

## LA DEA MADRE DI RAPINO

(Tavv. XIV-XVI)

Il comune di Rapino, nella provincia di Chieti, trovasi sul versante settentrionale della Maiella, quindi nel territorio dei Marrucini, di cui Teate (odierna Chieti) era la sede maggiore.

Poco sopra l'abitato di Rapino esiste una caverna denominata la «Grotta del Colle», dove negli antichi tempi si celebravano riti religiosi, come si desume dai trovamenti sinora fattivi. Da questa «Grotta» proviene la «Tabula enea Rapinate», che fu acquistata dal Mömsen per i Musei di Berlino (1), e pure ad essa risalgono la statuetta di bronzo, che qui illustro, ed un diaspro inciso con Zeus in trono, che ho testè pubblicato (*Atti della R. Accad. delle scienze di Torino*, vol. 74, 1938-39, p. 3-11 dell'estratto). I due ultimi cimeli appartengono a scoperte recenti, e sono assicurati al Museo di Ancona (2).

In base a quanto dirò la statuetta deve ritenersi inedita dal punto di vista scientifico, sebbene ne sia stata data una notizia preliminare accompagnata da due riproduzioni in una monografia di due anni fa riguardante le antichità di Chieti (3). La sua importanza di prim'ordine, religiosa ed artistica, consiste nel fatto che essa ripete una concezione indigena italica, concretata in un grande simulacro di culto, non giunto sino a noi, ma ri-

---

(1) DEVOTO, *Gli antichi Italici*, p. 12; RIBEZZO, *Riv. ind. gr.-it.*, XIV, fasc. I-II, ed ivi le fonti anteriori. Altri riferimenti bibliografici più oltre alla nota 15.

(2) La statuetta fu acquisita alle raccolte statali in seguito a confisca giudiziaria nel 1932; il diaspro per acquisto da me fatto nel 1937.

La statuetta fusa col metodo della «cera perduta» è alta mm. 116; mentre il diam. della focaccia discoide è di mm. 9½. Patina verdone lucente, con larghe zone di incrostazioni calcareo-terrose.

Viso, specie la guancia sinistra, intaccato dall'ossido.

(3) DESIDERATO SCANNA, *Archeologia Teatina*, Chieti, 1937-XV, p. 110 sgg., Tav. 5.

flesso sinteticamente nell'ex-voto che abbiamo dinanzi. Poche osservazioni e richiami di particolari sono sufficienti a completare la percezione della figura, che ognuno può trarre rimirando le fotografie qui esibite; e risparmiandomi il compito di una descrizione (Tavv. XIV-XV).

Aggiungo solo che, pur nella sommarietà del rendimento plastico, questa scultura fa intravedere nella sua impostazione generale e nel suo gesto ieratico un senso di vita, ben più marcato che non in altri idoli del genere. Noto lo sviluppo esagerato della testa rispetto al corpo come nei canopi, ed in altre sculture etrusche di ogni tempo, di carattere fisionomico.



Fig. 1 — Il nome italico della Dea (Ceria) in grafia etrusca destrorsa desunto dalla prima "Tabula Iguvina"

Non può trattarsi pertanto di una ripetizione dozzinale ed industriale, bensì di una copia in piccole proporzioni di una grande statua, elaborata da una personalità artistica ragguardevole.

Per capire poi l'atteggiamento, l'abbigliamento, le fattezze, l'acconciatura, è d'uopo volgere le spalle alla Grecia, e cercare in Occidente, nella stessa Penisola italiana, riscontri e parentele di forme che non mancano, specialmente nell'ambito dell'Etruria, che è fra tutte le altre la regione più studiata e nota sotto il riguardo dell'arte.

Il quesito intorno al sesso della figura in esame, si elimina non tanto alla stregua delle vesti e dell'aspetto di essa (seni e glutei emergenti), quanto in maniera certissima considerando l'attributo che reca nella destra (una focaccia circolare insignita di tre spighe graffite, fig. 2); e quindi interpretando di colpo il significato del personaggio, che rappresenta la Dea Madre degli Italici, al pari della Demeter greca di doppia natura, terrestre ed infera, fecondatrice delle messi ed accogliente nel suo grembo

gli uomini dopo la morte. Però è opportuno avvertire subito che non si tratta di una derivazione o sostituzione (*ipostasi*), e neppure di un antecedente (*apostasi*) rispetto alla Demeter del mondo ellenico, bensì di un parallelismo (*parastasi*) del tutto indipendente ed insito nel concetto primordiale — comune anche alle genti italiche — di esaltazione davanti alla fecondità della terra ed al fenomeno della morte.

Siffatta entità religiosa dovette essere una delle più semplici, intuitive ed antiche, risalendo presumibilmente al fondo etnico delle stirpi mediterranee.



Fig. 2 — Particolare della statuetta di Rapino:  
la "placenta" di farro con tre spighe incise,  
esibita con la mano destra

La Dea è in piedi, e così doveva apparire nel simulacro di culto, del quale il bronzetto è una parodia. Non è in movimento, ma le gambe aperte dimostrano che l'artefice dell'idolo originario era ricorso a quell'espedito per ovviare alla legge della statica. È a piedi nudi — sotto la suggestione del costume dei contadini, e più delle contadine —; a capo scoperto (non ha un copricapo, ma un'acconciatura, come si vedrà); con doppio indumento di lana, e cioè una veste che arriva fino alle caviglie, e sopra un ampio mantello più corto che termina in basso a guaina al pari della veste, spaccato e ricucito sugli omeri (con una lente si vedono i punti), con un buco nel mezzo per passarvi il collo e due altri ai lati dai quali sporgono le braccia aperte. Solo intorno al collo risalta l'orlatura di questa specie di piviale; però non si vedono gli spacchi lungo i fianchi, dove le falde assumono l'aspetto lami-

nare (vedansi le fotografie di profilo a Tav. XIV e XV); invece le linee incise su entrambi gli indumenti alludono alle pieghe del rustico tessuto.

