

FRANCESCO BURANELLI

VULCI: APPUNTI SUGLI SCAVI DELLA SOCIETÀ GOVERNO
PONTIFICIO - VINCENZO CAMPANARI (1835-1837) *

Nei primi anni del XIX secolo Vincenzo Campanari era uno dei più stimati e scrupolosi scavatori che operavano nell'Etruria Pontificia ed in particolare a Vulci¹. La fama e l'importanza delle sue scoperte furono tali che il Governo Pontificio, su iniziativa del Cardinal Camerlengo Galleffi, subito avallata dalla « sovrana munificenza » di Papa Gregorio XVI, formò, con il Campanari, una società alla pari per la durata di tre anni con lo scopo di indagare il sottosuolo di Vulci².

Gli scavi, iniziati nel 1835, furono diretti sia alla scoperta delle necropoli (in particolar modo Camposcala) che dell'abitato.

Lo spazio limitato della comunicazione non mi permette di presentare tutti i nuovi dati emersi da una ricerca d'archivio, già in avanzato stato di elaborazione e da uno « scavo » nei magazzini del Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano, dove è conservata la maggior parte degli oggetti provenienti da quelle

* È in preparazione, da parte di chi scrive, uno studio sulle attività di scavo della società V. Campanari - Governo Pontificio. Le terrecotte architettoniche che si presentano in questa sede fanno parte della ricca messe di materiali rinvenuti in quell'occasione e confluiti ai Musei Vaticani. Mi è gradito rivolgere un sincero ringraziamento alla dott.ssa F. Melis, alla cui consueta gentilezza e profonda competenza debbo preziose indicazioni.

¹ Sono apparse solo isolate notizie sulle scoperte e sugli scavi di questi anni nel *BullInst* per il quale rimando a nota 2. La relazione più completa, delle indagini nell'area dell'abitato, è di V. CAMPANARI, *Della statua vulcente di bronzo rappresentante Minerva Ergane*, in *Dissertazioni Pont. Acc. Arch.*, 1840, IX, 439-414; ripresa poi da G. MORONI, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, s.v. *Vulci*, vol. CIII (1861) 144-146. Sulla famiglia Campanari vedi per ultimo G. COLONNA, *Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipignana*, in *StEtr.*, 46, 1978, 81-99; G. DENNIS - E. C. HAMILTON-GRAY, *Città e Necropoli d'Etruria-Tuscania* (1986), a cura di G. Colonna.

² Fu data pubblica notizia di questa società nella prima pagina del *Diario di Roma*, n. 26, del 1 aprile 1835. Successivamente accenni alle scoperte più importanti si trovano in *BullInst*, 1835, 10-11, 120-124, 177-180; 1836, 36-38, 145-147, 169-172, 197 nota 70; 1837, 130-131, 153-154. Accenni di carattere più generale si trovano in L. CANINA, *L'antica Etruria Marittima* (1849) II, 89-92; A. NÖEL DES VERGERS, *L'Etrurie et les Etrusques* (1862-1864) I, 81-84; G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1907) I, 474.

indagini. Ho scelto, perciò, un significativo monumento, proveniente dagli scavi dell'abitato, rimasto fino ad oggi praticamente semiedito, ma più volte citato nell'ambito degli studi sulla decorazione architettonica ellenistica³. Lo presenterò in questa sede, in modo preliminare, rinviando alla pubblicazione finale di questi scavi, la schedatura dettagliata e completa di tutti i materiali conservati.

Si tratta di un altorilievo figurato in terracotta, purtroppo molto frammentario; ne sono conservati una quarantina di frammenti, omogenei tra loro sia per impasto che per esecuzione plastica. Furono pubblicati nel 1842 sul catalogo del Museo Gregoriano⁴ e, ripresentati in modo schematico, solo nel 1940 dall'Andrén nel suo studio sull'architettura templare etrusca⁵.

Le terrecotte, eseguite a stampo e ritoccate a mano, rivelano una fattura accurata ed una vivace policromia ancora eccezionalmente conservata. Evidenti tracce di bruciato ritrovate su molti frammenti testimoniano una distruzione violenta dell'edificio che decoravano.

I frammenti di figure, più o meno intere, di gambe e di teste lasciano supporre che l'altorilievo raffigurasse come minimo dodici, tredici personaggi: tra questi sono da segnalare un guerriero armato di corazza (*tav. I a*), alcuni personaggi maschili nudi in forte movimento ed armati di spada (*tavv. I b-III a*), e figure femminili vestite con chitone altocinto in atteggiamenti più statici rispetto a quelli maschili, due di queste hanno il vestito tagliato verticalmente in corrispondenza dei seni (*tavv. III b-V a*). Nonostante la frammentarietà del complesso esistono alcuni elementi fortemente caratterizzanti che ci permettono una ricerca dell'iconografia: un braccio sinistro maschile nell'atto di ghermire una figura maschile più piccola (*tav. V b*), una testa maschile con berretto frigio (*tav. VI a*), una testa velata di donna anziana (*tav. VI b*), un guerriero (*tav. I a*), alcuni uomini nudi armati di spada (*tavv. I b-III a*), un braccio femminile con serpentello (*tav. VII a-b*) ed una fiaccola (*tav. VII c*).

Mi sembra possibile sulla base di questi elementi di poter proporre come soggetto dell'altorilievo il mito di Oreste, raffigurato nei vari momenti del suo svolgersi, dal ratto di Oreste bambino da parte di Telefo⁶ (*tav. VII d*), alla

³ Nell'ambito delle pubblicazioni manualistiche vedi BANTI, *MondoEtr*, 133; CRISTOFANI, *Arte*, 192; M. MARTELLI, in *Gli Etruschi in Maremma* (1981) 279-281; M. TORELLI, *Arte*, 238; mentre più in particolare, oltre alle note 4 e 5, vedi per ultima F. H. MASSA PAIRAULT, *La maison aux salles souterraines. Les terres cuites sous le péristyle. Fouilles de l'école Française de Rome a Bolsena (Poggio Moscini)* V, 1 (1979) 158-164.

⁴ *Musei Etruschi quod Gregorius XVI P.M. in aedibus vaticanis constituit monimenta linearis picturae exemplis expressa et in utilitatem studiosorum antiquitatum et bonarum artium publici iuris facta* (1842) ed. A., vol. I, tavv. 42-44.

⁵ A. ANDRÉN, *Architectural terracottas from Etrusco Italic Temples* (1940) 220-221, tav. 80.

⁶ Cfr. E. BRUNN, *I rilievi delle urne etrusche* (1870) I, 29-38, tavv. 26-33 e 73/3; J. M. MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italique, les mythes et leur expression figurée au IV siècle* (1975) tavv. 52-54.

persecuzione delle Erinni armate di fiaccola e serpenti e vestite con chitone che mette in evidenza il seno (tav. VIII a)⁷.

Il guerriero armato di corazza ed i corpi maschili nudi, rappresentati nella tensione di un combattimento, possono essere riferiti o alla scena dell'uccisione di Agamennone da parte degli amanti, oppure a quella della vendetta di Oreste, accompagnato dal suo inseparabile amico Pilade, contro Egisto e la madre Clitennestra⁸ (figg. 1-2), alla presenza della vecchia nutrice Arsinoé⁹.

Lo stato attuale delle figure non permette l'identificazione dei singoli personaggi, ma appare evidente che tutti gli elementi caratterizzanti dell'altorilievo sembrano puntualmente ritornare nell'iconografia del mito¹⁰.



fig. 1.

⁷ Cfr. BRUNN, *cit.* a nota precedente, 101-106, tavv. 80-83; MORET, *cit.* a nota precedente tavv. 44 e 48. Difficile, sulla base dei pochi frammenti a nostra disposizione, definire se siano raffigurati anche gli episodi finali della saga riferibili alla fuga di Oreste e Pilade a Tauri e al riconoscimento da parte di Ifigenia.

