dei volti che sono presso a poco tutti eguali ma, per mezzo degli atteggiamenti, degli attributi, dell'insieme delle figure.

Quando la statua dell'Eracle sarà ricostituita (una sua restituzione con parti di completamento potrebbe essere del resto attuata anche nel caso che le future esplorazioni dovessero risultare negative) soltanto allora sarà possibile

esprimere un giudizio definitivo tanto su questa scultura quanto sulla scuola plastica testimoniata dal gruppo e dalle statue affini. La scuola veiente risulterà infatti meglio documentata dall'apparire nella serie delle statue arcaiche di vari cospicui frammenti e di un nudo la cui sintesi espressiva non ignora lo studio e l'analisi anatomica. Nell'Eracle in cui nulla è fermo, freddo od inerte ma tutto è essenziale, scarno, vibrante e pur solido l'artista del gruppo ancora una volta apparirà felice indagatore della vita che emana dalla struttura del corpo di cui sa rendere il movimento con una individualità stilistica sconcertante per l'età sua. A suo tempo ed altrove sarà messo in rilievo come la conoscenza di questa scultura, in cui appare evidente il substrato delle conoscenze della Jonia e non soltanto di essa, attestati in maniera indubbia una vigorosa personalità artistica avente una sua capacità di visione e di espressione che, nel rifuggire dalle note convenzioni dell'arcaismo, sa fornirci, quanto al rendimento plastico delle forme, una versione propria ed essenziale.

Per quanto io ritenga — come ho già detto — condizione indispensabile restituire il più possibile all'Eracle l'aspetto originario prima di esprimere un definitivo giudizio stilistico, mi sembra lecito — dovendone scrivere ora qui — anticipare alcune considerazioni preliminari. Già per l'Apollo, l'unica statua pervenutaci in buona efficienza artistica era stata sottolineata quella particolare stilizzazione dei muscoli delle gambe che appare oggi contrastare singolarmente con la fattura del braccio recuperato.¹⁶ Ma è la magra anatomia di contrazione dell'Eracle, congiunta al movimento ed alla vita tutta della statua che testimonia come l'artista sia figlio dell'età sua e sia pertanto seguace di quell'ideale che mirava in Grecia, sul finire dell'arcaismo all'analisi ed al rendimento del corpo e poi si irradiava nelle varie scuole e si affermava, ad esempio, con particolare vigore, nell'arte di Egina, quale ci è dato conoscerla attraverso i suoi superstiti marmi nei quali si riflette quella tipica ed un po' astratta perfezione del nudo alla cui determinazione molto dovette contribuire la tecnica



FIG. 7 - PARIGI, CABINET DES MÉDAILLES
PARTICOLARE DELL'ELMO DE LUYNES

della statuaria in bronzo. Nell'Eracle abbiamo infatti un nudo di contrazione in quanto in esso i muscoli sono rappresentati nella forma che assumono quando vengono contratti nel momento dello sforzo atletico. Nè questo nudo a me sembra che possa dirsi tipico della scultura jonica nonostante — come è ovvio — molti elementi particolari, soprattutto decorativi, ricordino lo stile ionico da cui derivano e si ritrovino in momenti non più jonici quali ad esempio le stele attiche.

L'anatomia dell'Eracle (fig. 9) non è natura ma stile poichè in essa gli elementi naturali risultano astrattamente figurati in base ad una visione essenziale che senza attardarsi nell'esattezza e nella precisione dei dettagli mira ad esprimersi con poche essenziali e talvolta irreali indicazioni di superficie tuttavia aderenti alla struttura somatica complessiva. Tutto ciò risulterà ben chiaro il giorno in cui sarà possibile compiere lo studio di questa statua di cui colpisce la particolare anatomia del tronco rispetto alla parte inferiore del corpo le cui gambe, per l'impronta dei piedi sul pezzo con la cerva (figg. 5, 6), dobbiamo pensare di profilo. Soltanto quando sarà chiarita l'esatta coordinazione fra tronco e gambe si potranno vagliare, se emergeranno, gli elementi richiesti dalla scultura monumentale. 17) D'altra parte poichè le grandi terrecotte di Veio svelano — come è noto — alcune finenze della metalotecnica, 18) occorrerà nella valutazione complessiva tener presente quanto della loro struttura salda, netta, essenziale sia da riportare al personale talento di colui che per primo dette vita alla scena figurata indubbiamente realizzandola nel bronzo e forse ispirandosi per la composizione a qualche precedente modello pittorico. 19) All'infuori peraltro delle convenzioni del tempo, ben note all'artista creatore del gruppo, nell'Eracle sono un diverso sapore ed una certa asprezza — oserei dire un larvato disprezzo di alcune regole arcaiche — che sembrano costituire la sua nota particolarmente originale. Nel nudo dell'Eracle lo studio naturalistico si rivela già riposato in una visione di scelta e di sintesi in quanto appare formato da pochi, essenziali elementi tali da non distruggere l'unità definita del contorno generale.

Altrove, con maggiore dovizia di confronti, sarà riesaminato il problema già posto ma tutt'altro che risolto dell'opera complessiva del Maestro in cui jonico è il fermento ma caratteristico e nuovo è, con la ricerca dei volumi, il desiderio di schivare l'ornamentalismo con una coerenza stilistica che non si arresta alla superficie. Ora è proprio questo particolare carattere e questa capacità di rendere plasticamente le forme che permetterà una serie di confronti assai utili a circoscrivere il problema della scuola plastica veiente. Soltanto fra alcuni anni, quando mi sarà dato pervenire al degno restauro di un materiale tanto pregevole, si potrà porre e discutere con chiarezza questo problema finemente stilistico ed alquanto complesso. Per il momento invece è possibile sottolineare la forma immediata e la tensione che impronta tutte le creazioni del Maestro del gruppo, vero artista di genio e come tale novatore pur accogliendo nelle sue opere in cui sono già dissimetria, movimento e vita ancora alcune formule arcaiche o meglio di un arcaismo di maniera come si sarebbe tentati affermare per alcuni particolari del panneggio ed in



FIG. 8 - BRACCIO DESTRO DELL'APOLLO

base alla conoscenza del frammento della testa di Eracle con la mascella leonina che circonda l'orecchio dell'eroe imberbe (fig. 11).

Nelle statue già note il movimento e quel sensibile rivelatore delle intenzioni stilistiche che è il modo di



FIG. 9 - TORSO DELL'ERACLE

panneggiare sembrano affermarsi, secondo la tradizione dell'arte greca ma, con vitalità nuova e con un gusto particolare per cui schemi e motivi sembrano rinvigoriti da diverse esperienze ed aspirazioni d'arte. Ma è nella creazione dell'Eracle che, all'architettura stilizzata ed ai comuni ritmi, sostituisce un nuovo comporre atto ad esprimere in forma immediata l'azione e la vita che emana dal corpo in movimento, che si intravede una personalità artistica piena di forza che si libera dal modello canonico e riesce ad esprimersi con convincente chiarezza di forme. Quando questa statua sarà ricostituita essa, con la sua pienezza di modellato che non prescinde da quella precisa delineazione anatomica che ci riporta alle caratteristiche di disegno della pittura ceramica fra tardo arcaismo e stile severo, permetterà finalmente di studiare donde può avere avuto origine questa nuova forma artistica. Si noterà allora una certa assenza di quei dettagli di natura ornamentale che la corrente ionizzante ebbe assai cari, poiché perfino le elegantissime palmette e le doppie volute — quasi segno della funzione acroteriale — risultano espresse in forma vigorosamente plastica (fig. 6). Eracle venne espresso sulla cerva costretta e fremente con straordinaria semplicità di mezzi e con chiara risolutezza di forme. Nel nudo dell'eroe (fig. 9) la sommaria descrizione naturalistica si concreta in una architettura unitaria: al di sotto dei pettorali è rappresentata con caratteristico sistema la gabbia toracica e sono accennati i muscoli addominali. Vi è in questa statua quasi un'esaltazione del nudo pittorico ché, per quanto risultino eliminate le annotazioni troppo minute, alcuni particolari ricordano il disegno di una fase ceramica determinata e, per la loro limpida calligrafia, ci riportano ai vasi attici della fine del VI e del principio del V secolo. Ma al di sopra dell'espressione particolare dovuta all'artista creatore e tenuto conto come la vernice ionica delle figure della serie altro non sia che la lenta, affievolita eco di una moda e non più uno stile, la generale impostazione della figura, con le masse dei pettorali salienti e con la particolare esecuzione delle parti nude, richiama, per vigore di accenti e solida struttura, alcuni ideali della grande arte attica, i cui maestri dettero vitalità nuova agli schemi della tradizione insulare quando, sul finire del VI secolo, fecero di Atene la grande metropoli artistica. Ed era quello il momento in cui si delineava l'evoluzione dell'arte greca più arcaica, nutrita di elementi diversi, verso un'arte sempre più tipicamente individuale per l'armoniosa ricerca della verità,



FIG. 10 - FRAMMENTO DELLA PARTE POSTERIORE DEL TORSO DI ERACLE

per lo studio del corpo umano, per la perfezione un po' astratta del disegno avente una sua misura e forza. Un'arte quella attica le cui forme troviamo riflesse, per la generale e chiara determinazione del corpo, per la comprensione della funzione dei muscoli anche nelle arti minori e che le figurazioni ceramiche non mancheranno di diffondere nell'Occidente greco e per tutta l'area del commercio ellenico. Ma nelle nostre indagini incontreremo sempre le difficoltà derivanti dalla lacunosità delle nostre conoscenze. D'altra parte si dovrebbe mirare a discernere che cosa in queste opere può dirsi veramente originale ed in quanto tale possa venire attribuito all'opera di un maestro che, pur avendo la virtuosità ed il tecnicismo impeccabile della scultura dell'arcaismo, seppe creare, muovendo dalla conoscenza dell'arte contemporanea (dovette ispirarsi a qualche precedente figurazione pittorica o a qualche rilievo), opere aventi tipica individualità e vitalità tale da sembrare precorritrici dell'età seguente. Il Maestro cui noi dobbiamo riferire la creazione delle statue veienti appare infatti, per il suo linguaggio figurativo, alquanto libero ed antitradizionale in quanto i rapporti delle sue creazioni con le opere contemporanee non si precisano con analogie, ma assumono anzi diversi valori per la felice fusione di motivi dell'arcaismo con elementi nuovi che, pur allontanandosi talvolta dalle formule a noi note mantengono organica armonia di rapporti nella costruzione delle figure plasticamente concepite ed espresse, con fusione piena fra struttura e modellato. Dall'insegnamento quasi sempre tradizionale l'artista delle statue veienti seppe dunque sollevarsi ad una sua espressione ideale, pur rimanendo figlio dell'età sua di cui non può essere definito né un isolato né un ribelle.

Altra opera notevole della cerchia veiente e che dovette anch'essa venire adoperata come acroterio, ma che tecnicamente si differenzia dalle altre statue del gruppo (Ermete, Apollo, Eracle), è la statua della *Kourophoros* rinvenuta dal Pallottino.¹⁹ A questa statua (fig. 15) si hanno fondate ragioni di attribuire una testa ben conservata fino al di sotto delle labbra, venuta in luce casualmente nei pressi in cui erano stati trovati gli altri frammenti. È quindi tutt'altro che da escludere la possibilità che il proseguimento delle indagini possa restituirci nuovi frammenti della medesima (fig. 19).

Prima di passare alla documentazione di altre opere plastiche che chiaramente si differenziano per proporzioni tecnica e stile dal gruppo famoso, va segnalata, per il suo



FIG. 11 - FRAMMENTO DELLA TESTA DELL'ERACLE



FIG. 12 - BASE DI UNA NUOVA STATUA MASCHILE



FIG. 13 - BASE DI UNA NUOVA STATUA MASCHILE

particolare carattere, una testa di Athena (fig. 17). Occorre sottolineare l'importanza di questo frammento che testimonia l'esistenza di una nuova statua di indubbio valore artistico ma comunque assai diversa dalle statue del gruppo famoso. Come è stato infatti altrove dimostrato ²¹⁾ il Santuario era dedicato a Minerva o quanto meno in esso il culto di questa divinità dovette avere particolare valore. Ora in questa testa, stilisticamente e tecnicamente diversa da quelle del gruppo, non è affatto escluso che siano da vedere i resti del simulacro della dea.

Ma, nel santuario, non mancavano altre opere che furono frantumate, distrutte e disperse al momento della conquista della città e talvolta anche prima e spesso successivamente nelle fortunate vicende ricordate dagli storici. Singolare fra queste una statua di offerente (fig. 16) che per linguaggio stilistico fa correre il nostro pensiero alle opere del "Maestro di Olimpia", ²²⁾ Questa statua, a due terzi del naturale, ricorda infatti lo Zeus del frontone orientale e per il caratteristico panneggio anche altre creazioni del medesimo Maestro. L'affinità, oltre che per vari elementi, che dimostrano unità di linguaggio artistico, si nota soprattutto per la tendenza sintetica propria di questo artista che nel panneggiare vede e rende solo l'essenziale ed appunto in tal modo reagisce alla minuzia dell'arte arcaica. Le pieghe dell'*himation* (fig. 16) sono infatti larghe, semplici, senza dettagli superflui.

Oltremodo interessante è risultata la ricomposizione di un piccolo acroterio (fig. 20) purtroppo incompleto, costituito da un guerriero in atto di scendere da cavallo. È noto come questo motivo si trovi spesso nell'arte antica, soprattutto ionica, ma lo stile, nel nostro caso, ricorda da presso gli acroteri con Amazzoni del *thesaurós* che gli Ateniesi elevarono in Delfi, nel santuario di Apollo, subito dopo la battaglia di Maratona. ²³⁾

Per il nostro santuario, in cui dovevano esistere contemporaneamente più edifici, gli acroteri di questo tipo sicuramente documentati sono due: la loro frammentarietà è tuttavia tale da non consigliare un restauro vero e proprio (cioè con integrazione di alcune parti mancanti) anche perchè sembra più logico attendere la fine dello scavo. Del meno completo numerosi sono i frammenti fra i quali la testina del guerriero, parte del suo corpo ed una gamba; diversi sono poi i frammenti appartenenti al cavallo. Ma questo secondo acroterio è molto più frammentario del primo, non essendo conservata la parte posteriore struttiva con il canale in cui originariamente innestavasi la cornice traforata. Per l'acroterio più completo invece (fig. 20) è stato rinvenuto anche un altro frammento costituito dalla zampa anteriore destra del cavallo che non figura nella nostra illustrazione. Questo piccolo acroterio è stato reintegrato con un lavoro grande di pazienza: risulta infatti costituito da alcune decine di frammenti. Sono ammirevoli le proporzioni slanciate del cavallo e del cavaliere ed il movimento

che seguiva la linea ascendente del frontone. Al piccolo edificio avente gli acroteri con figure di cavalieri volentieri attribuirei due acroteri angolari più semplici ed aventi una testa di ariete. Essi sono ancora disgrezzatamente alquanto frammentari e ricordano quelli conservati a Copenhagen nella Gliptoteca Ny-Carlberg. ²⁴⁾

Altro pezzo particolarmente notevole per la sua qualità e per lo stato di conservazione è la testa di guerriero, già esposta con un erroneo restauro ma il cui lavoro di restituzione appare oggi più progredito (fig. 18). Ho voluto dare al restauro un carattere provvisorio togliendo cioè parte del completamento in stucco e lasciando quanto non era necessario togliere per l'inserzione del frammento



FIG. 14 - MASCHERA DI UNA NUOVA STATUA MASCHILE



FIG. 15 - STATUA FEMMINILE CON BAMBINO

inferiore. Il restauro attuale permette già di concludere che trattasi di un pezzo architettonico che aggettava da una lastra piana e si staccava dal fondo fino a sembrare opera a tutto tondo. Non è da escludere che si possa proseguire nella ricostruzione di questo monumento eccezionale, che lascia intravedere nuovi problemi per il tempio veiente a meno che non si debba poi concludere per un normale rivestimento fittile della testata del *columen* o trave maestro, sporgente nell'angolo superiore del frontone. Avremmo in tal caso una monomachia. Un motivo già noto e facente parte del repertorio comune ai coroplasti che lavoravano per i templi dell'Italia centrale come appare documentato dai due guerrieri combattenti dei templi della Mater Matuta in Satricum e di Mercurio ai Sassi Caduti in Falerii Veteres²⁵⁾ in cui sono da vedere rispettivamente un *antepagmentum* del *columen* ed un acroterio.