Non istituisco confronti con il chitone e l'himation dei Greci, per non creare confusioni, e per voler rimanere nel circoscritto orizzonte del mondo italico. Ritengo intanto che gli indumenti predetti fossero usati per ambo i sessi, e da tutti indifferentemente, senza distinzione per le divinità ed i sacerdoti. Comunque, con la

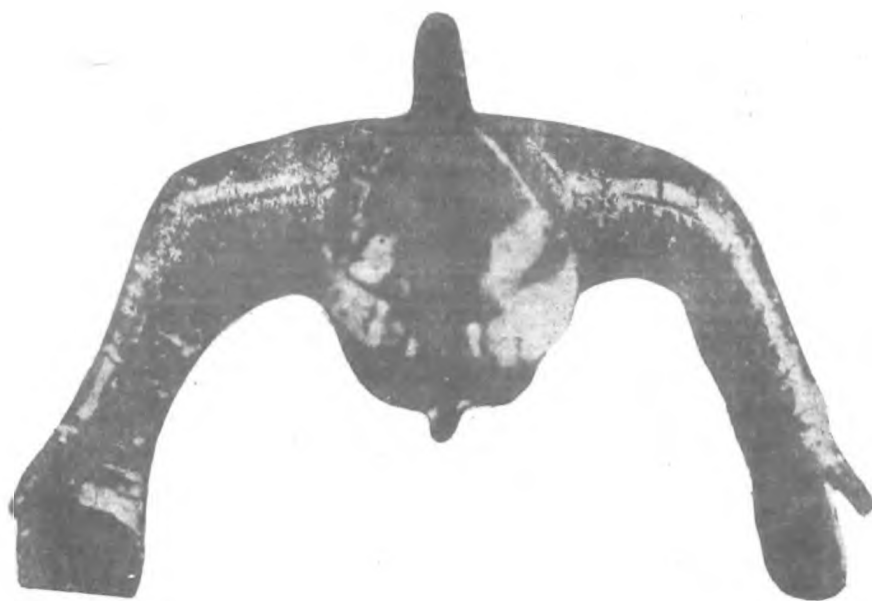


Fig. 3 — Particolare della cucitura della veste sugli omeri della statuetta di Rapino

schiettezza e la minuzia che caratterizza l'arte primitiva o infantile, l'artefice della nostra statuina, non trascurando il particolare delle aperture del manto ricucite sugli omeri, ha voluto dirci che esso era stato imposto una volta per sempre al simulacro inanimato della Dea. Insisto sulla particolarità di tale duplice cucitura sugli omeri (fig. 3, ingrandita), perchè essa prova direttamente che l'idolo (statua, o meglio acrolito), una volta vestito, non veniva più denudato per lungo tempo. Di conseguenza abbiamo nel detto particolare, ripetuto sul nostro bronzo, la sicurezza che questo è un'immagine ridotta, ma fedelissima, del simulacro originario.

Ancora non disponiamo di un corpus tipologico dell'arte italica, e non possiamo perciò sapere quali e quante parentele esistano con le riproduzioni figurate raccolte nei Musei, e riferentisi appunto alla capacità creativa della stirpe italica preromana e anellenica. Ma poichè in tale ciclo nulla vieta di comprendere anche l'arte etrusca, per lo scopo di chiarire le caratteristiche della statuina è sufficiente orientarci sull'Etruria. Parallelamente possiamo e dobbiamo ricorrere spesso d'ora in poi, per avere delucidazioni sui problemi che scaturiscono dallo studio della statuina, al rituale italico costituito dalle sette *Tabulae Iguvinae* di bronzo — le prime cinque da riferirsi al periodo dal 200 al 120, e le altre due al periodo dal 150 al 70 av. Cr. — testè di nuovo edite con critica definitiva da Giacomo Devoto (4). Appunto nelle due tavole più recenti (VI-VII) ricorre il nome «*perca*» equivalente di *toga*, mantello (5); ma è da presumere che la medesima denominazione non fosse inventata nell'ultimo secolo della Repubblica, bensì risalisse molto più indietro.

La Dea Madre di Rapino indossante la «*perca*» (il cui taglio per altro differiva da quello della toga latina; e così la maniera di distenderla sulla persona), trova numerosi riscontri formali in figurazioni etrusche. Di mantello sono ricoperte la maggior parte delle figure che decorano la «*Situla della Certosa*», e ne riproduco qui una (fig. 4) incedente verso destra (6). Egualmente am-

(4) G. DEVOTO, *Tabulae Iguvinae*, Roma, R. Accademia dei Lincei, 1937-XV (testo in latino).

(5) o. c., p. 64 sgg. La «*perca arsmatia*» = *toga sacerdotalis*, di cui a p. 179, non risulta che fosse di foggia diversa dalle altre d'uso comune. L'aggettivo *arsmatia* può significare semplicemente che la *perca* era indossata anche dai sacerdoti durante le celebrazioni; e se una differenza vi era, si può credere che consistesse più nel modo del drappeggio e nell'amplitudine del manto, anzichè nel tipo di questo indumento.

(6) È desunta da GIGLIOLI, *Arte Etrusca*, Tav. LXXXII; terza zona discendendo; ingrandita 3 volte.

