MONUMENTI ETRUSCHI NEI MUSEI ITALIANI ED ESTERI

Materiali etruschi tudertini a Pesaro

(Tavv. XXIV - XXVI)

A Pesaro il Comune ha già provveduto alla degna sistemazione delle ceramiche e delle pitture nel palazzo Toschi-Mosca (1), e si appresta ora ad esporre ordinatamente nel medesimo fabbricato monumentale le raccolte archeologiche, al fine di costituire con metodo scientifico un organico Istituto di cultura, accanto all'importantissima Biblioteca Oliveriana, pure di recente riordinata. Tali iniziative concorrono a ribadire ed a perpetuare il prestigio di quella illustre città picena nel campo degli studi, in cui sin dal Settecento aveva raggiunto alta autorità attraverso la vita dell'Accademia Metaurense e l'opera degli umanisti che la rappresentavano: Giovan Battista Passeri — in supremo Metaurensis Provinciae Auditorio Archeosophos — don Andrea Giovannelli di Todi, Annibale Degli Abbati Olivieri — pesarese al pari del Passeri — ed altri minori intorno a loro. E come affermazione durevole dell'opera da essi svolta la Biblioteca ed il Museo assunsero più tardi il nome comprensivo di «Ateneo Pesarese».

Quanto qui ora sinteticamente espongo nei riguardi di un primo gruppo di oggetti etruschi provenienti da Todi, vuol rappresentare l'inizio e l'avviamento alla revisione di tutte le suppellettili di scavo, destinate a completare nella nuova sede le raccolte civiche.

Scorrendo le pagine dei ponderosi tomi in cui sono registrate le notizie circa la provenienza degli oggetti, e disegnati in maniera sommaria i più importanti di essi (2), si rivive a distanza di un secolo e mezzo la fervida passione di ricercatori che scambievolmente alimentavano codesti spiriti eletti, anticipando così da lunga data quella cura e quell'organizzazione delle antichità patrie, sancite poi in editti ed in norme di legge, che costituiscono una nobile prerogativa del nostro Paese.

Tuder sulla sinistra del Tevere rappresenta una delle stazioni etrusche più orientali nel cuore dell'Umbria, e pertanto gli oggetti che ora descrivo, sebbene non abbiano salienti caratteristiche di pregio o di rarità, rivestono sempre un particolare interesse topografico e documentario.

Sulle pareti del terzo pianerottolo della scala della Biblioteca Oliveriana — donde dovranno essere presto trasferite alla nuova sede sopra accen-

⁽¹⁾ G. PACCHIONI. Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro, in Bollettino d'Arte, Settembre 1937-XV, p. 116 sgg.

⁽²⁾ Cfr. Carlo Cinelli, vol. manoscritto di preziose indicazioni, redatto nel 1898, e conservato nella Biblioteca di Pesaro.

nata — si trovano murate alcune urne cinerarie con rilievi scoperte a Todi tra l'ultimo ventennio del sec. XVII e la prima metà circa del secolo successivo. Allo stato attuale, trovandosi esse incastrate a fil di parete, non si sa se il resto dell'urna è nascosto nella muratura. ovvero se ne fu segata e conservata soltanto la parte anteriore figurata ed inscritta. Ma se anche ciò fosse avvenuto, nessuna perdita verrebbe a subirne la loro valutazione scientifica, in quanto la parte spirituale e sostanziale di esse onde sono vivificate, è giunta felicemente sino a noi.

Da esse apprendiamo che — come a Chiusi, a Volterra, a Perugia — anche a Todi, nonostante l'avvenuta dominazione politica di Roma sull'Etruria (dopo la caduta di Orvieto nel 280 av. C.) — gli artieri italici persistevano ad esprimere miti ellenici e tradizioni indigene con forme ed aspetti peculiari, aggiungendo i titoli nell'idioma del paese, con stesura arcaica da destra a sinistra.

