

MARIA JOSÉ STRAZZULLA

LA DECORAZIONE FRONTONALE DEL TEMPIO DEL BELVEDERE DI ORVIETO

Questa comunicazione intende presentare i primi risultati di uno studio che si deve considerare ancora in corso e che pertanto sarà, come ovvio, suscettibile di ulteriori modifiche e di numerosi approfondimenti. Suo scopo è l'identificazione del soggetto e, per quanto possibile, la ricostruzione dei gruppi in cui si articolava la decorazione fittile ad alto rilievo del tempio del Belvedere di Orvieto.

L'avvio ad un riesame sistematico di queste notissime sculture ha tratto l'occasione dall'allestimento della mostra di Firenze sulla civiltà degli Etruschi e dal recupero, effettuato in tale circostanza, dei numerosi piccoli frammenti che appartenevano a tale gruppo¹. Noti soltanto dal parziale elenco dell'Andrén, essi, come vedremo, si sono rivelati di fondamentale importanza sia per la comprensione del soggetto che per il posizionamento di alcune singole figure.

Come è noto, le sculture decorative del tempio del Belvedere vennero recuperate nel corso di successive campagne di scavo, iniziate nel 1828 con un ritrovamento occasionale e conclusesi nel 1933. Esse portarono alla scoperta delle fondamenta di un edificio sacro orientato a Sud-Est, la cui pianta risulta in linea di massima corrispondente a quella che Vitruvio (3,1) descrive come tipica del tempio etrusco. Essa si articolava in un ampio pronao con due file di quattro colonne ciascuna, e in una parte postica con tre celle, le due laterali più piccole (m. 3,80 di largh.) e quella centrale più larga (m. 5,48). Il tempio era preceduto da un muro di recinzione, delimitante un'ampia platea di forma probabilmente quadrata². Gli interventi di scavo nell'area, ripetuti, disconti-

¹ Tale indagine è stata resa possibile grazie al fattivo e cordiale interessamento della dott. A. E. Feruglio, soprintendente archeologica per l'Umbria, che vivamente ringrazio per la collaborazione prestata.

² Per una bibliografia completa sul tempio e sui ritrovamenti cfr. A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples* (1939-1940) 166 ss. (di qui in poi ANDRÉN); B. KLAKOWITZ, *Topografia e storia delle ricerche archeologiche in Orvieto e nel suo contado*, 3, *L'acrocoro orvietano e la μὴ εἰσοδος* (1976) 37 ss.; S. STOPPONI, in *Santuari d'Etruria*, 80 ss., dove si presenta una pianta aggiornata, frutto di un recentissimo rilievo delle strutture di E. MITCHELL.

nui e tutt'altro che sistematici, hanno definitivamente compromesso la possibilità di addivenire ad una corretta interpretazione dei resti dal punto di vista stratigrafico. Ciò è tanto più deprecabile in quanto, a giudicare soprattutto dalle fotografie e dalle descrizioni delle ultime campagne di scavo, la situazione sul lato settentrionale del tempio, quello prospiciente la vallata, si presentava in un certo senso ottimale, con una stratigrafia intatta in cui i singoli elementi della decorazione dell'alzato giacevano nel terreno secondo l'ordine di caduta dal tetto dell'edificio, molto probabilmente conseguente la sua distruzione per incendio. Molto meno chiara si presentava invece la situazione sul lato meridionale, quello prospiciente la platea, gravemente manomesso dai numerosi sbancamenti nell'area e, soprattutto, dalla costruzione del cinquecentesco pozzo di S. Patrizio. Mentre della decorazione del lato breve meridionale ci restano dunque solo pochi frammenti – una figura di guerriero, una gamba panneggiata, una lastra con biga di cavalli³, al lato settentrionale va riferita, oltre che un cospicuo numero di antefisse ed *antepagmenta*, anche la maggior parte delle lastre con figure ad altissimo rilievo. La recente ricerca in campo archeologico ha sempre privilegiato, sulla scia dell'impostazione del testo dell'Andrén, il dibattito concernente l'inquadramento stilistico delle sculture ed il loro inserimento cronologico all'interno dell'arte etrusca⁴. In realtà il loro numero ed il loro stato di conservazione sono tali da rendere legittimo il tentativo di procedere anche ad un'identificazione del soggetto rappresentato.

Le figure aderiscono a lastre di forma stretta ed allungata, che presentano numerosi fori d'attacco e che sono tagliate obliquamente nella parte superiore. Questo particolare ne chiarisce il posizionamento sui rampanti del frontone, fornendoci anche l'esatta inclinazione di quest'ultimo (17°). Le figure sporgevano dal piano di fondo con le spalle e la testa, lavorate a tutto tondo, sovrappo-
nendosi dunque con la parte superiore del corpo alla retrostante decorazione dei rampanti. L'altezza complessiva (cm. 80 circa) e la loro larghezza (in media 25/30 cm.) ci permettono di concludere che esse costituivano la decorazione delle testate dei *mutuli* e del *columen*⁵. A giudicare dal numero approssimativo

³ NS 1925, 133 ss.; 1929, 239 s.; ANDRÉN, 170, I: 1, tav. 63, 203; 177 s., II: 24-28, tav. 65, 213. La pertinenza del frammento I: 1 con coppia di cavalli alla prima fase decorativa del tempio agli inizi del V secolo è molto probabilmente da rivedere, in quanto il frammento presenta il medesimo tipo di lavorazione del gruppo principale (salvo che una diversa resa della cornice di contorno) ed è decorato sul fondo da un motivo di dipinto con fiori a campanula, incompatibile dal punto di vista stilistico con una datazione così alta.

⁴ Si veda ad es. M. SPRENGER, *Die etruskische Plastik des V Jahrhunderts v. Chr. und ihr Verhältnis zur Griechischen Kunst* (1972) 62 s.; F. RONCALLI, *Il « Marte » di Todi. Bronzistica etrusca ed ispirazione classica*, *MemPontAcc* XI 1973, 82 ss.; IDEM, *Il gorgoneion tipo « Belvedere di Orvieto »*, in *AnnMuseoFaina* I (1980) 79 ss.

