

PAOLO MORENO

MOTIVI LISIPPEI NELL'ARTE ETRUSCA \*

Più volte è stato toccato nel corso del Congresso il tema del modello ellenico nel costume, nel mito, nell'architettura e nella produzione figurativa dell'arte tirrenica.

L'identificazione nella plastica e nella pittura di motivi affini a quelli realizzati da Lisippo, rappresenta una campionatura interessante per la possibilità di stabilire modi e momenti della diffusione: si ricorderà che lo scultore era attivo a Taranto verso la fine della sua carriera.

Da tempo è stata verificata la maniera lisippea di alcune teste votive da Cerveteri, custodite per la maggior parte nel Museo Gregoriano Etrusco, ed in minore misura nel Museo dell'Istituto di Archeologia all'Università di Pavia. Queste ultime, pubblicate nel 1983 dalla Invernizzi<sup>1</sup>, confermano la sistemazione raggiunta dallo Hafner<sup>2</sup> per i pezzi del Vaticano, tra il tempo di Alessandro e la prima età ellenistica, mentre una datazione più avanzata viene proposta dalla Talamo<sup>3</sup> per gli esemplari esposti nella mostra 'Civiltà degli Etruschi' a Firenze.

La testa del Gregoriano, Inventario 20290 (*tav. I b*), è stato opportunamente avvicinata dallo Hafner<sup>4</sup> all'*Apoxyomenos*, nella copia del Vaticano<sup>5</sup>, per la somiglianza dell'impianto, di alcuni motivi fisionomici, e della pettinatura. Il confronto viene rafforzato dalle analogie con l'erma di Atleta a Lucus Feroniae<sup>6</sup> (*tav. I a*), di chiara struttura lisippea, e si può estendere, ciò che più conta,

---

\* Sono grato per suggerimenti ed aiuti ai colleghi ed amici Paola Baglione, Rita Bertolotti, Francesco Buranelli, Giuliana Calcani, Giovanni Colonna, Mauro Cristofani, Paola Pelagatti, Maria Antonietta Rizzo.

<sup>1</sup> R. INVERNIZZI, in R. INVERNIZZI - G. TOMASELLI - M. G. ZEZZA, *Museo dell'Istituto di Archeologia, Materiali*, 1, *Fonti e studi per la storia dell'Università di Pavia*, 7 (1983) 13-53.

<sup>2</sup> G. HAFNER, *Männer- und Jünglingsbilder aus Terrakotta im Museo Gregoriano Etrusco*, in *RM* 73-74, 1966-1967, 29-52, *tavv.* 5-18.

<sup>3</sup> E. TALAMO, in *Civiltà degli Etruschi*, 386-388 n. 17.2.1.1-9.

<sup>4</sup> HAFNER, *cit.* a nota 2, 40, *tav.* 11, 1.

<sup>5</sup> W. FUCHS, in W. HELBIG - E. SPEIER, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I (1963) 196-198 n. 254; L. TRUMPELMANN, *Der Kanon des Lysipp*, in *Boreas* 5, 1982, 70-77, *tav.* 5-6.

ad un originale, il bronzetto dal naufragio di Anticitera, al Museo Nazionale di Atene<sup>7</sup> (*tav. I c*), che rappresenta a sua volta un Atleta prossimo all'Agia di Delfi<sup>8</sup>.

Analogamente, la protome giovanile di un fregio a girali di incerta provenienza al Vaticano<sup>9</sup> (*tav. II b*), regge la comparazione diretta con la statuaria del quarto secolo. La lunghezza e la torsione del collo, la struttura geometrica del viso, le corte ciocche che s'irradiano dalla fronte, e la presenza della corona vegetale, consentono l'accostamento ad un bronzo di proporzioni naturali, l'Atleta Getty<sup>10</sup>, il cui capo appariva originariamente cerchiato dall'olivo di Olimpia (*tav. II a*).

Tornando ai votivi, la testa di fanciullo del Gregoriano, Inventario 13761<sup>11</sup>, si accomuna ad una delle opere meglio conosciute di Lisippo, l'Eros con l'arco del tipo Capitolino<sup>12</sup>, per le sottili ciocche sulla fronte ed il movimento della capigliatura nella parte posteriore della calotta: i dettagli della pettinatura del giovinetto divino sono finemente curati nella copia frammentaria alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen<sup>13</sup>.

La terracotta Inventario 13845<sup>14</sup>, (*tav. III b*), oltre che con l'Erma Azara al Louvre<sup>15</sup>, utilizzata dallo Hafner, trova confronto con immagini di Alessandro segnate dalla medesima partizione simmetrica dei capelli a mezzo il capo, ad esempio la testa nella Collezione Schwarzenberg, a San Casciano in Val di Pesa<sup>16</sup> (*tav. III a*), ed uno dei medaglioni d'oro da Abukir, alla Walters Art Gallery di Baltimora<sup>17</sup>, pertinente ad una serie conosciuta da Caracalla in oriente. Nelle vedute

<sup>6</sup> T. DOHRN, *Athletenkopf aus Lucus Feronice*, in *Antike Plastik* 6 (1967) 70-74, *tav. 42-47*.

<sup>7</sup> P. C. BOL, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, *AM Beiheft* 2 (1972) 11-13, *tav. 1*; B. S. RIDGWAY, *The Riace Bronzen: a Minority Viewpoint*, in *Due Bronzi da Riace* (1985) II, 313-326, *fig. 8*.

<sup>8</sup> T. DOHRN, *Die Marmor-Standbilder des Doochos-Weibgeschenke in Delphi*, in *Antike Plastik* 8 (1969) 33-53, *tav. 21-25*.

<sup>9</sup> T. DOHRN, in HELBIG-SPEIER, *cit.* a nota 5, I (1963) 595-597 n. 810; R. BIANCHI BANDINELLI - A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma* (1973) 414, *fig. 346*.

<sup>10</sup> J. FREL, *The Getty Bronze* (1978) *fig. 16*.

<sup>11</sup> HAFNER, *cit.* a nota 2, 46, *tav. 17, 1-2*.

<sup>12</sup> H. VON STEUBEN, in HELBIG-SPEIER, *cit.* a nota 5, II (1966) 85, n. 1231; H. DÖHL, *Der Eros des Lysipp* (1968); P. MORENO, *Opere di Lisippo*, in *RIASA* 6-7, 1983-1984, 13-70, *figg. 18, 19*; vedi nota 13.

<sup>13</sup> F. POULSEN, *Catalogue of the ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (1951) 134-135 n. 180; MORENO, *cit.* a nota precedente, 27, *figg. 28, 32, 72*.

<sup>14</sup> HAFNER, *cit.* a nota 2, 42, *tav. 12, 1-2*.

<sup>15</sup> G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, I-III (1965) 255, *figg. 1733-1735*; A. HERRMANN, in *The Search for Alexander* (1980) 99 n. 3.

<sup>16</sup> E. SCHWARZENBERG, *Der lysippische Alexander*, in *Bonner Jahrbücher* 167, 1967, 86-92; A. HERRMANN, *cit.* a nota precedente, 98-99 n. 2.