È inoltre in corso la restituzione di tutta una serie di statue maschili e femminili quasi sempre votive e non aventi funzione architettonica come ad es. la statua di

offerente esaminata sopra (fig. 16) ed un piccolo torso maschile, il cui restauro è leggermente progredito a causa di un più recente rinvenimento (fig. 21). Nella serie non sono poi da trascurare altre figure aventi minor valore artistico e talvolta veramente mal riuscite e sconcertanti, mentre altri monumenti minori possono ancora apparire pregevoli. Fra questi ultimi ricordo una piccola figura panneggiata (fig. 22) non lavorata nella parte posteriore, ragione per cui non appare chiara la sua destinazione ma in cui si riflette evidentemente una forma d'arte ben diversa e senza dubbio più recente.

Premesso quindi che fra le terrecotte veienti vi è dell'ottimo, del buono, del mediocre osservo che è impossibile descrivere tutti i frammenti ed i pezzi statuari alla cui integrazione ho attivamente lavorato.²⁶⁾ Mentre è di per sé evidente che le ricerche potranno concludersi



FIG. 16 - STATUA DI OFFERENTE



FIG. 17 - TESTA APPARTENENTE AD UNA STATUA DI MINERVA

soltanto dopo la fine dello scavo, sarebbe auspicabile un naturale intensificarsi dei restauri poichè molto è possibile fare indipendentemente dagli apporti della esplorazione che bisognerà oramai ultimare. La zona va tutta esplorata e l'esplorazione non può nè deve fermarsi neppure davanti alle trincee eseguite nel passato dai miei predecessori e poi ricolmate troppo presto poichè ho potuto constatare che esse non raggiunsero mai la dovuta profondità, chè, spesso, al di sotto del loro piano inferiore, ho avuto la singolare fortuna di rinvenire materiale pregevolissimo. ²⁷⁾ D'altra parte l'esplorazione dal ripiano in cui furono trovati alcuni resti del tempio accanto alla piscina ²⁸⁾ ed in cui è visibile l'ara cosiddetta arcaica ²⁹⁾ deve scendere nella valle sottostante ove, eliminato lo scarico moderno degli scavi archeologici eseguiti in un trentennio, bisognerà, senza poter tenere in alcuna considerazione le precedenti trincee che anche in questa zona mai pervennero al più antico livello, continuare l'esplorazione mettendo in funzione, come è da prevedere, anche una pompa idrovora. Scavo quindi difficile e soprattutto costoso ma del cui buon risultato finale ritengo che si debba essere pienamente sicuri.

In un primo momento intanto l'attività di restauro e di revisione era stata estesa, e con successo, ai frammenti ceramici, ai bronzi, agli ex-voto ed a tutto quel materiale minore che è pos-



FIG. 18 - TESTA DI UN GUERRIERO FACENTE PARTE DI UN ANTEPAGMENTUM

sibile rinvenire in un santuario che ebbe notevole importanza e lunga vita, come è ampiamente provato dagli ex-voto e dalle varie opere d'arte ivi rinvenute. Anche la ceramica ellenica è documentata come risulta da numerosi frammenti. Prevale tuttavia, come è ovvio, quella attica ma non mancano frammenti corinzi e documentata appare anche quella lacone-cirenaica. Per quanto si riferisce ai frammenti della ceramica attica ho già potuto ricostruire alcune *kylikes* e due *dinoi* alquanto pregevoli. Uno di questi ultimi a figure nere con sull'orlo un'oplomachia e nel lato interno alcune navi è affine al tipo di Exekias mentre l'altro, a figure rosse ed ancora lacunoso, in base ad un frammento già esposto, è stato dal Beazley annoverato fra i vasi in cui si riflette la maniera del "Pittore di Pan", ³⁰⁾

Una corrente d'arte peloponnesiaca si afferma in una scultura che ho potuto integrare con un frammento costituito dalla calotta e che era conservato nel magazzino del Museo di Villa Giulia, essendo stato rinvenuto alcune decine di anni or sono. È singolare ma non certo eccezionale come questo tipo di testa si ritrovi in terrecotte votive veienti, purtroppo inedite (figg. 23, 24).

Forse non sarà superfluo notare come il lavoro di ricerca fra i frammenti provenienti dai vecchi scavi non sia talvolta meno importante di quello dell'esplorazione. Molti pezzi provenienti dagli scavi, da me diretti ed



FIG. 19 - TESTA ATTRIBUITA ALLA STATUA FEMMINILE CON BAMBINO



FIG. 20 - ACROTERIO ANGOLARE DI PICCOLO EDIFICIO

eseguiti, messi in rapporto con frammenti precedentemente rinvenuti, hanno infatti permesso l'integrazione e la restituzione di un buon numero di sculture fittili.

Anche per quanto si riferisce alle antefisse le recenti esplorazioni hanno dato nuovi contributi. Un'antefissa a testa di Menade, ricostruita da più frammenti (figg. 25, 26), appare splendida e piena di carattere nonostante che il suo stato di conservazione non sia perfetto. Un'altra a testa femminile (fig. 27), veramente nuova nel suo genere, è pregevolissima in quanto in essa si trova una reminiscenza o meglio un chiaro riflesso dell'armonia spirituale di una fra le più tipiche *korai* dell'Acropoli, quella con il *peplos*, la cui testa (fig. 28) piena di grave e sovrumana dolcezza a sua volta presenta straordinaria somiglianza con la n. 678 avente chitone jonico. Si tratta proprio di quelle opere che il Rumpf³¹ con il suo eccezionale e perspicace intuito, dovuto ad una giusta elaborazione delle rassomiglianze, aveva attribuito fin dal 1931 ad un medesimo maestro attico — il maestro Rampin — il più grande artista dell'arcaismo che avrebbe creato tanto la *kore* 679 quanto la testa del cavaliere allora ancora isolata e solo alcuni anni dopo ricomposta sul torso a cavallo dell'Acropoli da H. Payne. Anche nell'umile terracotta (fig. 27) sono singolari gli occhi a mandorla allungati e per così dire "sgusciati", l'orlo del chitone, il sorriso contenuto nell'ovale del volto dai piani facciali aventi una morbida consistenza.

Numerosi sono poi gli altri tipi di antefisse minori, di dimensioni diverse: alcune molto piccole con testa fem-

minile (fig. 29), altre, delle medesime proporzioni, veramente singolari per un tipo non comune di sileno calvo e barbato (fig. 30): le loro piccole dimensioni permettono di escludere, ed in modo assoluto, che esse decorassero in qualche sua parte il tempio. Converrebbero meglio ad edicole-sacelli circostanti al grande tempio e le cui tracce di fondazioni sono purtroppo sparite negli sconvolgimenti cui andò soggetta la zona, in tarda epoca, quando vi furono aperte ben due cave di tufo che topograficamente hanno prodotto due vaste lacune l'una fra tempio-piscina ed ara e l'altra dalla parte posteriore del tempio stesso fino all'orlo della spianata.

Ci sarebbe inoltre da tener conto del numeroso materiale architettonico costituito dagli *antepagmenta* (fig. 31) e dalle cornici terminali e traforate ma, generalmente, per queste ultime terrecotte occorrerà poter eseguire restauri e disegni e sarà necessario raccogliere tutti gli elementi che risultano dallo studio di queste e di altre lastre fittili allo scopo di chiarirne con la cronologia la loro precisa funzione in rapporto agli edifici di cui fecero parte. Mi sembra particolarmente pregevole una lastra con palmette e fiori di loto rivolti in giù e superiormente riuniti da eleganti spirali, formanti quel fregio caratteristico dell'arte jonica (fig. 33) che in questo particolare schema decorativo troviamo nei monumenti più disparati di arte o derivazione jonica quali le *hydriae* di Caere, alcuni vasi di Rodi, le lamine di bronzo del tipo di Bomarzo, l'orlo di alcuni sarcofagi sicelioti (da Gela e da Megara Hyblaea nel Museo di Siracusa) che accolgono ed applicano alcune



FIG. 21 - TORSO DI UNA STATUA DEDICATA NEL TEMPIO

forme joniche ed, in funzione architettonica, in alcuni *thesauroi* di Delfi e nella decorazione di alcuni templi italoti e della cosiddetta Basilica (*Heraion?*) di Paestum.³²⁾ Vale la pena sottolineare quel che è di per sé evidente nelle figg. 32, 33, e cioè che ancora una volta il restauro dello Stefani per il pezzo tuttora esposto si è rivelato erroneo (fig. 32).

Una anticipazione di carattere storico ed assai notevole dal punto di vista della cronologia del materiale stesso proveniente dal nostro santuario è stata da me data alla fine del 1948 nei Rendiconti dell'Accademia dei Lincei.³³⁾ In detta nota, nel pubblicare alcune iscrizioni graffite su vasi fittili, a proposito di una iscrizione in caratteri arcaici latini dell'inizio del III secolo con cui L. Tolonio dedicava a Minerva un *poculum* (fig. 34) rinvenuto proprio nel nostro santuario, è rilevata la sopravvivenza a Veio o nei dintorni dell'antica *gens Tolumnia*, molto probabilmente latinizzata, ancora un secolo dopo la conquista romana della città. Ma soprattutto anche in base ad altre iscrizioni ed ad altri elementi è dimostrato come la distruzione della città non fosse compiutissima e come alcuni centri di culto sopravvivevano sul posto³⁴⁾ il che appare assai degno di nota potendosi storicamente collegare con il seguente passo di Livio (VI, 4, 4) che si riferisce all'anno 389 a. C. "*eo anno in civitatem accepti qui Veientium Capenatumque ac Faliscorum per ea bella trans-*



FIG. 22 - SCULTURA AGGETTANTE DA UNA LASTRA PIANA

fugerant ad Romanos: agerque his novis civibus adsignatus „ . Che la vita a Veio fosse continuata anche immediatamente dopo la conquista dell'inizio del IV secolo (396 a. C. della cronologia varroniana) sarebbe del resto stato possibile concludere anche in base al materiale archeologico quale l'abbondante ceramica (fig. 36) tipica del III-II secolo che, unitamente alle monete romano-campane, è sicura testimonianza dei rapporti con il mezzogiorno di Italia e con le colonie di Cales, Fregellae, Saticula, ecc.³⁵⁾ Conferma tali rapporti con l'Italia Meridionale anche la presenza di un elefante da guerra con il suo nato (fig. 37). Tale soggetto indubbiamente posteriore alla guerra di Pirro (280-270 a. C.), è infatti il medesimo che orna il piatto proveniente da Capena recentemente riesaminato dal Beazley.³⁶⁾ Nell'elefante con torretta che a buon diritto possiamo definire il carro armato degli antichi, abbiamo un motivo tardo ellenistico il cui prototipo potrebbe trovarsi in due *phalerae* di argento del Museo di Leningrado, pubblicate dal Trever nella sua opera, in russo, "*Monumenti d'arte greco-battriana* „ (1947). Ma più che da opere della grande arte il soggetto potrebbe derivare dal vero o anche essere sotto l'influsso di un modello pittorico come lascia supporre la presenza del piccolo elefante, rinvenuto in una specie di deposito insieme al grande, secondo la figurazione del noto piatto di Capena (fig. 35). È poi logico pensare più



FIG. 23
FRAMMENTO DI TESTA FEM-
MINILE RINVENUTO NEL 1946



FIG. 24
IL MEDESIMO RICONGIUNTO ALLA CALOTTA
ESISTENTE NEL MAGAZZINO DI VILLA GIULIA

agli elefanti da guerra di Pirro che a quelli delle guerre puniche. Ed a favore della prima ipotesi parlano il tipo dell'animale che è quello asiatico con orecchie e zanne piccole e poi tutto un insieme di materiale ceramico, costituito oltre che dal tipico vasellame etrusco-campano, fabbricato nel Lazio e nell'Etruria Meridionale, da tutta una serie di vasi (fig. 36) del tipo detto di *Gnathia* di origine campano-apula, di forme diverse e talvolta ornati con baccellature ovvero con i soliti tralci di vite e di edera in bianco tendente al giallo.³⁷⁾

Altra serie di monumenti notevolissimi che dovettero far parte della decorazione del tempio e per i quali si rende urgente, dopo la necessaria revisione, un delicato lavoro di restauro, è quella costituita dalle lastre fittili dipinte, esposte nel Museo di Villa Giulia.³⁸⁾ Si tratta di monumenti oserei dire ancora più pregevoli delle famose lastre che a Caere decoravano le pareti di alcune tombe della fine del VI secolo. Alludo, s'intende, alle lastre provenienti dagli scavi governativi, tuttora inedite o quasi, e non già alla serie completa del Museo Britannico o a quella del Louvre, per la quale ultima posso affermare che



FIG. 25 - ANTEFISSA
A TESTA DI MENADE



FIG. 26 - LA PRECEDENTE ANTEFISSA
COMPLETATA CON ULTERIORI PEZZI

le lastre sono state così ridipinte e restaurate da potersi definire, senza esitazione alcuna, lastre in terracotta antica con pitture moderne.³⁹⁾ A somiglianza delle più pesanti e maggiori lastre di Caere, destinate ad ornare le pareti delle tombe, ed in cui si riflette uno stadio pittorico più arcaico secondo modelli jonici, le lastre di Veio meno grandi e meno spesse, già sotto l'influsso preponderante della grande pittura attica dei primi decenni del V secolo, potevano decorare le pareti del tempio. È tuttavia da sottolineare come esse presentino la forma tipica della metope dipinta.⁴⁰⁾

Anche per l'architettura che è ritmo, numero, espressione di determinati rapporti ed il cui organico ed unitario carattere andrebbe indagato in tutti i suoi elementi costitutivi non possiamo non dare che una notizia transitoria a causa

dei molti dati incerti o mancanti. Nè va taciuto che gli elementi in nostro possesso e generalmente da elaborare risultano, nonostante la loro abbondanza, anzi direi proprio per essa, ancora tali da non permettere conclusioni di una certa solidità scientifica. Nel dare quindi alcune anticipazioni ben sappiamo come la soluzione di molti quesiti e la conferma o l'annullamento di qualche congettura, possa ottenersi con l'esame tecnico e con quelle prove che il materiale stesso convenientemente esaminato restaurato e classificato non mancherà di fornirci.