Limito la mia esegesi soltanto alle scene figurate, lasciando all'apprezzata competenza del prof. Giulio Buonamici il compito di chiarire le epigrafi, in un'appendice che egli aggiunge alla presente nota.

a) La prima di queste urne è di terracotta (0.54×0.29) , in origine arricchita da policromia, e vi è rappresentato Cadmo che combatte con l'aratro (Tav. XXIV, 1). Fu scoperta già danneggiata nel 1694 in un possesso di tal Sebastiano Angeli, a Ponte Riva nelle vicinanze di Todi. Rimase per molto tempo trascurata, finchè la signora Domitilla Giovannelli, parente dell'abate Giovannelli, la donò al Passeri (3).

Il soggetto epico tebano che vi è rappresentato, rinverdito dalla tradizione scolastica alessandrina, fu accolto nel repertorio dei costruttori di urne, e godette di particolare favore nella zona del Trasimeno, con limite orientale al territorio tudertino (4).

b) Altra urnetta fittile (0.37×0.29) con resti di policromia, pure da Todi; ma non è precisato l'anno della scoperta, nè la località del trovamento. Fu inviata in dono dall'Abate Giovannelli al suo amico Olivieri.

Il concetto della rappresentazione impressavi è italico, e domina in tutta l'Etruria per circa mezzo millennio (VI-II sec. av. C.), prima su stelai, più tardi sulle urne. Trattasi del commiato funebre reso con l'unio dextrarum fra due personaggi (il morto e un parente superstite). Qui la scena si svolge davanti all'ermetica ed adorna porta dell'Hades, che vedesi in secondo piano, ed è fiancheggiata da due demoni etruschi: una Lasa aligera a d. con spada? — ed un Charun a sin. con nebride annodata al collo e la mazza (Tav. XXIV, 2). Il pannello figurato ha ai lati due colonne tuscaniche, così da ribadire l'idea

⁽³⁾ Registrata nel volume manoscritto dal titolo Marmi Oliveriani - Note, p. 197 sgg., Tav. 63.

Riportata anche dal Passeri nelle sue Antichità Tuderti (cod. oliv. 241, T. XIV al n. 142, e relativo commentario al T. XIII, cod. oliv. 240, pure al n. 142. Il Passeri però non vide il significato della rappresentazione, e cercò di spiegarla con un passo di Pausania relativo alla battaglia di Maratona.

⁽⁴⁾ Cfr. Br. Körte, Urne, III, Tav. VI, 7 (simile, al Museo di Perugia); testo a p. 11. Fig. 3.

Ringrazio il Dott. Alfredo De Agostino del R. Museo Archeologico di Firenze, di avermi aiutato in questi riscontri.

che il saluto tra il trapassato e chi resta si svolge in un luogo sacro alla morte, cioè nella tomba sintetizzata come tempio in forza degli elementi architettonici.

Tale figurazione era stata a torto interpretata come una scena di matrimonio. È anepigrafe. Forse l'iscrizione era tracciata sul coperchio sparito (5).

c) Altra urnetta fittile (0.41×0.26) pure con tracce di policromia. Era stata scoperta da Ettore Ambrogio Pasini nella campagna di Todi, e da lui regalata al concittadino Abate Giovannelli, che a sua volta la donò all'Olivieri (6).

La rappresentazione è riassunta in due soli simboli funerari, cioè due Lase alate con fiaccola rovesciata a terra, poste sulle due estremità del pannello (Tav. XXIV, 3). Manca il coperchio e l'epigrafe (7).

d) Fronte di urnetta frammentaria in marmo bianco attualmente delle dimensioni di 0.30×0.28 , di notevole interesse e rarità (Tav. XXIV, 4).

Sebbene non si abbiano notizie intorno alla sua scoperta, deve ritenersi tuttavia che essa provenga pure da Todi, avendo fatto parte della raccolta archeologica dei Padri Cappuccini di quella città, alla quale appartenne anche l'urna a sopra descritta, prima che fosse inviata al Passeri. Questi riporta il frammento in questione — come documento esplicativo dell'antica illuminazione — nel Tomo 1º delle sue Lucernae Fictiles, fig. VI, al principio dell'opera; ma non ne commenta la rappresentazione.