⁵ Sulla decorazione del *columen* e dei *mutuli* cfr. essenzialmente ANDRÉN, CCIX-CCXI; E. HILL RICHARDSON, *Cosa II. The Temples of the Arx*, in *MemAmAc* 25, 1960, 300 ss. Si veda, da ultimo, la lucida messa a punto della questione di C. COLONNA in NS 1970, Suppl. II, *Pyrgi*, 50 ss.

delle figure (non meno di una quindicina) e dalle loro dimensioni, è presumibile che ciascuna delle scene (tre o cinque?) che decoravano la terminazione delle corrispondenti testate si componesse di almeno tre lastre combacianti tra loro. L'adattamento di una scena ad uno spazio pentagonale nel caso del columnen, trapezoidale in quello dei mutuli, era realizzato essenzialmente mediante la variazione degli atteggiamenti, alternando personaggi stanti ad altri chinati e ad altri ancora seduti.

L'esame complessivo delle figure sembra deporre a favore di un soggetto unitario, comune a tutte le singole lastre. Per la maggior parte siamo di fronte a personaggi maschili, distinti per età e abbigliamento, giovani imberbi, uomini maturi, alcuni dei quali rappresentati in nudità eroica, con la sola clamide sulle spalle, altri con corazze di vario tipo, anatomiche o a lamelle⁶. Numerosi confronti di carattere iconografico suggeriscono di riconoscere in essi eroi del ciclo omerico, ritratti nella forma consueta con cui essi venivano rappresentati nell'arte etrusca: si veda ad esempio il sarcofago di Torre S. Severo, con la scena del sacrificio dei prigionieri troiani e con quella dell'uccisione di Polissena⁷, o la tomba François, ancora con la scena del sacrificio dei prigionieri⁸. La scena si svolge alla presenza di alcune divinità, all'aria aperta, come indica la precisa individuazione del paesaggio roccioso⁹. I personaggi sono stanti, immobili, con i visi rivolti verso l'alto, in un atteggiamento carico di tensione, come nell'attesa di un evento che stia per compiersi. La medesima tensione pervade anche il volto dell'anziano personaggio calvo, forse il pezzo più noto del complesso¹⁰, che si sta afferrando con la mano la barba, un gesto carico di significato, che può esprimere di volta in volta incertezza o angoscia, così come l'imbarazzo di dover procedere ad una scelta che si preannuncia gravida di conseguenze¹¹.

⁶ ANDRÉN, 173 s., II: 2, tav. 64, 211, C 3; II: 3, tavv. 64, 210; 66, 216; p. 174, II: 5, tav. 66, 216 (personaggi giovanili); p. 172, II: 1, tavv. 64, 209; 66, 215, C: 2; p. 177, II: 22, II: 23 (personaggi di età matura).

⁷ GIGLIOLI, *AE*, tavv. 347-348.

⁸ Cfr. F. COARELLI, *Le pitture della tomba François di Vulci. Una proposta di lettura*, in *Dial. Arch* 3 s., 1, 1983, 2, 53, figg. 5-6.

⁹ Cfr. da ultimo S. WEGENER, *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit* (1985) 114 ss.

¹⁰ ANDRÉN, 174 s., II: 6, tav. 66, 214.

¹¹ Dei numerosi antecedenti greci ricordiamo l'indovino del frontone Est del santuario di Olimpia, più volte chiamato in causa a proposito della nostra scultura (cfr. B. ASHMOLE - N. YALOURIS, *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus* [1967] figg. 31-38; la testa attribuita alla metopa n. 4 dell'Hephaisteion di Atene con Euristeo (CH. MORGAN, *The Sculptures of the Hephaisteion I*, in *Hesperia* 31, 1962, 212, fig. 76b). Contra: A. DELIVORRIAS, *Attische Giebel-skulpturen und Akrotere des 5 Jh.* [1974], p. 30 ss. Il gesto è ampiamente analizzato da G. NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965) 116 ss., 123 ss. («kritische Entscheidung»); si vedano però le precisazioni e le considerazioni di S. SETTIS, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in *Prospettiva* 2, 1975, 4 ss. Nell'ambito etrusco si confronti il soggetto dell'*applique* figurata di situla, con due personaggi maschili e figura di vecchio al centro, rinvenuta a Tuscania nella tomba del *Curmas*: M. MORETTI - A. M. SGBINI MORETTI, *I Curmas di Tuscania* (1984) 28 ss., tavv. 23-24.

È doveroso da parte mia precisare, a tal punto, di avere per lungo tempo inseguito un'ipotesi di identificazione del soggetto che mi si prospettava come particolarmente avvincente, che cioè esso rappresentasse il *conventus* dei pretendenti di Elena¹². Questi, riunitisi a Sparta per chiedere la mano della fanciulla, erano stati vincolati da Tindaro, imbarazzato di fronte alla scelta da operare, ad un giuramento con il quale ciascuno di essi si impegnava a superare le reciproche rivalità nell'interesse di colui che sarebbe risultato il prescelto¹³. Ad optare per tale possibilità mi portavano, oltre che la forte carica di esemplarità insita nel tema – il *foedus* da cui trae la sua prima origine la guerra di Troia – anche altre considerazioni, non ultima la presenza di una tematica parallela nell'iconografia di numerosi specchi etruschi, soprattutto in quelli di IV secolo che di recente G. Colonna ha rivendicato ad ambiente orvietano¹⁴, e, più in generale, la possibilità di riallacciarsi mediante questo soggetto – riproposto pochi decenni prima da Agorakritos nella base della Nemese di Ramnunte¹⁵ – al culto di questa divinità, che Martiano Capella ci indica come l'equivalente della volsiniese Nortia¹⁶, e di riconnettersi quindi in forma molto concreta a culti tipici dell'area orvietana¹⁷.