⁸ Cfr. BRUNN, *cit.* a nota 6, 93-106, tavv. 75-79; C. ROBERT, *Bild und Lied* (1881) 154; E. GERHARD, *Etruskische Spiegel* (1840) II, 237; A. ZANNONI, *Gli scavi della Certosa di Bologna* (1876) tav. 79, 3.

⁹ Denominata anche Laudamia secondo la versione di Aristofane nelle *Coefore*, 729.

¹⁰ Anche la testa maschile con berretto frigio può rientrare nella raffigurazione del mito. Infatti, su tre urnette funerarie ellenistiche, sono rappresentati Oreste e Pilade, con berretto

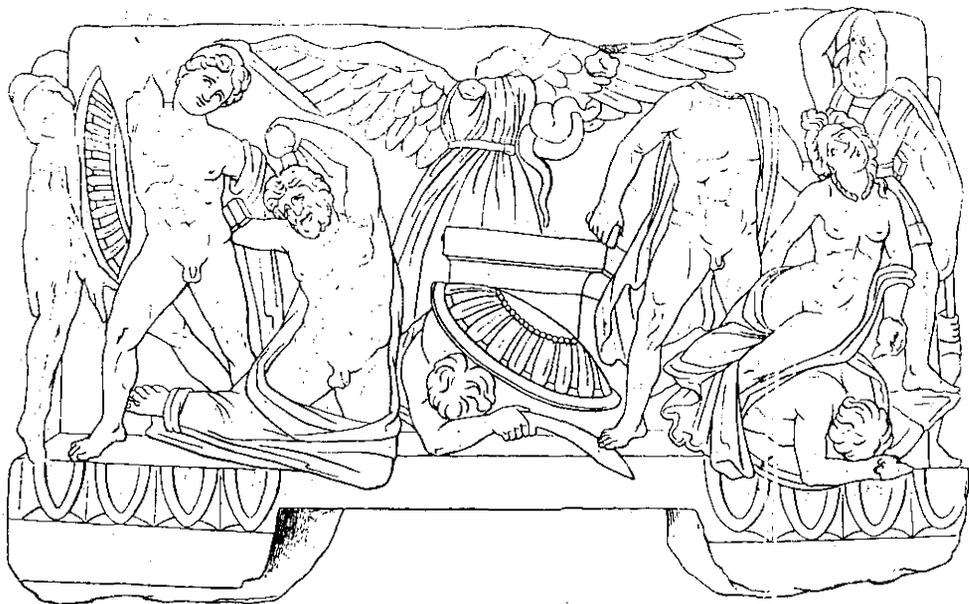


fig. 2.

Una tradizione così completa è da riportare all'Oresteia di Stesicoro¹¹, nella quale Oreste assiste all'assassinio del padre; nel mito intervengono, inoltre, prima, Apollo che consegna all'eroe un'arma per difendersi contro le Erinni e, poi, le Furie in persecuzione di Oreste. La saga verrebbe completata nell'altorilievo con il ratto di Oreste bambino da parte di Telefo¹², non presente nell'opera di Stesicoro. Si tratta di un'iconografia ben nota nella produzione artistica etrusca, e presente ad esempio sul lato corto di un sarcofago di tufo, proveniente da Tarquinia (tav. VII d)¹³, decorato con vari episodi del mito di Oreste, nel quale la Fogolari riconosce due correnti artistiche riferibili, una a prototipi di pittura ellenistica greca o magno greca e l'altra ad un repertorio più comune di artigianato etrusco. Anche l'iconografia dell'altorilievo vulcente, per i confronti

frigio, nell'atto di uccidere Clitennestra ed Egisto (vedi BRUNN, *cit.* a nota 6, 97-99, tavv. 77 4-5 e 79/8).

¹¹ I. BEKKER, *Anecd.* II, 783, 14. L'inno ebbe un grande successo e fu ripreso più tardi da Aristofane (*Pax*, 797. 800).

Precedentemente la storia di Oreste era stata narrata da Omero (*Od.* III, 254-310; IV 514-537; XI 405-434), Esiodo (*Frag.* 93, éd. Rzach), Stasimos di Cipro e Agias di Trezene (A. CROISSET, *Histoire de la littérature grecque* [1928] I, 418 e 421), ma mai con la completezza di Stesicoro.

¹² Per cfr. iconografici vedi nota 6.

¹³ R. HERBIG, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* (1952) 43-44, n. 79, tavv. 33-34; G. FOGOLARI, *I rilievi di un sarcofago tarquiniese « Clitennestra morta »*, in *RendPontAcc.* 22, 1946-47, 67-85.

precedentemente istituiti, sembrerebbe riferibile in gran parte, a modelli disegnativi (con i diversi episodi di uno stesso ciclo) ispirati ad opere più famose che circolavano sotto forma di cartoni nelle botteghe artigiane¹⁴. A tal proposito vale la pena di ricordare un passo di Pausania¹⁵ nel quale si racconta l'esistenza di un dipinto della storia di Oreste esposto nella pinacoteca dell'Acropoli di Atene e le testimonianze di Quintiliano¹⁶, di Plutarco¹⁷ ed infine di Plinio¹⁸ che attribuisce a Theon di Samo un dipinto raffigurante una « Orestis insania ».

Lo stesso ambiente di artisti microasiatici, creatori di opere originali ed ispiratori di maestranze locali attivi a Roma nel II secolo a. C.¹⁹, sembrerebbe aver allargato il raggio di influenza anche in quella parte d'Etruria entrata, ormai, nell'orbita politica romana.

Confronti stilistici possono essere istituiti con l'altorilievo di Bolsena²⁰ e con quelli in pietra tenera tarantini²¹, mediati, nel II secolo a. C., dalla corrente artistica romana, come testimoniano le iconografie dei sarcofagi con il mito di Oreste (tav. VIII b)²². È un linguaggio artistico che trova il suo archetipo nel mondo greco asiatico e da questo deriva le sue composizioni²³.

Proporrei una datazione inquadrabile in un momento avanzato del II secolo a. C., sicuramente dopo la battaglia di Magnesia (190 a. C.) e le imprese di Manlio Vulzone (189-187 a. C.) contro i Galati d'Asia che segnarono l'arrivo di artisti microasiatici a Roma²⁴. Le espressioni tristi e patetiche dei volti dei personaggi dell'altorilievo (tavv. VI-IX a) e il virtuosistico studio anatomico del volto della donna anziana, con la flaccida e pendula pelle sotto il mento e l'esperato gioco di rughe (tav. VI b) ben si inseriscono in questa espressione artistica.

¹⁴ Vedi per ultimi G. CATENI - F. FIASCHI, *Le urne di Volterra e l'artigianato artistico degli Etruschi* (1984), 44.

¹⁵ PAUSANIA I, 22, 6.

¹⁶ QUINTILIANO, *Inst. orat.* XII, 10, 6.

¹⁷ PLUTARCO, *De aud. poet.* 3 e 18.

¹⁸ PLINIO, *N.H.* XXXV, 144.

¹⁹ F. COARELLI, *L'« ara di Domizio Enobarbo » e la cultura artistica in Roma nel II sec. a. C.*, in *DialArch* 2, 1968, 302-368; IDEM, *DialArch* 4-5, 1970-1971, 241-265; IDEM, *Polycles*, in *Studi Miscellanei* 15, (1970), 77-89; IDEM, in *Hellenismus in Mittelitalien* (1976) 21-32; IDEM, *Arte ellenistica e arte romana: la cultura figurativa a Roma nel II e I secolo d. C.*, in *Atti Siena* 35-40; M. J. STRAZZULLA, *Le terrecotte architettoniche nell'Italia centrale*, in *Atti Siena* 41-49.

²⁰ MASSA PAIRAULT, *cit.* a nota 3, 161, fig. III, 25.

²¹ L. BERNABÒ BREA, *I rilievi tarantini in pietra tenera*, in *RIASA*, n.s. 1, 1952, 5-241; J. C. CARTER, *The Sculptures of Taras*, in *Transactions of the American Philosophical Society*, 65/7, (1975) 153-155, 176-177.

²² C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, II (1968) 165-177, tavv. 54-56.