Siamo nel regno buio di Hades e di Persephone, appena rischiarato dalla lucerna ardente posta sull'alto sostegno a destra, così da farci intravedere che cosa vi è là dentro. Vi predominano cose inanimate, ma di significazione chiarissima, che preannunziano l'arrivo degli ospiti. L'ambiente ancora deserto rintrona soltanto dai latrati del cane Cerbero, accanto alla lucerna, che par voglia affrettare il convegno di coloro di cui si è in attesa nel recesso dell'Inferno. Un'alta kline dai piedi torniti occupa la maggior parte dello spazio riservato alla figurazione; e sotto di essa (intenzionalmente, davanti ad essa) vedesi sópra un treppiedi di natura enea un peculiare «foculo» in cotto, con sopra una forma a due valve aperta, anche questa certamente metallica, come dimostra la cerniera che unisce i due elementi. Senza dubbio deve trattarsi di una matrice per cuocere una focaccia (placenta) rituale: ad esempio la « struhçla » delle Tabulae Iguvinae (8). Dunque preparazione di un banchetto, che per il luogo non può non essere quello dell'eterna felicità offerto dal sovrano stesso dell'oltretomba Hades e della compagna Persephone alle anime bennate (9). Codesti oggetti comprensivi e simbolici rappresentano pertanto, nel loro insieme, l'antecedente del banchetto elisiaco, che si suol vedere svolto e in atto, popolato di personaggi, su stelai, su urne, su pitture tombali. È come il preludio di un canto orfico sulla beatitudine elisiaca.

⁽⁵⁾ Br. Körte, o. c., III, Tav. LVII, 7 (simile, nella collezione Casuccini del Museo Nazionale di Palermo, prov. dal territorio di Chiusi).

⁽⁶⁾ Cfr. GIOVANNELLI, Antichità Tudertine (cod. oliv. 67, T. I, p. 194).
(7) Ved. anche Passeri, Antiquitatum Tudertium, parte I, T. XIII, n. 313.

⁽⁸⁾ G. Devoto, Tabulae Igurinae, p. 11, passim.
(9) E. Galli, Il Rilievo di Cipollina, in St. Etr., VIII, p. 143 sgg., Tavv. XXXVI-XXXVIII.

Questo canto non scritto, bensì chiarissimamente figurato, è giunto a noi con la parte sostanziale delle sue strofe, dettate da antiche e perduranti convinzioni ed usanze italiche, diffuse in tutta la Penisola. Basta riordinare ed accostare i frammenti di tal threnos riflessi nell'arte, per poter seguire agevolmente il destino del defunto da quando vien tolto dalla sua casa ed accompagnato all'eterna dimora, con gran corteggio di parenti, di prefiche, di musici. A ciò assistiamo osservando la scena puerilmente dipinta (Fig. 1) intorno all'« Askos Catarinella » (10); e più tardi scolpita sul sarcofago amiternino del

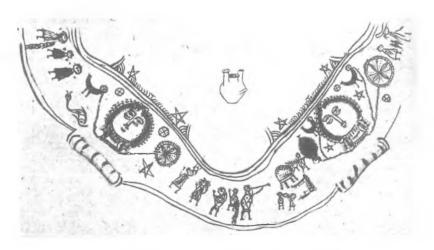


Fig. 1 - Figurazione dell'askos Catarinella

Museo Civico di Aquila (Tav. XXV, 1), che ripete in sostanza lo stesso concetto con i medesimi particolari di prescrizione canonica (11). La kline che su que-

(10) Assegnabile all'arte indigena lucana del IV-III sec. av. C.

