

STATUETTE E STATUE FEMMINILI CON L'ATTRIBUTO DELLA MELAGRANA

(Tavv. XXX-XXXI)

Nella maggior parte dei musei ove si conservano bronzetti etruschi questi sono esposti secondo una classificazione basata principalmente sul soggetto. Si è cercato cioè di riunire in una stessa vetrina bronzetti di simile rappresentazione. Si ha così la classificazione dei « Marti », quella dei « Lares », quella delle « Proserpine » e di altre divinità, quasi sempre indicate col nome latino.

Ed invero, specie quando non si conosce il preciso luogo di origine, non è possibile altra classificazione, nè tentare una distinzione tra gl'idoli e gli ex-voto. Tutte le figurine hanno un valore simbolico per essere state consacrate in una stipe votiva o per avere avuto funzione di idoli, ma, d'altro canto, tutte si equivalgono e non hanno, per se stesse, alcun carattere determinato: era soltanto l'intenzione del donatore che dava al bronzo il significato di divinità o di devoto. E come in passato furono detti « Apolli » tutti i « Kouroi » greci, mentre poi, a poco a poco, si vide che spesso si trattava di una rappresentazione generica dell'uomo stante, così, tra le sculture etrusche, si continuano a chiamare col nome generico di Proserpina tutti i bronzetti di figure femminili con l'attributo della melagrana, mentre per qualche statua si crede che essa riproduca l'immagine della divinità della morte, equivalente etrusco di Proserpina, cui sia stato dato come simbolo la melagrana, colma di seme sanguigno (1).

Noi conosciamo assai poco della Proserpina etrusca e nulla assolutamente della sua mitologia. Il tipo della dea dei morti degli Etruschi, quale c'è noto dalle rappresentazioni garantite dalla iscrizione del nome, non appare mai caratterizzato dall'attributo

(1) BIANCHI-BANDINELLI, *Dedalo*, 1925, p. 18.

della melagrana. *Phersipnai* e *Phersipnei* sono le iscrizioni che accompagnano rispettivamente la rappresentazione della dea dei morti nella Tomba Golini di Orvieto (1) e nella Tomba dell'Orco di Tarquinia (2), l'una e l'altra de IV sec. Nessun dubbio perciò sulla identificazione di questa rappresentazione con la Persephone greca. Se nella tomba dell'Orco il mito ove appare la figura di Persephone, iscritta con nome etrusco, è un mito greco e greci sono i personaggi che in quella scena popolano l'Hades, nella pittura della tomba Golini si palesa un carattere essenzialmente etrusco: ivi il banchetto funebre, che è una esclusività etrusca, si svolge davanti alle due supreme divinità infernali. *Phersipnai* indossa un ampio vestito, porta collana e orecchini e sul capo un largo diadema; colla sinistra tiene uno scettro sulla cui punta è posato un uccello (3). Anche nei monumenti senza iscrizione, ma nei quali è certa la rappresentazione della dea dei morti, questa appare sempre o con lo scettro (4) o senza attributo (5).

Non pare che la melagrana sia proprio il simbolo della dea dei morti, ma solo perchè ad essa sacra è in parecchi monumenti funerari, quasi a significare l'offerta del defunto alla divinità sotterranea. Sta difatti su i cinerari bronzei del periodo villanoviano (6), su i coperchi delle *kelebai* di fabbrica volterrana (7), ed è in mano delle defunte recumbenti su i coperchi delle urne etrusche (8).

(1) *CIE*, 5091.

(2) *CIE*, 5365 m.

(3) Pare che questo culto della *Phersipnai* abbia la sua provenienza da Taranto (cfr. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*², p. 301) e che la forma *Phersipnai* sia una forma derivata dal greco *Περσεφόνη*, con un'aspirazione che c'è giustificata dall'etimologia *Φερσεφόνη* cioè « quella che porta la morte » (DEVOTO, *St. Etr.*, II, p. 315 sgg.).