²³ Vedi M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1961) fig. 460 e p. 119, fig. 474; inoltre, pieno d'interesse è il confronto con le sculture di Pergamo (*Altertümer von Pergamon*, VII 2, nn. 169-170, pp. 180-181).

²⁴ Vedi nota 19 e in particolare COARELLI, *Arte ellenistica e arte romana*, *cit.*, 38.

Fino ad ora abbiamo parlato solo di altorilievo, senza riferimento alcuno al luogo dove poteva essere collocato nell'ambito della decorazione architettonica dell'edificio. Le dimensioni dei frammenti, sono piuttosto ridotte e più piccole del naturale. L'Andrén parlò di frontoncino²⁵.

Purtroppo pochi sono gli elementi in nostro possesso per entrare nei particolari del problema. Sui frammenti rimasti non compare un solo foro per i chiodi, non un plinto, non una cornice rilevata di lastra, le figure più conservate sono lavorate a tutto tondo dal bacino in su (*tav. IX b-X a*) con alcuni rampanti di terracotta che le collegavano e le sorreggevano dal retro.

Per completare il quadro d'insieme abbiamo un frammento con due gambe maschili la cui omogeneità ed appartenenza ai frammenti dell'altorilievo a me sembra sicura (*tav. X b*). Sul retro, però, è evidente l'attacco di un coppo (*tav. XI a*). La lastra di fondo ha un lato sagomato, mentre l'altro sembra salire verticalmente come se fosse predisposto per l'attacco con la lastra successiva; ipotesi avvalorata anche dal movimento del personaggio che farebbe presupporre l'esistenza di almeno un'altra figura per completare la scena. Le stesse considerazioni, anche se meno evidenti, si possono fare su un altro frammento (*tav. XI b*) la cui lastra di fondo presenta, sul retro, una leggera curvatura, come avviene all'attaccatura del coppo dell'antefissa precedente, sufficiente a far intuire una soluzione simile. Calcolando un probabile sviluppo in altezza dell'antefissa figurata, sulla base dei confronti con gli altri frammenti, si raggiungono i 65 centimetri circa.

Una soluzione architettonica ad antefisse figurate non è stata ancora discussa sufficientemente²⁶, anche se confronti con altri esemplari di dimensioni simili a queste vulcenti, e diverse tra loro come a formare una sequenza figurata, o una composizione narrativa, provengono dai templi dello Scasato e di Vignale di Faleri²⁷, da Bolsena²⁸ e dal portico occidentale della terrazza del Santuario della Fortuna Primigenia di Palestrina (con una soluzione più complessa di impiombatura tra il coppo e la parte figurata)²⁹. Sono testimonianze che, iniziano ad avere una certa consistenza ed a coprire un'area di diffusione piuttosto vasta, in un periodo eclettico per la decorazione architettonica dell'Italia centrale.

²⁵ ANDRÉN, *cit.* a nota 5, 220-221.

²⁶ E. HILL RICHARDSON, *Cosa II, The Temples of the Arx*, in *Mem.Am.Ac.* 26, 1960, 311 e recentemente riproposta da F. MELIS, in *Santuari d'Etruria*, 88 a proposito delle antefisse figurate provenienti dallo Scasato di Falerii.

²⁷ A. ANDRÉN, *cit.* a nota 5, 131 ss., *tav. 49*, figg. 154-157; *tav. 60*, figg. 158-159; p. 101, II: 1, *tav. 33*, fig. 115; per ultima F. MELIS, *cit.* a nota precedente, 88.

²⁸ ANDRÉN, *cit.* a nota 5, 208 ss. *tav. 78*, figg. 266-268; MASSA - PAIRAULT, *cit.* a nota 3, 158-164.

²⁹ G. GULLINI, *La datazione e l'inquadramento del santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, in *ANRW* I 4 (1973) 772-777, figg. 17-26; A. ANDRÉN, *Lectiones Boethiane, I. Osservazioni sulle terrecotte architettoniche etrusco-italiche*, in *AIRS, OpRom* VIII 1, 1971, 15, nota 78, *tav. 50*, fig. 88.

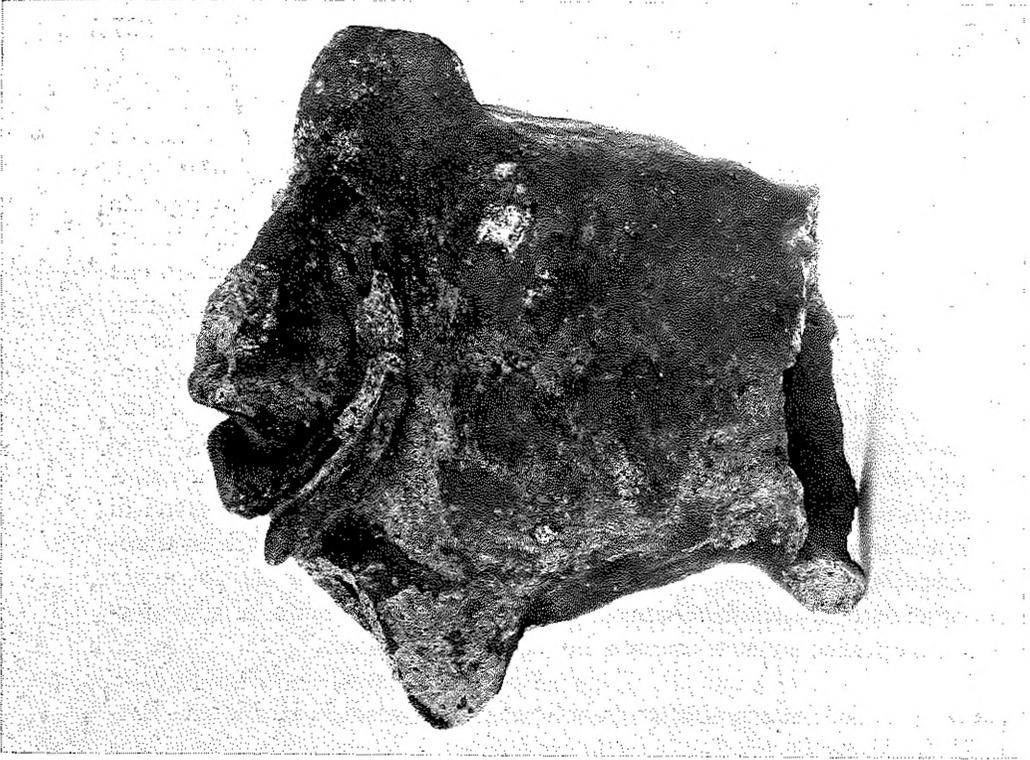
Purtroppo la maggior parte di tutti questi esempi provengono da vecchi ritrovamenti di aree sacre, solo a Palestrina sono state riferite al portico occidentale della terrazza del Santuario.

Risulta difficile immaginarsi questo ciclo narrativo di antefisse figurate sui lati lunghi di un tempio, considerando, anche, le difficoltà tecniche dovute alla pendenza dello spiovente del tetto e l'eccessivo aggetto dell'antefissa che avrebbe causato una rapida e facile rottura nei punti più deboli della figura. Perciò unico altro posto resta il trave orizzontale del frontone dove la pendenza del tettuccio era sicuramente minore rispetto allo spiovente del tetto ed è proprio il frontone il luogo dove avranno il loro sviluppo maggiore tutti i cicli narrativi a soggetto mitologico.