Un nuovo elemento, intervenuto nel corso dello studio, ha però imposto di scartare questa ipotesi. Uno dei frammenti recentemente recuperati e sottoposti a restauro conserva infatti una mano maschile nell'atto di reggere un elmo rovesciato verso l'alto (tav. I a)¹⁸: che questa lettura del frammento sia quella corretta è provato in primo luogo dalla posizione della mano, che è distesa e con le dita aperte, come conviene all'atto di reggere un oggetto ampio e smusato come un elmo. Quest'ultimo inoltre presenta al suo interno un foro per

¹² Così nel catalogo della mostra *Civiltà degli Etruschi*, 375.

¹³ Per le fonti sull'episodio cfr. RÖSCHER III (1897-1909), voce *Helena*, 1935 ss.: la leggenda narra che gli eroi greci erano convenuti a Sparta e che la scelta di uno dei pretendenti creava un grave imbarazzo a Tindaro, timoroso delle probabili reazioni degli esclusi. La situazione venne sbloccata dall'intervento di Ulisse che, ottenuta da Tindaro la promessa di un aiuto per poter sposare Penelope, gli suggerì di vincolare i pretendenti col giuramento che ciascuno di essi si sarebbe impegnato a venire in aiuto, in qualunque futura circostanza, del prescelto. Teatro dell'episodio era il Taigeto, dove Tindaro avrebbe effettuato anche il sacrificio di un cavallo.

¹⁴ GERHARD, *ES* II, tav. 196; G. COLONNA, *Società e cultura a Volsinii*, in *AnnMuseoFaina* 2 (1985) 129 ss.

¹⁵ Si confrontino le ultime ricerche di B. T. KALLIHOLOITH, 'Η βάση τοῦ ἀγάλματος τῆς Ραμνουσίας Νέμεσης, in *ArchEph*, 1978, 1-90; e di B. PETRAKOS, *La base de la Nemesis d'Agoracrite*, *Rapport préliminaire*, in *BCH* 105, 1981, 227 ss.

¹⁶ Mart. Cap., *De Nuptiis Merc. et Phil.* I, 88: *quam alii sortem asserunt Nemesimque nonnulli Tychenque quam plures aut Nortia*. Il mito di Nemese madre di Elena e della consegna dell'uovo da lei generato a Leda e Tindaro risulta attestato in Etruria sulla ceramica (cfr. ad es. lo stamnos del pittore di Settecamiini: BEAZLEY, *EVP*, 53, tav. 11, 3-4) e su diversi specchi: GERHARD, *ES* V, tavv. 75 (da Vulci), 76 e 77 (rispettivamente da Orvieto e Porano).

¹⁷ Cfr. avanti note 50-53.

¹⁸ Menzionato in ANDRÉN, 177, II 21.

menisco, evidentemente posto a protezione della cavità. Il frammento costituisce la chiave per l'interpretazione dell'intera scena: essa rappresentava, come con estrema acutezza aveva già congetturato F. H. Pairault Massa¹⁹, l'episodio dell'Iliade omerica (VII, 92-205) in cui, a seguito della sfida di Ettore, nove tra i più valenti eroi greci si offrono di combattere contro il troiano. La scelta viene effettuata mediante l'estrazione di una delle *sortes* dei singoli eroi dall'elmo di Agamennone, da parte del vecchio Nestore. L'estrazione, che favorisce il più forte dei combattenti greci, Aiace Telamonio, è seguita da una preghiera a Zeus.

Sulla base di tale interpretazione diventa dunque possibile dare un nome alle figure maschili rappresentate sulle lastre frontonali di Orvieto: il vecchio che si stringe la barba può essere identificato con Nestore, molto probabilmente seduto e rappresentato con la consueta iconografia dei personaggi di ordine regale, a torso nudo, con *himation* che ricopre la parte inferiore del corpo e con lo scettro²⁰. Per quanto riguarda gli altri personaggi maschili superstiti, essi devono corrispondere ad alcuni dei nove eroi elencati da Omero: Agamennone, Diomede, i due Aiaci, Idomeneo ed il suo compagno Merione, Euripilo figlio di Evemone, Toante, figlio di Andromone, ed Ulisse. Sarà compito del futuro lavoro di ricerca il tentare di risalire, mediante accurati riscontri iconografici, alla possibile identificazione dei vari personaggi ed al loro reciproco accostamento, oltre che deciderne la pertinenza ad ogni singolo quadro. Per ora ci limitiamo a notare che tra essi esiste una differenziazione « gerarchica » di figure di età giovanile ed altre di età più matura, barbute, nelle quali si devono con ogni probabilità ricercare gli eroi di maggiore importanza tra quelli che partecipano all'episodio. Con un personaggio di particolare spicco va ad esempio identificata la figura virile nuda, con clamide²¹, che solleva il suo volto verso l'alto con aria ispirata. Essa socchiude le labbra mostrando i denti – un particolare certo accentuato dall'espressiva resa stilistica del coroplasta orvietano – ma che

¹⁹ Va dato atto alla intuizione della collega francese di essere giunta indipendentemente alla medesima conclusione sulla base della sola lettura dello scarno elenco dell'Andrén. Ho avuto occasione di effettuare un amichevole scambio di idee relativo ai suoi risultati, che verranno pubblicati in un volume dedicato all'artigianato etrusco, in corso di stampa, durante lo svolgimento del II convegno internazionale etrusco di Firenze. Ora: F. H. PAIRAULT MASSA, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italique à l'époque hellénistique* (1985).

