

UNA STATUA CINERARIA INEDITA DELLA COLLEZIONE CASUCCINI A PALERMO

(Tavv. VII-IX)

La statua cineraria che qui si riproduce per la prima volta (tavv. VII-IX) può considerarsi pressochè inedita, non essendo stata mai oggetto di una particolare illustrazione e mancando altresì nella lista che di questo genere di monumenti redasse Bianchi-Bandinelli nel suo lavoro su Chiusi (1). Dopo la semplice menzione che ne fecero i proprietari, Ottavio e Pietro Bonci-Casuccini nel loro *Catalogo dei monumenti Etruschi esistenti nel Museo Casuccini*, stampato a Siena nel 1862 (2), con particolari che non lasciano dubbio sulla identificazione (*statua sedente di calcare, rappresentante Plutone, con testa e braccia mobili, che conservano un poco i colori con i quali furono dipinte*), solo Pirro Marconi, nel suo *Itinerario del Museo Nazionale di Palermo* (3), la ricorda con brevi parole che attestano come il pregio artistico, pur sotto il camuffamento dei pesanti restauri, non ne fosse sfuggito al suo occhio sensibile. Ora che i restauri ottocenteschi sono stati tolti (e fu proprio con quest'opera che iniziai i miei lavori attorno alla collezione etrusca), sì che quel che dell'opera d'arte è giunto sino a noi si presenta a noi in modo genuino, c'è dato modo di ammirare nel *Plutone* una delle poche opere d'arte etrusche a grandi dimensioni che diano l'impressione di un lavoro veramente sentito dal suo artefice e nelle quali quel che vi è di specificatamente etrusco non sia dovuto ad incapacità od immaturità, ma ad una intenzione distinta da quella che anima gli artisti greci.

Eccetto che sul lato posteriore — la cui superficie ha meno sofferto dell'umidità, ma che certamente non era destinata ad

(1) *Monumenti Antichi dei Lincei*, XXX, col. 493, sgg.

(2) Pag. 12, quarto capoverso.

(3) Pag. 13, ultimo capoverso.

essere vista — su tutto il resto della statua, tanto sulle vesti che sul sedile, sono visibili delle tracce scarse ma sicure di color rosso, che a causa appunto della loro uniforme diffusione ritengo siano i resti dell'imprimitura. Ma anche se in origine qualche piega delle vesti era resa in colore, la nostra statua resta pur sempre uno degli esempi più tipici, forse addirittura il più tipico, del cubismo antico. Tutta la sagoma del defunto è ridotta ad unico blocco composto di due parallelepipedi sovrapposti, senza altra modellatura all'infuori di una fossa larga e poco profonda tra i seni e le gambe, dal quale escono la testa, gli avambracci e la metà anteriore dei piedi (anche questi ridotti ad una massa compatta ed indistinta); e gli avambracci stessi non hanno sagoma alcuna, bensì sono dei tronchi di cono; il collo è un cilindro perfetto; la massa dei capelli si stende liscia e compatta sul cranio e solo il colore nero ne rivela l'esistenza, poichè nessun dettaglio l'anima; nè la barba — prima della stupida mutilazione subita — era trattata altrimenti. Per ottenere quella lavorazione più accurata, che era destinata a mettere in evidenza le parti espressive, l'artista ha adoperato per le mani e la testa un tufo a grana finissima e compatta, per il corpo un calcare conchigliifero che a contatto dell'umidità della tomba ha molto sofferto; ed infine egli ha dato alla testa ed alle mani delle proporzioni maggiori che al corpo. L'altezza della statua, senza la base aderente, è infatti di m. 1,35; se essa si alzasse in piedi misurerebbe solo m. 1,64; invece ben cm. 36 misura la testa, collo compreso: più un quinto dunque del totale. Similmente i pollici misurano 12 cm., ossia il doppio del normale.