(4) Orvieto, Collezione Faina, Anfora n. 21 con scena dell'ingresso del defunto all'Averno, *Mon. Inst.*, XI, tav. IV-V; GIGLIOLI, *Ausonia*, X, 1921, p. 95, fig. 6.

(5) Cfr. le urne n° 183 e n° 379 del Museo Guarnacci di Volterra, BR. KÖRTE, *Urne*, III, tav. I, 1-2 e lo stamnos da Vulci al Museo Etrusco-Gregoriano, Sala VIII, vetrina Z, n° 2. DE RUYT, *Charun, démon étrusque de la mort*, p. 81, n° 87, fig. 36, con scena del ratto di Proserpina.

(6) Firenze, R. Museo Archeologico, Sala di Vetulonia.

(7) Firenze, R. Museo Arch., n° inv. 88160, GALLI, *Boll. d'Arte*, 1922-1923, p. 24 sg., figg. 1-3.

(8) Firenze, R. Mus. Arch., Sala X, n° inv. 5480, Sala XI, m¹ inv. 3698. 5744; Volterra, Museo Guarnacci, MARTHA, p. 40, fig. 8, p. 199, fig. 155.

Lo stesso significato di offerta ha la melagrana di alcune statuette votive. Al Museo di Perugia, — oltre quella già studiata dal Messerschmidt (1), nella quale, per la cattiva esecuzione dei dettagli, non si può stabilire se sia un uomo o una donna, benchè dall'acconciatura dei capelli sembrerebbe un uomo, — sono ancora altre quattro figurine (2) con melagrana. Le prime due, l'una con sthephane, l'altra con tutulo in testa, risalgono almeno all'inizio del V secolo; le altre due, con lungo chitone pieghettato e manto, che passa sopra la spalla sinistra e al disotto del braccio destro e vien retto dalla mano sinistra, sono di età ellenistica. Tre figurine simili, probabilmente femminili, sono al Museo Profano della Biblioteca Vaticana. Questo tipo non si differenzia dalle statuette maschili o femminili con patera in mano, ed un offerente, decisamente maschile, con l'attributo della melagrana è in una tazza, di fabbrica etrusca, proveniente da Vulci e attribuita ad una fabbrica vulcente, e più particolarmente al maestro della tazza vaticana (3). Vi è una divinità maschile seduta, dietro a questa un giovane che porge una corona, davanti un giovane che presenta una melagrana. Evidentemente non può trattarsi che di un offerente. E così dovremo riconoscere delle offerenti anche in tre statuette femminili in bronzo, del Museo Archeologico di Firenze.

La prima di esse (Tav. XXX, 1) (4) ha un carattere schiettamente etrusco pur essendo derivata da modelli greci. Il suo schema sembra una trasformazione di quello di qualcuna delle korai dell'Acropoli di Atene. È lo schema della cosiddetta Spes: protende una melagrana, mentre con l'altra mano tiene sollevato un lembo del vestito in cui con puntini incisi sono espresse rosette e stellette, scarso riflesso di pregevoli ricami, che nelle vezzose creature marmoree dell'Acropoli risaltavano per vivaci colori. Cerchielli nelle maniche, che giungono fino al gomito, riproducono bottoni, linee incise le pieghe della stoffa, l'orlo del vestito e della calzatura. È un'arte disegnativa ancora puerile, ormai sorpassata in Grecia, ove artefici coevi di umili bronzetti (5) trattavano già il

(1) *St. Etr.*, VI, p. 515, tav. XXVII, I, 22.

(2) nn¹ inv. 857, 953, 958, 959.

(3) ALBIZZATI, *Mélanges d'archéol. et d'histoire*, 37, 1918-1919, p. 114, fig. 1.

(4) N^o inv. 261; alt. 0,16, MICALI, *Mon.*, tav. XXII, 2, cfr. MILANI, *Il R. Museo Arch. di Firenze*, p. 141, Vetrina II; SOLARI, *Vita pubblica e privata degli Etruschi* p. 101, tav. XIV.