²⁰ All'iconografia del vecchio re, quale si presentava sulla lastra del Belvedere, sembrano riconnettersi direttamente alcuni documenti di artigianato etrusco; ad es. lo specchio GERHARD, *ES IV*, tav. 402, in cui un vecchio re, contrassegnato dal nome *Priunne* siede a fianco di una figura femminile stante, *Thetis* e vicino ad una seconda coppia; o ancora l'applique figurata di situla dalla tomba del *Curmas*, già citata alla nota 11. Alla figura di Nestore potrebbe appartenere il frammento ANDRÉN, 178, II: 27, con gamba sinistra seduta rivestita da un ricco pannello di colore rosso; osta però contro tale possibilità il punto di ritrovamento del pezzo, che giaceva accanto al lato Sud-ovest del muro di cinta e che pertanto viene abitualmente riferito alla decorazione del lato meridionale del tempio.

²¹ ANDRÉN, 172, II: 1, tavv. 64, 209; 66, 215, C: 2.

senza dubbio deve essere interpretato conformemente alla sua valenza originaria, quale simbolo di particolare forza e prestantza fisica ²².

Anche la particolare acconciatura dell'eroe, con lunghi capelli spartiti da una scriminatura centrale sulla fronte e raccolti sulla nuca mediante un cercine, sembra addirsi ad un personaggio di rango eccezionale ²³. La mano destra abbassata lungo il fianco era destinata a reggere, pur con una posizione leggermente anomala, un'asta, o forse un lungo scettro. Il campo delle scelte si restringe dunque in questo caso a due uniche possibilità: o che la figura rappresentasse Agamennone, abitualmente distinto tra gli altri eroi per l'abbigliamento, che indicherebbe la sua preminenza regale, (e significativa diventerebbe in questo caso anche la mancanza dell'elmo che, come narra il testo omerico, era stato utilizzato quale contenitore per le *sortes*) oppure, come sembrerebbe forse suggerire la possente articolazione muscolare della figura e la forza che sembra emanare da essa, lo stesso Aiace ²⁴.

Oltre agli effettivi protagonisti dell'episodio, alla scena partecipano, nella sua realizzazione coroplastica etrusca, anche alcune divinità.

— Ad una delle lastre del settore destro è riferibile la figura femminile con chitone ed *himation* ricoperto da una *nebris* caprina ²⁵, rappresentata di profilo, leggermente china in avanti, con la gamba sinistra piegata ed appoggiata ad una roccia. Un confronto puntuale con uno specchio di Bomarzo, nel quale una simile figura è riprodotta specularmente in analogo atteggiamento, induce a riconoscere Artemide ²⁶.

— Ad Hermes apparteneva con ogni probabilità il piccolo frammento di testa coperta da un *petasos* alato, sino ad ora non rintracciato nella ricognizione all'interno dei magazzini del Museo ²⁷.

— Nuovi e più importanti elementi ci vengono per quanto riguarda la presenza, tra le varie figure, di Minerva. Già l'Andrèn segnalava, tra i frammenti

²² Cfr. a proposito di questo particolare W. FUCHS, *Zu den Grossbronzen von Riace*, in *Praestant Interna, Festschrift für Ulrich Hausmann* (1982) 34 ss.

²³ Cfr. da ultimo E. LA ROCCA, *Sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, in *BCommArch* 87, 1980-1891, 62 s., nota 36.

²⁴ In favore dell'identificazione con Agamennone milita forse il fatto che di frequente, nelle rappresentazioni etrusche, l'eroe è contraddistinto rispetto agli altri personaggi dalla barba, dai lunghi capelli e dall'abbigliamento di carattere regale, con corpo nudo e avvolto nella parte inferiore del corpo dal mantello: così in GERHARD, *ES* IV, tav. 382, 1; V, tavv. 115 e 119; nella tomba dell'Orco egli indossa una corta tunica, ha il mantello avvolto intorno al braccio e bende funebri (M. TORELLI in *DialArch* n.s., 1, 1983, 13, fig. 3). Nella Tomba François di Vulci egli ha una clamide panneggiata intorno al corpo e brandisce una lancia (F. COARELLI, *ibidem*, 53, fig. 5). Per l'iconografia generale del personaggio cfr. *LIMC* I, 274 ss. Per Aiace *LIMC* I, 312 ss.

²⁵ ANDRÉN, 175, II: 9, tav. 67, 217.

²⁶ Cfr. M. P. BAGLIONE, *Il territorio di Bomarzo* (1976) 119, tav. 73, 7.

²⁷ ANDRÉN, 175, II: 7. L'unica riproduzione del pezzo è in F. GAMURRINI, *AnnInst* 53, 1881, 50 s., n. 6, tav. BC, 5.

di piccole dimensioni, la presenza di un busto femminile con egida (*tav. I b*)²⁸: il pezzo, in due parti staccate e ricongiunte, conserva la base del collo ed il seno sinistro della divinità, coperto da una corazza dipinta con stellette a quattro petali, bianche su fondo rosso, e contornata da serpentelli. Alla medesima figura attribuirei inoltre anche il frammento di un braccio sinistro nudo, ornato con *bullae* e bracciale anguiforme (*tav. I c*)²⁹, sul quale rimane, in corrispondenza dell'estremità superiore, il resto rilevato di un analogo serpentello. Una recente ricognizione nei magazzini del museo di Firenze mi ha inoltre convinto della possibilità che a questa stessa figura appartenesse anche una splendida testina policroma, già pubblicata dall'Andrén - ma senza alcun serio fondamento di carattere documentario - tra le terrecotte attribuite allo scavo sotto S. Giovanni (*tav. I d*)³⁰. Se ne conserva perfettamente il volto, integro ad eccezione di una leggera abrasione sul naso, di colore bianco con le labbra rosse, sopracciglia, ciglia e palpebre nere. All'orecchio destro è un grosso orecchino a disco di color rosso. Al si sopra della fronte rimane l'impronta di un elmo, destinato a nascondere interamente la massa sottostante dei capelli. Esso è ora perduto, fatta eccezione per una piccola parte della terminazione liscia sulla nuca, dalla quale fuoriesce un *sakkos* di capelli rossi di forma appuntita. In cima al capo resta il foro per il menisco. Dimensioni, impasto, stile e tecnica di lavorazione sono in tutto e per tutto simili a quelle delle altre figure del Belvedere. Soltanto la fronte non presenta le profonde rughe, incise con uno strumento sottile e appuntito, che caratterizzano le altre figure, molto probabilmente a sottolineare lo stacco tra l'olimpica serenità della dea e la tensione che pervade gli altri personaggi. Sia la testa che il frammento superstite del busto erano in posizione frontale; una leggera asimmetria tra le due parti del volto indica però che esso doveva essere leggermente rivolto verso destra.