Questa voluta soppressione dei dettagli del corpo e questa esagerazione nelle dimensioni della testa e delle mani tendono — come in ogni arte sinceramente cubista — a metter in evidenza le parti spirituali; e vi riescono in modo perfetto. Nulla di più potente di questi grandi occhi aperti, fissi innanzi a sè, nulla di più regale di quest'immagine di sovrumano dominio, nulla di più nobile di questo vivente simbolo della dignità. Il defunto sembra realmente continuare a vivere per tutelare, con la sua sola presenza, le proprie ceneri nascoste nell'anima del simulacro. Quale impressione deve aver fatto questo viso a chi lo intravedeva improvvisamente nel buio della camera sepolcrale!

Accanto agli occhi, solo le mani hanno diritto ad una vita a parte. La mano destra stringeva senza dubbio un oggetto cilin-

drico: lo indica la posizione delle dita, lo indica soprattutto la sagoma perfettamente cilindrica del vuoto nell'interno delle dita. L'idea più ovvia è che stringesse uno scettro o lo *scipio* che ne è l'equivalente. La mano sinistra, invece, non può avere stretto niente, perchè il dorso, perfettamente piatto, forma col dorso dell'avambraccio una linea quasi perfettamente retta, a differenza della destra che si piega assai di più. Il pollice è integro, mentre delle altre quattro dita solo le falangi sono conservate, che fanno col dorso della mano un angolo retto; le falangine e le falangette poggiavano evidentemente senz'alcuno sforzo sulla coscia. Del resto, se la sinistra fosse stata volta in alto ed avesse stretto un melograno, il frutto — che fu sempre plasmato aderente alla palma della mano — avrebbe lasciato una traccia che invece manca. Così, la destra col suo scettro, la sinistra con la sua solenne posa, aumentano il senso di dignità e di quiete sovrumana che emanano dall'insieme.

Oltre che per il pregio assoluto il *Plutone* è interessante anche dal punto di vista antiquario. Le statue cinerarie assise sono infatti tutte femminili, ad eccezione di un'altra sola oltre questa ed a questa contemporanea, ma talmente inferiore nell'esecuzione, da sembrare l'opera non di un artista, e nemmeno di un artefice, ma addirittura di un contraffattore antico (1). Tanto l'una che l'altra sono anteriori a tutta la serie delle statue cinerarie femminili; ed abbondantemente anteriori, poichè il *Plutone* non può scendere più giù del 530 (2), mentre la *Bona dea* di Chianciano non può salire più su del 480 (3).

Questo uso esclusivo di statue di sesso femminile per i cinerari non credo che vada attribuito al fatto che solo donne venissero seppellite in esse. Preferisco vedervi il riflesso di idee mistiche relative all'al di là e connesse con le due dèe eleusine; idee che

(1) PRYCE, *Catalogue of the Sculpture of the British Museum*, I, 2, pag. 162-164, D 9, fig. 8. Alla bibliografia aggiungi: *Bull. dell'Istituto*, 1840, p. 5 e 150.

(2) La sagoma generale del corpo della statua ha una somiglianza strettissima con le statue sedute dei Branchidi di Mileto, soprattutto con quella di Chares (BULLE, *Der schöne Mensch*, fig. 88; COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture Grecque*, fig. 77) e con COLLIGNON, o. c., fig. 76. Con ciò giungeremmo alla metà del VI sec. La testa ricorda però anche le teste del Moscophoro, la testa Rayet, la testa Rampin e la testa Sabouroff, il che potrebbe farla scendere sino al 530. Io però più giù del 540 la statua Casuccini non la metterei.