Premesse queste considerazioni, che ripetiamo anche se esse sono di per sé intuitive, occorre ancora una volta soffermarci sulle statue del gruppo dell'Apollo soprattutto allo scopo di considerare la destinazione.

Purtroppo, essendo i restauri tutt'altro che progrediti, anche in questo campo possiamo dare notizie incomplete. Risulta tuttavia acquisito al nostro sapere un dato certo, qual'è quello della pertinenza alle statue del gruppo, Apollo-Eracle-Ermete, alla *Kourophoros* ed alla maschile parzialmente documentata (figg. 12, 13, 14) di una serie di basi conformate a grande embrice, con piano di posa incassato nella parte superiore e con una sezione arcuata a pieno centro leggermente oltrepassato, e talvolta con aperture laterali per i *kalyptères* secondari (figg. 44 ss). Con ogni probabilità, tali elementi facevano parte della copertura del *columen*. Manca, tuttavia, l'assoluta sicurezza che tutte le basi documentate — esse sono più numerose di quanto si era pensato — coprissero un unico e solo *columen* e cioè quello del nostro tempio, della cui pianta poi si sono rinvenuti resti troppo discontinui.

Il principio della collocazione delle statue sulle basi-kalyptères reso noto dal Volkert, e poi dallo Stefani,⁴¹⁾ a oltre venti anni di distanza dai relativi restauri ed a circa un trentennio da quando venne dichiarata chiusa la relativa indagine sul terreno,⁴²⁾ è giusto, ma ingenua e

spesso claudicante è la dimostrazione, indipendentemente dal fatto che il restauro stesso delle basi-kalyptères doveva spesso rivelarsi inesatto. A questo proposito, anzi, vale la pena di dare l'esempio più efficace di erroneo restauro costituito dalla base con caproni, non già "gradienti", come piacque definirli allo Stefani,⁴³⁾ ma affrontati in schema araldico. L'eloquenza delle zincotipie che noi diamo (figg. 38, 39) rende superfluo o quasi ogni nostro commento. Nella base-kalyptér restaurata dallo Stefani (fig. 38) sono stati inseriti frammenti di varie basi, simili ma non eguali, chè infatti non una (fig. 39) ma tre sono quelle con il motivo dei caproni affrontati (figg. 39, 40, 41), secondo uno schema comune ma non identico in quanto — fra l'altro — esse sembrano decorate da pittori diversi. Ed a questo proposito, in questa notizia preliminare, considero non superflue alcune indicazioni circa il metodo di restauro e di ricostruzione da me adottato. Ordinariamente sono stati messi insieme i pezzi aventi un attacco certo (figg. 42, 43): ci si è quindi limitati a riempire con lo stucco qualche zona intermedia. Soltanto quando il restauro di ogni singola base si è rivelato sicuro, almeno nel suo insieme volumetrico, ne è stata eseguita la ricomposizione con un sistema che permetterà sempre l'inserzione di qualche nuovo frammento che dovesse eventualmente venire rintracciato con il proseguire delle indagini sul terreno.

Le basi sono parecchie. Questo va subito affermato anche se, in questo momento, non sia possibile darne il numero, sia pure approssimativo. Poichè sono più numerose delle statue finora documentate, si può affermare che esse risultano di più di quante ci era dato prevedere. Ad esempio, mette conto sottolineare come la base recentemente ricostruita (fig. 39) mostri chiaramente alcune varianti di proporzioni e di disegno ben visibili nel confronto con la fig. 38.

Ma, indipendentemente da queste considerazioni di inesatto restauro (tuttavia assai gravi in quanto hanno spesso alterato la reale struttura delle nostre basi) i problemi che queste parti architettoniche racchiudono sono molteplici e di grande rilievo, poichè esse non potevano non avere che una precisa funzione e le varianti testimoniano infatti chiaramente che ebbero una posizione non assolutamente identica nel sorreggere le varie statue sul tetto del tempio. A questo proposito va sottolineato, ad esempio, come la base-kalyptér con schacchiera (figg. 44 A, 44 B) sia ben diversa da quella ricostruita a suo tempo e poi pubblicata dallo Stefani⁴⁴⁾ anche perchè i fori per i coppi normali al *columen* sono più vicini al lato minore chiuso, il che sta a provare che essa doveva rivestire una estremità del *columen*. Ognuna delle basi fino ad oggi ricostruite (parecchie altre saranno reintegrate non appena mi sarà possibile) presenta peculiarità e caratteristiche proprie, il che ci spinge ad essere molto cauti nell'attribuire ad un unico edificio elementi tanto disparati.⁴⁵⁾

Tuttavia non vi è — s'intende fra gli studiosi — chi fin d'adesso non veda come i nuovi elementi a mano a mano recati dagli scavi veienti permetteranno un giorno di concludere una indagine accurata e precisa. Soltanto lo studio condotto sui materiali, sulla tecnica, sulle varie strutture potrà farci risalire alle forme del coronamento,



FIG. 27 — ANTEFISSA A TESTA FEMMINILE

FIG. 28 — ATENE, MUSEO DELL'ACROPOLI
LA KORE CON IL PEPIOS



FIG. 29 - ANTEFISSE

oltre a quelle, forse, della stessa pianta ⁴⁶). E di ogni indizio e di ogni traccia osservati, dopo paziente e metodica analisi si dovrà trarre profitto con meditato, organico lavoro e con una precisa e rigorosa conoscenza delle leggi storiche dell'architettura antica. Sono quelli veienti gravi e nuovi problemi relativi all'architettura degli edifici sacri ed al loro coronamento che — come tutti sanno — rimane la parte meno nota del tempio antico. E poichè nell'architettura non vi è possibilità di frammentarismo e di incompiutezza ed in particolare non può assurgere a dignità tale da sovrapporsi all'insieme, ma gli elementi sono fra loro legati dal vincolo della materia e delle proporzioni, i problemi veienti relativi alla struttura e decorazione del tempio dovranno essere indagati con metodo. È quindi ovvio che, soltanto a scavi ultimati ed a restauri eseguiti con il più perfetto e completo metodo, si potrà pervenire a dare ordinamento e norma ai reperti veienti che permetteranno di avvicinarci il più possibile all'antica creazione architettonica nella sua realtà obbiettiva che è quanto dire nella sua organica individualità. Soltanto allora sarà possibile scendere in definizioni precise e condurre una compiuta indagine per stabilire i rapporti

con i templi dell'Italia greca. Nè la ricerca potrà prescindere dai monumenti della vera Grecia anche se, come è ovvio, maggior interesse avranno per noi gli edifici dell'Occidente in cui in breve volger di tempo le primitive forme elleniche acquistarono una fisionomia propria e talvolta alquanto indipendente.

Per tutte queste ragioni non potendo pervenire a conclusioni di una certa solidità scientifica conviene mantenerci nelle linee generali.

Un dato appare certo: le statue, aventi alla base la decorazione tipica dell'acroterio (palmetta e doppia voluta) si ergevano sul culmine del tetto, lungo l'intero asse longitudinale (*colu-*

men) o in una sua parte: essendo poste a determinati intervalli esse non avevano l'esclusiva funzione di coprire il *κορυφαῖον* del tetto, quanto quella di ornarlo. Per esse si potrebbe forse dire che costituivano il fastigio del tempio. *Fastigium* era il termine architettonico con cui i Romani indicavano gli ornamenti sovrapposti al tetto così come *ἀκρωτήριον*, *acroterium*, è parola, anch'essa di significato generale, che indica l'estremità di qualcosa. Acroteri secondo Platone (*Critias*, 116) erano infatti i dadi a piedistallo che sul vertice ed alle estremità del frontone sorreggevano gli ornamenti che lo terminavano. In Grecia quindi, almeno in un determinato momento, acroteri non sono le statue o la cimasa scolpita, ma le basi su cui queste ultime posano.

Più volte di fronte al tipico sorriso delle nostre statue ed alla loro caratteristica stilizzazione muscolare mi sono chiesta se, per alcune convenzioni, possiamo noi porre a riscontro le grandi statue con l'arte attica ed in particolare egine-tica. Ora l'avvicinamento mi sembra ricevere maggior forza da alcune considerazioni tecniche che naturalmente portano ad ammettere l'esistenza di una creazione in bronzo



FIG. 30 - ANTEFISSE

di tutto il gruppo. Le nostre statue potrebbero essere derivazione alquanto diretta se non addirittura replica, con necessaria aggiunta dei sostegni, di un qualche gruppo esistente altrove.

Le somiglianze, per la prima volta acutamente notate dall'Albizzati e poi sottolineate dal Riis,⁴⁷⁾ fra le statue veienti e quelle dell'Acropoli sono — come è ovvio — in gran parte esteriori. Tuttavia esse non rivelano affatto due mondi figurativi così diversi da poter essere definiti, come è stato anche fatto, "antitetici".⁴⁸⁾ Nelle statue veienti non vi sono elementi specifici che indichino un'arte locale da contrapporre a quella greca: non è quindi possibile una localizzazione stilistica per questi monumenti trovati in Etruria nel paese cioè in cui quest'arte fu importata, come basterebbero a provarlo i tipi. Ora nonostante sia tutt'altro che facile distinguere la natura ed i confini delle innovazioni figurative dovute al particolare apporto di un maestro e poi divenute patrimonio di una scuola, il problema per le grandi statue di Veio esiste e consiste proprio nel chiarire a quale artista ellenico o quanto meno a quale scuola (e non è escluso possa trattarsi di una scuola dell'Occidente greco) sia da riportare la prima creazione che poi a Veio doveva ricevere una destinazione diversa e puramente ornamentale sulla grande travatura del tetto (*columen*).

A Egina erano artisti jonici; ed elementi jonici passano dopo la rivolta del 494 a. C. in Magna Grecia. Ora se nulla o quasi nulla conosciamo per le creazioni dell'ambiente italiota, per Egina abbiamo, per una età sia pure più recente, una buona documentazione, in quanto le sculture dei frontoni del tempio di Aphaia riescono a darci alcuni netti caratteri generali e distintivi di questa arte che già nel giudizio degli antichi si presentava come un'affermazione originale. Per quanto ancora legati alla tradizione arcaica che aveva avuto maestri quali Kallon, Onatas, Glaukias, gli scultori egineti sono già degli anatomisti che profondamente risentono della tecnica del bronzo, da cui emanano le loro creazioni. Ed in esse con l'innegabile conoscenza del corpo umano nella sua struttura, nelle proporzioni, nel gioco delle membra e dei muscoli, contrasta l'espressione dei volti, dominata proprio come per le statue di Veio dal convenzionale sorriso arcaico.

Nella valutazione delle statue rinvenute a Veio due dati di fatto hanno fondamentale importanza: l'innegabile presenza di una vigorosa personalità artistica il cui tessuto connettivo è ellenico e la constatazione che esse risultano costruite, con ogni cura e con particolare sistema, a mezzo di calchi. Novità quest'ultima che doveva già esser penetrata nella consuetudine dei coroplasti che operavano nell'Etruria, essendo anche il sarcofago di Caere del Museo di Villa Giulia derivato da un calco. Sorge quindi spontaneo il quesito per monumenti eccezionali quali le statue del gruppo donde e per quale via essi pervennero a Veio. È innegabile che colui che nel bronzo, con ogni probabilità, creò le statue della composizione mitica che poi a Veio doveva ricevere una particolare destinazione, sia stato un grande artista. Esso potè essere un greco della vera Grecia o anche un greco dell'Occidente operante nel mezzogiorno d'Italia. Una forma particolare dell'arte greca originaria,



FIG. 31 - ANTEPAGMENTUM

mediata attraverso un diverso ambiente, ben spiegherebbe il particolare accento con cui sono state espresse queste sculture, elleniche per forma e contenuto, ma aventi un sapore ed un tono particolare che potrebbe essere stato determinato dal diverso ambiente in cui esse nacquero, periferico rispetto alla più pura e schietta arte ellenica.

Quesiti e problemi non mancano né sembrano — come è ovvio — di facile intelligenza e soluzione, né sarebbe qui il caso di porli o di discuterli, poiché bisognerebbe tener conto delle molteplici influenze che fra la fine del VI ed i primi decenni del V secolo hanno agito non soltanto nella Sicilia, nella Magna Grecia e nella Campania, ma anche e soprattutto attraverso la zona a sud di Roma, nell'alto Lazio che è quanto dire la parte dell'Etruria Meridionale più vicina a Roma.