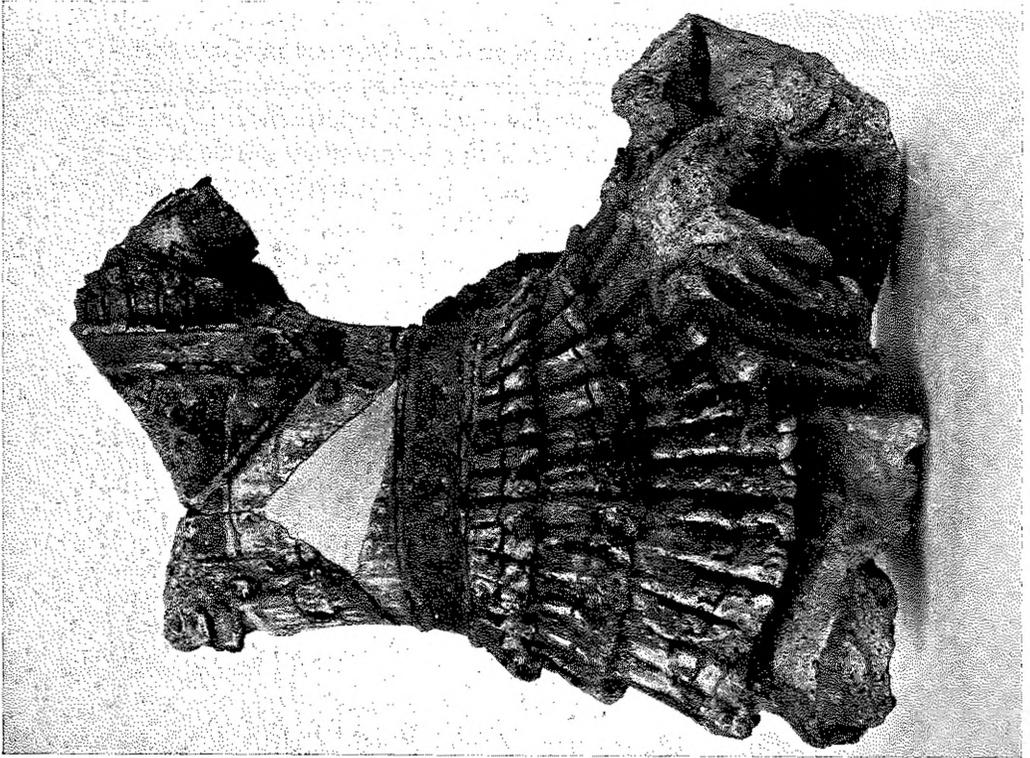
Naturalmente la mia è solo una proposta di lavoro e di discussione in attesa di nuovi dati provenienti da scavi recenti, parlare di moduli decorativi di passaggio tra frontone aperto e chiuso mi sembra una eccessiva schematizzazione del problema, ma nello stesso tempo mi rendo conto che i dati in nostro possesso pur essendo pochi e frammentari, sembrano dal punto di vista tecnico ed iconografico avallare quanto ho cercato di esporre.

Nelle more della stampa è stato pubblicato il volume di F. H. MASSA - PAIRAULT, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique* (1985) 175-177 nel quale l'autrice riprende in considerazione il gruppo di antefisse figurate presentate in questo lavoro proponendo, sulla base del solo materiale edito, il « riconoscimento di Paride » come soggetto della raffigurazione.

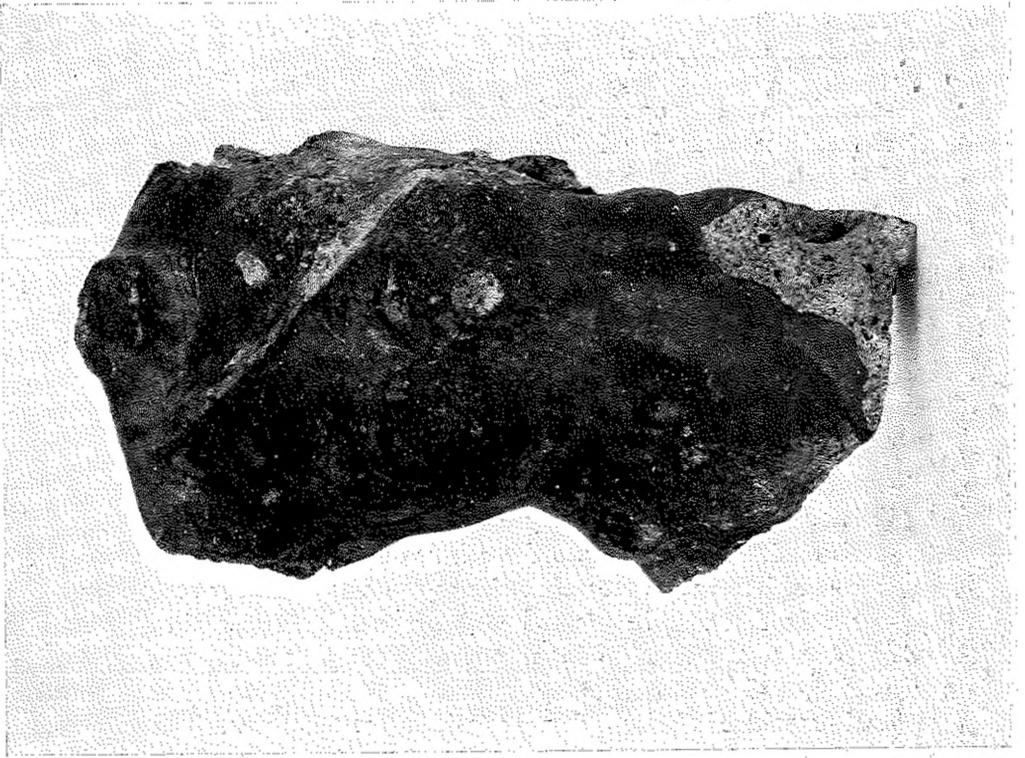
Di recente anche la Massa-Pairault, con la quale ho avuto un proficuo scambio di idee di fronte ai frammenti conservati, ha concordato sull'interpretazione da me proposta al Congresso soprattutto alla luce dei reperti inediti quali il frammento di rapimento di un bambino (*tav. V b*) e la testa velata di donna anziana (*tav. VI b*).