(3) Ripr. in *Boll. d'Arte* 1934-1935, agosto, p. 60, fig. 17. Concordo quindi con la datazione di Doro Levi (p. 58, col. destra).

non debbono stupirci nell'Etruria del V secolo. Certo è che la dea madre raffigurata nella statua di Chianciano e la Proserpina della collezione Casuccini caratterizzata dal melograno (1) non possono non avere un nesso con le idee d'oltretomba da un lato, con Demetra e Kora dall'altro; e questa ipotesi parrà meno inverosimile a chi pensi quanto fu largo il culto delle due dee in Sicilia ed in Magna Grecia. Ma comunque voglia interpretarsi questo fatto, certo è che fra le statue funerarie maschili e quelle femminili vi è un distacco abbastanza netto, non solo di tempo (il caso potrebbe averci invidiato gli esemplari intermedi), ma anche di tipo. Mentre infatti le statue femminili hanno oramai un aspetto completamente umano e corrispondente ai tipi dello stadio stilistico del loro tempo, qui vediamo ancora assai forte il ricordo dei canopi chiusini: così forte, che nelle due statue virili vedrei addirittura la continuazione dei canopi, un ulteriore stadio di antropomorfizzazione; idea confortata anche dal fatto che i canopi sembrano cessare appunto poco prima della data da attribuire al *Plutone* ed al suo compagno (2).

L'affinità fra la nostra statua ed i canopi appare evidente guardandola da tergo ed esaminando il modo col quale il collo s'imposta sulla spalla; ed ancor più convince il fatto che il trono sul quale siede il defunto è identico nella forma a quelli in bronzo o in terracotta che han sovente servito di solenne base agli ossuari antropoidi chiusini (3). Nè credo che tale foggia di sedie persistesse ancora nella moda del tempo, poichè lo troviamo digià nella tomba Barberini (4) e non mi sembra verosimile che un tipo di sedile durasse più di un secolo, fuor che per ragioni rituali.

Vediamo così tre elementi confluire per plasmare la forma che abbiamo dinanzi. Uno è l'elemento rituale dell'ossuario canopico, il secondo il prototipo greco (5), il terzo però la visione cubista

(1) Ripr. in *Boll. d'Arte* 1934-1935, agosto, pp. 66-67, figg. 25-26.

(2) Un anello ancor più antico è dato dal cinerario virile ritto del British Museum, PRYCE, *o. c.*, D 8. Ma evidentemente il tipo non attecchì, giacchè si tratta di un esemplare isolato. Che le statue cinerarie sieno una continuazione dei canopi è detto già dal PRYCE, *l. c.*, nonchè da BIANCHI-BANDINELLI, *l. c.*

(3) MILANI, il *R. Museo Archeologico* di Firenze, pp. 233-238, tav. LXXXIII figg. 2-4.

(4) *Memoirs of the Amer. Acad. in Rome*, V, tav. 32.

(5) Il confronto più ovvio è con le statue dei Branchidi (p. pr. n. 2), che però hanno un sistema di pieghe già abbastanza sviluppato; prima di parlare di influsso ionico conviene perciò considerare che tutta la plastica della prima metà

dell'artefice, visione che, come ho detto più sopra, mi sembra realmente intenzionale e non dovuta ad inesperienza o immaturità.