Quanto all'Eracle si pensi alla inattesa molteplicità di piani e di vedute sempre diverse che questa statua intensamente e nervosamente viva, offrirà allo sguardo quando potrà essere ricostruita. Essa sembra concepita con geometria sottile per essere veduta da ogni lato. Con soluzione

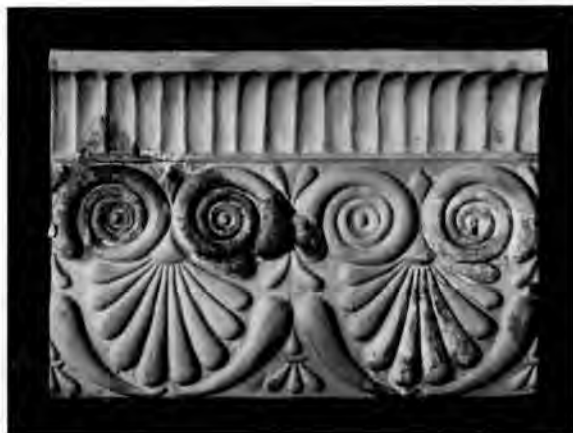


FIG. 32 - ROMA, VILLA GIULIA - LASTRA DI RIVESTIMENTO (ANTEPAGMENTUM) ERRONEAMENTE RESTAURATA

ardita, l'artista, ripudiando la veduta unilaterale (in realtà avrebbe dovuto essere duplice o quanto meno duplice divenne a Veio) è mosso alla conquista della terza dimensione. A Veio le due figure appaiono collegate con una aggiunta di elementi decorativi (palmette e volute) originariamente assenti come è possibile affermare dopo un attento esame del frammento con la cerva, la quale, da sola, sarebbe stata (come in effetti originariamente era) il più bel sostegno per la figura dell'eroe. Soltanto quando al gruppo venne data una funzione inerente all'architettura si ebbe l'aggiunta delle palmette acroteriali che risultano sovrapposte ed esteriori. Nell'Eracle l'artista ha spezzato la catena della rigida frontalità ed ha mirato a penetrare ed a rendere la natura del corpo umano in quanto essa ha di essenziale con evidenza talvolta rude. Tanto nell'Apollo come nell'Eracle si afferma e prevale, sulla ricerca di un decorativismo convenzionale, l'espressione vigorosa di un tipo particolare il cui corpo appare pieno di forza e di agilità. Quando la statua dell'eroe sarà ricomposta, per quanto essa sembri rivelare principi strutturali nuovi ed a prima vista non propri della scultura greca, l'organico insegnamento di quell'arte apparirà ancora una volta, oltre che nella concezione del tipo, nella particolare cura con cui sono stati resi determinati particolari oramai tradizionali, nella sobrietà di costruzione, nello schema di movimento colto in un punto di arresto e trasformato in equilibrio dinamico. Risulterà allora evidente l'unità dell'organismo artistico di questo Eracle vigoroso ed elastico che si allontana da quello massiccio del tesoro dei Sifni per ricordare da presso le figure delineate dai grandi ceramografi attici, attivi intorno ai primi decenni del V secolo. Per il particolare rendimento dell'arcata epigastrica, per la larghezza delle spalle, per la prominente del petto e la depressione del ventre, per il piede conservato che è smagrito e vibrante, per l'energia complessiva della figura, impegnata a tenere la cerva e a difenderla, scaturiva nell'azione un effetto di potenza fisica che non trova facile rispondenza nelle opere di questa età ancora legata al linearismo ed all'analitico contornare dell'età arcaica. Sembra tuttavia evidente come la



FIG. 33 - VEIO, TEMPIO - ANTEPAGMENTUM DELLA PIÙ ANTICA FASE (JONICA)



FIG. 34 - VEIO, TEMPIO
POCULUM CON DEDICA A MINERVA



FIG. 35 - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA
PARTICOLARE DEL PIATTO DI CAPENA

lo stesso mito, ma le cui forme si rivelano oramai lontane dai modelli jonici.⁴⁹⁾ E ciò non può essere causa di meraviglia poichè è noto come la scultura attica fin dai suoi primi prodotti abbia sentito con energia, anzi con esagerazione, la contrazione muscolare della figura maschile e come sia lentamente pervenuta ad un'architettura sintetica del corpo umano. Nè va dimenticato come dalla rude e violenta gigantomachia dell'*Hekatompedon* l'arte attica, alla fine del VI e soprattutto al principio del V secolo, raggiunga, tanto nella statuaria quanto nel disegno, una sua forma equilibrata e coordinata cui sembra appunto non sia rimasto estraneo un certo influsso esercitato dalla vicina arte di Egina sulla trama più spiccatamente ionica su cui avevano lavorato i maggiori artisti dell'età di Pisistrato. Ma sarebbe anche inutile insistere sopra paralleli della Grecia continentale e delle Cicladi chè, attraverso molte sfumature stilistiche, il carattere è lo stesso a Delfi, sull'Acropoli, a Chios e nella Jonia asiatica. In ogni caso quindi non è possibile contrapporre quest'arte all'arte greca come è stato pur fatto. Le statue veienti sono infatti il prodotto non improvvisabile della civiltà greca. I tipi sono tipi statuari creati dall'arte greca, lentamente formatasi e costantemente alimentata dallo spirito religioso e fantasioso del popolo ellenico. Anche a voler vedere in queste statue l'opera di un artista etrusco sarebbe assai difficile definire veiente lo stile delle nostre statue. Nessuna delle caratteristiche notate nel gruppo e che furono attribuite all'opera del Vulca leggendario si allontana dai motivi e caratteri dell'arte greca. Tale a me sembra il caso del gruppo delle statue, di cui fanno sicuramente parte l'Apollo e l'Eracle, e non molto dissimile è del resto quello

figura dell'eroe ricordi da presso un particolare momento dell'arte attica arcaica e, per più elementi, il canone e la formula cui gli scultori egineti furono fedeli nella varietà e nell'ardire dei motivi. Anche per la testa infatti il nostro Eracle, per la caratteristica maniera di portare la *leonté* con la maschera leonina adattata al capo, si inquadra negli schemi noti da vari monumenti figurati dell'arte greca e nell'insieme per ritmo e modellato ricorda l'Eracle dell'ansa del museo Britannico avente per soggetto

di altri monumenti venuti in luce nel medesimo santuario. Essi trovano infatti possibilità di studio, di analisi, di confronti talora immediati nella complessa unità dell'arte greca. Ora, nonostante che la documentazione sia lacunosa, esiste la possibilità di analizzare i termini che compongono l'arte greca arcaica. Ma se assai spesso non appare facile rinvenire e soprattutto documentare nei resti mutili della Grecia il temperamento di questa città o di quella provincia, assai più difficile è da considerare lo studio di sculture localizzate fuori dai centri tradizionali quali le veienti. Esse possono aver avuto origine in un ambiente particolare in cui potevano esistere e svilupparsi l'una accanto all'altra varie correnti o anche, come nelle colonie, le varie correnti potevano fondersi per quella particolare comunione di spirito, di ispirazione e di gusto che generava un nuovo singolare carattere. Vale la pena per la scultura di ricordare l'esempio più noto, quello cioè delle opere selinuntine. Ma sarebbe improprio parlare per questi monumenti sicelioti di stile sicelioto, chè per essi sono state trovate relazioni stilistiche ora con Sparta ora con Corfù, ora con Olimpia ora con Delfi e con l'arte attica. Nè va trascurata la facilità con cui anticamente viaggiavano artisti ed opere. Nel VI secolo Dipoinos e Skyllis, cretesi, viaggiano nel Peloponneso. Dalla Jonia vengono chiamati a Sparta Theodoros di Samos e Bathykses di Magnesia. Sull'Acropoli ha sicuramente lavorato Archemos di Chios mentre artisti Samii sono venuti in Magna Grecia e greci soprattutto jonii, hanno sicuramente lavorato in Etruria e fra questi il Maestro delle hydrie di Caere ed i pittori di alcune tombe.

Problema quindi assai complesso quello delle grandi sculture veienti che debbono essere considerate ed inserite nel quadro unitario di tutto il materiale del santuario e ciò, per il momento, non è possibile purtroppo fare.

Per le statue rinvenute a Veio si può osservare come la chiara destinazione decorativa ed architettonica confermi le notizie degli antichi che negavano una grande plastica etrusca indipendente. In sostanza le statue del gruppo sono sculture strettamente funzionali, ma più indizi rivelano che esse in origine dovettero non essere tali. A chi consideri con attenzione nella sua parte interna il frammento con la cerva non è difficile, come ho detto, rilevare che le palmette e le volute che dovevano simboleggiare l'acroterio siano state aggiunte in un secondo momento. Sagacemente il Giglioli nelle « Notizie degli Scavi » del 1919 (p. 29)



FIG. 36 - UNA ESEMPLIFICAZIONE DELLA CERAMICA DEL III SECOLO A. C.

si era rifiutato di stabilire se il grande artista cui si deve il gruppo di Veio fosse un greco venuto in Occidente per adattare le forme del suo paese al temperamento dei suoi ospiti, ovvero un italico educato all'arte greca ed imitatore dei tipi che con i bronzi ed i vasi dipinti venivano diffusi fra i suoi compatrioti. E a ragione aggiungeva: « Parmi inoltre nella modellatura di vedere sicure tracce di una mano abile a lavorare anche il bronzo. Di lui non si può dire con il Deonna, che gli artisti Etruschi volevano produrre solo presto senza grandi pretese artistiche. Con lui invece comprendiamo i nomi di Buonformatore, di Buondipintore e di Perforatore dati dagli antichi ai leggendari artisti venuti da Corinto nella nostra Patria. Ed è notevole che questa rivelazione artistica sia venuta precisamente da Veio, città che Livio decantava, per magnificenza di edifici pubblici e privati, superiore a Roma, da Veio « urbs opulentissima Etrusci nominis »... ». Così ragionava il Giglioli nelle « Notizie degli Scavi » nel dare la prima notizia del rinvenimento del maggio 1916 e in questo altro modo nel 1935: « Autore di queste sculture possiamo ben credere



FIG. 37 - ELEFANTE DA GUERRA CON IL SUO NATO

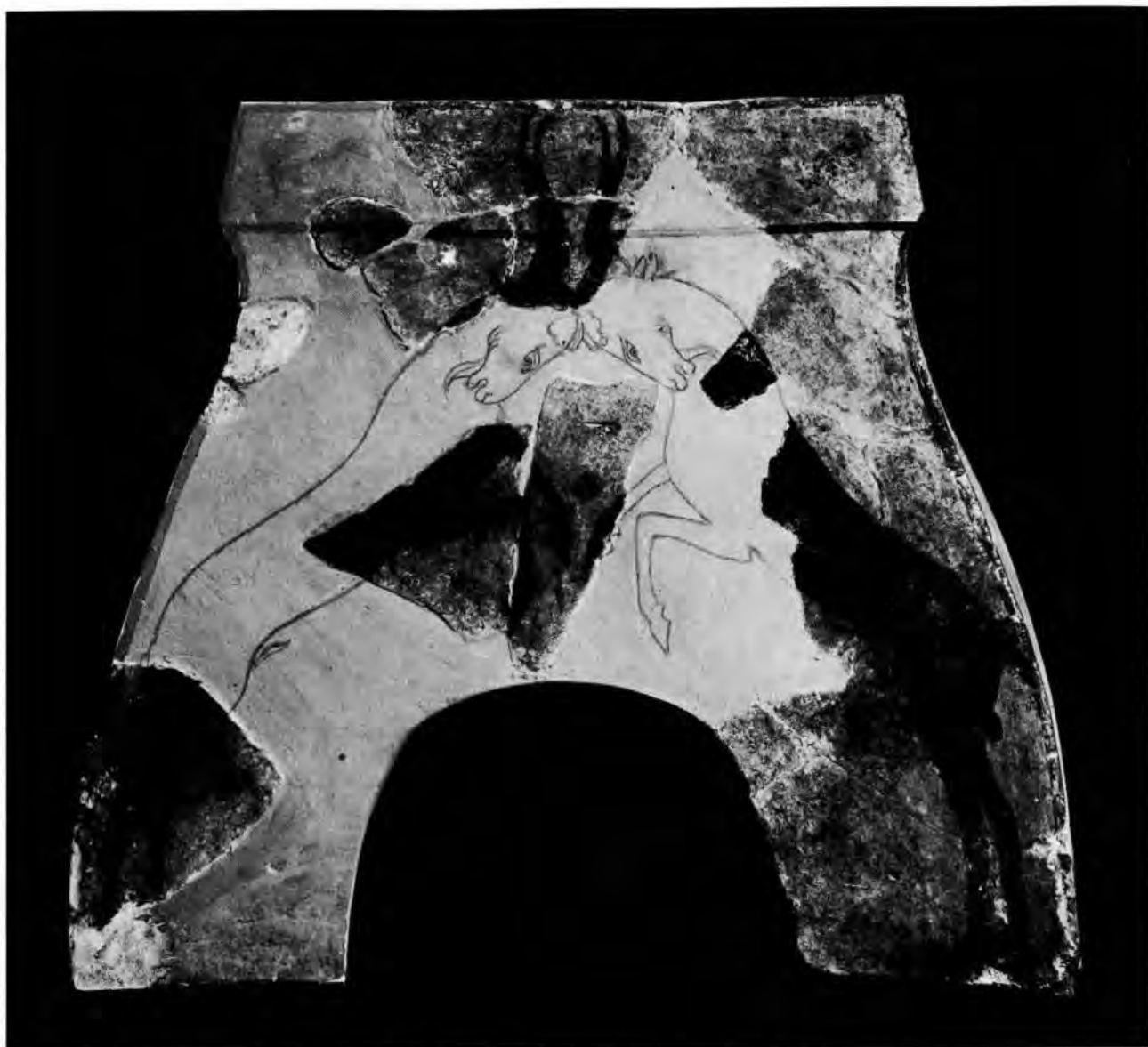


FIG. 38 - VEIO, TEMPIO - BASE-KALYPTER CON CAPRONI (SECONDO IL RESTAURO DI E. STEFANI)

lo stesso Vulca, se questa opera va fissata, come determinai, intorno al 500 a. C., sembrandomi troppo recente la datazione del Rumpf nel terzo decennio del V secolo. I rapporti infatti più stretti li ho trovati con i rilievi del tesoro dei Sifni e Delfi, del 520 circa a. C.; ma in questo caso specialmente, se per soggetto, per particolarità tipologiche, per vestito, ecc. questi rapporti con l'arte greca sono indubbi, noi siamo alla presenza di una grandissima personalità artistica, la quale non può essere un greco stabilito in Etruria, come in un primo tempo ammisero anche possibile, ma sicuramente un etrusco. L'ampio passo dell'Apollo che cammina veloce, il suo volto terribilmente fiero e corruciato, la serena impassibilità del volto sorridente di Mercurio, la nervosa magrezza degli eroi muscolosi, il possente respiro di Apollo, il corpo vibrante della cerva vivente e atterrita e specialmente il fluttuare della

stoffa, sono tutti indizi che l'artista, ammaestrato sì ai canoni dell'arte greca, sentiva in sé un impeto gagliardo tutto nostro che gli permetteva di superare e anticipare inconsciamente lo stadio di evoluzione artistica greca di quel tempo, ecc. ecc. „, 50)

Ma si pongono oggi diversi anche se non nuovi quesiti. È noto come l'individualità stilistica delle statue veienti, la loro espressione, il rendimento del movimento ancora quasi ignoto all'arcaismo greco abbiano creato la tesi dell'originalità di questa forma d'arte, in cui si vide con entusiasmo una tipica manifestazione del mondo artistico degli Etruschi. Ma già al Giglioli era sembrato naturale e logico inquadrare dette statue nelle linee di sviluppo dell'arcaismo greco e confronti egli aveva potuto istituire esclusivamente con scuole artistiche della Grecia pervenendo anche alla datazione fra la fine del VI ed il principio