La possibilità di un attacco, per quanto però molto limitato, ci consente inoltre di ipotizzare, con un sufficiente grado di probabilità, che la dea fosse dotata di un paio di ali. Ad essa si potrebbe infatti riferire il frammento dell'estremità destra di una lastra lavorata a rilievo con le penne di una grande ala

²⁸ ANDRÉN, 177, II: 20.

²⁹ ANDRÉN, 177, II: 19.

³⁰ ANDRÉN, 159, 4, *tav. 58, 192*. Egli riferiva al recupero sotto la chiesa di S. Giovanni, oltre alla testa in questione, altri tre frammenti più antichi, una testa di sileno ghignante (p. 158, 1, *tav. 58, 190*, n. inv. M.A.F. 71210), e due testine più piccole, una maschile (p. 158, 2, *tav. 58, 191*, n. inv. M.A.F. 78794) ed una femminile (p. 159, 3, n. inv. M.A.F. 78795), basandosi sui resoconti del Gamurrini (*BullInst* 1880, 133 ss.; *AnnInst* 53, 1881, 44 ss.). Notiamo però che la testa in questione non è affatto menzionata nei rapporti del Gamurrini il quale ricorda, come unico pezzo degno di nota, la testa di satiro n. 1. Dubitiamo che allo studioso sarebbe potuto sfuggire l'interesse del pezzo, considerato il suo notevole livello qualitativo e la ricca policromia che esso conserva: la ragione del suo silenzio è dunque probabilmente dovuta al fatto che esso non faceva parte di tale ritrovamento. Tale possibilità è confermata inoltre dal diverso n. di inventario del frammento (80160), acquisito al Museo archeologico di Firenze dal Mancini nel 1902.

sinistra (*tav. II b*)³¹. Controparte di quest'ultima, dall'altro lato, doveva essere la ala destra lavorata a tutto tondo, già pubblicata come parte di un acroterio (*tav. II a*)³². È dunque presumibile che Minerva, con le grandi ali spiegate ed in posizione frontale, occupasse una posizione centrale nell'ambito del rilievo che rivestiva il *columen* del tempio. Il suo leggero sbilanciamento verso destra sembrerebbe indicare che la sua attenzione era indirizzata verso quello che doveva rappresentare il punto culminante dell'intera scena, Nestore che si appresta ad estrarre la *sorte* fatale dall'elmo³³.

— Sempre ad una sfera divina vanno infine attribuiti i due personaggi femminili che con ogni probabilità si collocavano alle due estremità della composizione, a rivestimento dei mutuli inferiori. Si tratta della figura femminile seduta su roccia e rivolta a sinistra³⁴ che è contraddistinta da una particolare caratteristica dell'abbigliamento, vale a dire una coppia di bende di lana che, incrociandosi sulla schiena e fermate in corrispondenza delle spalle, ricadono sul busto sino all'altezza del seno. Un piccolo frammento inedito con parte di una spalla destra decorata da un'analogo benda (*tav. II c*)³⁵ ci indica l'esistenza di una seconda figura simile e probabilmente speculare alla prima. Di questo particolare antiquario, comune ad un certo numero di raffigurazioni piuttosto concentrate sia dal punto di vista cronologico che geografico, deve essere ancora compiutamente indagato il senso, forse legato a motivi di rango o ad uno specifico ruolo di carattere religioso o familiare³⁶. Non è pertanto escluso che queste figure rappresentassero divinità di tipo matronale (Hera? Afrodite?) con le quali si verrebbe pertanto a completare la rappresentanza olimpica alla scena.

Possediamo pertanto un consistente numero di indizi relativi alla composizione delle diverse scene ed al numero dei personaggi che comparivano in esse. Oltre ai nove eroi e a Nestore, facevano parte del gruppo almeno cinque divinità. Incerta resta la presenza dell'araldo, cui nell'episodio omerico spetta il compito di raccogliere le *sortes* nell'elmo e di presentarlo a Nestore. Avanzerei, a livello di ipotesi di lavoro, la possibilità di una sua identificazione con la figura giovanile³⁷ che, a giudicare dal taglio obliquo posteriore, si collocava

³¹ Inedito; l'ala è lavorata insieme ad una lastra di fondo di cui resta l'estremità destra (alt. att. 10; largh. att. 16).

³² ANDRÉN, 179, II: 30; una riproduzione del pezzo è in L. PERNIER, *NS* 1929, 239, 1, fig. 3 (rinvenuta a poca distanza dal pilastro NE del tempio).

³³ La lavorazione della testa di quest'ultimo indica che la figura doveva essere collocata nella parte destra del frontone ed essere rivolta verso sinistra.

³⁴ ANDRÉN, 176, II: 10, *tav.* 87, 218.

³⁵ Cfr. *Civiltà degli Etruschi*, 377, 16.1, n. 12.

³⁶ Il sistema non sembra trovare riscontro al di fuori del mondo etrusco dove viceversa è testimoniato da una serie di documenti abbastanza nutrita, concentrati soprattutto nell'ambito dell'Etruria settentrionale tra il V ed il IV secolo a. C. Prima a notare l'importanza di tale caratteristica dell'abbigliamento E. RICHARDSON, *The Etruscans* (1964) 134; cfr. inoltre L. BONFANTE, *Etruscan Dress* (1975) 39.