(5) PAPASPYRIDIS, *Guide du Musée National d'Athènes*, p. 213, n^o 11691, fig. 41; *B. M. Bronzes*, tav. II, 192, tav. III, 198.

panneggio e le pieghe con mirabile maestria. Il nostro artista cercò di copiare, come potè, il chitone ionico, che egli conosceva forse solo attraverso le pitture vascolari (1), ma volle che la sua figurina mantenesse il carattere etrusco nei calcei a punta, nel tutulus e soprattutto nei tratti del volto, scarno, allungato con qualche cenno di arrotondamento delle guance, con gli occhi a fior di pelle, che sembrano schizzar fuor dalle orbite, e con le sopracciglia fortemente arcuate che ricordano i principali esemplari della statuaria etrusca arcaica (2). Dalle orecchie, che restano nascoste dalla capigliatura, che esce dalla *stephane* e con artistica disposizione a rosette incornicia il volto, pendono due grossi orecchini, anch'essi a rosette e di squisito lavoro. Anche nella parte posteriore l'abito è finemente cesellato e con linee verticali incise son segnate le cuciture. È palese la volontà dell'artista di rappresentare un costume particolare, di rendere con scrupolosa esattezza i tratti del volto, come se egli dovesse rappresentare non una figurina banale, anonima, o un'immagine qualunque di divinità, ma come se avesse ricevuto l'incarico di riprodurre un personaggio determinato (3). La datazione di questo bronzetto, basata su i caratteri del viso e sulla moda del chitone ionico, si aggira intorno alla metà del VI secolo (4).

La seconda statuetta (Tav. XXX, 2) (5) rivela ancor più negli occhi abbassati e nel gesto di preghiera della mano destra il carattere di offerente, e il modesto abbigliamento le dà un maggior aspetto di pia devozione. Severità e compunzione è nel volto dagli occhi cavi, una volta riempiti di smalto colorato, monotonia nella disposizione delle pieghe. Simile a questo per la concezione, per il movimento e per la disposizione del manto, che avvolge la figura lasciando libero il braccio destro, è un bronzetto del British Museum (6) di una devota che senza alcun attributo tende le due mani in avanti in un gesto di adorazione. La stessa disposizione

(1) RICHTER, *Greek, etruscan and roman bronzes*, p. 34 sgg.

(2) Sfinge di Vienna, Löwy, *St. Etr.*, IV, p. 97, tav. VII; Centauro di Vulci, GIGLIOLI, *L'A(rte) E(trusca)*, tav. LXVIII.

(3) MARTHA, p. 504 sg.

(4) Altre statuette di offerenti con l'attributo della melagrana, ma differenti nell'abbigliamento e di un periodo d'arte un po' posteriore, sono state rinvenute in una stipe votiva a Fiesole, cfr. MINGAZZINI, *Not. Scavi*, 1932, p. 458 sgg., figg. 23, 26, 27.

(5) N° inv. 280; alt. 0,16; GORI, *Mus. Etr.*, tav. XXIII, 2; MILANI, *op. cit.*, p. 139, tav. XXXI, 1; GIGLIOLI, *L'A. E.*, tav. CCXXIII, 1.

(6) *B. M. Bronzes*, pl. XIV, 613; GIGLIOLI, *L'A. E.*, tav. CCXXIII, 2.