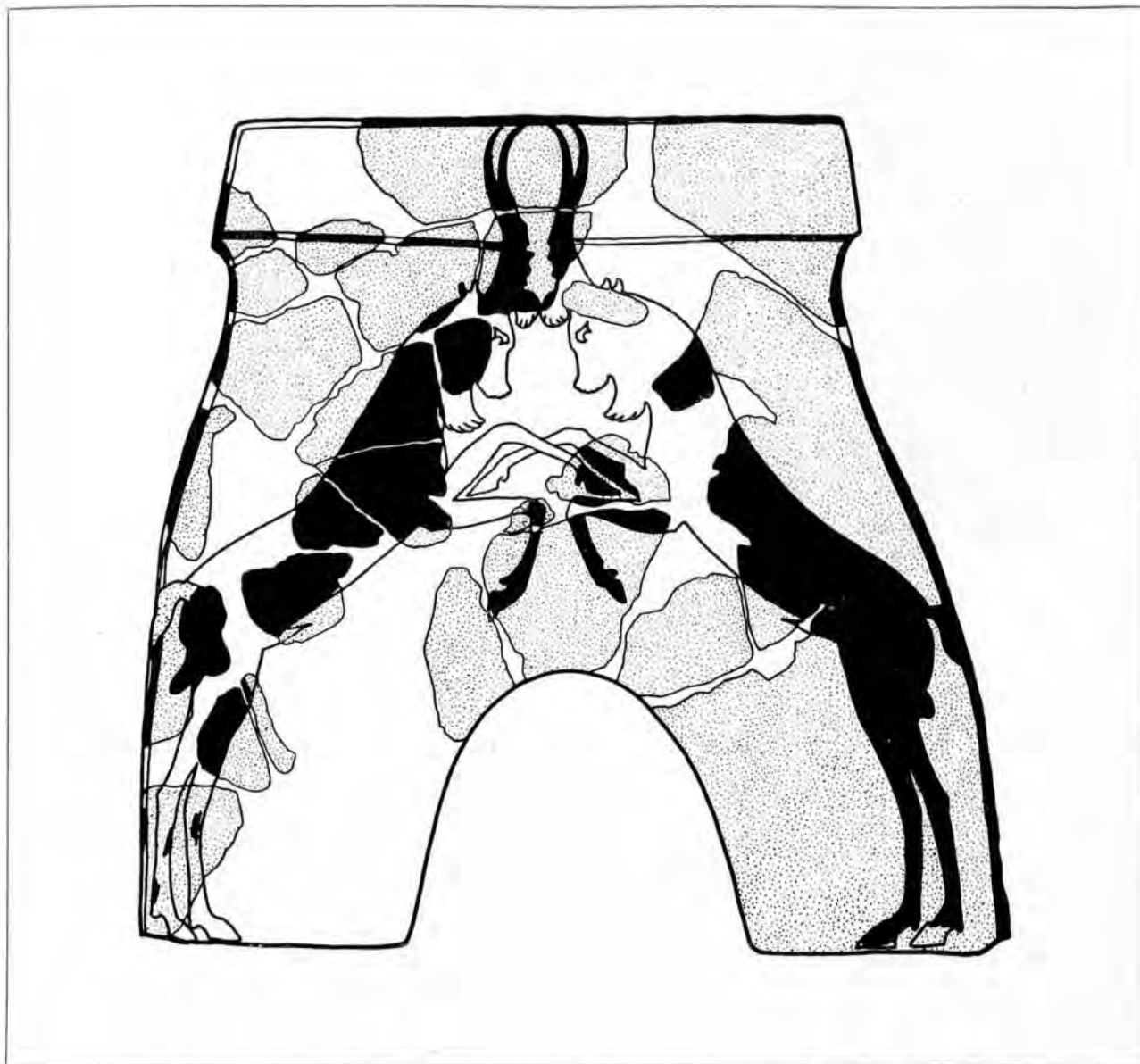


FIG. 39 — VEIO, TEMPIO — LA PRECEDENTE BASE-KALYPTER (SECONDO IL NUOVO RESTAURO)

del V secolo. Stabilito che l'artista creatore del gruppo è un artista colto e di cultura ellenica il problema è tutt'altro che esaurito anche perchè molto rimane da chiarire circa lo sviluppo artistico di questo periodo nè possiamo escludere che le grandi statue possano venire attribuite a qualche scuola di artisti ellenici.⁵¹⁾

Non si può infatti continuare ad accettare quanto sostennero per primi il Della Seta e l'Anti troppo entusiasti e dell'arte italica e di Vulca, scultore etrusco cui finalmente si credette aver dato una consistenza artistica con poco rispetto della cronologia stessa.⁵²⁾ Abbiamo un problema complesso in quanto bisognerebbe poter distinguere le opere ed i monumenti importati o eseguiti da artisti immigrati dalle opere prodotte in un secondo momento e dovute al naturale formarsi ed al sorgere di artisti indigeni. Ora è soltanto in relazione a scuole locali che si può parlare

di arte italico-etrusca. Problema quindi di genesi e formazione tutto particolare è quello dell'arte italica la cui parte assimilativa ed imitativa pone la questione dell'originalità, e muta e, per così dire, talvolta concreta la ricerca in un problema di distinzione, che è reso più difficile dalla carenza di vere e proprie opere d'arte.

Per l'autore delle statue di Veio si è giunti ad affermare che esso era un etrusco, educato da maestri greci. E stato anzi detto che esso *in quanto etrusco* era stato capace di ravvivare schemi e motivi già posti e risolti da altri. Per l'Apollo infatti le variazioni al tema avrebbero quindi costituito gli elementi originali. Inoltre è stato precisato che la personalità del creatore dell'Apollo si rivelerebbe nell'avere questo artista rivissuto per suo conto la trasmessa tipologia greca da cui avrebbe tratto lo spunto per la propria creazione. Ora questi ragionamenti teoricamente



FIG. 40 - VEIO, TEMPIO - PARTE DI UNA SECONDA BASE CON IL MOTIVO DEI CAPRONI AFFRONTATI: IN ESSA HANNO TROVATO POSTO DUE GROSSI FRAMMENTI GIÀ INSERITI NELLA BASE RESTAURATA DALLO STEFANI (FIG. 38)

validi adombrano tutto quanto il problema ancora intatto ed insoluto. Da un trentennio a questa parte si è sempre parlato di un artista etrusco con estrema sicurezza mentre, nella realtà, nulla ci vieta di credere che questo artista possa non essere tale.

Vulca stesso è etrusco quanto lo è Tarquinio Prisco, il quale, secondo Livio (I, XXXIV), era disprezzato dagli Etruschi perchè considerato figlio del Bacchiade Demarato giunto esule in Etruria da Corinto con i *fictores* Eucheir, Diopos ed Eugrammos che insegnarono la "plastica", in Italia. 59) Ora è noto come sotto i Tarquinii sia stato iniziato e compiuto il tempio di Giove Capitolino ed è anche noto come in questo tempio abbiano lavorato « *fabris undique ex Etruria acciti* » (Liv., I, 56, 1) mentre, secondo la tradizione verroniana raccolta da Plinio (N. H., XXXV, 157), per la decorazione scultorea « *Vulcam Veis accitum* » cioè a dire Vulca fu fatto venire da Veio. Non discuto la questione cronologica del tempio, iniziato sotto un Tarquinio ed ultimato sotto un altro nè ignoro che i due Tarquinii, il Prisco ed il Superbo, possano essere lo sdoppiamento di una stessa persona. Ma mi preme osservare come il Vulca chiamato da Veio possa non essere veiente e perfino non etrusco. Sono considerazioni che lasciano pensosi anche perchè l'etrusco re di Roma a Tarquinia era considerato un elleno etruschizzato. Nè è da trascurare come la perfezione tecnica delle sculture del gruppo sia di per sè prova di lunghissima esperienza e come altri frammenti provenienti dal medesimo santuario rivelino non solo diverse correnti stilistiche ma soprattutto grande distanza

di livello artistico nonchè differente tecnica. Altra considerazione alquanto valida mi sembra quella che sorge spontanea considerando il complesso delle sculture restituiteci dal suolo veiente. Se le grandi terrecotte fossero veramente espressione di una scuola locale, cioè veiente, noi dovremmo trovarne un riflesso nella coroplastica minore e ciò non è e non può non sorprendere che non sia. Per tali considerazioni aventi un valore ora positivo ora negativo non possiamo non dubitare della definizione stessa dell'arte etrusca in gran parte basata sull'Apollo, la più celebre fra le opere veienti, per cui si è voluto riconoscere soltanto lo spunto ellenico preso a prestito dall'artista etrusco.

Circa una ventina di anni fa, il Kaschnitz-Weinberg 54) osservava, a proposito dell'Apollo che a noi non poteva bastare più lo studio esclusivamente storico del monumento cioè soggetto, derivazioni formali, datazione, assegnazione ad una scuola o maestro, ma che occorreva indagare l'essenza immanente della creazione artistica, le sue leggi, la sua espressione e soggiungeva quindi che il Giglioli avrebbe dovuto porsi al momento della felice pubblicazione del monumento, dopo i confronti stilistici con determinate opere d'arte greca del VI secolo e l'assegnazione alla scuola del veiente Vulca, il problema della personalità artistica dell'artista, l'indagine del suo linguaggio figurativo e formale nei seguenti termini: come ha



FIG. 41 - VEIO, TEMPIO - TERZA BASE CON IL MOTIVO DEI CAPRONI AFFRONTATI (FRAMMENTO RINVENUTO NEL 1946)

reagito questo artista etrusco ai modelli greci? Che cosa è suo e che cosa è derivato? Come, soprattutto, sa esprimere l'essenza di questa originalità sua? Qual'è il carattere distintivo della volontà formale indigena rispetto a quella estranea ed in seno al complesso etrusco-italico?

Ardui quesiti che nel caso particolare delle terrecotte veienti, al momento del primo rinvenimento, sarebbe stato impossibile porsi, anche se possibile potrà pur essere, in qualsiasi momento, e da un punto di vista teorico la ricerca di una personalità artistica. Come avrebbe potuto muovere allora il Giglioli all'esatta valutazione di un'opera d'arte che, con le altre, non riusciamo tuttora a definire chiaramente? Il problema manca ancora di qualche dato fondamentale ed io non vedo in che modo si possa stabilire quali siano gli elementi sovrapposti alla concezione greca espressa dall'artista, dato e non concesso che questi non sia un greco e che sia riuscito a superare l'imitazione di una opera ellenica per arrivare all'arte. Oggi si potrebbe notare che la sorprendente libertà di costruzione spaziale, maggiore nella statua di Eracle, in cui sembrerebbe raggiunta con una soluzione inattesa, ha un suo rigore figurativo evidente anche se insolito per questa epoca che ancora risente del maturo arcaismo nonostante i progressi realizzati nella anatomia e la disinvoltura nella disposizione delle figure. Per quanto infatti l'artista arcaico si avvicini alla realtà, esso trasforma sempre all'ultimo momento un dettaglio concreto in un segno astratto, ottenendo un equivalente della natura più che reale intellettuale. Ed è questa la forza dell'arte arcaica che è viva, ma in un determinato senso, e che conserva sempre anche nell'opera di una possente personalità di artista creatore indubbi legami con il passato. Si pensi ad es. al cavaliere Rampin della metà del VI secolo ed affatto obbediente alle leggi della frontalità. Per renderci conto dei fenomeni artistici dobbiamo accostarci coraggiosamente alle opere, dobbiamo non trascurare l'esame tecnico e durante lo studio condotto con coscienza storica, non dobbiamo arrestarci di fronte al pericolo di sovvertire opinioni assai diffuse e tal volta tradizionali.

Sono fermamente convinta che bisognerà collocare la produzione delle terrecotte acroteriali veienti nel quadro tanto unitario quanto frammentario per noi della civiltà ellenica, trapiantata e fiorente sul suolo italico. La magistrale perizia di chi per primo plasmò le statue del gruppo presuppone l'esistenza di grandissimi scultori. La tradizione — come si è detto — non tace ma ricorda che Vulca un artista



FIG. 42 — VEIO, TEMPIO — BASE CON DELFINI E OCCHI APOTROPAICI DURANTE IL RESTAURO

proveniente da Veio aveva eseguito un Eracle fittile e le terrecotte per il tempio di Giove Capitolino per la cui realizzazione furono chiamati artefici da ogni parte dell'Etruria. Ma l'insegnamento greco non era venuto meno se due artisti sicelioti o italoti — indubbiamente greci — Damophilos e Gorgasos "plastae laudatissimi", furono chiamati a Roma per la decorazione plastica e pittorica del tempio di Ceres, Liber e Libera presso il Circo dedicato nel 493 a. C.⁵⁵ Tanto Plinio (*N. H.*, XXXV, 154) che Vitruvio (*De Archit.*, III, 3, 5) ricordano di questo tempio le statue del fastigio. Ma in evidente contrasto con la notizia che Plinio deve avere attinto da Varrone, Vitruvio non ricorda affatto l'opera dei due coroplasti ellenici e dopo averci dato alcune preziose notizie tecniche conclude affermando che il fastigio era adorno di statue dorate "more tuscanico". Ora le grandi sculture di Veio sono sculture aventi funzione architettonica; ma, questa funzione possono aver ricevuto soltanto in un secondo

momento cioè "more tuscanico", anche perchè esse vennero calcate ed ottenute mediante stampi. È questa una considerazione avente un valore enorme per la valutazione delle nostre statue che sarebbero copie forse non pediseque, ma modificate dall'aggiunta delle palmette e volute che ne permisero l'utilizzazione sul fastigio del tempio. Il problema va quindi delineandosi, ma non può certo dirsi di facile soluzione, poichè le forme potero- no essere importate a Veio tanto dalla Grecia che dall'Italia Meridionale, non esclusa la Campania e, poichè tutto ci lascia credere ad una derivazione da opere bron- zee, pieno di suggestione si deli- nea il ricordo di colui che dalla sua



FIG. 43 — VEIO, TEMPIO — PARTICOLARE DI UNA BASE CON SCACCHIERA

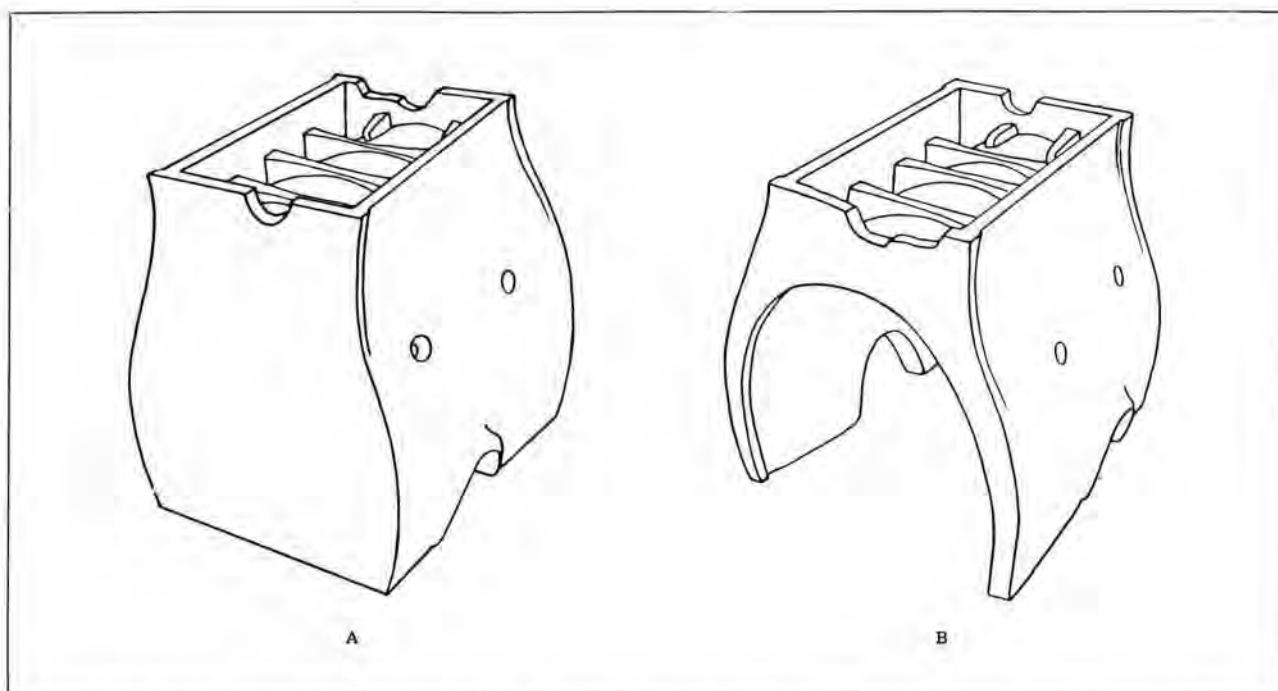


FIG. 44 A, B - VEIO, TEMPIO - GRAFICO DELLA BASE "CON SCACCHIERA", SECONDO IL NUOVO RESTAURO

patria recò in Sicilia e nell'Italia Meridionale il fermento jonico ed esplicò un'attività grande lavorando anche per Cirene, per l'Arcadia, per Tebe. Che se di Pitagora invero nulla ci è dato conoscere sappiamo tuttavia come gli antichi ammirassero il realismo e la simmetria delle sue innumerevoli creazioni in cui l'originalità della vena jonica erasi mantenuta nella creazione di figure in movimento ed alquanto libere nello spazio.

