

ADRIANO MAGGIANI

## UN ARTISTA ITINERANTE: IL MAESTRO DI ENOMAO

La dinamica delle produzioni artistiche nell'Etruria di età ellenistica è caratterizzata dalla grande mobilità sia del livello più alto della committenza sia degli artigiani più qualificati, costretti a cercare le commesse in un vasto ambito territoriale, nonché dalla dialettica tra maestranze itineranti e botteghe locali<sup>1</sup>.

Questa affermazione, certo largamente condivisa, non ha però finora goduto di quel supporto documentario ampio e dettagliato che necessiterebbe. Per parte mia, ho di recente creduto di enucleare indizi concreti del fenomeno della circolazione delle maestranze utilizzando anche i dati paleografici di iscrizioni apposte ad oggetti di elevata qualità artistica<sup>2</sup>.

Quale piccolo contributo ulteriore alla discussione ho oggi scelto invece un nucleo di tre monumenti, del resto assai noti, che mi sembrano la prova dell'attività di un solo scultore in centri diversi dell'Etruria settentrionale.

La cassa di urna cineraria in alabastro, Firenze 5768, è monumento da tempo noto e oggetto di analisi da parte di Heinrich Brunn, Clelia Laviosa e Françoise Pairault<sup>3</sup>; i giudizi di questi studiosi non sono stati concordi se non sulla circostanza che si tratta di un monumento di qualità eccezionale. Volterrana per Brunn e Pairault, l'urna era da attribuire alle fabbriche di Chiusi per Clelia Laviosa, che si fondava sulla qualità del materiale: criterio scarsamente affidabile, in quanto inoltre limitato essenzialmente all'analisi autoptica<sup>4</sup> (tavv. I a-b, II c).

Assai scarse sono le notizie circa tempi e modo di acquisizione del pezzo da parte del museo di Firenze: conservato fino al 1880 presso lo scultore Vincenzo Consani in Firenze, l'urna doveva essere già inserita nelle collezioni del museo al

---

<sup>1</sup> Sui vari aspetti del problema, vedi ora *Artigianato artistico*, passim, e in particolare, p. 22, note 9-15.

<sup>2</sup> *Ibidem*, 23.

<sup>3</sup> H. BRUNN, in BR.-KÖRTE I, 97, tav. 76, 3a-b; C. LAVIOSA, *Scultura tardo etrusca di Volterra* (1964) 30, tavv. 4-8; F. H. PAIRAULT, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra a représentations mythologiques* (1972) 151 s., 220 s., tav. 104-106.

<sup>4</sup> Discussione in PAIRAULT, *cit.*, 152, nota 1. Sul problema del riconoscimento degli alabastri volterrani, ancora valido A. NICCOLAI, *Sul materiale in cui sono scolpite le urne cinerarie di Volterra*, in *StEtr* 2, 1928, 419 ss.

momento del trasferimento dei materiali nell'attuale sede, o quanto meno non più tardi della fine del secolo scorso, dato il numero di inventario particolarmente basso <sup>5</sup>. Tra i pezzi esposti nella medesima sala del museo, ed ugualmente privo di indicazioni circa la provenienza, si trova il coperchio n. 5743, che per tipo dell'alabastro, dimensioni, tipo di alterazione superficiale, andamento delle fratture in corrispondenza del battente di appoggio alla cassa e per qualità del lavoro coincide in modo convincente con la cassa 5768 <sup>6</sup>.

Queste osservazioni hanno motivato il tentativo di associazione, che mi sembra largamente soddisfacente, in quanto consente l'acquisizione di un dato di qualche importanza (*tav. I a-b*).