<sup>17</sup> H. DRESSEL, *Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir*, *AbhKPreussAkadWiss* 1906, 2, 14 n. L, *tav. 2*; C. C. VERMEULE, in *The Search for Alexander*, *cit.* a nota 15, 103-104 n. 11.

lateralmente il plasticatore ha conseguito una semplificazione del modello ellenico, senza tuttavia rinnegarne l'eleganza.

Altri volti sono individuati da forme elaborate di *anastolé*. L'Alessandro Dressel all'Alberinum di Dresda<sup>18</sup> è stato chiamato in causa per alcune teste, sia al Vaticano<sup>19</sup> (tav. IV a) che a Pavia<sup>20</sup>, segnate da un risvolto forte ed asimmetrico dei capelli sulla fronte: vi si metta accanto la testa di Alessandro allo Schloss Fasanerie<sup>21</sup> (tav. IV b), e saremo convinti della validità della via indicata dallo Hafner.

Una testa del Gregoriano, Inventario 13758<sup>22</sup>, allude a prototipi più complessi. Per trovare qualcosa di simile al colpo di vento che sommuove questa viva chioma, bisogna ricorrere al ritratto di Alessandro in apoteosi alla Galleria Borghese<sup>23</sup>, ed alla testa della Ny Carlsberg Glyptotek<sup>24</sup> (tav. VII a), proveniente dall'Egitto. L'agitazione dei capelli dà luogo in questi marmi ad onde irregolari, che accrescono la verità del personaggio, come appunto accade nella terracotta. Più tardi il disegno si riduce alla schematica opposizione tra la parte risvoltata sulla fronte, e quella che scende lateralmente: è quanto vediamo in un bronzo proveniente dalla Licia, in una collezione svizzera<sup>25</sup>, forse di età imperiale. Al confronto, la testa ceretana dimostra la sua anteriorità.

L'iconografia di Alessandro incide nella formazione dell'immagine di divinità dal Tempio dello Scasato, il presunto Apollo<sup>26</sup> (tav. V b, VI b), tra gli esempi più evidenti della svolta ellenistica nell'area falisca. La mostra 'Santuari d'Etruria' ad Arezzo, ha portato nuova luce su questo frontone<sup>27</sup> di struttura etrusca, decorato da figure che si ispirano ai maestri della scultura greca. Il giudizio di eclettismo, inevitabile per l'insieme, non risponde però all'osservazione del busto che ha sollecitato il nome di Lisippo. Esso infatti riflette coerentemente una precisa proposta della plastica ellenica.

Che rappresenti la personificazione del Sole (la cui importanza nel mondo etrusco è stata sottolineata dal Bloch nella sua relazione a questo Congresso), si deduce dall'atteggiamento del torso, che non è di una figura seduta, bensì di chi sale sul carro, o lo conduce, con l'addome contratto e le braccia abbassate in avanti. Nelle vedute laterali (tav. VI b) e da dietro, è ben visibile un solco

<sup>18</sup> M. BIEBER, *Alexander the Great in Greek and Roman Art* (1964) 27, tav. 7, 12.

<sup>19</sup> HAFNER, *cit.* a nota 2, 44, tav. 14, 1-2.

<sup>20</sup> INVERNIZZI, *cit.* a nota 1, 27 n. T. 10, tav. 138.

<sup>21</sup> H. VON HEINTZE, *Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie bei Fulda* (1968) 1, 94 n. 1, tav. 1-2.

<sup>22</sup> HAFNER, *cit.* a nota 2, 45-46, tav. 13, 1-2.

<sup>23</sup> H. P. L'ORANGE, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 43, fig. 23.

<sup>24</sup> POULSEN, *Catalogue, cit.* a nota 13, 313 n. 441.

<sup>25</sup> F. VAN DER WIELEN, in J. DÖRIG, *Art antique. Collections privées de la Suisse Romande* (1975) 201 n. 384; C. C. VERMEULE, in *The Search for Alexander, cit.* a nota 15, 103 n. 9.

<sup>26</sup> T. DOHRN, in HELBIG-SPEIER, *cit.* a nota 5, III (1969) 714-715 n. 2804; M. SPRENGER - R. BARTOLONI, *Die Etrusker* (1977) 153, fig. 240-241; vedi anche nota 27.

<sup>27</sup> G. COLONNA - F. MELIS, in *Santuari d'Etruria*, 86-88 n. 4.9.3.B.

che attraversa la folta capigliatura come per l'alloggiamento di un diadema metallico, l'eventuale corona radiata. L'identificazione è esaltata da una notazione fisionomica. Ben poco del globo oculare è in vista; gli occhi hanno le palpebre accostate tanto che la pelle è corrugata al margine esterno dell'occhio, con l'indicazione delle cosiddette zampe-di-gallina: ciò significa che la figura guarda lontano in un orizzonte luminoso, atteggiamento quanto mai appropriato alla personificazione del Sole.

Ciò incoraggia al confronto con la testa in marmo di grandi proporzioni al Museo Capitolino<sup>28</sup> (*tav. V a*), che rappresenta certamente Elio per la presenza di tracce della corona radiata, e che accentra una serie di convergenze iconografiche e stilistiche con il pezzo di Falerii Veteres.

Coincidono il collo forte e allungato in torsione, la direzione verso l'alto dello sguardo, la forma arrotondata e prominente del mento con la fossetta; la bocca semiaperta, col labbro inferiore corto e carnoso; gli zigomi spiccati che determinano la struttura quadrata del volto, l'occhio infossato, con i cuscinetti laterali pronunciati nelle orbite; l'arcata sopracciliare disegnata con un sottile, continuo risalto a spigolo vivo; la bombatura della fronte alla radice del naso, la precisa ruga orizzontale (anch'essa segno dello sforzo nel guardare lontano), la parte superiore della fronte ristretta e piana.

L'analogia della pettinatura s'intende meglio se si tiene conto che l'impostazione delle teste è inversa, per cui il lato sinistro della terracotta è simile a quello destro del marmo, e viceversa.

Alla stretta connessione del torso da Civita Castellana (*tav. V b, VI b*) con il ritratto del Macèdone, porta d'altra parte il confronto con il bronzetto da Velleia al Museo di Parma<sup>29</sup> (*tav. VI a*), una delle versioni più persuasive dell'Alessandro con la lancia di Lisippo, dove osserviamo lo stesso stacco tra il disegno serrato della calotta, e lo sbocco della doppia serie di riccioli sulla fronte con la fluente caduta laterale. Il cerchio si chiude sui tipi lisippeï, notando che tale è la pettinatura del bronzetto di cavaliere da Ercolano, al Museo Nazionale di Napoli<sup>30</sup>, che dipende da una delle figure del gruppo commemorativo della battaglia del Granico: in questo caso, la massa dei capelli è soltanto sollevata dal rapido movimento del combattente, probabilmente lo stesso Alessandro, che colpisce di fendente.