Questo monumento — come è noto — costituisce un repertorio di tipi e di ardimentosi gesti plastici, resi con un'arte sciolta e semplice, databile al VI-V sec. av. Cr.; e ci spalanca direttamente la visione del mondo italico-etrusco.

Il personaggio qui esemplificato, al pari degli altri numerosi in identica veste e copricapo, deve ritenersi un uomo del contado, non un sacerdote. Il suo cappello dall'ampia falda richiama l'elmo del «*Guerriero di Capestrano*»: G. MORETTI, in *Opere d'Arte del R. Ist. di Arch. e St. dell'Arte*, fasc. VI, (1936-XIV), Tav. I-II.

mantate ed a piedi nudi sono queste due figurine di donna — ingrandite due volte per maggiore chiarezza — (fig. 5), tratte dalla pisside eburnea del secondo tumulo della « Pania » presso Chiusi, ora al Museo Archeologico di Firenze, e pure risalente all'età arcaica (7). In dette figure, che recano ciascuna una situla con la sinistra, il mantello è tirato sul capo e discende a punta all'indietro.



Fig. 4 — Situla della Certosa  
(da GIGLIOLI, *Arte Etrusca*)



Fig. 5 — Situla eburnea da Chiusi  
(da DUCATI, *A. E.*)

L'impostatura della statuetta di Rapino, a braccia aperte e con i piedi divaricati, trova inoltre rispondenza in un bronzetto della « Tomba del Duce » presso Vetulonia (8), che qui riproduco ingrandito al doppio (Tav. XVI, 3). Trattasi di due figurine simili a decorazione di un candelabro, attualmente a Firenze con tutto il complesso dei materiali raccolti in quel sepolcro arcaico.

(7) P. DUCATI, *St. dell' A. E.*, II, Tav. 59, fig. 191. Cfr. anche, per il manto, la figura di Teti che porge le armi ad Achille, sulla lamina di bronzo arcaica, pure a Firenze: Tav. 69, fig. 209.

(8) Cfr. GIGLIOLI, *o. c.*, Tav. VI, fig. 4.

E per la stilizzazione graffita delle pieghe delle vesti, possiamo accostare alla statuetta di Rapino una figurina fittile di Montalto di Castro (a Roma, nel Museo dei Conservatori), qui riprodotta in due pose (Tav. XVI, 1-2), ed antica press'a poco quanto l'altra di Vetulonia (9). Con questo riscontro e con il richiamo alla rappresentazione di Teti che porge le armi ad Achille, sulla lamina enea di Firenze (vedi sopra, nota 7) entriamo a discutere un altro particolare importante dell'idolo di Rapino: cioè il tipo dell'acconciatura. Quel che sembra a prima vista una specie di cappuccio — con una



Fig. 6 — Particolare della statuette di Rapino:  
l'acconciatura vista di profilo

strana somiglianza al « lucco » fiorentino del Trecento — altro non è che la chioma sagomata a doppio cercine e desinente in un'unica treccia (o codino) dietro la nuca. Le nostre fotografie non possono rendere la superficie di frattura che esiste all'estremità del troncone di tale treccia, e che si percepisce solo col contatto del dito. La treccia sottile e riassuntiva di tutta l'abbondante chioma era dunque più lunga; però non sappiamo quanto, nè come terminasse. Del resto poco conta la sua dimensione precisa; quel che interessa è di stabilire che l'intenzione dell'artista fu diretta a rendere una elaborata pettinatura, della quale il nostro grafico (fig. 6) rivela

(9) GIGLIOLI, *o. c.*, Tav. LXVII, fig. 1-2 (sec. VII av. Cr.).

i particolari delle due treccioline attorno alla testa e delle ondulazioni intermedie. Il plasmatore del piccolo simulacro si fermò lì per indicare i capelli, procedendo oltre nella determinazione della treccia ricadente sulla schiena con sommarietà di superfici lisce. Ma la penuria tecnica in questo caso — come in tanti altri casi di espressioni dell'arte popolaresca — non autorizza un'interpretazione diversa.

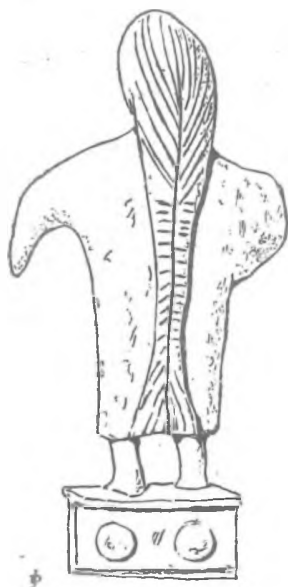


Fig. 7 — La figurina enea proveniente da Vetulonia, vista da tergo (cfr. tav. XVI, 3)

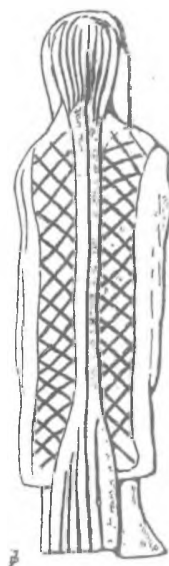


Fig. 8 — Città del Vaticano, Museo Gregoriano - Figurina di bucchero, da Cere

Poniamo pertanto a riscontro dell'acconciatura della nostra Dea esempi di acconciature analoghe dello stesso ambiente italico. Il bronzetto arcaico di Vetulonia sopra citato e riprodotto (Tav. XVI, 3) si presenta a tergo con una lunga treccia pendente sino ai polpacci (fig. 7); e con treccia analoga anche più lunga è quest'altra figurina desunta dal Ducati (10), e notevolmente ingrandita per maggior chiarezza (fig. 8). E mi astengo dall'accrescere il quadro dei richiami e delle somiglianze, che sono molto numerose e per i

(10) DUCATI, o. c., Tav. 54 (bucchero da Cere, al Museo Etrusco del Vaticano).



due sessi fra la produzione italica-etrusca del sec. VI av. Cr. (11): tanto da poter pensare che la chioma così acconciata costituisce un attributo di particolare dignità.

