# HEREKLV

(Tavv. III-VI)

#### a) Rinvenimento e descrizione della statuetta.

La circostanza della scoperta di questo bronzo risale al ricorrente tributo che tutti gli esseri mortali danno alla terra. Nel po-

meriggio del Sabato Santo del '40 — 23 marzo — Gino Massaccesi, proprietario e coltivatore di un magro podere risecato dal greto sinistro del fiume Esino (Aesis degli antichi), nella località denominata Pantiere di Castelbellino, presso Iesi, mentre meditava chinato in una fossa prodotta dal risucchio delle acque al margine del suo fondo (fig. 1), si avvide che spuntavano fra la ghiaia due pezzetti di metallo, ed avendoli voluti estrarre, con sua grande sorpresa, non disgiunta da un certo senso di apprensione, tirò fuori di sotterra la pesante statuetta che ora illustro.

Essa giaceva capovolta, e le parti emergenti erano le appendici sotto i piedi per fissarla alla base originaria.



Fig. 1. — Fossa dove fu scoperta la statuetta di bronzo, presso il fiume Esino.

L'inconscio scopritore, dopo essersi consigliato con qualcuno più esperto di lui in materia antiquaria, portò al Museo di Ancona con lodevole sollecitudine la statuetta; non senza però averla prima

saggiata sulla coscia sinistra ed in altre parti, per assicurarsi se fosse d'oro (1).

La figura è di bronzo massiccio, alta complessivamente cm. 49,2, e dalla pianta dei piedi al sommo del cranio cm. 42,6. Sotto i piedi si prolungano due appendici disuguali, con le estremità arrotondate, che fanno corpo con la scultura — fusa tutta di un pezzo, col sistema della cera perduta — e che dovettero essere infisse in una base lapidea, a giudicare dai residui di piombo per ottenerne l'aderenza completa alle corrispondenti cavità. Appendici di fissaggio cosiffatte si riscontrano specialmente in analoghi bronzi etruschi dell'età arcaica. Il peso è di circa 9 chilogrammi.

A parte gli accertamenti d'ordine metallico eseguiti dal Massaccesi nella sua ignoranza - la quale è sempre alleata di ogni altra ragione deleteria - la figura è giunta a noi sostanzialmente completa; l'attributo nella mano sinistra abbassata soltanto manca; ma ne resta un frammento sottile a verghetta, mobile nel pugno chiuso, ed esso — per quel che si dirà più avanti — deve riferirsi ad un'asta, piuttosto che ad un arco. Bisogna calcolare in secoli, forse in molti secoli, la permanenza del bronzo fra la sabbia umida del greto, e tale prolungata giacenza ha cagionato estese subbolliture della patina, specie agli arti ed al viso; nonchè qualche macchia terrosa rossigna, particolarmente al torace, e diverse scaglie separatesi dalla superficie della massa metallica compatta. A queste avarie d'ordine naturale ed inevitabili, forse si potrebbe cercar rimedio, sottoponendo la statuetta al processo di rimetallizzazione elettrolitica dell'ossido, oggi in esperimento presso vari Musei. Però l'importanza del simulacro e le condizioni non anor-

<sup>(1)</sup> Da uno scavo fatto dalla Soprintendenza nel luogo del rinvenimento non emerse nessun'altra testimonianza archeologica. L'oggetto fu sicuramente trascinato a valle da una piena dell'Esino, e deposto fra la ghiaia con la parte più massiccia e pesante (busto, testa e braccia) rivolta in basso. La sua sede doveva trovarsi quindi in alto, sulla collina da cui discende il fiume; e colà bisognerà cercare il santuario al quale il simulacro apparteneva.

La documentazione archeologica antecedente della zona è rappresentata da tombe arcaiche picene con riflessi di cultura orientale; e da altri depositi funebri più recenti (del V e IV sec. a. C.) con infiltrazioni etrusche e galliche: cfr. per le fonti il lavoro postumo di Fr. von Duhn, Italische Gräberkunde, vol. II, Heidelberg, 1939, p. 223 sgg.

Un primo annunzio della scoperta fu da me dato nella rivista Le Arti, anno XVIII, fasc. V-VI, p. 384, fig. 4-5. Ho visto poi riprodotta la fig. 4 da Francesco Pellati nella rivista dell'E.N.I.T. Italia, inverno 1940-41-XIX, p. 43. E non escludo che altri periodici ne abbiano fatto, intanto, cenno.

mali della sua superficie inducono ad essere prudenti al riguardo. È consigliabile di soprassedere ad una simile aleatoria decisione, ed attendere che gli esperimenti in corso maturino, ed acquistino unanime e definitivo credito. Comunque, anche nelle condizioni attuali la statuetta di Pantiere può essere pienamente valutata dal punto di vista tecnico e stilistico; essendosi per fortuna conservati tutti gli elementi di giudizio e di riscontro. L'epidermide del bronzo è fortemente ossidata, con generale colorazione verdone-bruna.

Le riproduzioni d'insieme e dei particolari che corredano la presente memoria, offrono al lettore la visione completa dell'oggetto in istudio; e danno la possibilità di seguire e d'intendere il fondamento della tesi, che già si delinea nella cornice della nostra descrizione (tavv. III-V, e fig. 4 nel testo).

Abbiamo dinnanzi la concezione di una gagliarda figura giovanile, solidamente costruita e piantata nel suo gesto minaccioso; ma resa con mezzi approssimativi e con mende che ne caratterizzano l'origine artistica. Prima di tutto il personaggio appare fornito di enormi piedi a pianta lineare, non potuti contenere dall'esiguo plinto da cui si dipartono gli attacchi della base, e che straripano in avanti (2). Sono segnate le dita in maniera grossolana e sommaria: poichè è evidente che lo scultore non perseguiva la minuzia del particolare, bensì mirava diritto allo scopo della struttura scheletrica generale, non indugiando - almeno per ora - sulla scrupolosa fedeltà delle parti secondarie. E pertanto, pago d'esser riuscito a tenere la figura in equilibrio su codesti sproporzionati piedi, ed a scioglierla dalla sua staticità, ricorrendo all'ovvio espediente di collocare più avanti il sinistro per imprimerle un ritmo di movimento, ha proceduto con speditezza, in sintesi muscolari ed ossee, su su per la persona ad esprimere il resto. Caviglie sottili e tubolari; polpacci rigonfi e bruscamente incurvati in corrispondenza del ginocchio; tibie a filo acuto come se fossero rivestite da schinieri; nessun segno di rotule ai ginocchi; coscie a schema conico coronate da glutei adiposi ed emergenti. Sul cavalletto di questi arti così congegnati gravita il torace, proporzionalmente meno

<sup>(2)</sup> Un'identica esagerazione si riscontra in un'altra statuetta di br. coeva, proveniente da una zona non molto lontana da Castelbellino, pure conservata nel Museo di Ancona, e sulla quale dovrò intrattenermi più oltre per varie considerazioni. Intendo dire il kouros di Corinaldo sagacemente recuperato ed illustrato da G. Moretti, in Not. Scavi, 1924, fasc. 1-3, p. 34 sgg. e tav. 1. Questo bronzo di Corinaldo è però notevolmente più piccolo del nostro di Pantiere, misurando appena 28 cent. di altezza.

robusto, costituito da un vero cuneo squadrato e legnoso --- quanto mai xoanico — senza accenno dei principali muscoli dell'addome, senza sterno, senza solco dorsale, con tenui rigonfiamenti mammellari — percettibili più al tatto che con l'occhio — e con maggiori emergenze scapolari a tergo. Con un simile torace la figura sembra quasi che voglia allungarsi volontariamente, tirando il fiato ed assottigliando l'addome. Trascurando il ventre in queste sculture italiche si vuol raggiungere una più agile snellezza e l'allungamento geometrico della persona. Contrastano con gli arti inferiori tanto massicci, le braccia, malamente connesse e distanziate dal suddetto cuneo toracico: piccolette, rattrappite, pure trattate con estrema sommarietà superficiale; ma incongrue, non adeguate, come se fossero state tolte in prestito da un'altra figura. Entrambi i pugni sono chiusi: quello sinistro abbassato reggeva probabilmente l'asta, come si è detto; il destro sollevato stringe una piccola clava nodosa, di natura lignea, aderente al sommo del cranio.

Il pube ed i glutei sono ricoperti da una pelle leonina, di tenuissimo spessore, molto aderente al corpo, stretta alla vita da un cingolo invisibile sotto l'orlo superiore rovesciato, e sovrapposta con taglio obliquo nella sua strana ed inverosimile sottigliezza sul fianco destro. La protome felina viene a cadere sul davanti, a guisa di un emblema; le zampe si vedono distese sulle anche, e la coda è girata intorno alla natica destra. Questa nebride è l'unico indumento che indossa il nostro personaggio.