Il caso di questa scoperta è veramente singolare. Quando il cimelio — ora nel Museo di Reggio — tornò in luce, venne accolto con diffidenza somma nell'ambiente dell'Archeologia ufficiale, dove fu ritenuto senz'altro una mistificazione e respinto! Cosicchè mi vidi costretto ad assolvere il mio dovere scientifico, illustrandolo in loco alieno.

Tanto di più dunque è grande e ricordevole la mia gratitudine verso l'illustre amico e conterraneo P. rof. Raffaele Corso, che di buon grado ne accolse lo studio nella sua Rivista Il Folklore Italiano. IV, 1929, fasc. 1°, p. 100-133, con figure, e tavole fuori testo. Cfr. anche S. Ferri, Hist., III, 1929, p. 673 sgg.; IV, p. 130.

(11) Però il vaso offre il momento successivo riguardo al posteriore sarcofago di Aquila, che cronologicamente deve assegnarsi al periodo repubblicano (II-I sec. av. C.): L. Serra, Aquila (monografia dell'Ist. di Arti Grafiche, Bergamo, 1929-VII, Fig. a p. 17.

Cfr. anche G. B. Manieri, Catalogo-Inventario del Museo Civico Aquilano, 1920, p. 9, n. 43 (bassorilievo con accompagno funebre — amiternino — 1.64 × 0,42 × 0.67, calcare). Fu rinvenuto una sessantina di anni fa: vedi anche

st'ultimo rilievo serve a trasportare il morto, preannunzia la sorte felice di eterno simposiasta ad esso riservata, ed è idealmente la stessa che vediamo ancora vuota sull'urna di Todi, sempre la stessa che si ripete all'infinito sui coperchi delle urne etrusche con personaggio recumbente. È il simbolo del supremo benefizio largito ai mortali da Persephone, il cui sembiante - manifestamente di proporzioni e di potere enorme rispetto ai piccoli uomini (12) - ripetuto due volte, intercala e domina la prothesis dell'« Askos » sopra ricordato.

Riannodando le fila e gli echi di queste voci lontane nel tempo e nello spazio, arriviamo a capire quanta sostanza italica sia stata assorbita e tra-

N. Persichetti, Due rilievi amiternini, in Röm. Mitteilungen, XXIII, 1908, p. 15-25, ed ivi esigua bibliografia precedente.

Però uno studio completo intorno a questo sarcofago tuttora manca. Sono molto grato al Dott. Enzo Carli della Sopr. all'Arte di Aquila delle

notizie e della fot. che qui pubblico.

Sull'« Askos » lucano infatti il trasporto è già avvenuto. La kline dai piedi torniti col morto e con baldacchino (schematicamente eguale a quella del sarcofago, sormontata — con ingenuo espediente di scorcio — da un drappo in cui è riflesso il firmamento) si vede deposta a terra presso il sepolcro, e sta per compiersi il rito della lustratio, mediante il contenuto dei vasi e del cribrum recati dagli astanti; nonchè quello della danza sacra al ritmo dei tibicini, prima di introdurre il catafalco nella tomba, e sciogliere il corteo.

Anche nella Tomba Etrusca dei «Sette Camini» presso Orvieto (cfr. Conestabile, Pitture Murali, Tavv. I-XII; L. A. Milani, Guida del Mus. Arch. di Firenze, I, p. 291 sgg.) il defunto in biga è accompagnato ed accolto al

banchetto elisiaco da musici sull'ingresso degli Inferi.

Dobbiamo altresì porre mente alla sintomatica analogia stilistica - con indiscutibili sedimenti di maniera arcaica — che intercede nella distribuzione dei personaggi su piani sovrapposti (come già in Egitto sin dall'antico Impero, per una completa utilizzazione dello spazio), sulle due scene qui evocate a

Sorge quindi il sospetto che una medesima fonte anche formale abbia inspirati i due monumenti; e che essa facesse capo a riti funebri regolati da un rigoroso formulario, costituitosi fin da epoca remotissima nell'ambito della civiltà mediterranea, e più precisamente nel dominio della cultura italica protostorica (si ricordino in proposito i letti funebri delle tombe arcaiche di

Vetulonia, di Populonia e di Marsiliana d'Albegna).