Problema vivo, quindi, quello delle statue di Veio alla cui soluzione credo potrebbero contribuire scavi sistematici nella stessa Veio così intimamente connessa a Roma ed all'Italia Meridionale nella tradizione, nella storia e nei rapporti artistici e religiosi. A Corinto, secondo il noto passo di Plinio (*N. H.*, XXXV, 152), spettava il merito dell'invenzione del rivestimento fittile e da Corinto l'arte della coroplastica sarebbe stata trasportata nell'Italia Centrale dai tre "fictores", compagni di esilio di Demarato, padre dell'etrusco Tarquinio Prisco. Ma, per la decorazione architettonica, trattavasi evidentemente di un patrimonio dell'arte arcaica comune a tutte le stirpi greche e confermato dai rinvenimenti d'Asia Minore, delle isole, della vera Grecia e soprattutto della Magna Grecia e della Sicilia, in cui la rodia Gela presentava tipi comuni a quelli della corinzia Siracusa, mentre la megarese Selinunte non differenziavasi affatto dai tipi documentati anche in altri centri minori dell'isola. Ed a questo proposito è da ricordare il superbo acroterio, datato intorno al 470 a. C., con Zeus che rapisce Ganimede, proveniente da un thesaurós in Olimpia.

E già il Rizzo nel 1910 ed il Doerpfeld nel 1881 e 1914, l'Orsi nel 1919 e nel 1923 notavano, indipendentemente dalle fonti ed in base ai rinvenimenti, il passaggio dell'arte coroplastica sacra dalla Sicilia alla Magna Grecia, al Lazio

ed all'Etruria Meridionale; ed a Satricum, in terra volsca, nel santuario della Mater Matuta erano stati rinvenuti avanzi di grandi statue, forse aventi funzione acroteriale.⁵⁶⁾ Ed andrebbero poi considerate con particolare interesse le terrecotte purtroppo inedite ed inaccessibili della Campania greca (Cuma e Pompei).

Ora sembra che si debba e possa indagare intorno a questo passaggio con maggiore attenzione, senza preconcetti e con quella diretta conoscenza dei materiali che finora non mi è stato possibile avere.

Le notizie pliniane, mentre sono testimonianza di vigorosi fiotti di arte greca venuti a fecondare l'arte degli indigeni, ci hanno tramandato per Veio la notizia relativa a Vulca che avrebbe decorato in Roma il tempio di Giove Capitolino che nei denari di Petillio Capitolino appare con sul tetto parecchie statue. Ed il ricordo di una fiorente scuola di plasticatori veienti si ha anche nel racconto leggendario della miracolosa crescita della quadriga durante la cottura (*Plut. Popl.* 13).

Tutto ciò merita di essere attentamente considerato; nè bisogna trascurare gli indubbi legami con l'arte greca, specialmente con quella dei rilievi del tesoro di Siphnos in Delfi, opera tuttora discussa per quanto si riferisce alla attribuzione a determinate scuole.⁵⁷⁾ Questi rapporti furono rilevati dal Giglioli nella sua prima illustrazione che rimane il miglior lavoro sul primo rinvenimento veiente, allorchè egli ammise che "l'artista poteva essere un greco stabilito in Etruria". Ora io credo che questa ipotesi leggermente modificata, possa tornare a valere anche se la si sia voluta superare. Il mito è un mito genuinamente greco senza alcuna variante di carattere etrusco. Anche l'Eracle come tipo è pienamente documentato nell'arte greca, specialmente nell'arte applicata oltre che nella

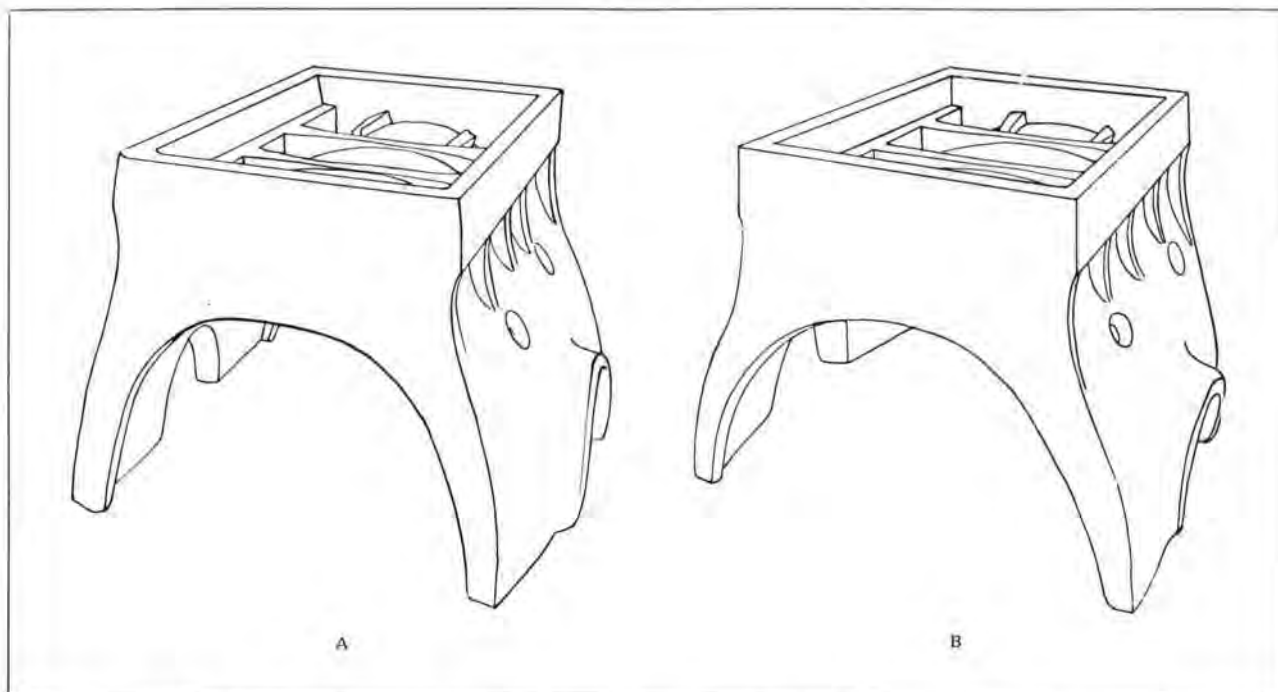


FIG. 45 A, B - VEIO, TEMPIO - GRAFICO DELLA BASE "CON COPPIA DI DELFINI,, NEI LATI LUNGI

ceramica e nelle monete. L'elemento decorativo delle volute e palmette è anch'esso di una determinata fase dell'arte greca: esso trae origine dalla Jonia, ma ha sviluppo particolare in Attica soprattutto come coronamento delle stele.

Il carattere decorativo già riconosciuto all'arte mitologica ellenica si accentua a Veio poiché le statue, come si è potuto desumere dalla basi-kalyptères, avevano una funzione architettonica.

Nessun rapporto necessario troviamo nella maggior parte dei casi fra l'ornamentazione figurata di un tempio greco e la divinità al cui culto esso era destinato ed ancora più rilassato era indubbiamente questo legame in un tempio italico in cui gli acroteri e le linee ascendenti dei frontoni erano lì, non per richiamare il fedele al carattere della divinità che apprestavasi ad onorare nel tempio, ma per allietarlo con la grazia delle forme e con la vivezza dei colori, a prescindere dal carattere profilattico ed apotropico di molti elementi. Non essendovi pertanto alcun legame necessario tra la divinità onorata nel tempio e la decorazione del medesimo, quest'arte decorativa di artisti stranieri poteva mettersi al servizio di concezioni religiose diverse e oltre che nell'Etruria poteva ben diffondersi nel Lazio e nella Campania, ove ebbe sviluppo particolare, acquistò forza e carattere proprio e da dove si diffuse verso il nord. Ora un'arte così poco organicamente legata agli edifici sin dalla prima origine, un'arte importata che non aveva cioè radici né di forme né di soggetti nel paese sarebbe ben presto decaduta se non fossero stati mantenuti stabilmente i contatti con la madrepatria di quest'arte, la Grecia, e non ne fossero state seguite di pari passo, in maniera diretta o mediata, tutte le conquiste visibili nelle forme, in quanto dalla severità rigida dell'arcaismo si giunge al

movimento ed all'espressione dell'ellenismo. Tuttavia, per Veio, non si può non ammettere una grande distanza fra il livello artistico del gruppo e le altre opere anche arcaiche, più o meno frammentariamente documentate. La differenza, oltre che nelle forme, è possibile trovarla nella stessa materia (composizione e cottura). Per tutto questo insieme di elementi, si sarebbe tentati di considerare ancora una volta Veio, specialmente nelle sue manifestazioni più alte, provincia periferica dell'arte greca. Ma per il momento è bene che il problema resti aperto poiché alquanto lacunosa è anche la conoscenza dell'arte arcaica greca di determinati ambienti. Comunque sono fermamente convinta che le statue del gruppo furono fabbricate a Veio da prototipi importati. Esse non furono create dal figulo che le calcò ed adattò ritoccandole e curandone la destinazione. L'arte per me è ellenica per tipi e per soggetti. Per essa si può infatti pensare ad un'arte fiorita in un ambiente particolare ed in cui agivano diverse correnti. Se si è infatti parlato per il passato di arte esclusivamente etrusca ciò è stato dovuto, a mio giudizio, al fatto che il tono di questo gruppo di sculture veienti ha qualcosa di particolare rispetto all'arte greca, quale in genere siamo soliti pensarla secondo schemi fissi e categorialmente definiti.

M. SANTANGELO

* La presente relazione trae origine da una comunicazione da me fatta nel maggio 1949 in una delle riunioni indette dalla Direzione dei Musei di Roma: in essa sono rapidamente descritti alcuni risultati di particolare importanza artistica o storica. Delle opere che qui pubblico alcune sono il risultato di restauri da me condotti, fino al 1949. Le note ed alcune precisazioni soprattutto per la parte architettonica sono state aggiunte solo nel presente scritto.

1) In seguito ad alcune ricognizioni eseguite a Veio nella primavera del 1943 era in me nata la ferma convinzione che l'esplorazione del più famoso santuario etrusco-italico, identificato nel lontano 1913 da E. Gabrici, fosse ben lungi dal potersi dire compiuta, nonostante ogni reiterata e contraria

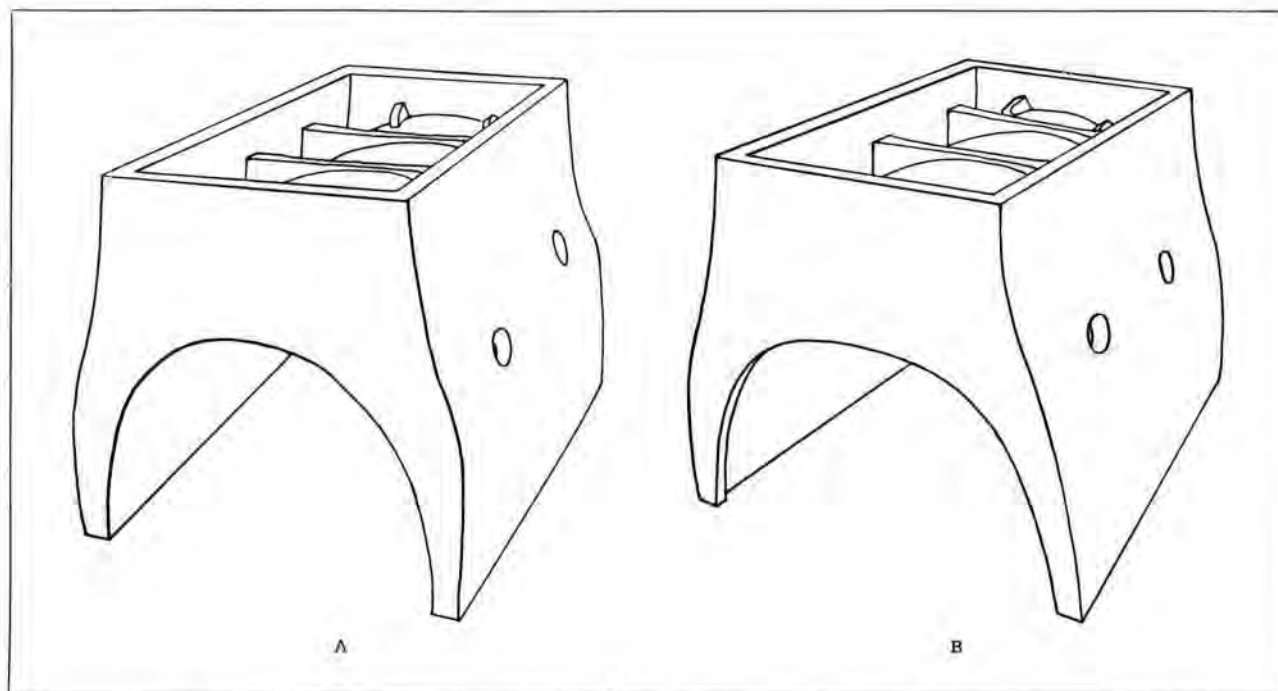


FIG. 46 A, B - VEIO, TEMPIO - GRAFICO DI UNA BASE "CON DELFINI E OCCHI APOTROPAICI,,

affermazione in proposito. Era d'altra parte auspicabile una sollecita ripresa di attività a Veio non fosse altro per giustificare il costante rifiuto opposto alle richieste da parte di missioni straniere di permesso di scavi nella zona della città antica. Nel luglio 1943 dal Soprintendente prof. G. Mancini, cui vanno i miei ringraziamenti per la costante fiducia che ha voluto sempre dimostrarmi, veniva quindi inoltrata al Ministero una breve relazione con la richiesta di una somma modesta ma, per quei tempi, ancora sufficiente a permettere di affrontare una notevole campagna di scavo nell'area sacra di Portonaccio, ove sorgeva quello che, per noi moderni, allo stato attuale delle nostre ricerche, appare il più ricco santuario non solo dell'antica Veio ma di tutta l'Etruria. Nell'agosto dello stesso anno il Ministero provvedeva a stanziare un terzo della somma richiesta ma, poichè tale somma perveniva alla Soprintendenza nel periodo bellico più grave, soltanto nell'agosto 1944 potevo effettuare, nonostante le crescenti difficoltà, la progettata indagine che necessariamente doveva topograficamente essere assai limitata, ma i cui risultati dovevano largamente confermare la doverosa urgenza di una completa esplorazione atta ad allargare le ricerche ed a permettere, con nuove scoperte, di coordinare in modo organico quelle precedenti.