• del manto e l'identica plasticità del modellare si riscontra in due importanti monumenti in pietra, provenienti tutti e due da Chiusi: la statua cineraria tufacea già nella Collezione Quindici a Città della Pieve e oggi alla Gliptoteca di Ny-Carlsberg (1) e la Lasa rappresentata in un'urna in pietra fetida del British Museum (2). Malgrado la diversa concezione artistica, queste sculture, per la larghezza e la plasticità con cui è trattato il panneggio, che privo di ogni rilievo lo si direbbe pensato da un modellatore della creta o della cera (3), sono stilisticamente assai vicine al bronzetto di Firenze. Appartiene perciò esso, come le citate sculture in pietra, a quel ciclo d'arte già influenzato dalla plastica greca del periodo di transizione (4), ma in cui allo spirito greco si sovrappone lo spirito etrusco, che si rivela nell'accento realistico della figura. Non imitazioni dunque, ma pure ispirazioni, accolte e poi trasformate da quel crudo verismo che è il principale carattere dell'arte etrusca, arte in ritardo, ma che segue continuamente le varie evoluzioni dell'arte ellenica e che si manifesta particolarmente a Chiusi verso la fine del V secolo. A questa data ci riporta pure qualche particolare di tecnica e di stile quale gli occhi cavi (5) e la disposizione dei capelli, che, spartiti al centro della testa e trattenuti da una benda, sottilmente pettinati, scendono a ciocche sulla calotta cranica. È la stessa pettinatura della testa della collezione Casuccini (6), ma i capelli, invece di esser ricondotti sulla nuca a *krobylos*, son lasciati lisci, conformemente alla moda femminile di quel periodo.

La terza statuetta (Tav. XXX, 3) (7) ha un carattere esclusivamente etrusco. Indossa chitone liscio a mezze maniche pieghettate e pesante manto, che scende dalla spalla sinistra, ricopre la parte inferiore del corpo e ricade sul braccio sinistro, la cui mano tiene una melagrana. Porta calcei repandi, doppia collana con bulle e corona d'alloro o di mirto. Le gambe divaricate, con le punte dei piedi all'infuori e la mano destra, che poggia sul fianco con un

(1) DUCATI, *Hist.*, 1932, p. 30, fig. 4; GIGLIOLI, *L'A. E.*, tav. CCXXXII, 1.

(2) MESSERSCHMIDT, *Röm. Mitt.*, 1928, p. 91 sgg., tav. 5.

(3) BIANCHI-BANDINELLI, *loc. cit.*

(4) Cfr. MESSERSCHMIDT, *op. cit.*, p. 100.

(5) Cfr. Guerriero da Falterona. *B. M. Bronzes*, 459.

(6) GABRICI, *St. Etr.*, II, p. 76, n° 11, tav. XIII.

(7) N° inv. 553; alt. 0.36; MILANI, *op. cit.*, p. 142; BUFFA, *St. Etr.*, VII, p. 445, ivi bibl. prec.

gesto tutto teatrale, danno alla figura un aspetto assai goffo. Quest'atteggiamento del braccio poggiato al fianco è comune in molti bronzetti etruschi raffiguranti devoti. Per limitarmi ai più importanti ricordo il bronzetto arcaico dell'Elba (1), il devoto dell'Isola di Fano (2) e quello del Museo di Cassel (3). Le dimensioni della statuetta un po' maggiori di quelle dei comuni bronzetti, l'epigrafe incisa a tergo e soprattutto la testa, trattata con una perizia che mostra che l'artista ha una concezione della forma veramente notevole, danno pregio alla scultura. Il cesello è stato usato con parsimonia e solo per i minuti particolari del corpo: unghie, pupille, capelli (4); le bulle e gli orecchini son lasciati lisci. Il volto, dai tratti regolarissimi, manca d'espressione, ma è improntato con quello stile nobile e severo con cui son modellate le più pregevoli sculture in terracotta della seconda metà del IV secolo (5). Benchè trattato con uno spirito diverso di quello delle sculture templari di quel periodo, vi è la stessa delicatezza dei piani specialmente nella regione attorno alla bocca, la stessa finezza nei capelli; nè manca la ciocca ondulata davanti l'orecchio, particolare che comincia ad apparire nella grande scultura solo dopo la metà del IV sec. (6). Un documento di datazione è pure la collana di bulle lenticolari, che identica la portano i personaggi dello specchio con Dionisio e Semele (7). Uno spirito esclusivamente etrusco emana da tutta la statuetta ed il verismo con cui è ritratta propende sempre più a far riconoscere in essa una mortale, che abbia fatto riprodurre la propria effigie per offrirla in voto a qualche divinità.