Il bronzo di Velleia (*tav. VI a*) e, con la variazione che si è indicata, la statuetta di Ercolano, servono a dare nuova base alla coerenza da tempo intuita

<sup>28</sup> H. VON STEUBEN, in HELBIG-SPEIER, *cit.* a nota 5, II (1966) 229-230 n. 1423; BIEBER, *cit.* a nota 18, 70, *tav.* 45, 90-91.

<sup>29</sup> F. D'ANDRIA, *Bronzi romani di Velleia*, in *Contributi dell'Istituto di Archeologia* (Milano) 3, 1970, 45-46 n. 20, *tav.* 13; MORENO, *cit.* a nota 12, 41-43, *fig.* 6.

<sup>30</sup> CH. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque. La Sculpture*, IV 2 (1963) 708-712, *fig.* 302; F. COARELLI, *Alessandro, i Licinii e Lanuvio*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat* (1981) 229-262, *figg.* 38-39.

tra le terrecotte dello Scasato e la testa giovanile da Antemnae, anche questa al Museo di Villa Giulia<sup>31</sup> (tav. VII c): vi riconosciamo l'esuberanza dei boccoli articolati in duplice ordine sulla tempia e davanti all'orecchio. Il morbido viso del fittile di Antemnae, trova a sua volta riscontro nell'Alessandro giovane del British Museum<sup>32</sup> (tav. VII b), cui rimanda anche la pettinatura. Tornando ad uno dei monumenti basilari per la ricostruzione della famiglia iconografica, la testa in marmo da Copenhagen<sup>33</sup> (tav. VII a), si vedrà come il frammento da Antemnae consenta l'accostamento dei profili.

Volendo estendere il panorama alle culture italiche, il nucleo che siamo andati formando interessa le terrecotte votive « tipo Alessandro »: si pensi alle teste di Capua del gruppo indicato con la lettera U dalla Bonghi Jovino<sup>34</sup>, per le quali è stato felicemente richiamato il ritratto in marmo di Alessandro al Museo Civico di Catania<sup>35</sup>, e si potrebbe aggiungere quello giovanile di Pella<sup>36</sup>, entrambi validi per interpretare una protome di Lucera<sup>37</sup>, ed una matrice a Lipari<sup>38</sup>.

Un tramite d'altra natura, ma non meno suggestivo, con la plastica lisippea, viene offerto dal monumento funerario in terracotta con la morte di Adone al Museo Gregoriano Etrusco<sup>39</sup>, databile allo scorcio del secondo secolo a. C. Ai piedi della kline, la figura del cane che volge con forza la testa per lambire la propria ferita, richiama il cane colpito dagli artigli del leone nel rilievo da Messene al Louvre<sup>40</sup> (tav. VIII b), che viene considerato la più fedele riproduzione della caccia di Alessandro e Cratero innalzata a Delfi.

La revisione delle fonti letterarie ed epigrafiche, e la collazione con altri monumenti, ha portato recentemente a stabilire quella che deve essere stata la successione degli interventi di Leocare e Lisippo nel donario delfino, e comunque la distinzione dei loro compiti<sup>41</sup>. Plutarco<sup>42</sup> assegnerebbe a Lisippo

<sup>31</sup> R. DOHRN, in HELBIG-SPEIER, *cit.* a nota 5, III (1969) 740-741 n. 2841; SPRENGER-BARTOLONI, *cit.* a nota 26, 153, fig. 242.

<sup>32</sup> V. VON GRAEVE, *Ein attisches Alexanderbildnis und seine Wirkung*, in *AM* 89, 1974, 231-239, tav. 86, 1, 3, 4.

<sup>33</sup> Vedi nota 24.

<sup>34</sup> M. BONGHI JOVINO, *Capua preromana, Terrecotte votive*, I (1965) 118-123, n. U. I-XIV, tavv. 56, 2-4; 57, 1-4.

<sup>35</sup> G. LIBERTINI, *Il Museo Biscari di Catania* (1930) 12 n. 20, tav. B.

<sup>36</sup> M. SIGANIDOU, in *The Search for Alexander*, *cit.* a nota 15, 181 n. 155, tav. 25.

<sup>37</sup> R. BARTOCINI, *Arte e religione nella stipe votiva di Lucera*, in *Japigia* 18, 1940, 185-213, 241-298, in particolare 251-252, fig. 33.

<sup>38</sup> L. BERNABÒ BREA, *Menandro e il teatro greco nelle terrecotte liparesi* (1981) 256-247, fig. 434.

<sup>39</sup> T. DOHRN, in HELBIG-SPEIER, *cit.* a nota 5, I (1963) 593-594 n. 807; E. S. TURR, *Spätetruskische Tonsarkophage*, diss. Giessen 1969, 86, n. 42.

<sup>40</sup> PICARD, *cit.* a nota 30, 746, figg. 314-315; A. HERRMANN, in *The Search for Alexander*, *cit.* a nota 15, 121-122 n. 44; vedi note 41-43, 48.

<sup>41</sup> MORENO, *cit.* a nota 12, 46-53, fig. 57-65.

<sup>42</sup> PLUT., *Alex.* 40, 4-5.

<sup>43</sup> PLIN., *Hist. Nat.* XXXIV, 63.

il leone ed i cani, il che viene a coincidere con l'indicazione di Plinio<sup>43</sup> che Lisippo era celebre per una « caccia con cani » (*canibus ac uenatione*). L'innegabile affinità, non solo del movimento, ma anche della razza canina tra l'animale del gruppo da Tuscania ed il fregio del Louvre, può dunque portare all'effettivo riconoscimento della matrice lisippea.

Nella scelta del tema, l'area etrusca appare perfettamente allineata con quanto accadeva negli stessi anni della produzione artistica greca mobilitata per il committente romano. Uno scultore di nome *Sópátrōs*, forse il terzo degli artisti di questo nome, attivo a Delfi per iniziativa di un cittadino romano allo scorcio del secondo secolo<sup>44</sup>, firmava come copista la Cagna ferita in marmo pentellico, ora al Museo Barracco<sup>45</sup>. Anche in questa circostanza, era stato isolato il motivo di genere dal gruppo lisippeo.

Ma non è tutto. La caccia di Alessandro riserva altri spunti per chi voglia approfondire la genesi dell'insigne monumento etrusco, che abbiamo rivisitato con emozione nell'allestimento di Paolo Cercato<sup>46</sup> alla mostra di Arezzo: la Chimera<sup>47</sup> (*tav. VIII a*). Quel corpo leonino trova un'identità completa, fino alla sovrapposibilità, con la maggior parte della silhouette della fiera che appare nel rilievo da Messene (*tav. VIII b*): la situazione delle zampe posteriori, la destra anteriore allungata (l'altra nella Chimera è di restauro), l'asperata rientranza del ventre, il modellato della coscia, il rilievo delle costole, l'andamento del pelame sul petto. Ragioni di particolare interesse in questo confronto sono la tecnica in bronzo dell'originale da cui dipende il fregio del Louvre, la fama dell'artista, la celebrità del luogo (la nicchia sovrastante il Tempio di Apollo nel santuario di Delfi), e finalmente una cronologia meglio definita rispetto a quella che si può ottenere comparando alla Chimera i leoni funerari: il gruppo di Alessandro e Cratero sarebbe stato infatti votato nel 331 e terminato sullo scorcio del quarto secolo<sup>48</sup>.