Occorre anche precisare che la chioma raccolta e trattenuta della statuetta di Rapino non ha nulla a che vedere col *sákkos* delle donne greche, al quale sommariamente somiglia, ma è tutt'altra cosa.

Nei bronzi italici (compresi naturalmente quelli dell'Etruria), anche se di fattura frusta, si può essere sicuri che quando la sporgenza conica emerge verticalmente sulla testa, essa indica il copricapo (*pileus*); viceversa quando pende dalla nuca vuol sempre esprimere la chioma desinente a treccia.

Chiarito il particolare della capigliatura, conviene — prima di procedere verso la significazione religiosa e sociale della figurina — esaurire con brevi accenni le considerazioni circa lo stile e l'epoca del nostro bronzetto.

Ribadisco ancora una volta che la modesta espressione artistica del piccolo simulacro di Rapino è indipendente dall'arte greca. Trattasi di una concezione spirituale italica, resa in bronzo da un artigiano indigeno nutrito di credenze locali, che ignorava il mondo ellenico, e che si ispirava soltanto all'ambiente in cui viveva. Le somiglianze formali con prodotti dello stesso genere del bacino orientale del Mediterraneo sono accidentali. Fra di esse non corre alcun rapporto, non esiste nessuna parentela plausibile (12). L'errato principio scolastico di valutare anche l'arte italica più genuina

---

(11) Ricordo in proposito anche le figure dipinte sulle lastre fittili « Campana » pure da Cere ed ora al Louvre (GIGLIOLI, Tav. CVIII); nonché il bronzetto di devoto a Cassel (GIGLIOLI, Tav. CXXIV, fig. 6).

Cfr. anche F. MAGI, *Di due bronzetti arcaici di offerenti* (del Museo Archeologico di Firenze) in *St. Etr.*, XII, p. 267 sgg., Tav. XLVIII, particolarmente fig. 6. La parentela stilistica di queste statuette di cui si è occupato il Dott. Magi col bronzo di Rapino è evidente: si confronti soprattutto, nella Tav. citata, la fig. 3, per l'impostazione generale e per il gesto.

(12) Ad esempio l'idolo beotico del Museo della piccola arte in Monaco di Baviera (sec. VI av. Cr.) — edito testè da R. LULLIES, *Zur frühen boiotischen Plastik. in Jahrb.* 1936, p. 141, fig. 4 — rappresenta una figura femminile in terracotta, quasi laminare, con larga veste scendente, *polos*, trecce ricadenti sul petto e sulla schiena, braccia (moncherini) aperte: con apparenti ed ingannevoli somiglianze stilistiche alla Dea di Rapino. Ma in concreto non si può ammettere che solo un generico riscontro casuale derivante da una intuitiva concezione a schema che si direbbe geometrico, cui risalgono — indipendentemente — i due lontani e separati simulacri.

col metro dell'arte greca, ha deviato il nostro gusto atavico ed ha confuso l'orizzonte della capacità espressiva della nostra stirpe.

Or dunque la statuetta di Rapino non presume un lignaggio aristocratico. Suoi affini sono i personaggi che sopra ho richiamati a riscontro, anch'essi nati sul suolo della Penisola, non importa se di qua o di là dall'Appennino. Un suo illustre parente è il « Guerriero di Capestrano »: considerandolo al presente come il « polo » dell'arte italica indigena.

Ricondotta pertanto la nostra statuina all'umile fonte dell'artigianato indigeno, allontanando da essa l'ingannevole alone di inesistenti riflessi che il tradizionale metodo dell'esegesi formale tenderebbe a condensarvi intorno, dobbiamo dichiarare che la definizione del suo stile è semplice. Abbiamo davanti un prodotto ottenuto col minimo sforzo plastico. Chi plasmò questo modellino non fu trattenuto dalla preoccupazione dei valori corporei del soggetto; ma procedette rapidamente a concretare i dati essenziali della persona (13), delle vesti e dell'attributo, per raggiungere in linea diritta e celere la sintesi espressiva della Dea. Errerebbe perciò chi volesse sottilizzare rilevando i difetti, le sproporzioni e gli errori che non sono pochi: incominciando dalla costruzione stentata della testa, piena di irregolarità e compromessi, con gli occhi disformati — circolare il destro, a mandorla il sinistro, bulbo pieno privo di pupilla — per discendere lungo il corpo ondulato e troppo sottile, sino ai piedi enormi in proporzione di tutta la figura. Per la sua concezione formale riterrei persino impropria la parola « stile », e tanto più azzardato qualsiasi accostamento o reminiscenza della maniera ionica. I caratteri di questo bronzetto stanno a sè: scaturiscono e si esauriscono solamente nell'ambito artigiano dell'invenzione locale, senza addentellati o riflessi da altre arti. Esso appartiene esclusivamente alla corrente italica, che si cimentava con arditezza inopinata anche in grandi simulacri a tutto tondo (sculture di Capestrano), e deve ritenersi proprio un piccolo apografo di uno di codesti grandi simulacri destinati al culto. Tale corrente italica di scultura rivela già una lunga esperienza, ed era ormai in possesso di una sua particolare sintassi e geometria di forme. È in omaggio ad un grosso equivoco che fino ad oggi non

---

(13) I seni ed i glutei sporgenti sotto le vesti, senza contare l'acconciatura dei capelli che si riscontra anche in soggetti maschili della medesima età, debbono riguardarsi come segni intenzionali della determinazione del sesso femminile.

si è voluto — o potuto — riconoscere la sua personalità. Ma sta in fatto che essa merita di essere valutata sullo stesso piano dell'arte ellenica, per potere intendere l'arte romana; e prima ancora l'arte magnogreca.