Il Buffa (8) dà all'epigrafe dedicatoria le due seguenti interpretazioni: « questa è la statua per la madre Ilizia » e « questa è la statua della madre Ilizia ». Per il fatto che la dea Ilizia, confusa a volte con Giumone Lucina o con Diana, era rappresentata con la fiaccola della vita o con le forbici mi pare di dover escludere

(1) GIGLIOLI, *St. Etr.*, II, p. 49, tav. VI, 1-3, *L'A. E.*, tav. LXXXIII.

(2) GIGLIOLI, *L'A. E.*, tav. LXXXV, 4.

(3) BIEBER, *Die antiken Skulpturen und Bronzen des K. Museum Friedecianum in Cassel*, 1915, n° 120, tav. 38; GIGLIOLI, *St. Etr.*, II, p. 52, tav. IV, 5, *L'A. E.*, tav. CXXIV, 4.

(4) Cfr. *St. Etr.*, VII, tav. XXIV.

(5) Terracotta d'Orvieto: MINTO, *Boll. d'Arte*, 1925-1926, p. 68, fig. 1-2; testa del frontone del tempio dello Scasato: GIGLIOLI, *L'A. E.*, tav. CCCXIX.

(6) DUCATI, *A. E.*, p. 438.

(7) DUCATI, *A. E.*, fig. 520.

(8) *Op. cit.*, p. 447.

che il bronzetto rappresenti la statua della dea e, di conseguenza, preferire la prima interpretazione alla seconda.

Le statuette con melagrana non sarebbero allora rappresentazioni esclusive della dea dei morti e talvolta nemmeno ex-voto ad essa offerti, ma immagini convenzionali e generiche di offerenti, consacrabili a questa o a quella divinità indifferentemente.

La stessa falsa denominazione che per i bronzetti è stata adoperata anche per i cinerari a figure femminili sedute. A riconoscere in questi cinerari la dea dei morti contribuì pure il fatto che qualcuna di esse (1) porta l'attributo della melagrana (2). Il cinerario-statua non è che l'evoluzione di un monumento etrusco più antico: il canopo (3). Graduale sembra il passaggio dell'ossuario canopico su trono al cinerario tufaceo; tanto più, che il più antico cinerario in pietra, a figura di un personaggio seduto, si data intorno al 530 a. Cr., di poco posteriore perciò alla data in cui i canopi sembrano cessare (4). Mi pare quindi di dover vedere in queste statue la defunta eroizzata piuttosto che la divinità (5) e nella melagrana il simbolo d'offerta, che, come s'è visto, si riscontra anche in qualcuna delle defunte recumbenti su i coperchi delle urne etrusche.

Tutti i monumenti funerari etruschi hanno per elemento essenziale la rappresentazione del defunto e l'arte funeraria etrusca, che dipendeva dall'arte greca per le forme, ne subiva l'influenza per i soggetti. È chiaro perciò che essa, in un periodo più tardo, ne dovesse accettare anche la concezione funeraria e che gli artisti etruschi, educati alla scuola greca, creassero il tipo della statua isolata, non più come cinerario, ma come statua tombale.

Due di queste statue, comunemente denominate « Proserpine », sono al Museo Archeologico di Firenze.

L'una (Tav. XXXI, 1) (6), in marmo di Serravezza, proviene dai dintorni di San Miniato, in provincia di Pisa. È stante sulla gamba destra, mentre la sinistra posta un po' lateralmente è piegata al ginocchio. Indossa *chiton podêres* senza maniche e *hima-*

(1) Statua Casuccini al Museo di Palermo: GABRICI, *op. cit.*, p. 76, n° 10, tav. XII, 2; Statua di Ny-Carlsberg: BIANCHI-BANDINELLI, *loc. cit.* e fig. a p. 15.