³⁷ ANDRÉN, 173, II: 2, *tav.* 64, 211, C: 3.

nella parte destra dello spazio frontonale, volgendo le spalle al vertice della scena. La posizione del braccio destro, staccata dal corpo, non sembrerebbe contrastare con l'eventualità che ad esso appartenesse la mano con l'elmo. Anche l'atteggiamento, più disteso, rilassato e colloquiale rispetto a quello degli altri partecipanti alla scena, sembrerebbe indicare un minore coinvolgimento emotivo da parte del personaggio negli avvenimenti rappresentati.

Più problematico risulta infine l'inserimento nella composizione di una figura di cavallo del quale rimane una zampa, poggiante su di una base analoga a quelle delle altre lastre (*tav. II d*)³⁸.

* * *

Il soggetto della nostra decorazione è uguale e quello di un celebre donario, opera di Onatas di Egina, votato dagli Achei nel santuario panellenico di Olimpia, del quale possediamo una descrizione da parte di Pausania (V, 25,8): sopra una base, accanto al santuario di Zeus, erano le statue dei nove eroi greci, armati di scudo e di lancia. Su di una base diversa, fronteggiante la prima, stava Nestore, rappresentato nell'atto di gettare le *sortes* nell'elmo. Pausania nomina espressamente solo tre dei personaggi, Agamennone, in quanto l'unico contraddistinto da un'iscrizione, Idomeneo, riconoscibile dal simbolo del gallo apposto sullo scudo, ed Ulisse, la cui statua risultava ai suoi tempi mancante, in quanto asportata e trasferita a Roma da Nerone. La circostanza della dedica è sino ad ora ignota ed i singoli autori hanno prevalentemente orientato i loro sforzi verso l'identificazione di alcune delle statue che componevano il gruppo, recentemente tornato alla ribalta del dibattito archeologico a seguito di alcuni tentativi di riconnetterlo con i due notissimi bronzi di Riace³⁹. Il più recente studio complessivo su Onatas, quello di J. Dörig, attribuisce al gruppo di Olimpia la statua nota come guerriero Somzée al museo di Mariemont, il Giovane Torlonia e l'Agamennone Borghese⁴⁰. Il ritrovamento negli scavi del santuario di quelli che con ogni probabilità erano i resti delle due basi fornisce inoltre alcune indicazioni di carattere stratigrafico che consentono di circoscrivere la datazione del gruppo tra i probabili termini del 470-460 a. C., praticamente in concomitanza con la costruzione del grandioso tempio di Zeus⁴¹. Il problema della paternità della dedica e dell'occasione che determinò la medesima meritano senza dubbio un approfondimento ben maggiore di quanto non sia possibile in questa fase della ricerca. Certo appare sin d'ora che l'impatto monumentale del gruppo, costituito con ogni probabilità da figure superiori al vero, la sua posizione quasi tangente al grande tempio e la sua relativa antichità concordano nel sottolinearne l'importanza e l'indubbio, altissimo valore paradigmatico. Il riferimento dei dedi-

³⁸ ANDRÉN, 177, II: 16.

canti alla comune origine da Pelope si concretizza nelle immagini degli eroi iliaci e viene ad assumere maggiore pregnanza in rapporto al contesto panelle-nico del santuario di Olimpia ed agli anni in cui il donario venne realizzato, ancora dominati dall'eco delle grandi guerre contro i Persiani.

Il ritrovare questo medesimo soggetto nella decorazione del tempio etrusco del Belvedere di Orvieto, lungi dal poter essere considerata una coincidenza casuale, si presta ad una precisa chiave di lettura, rapportata sia alla situazione orvietana che al particolarissimo momento storico in cui viene effettuata la ricostruzione del tempio, collocabile con ogni probabilità agli inizi del IV secolo a. C., vale a dire negli anni che vedono da un lato il crescente profilarsi della minaccia gallica a Nord, la guerra con Roma e la caduta di Veio, dall'altro la massima fioritura politica della lega delle città etrusche, la cui sede era situata presso il santuario federale del *Fanum Voltumnae*⁴².

La decorazione del lato settentrionale del santuario volsiniese, ben visibile a chi si muoveva verso l'alto della rupe dalla valle sottostante, poteva dunque costituire un esplicito richiamo ideologico ai valori aristocratici su cui si fon-dava il *concilium Etruriae* ed agli equilibri politici da cui esso era regolato: così come quella omerica, anche l'assemblea dei *principes* etruschi rispondeva ad un ideale federativo e l'emergere dei singoli al suo interno non valicava il limite della preminenza di un *primus inter pares*.

Sul piano più strettamente formale sarà invece opportuno approfondire il problema dell'eventuale influenza esercitata dall'archetipo greco, per noi sconosciuto, sulla più tarda redazione etrusca del medesimo mito: appare in ogni caso chiaro che le eventuali reminiscenze risultano decisamente filtrate attraverso una marcata impronta fidiaca riscontrabile, oltre che nella resa stilistica delle singole figure, anche a livello iconografico: si consideri ad esempio l'inserimento nel tessuto narrativo delle numerose figure di divinità che assistono alla scena senza parteciparvi direttamente, molto probabilmente un influsso diretto della composizione dei frontoni partenonici.

³⁹ Si veda la discussione riportata in A. GIULIANO, *Due Bronzi di Riace*, in *Xenia*, 1981, 55 ss. Tale possibilità, per lo più scartata per motivi cronologici dagli studiosi che si sono occupati del celebre ritrovamento, era stata avanzata da P. C. Boi nell'ambito del convegno sui bronzi svoltosi presso l'Università della Calabria il 28-30 settembre 1981 e viene ripresa da O. Deubner nella conferenza al Congresso internazionale di Archeologia classica di Atene, settembre 1983: si veda il riassunto degli interventi in *Due bronzi da Riace*, BA, 3 serie speciale (1984) II, 293, nota 14, p. 337, n. 5.

⁴⁰ J. DOERIG, *Onatas of Aegina* (1977) 20 ss.