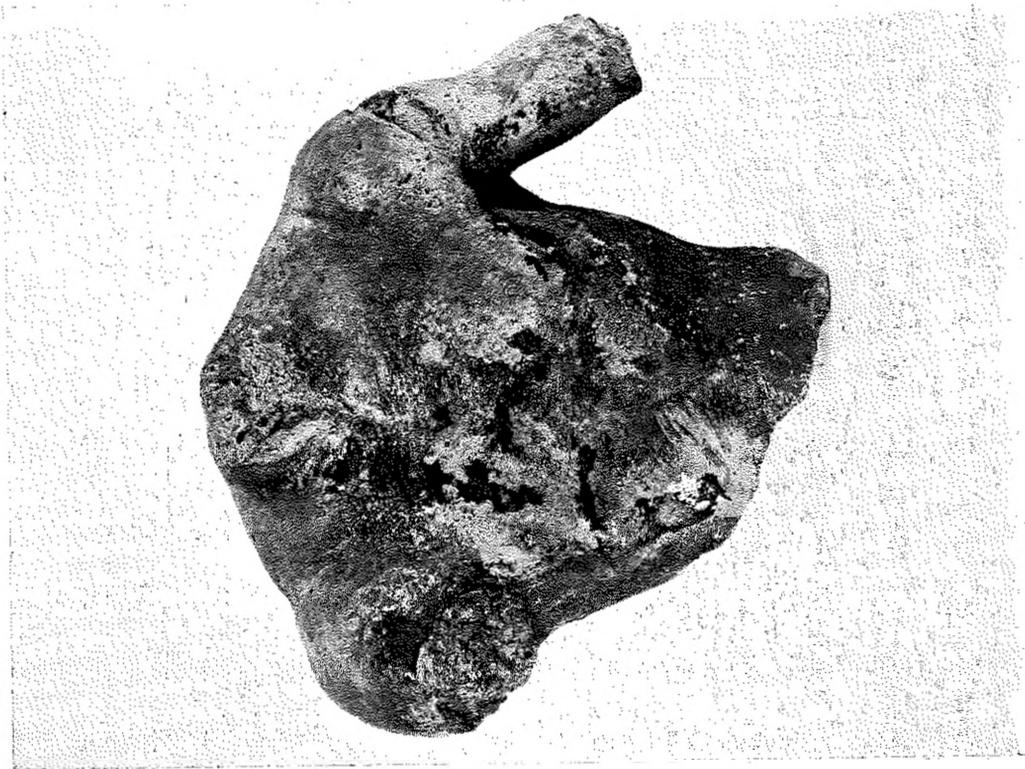
b



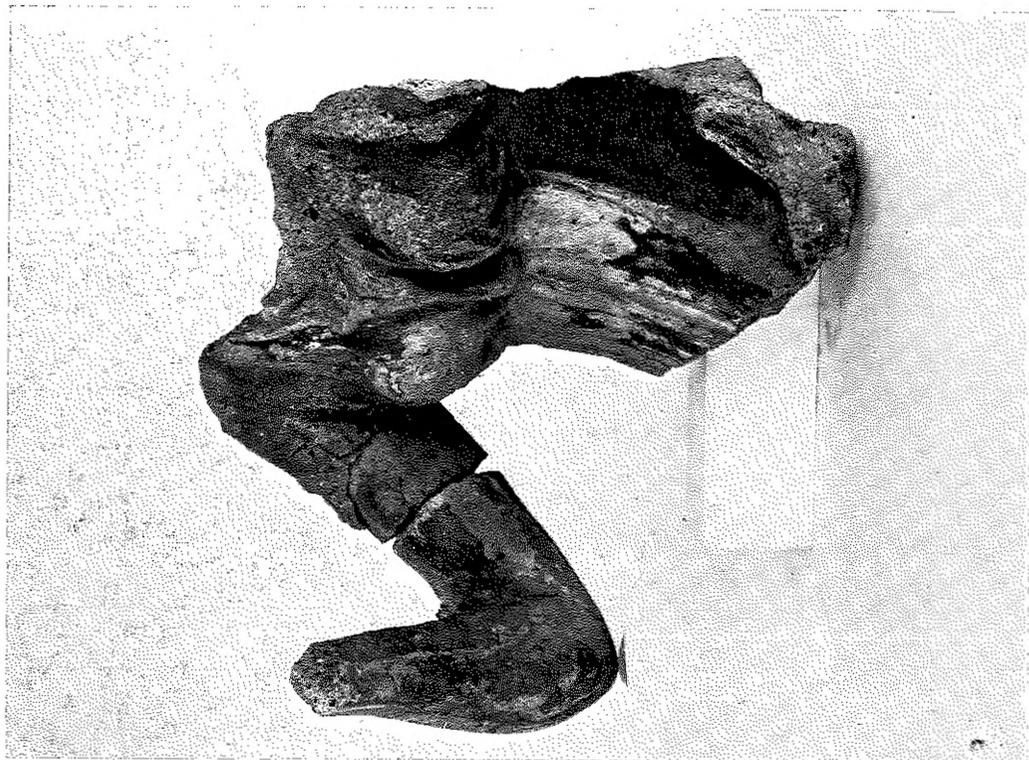
a



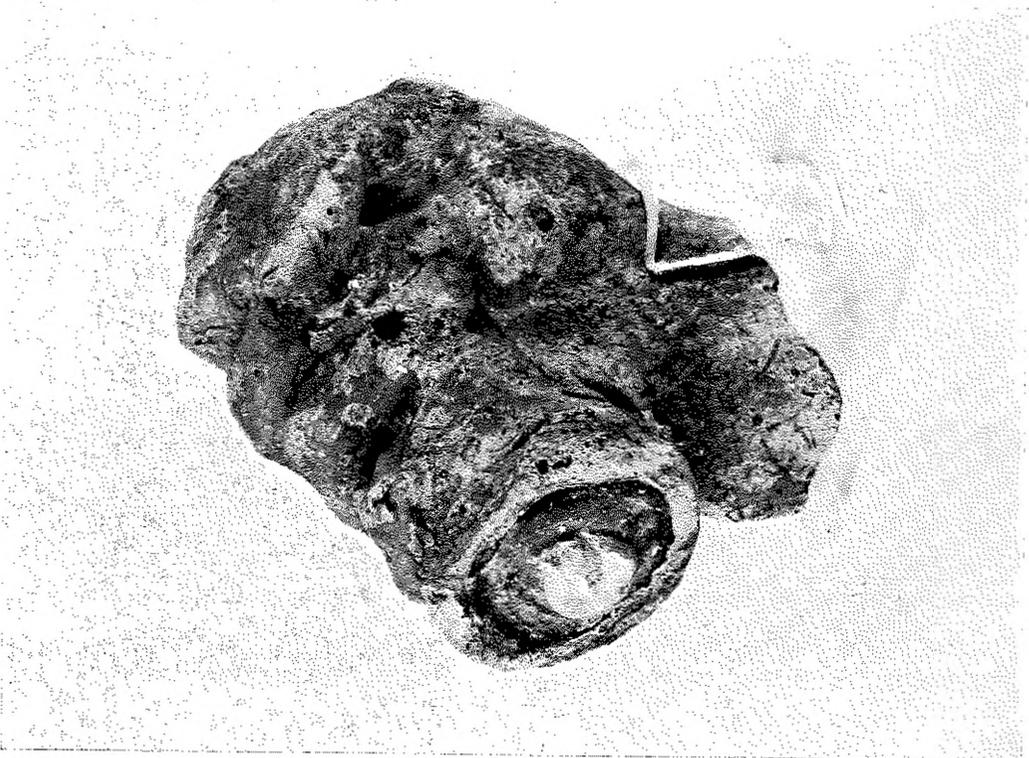
b



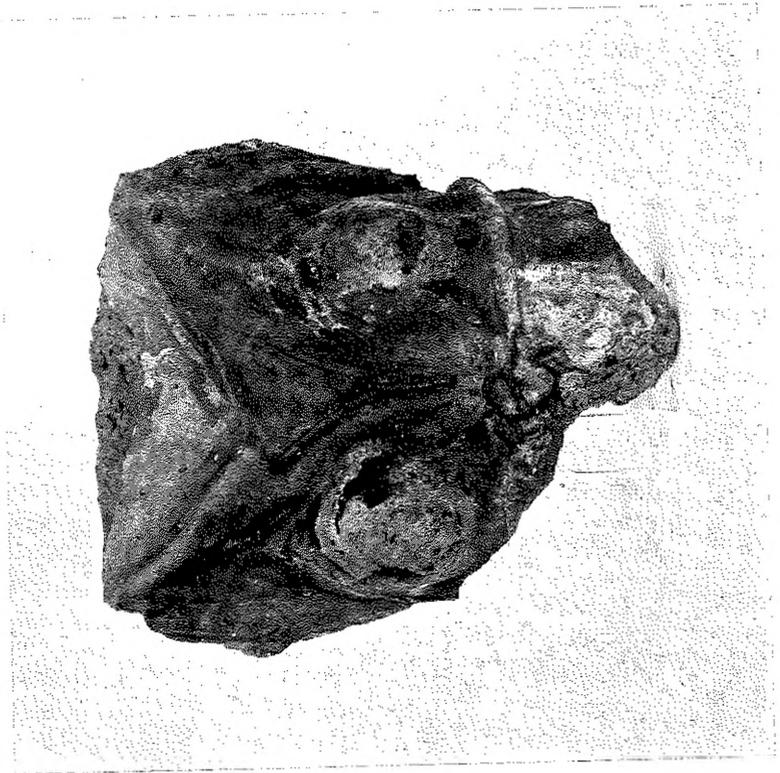
a