Quanto alla cronologia, la nostra mente avvezza a far convergere su ogni prodotto anche lontano ed avulso da essa, i criteri vigenti per l'arte greca, giudica arcaica la statuetta di Rapino, vale a dire del VI sec. av. Cr.: con parallelismo ai prodotti dell'arte ionica; però nulla vieta — in fondo — che essa possa essere stata materialmente fusa uno o due secoli dopo, o anche più, tenendo presenti la vetustà dell'idolo archetipo e l'immobilità religiosa della sua concezione atavica. Per poter determinare con sicurezza l'epoca, avremmo bisogno di elementi concomitanti; mentre l'associazione con gli oggetti insieme repertati è insicura (14). La certezza assoluta si raggiunge invece — come ho accennato in principio, anticipando — sull'identificazione del soggetto effigiato: per tale identificazione ci soccorre esaurientemente il ricordo del nume e del suo culto rimastone nelle fonti.

Per l'economia dell'esegesi che conduco non è obbligatorio risalire alle origini della stirpe appenninica; basta considerare questa nella sua fisionomia etnica e sociale agli albori della storia (VII-VI sec. av. Cr.). La divinità di cui si discute è di natura primigenia, risale cioè all'epoca accennata, ma va anche più su; e ci si presenta in duplice aspetto, femminile e maschile, affiorando più tardi nel Pantheon latino come Cerere e Dispater (*Iuvepatre* e *Iupater* delle « Tabulae Iguvinae »: cfr. Devoto, o. c., p. 179).

Nei testi epigrafici del mondo italico risalenti al sec. III-II av. Cr., quali sono in primo luogo la « Tabula Rapinate » di Berlino e le prime quattro « Tabulae Iguvinae » con grafia etrusca, vale a dire da destra a sinistra, tutti riconoscono allusioni a costumi ed a riti indigeni molto più antichi. E per quel che concerne la nostra Dea,

---

(14) La statuetta di Rapino pervenne nel 1932 al Museo di Ancona per sequestro da parte della Polizia, trattandosi di un prodotto di scavo clandestino praticato da certi Ferrante del luogo, nella « Grotta del Colle ». Insieme con essa vennero anche sequestrati e consegnati al Museo parecchi oggetti di svariata natura ed epoca (compreso anche un piccolo crocifisso di metallo!), che non hanno nulla a che vedere con la nostra Dea.

Fanno eccezione il galletto di terracotta, che riproduco alla fine del presente studio (fig. 9), e che tutto fa ritenere sia in relazione con essa, come dirò; ed un asse romano onciale (III sec.), che può rientrare nell'orizzonte cronologico della persistenza del culto della divinità in discussione.

è opportuno ricordare che nella « Tabula » enea proveniente pure da Rapino, databile tra il 250 ed il 200 circa av. Cr., incisa con caratteri latini, ma esprimendosi in dialetto Marrucino (è l'unico testo epigrafico Marrucino sinora rinvenuto), al decimo rigo è ricordata « *regen[ai] peai Cerie Iouia* », che sciolta in latino significa: « *Reginae piae Cerrie Ioviae* » (15). Nelle « Tabulae Iguvinae » la menzione della medesima divinità sotto altra forma fonetica ricorre più volte, ad incominciare dalla prima « Tabula », lato posteriore, da cui è tratto il disegno della figura 1 (16). Dal diffuso testo costituito dalle « Tabulae » bronzee di Gubbio si rileva che l'aspetto maschile della Dea, cioè Çerfodeus, è di carattere primigenio, avendo diversi attributi e vittime. Esso fra le tre Triadi di divinità italiche, appartiene all'ultima (Triade C): Çerfo Martio - Prestota - Torsa (17). Gli epiteti « Prestota » e « Torsa » hanno nel quadro di questa Triade di natura cosmica e rurale il valore di sinonimi della stessa Dea Çerfia. Giustamente peraltro il Devoto avverte che « *apud Iguvinos Prestota Çerfia et Torsa Çerfia iam exstant uti singulae divinitates* » (18). In perfetto parallelismo di significazione e di rituale ricorre nelle « Tabulae » più volte il nome di Çerfia = Cerere, quale divinità rustica primordiale, cui veniva offerta la focaccia di farro (placenta), detta nel testo iguvino « *struçla* » (19).

Siffatto nume emerge dal fondo agricolo della civiltà italica; e si perpetua nell'età romana identificandosi con la Triade latina di Cerere - Libero - Libera. E la Dea Dia venerata insieme con Marte dai Fratelli Arvali, non è altro che Cerere, nell'aspetto guerriero e creativo quale dovette essere considerato nei primordi il Çerfo Martio sopra ricordato (20).

Sulla schietta percezione di simili fenomeni religiosi inerenti

(15) R. VON PLANTA, *Grammatik d. Oskisch. Umbrischen Dialekte*, II, p. 548. Vedansi altri riferimenti bibliografici presso SCENNA, o. c., p. 177 sgg.