⁴¹ A. FURTWAENGLER, *Kleiner Schriften I* (1912) 340; F. ECKSTEIN, ANAΘHMATA. *Studien zu den Weihgeschenken strengen Stils im Heiligtum von Olympia* (1969) 27 ss.

⁴² Per le fonti relative al *Fanum Voltumnae* cfr. G. CAMPOREALE, *Sull'organizzazione statale degli Etruschi*, in *ParPass* 58, 1958, 5 ss.: R. LAMBRECHTS, *Essai sur les magistratures des republicques etrusques* (1959) 99 ss.; M. TORELLI, *I duodecim populi Etruriae*, in *AnnMusFaina* 2 (1985) 37 ss.

* * *

Resta infine da accennare brevemente al problema dell'identificazione del culto praticato nel tempio orvietano. L'iscrizione a *Tinia Calusna* ritrovata nel corso degli scavi⁴³ sembrerebbe indicare, come ha di recente sottolineato F. Roncalli, che esso fosse dedicato ad uno Zeus di carattere ctonio ed infernale⁴⁴. Tale particolare connotazione del culto sembra confermata inoltre dal ritrovamento, a breve distanza dal tempio, di una piccola camera ipogea che ne ripete l'orientamento⁴⁵. La presenza, tra il materiale votivo, di una statuetta bronzea di Minerva, pone d'altra parte il problema se anche tale divinità fosse ospitata nel tempio⁴⁶. È proprio un elemento della decorazione frontonale che ci fornisce forse la chiave per la possibile associazione dei due culti: la Minerva che le ali caratterizzano come divinità del fato, la medesima che, sempre alata, ritroviamo sulla lastra del *columnen* del tempio B di Pyrgi, dotata, quale arbitra del destino, del potere di dispensare o di togliere il dono dell'immortalità⁴⁷. L'eventuale presenza all'interno del santuario orvietano del culto della dea può dunque legarsi a questo suo particolare aspetto sembra legittimo quindi affacciare, a livello di ipotesi di lavoro, l'interrogativo se in tale divinità non sia possibile individuare l'aspetto originario di Nortia⁴⁸, la *Fortuna Volsiniensis*, i cui legami con Minerva poggiano su due specifiche e ben definite argomentazioni: da un lato la tradizione rituale del *clavus annalis*, che sappiamo essere stata praticata a Volsinii nel tempio di Nortia e che a Roma si ripeteva nella cella di Minerva nel tempio di Giove Capitolino⁴⁹; dall'altro l'attestazione, ormai databile alla piena età imperiale, di una *Minerva Nortina* a Bisenzio⁵⁰.

Le implicazioni magico-religiose del rito del *clavus annalis*, segno dell'ultimo compimento di un ciclo annuale, ma anche di quello dei destini individuali degli uomini, risultano ben illustrate da un noto specchio da Perugia in cui tale atto è compiuto da una moira *Athra* (Atropos)⁵¹.

Non è dunque da escludere che nel tempio del Belvedere fosse venerata una

⁴³ NS 1934, 87, fig. 15.

⁴⁴ F. RONCALLI, *AnnMusFaina* 2 (1985) 55 ss.

⁴⁵ NS 1925, 137 ss., fig. 4. Il riferimento della camera ad un uso culturale e non meramente funzionale è ribadito da G. COLONNA, *AnnMusFaina* 2 (1985) 116. Su analoghe forme di culto, legate ad ambienti ipogei cfr. E. LA ROCCA, *La riva a mezzaluna* (1984) 19.

⁴⁶ NS 1925, 143, fig. 8.

⁴⁷ Cfr. G. COLONNA, NS 1978, 2 Suppl., 68 ss.

⁴⁸ Per Nortia cfr. essenzialmente RÖSCHER, 456 s., voce *Nortia*; RE XVII 1 (1936) 1048 ss., voce *Nortia*; A. J. PFIFFIG, *Religio etrusca* (1975) 258 s.

⁴⁹ J. HEURGON, *L. Cincius et la loi du clavus annalis*, in *Athenaeum* n.s. 42, 1964, 432 ss.; M. TORELLI, *Lavinio e Roma, Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia* (1984) 68, 127.

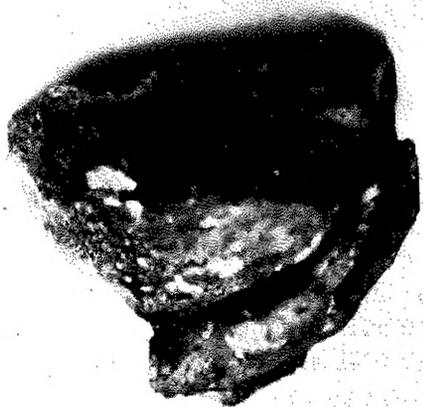
⁵⁰ L. GASPERINI, *Minerva Nortina*, in *Giornale It. Filol.* 10, 1957, 193 ss.; IDEM, *Nuove iscrizioni etrusche e latine da Visentium*, in *Epigraphica* 21, 1959, 38 ss., fig. 5.

⁵¹ GERHARD, ES II, tav. 176.

Minerva-Nortia e che tale nome, forse all'origine una semplice funzione aggettivale volta a caratterizzare lo specifico aspetto « fatale » della divinità, abbia nel corso del tempo assunto un valore preponderante, sino a divenire un elemento autonomo ed a sé stante. Si tratterebbe di un processo che, se attuato in questi termini, si era probabilmente già compiuto quando, a più di un secolo di distanza dalla riedificazione del tempio, *Volsinii* venne distrutta: è significativo a questo proposito che il suo vincitore, Fulvio Flacco, abbia dedicato a Roma un tempio a Vertumno, la massima divinità volsiniese, ed un donario proprio davanti al tempio della Fortuna nel foro Boario⁵². Nella città ricostruita, Nortia è ormai infatti una dea ben individuata, con un suo santuario destinato a rimanere, nel corso dei secoli, un costante e tradizionale punto di riferimento nella vita religiosa della città⁵³.