Il lettore mi permetta di esprimere qui il mio punto di vista sulla questione della visione artistica degli Italici e degli Etruschi contrapposta a quella dei Greci (1). A me sembra che quando si contrappongono i differenti atteggiamenti spirituali dei singoli popoli (nel caso specifico dell'archeologia, quando se ne distinguono gli stili), sia necessario mettere in chiaro se si parla di nazioni (ossia di aggregati uniti da legami soprattutto spirituali, i quali per loro natura non sono fissi ed immutabili, ma sono la risultante di tradizioni ereditate, di innovazioni accolte dall'esterno e di reazioni positive o negative di individui o di gruppi, prodotte dall'interno), ovvero se si parla di razze intese in senso biologico, nelle quali non possono prodursi altre modificazioni fuori di quelle dovute a cause biologiche, ossia in primo luogo agli incroci. Senza che ciò sia esplicitamente confessato, quando in arte ed in archeologia si parla di Greci, di Italici e di Etruschi, mi sembra che si abbia in mente le razze, o, per essere più esatti, determinate varietà della razza bianca, anzichè le nazioni. E questo è manifestamente assurdo, non fosse altro perchè non spiega le modificazioni che la mentalità di un popolo subisce nel corso della sua storia (e non c'è storia dove non c'è cambiamento), sovente nel corso di una sola generazione. Ed è singolare che nessuno si avveda come, parlando di tendenze dello spirito immaginate mantenutesi costanti attraverso i millenni (l'avito valore; l'atavica indolenza; l'atavico senso religioso della vita; l'atavica tenace pazienza; le virtù primordiali della stirpe; le forze primigenie della stirpe miracolosamente risorgenti dalle latèbre misteriose della razza; e così via) si finisca per camuffare, contro ogni intenzione, sotto un linguaggio astratto ed elevato, una concezione di un materialismo talmente gretto, quale il positivismo non osò formulare nemmeno nelle posizioni sue più estreme (2).

Ma se invece si ha della nazione quel concetto spirituale che

del VI secolo presenta una struttura a blocco che risente ancora molto dell'arte dedalica del secolo precedente (RUMPF, *Griechische und Römische Kunst*, p. 17).

(1) Alludo soprattutto all'articolo di Kaschnitz in *St. Etr.*, VII, pp. 135-195; ma l'abitudine di concepire lo stile (ed altresì la religione, la lingua, le istituzioni politiche e così via) come qualità immanenti delle razze è oramai comune a chiunque si occupa di storia e di sociologia.

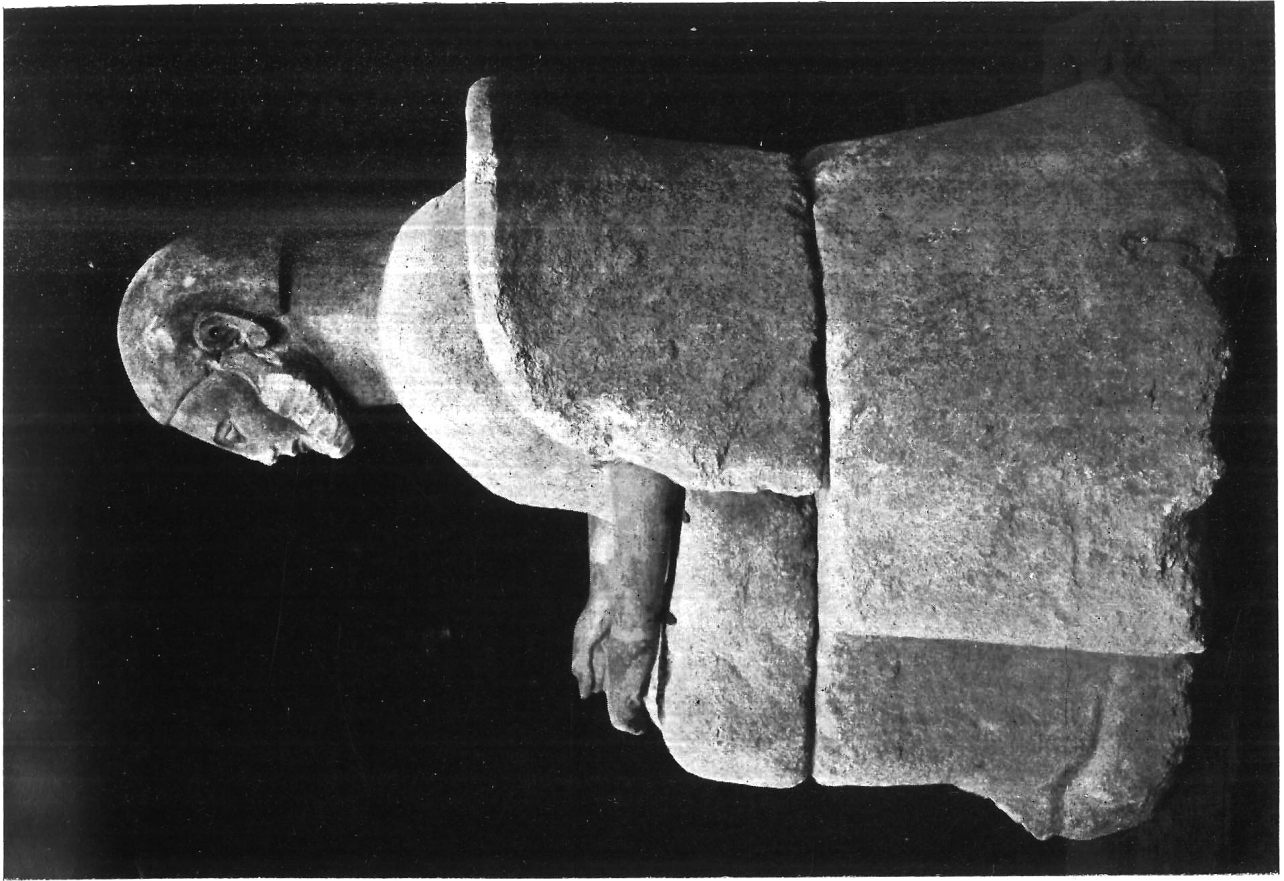
(2) Alludo alla celebre frase: « il cervello segrega il pensiero come il fegato la bile ». Ma chi parla di vizi e virtù ataviche giunge assai più in là.