Parallelamente in Grecia troviamo analoghe usanze espresse in pitture vascolari nella fase del « Dipylon »: cfr. G. PERROT, CH. CHIPIEZ, Hist. de l'Art dans l'Antiquité, X, p. 322. E vedansi riproduzioni in P. DUCATI, Storia della Ceramica Greca, I, p. 58 sg., Figg. 47, 48: cratere del Dipylon nel Museo Nazionale di Atene (kline col morto sul carro funebre, e corteo distribuito in due piani - prefiche in alto - drappo a baldacchino proiettato nel fondo della scena).

Tutte le deficienze formali rilevate dal DUCATI mi sembra che possano esprimere e documentare il sopravvento della civiltà occidentale, col suo avito patrimonio di ideali religiosi e di peculiari mezzi artistici, sul versicolore mondo miceneo già volto all'occaso.

Ecco le ragioni dell'assonanza spirituale e della concomitanza espressiva col filone italico.

(12) Le due maschere femminili debbono essere con ogni probabilità allusive di Persephone - piuttosto che della Gorgone, come avevo supposto quando pubblicai il vaso per la prima volta — non solo in relazione all'economia concettuale della scena, ma anche specificamente in virtù dei galletti, associati alla ruota solare, posti a pendagli del ricco e complesso monile.

mandata dal mondo etrusco, così per la storia del pensiero religioso come per la sua esplicazione artistica.

Non potevo fare a meno di indugiarmi in questo breve excursus, per raggiungere la più esatta e comprensiva interpretazione del rilievo di Pesaro.

- e) Fronte di urna fittile proveniente da Todi (0.42×0.31), e donata forse dall'Abate Giovannelli all'Olivieri. Ricomposta da più pezzi (Tav. XXV, 2). Il Passeri la riporta nella sua opera Antiquitatum Tudertium, Tomo XIV, Parte II, n. 261; e nella nota esplicativa al Tomo XIII, n. 261 (cod. oliv. n. 240 e 241). Egli interpreta a dovere la scena che vi è rappresentata, e che attinge al Ciclo Tebano: cioè il combattimento fra Eteocle e Polinice (13).
- f) Urna fittile (0.40×0.26) con protome di Gorgone a rilievo fra due Lase agli angoli; scoperta a Todi nel 1699 (14), e poi spedita al Passeri (15). È in due pezzi accostati (Tav. XXV, 3).
- g) Urna fittile (0.47 × 0.33) scoperta nelle vicinanze di Todi il 1719, L'Abate Giovannelli che ne parla nelle sue *Antichità di Todi*, Tomo 1°, p. 177 (cod. oliv. 67), la mandò in dono all'Olivieri (Tav. XXV, 4).

Vi è rappresentata una sala con ricca architettura esterna (pilastri scanalati con capitelli ionici agli spigoli, fregio di triglifi, borchie e astragali in alto). È dunque un luogo improntato a particolare dignità: un Tempio. L'interno mostra una sala da banchetto, con festoni appesi alla parete, e una kline sormontata da una figura recumbente con patera mesomphale nella destra, collana e corona di fiori. Il personaggio, che è poi il morto, è ammesso pertanto al godimento elisiaco, largitogli dal favore di Hades e di Persephone.

Quanto al significato della rappresentazione, vedasi quel che ho detto sopra a proposito del rilievo d, con richiamo alle note relative.