La sensazione della inorganicità fra le diverse parti della figura, si accentua osservando la testa. In essa l'artefice ha voluto condensare tutto il suo sapere e tutta la sua virtù operativa, esaltando nella dignità dell'effigie il contenuto ideale del simulacro (tav. V, figg. 1-3). La saldatura del collo fra le clavicole è raggiunta in un modo strano: mediante una incassatura a guisa di camicia aperta, che termina ad angolo acuto sullo sterno, e che vuol di sicuro rappresentare la piega della cute alla complessa articolazione di quella zona. Vi si scorge perciò un tentativo di rendimento anatomico abortito e mal reso. Ma ciò serve a dare maggior risalto alla particolare concezione del capo; il quale, sebbene sia fuso insieme al resto della figura e non inserito come si potrebbe credere da un esame frettoloso, appare estraneo e stilisticamente diverso dalle altre parti del corpo.

È un tipo di cranio brachicefalo, al quale aderisce un viso giovanile imberbe, allungato in un bell'ovale soffuso di gentilezza, dalla piccola e tumida bocca quasi femminea, tra il mento robusto e liscio della pubertà ed il naso piccolino, triangolare, ben separato dal labbro superiore. La lieve e morbida curva delle guancie accentua il carattere di adolescenza che traspare da tutto il sembiante, su cui erra un tenue sorriso accennato dalla bocca chiusa, misto ad un senso di serietà cogitativa e di fermezza. Gli occhi grandi, spalancati, amigdaloidi, inscritti a fior di pelle, animano di abbondante luce il viso, che si potrebbe definire androgino. I segni della maniera arcaica, matura di esperienze e schietta nel raggiungimento dei suoi fini, sono impressi specialmente in cotali occhi, nella fronte angusta, ancor più ridotta dai vasti archi sopracciliari, ed in sommo grado nella chioma. Questa sembra sovrapposta alla calotta cranica come un cappuccio (kuvη), che lascia interamente scoperte le orecchie, tirate in sù alla linea delle tempie, e finisce sui margini con due frangie di voluminosi riccioli calamistrati: la prima disposta a semiluna intorno alla fronte, l'altra ricadente a zazzera sulla nuca (tav. V, figg. 3-4). La superficie intermedia risulta liscia; e deve trattarsi di un'omissione di natura economica da parte dell'artista, assorbita e compensata dalla ricca cornice di riccioli resi col bulino spiraliformi, che ornano con tanta dignità la bella e delicata testa. La gala anteriore offre un notevole particolare: la serie dei riccioli non è continua sulla fronte a somiglianza della contrapposta ricadente alla nuca, ma s'interrompe nel mezzo a formare un piccolo cerchio, un nodo di capelli. Un altro gran ricciolo ricurvo incornicia ciascun orecchio (vedi tav. V, figg. 1-2).

Evidentemente l'autore della statuetta non ha derivata dalla sua esclusiva immaginazione siffatta testa; nei riguardi di essa egli mostra di possedere cognizioni estese intorno ai valori plastici delle singole parti che la compongono, rivelando altresì la capacità di fonderle insieme e di armonizzarle, pur tra le pastoie di una tradizione ancor rigida; ma nell'elaborazione che abbiamo dinnanzi non si scorge soltanto la copia di un modello prestabilito, bensì un rendimento costruttivo genericamente ambientale italico, ed una interpretazione personale del soggetto, già fissato in uno schema di largo dominio. Da un simile tema invariabile il nostro artefice è riuscito tuttavia a far scaturire una chiara affermazione della propria individuale virtù creativa. Se consideriamo la figura nel suo aspetto complessivo, nella sintesi delle sue membra, senza badare alle disuguaglianze proporzionali degli arti rispetto al corpo e della testa rispetto a tutto il resto, e delle aritmie formali che ne derivano, noi riusciamo ad intravedere la personalità di colui che concepì lo schema di simile personaggio: tenendo presente che l'idolo bronzeo a noi pervenuto non appartiene ad una produzione industriale di ex voto, ma piuttosto deve considerarsi — innanzi tutto per le sue notevoli e non comuni proporzioni - come un apografo molto vicino ad una statua di culto. Dunque dovette trattarsi di un artefice che traeva le risorse della sua concezione ed i mezzi per tradurla tangibilmente da conoscenze ed esperienze complesse. Egli si era prefissa la rappresentazione di una figura eroica giovanile con gli attributi di Herakles (spoglia leonina e clava), eretta, rispondente ad una visione prospettica — come i simulacri delle divinità collocati ad adorazione nei santuari - in lieve movimento più convenzionale che realistico (piede sinistro portato un po' innanzi rispetto al destro, tanto da abbandonare la rigidità protoarcaica); e per giungere allo scopo segue una sua tendenza particolare. Assottiglia ed allunga esageratamente il busto, sopprimendo quasi l'addome; orna e dissimula l'inserzione di questo sulle robuste anche atletiche con la pelle leonina, disposta in maniera inusitata, ed afferma con essa una nota assolutamente personale; accentua la saldezza del tipo attribuendogli piedi da gigante; non indugia sulla proporzione delle braccia rigonfie ma meschine, ed al senso di paresi che inspira il sinistro; abolisce tendini e giuoco di muscoli entro la guaina del corpo; pone a coronamento di questa difettosa impalcatura scheletrica un elaboratissimo capo ricco di squisiti elementi formali. Ne consegue che la gagliardia della adolescenza eroica è in questo caso espressa frontalmente da una figura slanciata ed agile; la quale vista di profilo rivela ancor meglio la elasticità e la saldezza giovanile con la flessuosa linea tergale, che ritaglia nello spazio l'imagine, dotandola coloristicamente di chiari e di scuri, di vuoti e di pieni: laddove la visione prospettica risulta piatta e fredda, vivificata solo dal gesto della mano alzata brandente l'arma. Tale schema non è stato inventato dall'autore della statuetta; ma è stato da lui semplicemente interpretato attraverso una concezione autonoma, ed in base ad un ideale tutto personale che egli aveva della figura umana. Egli si muove nell'ambito di una tipologia di simili soggetti largamente nota e documentata al declinare dell'arcaismo (3); però il

<sup>(3)</sup> Per non allontanarci dai confini del nostro Paese, rimanendo in un ambiente artistico relativamente vicino all'Italia Centrale, basta confrontare lo studio di ULF JANTZEN, Bronzewerkstätten in Grossgriecheland und Sizilien, Berlino, 1937. Analogie costruttive, però sempre di carattere generico, si notano ad esempio nella statuetta da Locri a Parigi, p. 3, n. 5, tav. 1, fig. 3 (allun-

suo linguaggio e la sua sintassi artistica appaiono inconsueti, rivelando essi un carattere di assoluta originalità e peculiarità. Trattasi di un'idea corrente in quel tempo, ma qui rivestita di una voce nuova. Di fronte a questo procedimento — e prima di proseguire oltre nell'esame del soggetto — il nostro pensiero vuole indagare l'origine, le fonti, le correnti donde l'artefice attinse il nutrimento spirituale riflesso nell'opera a lui sopravvissuta. Alcune altre approfondite osservazioni giovano a guidarci verso il sicuro orientamento genetico che si desidera.

Ho già notata l'ignoranza, o se vogliamo la trascuratezza del rendimento anatomico da parte dell'artista, procedendo egli per vaste sintesi plastiche; ed ho anche fatto rilevare che le tre sezioni somatiche — anche e gambe, busto, testa — sono sovrapposte e congegnate insieme come pezzi separati ed indipendenti, non come rivestimento e completamento di una visione scheletrica unitaria. Si è visto altresì il contrasto schematico che intercede tra gli arti ed il busto, ed ancor più fra il torace ed il capo. Ora, facendo astrazione dall'involucro carnoso, e riducendo i suddetti tre elementi costitutivi del corpo a semplici piani lineari - al che si presta specialmente la figura nella sua naturale proiezione prospettica — si ottiene un triangolo acuto molto allungato, una specie di compasso semiaperto, equivalente agli arti inferiori; un altro triangolo acuto più breve, ma più definito, rappresentato dal busto, e congiunto al primo per il vertice, con la dissimulazione del minimo spessore che ne apparirebbe, mediante l'apposizione della nebride felina, estensivamente affermata dalla protome che cade sul davanti, e sostenuta alla cintola da un primordiale ed umile legaccio, che non è ancora la cintura - la « zona » - vera e propria. Dal mezzo dell'ipotenusa del secondo triangolo rivolta in alto si eleva l'ovale della testa, sorretto dal breve collo pure a base trian-

gamento delle gambe, larghe spalle, braccia ridotte); nel kouros di provenienza ignota, ora alla Bibl. Nazionale di Parigi, p. 27, n. 15, tav. 12, fig. 49 (larghe spalle, braccia più proporzionate, busto a cuneo, però raccorciato e con ricerca di anatomia muscolare, nello schema peraltro improntato ad una concezione geometrica); nel guerriero della collezione Astuto a Palermo, p. 27, n. 27, tav. 14, figg. 55-58 (vita infossata, risalto dei glutei, larghe spalle riquadrate).