Come è stato sottolineato <sup>7</sup>, caratteristiche proprie al monumento sono la forma lievemente trapezoidale, la completa assenza di cornice superiore, il basso listello di base, dal quale si dipartono i peducci decorati a kymation ionico. L'altezza del rilievo è considerevole, ma le figure appaiono ancora completamente inglobate nel fondo, dal quale emergono solo parzialmente. I fianchi sono decorati. Dal punto di vista compositivo il rilievo è saldamente organizzato su un asse centrale costituito dalla imponente figura della Erinni che vibra il colpo con la destra perduta portata obliquamente in alto davanti al petto, mentre sull'avambraccio sinistro si attorce un serpente, e su due ampie sezioni laterali animate da un forte movimento centrifugo, costituite da due gruppi di figure serrate in un incrociarsi e convergere di piani obliqui. Lo stile può definirsi barocco, nella accentuazione delle anatomiche muscolose e quasi enfiate, negli scorci e nelle contorsioni violente dei corpi, mentre nella trattazione delle teste è evidente una intonazione patetica, la cui accentuazione coloristica mi pare solo il frutto del piccolo modulo <sup>8</sup>.

Nella produzione volterrana di urne esiste almeno un monumento che presenta somiglianze tali da ipotizzare l'intervento dello stesso artista. Lasciando per il momento da parte l'urna Guarnacci 344, peraltro riconducibile probabilmente alla stessa tradizione <sup>9</sup>, consideriamo l'urna Guarnacci 183, con coperchio non pertinente, con scena del ratto di Proserpina, appartenente ai vecchi fondi del museo <sup>10</sup> (*tavv. I c, III a-b*). Identica la forma della cassa, identico l'aggetto forte delle figure, tuttavia ancora saldamente collegate al fondo, simile la calibratura della composizione: anche qui il centro ideale è costituito dalla grande figura alata, mentre il movimento centrifugo sui due lati è assicurato, a sinistra,

<sup>5</sup> L'archivio della Soprintendenza archeologica della Toscana non conserva alcun documento relativo all'acquisizione del pezzo; ciò sembra confermare la relativa antichità dell'acquisizione, dato che le registrazioni divengono sistematiche già alla fine degli anni ottanta.

<sup>6</sup> Dimensioni: coperchio 0.435; 0.755 × 0.255; cassa: 0.49; 0.74 × 26.

<sup>7</sup> PAIRAULT, *cit.* a nota 3, 152 nota 1.

<sup>8</sup> LAVIOSA, *cit.* a nota 3, 30.

<sup>9</sup> Museo Guarnacci, inv. n. 344, BR.-KÖRTE I, 72, 2; PAIRAULT, *cit.* a nota 3, 151, *tav.* 103, con medesimo soggetto.

<sup>10</sup> CUE 2, 170, n. 233.

dal gruppo con Proserpina, a destra, dalla decorativa figura del tritone. Alla base, un grande kymation ionico, dal difficile rapporto con il piano del rilievo, estende su tutta la larghezza della fronte il motivo che nell'urna di Firenze era limitato ai peducci. Sui fianchi sono scolpiti due demoni, dalle proporzioni molto allungate.

I due monumenti si inseriscono in un particolare momento della produzione volterrana, quando le casse, superata la rigida cornice della antica struttura di derivazione lignea, si arricchiscono di figure su tutta la superficie disponibile, ancora non coronata da profilature architettoniche<sup>11</sup>. Questa fase della produzione, caratterizzata generalmente da livello qualitativo basso, in stridente contrasto con la scelta dei cartoni e dei soggetti, che sembrano attingere invece spesso a una tradizione colta<sup>12</sup>, può datare tra l'ultimo quarto del III e l'inizio del II secolo a. C..

Questa indicazione cronologica non contrasta con quella proponibile su base stilistica. La forte impronta barocca dei rilievi orienta in maniera decisa verso manifestazioni del medio Ellenismo quali l'altare di Pergamo o la Nike di Samotracia<sup>13</sup>, opere cioè frutto della temperie dei decenni iniziali del II sec. a. C. A queste indicazioni può portare un nuovo contributo il coperchio associato all'urna di Firenze. La tipologia del defunto a torace scoperto e il tipo di capigliatura ancora folta e plastica non consentono, se è accettabile la proposta da me recentemente avanzata circa le tendenze tipologiche generali dell'artigianato funerario almeno dell'Etruria settentrionale, di pensare ad epoca posteriore al secondo decennio del II secolo a. C.<sup>14</sup>. D'altro canto, l'atteggiamento della figura, nella quale il violento movimento della testa introduce un elemento patetico<sup>15</sup>, è già assai prossimo a quello adottato su alcuni coperchi con defunti tunicati (e quindi posteriori in generale al 180)<sup>16</sup>. Tali considerazioni orientano verso i due decenni iniziali del secolo.