- h) Testa di satiro in pietra, rinvenuta nel 1735 nella tenuta di Castel d'Elci (territorio di Todi). L'Abate Giovannelli (16) deve averla mandata all'Olivieri al pari di altri materiali di scavo.
- i) Opercolo inscritto di urna in travertino scoperto nel 1731 presso la chiesa diruta di S. Gualtiero in Coldipepe (agro tudertino); e pure mandato in dono parecchi anni dopo dal Giovannelli all'Olivieri (17).
- j) Testa femminile in pietra, ammantata, con dito sulla bocca in atto di silenzio, scoperta nel 1734 nella tenuta di Colazzone presso Todi (18). Ne faccio menzione, perchè può darsi che risalga ad una figura a tutto tondo di un coperchio di urna etrusca.
- k) Coperchio di urna lapidea (0.59×0.19) scoperto nel 1683 in Castel Projetto presso Todi, in un possesso della famiglia Cospani. Fu poi donato al Giovannelli, e da lui spedito all'Olivieri. Tale coperchio ripete lo schema di

⁽¹³⁾ A proposito di questa urna osservo che lo schema della rappresentazione differisce, con notevoli varianti, dalle scene analoghe piuttosto comuni nei rilievi del genere, specie fittili chiusini.

⁽¹⁴⁾ GIOVANNELLI, Antichità di Todi, Tomo I, (cod. oliv. 67), p. 145-6.

⁽¹⁵⁾ Antiquitatum Tudertium, I, Fig. 143.

⁽¹⁶⁾ Ant. di Todi, I, p. 276 (cod. oliv. 67), dove è riprodotta a disegno.

⁽¹⁷⁾ GIOVANNELLI, o. c., I, p. 282 (cod. oliv. 67).

⁽¹⁸⁾ GIOVANNELLI, Ant. di Todi, I. p. 247. n. 7. e riprodotta a p. 252. Il PASSERI, Lucernae Fictiles, I, p. 3, e note in fondo. la identifica. a torto, con la Dea Vesta.

un timpano templare ed è interessante soprattutto per l'epigrafe che vi è incisa:

« afle me titi eilei aliza »

Ma in proposito riferirà — come ho avvertito in principio — il prof. Buonamici.

H Passeri ne parla nelle sue Lettere Roncagliesi comprese nella raccolta dei Calogerà (ed. veneta, p. 355, n. 22, ed in altri passi), nonchè nell'altra opera Antiquitatum Tudertium, Tav. XIV, n. 123, e nelle annotazioni al Tomo XIII. n. 129 (cod. oliv. 240-241).

Quanto alle tegole inscritte associate sul medesimo pianerottolo con i rilievi delle urne, trattasi di soli quattro pezzi, e bisogna ricordare che furono edite da Ariodante Fabretti nel suo Corpus Inscriptionam Italicarum, I. p. XXII, n. 96-99 (Umbria - Tuder): cfr. anche Colucci, Antichità Picene, VI, p. 187. Ma l'aggiornamento scientifico di esse viene fatto ora qui di seguito dal prof. Giulio Buonamici.

Il reverendo don Andrea Giovannelli nella prima parte del volume manoscritto (ora alla Biblioteca di Pesaro) dedicato alle Antichità Todine scoperte al suo tempo, descrive e riproduce numerosi bronzi figurati provenienti dal territorio di Todi e poi passati alla collezione pesarese dell'Olivieri. Per la revisione e lo studio che dovranno farsi di questo insigne materiale di scavo, detta fonte è davvero preziosa. I confini ristretti della presente comunicazione non mi consentono però di diffondermi sui bronzi italici, etruschi e romani rinvenuti in agro tudertino; mi limito quindi a pubblicarne qui tre soli con poche osservazioni preliminari, come anticipo della organica e generale esegesi che di essi resta da compiere.

Non sappiamo l'originaria destinazione di queste figurine enee; ma più che pensare alla necropoli, conviene riguardarle quali ex voto di stipi sacre. E poichè quel territorio è famoso per la scoperta del « Marte Italico » del Museo Etrusco Vaticano (19), i minori esemplari posseduti dal Museo di Pesaro confermano un'attività artistica a Todi di lunga durata e di vasto orizzonte.

Nella citata opera manoscritta dell'Abate Giovannelli intorno alle Antichità Todine, posseduta dalla Biblioteca Oliveriana di Pesaro, insieme con molti altri bronzi figurati sono descritti e riprodotti anche i tre che ora esamino, e che ho fatto fotografare.