Tutti però hanno — visti di profilo — maggior consistenza corporea dell'idolo di Pantiere, che rivela invece la squadratura legnosa del torace a cuneo, con più intensa reminiscenza del geometrismo stilistico. La consistenza corporea più abbondante dei bronzi del mondo ellenico rappresenta una caratteristica saliente dell'arcaismo maturo, ma è arbitrario riferirla soltanto alla corrente ionica.

golare. Con l'aggiunta di due linee spezzate si ottengono le braccia. L'essenza formale del nostro bronzo corrisponde a questo apparato: e da esso dobbiamo partire per delineare ed inquadrare esattamente la personalità del suo creatore. È ovvio che un simile schema trova riscontro nelle figure del Dipylon e nella serie delle altre arcaiche del mondo mediterraneo che gravitano intorno ad esse; ma è da supporre con ogni fondamento che l'autore dell'idolo di Pantiere non le conoscesse, e che non avesse consapevolmente formata la sua cultura artistica rimirando immagini di tal fatta. Troppo lontani da lui nel tempo e nello spazio erano gli aspetti di quella civiltà, e gli esempi di quelle concezioni figurative. La sua tendenza ed i suoi procedimenti invece dovevano essere frutto di una corrente locale, cioè dell'ambiente in cui viveva e lavorara; tendenza e procedimenti che resistevano alla cultura acquisita, cui egli sforzavasi di accostarsi; ma che, ciò nonostante, non arrivava mai a coincidere perfettamente e ad assimilarsi col suo spirito. In ciò egli palesa di non potersi sottrarre al dominio di un indirizzo autoctono, vale a dire dell'eredità di una concezione geometrica d'impronta nazionale italica e di remota scaturigine (4), che guida la sua mano e conferisce un carattere personale al suo stile.

## b) Tecnica e stile.

Ecco perchè la statuetta in istudio presenta maggiori affinità formali e parentele stilistiche con la coeva produzione di figure nel campo italico-etrusco, anzichè con l'analoga produzione del settore ellenico: pure essendo i due mondi ormai spiritualmente intercomunicanti, con apporti reciproci dal punto di vista della cultura artistica — anche dell'Italia verso la Magna Grecia e la Grecia — più di quanto si possa supporre e sinora sia stato ammesso. Pertanto, dopo una breve ma necessaria sosta per considerare la tecnica del simulacro a noi pervenuto, procederemo ad introdurre l'idolo di Pantiere nella famiglia delle similari sculture italiche ed etrusche, assegnandogli l'eminente posto che gli compete.

Non è il caso di addentrarci nell'arduo problema sulla prove-

<sup>(4)</sup> Io non credo che il geometrismo dell'arte italica (e quindi anche dell'arte etrusca arcaica) sia derivato esclusivamente dai contatti commerciali e culturali con le genti del bacino orientale del Mediterraneo; ma che piuttosto in questa fase protoarcaica la corrente occidentale abbia addotto schemi e contenuto spirituale in oriente: cfr. quanto esposi, a suffragio di simile impostazione del problema, in St. Etr., XIII, p. 408, nota 11.

nienza del metallo eneo dallo stesso Piceno, in relazione all'abbondanza dei manufatti di bronzo riferibili alla prima età del ferro ed al periodo successivo, sinora raccolti in questa regione; ed in rapporto altresì alle due Cupre (Marittima e Montana), che conserverebbero nel nome il ricordo di tale produzione metallifera. Constatiamo soltanto che il bronzo impiegato nella statuetta è di ottima lega; che la fusione, tutta piena, è stata eseguita — come ho già accennato — col sistema della « cera perduta », e poi col ritocco del bulino in taluni particolari (riccioli della chioma, occhi, dita dei piedi, zampe testa coda della leontea); e possiamo ammettere che il metallo fosse di produzione locale italica; se non proprio del versante adriatico, con ogni probabilità dell'Etruria costiera, centro Campiglia (5). Epperò, nello sviluppare ulteriormente l'esegesi intorno alla figura di Pantiere, terremo presenti questi tre concetti fondamentali: metallo italico, spirito italico, fattura italica.

L'impostazione verticale e spaziale del nostro idolo rientra nella tipologia specifica dell'arte etrusca arcaica, accostandosi esso schematicamente — a parte, s'intende, i particolari molto differenti — alle celebri statuette enee della stipe di Brolio in Valdichiana, ora nel Museo Archeologico di Firenze (6). Ma una somma di più specifici ed immediati riscontri è offerta dal ricordato kouros di Corinaldo. L'atteggiamento diverso — pure stante — del kouros, la maggiore ricerca anatomica che si nota nel suo corpo, la differenza notevole del viso e soprattutto nel taglio della bocca, la minuzia

<sup>(5)</sup> Cfr. in proposito il dotto e vasto studio di A. Minto sulle coltivazioni metallifere dell'Etruria ed intorno all'origine della civiltà etrusca in *Relazioni*, vol. I, della XXVIII Riunione della S.I.P.S. (Pisa 11-15 ottobre 1939-XVII).

<sup>(6)</sup> L. Pernier, Bronzi etruschi di un deposito sacro, in Dedalo, II (1922). p. 485, sgg. Ivi bibliografia antecedente.

Sebbene il compianto P. per la speciale inclinazione dei suoi studi riteneva le statuette di Brolio affini alle opere degli scultori Dedalidi di Creta, non potè fare a meno di riconoscere in esse i caratteri dell'arte locale arcaica (p. 488), al pari dei doni votivi delle altre stipi etrusco-italiche, che egli opportunamente enumera. Non credo però — come dice il P. — che gli occhi di queste statuette siano chiusi, perchè l'artista non seppe renderli aperti. No, si tratta di un modo particolare di esprimere gli occhi pieni, per lo più circolari, presso gli scultori arcaici italici ed etruschi. Inoltre noto che le 3 figure ma schili di Brolio hanno il pube protetto da μίτρα (ved. 3a tav. dopo p. 490), come il Guerriero italico di Capestrano: vedasi oltre il richiamo bibliografico per questo caposaldo della scultura italica.

Cfr. anche, a tal proposito, il recente libro di P. J. Riis, *Tyrrhenika*, Copenhagen, 1941, p. 138, tav. 23, n. 1 (kouros eneo del Museo Nazionale Danese).

delle sottili treccioline di capelli che ricoprono la calotta cranica come una rete tra le ghiere dei voluminosi riccioli intorno alla fronte e sulla nuca, non valgono a deviare la nostra osservazione: chè si tratta, in fondo, di un parallelismo concettuale e tecnico, cui sono improntati i due bronzi. Non conta il divario degli elementi accessori, ed in altri casi della materia, e delle dimensioni, quando si rivela e predomina in essi un identico ideale della figura umana, interpretata e costruita in base ad un concetto unitario, invariabile. L'uniformità di stile prescinde dal significato delle figure, dai loro atteggiamenti, dai loro attributi; e riafferma invece i modi del loro trattamento plastico, identificandone i valori costitutivi. Così noi vediamo che il kouros di Corinaldo risponde ad un criterio strutturale non diverso, anzi identico a quello che presiedette al bronzo di Pantiere: dai piedi grandi e piatti (senza tener conto degli analoghi attacchi ricurvi fusi insieme per il fissaggio alla base) (7), a tutto il resto dell'apparato osseo rimpolpato soltanto di muscoli e di pelle, ma senz'ombra di vibrazione dei tendini, come nei due bronzi piceni che si raffrontano; oppure ricoperto anche di vesti, come nell'Apollo di Veio e nel Vertumnus di Isola di Fano, che ho richiamati alla nota 7 con la rispettiva bibliografia. Sebbene l'Apollo sia in rapido movimento, la sua definizione corporea nello spazio - specialmente se osservata di profilo a sin., come ci si presenta sulla tav. CXC del Giglioli citata — e l'euritmia delle sue menbra, attraverso il panno leggero che le ricopre, si rivelano a noi eguali alle caratteristiche delle altre figure qui adunate a confronto. Se interrompiamo il suo impetuoso andare, riducendo stante il personaggio; e se gli togliamo idealmente di dosso gli indumenti (il chitone sottile e l'himation, per servirci di convenzionali denominazioni greche), quella grande figura in terracotta, alta quanto un uomo, ci apparirà col busto allungato

<sup>(7)</sup> Moretti, loc. cit., tav. annessa — profilo a d.

Per il particolare dei piedi enormi e piatti è opportuno ricordare anche un altro celebre simulacro in br. dell'ambiente artistico piceno-etrusco: cioè il Vertumnus di Isola di Fano, ora a Firenze, illustrato dal MILANI in Not. Scavi, 1884, p. 270 sg., tav. III; cfr. Guida del Mus. Arch. di Firenze, I, p. 138 sg., n. 72725; II, p. 8 e tav. XXIX-2. Ritengo peraltro non rispondente al vero il giudizio dell'illustre ed indimenticabile Maestro, che vi scorgeva una contaminazione stilistica etrusco-ionica del sec. VI-V a. C. Anche il Vertumnus rappresenta invece una concezione plastica genuinamente italica, con solo affinità formali, esteriori ed accidentali, in taluni soggetti ellenici coevi.