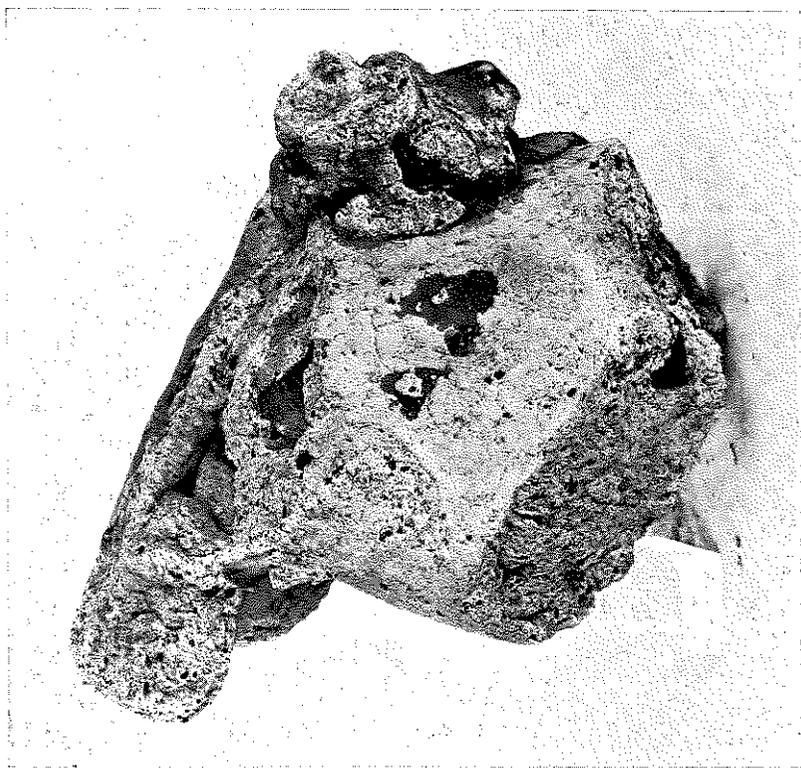


b

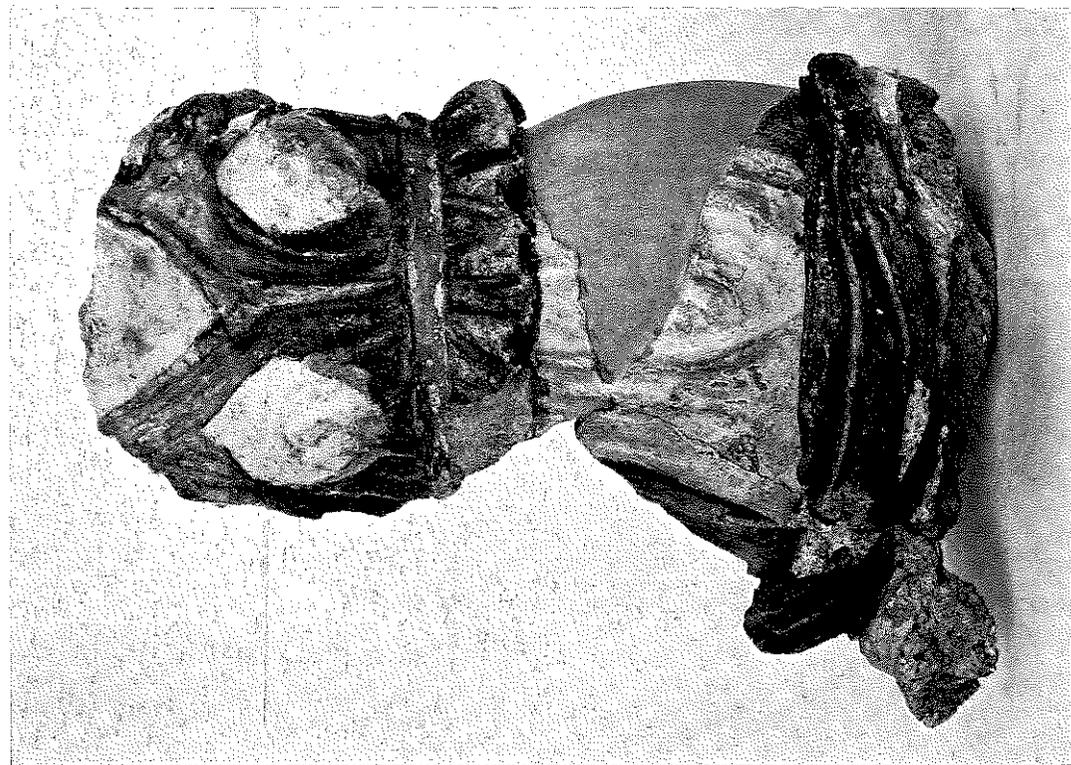


a

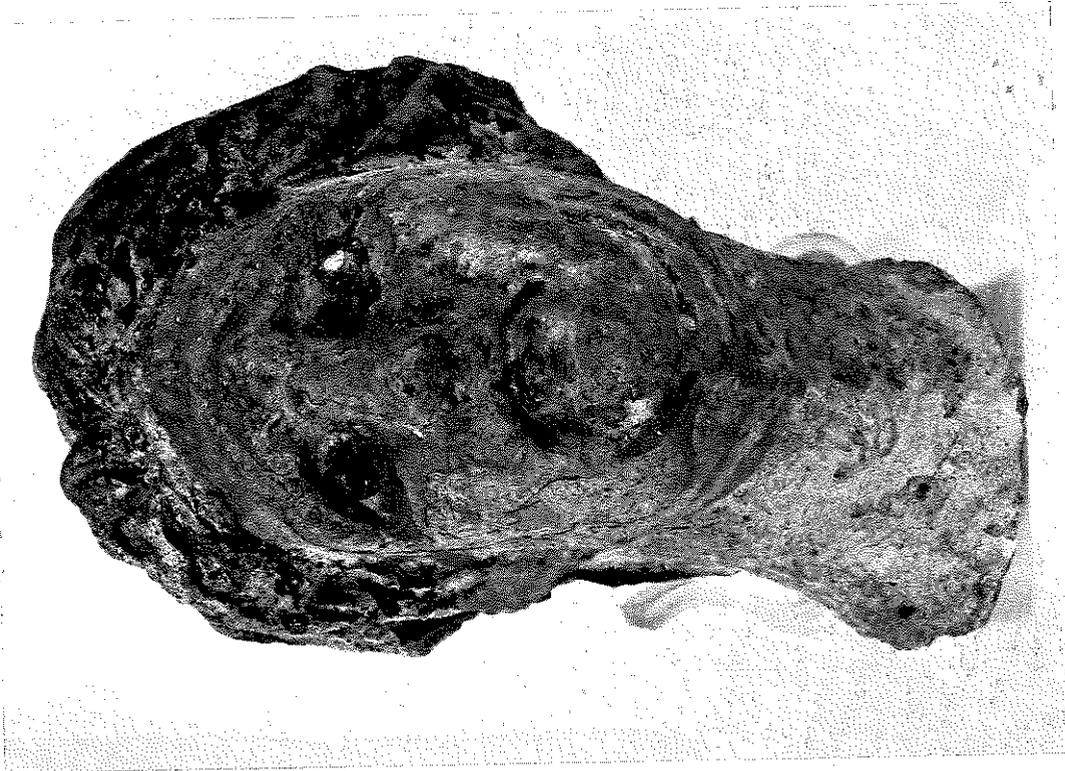




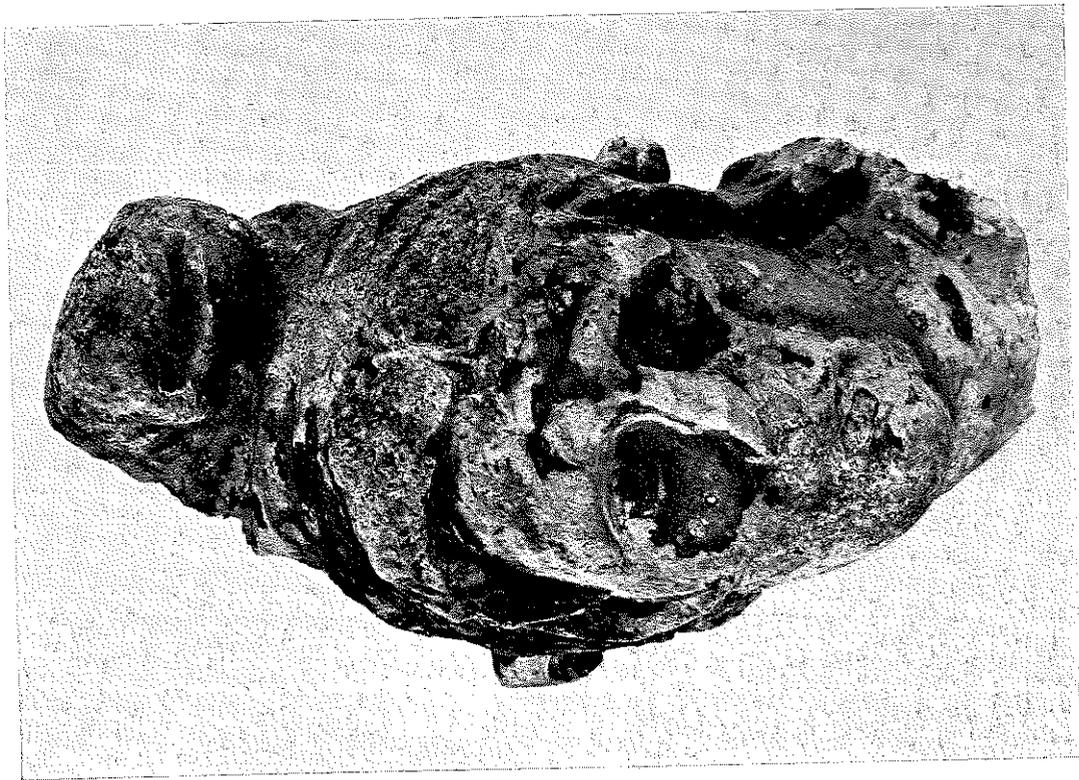
b



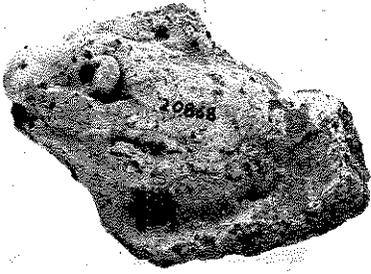