<sup>11</sup> È assai difficile decidere se il Maestro ha desunto questo particolare tipo di cassa dalla tradizione locale, ovvero se anche il modello della cassa rettangolare senza delimitazioni strutturali sia da attribuire alla sua inventiva. Su questa fase dello sviluppo della scultura volterrana, cfr. *Artigianato artistico*, 32 note 19-21. Diffuse vi appaiono già le tematiche mitologiche.

<sup>12</sup> Cfr. ad es. *Artigianato artistico*, 211, H, n. 266.

<sup>13</sup> Cfr. LAVIOSA, *cit.* a nota 3, per i decisi confronti con il fregio maggiore di Pergamo. Il riferimento alla Nike mi pare molto più pertinente nel caso in esame che in quello (più consueto) dell'Afrodite alata su un'urna del Maestro di Myrtilos, come proposto da LAVIOSA, *cit.*, 92; riferimento giustamente attenuato in F. H. PAIRAULT, *Un nouvel atelier de Volterra. Autour du Maître de Myrtilos*, in *MEFRA* 85, 1973, 125.

<sup>14</sup> *Artigianato artistico*, 33 note 24-26, in cui ho posto in relazione l'assunzione generalizzata nelle figure maschili della tunica con la politica moralizzatrice di Roma, di cui sono espressione il *Senatusconsultum de Bacchanalibus* e le leggi suntuarie.

<sup>15</sup> La testa, ricomposta probabilmente alla fine del secolo scorso è stata in occasione della mostra rimossa, liberata dai collanti e ricollocata. Essa ha mantenuta quasi intatta la forte torsione verso destra.

<sup>16</sup> Cfr. in particolare il bel coperchio Guarnacci 291, sul quale da ultimo *Artigianato artistico*, 91 s., n. 77, fig. a p. 80.

Il maestro che sta dietro alle due urne si pone dunque come il vero iniziatore del gusto barocco a Volterra, tendenza che avrà, qualche decennio dopo, il suo coerente ed estremo rappresentante nel Maestro di Myrtilos, nel quale il processo di affrancamento delle figure dal fondo, qui consapevolmente avviato e portato avanti dall'*Atelier* delle piccole patere, avrà il suo pieno compimento<sup>17</sup>.

Ma vi è un altro monumento che è stato già confrontato con la cassa di urna di Firenze senza però trarne tutte le possibili conseguenze<sup>18</sup>. L'urna decorata con la scena dell'uccisione di Enomao, conservata al museo gregoriano etrusco, inv. n. 13887 è di solito considerata proveniente da Volterra<sup>19</sup> (tav. II a). Ma come Nielsen<sup>20</sup> e Pairault<sup>21</sup> hanno osservato, basandosi sull'autorità del Gori, il pezzo era già nella prima metà del '700 nel palazzo dei priori di Todi; la notizia è ora confermata dalla pubblicazione di un documento grafico, sul quale ha attirato la mia attenzione F. Buranelli, dove l'urna è chiaramente, per quanto schematicamente, riprodotta (tav. II b)<sup>22</sup>.

Il materiale dell'urna, che ha sicuramente subito in età moderna un intervento di lucidatura, appare comparabile agli alabastri di migliore qualità di Volterra. Ciò che fa escludere una importazione diretta da Volterra, e soprattutto una sua migrazione in età moderna, è la circostanza che la tipologia del coperchio, che ritrae una coppia maritale, è solidamente ancorata alla tradizione perugina, e rara altrove<sup>23</sup>; è evidente infatti che il monumento ha avuto un enorme successo e un'influenza profonda sulle tradizioni delle locali botteghe di scarpellini, non solo a livello della composizione (la scena viene ripresa quasi esattamente dagli artigiani perugini che scolpivano il travertino)<sup>24</sup>, ma soprattutto perché la tipologia delle urne perugine sarà per molti decenni caratterizzata proprio dall'assoluta mancanza di cornice superiore<sup>25</sup>. Il monumento tudertino appare dunque profondamente radicato nella tradizione che possiamo definire latamente locale.