Piedi della stessa specie presenta anche l'Apollo di Veio: G. Q. GIGLIOLJ, Arte Etrusca, tav. CXC e p. 35.

ed agile, circoscritta dalle medesime linee, congegnate a conseguire gli stessi effetti di luci e di ombre, che ritroviamo nel kouros di Corinaldo, nell'Herakles (o meglio italicamente Hereklu: adoperando d'ora in poi questo nome in anticipo sulle ragioni che lo giustificano, e che verranno chiarite più avanti) di Pantiere di Castelbellino, e nel Vertumnus ora a Firenze — specie se visto di profilo pure a sin., come ci si offre nella citata tav. XXIX della Guida del Milani. I riscontri potrebbero essere estesi ad altri prodotti figurati dell'ambiente arcaico etrusco ed italico; ma allo scopo di semplificare con vantaggio della chiarezza i termini della nostra tesi, è preferibile circoscrivere ed approfondire l'indagine limitatamente alle quattro ricordate sculture; le quali costituiscono un gruppo di elementi molto affini dal punto di vista stilistico e cronologico, e direi quasi un'omogenea famiglia, fra cui il primo posto è tenuto - anche per ragione d'altezza - dall'Apollo di Veio. Astraendo dalle vesti e dai calzari, la sagoma del Vertumnus coincide perfettamente con quella delle altre tre figure; e l'analogia costruttiva si sviluppa e s'intensifica ancor di più, quando si passa all'esame del busto, troppo sottile e gracile rispetto alle anche; all'inserzione delle braccia con gli omeri squadrati; al modo come il collo tozzo e basso è saldato al busto. È sintomatico il fatto che i differenti e distanziati artefici dei quattro esemplari in discussione si siano regolati alla stessa maniera per ottenere siffatta unione. Essi sapevano che il collo nella figura umana si eleva fra due ossi ricurvi, che montano e si divaricano dallo sterno (cioè le clavicole), e non volendo omettere tale particolare anatomico, hanno disegnato quella specie di scollo di camicia nella cute del kouros e dell'Hereklu; mentre hanno tratto partito dalla sottoveste aderente al corpo sull'Apollo e sul Vertumnus, per rendere la medesima idea ricalcando l'orlatura dell'indumento, e lasciando in sottosquadro la curva del collo rispetto alla superficie del torace. Se noi potessimo davvero denudare il petto del Vertumnus e dell'Apollo, troveremmo certamente la stessa convenzionale piega in alto fra i due lobi della gabbia toracica, come sulla statuetta di Pantiere ed in quella di Corinaldo.

Alla nobiltà e preminente importanza intrinseca del capo fra le altre membra del corpo umano, corrisponde in arte una maggiore ricchezza decorativa con più facile e celere variazione di elementi. Tendenze e riflessi di diversa origine e direzione investono e si depositano, quasi si stratificano nell'avvicendarsi dei tempi specialmente nelle teste delle figure. Questo fenomeno si ripete chiarissimo anche nei tre bronzi e nella statua fittile posti a raffronto. Il tipo cefalico risulta simile in tutti e quattro i soggetti, poichè la scatola cranica, vale a dire l'elemento osseo di sostegno all'involucro, appare ritagliata con uniforme centina; ma al contrario i visi, le labbra, i menti, le acconciature della chioma, i nasi si differenziano dall'uno all'altro. Persiste però sempre in essi il caratteristico taglio triangolare della fronte stretta ed obliqua, con gli occhi superficiali, niente affatto infossati. Anche negli occhi si nota una sicura differenziazione; la loro forma non è costante per tutti i tipi, ma è in dipendenza dell'atteggiamento del personaggio rappresentato. Ad esempio, gli occhi dell'Apollo di Veio sono socchiusi, aggrottati, e si coordinano perciò al celere movimento ed alla concitazione della figura, che si lancia nella lotta (8); laddove i grandi occhi spalancati, in tutto eguali, sul bronzo di Pantiere e su quello di Corinaldo rivelano un atteggiamento calmo e ieratico; nonostante il gesto minaccioso -- ma freddo, ormai stereotipato -- del primo. con la clava alta e aderente alla cervice: arma invero di proporzioni assai modeste considerata la gagliardia dell'individuo che la brandisce.

Codesto occhio di natura pittorica, più disegnato che scolpito, offre la particolarità di essere concepito e reso con prospettiva laterale, mentre l'intera figura è fatta per essere veduta solo di fronte. Da ciò nasce l'impressione della sua esagerata ampiezza. La forma a losanga, a prescindere dall'ulteriore cura dei particolari (iride, palpebre, sopracigli ed omissione delle fossette lagrimali), è conosciuta nell'ambito dell'arte etrusca da vecchia data; e la troviamo già, adoperata come mero motivo ornamentale, sopra un settore di

<sup>(8)</sup> Debbo anche notare che alla concentrazione irosa dello sguardo espressa nell'Apollo di Veio dalle palpebre strette (cfr. la tav. CXCIII — profilo a sinistra — dell'Arte Etrusca del Giglioli) si accompagna la bocca semiaperta e loquace, che anima la contesa anche con l'invettiva.

È questo un singolare modo di dar la parola alle immagini, proprio della scultura italica primitiva, che ho già fatto rilevare a proposito della testa di Clitumnus nel Museo di Spoleto, posta a riscontro con la testa dell'uomo barbato sul sarcofago fittile da Caere a Villa Giulia, in questo medesimo vol. XV di St. Etr., tavv. I-II, figg. 1 e 3, 1 e 4. Il viso infantile di Clitumnus — semplice emanazione divina d'origine naturale, immediatamente comprensibile ed accessibile allo spirito popolare — è parlante: comunica co' suoi veneratori nella forma più ovvia e diretta, cioè discorrendo con essi; mentre l'elaborato viso di Hereklu è ermetico: quale si addice ad una divinità d'alto rango, formatasi in virtù di una tradizione millenaria realistica.

Il fatto di ritrovare lo stesso espediente nell'Apollo di Veio, documenta che esso — inventato con primitiva ingenuità da plasticatori anonimi dell'Italia Centrale — era stato accolto dal maestro Vulca e dai suoi seguaci.

scudo di lamina enea sbalzata nella stessa stipe di Brolio (9). Ma anche sulle figure umane la sua presenza incomincia assai per tempo, e dura a lungo, ininterrottamente per circa mezzo millennio ed in ogni genere di arte (10). È molto probabile che gli artefici etruschi più antichi abbiano appresa la maniera di tracciare così l'occhio dalle ceramiche arcaiche dipinte, che venivano importate ed anche riprodotte su suolo italico (11). Parallelamente peraltro continua ad esistere una diversa tradizione di rendere in iscultura l'occhio umano, ed è quella che ce lo esibisce a bulbo pieno, senza iride, e con palpebre omesse, oppure appena accennate, di forma ovale, e talvolta addirittura circolare, cioè a pallottola inserita in una vasta orbita, come vediamo sulla menzionata testa di Clitumnus nel Museo Civico di Spoleto, ed in altri soggetti ad essa coevi. Ritengo che questo secondo modo aderisca più intimamente allo spirito, non contaminato di ellenismo, dell'arte italica genuina. Nel tipo più evoluto e più ricercato offertoci dalle statuette di Corinaldo e di Pantiere, si deve riconoscere adunque l'influenza di una cultura acquisita e di modelli voluti imitare (12).

Anche le loro chiome non offrono variazioni sostanziali, a parte la rete di treccioline che ricopre il cranio dell'idolo di Corinaldo; mentre nel bronzo di Pantiere — come si è visto — il cocuzzolo è liscio, circondato soltanto dalle ghiere dei riccioli: e dà l'impressione di essere ricoperto da una xuv\(\tilde{\eta}\). Ma trattasi di una lacuna giustificabile col risparmio di lavoro; la quale ricorre in altre sculture etrusche della serie più antica: per esempio sul maschio del ricordato sarcofago ceretano a Villa Giulia (13). Si direbbe quasi

<sup>(9)</sup> Pernier, o. c., p. 489.

<sup>(10)</sup> Dal sec. VIII al III a. C.; dalla statuetta eburnea di Marsiliana, alla oenochoe in bucchero di Orvieto, ai canopi chiusini, alla testa in arenaria di Vetulonia, al centauro in nenfro di Vulci: cfr. Giglioli, o. c., rispettivamente tavv. XXX, XLIX, LI, LXVI, LVIII. Ed ancora più oltre sino agli specifici occhi votivi impressi su lamelle d'oro e d'argento raccolti fra la stipe del santuario della Dea Nortia presso Bolsena: tav. CCCCXIX, e p. 77.