L'importanza del modello lisippeo è accresciuta dalla testimonianza offerta da un medaglione d'oro del Cabinet des Médailles<sup>49</sup>, proveniente da Tarso, che rappresenta Alessandro a cavallo in atto di trafiggere un leone. La belva è in atteggiamento molto simile a quello del donario di Delfi e della Chimera,

<sup>44</sup> P. MORENO, *Sopatros*, 1-3, in *EA VII* (1966) 404-405; F. COARELLI, *La statue de Cornelia*, in *Le dernier siècle de la République romaine et l'époque augustéenne* (1978) 15-28, spec. 18; vedi nota 45.

<sup>45</sup> G. KOPCKE, *Die Hündin Barracco*, in *RM* 76, 1969, 128-140; P. MORENO, *Modelli lisippeici nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art décoratif à Rome*, cit. a nota 30, 173-227, spec. 196-199, figg. 48-49 (iscrizione), 50.

<sup>46</sup> P. CERCATO, in *Santuari d'Etruria*, 189; vedi nota 47.

<sup>47</sup> SPRENGER-BARTOLONI, *cit.* a nota 26, 143, fig. 207; G. COLONNA, in *Santuari d'Etruria*, 173-174 n. 10.1.

<sup>48</sup> P. MORENO, *Lisippo*, I (1974) 45-46, 86-105, Iscrizioni n. 11, figg. 32-36; vedi note 40-43.

<sup>49</sup> PICARD, *Manuel*, *cit.* a nota 30, 746-747, fig. 317.

e conferma l'appiattimento della parte anteriore del corpo, in funzione del comporsi con l'antagonista: qui il sovrano al galoppo, nel gruppo etrusco Bellerofonte montato su Pegaso, secondo le numerose, specifiche figurazioni utilizzate nello studio del pezzo aretino <sup>50</sup>.

Tra gli aspetti più producenti di queste comparazioni, è la possibilità di puntualizzare nella ricerca lisippea l'origine di quella sensazione che si avverte di fronte al bronzo etrusco, che il mostro emetta un fiato, un furioso e impotente lamento con l'estrema vampa del fuoco interiore. La suggestione non nasce solo dallo spalancarsi delle fauci, ma dall'accorto studio del plastificatore nella resa della contrazione addominale e dell'espansione del torace. Era proprio di Lisippo cogliere nella figura umana ed animale momenti particolari della respirazione: l'artefice etrusco ha dato, per questa via, eccezionale pregnanza al mito.

Si conserva soltanto la riproduzione fotografica di un monumento scavato nel 1913 a Vignanello, ai confini nord-occidentali dell'area falisca. Si tratta del coronamento figurato di un candelabro in bronzo (*tav. IX b*), proveniente dalla camera sepolcrale indicata nella pubblicazione del Giglioli <sup>51</sup> come Tomba III: in particolare, la statuetta si trovava nel loculo n. 1 della sezione destra, una sepoltura intatta col suo corredo e sigillata da tegole, una delle quali iscritta in lingua falisca. Vi era deposta una *Poplia*, figlia di *Cauio Velmineo* <sup>52</sup>. La suppellettile, costituita in massima parte da vasi tardo falisci a figure rosse, e priva di ceramica a vernice nera, porta ad un'epoca anteriore alla distruzione di Falerii ed alla conquista romana del 241, probabilmente allo scorcio del quarto secolo <sup>53</sup>.

L'ornamento di candelabro, oggetto di maggiore costo e prestigio, può essere anche più antico, e converrà accontentarsi di una collocazione nella seconda metà del quarto secolo, che è già sorprendentemente alta per il soggetto rappresentato.

Il bronzo, alto 0,35, mostra Eracle fanciullo in riposo, la gamba destra portante, la sinistra avanzata; la mano destra si appoggia all'anca, la sinistra abbassata tiene la clava che tocca il suolo: dall'esame della fotografia, sembra che il legno continuasse sotto la leontea che si avvolge al braccio, andando a puntellare l'ascella. Avremmo in tal caso lo schema dell'Eracle in riposo nel tipo Copenhagen-Dresda <sup>54</sup>, anteriore all'innovazione lisippea della mano destra condotta dietro il dorso, anziché sull'anca, che darà alla composizione una diversa spa-

<sup>50</sup> Vedi nota 47.

<sup>51</sup> G. Q. GIGLIOLI, *Vignanello*, in *NS* 1916, 37-86, spec. 63-72, figg. 18, 23, 24 (Statuetta di Eracle).

<sup>52</sup> G. GIACOMELLI, *La lingua falisca* (1963) 105, n. III.

<sup>53</sup> GIGLIOLI, *cit.* a nota 51, 63-72, fig. 29.

<sup>54</sup> P. MORENO, *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo*, in *MEFRA* 94, 1982, 379-526, spec. 406-409; 486-489, tipo A. 1-7, figg. 10, 12-15, 120-123.

zialità, caratterizzando i tipi di Argo, Anticitera-Sulmona, Pitti-Farnese, e le successive mutazioni<sup>55</sup>.

L'importanza del bronzo di Vignanello sta nel fatto che il disegno della leon-tea, avvolta come si è visto al braccio sinistro, annodata con le zampe anteriori sul petto della figura, e portata a coprire il capo dell'eroe con il muso, si trovava come variante tarda della famiglia iconografica più recente, quella appunto segnata dal movimento della mano destra dietro la schiena. Si tratta del tipo Pozzuoli-Antinori<sup>56</sup>, del quale sono note anche immagini infantili: Museo Capitolino<sup>57</sup>, Galleria Borghese<sup>58</sup>, Ermitage<sup>59</sup>, Palazzo Sacchetti<sup>60</sup> (tav. IX a), Collezione Heyl a Darmstadt<sup>61</sup>, Museo Nazionale Romano<sup>62</sup>, Museo Nazionale di Atene<sup>63</sup>, due esemplari al Louvre<sup>64</sup>, ed uno inedito al Museo Civico di Velletri.

Nella statuetta di provenienza falisca, tutto coincide con le repliche infantili del tipo Pozzuoli-Antinori, compresa la leggera inclinazione a sinistra del viso, tranne la posizione della mano destra, che è fedele, come si è detto, allo schema più antico dell'Eracle Copenhagen-Dresda. Poiché la datazione del corredo è ben ancorata, il bronzo ci dimostra che fin dall'inizio dell'ellenismo era cominciata l'elaborazione dei tipi di Eracle in riposo in forme infantili. Il che rappresenta un notevole progresso nella nostra conoscenza di una vicenda iconografica, che sembrava essersi sviluppata in quel senso solo per l'esigenza di dare un contenuto eroico a ritratti di fanciulli in età imperiale.