(2) *Bull. Inst.*, 1831, p. 55.

(3) HERBIG, *Chiusiner Grabfigur in Bonn, St. Etr.*, VII, p. 364.

(4) MINGAZZINI, *St. Etr.*, IX, p. 64.

(5) Cfr. DUCATI, *Hist.*, 1932, p. 30.

(6) N° inv. 5593; alt. m. 1,02; MILANI, *op. cit.*, p. 162; NIERI, *St. Etr.*, IV, p. 344; DE AGOSTINO, *Not. Scavi*, 1935, p. 33.

tion che scende dalla spalla sinistra, giunge fin sotto le ginocchia e, attorto al disopra dei fianchi, è trattenuto dal braccio sinistro la cui mano tiene una melagrana. Il braccio destro aderisce al corpo e la mano poggia sul lembo attorcigliato del mantello. I piedi son calzati di sandali con cinghie colorate in rosso; avanzi di colore rosso sono anche nella parte inferiore del chitone. La statua è acefala, ma dalla rottura s'intuisce che il manto doveva ricoprire la testa. Il tipo si verrebbe perciò ad avvicinare sempre più alle statue iconiche dell'arte greca. È il principio fondamentale del panneggio dell'arte prassitelica (1), che poi si ritrova nell'arte ellenistica e che è stato tramandato quasi integro fino alle statue ioniche di età romana (2). La figura femminile da Taso (3), che è del 100 a. Cr., ricorda perfettamente la statua da S. Miniato, ma il prototipo di questa statua risale abbastanza in su, circa la fine del IV secolo. Il favore goduto da questo prototipo è durato moltissimo: identico costume hanno tutte le figure femminili su i coperchi delle urne etrusche e l'hanno non solo quelle del III secolo, ma anche quelle con iscrizione latina, certamente posteriori al 100 a. Cr. Non ci sarebbe quindi da trarne molte conclusioni. Una datazione molto approssimativa c'è data dal tipo della collana con bulle, che simile la portano sia la figura del coperchio di un sarcofago del Museo di Tarquinia, datato intorno al 320 a. Cr. (4), che la defunta Hasti, moglie di Afuna del sarcofago del Museo di Palermo (5), che rientra già nel secondo secolo (6).

Di poco posteriore alla statua di San Miniato è la statua da San Martino alla Palma (Tav. XXXI, 2) (7), che ne ripete il tipo, pur manifestando assai di meno la derivazione da prototipi greci. È anch'essa in marmo di Serravezza e rappresenta la defunta

(1) Cfr. la seconda musa del lato sinistro della base di Mantinea.

(2) RIZZO, *Prassitele*, p. 88.

(3) MACRIDY, *Jahrb.*, 1912, p. 12 sg., tav. II, A; HORN, *Stehende weibliche Gewandstatuen*, p. 60, tav. 22, 2.

(4) VAN ESSEN, *Chronologie der latere etruskische Kunst*, tav. 6.

(5) GABRICI, *op. cit.*, p. 78 sgg., tav. XVI a.

(6) DUCATI, *A. E.*, p. 550.