a



g



d



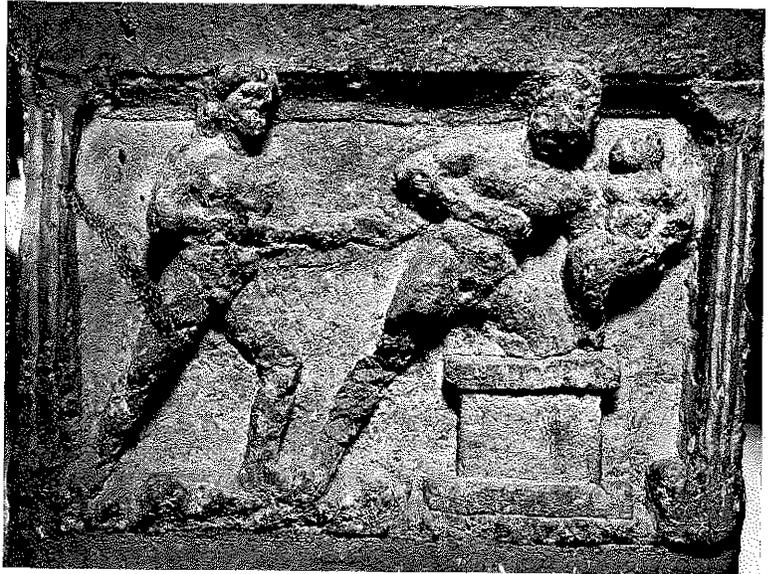
a



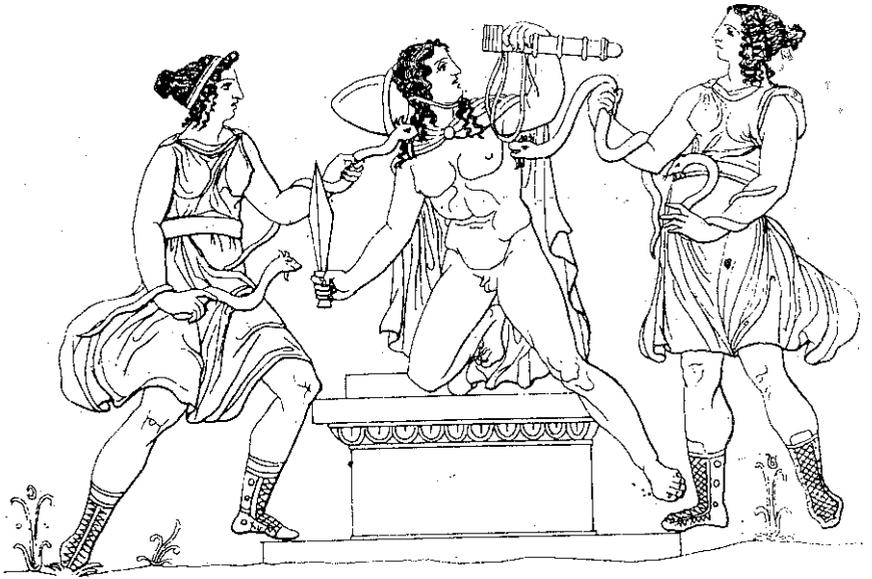
b



c



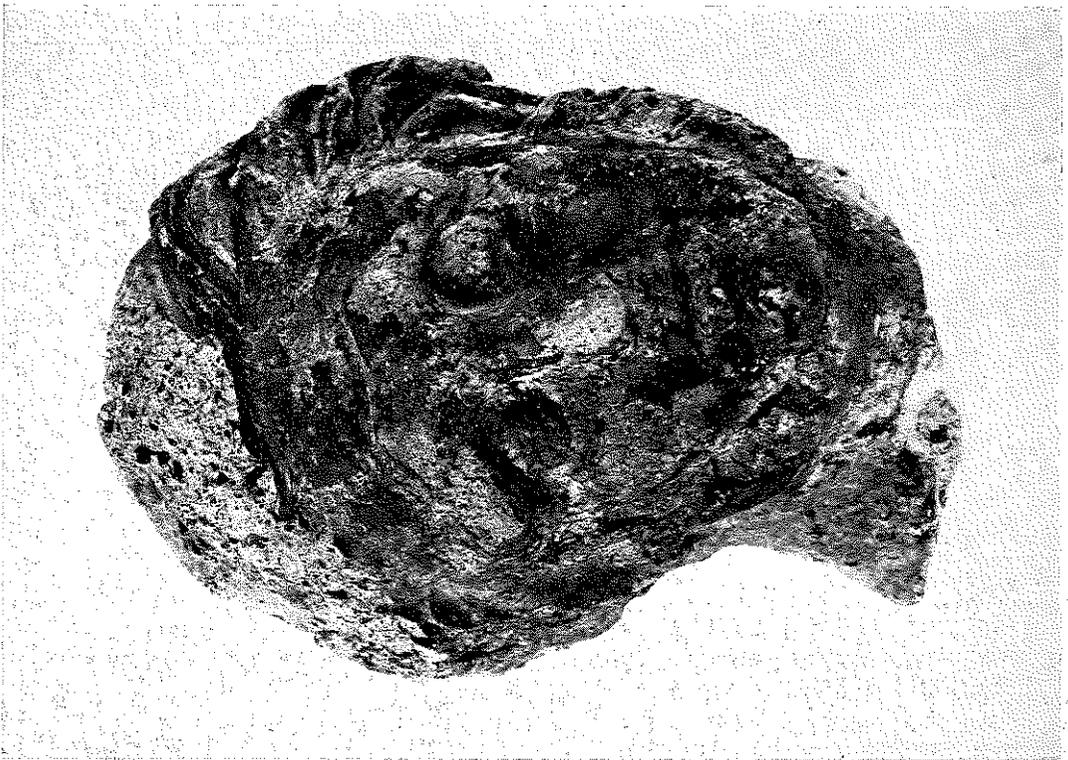
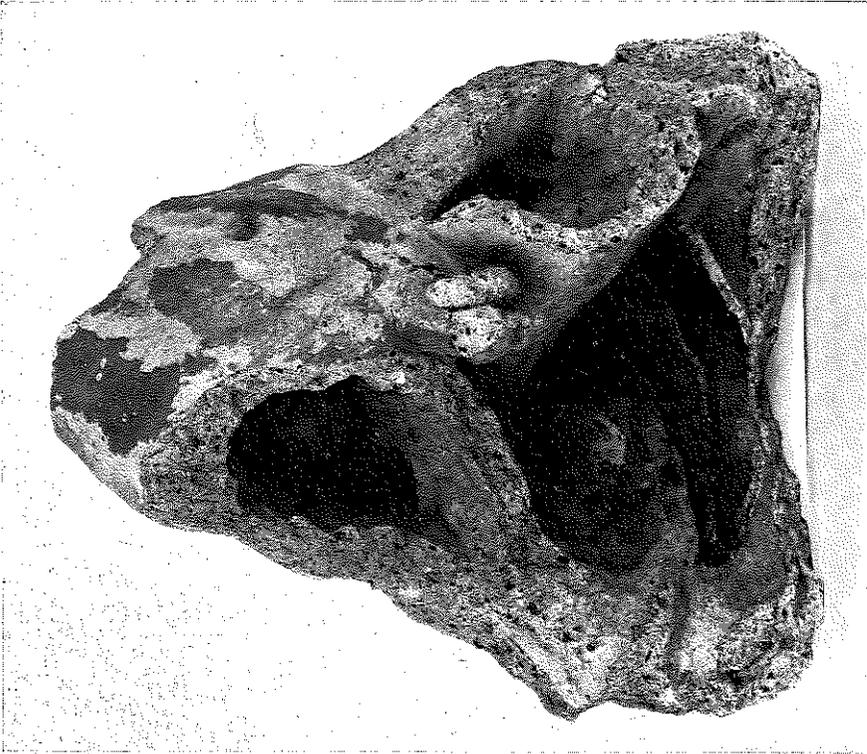
d