Il prof. Scenna, per chiarire l'entità religiosa della Dea « creatrice » Cerere Iovia, richiama molto opportunamente il ricordo che se ne ha anche sulla Tabula bronzea di Agnone: cfr. p. 179, nota 1.

(16) DEVOTO, o. c., p. 31, Tav. I b, rigo 31: integrata nel nostro apografo solo l'A finale.

(17) DEVOTO, o. c., p. 182 e 298.

(18) DEVOTO, o. c., p. 280.

(19) DEVOTO, o. c., p. 280. Tale offerta era propria della Triade italica: Iovi Grabovio - Vofiono Grabovio - Çerfo Martio (p. 209).

Mefa spefa fikla arveitu = [placentam] mesam aspersam, fitillam addito (paragrafo 74, p. 208).

(20) DEVOTO, o. c., p. 306.

alla nostra razza sin dalle origini, grava tuttavia la concomitanza con personificazioni ed espressioni di culto del medesimo genere offerteci dal mondo greco; e senza avventurarci in illazioni troppo ardite, circa la possibilità che da un fondo etnico e spirituale comune, dell'epoca preistorica, si siano determinate indipendentemente le due parallele correnti ellenica ed italica, dobbiamo confermare che nel caso concreto della Dea di Rapino, e dei riscontri adunati a chiarirla, ogni interferenza formale e concettuale con Demeter è soltanto apparente. Non seppe sottrarsi perciò a codesta intralciante suggestione l'Altheim che trattando delle divinità romane (Cerere - Libero - Libera), anzichè orientare il suo pensiero verso gli italici numi Cerfo e Cerfia, richiamò Dionysos e Kore (21). A prescindere dunque dalle ipotetiche interferenze, giova pensare invece che la vita dei campi e l'alternarsi delle stagioni suggerirono da remoto tempo alle genti sedentarie della Penisola le personificazioni di Cerfo e Cerfia — riflettenti i due sessi dell'umanità — bisognevoli di nutrirsi al par di esse del medesimo cibo rustico, manipolato in capanna e cotto fra le pietre del focolare della famiglia, che offriva la terra; ed indicando Cerfia — madre creatrice delle biade — con epiteti adombranti la caducità dell'esistenza ed il risorgere della natura in tutti i suoi sviluppi. Le « Tabulae Iguvinae » chiamano Cerfia « Prestota » (infera) e « Torsa » (terrestre, supera) (22), per denotare che la virtù della Dea non si esauriva sulla terra, ma si estendeva anche a proteggere gli uomini dopo la morte. Ed affinchè questo senso di perpetua resurrezione fosse materialmente palese agli adoratori della Dea, le fu attribuito come simbolo il gallo, che ogni mattina sulle aie celebra col suo canto il sorgere di un nuovo giorno. Dalla « Grotta » di Rapino proviene anche — come sopra ho accennato — il galletto fittile, un po' deteriorato, che riproduco nell'ultima pagina del presente studio (fig. 9), ritenendolo idealmente associato al culto del nume (23).

(21) *Röm. Rel. Gesch.*, II, p. 90.

(22) *Devoto*, o. c., p. 281-282.

(23) Io credo che anche il simbolo riassunto nel gallo sia scaturito da ovvie riflessioni naturalistiche presso le genti autoctone del nostro Paese, indipendentemente dall'analogo valore che assunse in Grecia nel ciclo della religione mistica di Demeter e di Persephone. Mi sembra altresì fondata la supposizione che l'abbondanza rappresentativa del gallo sui pinakes e sulle statuette fittili di Locri, ed in generale di tutta la Magna Grecia, sia appunto in rapporto con le antichissime concezioni indigene degli Italici, dalle quali i coroplasti venivano pure influenzati.

Questa « Grotta del Colle » richiede un'accurata esplorazione, che è nel programma della Soprintendenza: perchè è più che probabile che essa ci restituisca altri documenti dei riti che vi si svolgevano. Intanto dobbiamo ritenere che la Dea Çerfia ed altri numi italici avessero come santuario quella caverna montana della Maiella.

In base al ragionamento sin qui svolto la scoperta della statuetta di Rapino assume per la scienza un interesse di triplice ordine: artistico, religioso, sociale. Essa ci pone in primo luogo sotto gli occhi l'immagine definita e tradizionale della Dea Çerfia (24), caratterizzata dalla più gradita delle offerte, cioè dall'umile placenta di farro a forma di disco, esigua tanto da esser contenuta nel palmo di una mano, ma nella sua peculiare forma geometrica idealmente ampia quanto il vasto orizzonte; ed insignita simbolicamente di tre sole spighe mature, a denotare i miliardi di spighe che per sua grazia la terra offre agli uomini come loro precipuo nutrimento. La sobrietà e la sanità del corpo, che si ciba in prevalenza di pane sincero di frumento, sono rispecchiate adunque da quella focaccia, che gli agricoltori italici avevano a grande onore di poter dividere con la loro venerata Dea (25). La struttura dell'idolo non aderisce a canoni dogmatici; ma fa intravedere una rudimentale perizia nel foggare immagini, conseguita specialmente adoperando il legno e l'argilla. Il costume femminile unitamente all'acconciatura di gala, con lunga treccia di capelli ricadente sul dorso, furono certo imitati dalle agiate donne del contado, vestite a festa. Attraverso codesti particolari si apre uno spiraglio sopra un mondo sommerso dai secoli, ma che costituisce la trama e lo sfondo della civiltà preromana. Rimanendo

---

(24) Il simulacro dell'aspetto maschile della medesima divinità — Çerfio Martio — è da supporre ben differenziato: probabilmente con la barba e con attributi guerreschi.