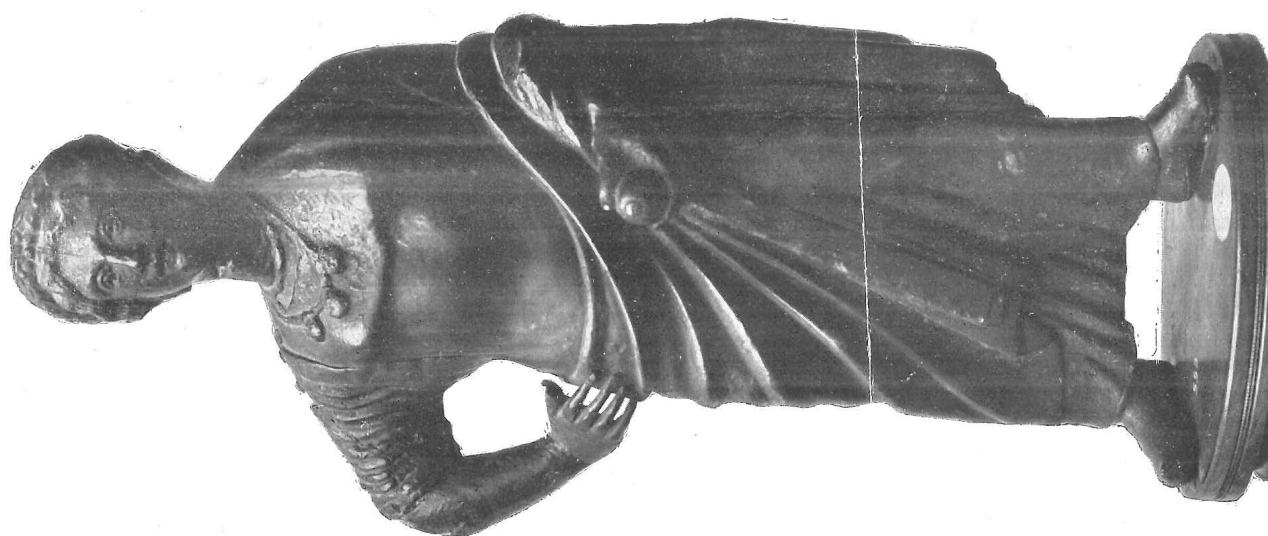
(7) N° inv. 5861; alt. m. 1,39; DEMPSTER, I, tav. XXXVIII; PASSERI, *Paralipomena*, p. 77; GORI, *Mus. Etr.*, II, p. 114; INGHIRAMI, *Storia della Toscana*, tav. XXXVI, n° 5; *CIL*, 264; *CIE*, 15; MILANI, *op. cit.*, p. 278; MAGI, *Carta Arch. d'Italia*, Foglio 106. III. SE, 2; BUONAMICI, *Epigr.*, p. 70, tav. XXIII, *St. Etr.*, IV, p. 270.

Larthia Numthra, menzionata nell'iscrizione incisa sul lembo anteriore dell'*himation*. Ha le stesse forme piatte e lo stesso panneggio a larghe pieghe dei personaggi di molte urne del III-II sec., adorni anch'essi della stessa collana, consistente in una verga aurea attorcigliata a guisa di fune, di moda in Etruria nel III secolo (1) ed in uso anche nel successivo.