<sup>(11)</sup> Ricordo il solo esempio dell'idria ceretana, ora a Vienna, con Herakles che strozza i servi di Busiride, perchè dovrò ritornare fra poco a parlarne per il suo contenuto mitico: Giclioli, tav. CXXVIII, e cenno descrittivo e bibliografico a p. 25.

<sup>(12)</sup> MORETTI, o. c., p. 35, fig. 2.

<sup>(13)</sup> GIGLIOLI, o. c., tav. CXVIII; e meglio ancora veduta tergale a tav. CXX-2, a riscontro della nostra fig. 4 della tav. V.

Cfr. anche, tav. CXXI-1, per l'acconciatura e per l'ovale del viso, la statuetta femminile di br. da Napoli al Br. Museum.

Il medesimo tipo di acconciatura, resa da lunghi ovoli, s'intravede sulla

che gli scultori etruschi arcaici, anche d'ordine industriale come quelli dei cippi chiusini — seguendo un orientamento figurativo riflesso altresì nelle coetanee pitture tombali — intenzionati a riprodurre il cranio delle persone, in sagoma prominente, ne abbiano il più delle volte trascurata la copertura, o lisciata la superficie con l'applicazione di veli e di cappucci, appunto per sottolineare questa particolare concezione della testa umana che essi avevano nella mente. Così operando, lo scultore del bronzo di Pantiere, al pari del coroplasta di Cerveteri cui risale il sarcofago bisomo di Villa Giulia, ha potuto porre in miglior risalto, senz'altra concorrenza ornativa, la fascia di calamistri che incornicia la fronte, e la raggiera a schema conico di altri più lunghi calamistri che nascondono la nuca: in tutto identici anche sul personaggio del sarcofago ceretano, tanto da far pensare ad un comune tipo di derivazione acquisito verso la metà del sec. VI al repertorio dell'arte italica.

Nell'acconciatura della statuetta di Pantiere s'impongono peraltro alla nostra attenzione due particolari insoliti che ho già accennati, e che richiedono ancora una breve sosta. Il primo di essi è rappresentato dal civettuolo intreccio di due bioccoli di capelli che si sovrappongono e s'incrociano, formando una specie di cravatta, al sommo della fronte; e va riguardato come un'invenzione, come una trovata elegante — e quindi un elemento personalissimo — dell'artista, che aveva concepito per primo il maggior simulacro riflesso nel nostro bronzo. Il secondo particolare è costituito dai due grandi riccioli arcuati, che delimitano i padiglioni delle orecchie, e che concorrono ad accentuare l'apparenza di un berretto (una specie del pontificale camauro) a copertura della testa. Siffatta disposizione dei riccioli intorno alle orecchie concorda in maniera apodittica con l'analoga disposizione della chioma, suddivisa a trecce, sul capo dell'Apollo di Veio (14).

Tutte queste considerazioni e rilievi sinora fatti, autorizzano ad ammettere in primo luogo che la statuetta di Hereklu rimasta ce-

fronte, al disotto dell'elmo, della figura femminile (Dictinna?) da Brolio nel Museo di Firenze; e si accentua ancor meglio sull'altra figura femminile della stessa provenienza, in proprietà D'Ancona: cfr. Pernier, o. c., pp. 493 e 496, e figg. ibidem.

<sup>(14)</sup> Si confronti la nostra fig. 2 della tav. V, col profilo dato dal Giglioli alla tav. CXCIII della sua citata opera.

Tale profilo inoltre ci fa vedere come l'impalcatura ossea della fronte, la mascella ed il mento allungato rispondano ad una concezione strutturale unitaria delle due teste.

lata per sì lunga pezza nelle arene del fiume Esino, risalga assai da presso ad una grande statua di culto, che dovette essere famosa al suo tempo, nell'ambito religioso ed artistico dell'Italia Centrale; epperò si spiegano le tare e le variazioni che nell'elaborare e ridurre la copia, possono aver differenziato alquanto l'esemplare giunto a noi, dall'originale. Tuttavia, il rispetto dimostrato dal copista per gli elementi ornamentali della eapigliatura e della pelle leonina ond'è fasciato l'addome della figura, denota che egli s'inchinava alle iniziative di un maestro, accettandole e perpetuandole. Attraverso l'analisi dell'apografo noi dunque possiamo intuire e renderci conto dell'immagine dell'archetipo perduto; e vagliare le leggi estetiche che presiedettero alla sua formazione. Leggi proprie e comuni all'arte etrusca arcaica, non mai spente o sopite in seguito all'influenza della civiltà ellenica; ma che siamo in grado di riconoscere e di definire mercè l'esame comparativo fra le manifestazioni artistiche della medesima fase, e pure attraverso gli apporti di motivi e di forme generati dal contatto col mondo greco. Siamo in un periodo in cui, funzionando da vettori le colonie dell'Italia Meridionale, il paese è allagato di prodotti greci, specialmente ceramici, cosicchè è innegabile il vasto e profondo fenomeno operato dalla cultura straniera, come si presume sopratutto dall'arricchimento del contenuto mitico da parte dello spirito italico, e conseguentemente dalla varietà delle manifestazioni artistiche che ne scaturiscono. Ma bisogna procedere con cauto discernimento nel giudicare i soggetti trattati e la struttura formale di essi. Il repertorio dei soggetti si dilata e si arricchisce sotto l'influsso della civiltà ellenica in pieno fiorire; mentre la maniera di renderli in veste artistica nelle officine italiche, Etruria compresa, non si distacca mai interamente dagli indirizzi tecnici e dagli intendimenti tradizionali, autoctoni. È pertanto un equivoco molto diffuso — e nocivo alla chiarezza dell'arte — il considerare per principio i prodotti greci come archetipi, ed i prodotti italici, sempre ed in ogni caso, come derivazioni non solo concettuali, ma anche formali. Si è inclinati a stabilire un rapporto di dipendenza anche quando può trattarsi di un semplice incontro fortuito. Invece è da ritenere che molte volte le nostre manifestazioni artistiche indigene, pur quando esprimano o rivestano temi estranei al paese, rimangono aderenti e fedeli al modo tutto particolare di vedere gli uomini e le cose, ed alle emozioni rampollanti dal sedimento spirituale della stirpe. Le analogie esteriori e le apparenti parentele formali fra le due produzioni coeve, italica ed ellenica, spesso sono dovute al caso; oppure discendono da parallele concezioni espressive. A scrutar bene, anche nelle più ovvie e pedestri copie di esemplari e figurazioni greche, si riesce spesso a vedere, in una misura più o meno sensibile, il segno della genuina indole artistica degli italici. È diventato un luogo comune, che bisogna coraggiosamente sfuggire, l'accostamento alla corrente dell'arte ionica di ogni prodotto italico o magnogreco della fase arcaica. Ma da un trentennio a questa parte il movimento degli studi e le scoperte archeologiche d'ordine figurativo che si sono susseguite, hanno aperto un orizzonte nuovo — e non meno attraente di quello ellenico — per la valutazione intrinseca dell'arte italica nei suoi vari lineamenti e finalità.

Nel giudicare il kouros di Corinaldo, il Moretti (15) riconosce acutamente una suggestione geometrica in questa figura, specie nel rapporto della riquadratura del capo; ma egli poi mostra una spiegabile incertezza (siamo nel 1924!) circa l'attribuzione del bronzo ad una elaborazione etrusca di un modello greco della fine del VI secolo, oppure ad una officina picena di questo tempo. Oggi possiamo affermare senz'altro che anche quell'insigne statuetta è un sicuro prodotto italico su tema esogeno: tenuto presente che così gli italici come gli etruschi esprimevano le emozioni del loro animo con un comune linguaggio artistico; non esistendo in realtà differenze sostanziali fra lo stile italico e lo stile etrusco, fra l'una e l'altra tecnica per affermarlo.

Per tutti i riflessi e le conseguenze che ne possono derivare, bisogna dunque considerare italica anche la statuetta di Pantiere di Castelbellino: non importa poi tanto se fusa in una bottega di qua o di là dall'Appennino. La fonte materiale, la culla per così dire della sua nascita ci sfugge; ma essa offrirebbe interesse precipuamente dal punto di vista topografico.

#### c) Atteggiamento e significato della figura.

Chiariti i problemi che concernono la fodera corporea della figura, dobbiamo ora addentrarci nell'indagarne lo spirito, per stabilire il suo preciso significato.

La posizione eretta ed il gesto minaccioso dell'idolo non rappresentano una novità tipologica, perchè — a parte qualche variante, nel nostro caso di primaria importanza — i due suddetti elementi ricorrono in uno schema divulgatissimo per la durata di

<sup>(15)</sup> O. c., pp. 35 e 44.

vari secoli (dall'età arcaica al periodo romano) di una serie di piccoli bronzi di produzione locale, designati quali rappresentazioni di « Ercole italico », e presenti in quasi tutte le raccolte del nostro Paese. Il fenomeno di siffatta abbondanza e durata, con caratteri sostanzialmente uniformi, pone davanti al nostro pensiero il quesito della loro origine concettuale, inducendoci innanzi tutto a considerare il nucleo mitico del personaggio rappresentato.