<sup>17</sup> PAIRAULT, *cit.* a nota 13, 123 ss. Sul problema, anche IDEM, *cit.* a nota 3, 99 ss. Come ho già scritto (in *Atti Siena*, 145), penso che le cronologie delle due serie vadano lievemente modificate rispetto al modello proposto dalla Pairault, nel senso di una probabile precedenza dell'«atelier des Petites pateres» rispetto al Maestro di Myrtilos.

<sup>18</sup> PAIRAULT, *cit.* a nota 3, 221, nota 1, limitatamente alla presenza della figura di Vittoria.

<sup>19</sup> T. DOHRN, *Pergamenisches in Etrurien*, in *RM* 68, 1961, 1 ss.; PAIRAULT, *cit.* a nota 3, tab. 9a-b.

<sup>20</sup> M. NIELSEN, in *AIRF* V (1975) 298, nota 3. Il riferimento è a A. F. GORI, *MusEtr* I (1739), tav. 135.

<sup>21</sup> PAIRAULT, in *Atti Siena*, 145 e nota 93; IDEM, *Une représentation dionisiaque méconnue*, in *MEFRA* 90, 1978, 224 nota 90.

<sup>22</sup> M. J. STRAZZULLA, in *Verso un museo della città* (1982) 184, VI.2.1.

<sup>23</sup> Anche PAIRAULT, in *MEFRA*, *cit.* a nota 21, 222 s. Il motivo è molto antico e comunque raro così a Volterra e territorio come a Chiusi. Più diffuso in aree a vocazione rurale come ad es. Asciano, cfr. E. MANGANI, *Il museo di Asciano* (1983) 56 ss.

<sup>24</sup> Come aveva già visto F. H. PAIRAULT, in *Atti Siena*, 157 nota 84.

<sup>25</sup> Cfr. ad es. G. CONESTABILE, *Dei monumenti di Perugia etrusca e romana* (1855) tav. 18, 34, 28, 24.

Il confronto tra i due monumenti attribuiti a Volterra e quello inserito nell'ambiente artistico perugino appare stringente e sembra postulare l'esistenza di un medesimo atelier o addirittura, a me sembra, dello stesso artigiano, che proporrei di denominare, dal tema mitico esibito sull'urna più raffinata, Maestro di Enomao, il quale si pone quindi come l'innovatore più profondo della tradizione artistica in questo scacchiere d'Etruria agli inizi del II secolo. Il Dohrn ha chiaramente enucleato le strette relazioni intercorrenti tra l'urna del Vaticano e la tradizione scultorea pergamena<sup>26</sup>. Ma già il Brunn, studiando l'urna di Firenze, ne aveva evidenziato i caratteri di novità e la qualità del rilievo, che attribuiva a mano greca<sup>27</sup>. Non dissimili sono stati i giudizi di Laviosa e Pairault<sup>28</sup>: in realtà, in questo caso, mi sembra si debba accogliere con favore l'ipotesi di un artigiano immigrato, probabilmente a seguito delle imprese asiatiche di Roma (197 a. C.)<sup>29</sup>. Mi domando se in questa trasmissione non si debba far intervenire il porto di Pisa, che nei decenni iniziale del II (e fino al 180 a. C.) registra ancora un notevole rigoglio della sua importanza come base navale e area di acquartieramento delle truppe impegnate sul fronte settentrionale<sup>30</sup>.