1º) Figurina lunga, stecchita, di concezione geometrica (alta 0.17 circa), rappresentante un guerriero con corazza e grande elmo crestato adorno di graffiti (Tav. XXVI. 1-2). Nella sua astrazione e sintesi bellica simboleggia il dio Marte; e l'appendice superstite sotto il piede destro dimostra che il simulacro stava infisso sopra una base, con presumibile destinazione in un santuario (20). È difficile peraltro datare con sicurezza esemplari di tal fatta, in mancanza di altri dati concomitanti, perchè non si sa se lo schematismo arcaico che li impronta — e che annulla quasi in essi la concezione realistica del corpo, per affermare soltanto l'idea perseguita — abbia un valore crono-

⁽¹⁹⁾ G. Q. Giglioti, Arte Etrusca, p. 45, Tav. CCL.

⁽²⁰⁾ GIOVANNELLI, o. c., II, p. 14.

logico assoluto o relativo, potendosi trattare di un indugio artistico ed industriale anche di tempi relativamente seriori. Tuttavia per noi questo bronzetto tudertino documenta la potenzialità dei formatori e fonditori italici, rimasti per lunga pezza ligi al repertorio figurativo, ed alla tecnica per poterlo rendere, della propria stirpe.

2º) Il secondo esemplare che qui pubblico (Tav. XXVI, 4-5), dal punto di vista stilistico rivela l'influenza ionica, ma dal lato formale e tecnico ond'è eseguito rappresenta invero una novità ed insieme un'insigne rarità.

Evidentemente la conoscenza di siffatta concezione figurativa era pervenuta all'artefice etrusco attraverso la ceramica greca a figure nere; ed inspirandosi appunto ad essa egli — con ardimento tutto italico — si provò a tradurre sopra una spessa lamina di bronzo il cavaliere ed il cavallo, con visione doppia per non omettere alcun particolare, e riuscendo a creare così un compromesso, un «ibrido» tra pittura e scultura quanto mai istruttivo.

Non guardiamo le sproporzioni, le manchevolezze e la rude resa del symplegma, tare giustificabili in una officina indigena; ma valutiamo piuttosto l'intenzione e lo sforzo di aver voluto interpretare e completare in iscultura — tendenzialmente a tutto tondo — un motivo pittorico vascolare, mediante la trovata della lamina a doppia faccia.

Con essa ci stacchiamo dalle figurazioni enee dei carri arcaici etruschi, e di oggetti similari, ottenute a sbalzo con la tecnica del « cesello », ma non siamo ancora alle fusioni plastiche ed ai veri e propri graffiti pittorici delle ciste e degli specchi. Ci troviamo perciò di fronte ad un esperimento inusitato, che maturò e si produsse nell'ambiente italico tudertino, rivelando la capacità inventiva ed il duttile ingegno di un oscuro artigiano indigeno del VI-V sec. av. C.

3º) Il terzo bronzetto, harbato (Tav. XXVI, 3), discende stilisticamente dal primo, per la sproporzione tra l'altezza e l'esiguità corporea, e per il grande elmo crestato che lo sormonta (21). Rivela pertanto la persistenza e l'evoluzione di un tipo di dio guerriero (Marte) risalente al fondo autoctono della religione e dell'arte. Le braccia sono perdute, ma possiamo ritenere che esse completavano l'aspetto militare del personaggio rappresentato, reggendo lo scudo e la lancia. Rimane però la corazza a confermare che il formatore di questa statuina, già edotto del repertorio ellenico in materia, cercò di aggiornarsi — riuscendovi peraltro solo in parte — nel foggiare ed arricchire di attributi l'imagine in istudio.