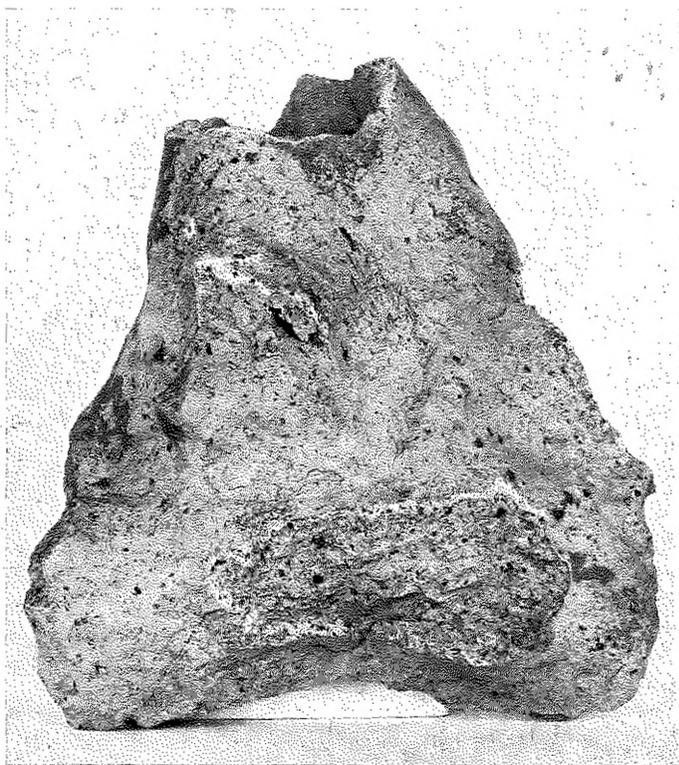


a

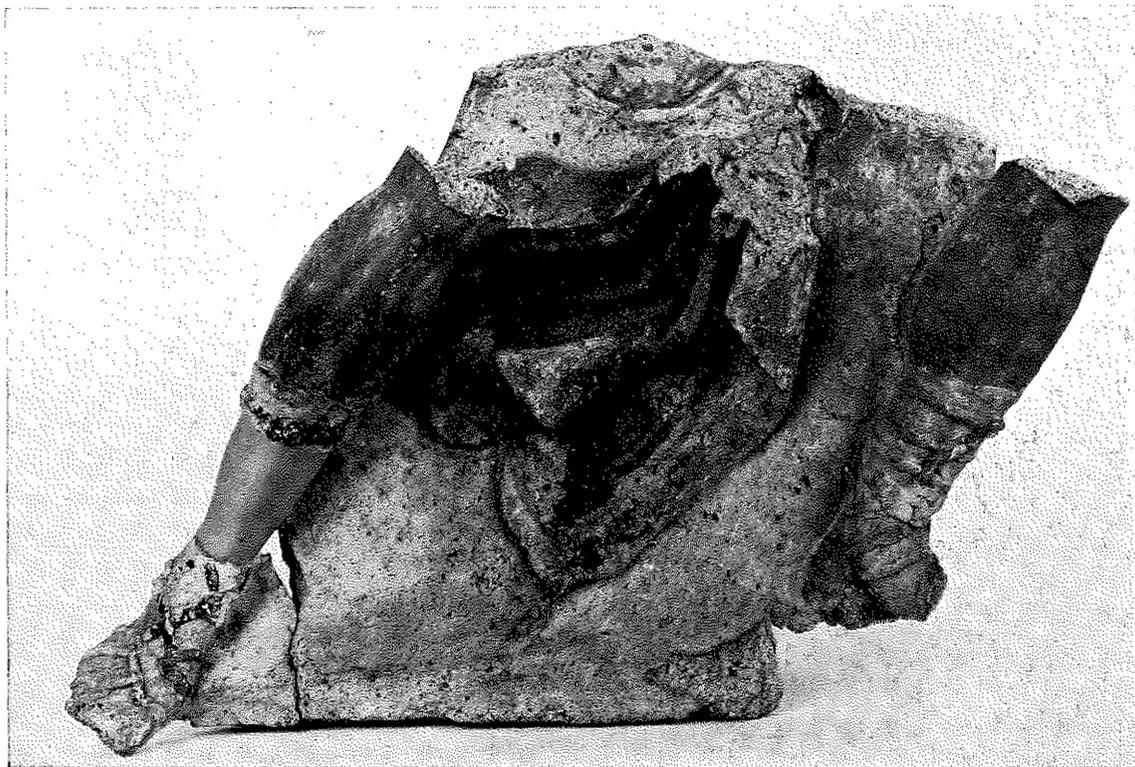


b

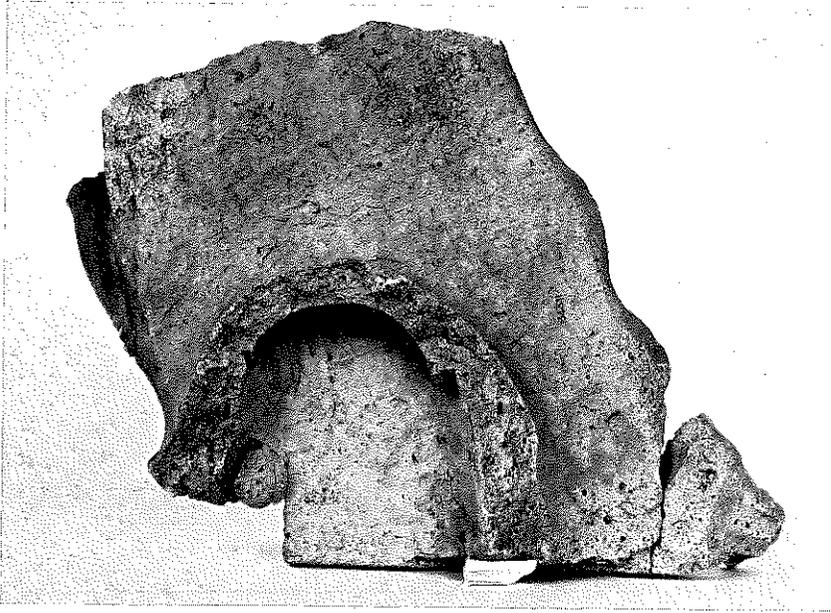




a



b



a



b