Herakles nella sua intima comprensione ed espressione primordiale del coraggio e della forza, sfugge ad una definita nazionalità (16). Il mondo greco se n'è impadronito e lo ha diffuso col suo vasto respiro; ma non lo ha generato. Se pensiamo che per centinaia di millenni l'umanità primitiva, dalle origini più lontane del primo quaternario sino al neolitico, ha vissuto esclusivamente di caccia, e si è spostata e sparsa, vagando sulla superficie della terra, con movimento fondamentale da oriente verso occidente, appresso alle fiere; e questo, fino al periodo neolitico, fino alla sedentarietà delle genti, alla cultura dei campi, alla costruzione delle capanne, all'embrione della vita sociale: ci rendiamo conto di quanta e quale tradizione fosse nutrita e sostenuta la concezione dell'uomo simbolo dei cacciatori per eccellenza, cioè Ercole. L'agricoltore — ormai legato a sedi stabili — aveva presente questa eredità memorabile ed eroica dell'antenato nomade cacciatore; e la spiritualizzò con senso religioso nell'astrazione sintetica del semidio, invincibile e dominatore. Quindi essenza mitica a fondo universale, scaturita non solo dai fatti e dalle leggende inerenti alla ricerca del nutrimento, cioè la caccia; ma estesa e rafforzata in genere anche dalla risonanza edei remoti ricordi delle lotte dovute sostenere dalle prime famiglie umane, mal ricoverate ed insufficientemente armate, contro gli assalti delle belve. Il tema di tali racconti dovette costituire il primo retaggio storico per l'uomo, ancora intontito ed incerto nella sua ascensione, e ben lontano dalla prospettiva di divenire il signore del mondo. Dal fondo della civiltà mediterranea (area orientale asiatica) affiora nell'età epica un tipo pastorale e guerriero per eccellenza, nel quale si condensano e si esaltano i suddetti caratteri; esso domina le coscienze popolari, e consegue una diffusione straordinaria. Questo personaggio è Herakles. Ma per ben percepire

<sup>(16)</sup> A. Furtwängler, in Roscher, Lexikon d. Myth. I-2, col. 2135 sgg. sub nomine — specialmente col. 2151 sgg. — sostiene che il tipo artistico di Herakles risale esclusivamente alla civiltà ellenica.

Anche il Gruppe, in Pauly-Wissowa, R. E., Suppl. III (1918), p. 1110. segue questa tesi.

la figura di Herakles nei suoi lineamenti primordiali, occorre dispogliarla dalle incrostazioni mitologiche di carattere letterario.

La fantasia lo immagina, e poi lo riproduce, con gli attributi fondamentali e costanti della clava — la più primitiva delle armi - come istrumento di vittoria, e con la spoglia leonina quale premio e trofeo del suo coraggio. Gli altri attributi (lancia, arco, faretra, vaso potorio, cornucopia, fuso e rocca) sono elementi ascetizi e successivi, che arricchiscono ma non modificano la concezione originaria del soggetto. Soggetto adunque unitario e concreto, come ci si rivela attraverso le notizie letterarie e nelle immagini dell'arte, con localizzazione dapprima in Asia Minore e particolarmente in Fenicia (17); ma non si può escludere che del pari la sua indipendente e parallela formazione etico-figurativa si determinasse anche altrove, fra le popolazioni affacciantisi sul Mediterraneo, in tempi assai remoti; se pure non ci è dato di conoscerne per ogni luogo il particolare nome ed il profilo mitico. La stessa circostanza di rapida e vasta penetrazione ed assimilazione di tal tipo nel mondo greco prima e nel mondo italico (centro l'Etruria) poco dopo, è una riprova del parallelismo e dell'identità che dovettero riscontrarsi con similari tipi nazionali già di pubblico dominio.

Quando il soggetto da immagine fantastica e descritta oralmente, passa ad acquistar corpo nell'arte, ci appare come un dio belligero, armato di clava e di lancia, in piedi, dominante. Così esso è perpetuato sul rovescio di monete romane di Erythrae del periodo di Augusto, di Domiziano e di Tito; ma nulla ha di egizio o di fenicio, sebbene il suo schema sia ridotto sul conio in proporzioni minuscole. Anche in base a questo dato il Furtwängler (18), mentre riconosce in tale immagine una rappresentazione

<sup>(17)</sup> Il nome fenicio era Melgarth: cfr. Furtwängler, loc. cit.

Erodoto, I-43, dice che i greci hanno preso in prestito Eracle dagli egizi. E Pausania, VII-55, concorda con questa narrazione, ricordando che in Erythrae di Beozia era venerato un idolo puramente egizio: cioè un ἄγαλμα di Eracle ἀκοιβῶς Αἰγύπτιον raffigurato su una zattera di legno appunto perchè proveniente da Tiro. Ma forse egli voleva alludere alla veste artistica, allo stile arcaico, alla rigidità perdurante di siffatto simulacro. E dicendolo egizio, evidentemente egli intendeva indicare in generale l'oriente.

La remota antichità di talune sue imprese coincide e rinsalda la tradizione orientale. Il Bethe ad es. che si occupò della cronologia delle imprese dell'eroe, fa risalire al sec. XIV a. C. l'episodio del toro di Creta: cfr. Rhein. Mus. LXV (1910), p. 220.

<sup>(18)</sup> O. c., col. 2137.

primitiva del nume, ribadisce che Eracle è essenzialmente e da lungo tempo greco. La situazione sembra invece essere questa. Il mondo greco è stato il più antico assimilatore ed il più attivo divulgatore di Eracle, ma l'eroe non ha una patria definita, in quanto trattasi di un tipo generico, prodotto naturale ed essenziale dell'umanità primigenia; il quale aderisce a diverse correnti e diviene ipostasi presso vari popoli (19). Più che un « tema » puramente ellenico, Eracle va riguardato come un « tema » mediterraneo. E nell'orizzonte della civiltà del bacino mediterraneo bisogna riconoscere in Eracle la più antica espressione figurata umana di carattere guerriero. Il Furtwängler, sviluppando la sua tesi sull'ellenicità originaria di Herakles (20), riconosce le analogie che corrono tra esso l'Isdubar ed il Besa egiziano; ed inoltre col Melgarth fenicio e con l'Herakles cipriota; ma ammette che l'attributo della leontea è di provenienza orientale, e che i greci commisero un piccolo plagio nel conferirla al proprio eroe. Ai greci infatti risale l'adattamento artistico di essa nell'abbigliamento di Herakles (21). Nella letteratura l'attribuzione della pelle di leone all'eroe è ricordata per la prima volta da Pisandro di Camiro di Rodi, che visse probabilmente nella seconda metà del secolo VII av. Cr.; ma in arte, sebbene manchino i documenti, tale genere di indumento ferino deve essere apparso anche prima nel mondo ellenico; parallelamente alla sua apparizione su monumenti protodinastici dell'Egitto (vale a dire dal 3000 al 2800 av. Cr.), come è dimostrato da una piccola scultura in granito di quel lontano periodo (22), oltre al Besa accennato.

Malgrado qualche lieve variante, come per esempio la posizione dell'asta più inclinata nella mano sinistra del nostro bronzo, la statuetta di Pantiere ripete sicuramente lo schema dell'idolo —

<sup>(19)</sup> Un singolare tipo agreste di Herakles (di concezione italica?) pare che sia, ad esempio, il personaggio che brandisce un ramo d'albero (equivalente della clava), riprodotto sugli stateri incusi di Kaulonia, della metà del sec. VI av. Cr. Vedansi riproduzione e discussione riassunta da A. B. Cooκ, Zeus, II appendici,, p. 1041 sg., e fig. *ibid*.

<sup>(20)</sup> O. c., col. 2143-2145: e ivi il richiamo alle fonti.

<sup>(21)</sup> Ma non a loro soltanto. La statuetta di Pantiere e le altre che con essa concordano nella disposizione della spoglia leonina a guisa di perizoma — e che verranno richiamate più avanti — documentano nell'ambito dell'arte italica una iniziativa senza precedenti in Grecia.

<sup>(22)</sup> PERROT-CHIPIEZ, Hist. de l'Art dans l'Ant., III, p. 421 (simulacro di Besa ricoperto di pelle leonina); Sprincer-Mikaelis-Della Seta, Man. di St. dell'A., I, p. 13, fig. 33 (statuetta protodinastica di granito).

pure armato di clava e di lancia, ma privo della leontea — raffigurato e perpetuato sulle monete imperiali di Erythrae in Beozia (23); in cui il Furtwängler ravvisava una delle più antiche rappresentazioni di Herakles su suolo ellenico (cfr. nostra fig. 2). Dobbiamo quindi ammettere che simile concezione figurativa fosse penetrata in Italia, probabilmente per la porta dell'Etruria marittima, sin da remoti tempi; da quando cioè approdarono e dilagarono



Fig. 2. — Moneta imperiale di Erythrae a Berlino.