Quasi continuando il discorso sollevato in questo Congresso dalla Martelli sulla fortuna di Eracle nell'Etruria arcaica, numerose tappe segnano il diffondersi in Italia dell'immagine dell'eroe stanco. È proprio alla fine dell'arcaismo, attorno al 480, che la ceramica attica introduce questo schema nella scena di conversazione con *Géras*, sulla pelike del Museo di Villa Giulia, rinvenuta a Cerveteri<sup>65</sup>. Una nestoride lucana del Pittore del Primato, ne mostra la popolarità

<sup>55</sup> Ibidem, 422-484; 493-521, tipi B. 1-7, figg. 32-57, 63-87, 90-113, 124-136; vedi note 56-64.

<sup>56</sup> MORENO, *cit.* a nota 54, 484-485; 522-524, tipo B.8.1-12, figg. 114-119, 137-138.

<sup>57</sup> H. STUART JONES, *The Sculptures of the Museo Capitolino* (1912) 159 n. 51, tav. 38; MORENO, *cit.* a nota 54, 524, n. B. 8.12.

<sup>58</sup> MORENO, *cit.* a nota 54, 484-485; 523, n. B.8.8, fig. 118.

<sup>59</sup> O. WALDHAUER, *Die antike Skulpturen der Ermitage*, II (1937) 64 n. 187, tav. 73; MORENO, *cit.* a nota 54, 524, n. B.8.11.

<sup>60</sup> Inedita.

<sup>61</sup> E. LANGLOTZ, *Sammlung antiker Kunst, Katalog der Sammlung Baron Heyl, Darmstadt*, II (1930) 2 n. 9, tav. 7; MORENO, *cit.* a nota 54, 523-524 n. B.8.10.

<sup>62</sup> D. CANDILIO, in *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I 2 (1982) 348 n. 48; MORENO, *cit.* a nota 54, 485; 523 n. B.8.9, fig. 119.

<sup>63</sup> C. WATZINGER, *Die Ausgrabungen am Westabhang der Akropolis*, in *AM* 26, 1901, 305-332; 315-316 n. 7, fig. 10.

<sup>64</sup> W. FRÖHNER, *Notice de la sculpture antique du Musée impériale du Louvre* (1889) 314-315 n. 330-331.

<sup>65</sup> G. Q. GIGLIOLI, *Una pelike attica da Cerveteri al Museo di Villa Giulia a Roma con Herakles e Geras*, in *Studies presented to David M. Robinson*, II (1953) 111-113, tavv. 36a-b; 37c; A. GREIFENHAGEN, in *HELBIG-SPEIER*, *cit.* a nota 5, III (1969) 590-591 n. 2634.



nel quarto secolo <sup>66</sup>. Apelle ne elaborò il tipo in un dipinto che fu portato a Roma, dove Plinio <sup>67</sup> lo definì *Hercules auersus*: di qui le vedute posteriori di tre quarti in un affresco da Ercolano al Museo Nazionale di Napoli <sup>68</sup>, e su di un frammento di ceramica puteolana all'Albertinum di Dresda <sup>69</sup>.

È un esempio di come la sorte del modello plastico si intrecci a quella della pittura, che è pur sempre l'asse portante dell'iconografia antica. Casi di apparente anticipazione nella ceramografia etrusca di temi correntemente ritenuti esclusivi di Lisippo, vanno spiegati alla stessa stregua.

Variamente datato nell'ambito del quarto secolo, il Cratere degli Argonauti <sup>70</sup> è vicino alla base con Atleti dell'Acropoli di Atene <sup>71</sup>, per la composizione delle figure stanti sulla faccia principale. Uno dei Dioscuri vi è rappresentato in un disegno molto simile all'*Apoxyómenos* <sup>72</sup>, benché il gesto del personaggio divino sia diverso, intento com'è questi a fasciarsi il braccio sinistro, in preparazione alla contesa pugilistica con Amico: qualche restauro in questa parte della figura non compromette l'autenticità del movimento. Anche nel rilievo ateniese appaiono giovani che richiamano il capolavoro lisippeo. Ma ci è permesso dire che sono dirette derivazioni dalla statua?

Se la datazione del vaso fiorentino è incerta, il cratere apulo al Museo Jatta di Ruvo <sup>73</sup> con la veduta posteriore di un atleta di strigile, si data fra il 375 ed il 350, lasciando scarso àdito all'ipotesi che il ceramografo abbia conosciuto il bronzo di Lisippo, con il quale tuttavia la somiglianza è palese per il raro, identico gesto delle braccia.

La coincidenza va dunque spiegata con la preesistenza di studi analoghi nella pittura monumentale, da cui dipendono tanto le decorazioni vascolari, quanto le realizzazioni plastiche di Lisippo.

Prescindendo dall'accezione atletica, non ci stupirà allora di scoprire negli affreschi della Tomba François <sup>74</sup> che Celio Vibenna sta di fronte al suo liberatore nell'impianto figurativo dell'*Apoxyómenos*, e che Mastarna (*tav. X b*) si fa incontro

<sup>66</sup> A. D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania Campania and Sicily* (1957) 170 n. 963, tav. 75, 5.

<sup>67</sup> PLIN., *HistNat*, XXXV, 94.

<sup>68</sup> O. ELIA, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli* (1932) 18-19 n. 19n, tav. 1.

<sup>69</sup> MORENO, *cit.* a nota 54, 422, fig. 30.

<sup>70</sup> BEAZLEY, *EVP*, 33-35, tav. 9, 1; P. BOCCI, *Gruppo degli Argonauti*, in *EAA* I (1959) 630, fig. 812; BIANCHI BANDINELLI-GIULIANO, *cit.* a nota 9, 271, fig. 309; P. BOCCI PACINI, in *Prima Italia* (1981) 169 n. 116.

<sup>71</sup> G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik, HdbArchäol* III 1 (1950) 276, nota 10.

<sup>72</sup> Vedi nota 5.

<sup>73</sup> A. D. TRENDALL - A. CAMBITOGLU, *The Red-figured Vases of Apulia* I (1978) 252 n. 217.

<sup>74</sup> T. DORHN, in HELBIG-SPEIER, *cit.* a nota 5, IV (1972) 204-205 n. 3239, B; F. COARELLI, *Le pitture della Tomba François a Vulci: una proposta di lettura*, in *DialArch* 1, 1983, 43-69, fig. 2, 7; A. MAGGIANI, in *Civiltà degli Etruschi*, 310-312, fig. alla p. 311; F. RONCALLI, in F. BURANELLI, *La Tomba François di Vulci* (1987) 89-92, fig. 8.

al prigioniero ripetendo il gesto a noi familiare attraverso l'Eros con l'arco <sup>75</sup> di Lisippo (tav. X a). Se è vero che il cratere degli Argonauti è stato prodotto a Vulci, avremmo nella fedeltà al modello ellenico un'altra occasione di coerenza.

Il Cristofani ha mostrato ai congressisti uno dei tre *stámmoí* falisci da Orvieto che riproducono l'epifania di Dioniso e Arianna <sup>76</sup> (tav. XI a): osserviamo anche qui quanto siano sottili e intricati i legami col repertorio greco. Il gruppo principale è incorniciato da due Eroti, il cui atteggiamento è simile a quello del *Kairós* <sup>77</sup> (tav. XI b).