(25) Risulta dalle carte di archivio — e ne debbo far cenno per dissipare in questa sede ogni eventuale equivoco anche di ordine amministrativo — che la segnalazione del prezioso recupero al Ministero fu fatta nei seguenti termini:

« Statuetta in bronzo, di arte italica, per quanto con influenze formali ioniche, rappresentante un sacerdote in atto di sacrificare con la patera in mano, che costituisce monumento di importanza salientissima per l'arte preromana della regione litoranea dell'Abruzzo ».

La grande importanza allora intravista, viene a moltiplicarsi in seguito alla sicura e precisa identificazione che ora se ne dà.

sulla stessa linea di pensiero e di tendenza all'imitazione, possiamo supporre che il simulacro di culto — venerato in un recesso sacro che poteva ben essere la stessa « Grotta del Colle » — da cui derivò il nostro bronzetto, doveva essere grande quanto una persona, e forse anche di più; però non siamo in grado di stabilire di quale materia esso fosse fatto. Per le osservazioni ricavate dalle cuciture del manto sugli omeri, è probabile che si trattasse di qualcosa di simile a ciò che i Greci chiamavano *acrolito*: vale a dire un'armatura di legno, rivestita di panni realistici, e con il solo capo e le estremità degli arti di marmo o di altra materia scolpiti. Ad ogni modo, se l'archetipo era una statua vera e propria, essa doveva essere stata tratta o da un tronco di albero, o più probabilmente dalla pietra tenera (come le sculture di Capecstrano, che ormai fanno « testo » per la vita e gli orizzonti artistici degli Italici), o forse anche dall'argilla; ma non dal bronzo, date le difficoltà della fusione per una grande figura; e ricordando che la tecnica *sfyrelata* (a piastre e crustae metalliche inchiodate sopra un'anima di legno) non sembra fosse conosciuta presso gli Italici.

Lo sforzo artistico, pur fra tante incertezze e imperfezioni rivelateci dalla piccola copia di cui disponiamo, dovette aver raggiunto il massimo rendimento nella creazione dell'idolo originario: il che è molto importante rilevare, per la percezione della potenzialità della nostra stirpe anche nel campo dell'arte durante il periodo preromano, e parallelamente all'influenza greca attorno alla Penisola. Dal punto di vista artistico e concettuale la *Çerfia* di Rapino rappresenta insieme un corollario ed il miglior commento dei testi epigrafici, che ci hanno serbato memoria di tale divinità. L'edizione vulgata a noi pervenuta significa poi che le piccole riproduzioni ex-voto della venerabile Dea erano, oltrechè forse di terracotta, più durevolmente fuse in bronzo e ritoccate a bulino (occhi, spighe sulla focaccia, pieghe delle vesti).

Per incominciare a costituire un apparato di tipi di sculture prettamente italiche, così come si è potuto fare per la Dea di Rapino, bisognerebbe identificare, con solide prove scientifiche, fra le migliaia di idoletti italici che si conservano nei Musei, le figure corrispondenti alle altre divinità delle tre « Triadi » documentate dalle « *Tabulae Iguvinae* ». Avremmo in tal modo un primo gruppo sicuro di concezioni artistiche indipendenti dal mondo greco, le quali ci aprirebbero un largo varco per apprezzare la più squisita attività spirituale dei nostri lontani antenati.

A differenza dei Greci e degli Etruschi costieri, gli Italici dell'interno avevano poca o nessuna consuetudine col mare, e la loro esistenza quindi si svolgeva su un piano di risorse unicamente terriere: riflesse dai mezzi di vita ai concetti giuridici, alle concezioni mitiche e religiose. I loro costumi erano semplici, la loro fantasia era naturalmente infrenata dalla sobrietà del tenore di vita che erano costretti dall'economia agricola a condurre. Anche il loro Pantheon pertanto — al contrario di quello dei Greci, navigatori e mangiatori di pesce, dalla fantasia accesa — era condensato in poche entità fondamentali, raggruppate in tre Triadi, come si è visto. Çerfia tiene fra esse un posto preminente, non solo per la sua remota origine e per il suo valore cosmico, ma anche perchè riassume in sè le ragioni prime della compagine sociale delle genti appenniniche. In una società unicamente agricola e pastorale, non stimolata da traffici stranieri, paga e tranquilla della sua modesta economia locale, il nume tutelare delle coltivazioni doveva rappresentare il principale caposaldo sull'orizzonte dello spirito; e tale persistette sino alla civiltà romana, ed oltre, finchè non si confuse e venne sostituito da Maria di Nazareth.

Senza esagerarne la portata storica, attraverso le considerazioni che si possono fare intorno alla figurina in istudio, noi possiamo intravedere, alla distanza di due millenni e mezzo, la fisionomia sociale del ceppo della stirpe italica fra cui Çerfia riscuoteva venerazione e culto.