Fig. 3. — Statuetta enea di Ercole italico nel Museo Provinciale di Chieti.

nella Penisola le imprese mirabolanti della carriera dell'eroe; delle quali s'impossessò l'arte locale riproducendole in mille guise, ad incominciare dalle idrie ceretaue. Il Ducati (St. Etr., XIII, p. 212) a proposito della cronologia circa le pitture tombali arcaiche di Tarquinia, ribadisce che le idrie ceriti, compresa quella di Busi-

<sup>(23)</sup> Esprimo gratitudine alla Direzione dei Musei statali di Berlino per avermi cortesemente fornito l'apografo che qui riproduco alla fig. 2.

ride a Vienna, debbono risalire al 520, o poco dopo, ma non toccano il sec. V av. Cr. Anche il gesto di minaccia con la destra alta armata di clava, che esprime il simulacro di Erythrae, e che è da considerare anzi come la nota più saliente ond'esso è caratterizzato, rimane acquisito al repertorio locale dei figurinai italici: ciò che è dimostrato in ispecial modo dai bronzetti di Ercole, ai quali ho accennato sopra. Un esemplare tipico di questa serie può essere considerato quello del Museo Provinciale di Chieti, da me pubblicato altrove (24), e che qui riproduco a titolo di specimen (fig. 3).

Ma è altresì presumibile che il soggetto nella sua astrazione ieratica e nella sua venerazione religiosa, quale vedesi riassunto dall'idolo di Erythrae, prescindendo dal curriculo delle sue gesta maggiori e minori poi attribuitegli, fosse originariamente concepito come una divinità autonoma e per sè stante: esprimente cioè in sintesi la virtù eroica, senza ancora l'esemplificazione delle sue imprese. In siffatta fase primordiale, di conseguenza, l'aggiunta della leontea dovette avere l'ovvio significato generico di indumento ottenuto dalla caccia alle fiere. Il racconto della lotta e della vittoria sul leone nemeo seguirà più tardi. Da questa concezione hase, da questo embrione primitivo debbono appunto discendere gli innumerevoli e spesso frusti (almeno i più tardi) bronzetti italici, che riproducono l'eroe in sembianze giovanili, armato di clava, e con la pelle leonina il più delle volte ridotta ad un cencio irriconoscibile, ad una vera sommarietà simbolica, pendente dal braccio sinistro, o più realisticamente rappresentata indosso e sul capo del

<sup>(24)</sup> In Le Arti, anno I, fasc. IV (aprile-maggio XVII), p. 400, tav. CXXV, fig. 11.

Da ricordare anche la cospicua stipe di statuetté di Eracle teste scoperta presso Caramanico in Abruzzo: ne dò notizia in questo stesso vol. XV di St. Etr., a proposito della testa fittile di Spoleto, p. 6, nota 16.

Sembra che la consistenza di questo importantissimo ripostiglio fosse di una cinquantina di pezzi, non tutti però potuti recuperare. Sono piccole figure enee di Eracle giovanile, con la clava alzata e la pelle leonina annodata al collo e ricadente sul braccio sin. Fra esse alcune hanno gli occhi circolari e globulari, mentre le altre — e sono la maggior parte — ripetono l'occhio a mandorla — laterale e superficiale — di tipo ellenico etrusco, come la statuetta di Pantiere ed il kouros di Corinaldo.

Cfr. per l'analoga impostazione della figura e per il gesto — nonchè per il profilo del viso composto in un bello ovale — la statuetta etrusca del Br. Mus., riprodotta dal Rus in o. c., p. 122, tav. 21, n. 3: in cui l'autore ammette uno stile locale pregreco. In questo bronzo però l'anatomia del torace è molto curata; e mancano la clava e la leontea.

personaggio: come è il caso dei magnifici bronzetti della stipe di Caramanico in Abruzzo, ricordati alla nota 24, che per la quantità, per la conservazione perfetta e per la varietà dei tipi assumono un'importanza di prim'ordine nel quadro dell'arte italica. Quando invece i formatori indigeni seguono pedissequamente gli indirizzi ed i modelli dell'arte greca, riescono soltanto a sopire lo slancio, ad incarcerare la vita delle loro figure (25).

Ora, può darsi che l'atteggiamento bellicoso del giovine dio pastorale fosse anche nella fantasia primitiva degli italici, cioè nel processo di concretazione del tipo riassumente le qualità eroiche del cacciatore di fiere; ma esso, stando a quanto si è detto, certamente fu accolto con favore sin dai più antichi tempi, allorchè venne loro offerto dall'iconografia greco-orientale, come è dichiarato dalla volgarizzazione e durata delle repliche (26). Per interpretare pertanto a segno la figura di Pantiere occorre risalire a quella che potè essere la concezione primordiale italica del soggetto, più tardi contaminata, assimilata e resa in arte con veste esogena, ma con impronte del prevalente pensiero indigeno. Non si può dubitare che la conoscenza del re degli animali e della sua spoglia fosse N giunta in Italia per il tramite dei prodotti figurati dell'industria ellenica; e noi constatiamo che codesto tema orientale riscosse subito molto favore presso i pittori e i toreuti etruschi (27). I quali naturalmente parodiarono, interpretandolo a loro modo, il modello importato. Nel caso dell'idolo di Pantiere (cfr. particolare a fig. 4) la conformazione della leontea intorno all'addome offre

<sup>(25)</sup> Ad es. l'Ercole etrusco-ionico del Museo Civico di Fiesole: E. Galli, Guida, p. 114, fig. 100. Cfr. Giglioli, o. c., tav. CXXIV-1. Databile al sec. VI-V av. Cr.; quindi press'a poco coevo del nostro Hereklu, come vedremo.

<sup>(26)</sup> La persistenza del tipo e del gesto — senza tener conto della variabile disposizione della pelle leonina — segue e sottolinea la corrente artistica indigena sino al periodo imperiale romano. Un esemplare ellenistico (II sec. av. Cr.) di Ercole guerriero da porre a tal proposito in particolare rilievo è la statuetta bronzea, con la leontea sulle spalle ed annodata al collo, del Palazzo Reale di Napoli: Giglioli, o. c., tav. CCCLXXI-2.

<sup>(27)</sup> Per limitare le osservazioni alla sola protome, ricordiamo quella offerta di pieno prospetto dall'animale in riposo sulla parete dipinta della tomba Campana a Veio (1ª metà del VI sec.): in Giglioli, o. c., tav. XCVI-1: quella isolata e relativamente enorme espressa a sbalzo sulla parte anteriore del parapetto del carro eneo da Monteleone di Spoleto al Metrapolitan Museum di New York (circa dello stesso periodo): o. c., tav. LXXXIX; e quella offerta di profilo a sin. dalla fiera in riposo pure su una lamina di bronzo, del tripode perugino (sempre del medesimo periodo) ora a Monaco di Baviera: o. c., tav. XCI-1.

un curioso contrasto tra l'ampiezza di trattamento e la povertà intrinseca della concezione della spoglia animalesca. Stilisticamente il rendimento di questo particolare è largo ed affermativo, paragonabile a quello della protome sulla lamina del ricordato carro di Monteleone di Spoleto oggidì a New York. Anche nel nostro bronzo è soppresso il pelame, mostrandosi liscia la superficie della nebride; e l'esibizione dei suoi peculiari caratteri viene concentrata soprattutto nella maschera, in cui s'impongono con



Fig. 4. — Particolare della leontea sulla statuetta di Pantiere di Castelbellino,

robusto rilievo, non disgiunto da una marcata stilizzazione, il naso le guancie gli occhi rotondi, due grosse ciocche della criniera che si separano nel mezzo della fronte a mo' di corna, e dietro ritte le carnose orecchie feline; nonchè nelle estremità delle zampe dove sono indicate le dita, e nel fiocco della coda sull'anca destra. Però tali sporgenze plastiche diventano tanto più sensibili ed artisticamente notevoli, in quanto sono inscritte sopra un vello assente, sostituito da un gonnellino angusto e stirato, di tenue spessore, in cui l'artista ridusse la spoglia leonina. Avremo occasione di rilevare fra breve che i caratteri fondamentali di simile trattamento ricompaiono in un ristretto ciclo di figure, le quali hanno con la statuetta di Pantiere indiscutibili concordanze stilistiche.