Non sembra che i vasi scendano oltre la metà del quarto secolo, mentre Lisippo, secondo la tradizione letteraria <sup>78</sup>, avrebbe dato forma all'attimo fuggente negli anni in cui Alessandro era re (336-323).

A tale periodo si avvicina appena il cratere campano al Kunsthistorisches Museum di Vienna <sup>79</sup> (tav. XI c), con una figura alata affine alla personificazione. Ma abbiamo la prova che tutto dipende dalla pittura monumentale, quando ricorriamo all'*imagérie* attica. Un cratere a campana del Museo Nazionale di Atene <sup>80</sup> mostra questo caratteristico schema di corsa in una figuretta di Satiro. È anche qui, come nelle ceramiche falische del Museo Archeologico di Firenze, un *párrergon*, l'elemento secondario di un quadro con l'apoteosi di Eracle: una scenetta che verrà isolata in Italia dalla pratica decorativa attraverso la ceramica di Gnathia fino allo *skýphos* falisco di Viterbo con l'Erote che in tale atteggiamento insegue un'oca <sup>81</sup>.

Indipendentemente dalle diramazioni occidentali, artisti di Sicione avevano valorizzato quei temi. Pausia aveva dato nella sua pittura dignità di soggetto autonomo a certe figurette di Eroti <sup>82</sup>, Lisippo ne trasse ispirazione per l'Eros di Tespie <sup>83</sup> e per l'allegoria del *Kairós* che esprimeva la sua estetica.

<sup>75</sup> Vedi nota 12.

<sup>76</sup> BEAZLEY, *EVP*, 77-79; M. MARTELLI, in *Pittura Etrusca a Orvieto* (1982) 88-90, n. 11-12.

<sup>77</sup> MORENO, *cit.* a nota 12, p. 58-63, fig. 16, 17, 20.

<sup>78</sup> TZETZES, *ἐπιγρ.* 70; TZETZES, *ιστ.* X, 257-267.

<sup>79</sup> TRENDALL, *cit.* a nota 66, 299 n. 513, tav. 120, 1.

<sup>80</sup> H. METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV<sup>e</sup> siècle* (1951) 225 n. 59, tav. 31, 2.

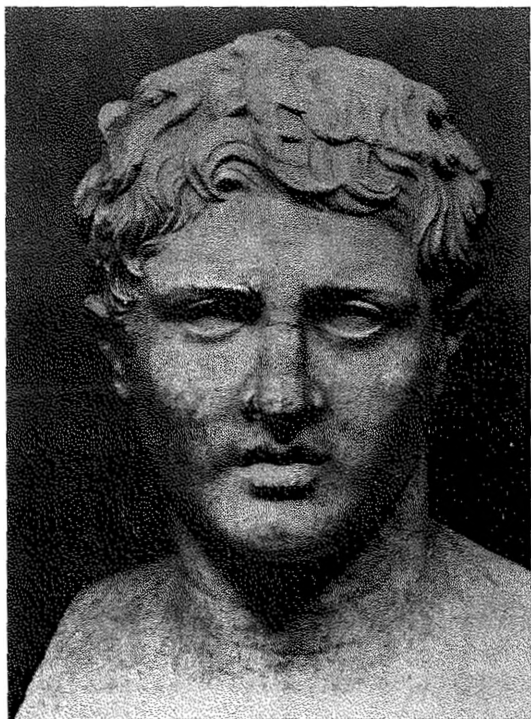
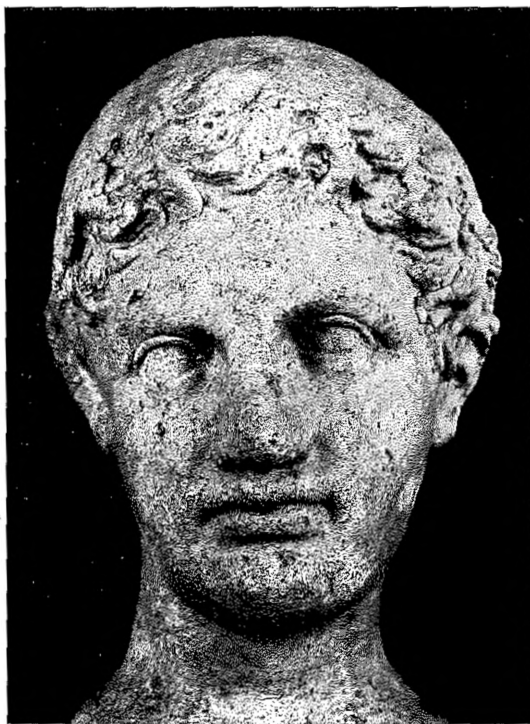
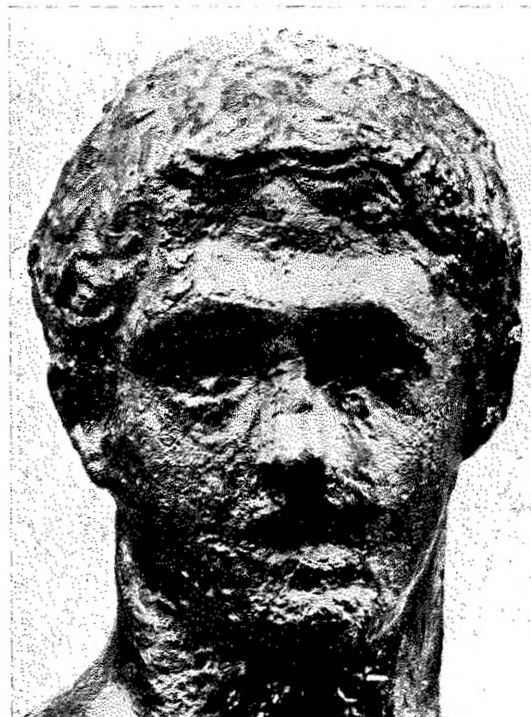
<sup>81</sup> MORENO, *cit.* a nota 45, 176, fig. 12.

<sup>82</sup> A. EMILIOZZI, *La Collezione Rossi Danielli nel Museo Civico di Viterbo* (1974) 170-171 n. 223, tav. 119.

<sup>83</sup> Vedi nota 12.