La scoperta dell'idolo di Rapino merita dunque di essere riguardata come un apporto notevole per la conoscenza degli Italici; e ad un tempo come un incitamento ad orientare sempre di più e meglio — come in addietro non fu fatto — le nostre ricerche intorno alla più antica fase della stirpe italica, ponendola sullo stesso piano storico sinora assegnato al popolo etrusco. Così facendo, si segue il saggio indirizzo impresso dal Fascismo agli studi per il massimo potenziamento storico della razza italica sin dalle origini. Ed è veramente una felice ventura che dall'inesausto suolo della Patria tornino proprio nel periodo attuale alla luce documenti diretti ed eloquentissimi della nostra caratteristica civiltà occidentale e primordiale, che confermano l'utilità scientifica dell'indirizzo suddetto, ed incoraggiano a svilupparlo e ad ampliarlo. Anche autorevoli studiosi stranieri si mostrano attratti dal nuovo orizzonte che si va dischiudendo all'umano sapere. Le esuberanze e gli spiegabili errori in cui essi talvolta incorrono, trattando di siffatti ar-

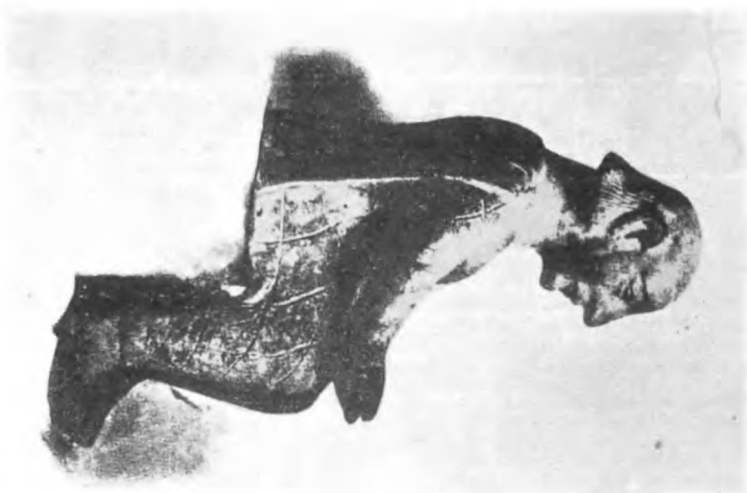




ANCONA - MUSEO NAZIONALE — La statuetta di Rapino.



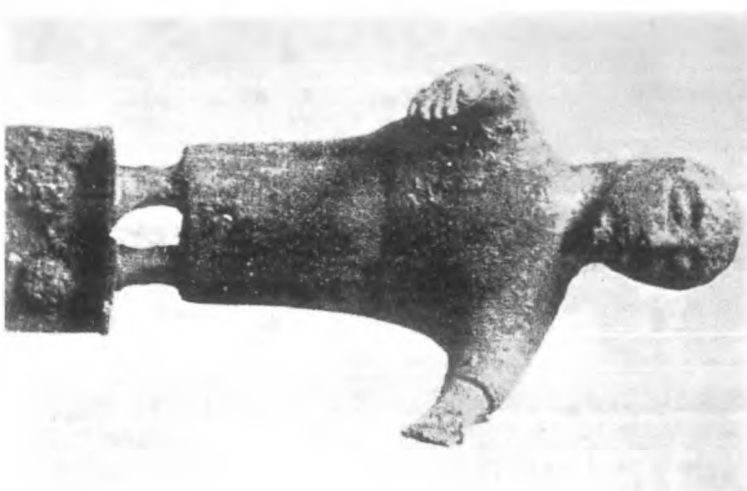
ANCONA - MUSEO NAZIONALE — La statuetta di Rapino



1



2



3

1-2. ROMA - PALAZZO DEI CONSERVATORI - Figurina fittile da Montalto di Castro (da Ciclioli, *Arte Etrusca*)  
3. FIRENZE - R. MUSEO ARCHEOLOGICO - Bronzetto da Vetulonia (da Ciclioli, *Arte Etrusca*)

gomenti inusitati, già dimostrano lo slancio e l'entusiasmo con cui le nuove tesi vengono dovunque accolte.

Cito un esempio per tutti, a conclusione di questo mio studio.

V. Basanoff (26) dedica una larga indagine al « Guerriero di Castrano ed alle origini dell'imperium » e fa al riguardo molte sensate ed acute osservazioni; ma entra decisamente nel campo della fantasticheria quando presume di scorgere una significazione apodittica nei simboli onde è cosparsa la statua del « Guerriero », in particolar modo nelle armille e nelle piccole asce pendenti da esse (27).

Le illazioni generali che trae il Basanoff sulla questione della primitiva magistratura tripartita in Roma e nelle città degli Ita-



Fig. 9 — Galletto fittile associato alla Dea Madre di Rapino

lici (28), in rapporto alla costituzione politica dei Vestini, ed al simulacro ora scoperto nel territorio vestino (a Castrano), che rappresenterebbe uno di questi magistrati rivestito di imperium, non sono però accettabili.

Nessuno può dubitare che quella figura abbia carattere militare (uomo o nume che sia); ma quanto alla faccenda dell'ascia immanicata che essa stringe al petto con la destra mano, non si tratta di un segno di particolare comando (imperium), come egli sostiene (29), ma piuttosto di un attributo, di un motivo che ricorre

(26) *Rev. Arch.*, VI Serie; vol. X, 1937, p. 43 sgg.

(27) *o. c.*, p. 63.

(28) Non si riesce a capire perchè l'A. per indicare gli Italici li denomina Italioti!

(29) *o. c.*, p. 48.

identico — con lo stesso gesto — sulla stele etrusca arcaica fiesolana di Larthi Aninies nel Museo Archeologico di Firenze, ed in altri monumenti del medesimo ciclo artistico e cronologico. Quindi nient'altro che un'espressione stilistica dell'ambiente etrusco-italico noi vi possiamo riconoscere.

Simili lacune ed incertezze peraltro verranno eliminate di mano a mano che il quadro del mondo italico si scoprirà in ogni sua parte e si imporrà — come merita — alle tranquille meditazioni degli scienziati.

E. Galli