⁵² M. TORELLI, *Quaderni Ist. Topografia Univ. Roma* 5, 1968, 71 ss.

⁵³ Il santuario della dea veniva identificato con i resti scavati in località Pozzarello (E. GARRICI, *Scavi nel sacello della dea Nortia sul Pozzarello*, in *MonAntLinc* 16, 1906, 162 ss.), ma tale ipotesi era stata respinta da L. ROSS TAYLOR, *Local Cults in Etruria* (1923) 147 ss. sulla base del ritrovamento di una dedica a *Selvans* = Silvano (si veda più recentemente anche G. COLONNA, *StEtr* 32, 1964, 163). R. BLOCH, *Volsinies étrusque et romaine*, in *Mél* 62, 1950, 73 ss., propone invece l'identificazione del tempio della dea nei resti di edificio scoperti a Poggio Casetta, dove sono stati rinvenuti anche alcuni frammenti di terrecotte architettoniche simili, a detta dell'autore, a quelli della coll. Saulini al Museo Archeologico di Firenze (cfr. ANDRÉN, 208 ss., II: 1-10, tav. 78, 266-270).



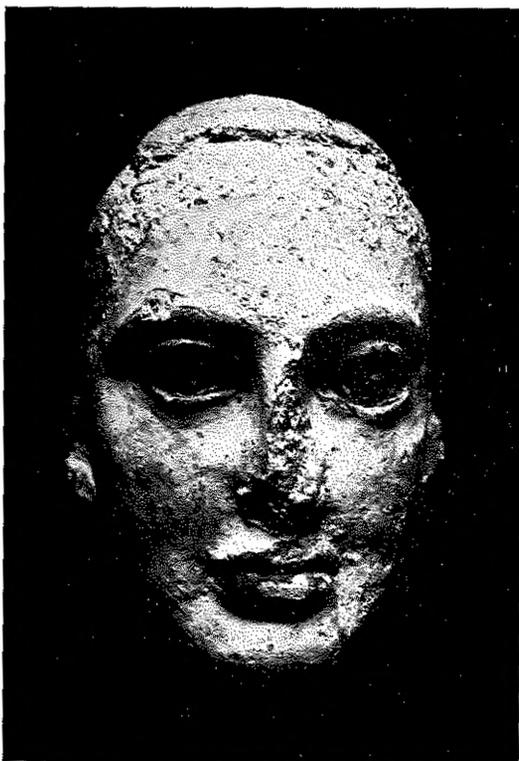
a



b



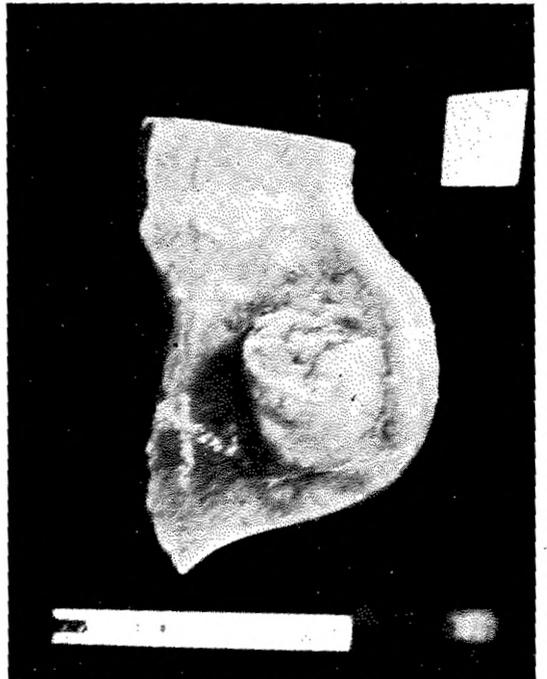
c



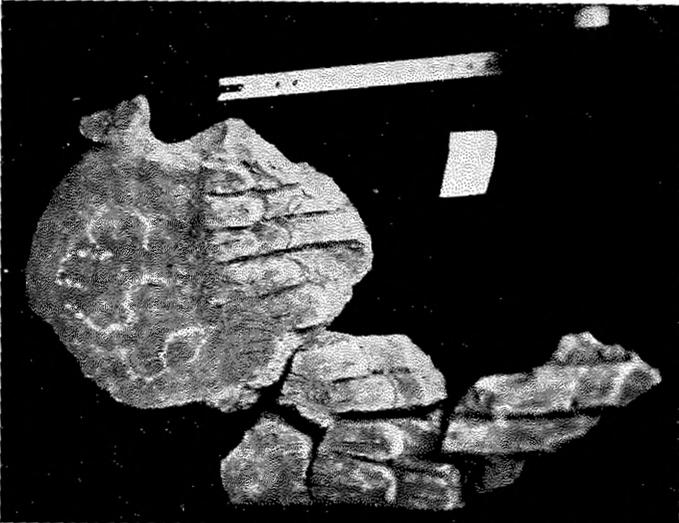
d



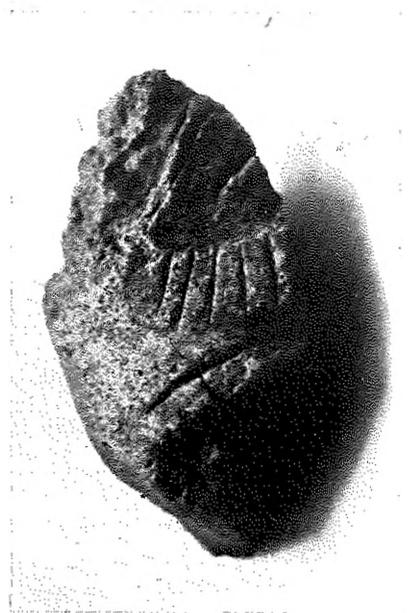
1



2



3



4