## RIFERIMENTI FOTOGRAFICI

*Fig. 1*, Istituto Archeologico Germanico (poi abbreviato IAG), Roma, Neg. 62.442; *fig. 2*, da *Civiltà degli Etruschi*, figura al n. 17.2.1.5.; *fig. 3*, Deutsches Archäologisches Institut, Atene, Neg. Athen 70.51; *fig. 4*, J. Paul Getty Museum, Malibu; *fig. 5*, Anderson, Firenze, n. 42227, particolare; *fig. 6*, Moreno, dal calco, Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn; *fig. 7*, da Hafner, *cit.* a nota 2, tav. 11, 1; *fig. 8*, da Hafner, *cit.*, tav. 13, 1; *fig. 9*, IAG, Roma, Neg. 67.1085; *fig. 10*, Barbara Malter, Roma; *fig. 11*, Soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale, Roma; *fig. 12*, Museo Archeologico Nazionale, Parma; *fig. 13*, Moreno; *fig. 14*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek; *fig. 15*, da von Graeve, *cit.* a nota 32, tav. 86, 3; *fig. 16*, Soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale, Roma; *fig. 17*, Alinari, Firenze, n. 2539; *fig. 18*, Giraudon, Parigi, n. G.1032, particolare; *fig. 19*, Barbara Malter, Roma; *fig. 20*, Soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale, Roma; *fig. 21*, Moreno; *fig. 22*, IAG, Roma, Neg. 63.788, particolare; *fig. 23*, Soprintendenza archeologica per la Toscana, Firenze, Neg. 35LL8.5; *fig. 24*, Moreno; *fig. 25*, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

*a**b**c*

*a)* Lucus Feroniae. Erma di Atleta; *b)* Città del Vaticano, Musci. Testa votiva, da Cerveteri; *c)* Atene, Museo Nazionale Archeologico. Statuetta di Atleta, particolare, da Anticitera.

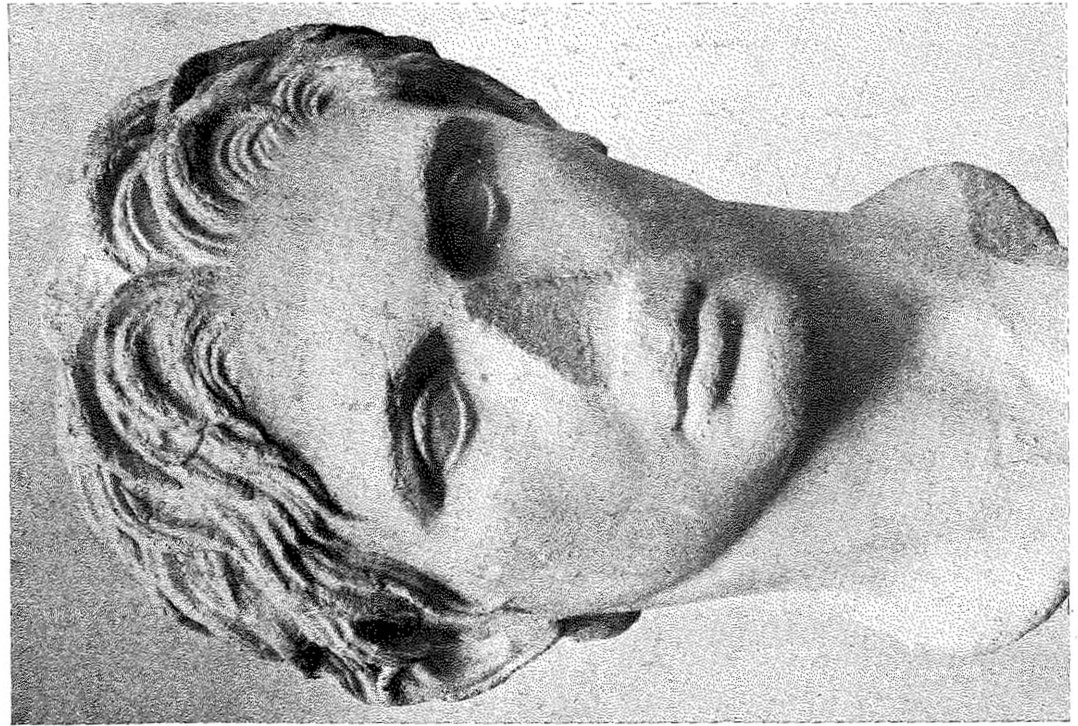
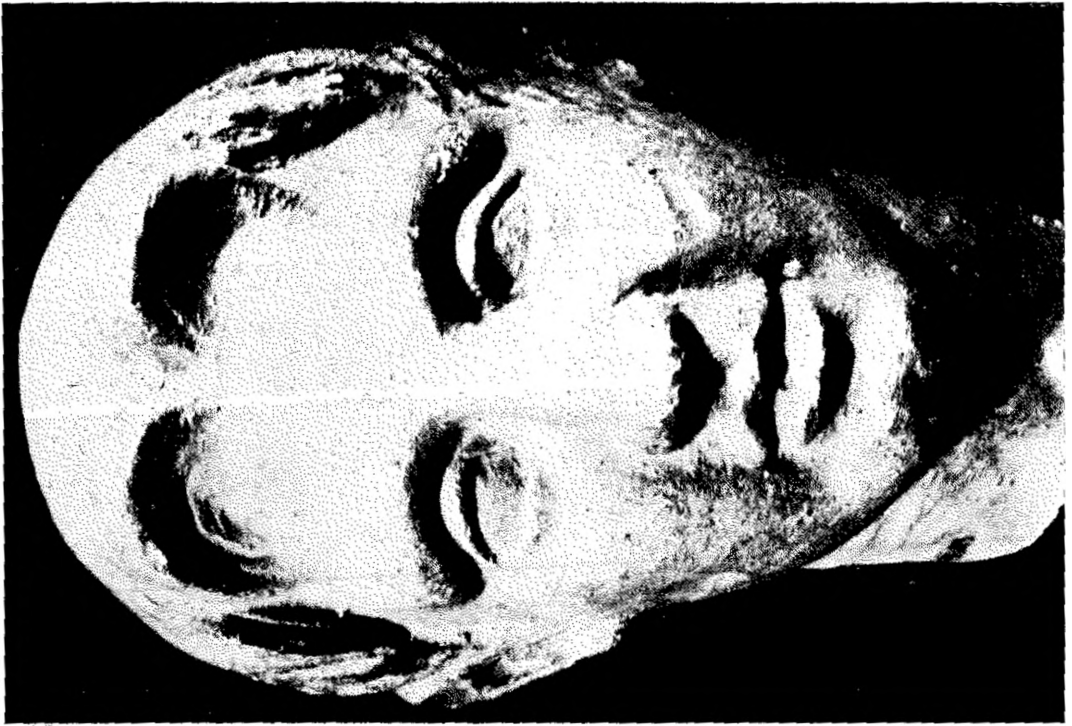


a



b

a) Malibu, J. Paul Getty Museum. Statua di Atleta, dal Mare Adriatico; b) Città del Vaticano, Musei. Fregio floreale con protomi, particolare.

*a**b*

*a*) San Casciano in Val di Pesa, Collezione Schwarzzenberg. Testa di Alessandro (calco); *b*) Città del Vaticano, Musei. Testa votiva, da Cerveteri.



a



b

a) Città del Vaticano, Musei. Testa votiva, da Cerveteri; b) Fulda, Scholoss Fasanerie. Testa di Alessandro.