Non pochi sono i monumenti che potrebbero essere affiancati ai tre attribuiti al M. di Enomao, usciti dalla sua bottega o da lui influenzati<sup>31</sup> (*tav. III, c; IV a*). Mi limito tuttavia a presentare un esemplare chiusino, da Sarteano, che, pur nel cattivo stato di conservazione, fornisce tuttavia il dato prezioso di una associazione sicura con un coperchio di tipo eroico a torace scoperto, mentre sulla cassa, tipologicamente assimilabile a quelle del Maestro, spiccano figurazioni sti-

<sup>26</sup> DOHRN, *cit.* a nota 19, 1 ss.

<sup>27</sup> BRUNN, *cit.* a nota 3, 97.

<sup>28</sup> LAVIOSA, *cit.* a nota 3; PAIRAULT, *cit.* ibidem, 152.

<sup>29</sup> Su questi aspetti, con riferimento anche all'urna del Vaticano, da lui senz'altro definita volterrana, cfr. F. COARELLI, in *Atti Siena*, 39, fig. 7-8.

<sup>30</sup> Cfr. A. MAGGIANI, in *Artigianato artistico*, 33, nota 22; F. H. PAIRAULT, in *Atti Siena*, 158, 140, con riferimento però a un'età più recente.

<sup>31</sup> Particolarmente significative mi sembrano le affinità che collegano alle opere qui esaminate, sia per lo stile, con le figure lievemente schiacciate sul fondo e trattate a larghe superfici, sia per la composizione, sempre bilanciata su una figura centrale, spesso alata, sia per la struttura della cassa, fornita di scarsissimi elementi decorativi, tre altre urne tutte di qualità elevata del Museo Guaracci: M.G. 71, *CUE* 2, 77, pezzo di grande interesse, in quanto rappresenta probabilmente la fase di passaggio dal tipo di cassa con pilastri a quelle con fregio continuo, secondo la trafila che ho ipotizzato in *Artigianato artistico*, 116, nota 19; M.G. 399, *CUE* 1, 52, dall'Ipogeo Taddei (*tav. III c*), tra l'altro con coperchio femminile forse pertinente che presenta per suo verso considerevoli affinità con quello FI 5745; e la nota M.G. 270, cfr. G. C. PICARD, *Récherches sur la composition heraldique dans l'art du I siècle av. Ch.*, in *MEFRA* 85, 1973, 173 ss., figg. 4-7.

Un monumento come Guarnacci 118, *CUE* 2, 183 (A. MAGGIANI, in *REE* 1977, 276-278, n. 2) rappresenta forse la realizzazione di uno scultore locale influenzato dal Maestro. (*tav. IV a*). Al di là delle durezze della realizzazione, da cui risultano figurine goffe come pupazzi, va ribadito come l'opera non sia affatto di scarso impegno: di alabastro e di dimensioni monumentali, l'urna ricevette anche un corredo, eccezionale per l'epoca, di iscrizioni onomastiche dipinte apposte accanto alle figure.

listicamente assai affini<sup>32</sup> (tav. IV b). I caratteri epigrafici ci confermano che siamo già nel II secolo a. C.<sup>33</sup>.

In ogni caso, e senza allargare il pericoloso meccanismo dei confronti, ciò che importava qui sottolineare è che i monumenti considerati consentono di dimostrare un caso di trasferimento di un artista, quasi certamente greco e probabilmente famoso, che, dopo aver lavorato a Volterra per la clientela costituita dai maggiorenti della città (non c'è ragione di dubitare che i monumenti provengano dalle necropoli urbane) si spostò, forse a Chiusi<sup>34</sup>, certamente a Todi e/o a Perugia, al servizio delle ricche aristocrazie di questi rigogliosi centri di frontiera, non alieni certo dal servirsi dei migliori artigiani operanti nel territorio, come dimostra ad es. la Tomba dei Volumni. Ma diversamente da quell'episodio, il cui inquadramento cronologico mi sembra solidamente fissato all'ultimo quarto del III secolo<sup>35</sup>, il patrimonio di idee e di forme che il Maestro di Enomao, solo qualche decennio dopo, portava con sé incise profondamente sul bagaglio iconografico e stilistico degli scultori locali e ne influenzò per decenni la totalità della produzione.