2) M. PALLOTTINO, *Le recenti scoperte nel santuario "dell'Apollo", a Veio*, in *Le Arti*, II (1939-40), p. 17 ss.

3) Nella pubblicazione generale tratterò dello scavo dal punto di vista topografico e là ne tratterò la storia per quel tanto che potrà essere ancora utile a spiegare la successione dei rinvenimenti, determinati dagli scavi un po' disordinatamente eseguiti prima dei miei lavori che, per avere avuto ed avere un programma ben definito, sono stati condotti su linee chiaramente segnate. Non potendo nè volendo descrivere i vari edifici rinvenuti nel ripiano del Santuario (piscina, tempio, ara detta arcaica, ecc.), poichè essi attendono di essere resi noti dai loro scavatori e restauratori, desidero soltanto osservare come il culto di Minerva, peculiare ma non esclusivo di questo sacro recinto, fosse un culto salutare avente chiaro rapporto con la piscina, adiacente al tempio, alimentata in età antica da quelle stesse acque sulfuree e ferruginose che, oggi, in parte han corso sotterraneo ed in parte sgorgano poco distante nella valle. Confermano il particolare carattere di culto salutare i numerosi ex-voto che attestano la riconoscenza dei devoti per una guarigione ottenuta o implorano la preservazione da future malattie.

Con la presente breve notizia, che non può nè deve essere considerata neppure come rapporto preliminare, miro soltanto a rendere note alcune opere d'arte che dallo scavo e soprattutto dai restauri van delineandosi: realtà continuamente in atto e pertanto assai difficile ad essere fermata in un quadro preciso che, troppo spesso, nuovi rinvenimenti mutano e annullano precedenti ipotesi che potevano sembrare logiche e convincenti.

4) Per il rinvenimento del maggio 1916 è assai istruttiva la zinetopia data dai Giglioli tanto nelle *Not. Scavi* (1919, p. 14, fig. 2) quanto negli *Antike Denkmäler* (III, 5, 1926, p. 54, fig. 2). A parte la ovvia considerazione che trattasi di una fotografia di restituzione, è importante sottolineare come i frammenti del gruppo furono ivi sepolti, per evidente rispetto religioso, non

subito dopo la conquista di Veio, ma durante i lavori per il collocamento della via romana, che è indubbiamente di età imperiale. Con le sculture arcaiche furono infatti rinvenuti frammenti di epoca diversa e più recente come è chiaramente provato dai resti di due statue votive, peraltro assai scadenti come fattura, che si notano in primo piano a cominciare da sinistra. Ad esse di sfuggita aveva accennato il Giglioli ma soltanto nelle *Not. Scavi*, 1919, p. 15, nota 1, affermando: "vediamo anzitutto la parte inferiore di due statue votive più tarde, che ora non è il caso di maggiormente ricordare...".

5) C. ALBIZZATI, *Due nuovi acquisti del Museo Gregoriano-etrusco*, Roma, 1929, p. 9 ss. All'elenco dei confronti ceramici redatto dal GIGLIOLI (*loc. cit.*, in *Not. Scavi*, 1919, p. 22) sono da aggiungere: I) La nuova anfora a figure nere del Vaticano pubblicata dall'Albizzati (*loc. cit.*, fig. 2) in cui Artemis incita Apollo che già ghermisce la mitica cerva mentre Eracle lo minaccia alzando la clava ed Athena si appresta ad intervenire. II) Alcuni frammenti di un'anfora a figure rosse dello stile di Olto, facenti parte della Collezione del Gabinetto di Archeologia dell'Università di Vienna (C. V. A. - *Deutschland* - Band 5, Wien - Band 1, p. 18, Tav. VII, ivi bibliografia cui è da aggiungere ALBIZZATI, *loc. cit.*, figg. 4, 5) che permettono di ricostruire chiaramente la scena nel suo schema completo con Apollo, Eracle, Artemide ed Athena.

6) Il Giglioli per seguire senz'altro un'opinione del Furtwängler (in ROSCHER, I, 2, p. 2221, ad voc. "Herakles") aveva invece affermato, riscuotendo unanime consenso, che il rapimento era analogo nel significato e nelle forme artistiche a quello del tripode, ma che di questo mito non era cenno nelle fonti letterarie anche se esso poteva dirsi testimoniato in monumenti figurati. Ma, nel tardo testo di Apollodoro, non solo è ricordato l'incontro dei Letoidi con l'eroe sui monti dell'Arcadia, ma si può anche leggere che Eracle, dopo essersi incontrato con Apollo e con Artemis che lo aveva rimproverato per l'uccisione dell'animale sacro di cui aveva tentato impadronirsi, fu lasciato proseguire e poté recare viva la preda a Micene. Nel gruppo veiente abbiamo quindi il mito della cerinide, la cerva favolosa dalle corna d'oro e dai piedi di rame. Nè si può parlare di divergenze fra la tradizione scritta e quella figurata greca poichè si tratta di una variante indubbiamente originata da una versione diversa, ma documentata chiaramente in più monumenti per i quali è possibile pensare ad una elaborazione avvenuta in un ambiente particolare.

7) C. ALBIZZATI, *loc. cit.*, nota 7; PETER, in ROSCHER, I, 2, p. 2263, fig. nella c. 2265, già nel MARTHA, *L'art étrusque*, fig. 348 e *Mon. Inst.*, V, Tav. 52.

8) K. A. NEUGEBAUER, in *Arch. Anz.*, 1923-24, c. 324 s.; Id., *Archaischer Vulcenter Bronzen*, in *Jahrbuch*, 1943, p. 251.

9) PETER, in ROSCHER, I, 2, p. 2261 ss.

10) P. ZANCANI MONTUORO, *Un mito italico in Etruria*, in *Annuario Sc. Arch. di Atene*, vol. XXIV-XXVI (1950), p. 83 ss., figg. 14, 15, 16, ivi bibl. prec.

11) C. ALBIZZATI, *loc. cit.* e nostra nota 5.

12) M. SANTANGELO, *Nuovi frammenti dell'Apollo di Veio*, in *Arti Figurative*, I (1945), p. 150 Tavv. L'Anti è stato il primo a sottolineare il valore del

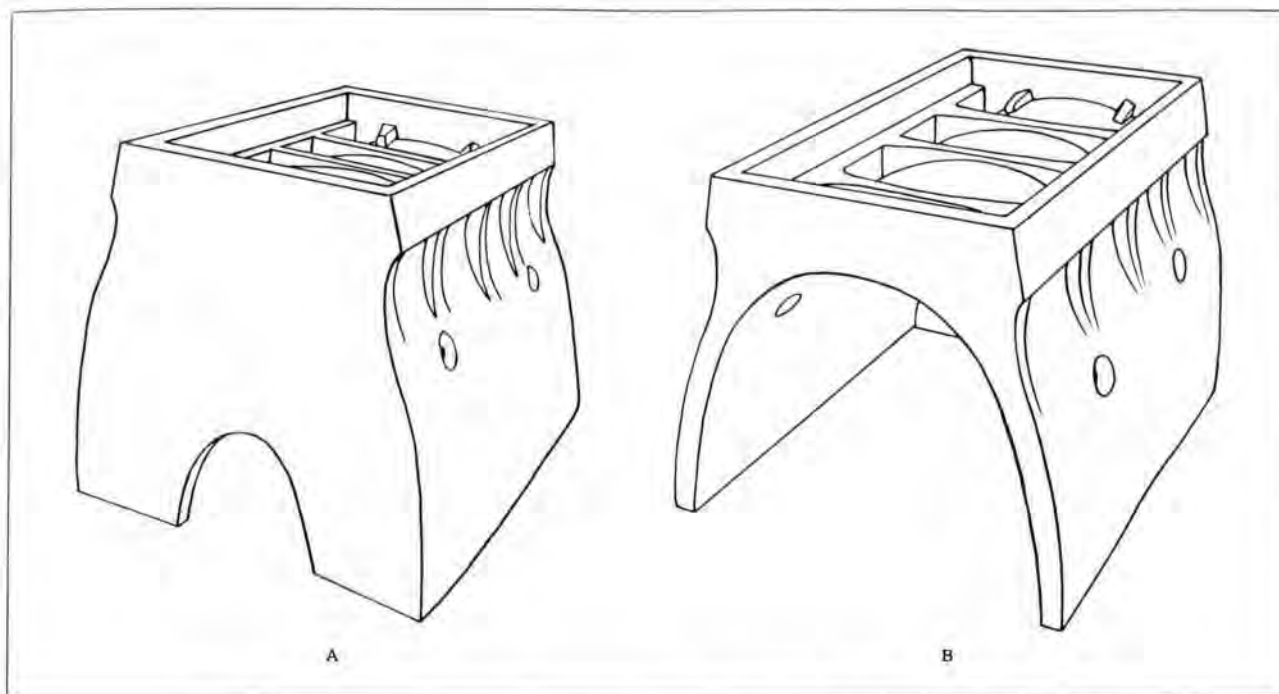


FIG. 47 A, B - VEIO, TEMPIO - GRAFICO DELLA BASE "CON I CAPRONI,, (FIG. 42)

movimento di questa statua (C. ANTI, *L'Apollo che cammina*, in *Boll. d'Arte*, XIV [1930], p. 73 ss.). Ma vorrei notare e sottolineare che trattasi di un movimento misurato del passo, reso lateralmente e con mezzi puramente statuari come in un fregio o, ad esempio, nel campo di una moneta: in tal senso si vedano gli stateri arcaici di Poseidonia o meglio ancora quelli di Caulonia.

13) È tuttavia da escludere che la testa di Ermete possa essere di diversa mano così come pensava l'Anti (*loc. cit.*, p. 78) in base ad alcune presunte differenze stilistiche. La diversità di alcuni particolari può e deve spiegarsi con una migliore esecuzione proprio in una maniera analoga a quanto accade per le antefisse o le terrecotte votive derivate da una stessa matrice.

14) *Emporium*, 1920, p. 68, fig. 21; *Zeitsch. f. bild. Kunst*, N. F. XXII, p. 30, fig. 5; *Burl. Mag.*, 1920, Tav. II, 1. Questa ricostruzione (negativa C. 9190 del Gab. Fot. Naz.), presenta qualche inesattezza: Artemide ha il chitone corto come Apollo e i piedi appaiono entrambi sinistri.

15) Lo Stefani in *Veio - Basi fittili scoperte nel santuario dell'Apollo* (Not. Scavi, 1946, p. 36 ss.) dà, per questi frammenti statuati, a p. 58, il seguente elenco:

a) Parti di un plinto sopra il quale è un sostegno decorato col solito motivo a volute joniche contrapposte ai lati del quale rimangono i piedi di una figura maschile alla grandezza del vero nell'atto di camminare. Il plinto, similmente a quelli delle altre statue, ha il solito foro che lo attraversa longitudinalmente (fig. 24 a);

b) due altri plinti fondamentali al di sopra di ciascuno dei quali rimane parte di un piede e del sostegno della statua (fig. 24 b);

c) d) frammenti dei piedi destro e sinistro appartenenti forse alla medesima statua (fig. 25).

Nella sua pur modesta notizia lo Stefani è incorso in gravi sbagli: basta guardare la fig. 24 a per vedere come la parte inferiore di questa statua risulti costituita dai frammenti pubblicati dal medesimo nelle figg. 24 b e 25. Abbiamo quindi documentata una sola statua di cui ho avuto la fortuna di rinvenire ulteriori frammenti e cui credo poter attribuire la maschera pubblicata qui nella fig. 14. Altri errori dello Stefani correggo qui con quanto scrivo a proposito delle figg. 32, 33, 38-41, 44 A e B.

16) M. SANTANGELO, *loc. cit.*, in *Arti Figurative*, I (1945), p. 150.

17) Per questo problema si veda: M. SANTANGELO, *Osservazioni sulle grandi terrecotte veienti del santuario di Portonaccio*, in *Emporium*, 1948, p. 21 ss.

18) Concorro con quanto è stato affermato dal GIGLIOLI nelle *Not. Scavi*, *loc. cit.*, là ove si legge a p. 29: "Parmi inoltre nella modellatura di vedere sicure tracce di una mano abile a lavorare anche il bronzo...".

19) Alcune caratteristiche e soprattutto la robusta struttura fisica con spalle poderose, vita sottile, polpacci assai sviluppati ricordano, insieme ad alcuni tratti del volto (sorriso, acconciatura arcaicamente stilizzata, marcato segno sopraccigliare, ecc.), i robusti contorni delle sculture attiche arcaiche o di ambienti fortemente impregnati di atticismo. È nota ad es. la poca dif-

ferenza fra arte egeistica ed arte attica sottolineata già dal Furtwaengler ma, nel nostro caso, sembrami di maggior peso rilevare come ad Egina fossero modelli jonici portati da Samos, gli stessi passati in Italia con Pitagora. Ed è anche singolare come in alcune figure decorative dei bronzi detti vulcenti si ritrovino alcuni dei caratteri sopra menzionati.

20) Per la Kourophoros o statua con bambino vedi: M. PALLOTTINO, *loc. cit.*, in *Le Arti*, II (1939-40), p. 17 ss.; *Id.*, *La scuola di Vulca*, Roma, 1945. Per una diversa valutazione: M. SANTANGELO, *Osservazioni cit.*, in *Emporium*, LIV (1948), p. 21 ss.

21) M. SANTANGELO, *Per la storia di Veio fra la conquista romana ed il Municipium Augustum Vejens*, *Iscrizioni in latino arcaico su pecunia deorum*, in *Rend. Acc. Naz. dei Lincei*, Serie VIII, vol. III (1948), p. 454 ss.

22) G. BECATTI, *Il maestro di Olimpia*, in *La Critica d'Arte*, IV (1939), Parte I, pp. 1-16, 53-75; *Id.*, *Osservazioni sul Maestro di Olimpia*, in *La Critica d'Arte*, IV (1941), pp. 65-69.

23) *Fouilles de Delphes - Sculptures grecques de Delphes*, par Ch. Picard et P. de la Coste - Messelière, 1927, tavv. XLVI-XLVII.