ho detto più sopra, è evidente che in ogni opera d'arte dovranno trovarsi i tre elementi distinti più sopra: l'elemento tradizionale nazionale (o regionale o locale o di scuola), gli influssi stilistici delle altre nazioni e la reazione individuale, che potrà essere opposta o consenziente a quella della propria o della precedente generazione. E se in un oggetto non riscontreremo nessuno di questi tre elementi, non sarà il caso di parlare di stili nazionali e tanto meno degli spiriti che li animano. Questo è il caso di quei manufatti che per la loro primitività attestano semplicemente l'imaturità artistica della gente che li produsse. È tipico infatti di ogni stadio primitivo dell'arte (nei bambini come nei selvaggi, come in chiunque non abbia alcuna istruzione tecnica in fatto di arte) di dare maggiore importanza alla testa, alle estremità ed agli attributi, anziché al corpo e di sottolineare questa maggiore importanza con maggiori proporzioni. Non vedrei quindi nei canopi un riflesso della mentalità antiorganicistica degli Etruschi. Nei canopi, del resto, non è tanto importante il corpo che ancora manca, quanto la testa che si è già sostituita al primitivo coperchio: non è dunque per una ripulsa verso la struttura organica che la mano di chi plasmò i canopi si arrestò ad uno stadio incompleto di antropomorfizzazione. E questo è del resto ben spiegabile in un periodo come il VII e la prima metà del VI secolo, nel quale anche in Grecia il rendimento dell'organismo umano era appena agli inizi; nè gli Etruschi avevano a disposizione i modelli egizi, cui indubbiamente si ispirarono i modellatori degli Apollini (1).

Solo dunque nelle opere d'arte che attestano una maturità ed una capacità nei loro artefici conviene caso per caso distinguere quei tre elementi e la parte maggiore o minore o anche nulla che a ciascuno di essi compete. Questo ho cercato di fare nel *Plutone* che resta per me uno dei pochissimi casi nei quali un vero grande artista ha saputo trasformare un tipo gravato da una tradizionale insufficienza (com'era quello dell'ossuario canopico) in un'opera d'arte animata da una visione artistica personale.