La quale è espressa in vivace movimento, cui conferisce maggiore agilità appunto la sottigliezza del corpo, che non riesce a separarsi dalla concezione geometrica primitiva. Comunque, entriamo con questo piccolo simulacro eneo in una sfera di più largo respiro artistico sotto il dominio di una tipologia d'importazione. Codesto esemplare pertanto costituisce un elemento di transizione, di saldatura tra la corrente italica e quella greca aderente ancora all'arcaismo.

Anche la tecnica di fusione di questo bronzetto presenta particolarità degne di nota.

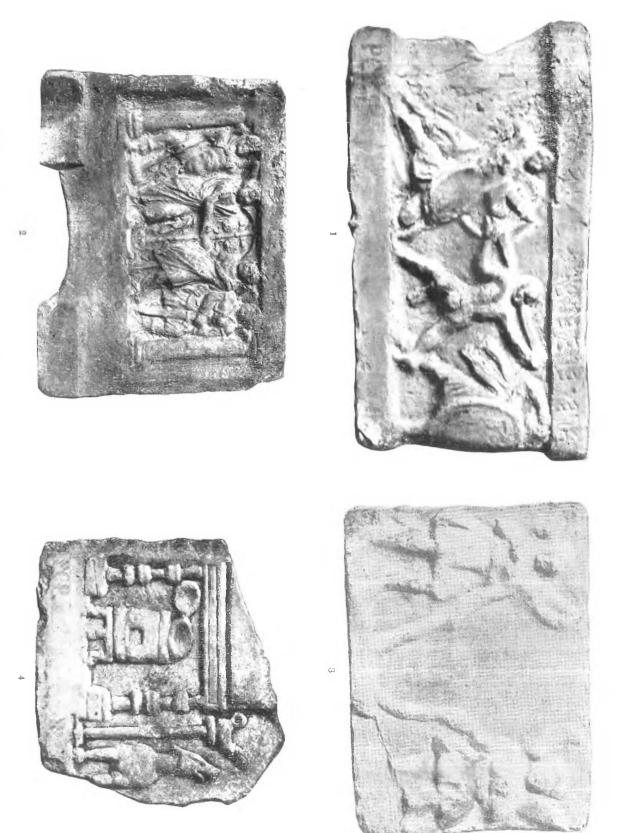
⁽²¹⁾ GIOVANNELLI, o. c., II, p. 22, Fig. ibidem.

La figura è tutta piena ed anche di buona lega di bronzo, e fu ottenuta col consueto metodo della « cera perduta »; ma la superficie qui non è liscia, come negli altri prodotti del genere, bensì cosparsa di puntini non risalenti a subbolliture del metallo. Sembra che l'artiere abbia voluto aggiungere alla figura codesta strana e nuova decorazione; che si estende non solo alla corazza e — con minore intensità — all'elmo, ma anche alle parti nude del corpo.

Una certa regolarità nella distribuzione di essi confermerebbe il fine ornamentale, il cui recondito significato peraltro ci sfugge.

Ma a parte l'involucro materiale di questo « guerriero lebbroso », quel che a noi preme di porre in risalto è la sua concezione stilistica, che sta liberandosi dagli angusti canoni dell'arcaismo, sotto l'influsso di visioni e di ideali pervenuto da lontani paesi. Il movimento della figura però è ancora schietta e diretta espressione dello spirito italico.

E. Galli



PESARO - MUSEO CIVICO - Urne etrusche: l. Cadmo che combatte con l'aratro - 2. Commiato funebre davanti la porta dell'Hades - 3. Fronte di urna fittile con due Lase aligere - 4. Interno dell'Hades.

TAV. XXIV

AQUILA - 1. Sarcofago amiternino — PESARO - MUSEO CIVICO - 2. Eteocle c Pollinicc - 3. Protome di Gorgone fra due Lase - 4. Simposiasta elisiaco.









STUDI ETRUSCHI, XIII TAV. XXVI



FESARO - MUSEO CIVICO - 1-2. Arcaica figurina in bronzo di guerriero - 3. Figura in bronzo di guerriero barbato - 4-5. Figura laminare in bronzo.