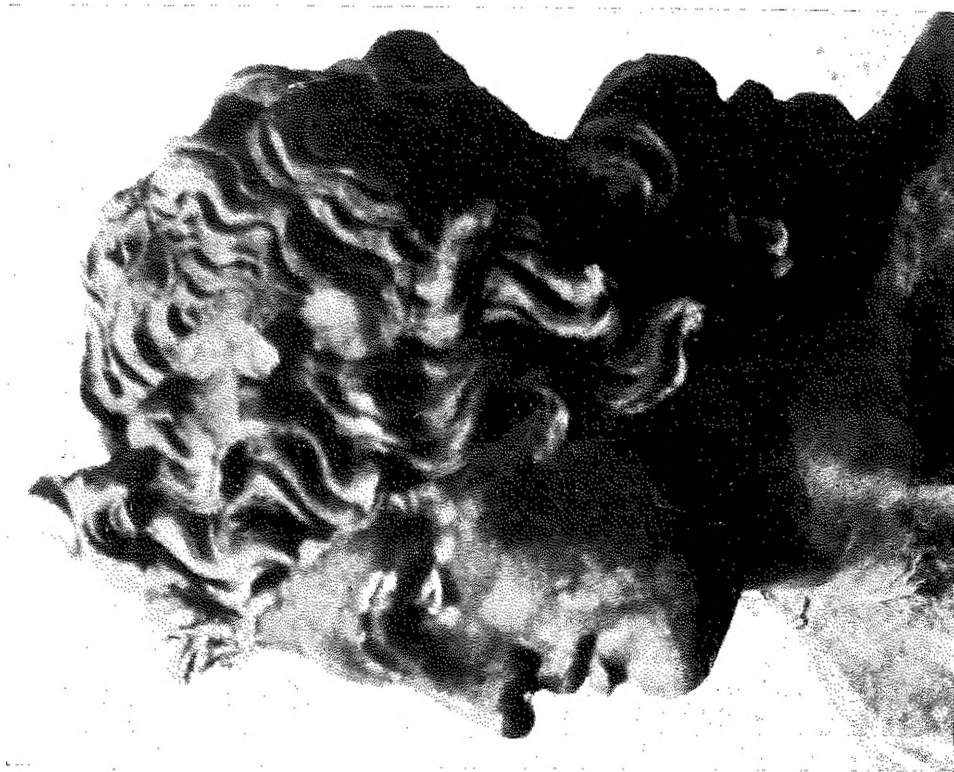
a



b

a) Roma, Museo Capitolino. Testa colossale di Elio; b) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Busto della personificazione del Sole, da Falerii Veteres, Tempio dello Scasato.





a) Parma, Museo Archeologico Nazionale. Statuetta di Alessandro con la lancia, particolare, da Velleia; b) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Busto della personificazione del Sole, da Falerii Veteres, Tempio dello Scasato.



a



b



c

a) Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Testa di Alessandro, dall'Egitto; b) Londra, British Museum. Testa di Alessandro giovane; c) Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Testa, da Antemnae.



*a)* Firenze, Museo Nazionale Archeologico. Chimera, da Arezzo; *b)* Parigi, Musée du Louvre. Base a rilievo con la Faccia di Alessandro, particolare, da Messene.

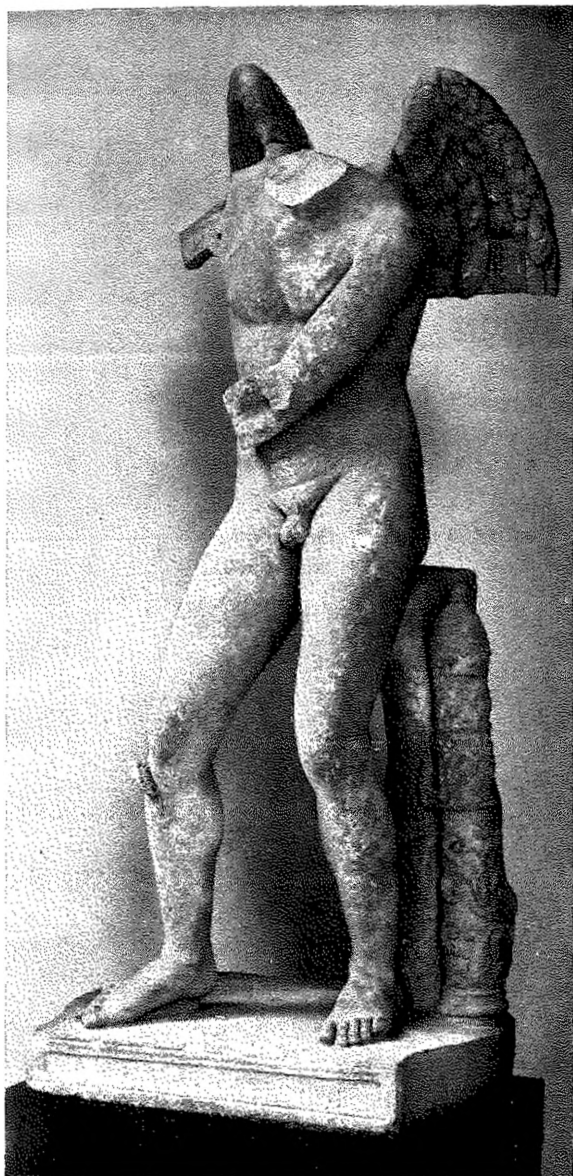


a



b

a) Roma, Palazzo Sacchetti. Statua di Eracle fanciullo in riposo; b) Già Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Ornamento di candelabro con Eracle fanciullo in riposo, da Vignanello.



a

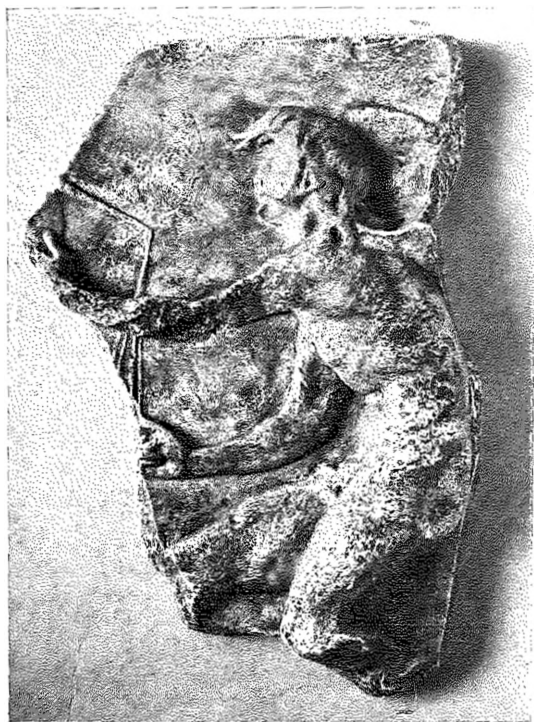


b

a) Roma, Scuola Archeologica Spagnola. Statua di Eros con l'arco, da Gabi; b) Roma, Villa Albani. Affresco con scena storica, particolare con Mastarna, da Vulci, Tomba François.



a



b



a) Firenze, Museo Nazionale Archeologico. Cratere falisco, particolare, da Orvieto; b) Traù, Monastero delle benedettine. Rilievo con Kairos (calco); b) Vienna, Kunsthistorisches Museum. Cratere campano, particolare.