<sup>32</sup> L'urna mi risulta sostanzialmente inedita. I dati inventariali forniscono le informazioni seguenti: inv. n. 68115; già Collezione Bargagli Petrucci n. 733; dal podere Le Tombe. Dim.: 0.44; 85 × 35; 50; 77 × 34. Cf. *BA* 14, 1920, supp. 23.

<sup>33</sup> Secondo il modello di distribuzione delle mode grafiche da me proposto in *Iscrizioni iguvine e mode grafiche nell'Etruria settentrionale*, in *Le Tavole iguvine* (1984) 220 ss.

<sup>34</sup> A Chiusi appartengono a questo filone stilistico, nel quale emergono molti elementi di confronto con i citati monumenti volterrani almeno le due notissime urne da Città della Pieve, J. THIMME, in *StEtr* 25, 1957, 120 n. 3, 127 n. 12.

<sup>35</sup> MAGGIANI, *cit.* a nota 33, 224, nota 21.



a



b



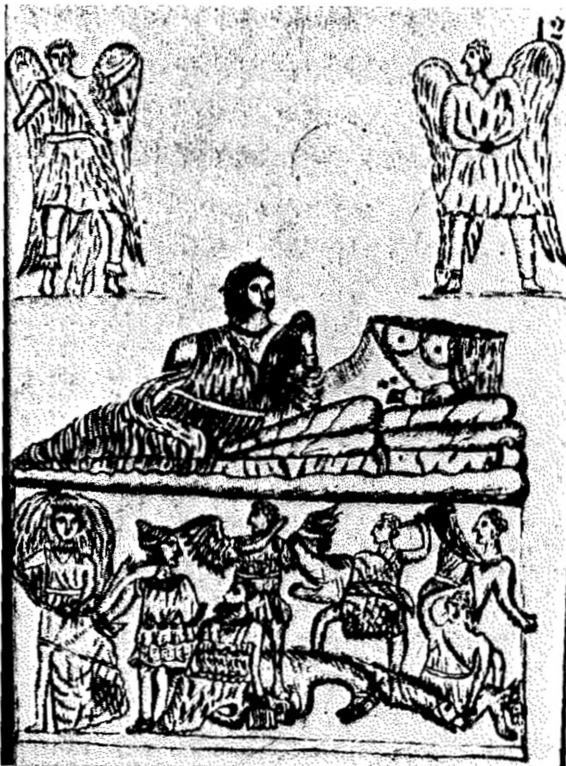
c

a) Firenze, museo archeologico, inv. 5768, 5743; b) Firenze, museo archeologico, inv. 5768, 5743. Veduta posteriore; c) Volterra, museo Guarnacci, inv. 183.





a



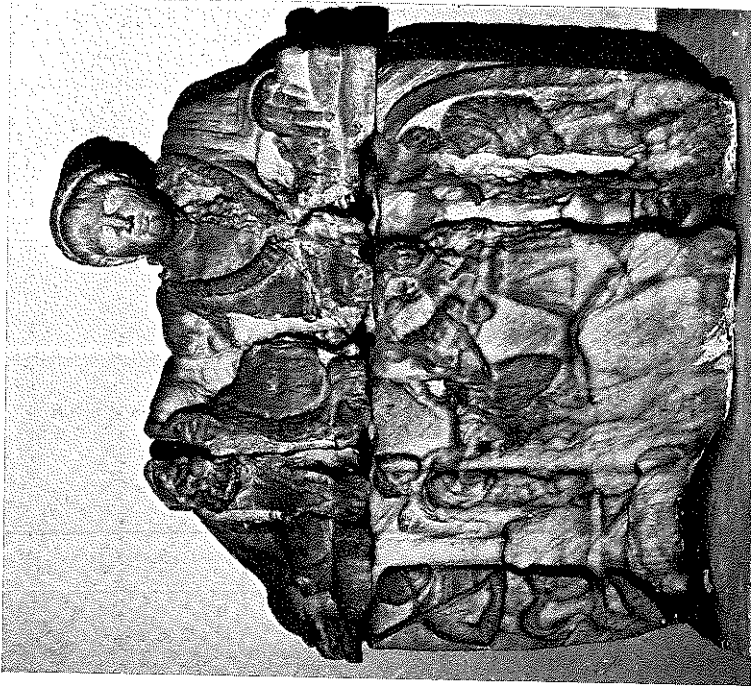
b

a) Vaticano, museo Gregoriano Etrusco, inv. n. 13887; b) Disegno dell'urna rinvenuta a Todi, da « *Per un museo della città* ».