P. Mingazzini

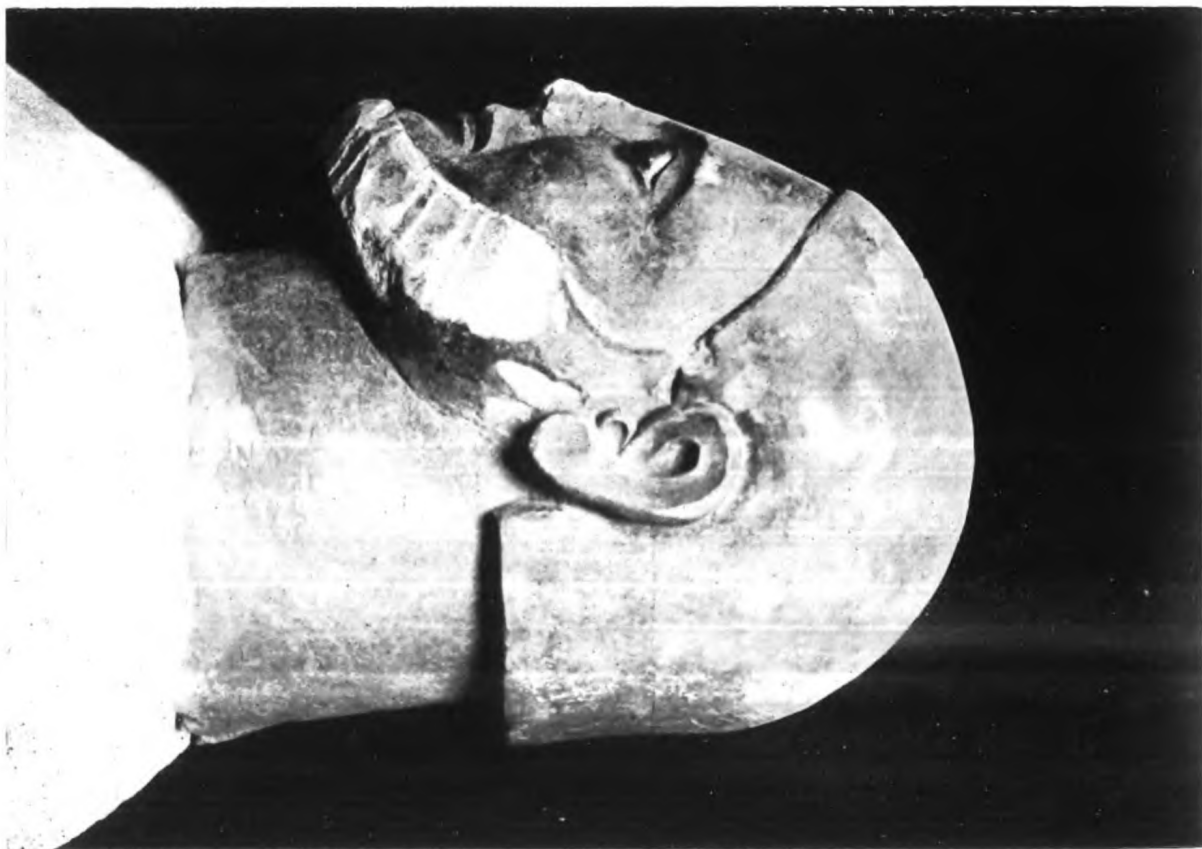
(1) Ho avuto già occasione di accennare a queste idee in *Not. Scavi*, 1932, p. 458, parlando della stipe di Fiesole. Una lodevole reazione di buon senso alle teorie di Kaschnitz si trova nel bel lavoro di Doro Levi in *Dedalo*, XIII, 1933, pp. 194-195.



PALERMO - MUSEO NAZIONALE — Statua cineraria chiusina della collezione Casuccini



PALERMO - MUSEO NAZIONALE — Veduta di tergo dell'insieme e della testa della statua cineraria della coll. Casuccini



PALERMO - MUSEO NAZIONALE — Dettaglio della testa della statua cineraria della collezione Casuccini