24) A. ANDRÉN, *Architectural terracottas from Etrusco-Italic Temples*, 1940, Catalogue, p. 8, n. 9. La testa di ariete n. 9 del Catalogo redatto dall'Andrén chiaramente acroteriale si trova esposta con un erroneo restauro in una delle vetrine del vestibolo di accesso alla sala delle sculture veienti. Un acroterio simile fu rinvenuto a Falerii Veteres, un altro a Caere. Per quello di Copenaghen confronta: F. POULSEN, *Das Helbig Museum der Ny-Carlsberg Glyptotek*, p. 82, Tav. 60; TH. WIEGAND, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, II - *Les Terrescuites architecturales d'Italie*, p. 22, Tav. 174, 1. L'edificio decorato con questi acroteri doveva essere di dimensioni assai modeste. Poteva trattarsi di un tempietto sacro a Turan o ad Aritimi che nel santuario ricevevano l'offerta votiva di un vaso di bucchero (*Not. Scavi*, 1930, p. 330).

25) Per l'acroterio di Falerii Veteres cfr.: ANDRÉN, *op. cit.*, p. 107 ss., mentre per l'antepagmentum di Satricum cfr. p. 461 ss.

26) I restauri sono sempre stati personalmente da me diretti. Per essi, purtroppo mi è venuta a mancare la collaborazione di chi materialmente mi coadiuvava, eseguendo il lavoro che a mano a mano gli affidavo.

27) Frammenti delle statue arcaiche distrutte verosimilmente al momento della conquista di Camillo sono stati rinvenuti al di sotto del livello ultimo raggiunto dagli scavi dello Stefani, che credette di essere giunto fino al terreno vergine. Il braccio di Apollo, rinvenuto in corrispondenza dell'Ara, è stato trovato sotto la via romana imperiale e sotto la cosiddetta via etrusca, che è risultata essere una via anch'essa romana in quanto posteriore alla conquista dell'inizio del IV secolo a. Cr.

28) Del restauro del tempio, dato di fatto fondamentale per la topografia e per la storia dell'architettura, aspettiamo tuttora la relazione.

29) Dell'ara, ancora inedita, si sono avuti più rifacimenti. Senza alcun dubbio posteriore alla conquista romana risulta l'ultimo di essi.

30) J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 1942, p. 369, n. 4.
31) A. RUMPF, in GERCKE-NORDEN, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, II (3), Lipsia, p. 17, 23. Cfr.: R. BIANCHI-BANDINELLI, in *La Critica d'Arte*, 1937, p. 112 s.

32) Per questo motivo cfr.: M. SANTANGELO, *Les nouvelles Hydries de Caeré au Musée de la Villa Giulia*, in *Monuments Piot*, XLIV (1950), p. 39.

33) M. SANTANGELO, *loc. cit.*, a nota 21.

34) Accogliendo le conclusioni di una mia nota più volte citata, il De Sanctis ha osservato che, per Veio, conquistata dai Romani nel 396 a. Cr., data tradizionale che per via dei quattro anni dittatoriali è da tradurre nel 392-1 a. Cr., si è verificato lo stesso fenomeno che per Reggio che gli antichi dissero distrutta da Dionigi e per la stessa Corinto. G. DE SANCTIS, in *Riv. Filologia Classica*, vol. XXVII (1949), p. 309 ss.

35) M. SANTANGELO, *loc. cit.*, in *Rend. Acc. Lincei*, p. 461 s.

36) J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase Painting*, Oxford, 1947, p. 211 ss. La presenza del piccolo elefante sul piatto di Capena appare dunque non "bizantina", ma normale. Si sa infatti che il piccolo veniva facilmente ucciso in combattimento e che questa morte rendeva particolarmente feroce il genitore che seminava maggior strage fra le schiere nemiche. Quanto all'uomo che stava avanti alla torretta e che nel nostro elefante non è stato rinvenuto, osserviamo che esso era stato applicato a parte ed aveva, come è noto, il compito non solo di guidare l'elefante ma anche di ucciderlo quando questi invece di seminare terrore fra le schiere dei nemici poteva disgraziatamente tornare indietro fra quelle degli assalitori. Cfr.: P. ARMANDI, *Histoire militaire des éléphants*, Paris, 1843; P. BIENKOWSKI, *Les Celtes dans les Arts Mineurs gréco-romains*, 1928, p. 141 ss., ove sono esaminati numerosi esemplari plastici.

37) Materiale analogo per questa epoca è stato trovato a Roma, cfr.: J. SCOTT RYBERG, *An Archaeological record of Rome*, 1940, p. 117, Tavv.

38) Debbo notare, ad es., che nella vetrina I e poi nella VI della sala dell'Apollo (Museo di Villa Giulia) sono esposte due parti di una medesima lastra con figura di cavaliere quasi fossero due frammenti di due lastre diverse.

39) A questa conclusione sono pervenuta dopo un attento esame delle lastre in questione compiuto comodamente nell'estate del 1947 nei magazzini del Louvre. Pare inoltre che dette lastre, esaminate con i raggi, abbiano confermato di essere state totalmente ridipinte in età moderna.

40) Nelle lastre venticinque siamo al livello dell'arte attica. Sarà infatti possibile studiare gli effetti dell'influenza attica, oltre che nelle linee generali del disegno, anche in determinate figure che indubbiamente sono copiate da originali attici.

41) VOLKERT, *Das Akroter in der Antiken, besonders der griechischen Baukunst*, Teil I., Archaische Zeit. Diss. Frankfurt, 1932, p. 39 ss.; E. STEFANI, *loc. cit.*, a nota 15, figg. 19-22.

42) G. Q. GIGLIOLI, *Veio, Antefisse arcaiche del tempio dell'Apollo*, in *Not. Scavi*, 1922, p. 206, in cui può leggersi: "Posso però annunciare che ormai l'esplorazione del terreno può dirsi compiuta, che i rilievi sono stati accuratamente fatti, ecc. ..."

43) E. STEFANI, *loc. cit.*, fig. 2 a, b.

44) E. STEFANI, *loc. cit.*, fig. 6. Risultano finora testimoniate non meno di due basi decorate a scacchi.

45) Esistono gravi interrogativi relativi alla pianta stessa dell'edificio principale. È veramente dubbio se si tratti di pianta con tre celle o anche con cella unica ed *alae* (A. ANDRÉN, *op. cit.*, p. XXXVI s.). Forse esiste ancora la possibilità di indagare il numero degli edifici che contemporaneamente esistettero nell'area del santuario, più tardi alterata e sconvolta da due grandi cave di tufo di età romana. A questo proposito ricordiamo come un vaso di bucchero sia stato offerto ad Arimmi e Turan (*Not. Scavi*, 1930, p. 330; *Studi Etruschi*, 1942, p. 280, fig. 8) e, come piccole antefisse ed acroteri testimonino l'esistenza di qualche altro edificio sacro.

46) Su questa ed altre questioni relative all'arte del gruppo ed alla sua destinazione mi riprometto di ritornare in uno dei prossimi numeri del *Bollettino*.

47) C. ALBIZZATI, *Statue di Veio e statue di Atene*, in *Il Primato*, II, 7 (1920), p. 22 ss.; E. P. RIIS, *Tyrrhenika*, 1941, p. 44 ss.

48) M. PALLOTTINO, *La scuola di Vulca*, p. 10.

49) Per quest'ansa cfr.: P. ZANCANI MONTUORO, *loc. cit.*, fig. 16. Per la figura di Eracle: M. SANTANGELO, *loc. cit.*, in *Monuments Piot*, p. 19 ss.

50) G. Q. GIGLIOLI, *L'Arte etrusca*, 1935, p. XXXIV.

51) M. SANTANGELO, *loc. cit.*, in *Emporium*, 1948, p. 21 ss. Dopo questo mio articolo e dopo la mia comunicazione ai Musei di Roma (maggio 1949) si sono avuti tentativi di apprezzare le statue venticinque come documenti, sia pure indiretti, dello sviluppo artistico greco. Fin dal primo momento la possibilità che l'artista fosse un greco era stata ammessa dal Giglioli e dal medesimo erano anche stati notati i contrassegni della plastica bronzea. Ma questo complesso problema non è stato finora neppure chiaramente posto. Non credo che il motivo mitico del gruppo sia stato creato con l'esclusiva destinazione che ebbe a Veio. Anche se le lacune veramente enormi della nostra conoscenza non ci permettono una chiara visione di questi problemi, numerose considerazioni fanno pensare ad un adattamento del gruppo creato in un altro ambiente e con un'altra destinazione. Se — come sembra — l'impiego delle statue come ornamento acroteriale si deve riportare all'attività di uno o più artefici che hanno adottato per decorare il nostro edificio alcune statue aventi un riconosciuto valore d'arte, il problema appare ancora

più difficile e su di esso tornerò fra breve in questa rivista. Intanto da un punto strettamente tecnico osservo che le statue di Veio debbono essere state ricavate mediante l'ausilio di forme e poi adattate sul *columen*. Le statue debbono essere state eseguite a Veio mediante calchi delle singole parti che poi a mano a mano venivano saldate insieme, curate, ritoccate con la stecca ed a mano. Anche per le grandi opere bronzee del resto dominava in quell'epoca ancora la fusione a parti staccate detta anche eginetica.

52) C. ANTI, *loc. cit.*, in *Boll. d'Arte*, XIV (1920), p. 73 ss.; A. DELLA SETA, *Antica arte etrusca*, in *Dedalo*, I (1920-21), p. 359 ss.; C. ANTI, *Il problema dell'arte italiana*, in *St. Etruschi*, IV, p. 151 ss.

Ma per Vulca il nome stesso permette di concludere che si tratti di una personificazione mitica. Cfr.: KRETSCHMER, in *Glotta*, XX (1932), p. 205; ai: ulk^a = incendio, fiamma.

53) Corinzia appare nella sua origine la "plastica fittile elaborata in Italia e specialmente in Etruria", (PLIN., XXXV, 157) e di origine greca può sempre dirsi la plastica fittile che fiorì nelle colonie greche dell'Italia meridionale, nella Sicilia, nella Campania e nel Lazio, in età arcaica. Sono i Calcidiesi ed i Corintii che per mare ed attraverso la Campania giungono sulle coste del Lazio ed a Caere, a Veio, a Roma stessa importano i loro prodotti, le loro industrie, le arti loro e, con le forme artistiche, propagano le leggende onde la fantasia ellenica abbelliva i loro dèi. Non si può per le statue di Veio parlare di una localizzazione stilistica, poiché tanto il mito che i tipi sono importati. C. ALBIZZATI, *Una scultura jonica da Cipro*, in *Rend. Pont. Acc.*, V (1926-27), p. 33 ss.

54) G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Bemerkungen zur Struktur der Altitalischen Plastik*, in *St. Etruschi*, VII, p. 135 ss.

55) L'insolita architettura del tempio venticinque nella sua parte superiore permette un confronto con il tempio di Giove Capitolino quale appare sui denarii di Petillio Capitolino. Per il Capitolium è logico che il primitivo carattere deve essere stato mantenuto attraverso i rifacimenti. Di questo genere di tempio Vitruvio (III, 3, 5) ci ha serbato un preciso ricordo nel seguente passo in cui descrive le caratteristiche del tempio *araeostylus*: "Et ipsarum aedium species sunt variae, barycephalae, humiles, latae, ornanturque signis futilibus aut aereis inauratis earum fastigia tuscanico more, uti est ad circum Maximum Cereris et Herculis Pompeiani, item Capitolii, ...". Ora il passo di Vitruvio, se messo in rapporto con quello ancora più famoso di Plinio (N. H., XXXV, 154) relativo al medesimo tempio, permette di conoscere come alla decorazione del tempio di Ceres, Liber e Libera (corrispondenti ai greci Demeter, Dionysos e Kore) abbiano lavorato i due famosi artisti greci Damophilos e Gorgasos e come, secondo una notizia varroniana riferita dal medesimo Plinio gli acroteri di questo tempio, che in un secondo momento furono dispersi come semplici statue (mentre delle lastre dipinte furono ricavati dei quadretti) siano state le prime opere greche, eseguite in Roma e firmate. Nessuna meraviglia se queste opere che, per stile e decorazione, debbono aver differito molto dalla corrente decorazione siano state adoperate "more tuscanico". Ora perfettamente analogo deve essere stato a mio giudizio il caso delle statue venticinque anch'esse acroteriali. Ed una conferma dell'esattezza del nostro ragionamento a noi sembra trovarla nella precisazione dello stesso Vitruvio relativa agli altri due templi simili, il Capitolino, decorato come è noto da artisti venticinque e costruito sotto i Tarquinii, ed il tempio di Ercole Pompeiano. Ora i dati monumentali ci riportano alla Campania greca o grecizzata ed alla Magna Grecia. A Pompei il tempio dorico, come vedemmo in un mio prossimo articolo, dovette anch'esso avere sul *columen* una decorazione simile alla venticinque, per come appare testimoniato dall'esistenza di una base o zoccolo-kalypter con piano di posa nella sua parte superiore, esposto nell'Antiquarium di Pompei. Ma non è qui il luogo per trattare di questo suggestivo problema relativo al tipo particolare del coronamento del tempio venticinque per cui dati monumentali e retta interpretazione di notizie trasmesse dagli antichi valgono a provare come esso fosse ispirato a forme greche. Vedremo allora come il punto di partenza di questo tipo di tempio, dal tetto largo e pesante in quanto carico di ornamenti, vada ricercata nelle terrecotte dell'Italia greca e come punto di collegamento debba essere stata la Campania nel cui crogiolo si ebbe un nuovo sistema di rivestimento fittile dovuto all'azione delle varie correnti di arte greca ed all'influsso esercitato dai Calcidiesi di Cuma, di Pitecusa, ecc. Per il Buchner infatti (G. BUCHNER-A. RITTMANN, *Origine e passato dell'isola d'Ischia*, 1948, p. 54) anche le terrecotte del tempio dorico di Pompei sono state fabbricate a Pitecusa, cioè nell'isola in cui si stabilirono coloni di Calcidie e di Eretria, prima ancora di fondare Cuma sull'opposta sponda del continente. Non solo. Anche il rivestimento fittile etrusco italico si rivela essere non già un adattamento più o meno originale derivato da quello greco, ma copia pedissequa di un determinato prototipo greco creato in quelle officine di Pitecusa da cui debbono essere uscite anche opere d'arte figurata.

56) G. E. RIZZO, *Tempietto fittile di Nemi*, in *Boll. Com.*, 1910, p. 281; W. DOERPFELD, *Ueber die Verwandung von Terrakotten am Gelson und Dache Griechischer Bauwerke*, in *XLI Winckelmanns Programm* (1881), p. 27 ss.; Id., in *Athen. Mitt.*, 1914, p. 168; Id., in *Olimpia, Die Baudenkmäler*, II, 1, p. 53-6; Id., 3, p. 193 ss.; P. ORST, in *Mon. Ant. Lincei*, XXV (1919), c. 353 ss.; Id., in *Mon. Ant. Lincei*, XXIII (1915-16), c. 699 ss.; Id., in *Mon. Ant. Lincei*, XXIX (1923), c. 409 ss. ed in particolare c. 457 ss.

57) A. RUMPF, *Endoios ein Versuch*, in *La Critica d'Arte*, III (1938), p. 41 ss.