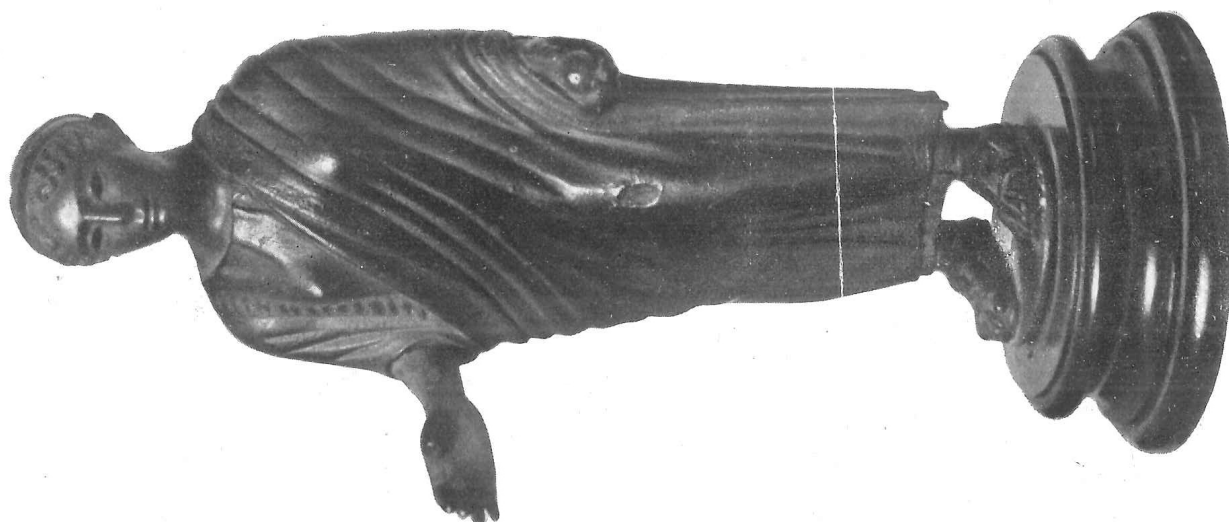
La testa, che manca nelle due statue, avrebbe potuto darci l'esatta datazione dell'una e dell'altra, datazione che non ci fornisce lo schema della figura da tempo diventato canonico. Sono gli ultimi bagliori dell'arte etrusca e la scultura non fa più alcun progresso per quanto riguarda perfezione della forma, ma, come per il rilievo, così per la statua a tutto tondo, ripete meccanicamente lo stesso tipo, mentre va affermandosi sempre più nella ritrattistica, che lascerà poi la sua impronta all'arte romana.

A. De Agostino

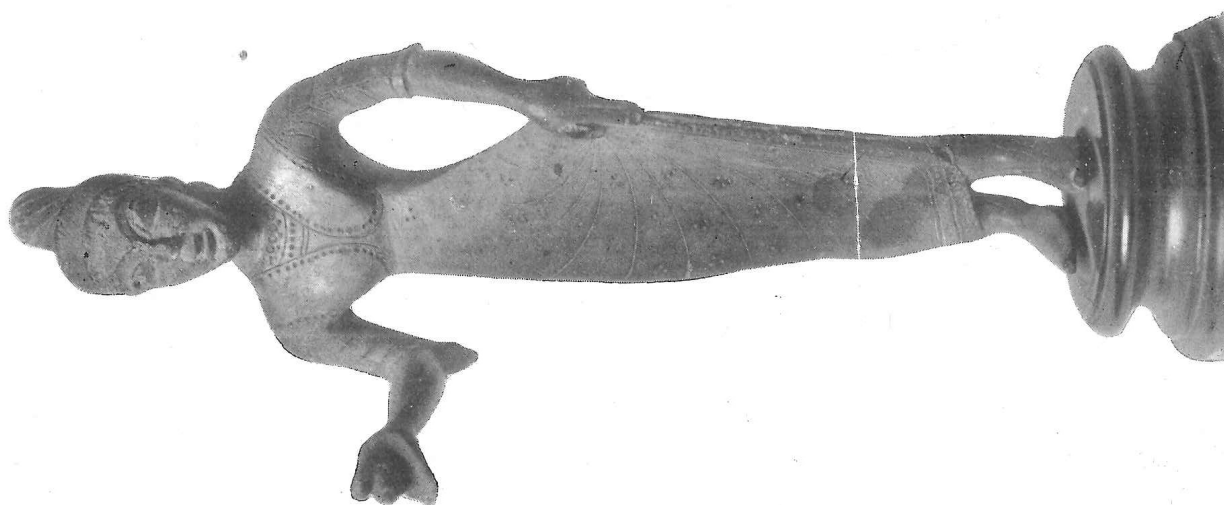
(1) DUCATI, *A. E.*, p. 517.



3



2



1

FIRENZE - R. MUSEO ARCHEOLOGICO — 1-3. Statuette in bronzo nn. 261, 280, 553



1



2



3

FIRENZE - R. MUSEO ARCHEOLOGICO — 1-2. Statua da San Miniato — 3. Statua da San Martino alla Palma