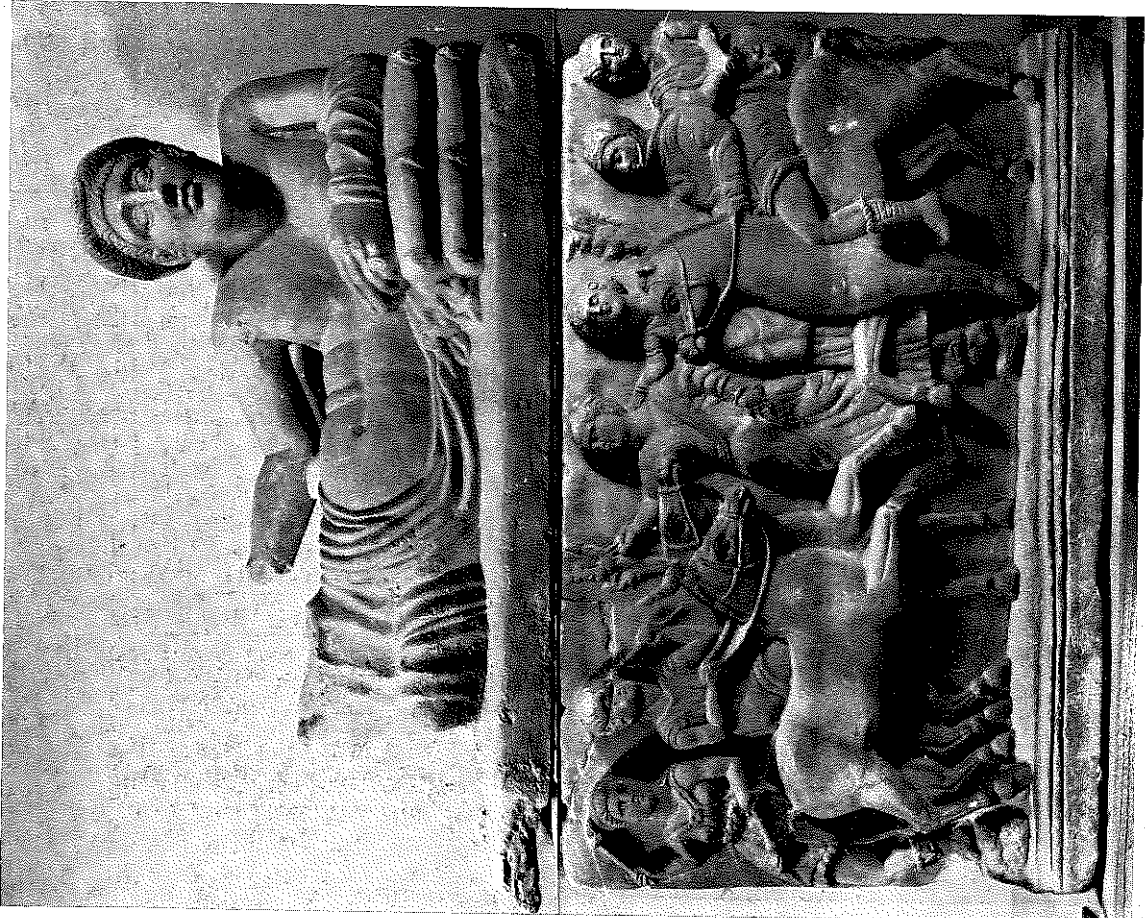




a-b) Volterra, museo Guarnacci, inv. 183. Particolari; c) Volterra, museo Guarnacci, inv. n. 599; d) Firenze, museo archeologico, inv. n. 5768. Particolare.



6



6