La foggia di questo indumento, cioè la maniera com'esso è disposto intorno al bassoventre e sui femori, non si ritrova nella tipologia greca, e costituisce pertanto una novità essenziale, da ricordare in prima linea nella riassuntiva formulazione del nostro giudizio intorno all'origine artistica della figura che abbiamo davanti. Può darsi che siffatta disposizione, congegnata in guisa che la protome animalesca venga a cadere proprio sui genitali, attingesse ad una credenza magica primordiale. Nella silvestre e barbarica veste degli albori dell'umanità risiederebbe pertanto anche un significato totemico: di conferire insomma il vigore leonino all'eroe che era capace di abbattere i leoni e le fiere in genere (28). Il contatto con gli organi riproduttori della vita indicherebbe altresì la via diretta e di maggiore efficacia per trasferire a tutto il corpo dell'eroe la forza della vittima. Certo, la copertura del pube con la pelle leonina non può essere stata suggerita da un senso di pudicizia - ignoto all'arte antica di ogni paese, fino al Cristianesimo — ma deve avere un significato più profondo e misterioso, del quale possiamo solo intuire le ragioni e la portata: precisamente quello di unire, di fondere le qualità dell'eroe e della sua preda, accrescendo la potenza del primo. Ma ciò non significa che il concreto valore di tale tradizione magica fosse tuttora intatto e presente nel pensiero del formatore della statuetta; anzi è da supporre il contrario. Tuttavia non possiamo disconoscere che l'artista si fosse inspirato ad un motivo locale, più esattamente ad un'usanza paesana nell'aggiungere un vestito, sebbene molto succinto, alla sua figura eroica. Il fatto della singolarità della maniera con cui questo indumento ferino è disposto sul corpo — maniera assolutamente estranea, giova ribadirlo, alle similari figurazioni di Herakles del repertorio grecoorientale — induce a ritenere con sicurezza che si trattasse di un elemento indigeno, limitato ad un gruppo di poche figure (sinora) dell'ambiente etrusco-italico, rappresentanti sempre il medesimo personaggio — cioè Eracle — e di comune origine stilistica.

L'arte arcaica etrusca, delle fasi anteriore e contemporanea quasi alla statuetta di Pantiere, aveva mostrato predilezione di ag-

<sup>(28)</sup> Per la definizione di simile fenomeno vedasi la recente opera di Olindo Falsirol, Il Totemismo, Napoli 1941-XIX, p. 46 sgg.; 92 sg.; 104 sg.; specialmente p. 107 (per la protezione — nel campo ergologico — degli organi genitali dell'uomo mediante una larga cintura di corteccia d'albero, ancora oggi, presso i primitivi dell'Oceania). Cfr. da ultimo p. 196 sg.

giungere a scopo ornamentale, oltrechè protettivo, qualcosa sul ventre delle sue figure umane: negli scimmieschi personaggi concepiti con schematismo geometrico, che si affacciano sull'orlo di un lebete di bronzo da Palestrina al Museo di Villa Giulia in Roma (metà del sec. VII), e che sono ravvivati dal gesto di ambedue le braccia alzate, nella zona di congiunzione delle anche al corpo si nota un largo cinturone a losanga sul davanti (29); e conviene altresì ricordare di nuovo le figure maschili di Brolio adorne di gonnellino: con analogia al Guerriero di Capestrano protetto sul davanti dalla « mitra ».

L'orientamento formale del nostro bronzo anche per il particolare, così interessante, della disposizione della pelle di leone
concorda con l'indirizzo e con le esplicazioni primitive dell'arte
italica. L'autore dell'Hereklu indulge bensì ad uno schema figurativo straniero, che segue come indicazione di massima; ma vi
raccoglie intorno gli elementi e le affermazioni particolari del
proprio sapere, che imprimono alla creazione un carattere di
schietta originalità. Egli compie indubbiamente una contaminazione, anzi addirittura una parafrasi artistica, però riesce ad esprimerla con un sereno ed autonomo linguaggio italico.

Prima di proseguire bisogna precisare che la parafrasi suddetta non fu compiuta dall'autore materiale dell'idolo di Pantiere, sibbene da un ingegno superiore, intendo dire da un maestro capace di assimilare ma anche di rivestire di sostanza nazionale italica la concezione unitaria ellenica dell'eroe; imprimendo un nuovo crisma di originalità artistica al tipo; il quale — a sua volta — immediatamente, o come sembra più probabile mediatamente, servì di modello alla replica ridotta a noi pervenuta. E poichè tale felice parafrasi dovette poi seguire un suo ciclo storico, sempre su suolo italico, vediamo alfine il comportamento di esso, passando in rassegna gli echi materializzati in figure, che ne affermano l'esistenza e ne indicano la durata.

### d) Confronti, e ragione del nome.

In prima linea sappiamo che dalla necropoli etrusca di Chiusi oltre un secolo fa era uscito un vaso di bronzo, presumibilmente una oinochoe con segni di arcaismo, che richiamò l'attenzione dei dotti del tempo, i quali ne tramandarono il ricordo e, per fortuna,

<sup>(29)</sup> GIGLIOLI, o. c., tav. XIV, 3-4.

anche un'immagine parziale con la figura che ci interessa (30). Purtroppo l'oggetto risulta smarrito, e lo possiamo valutare perciò soltanto per via indiretta, attraverso la riproduzione accennata col comento degli illustratori Inghirami e Valeriani. Le ricerche fatte presso i Musei di Firenze e di Chiusi per rintracciarlo sono rimaste senza risultato. Pare che il vaso in questione - che è venuto inopinatamente ad assumere un'importanza primaria in concordanza col bronzo di Pantiere - al tempo della pubblicazione citata in nota facesse parte della raccolta allora assai cospicua del nobil uomo chiusino Pietro Bonci Casuccini, la cui sigla (P.B.C.) ricorre appunto nell'opera di Valeriani-Inghirami. Questa raccolta - come è noto ai cultori di archeologia - quando l'illustre storico siciliano Michele Amari era Ministro della Pubblica Istruzione, venne da lui in gran parte acquistata ad incremento del Museo Nazionale di Palermo; ma sul resto della collezione non si hanno notizie sicure, e non si sa dove sia andato a finire il vaso suddetto. Anche le ricerche fatte accuratamente con grande cortesia (della quale son grato) dalla chiara dott. sg.ra Iole Bovio-Marconi, Soprintendente per la Sicilia Occidentale, a nulla hanno approdato. Cosicchè non resta come unica fonte se non il ricordato Museo Chiusino, vol. II, tav. XXIIII, e p. 18 sg. dell'introduzione al vol. I. Quivi è detto quanto segue.

« Bella è parimente l'immagine dell'altro manubrio disegnato di faccia e di profilo, dove si vede un animale mostruoso, che per aver motivo d'essere attaccato al vaso figura di morderlo.

Sotto è un Ercoletto giovane, che tiene la mano alzata, vibrando la clava in segno di recar danno e morte, ed ha cinti i lombi colla pelle di leone, simboleggiando di non curarsi della generazione (!), come è proprio di Ercole quando figura il sole

<sup>(30)</sup> S. REINACH, Rép. de la Stat. Gr. et Rom., II-1, p. 232, fig. 3; D. Valeriani-Fr. Inghirami, Etrusco Museo Chiusino, II, tav. XXIII: edit. Tipografia Fiesolana 1833. A p. V della prefazione trovasi questa notizia che mi pare utile riportare.

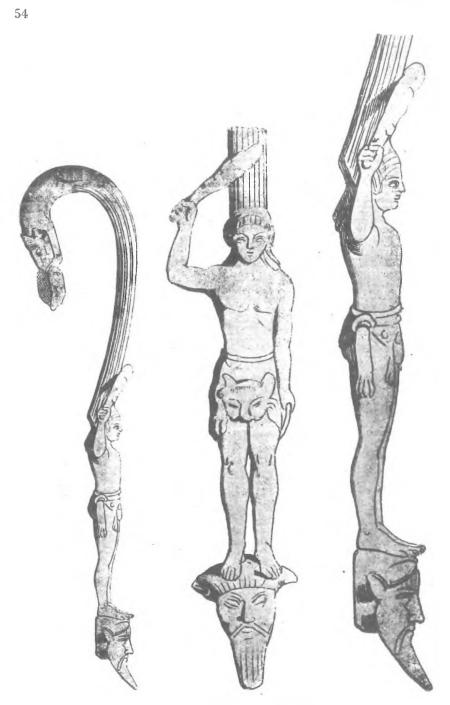
<sup>« ....</sup> far disegnare con fedeltà massima i monumenti più interessanti (trattavasi di raccolte private delle più eminenti famiglie chiusine, poi confluite al Museo Civico, alle Gallerie di Firenze, al Museo di Palermo, ed in parte disperse nelle collezioni straniere), e quindi a nostre spese farli incidere in rame in dugentosedici tavole distribuiti, raccomandandone l'edizione al cavalier Francesco Inghirami ». Manca però il nome dei benemeriti promotori; ma risulta d'altra parte che i disegni — molto curati — risalgono a Gius. Lucherini. il quale appose la sua firma alle tavy. XXXV sgg.

iemale. Difatti rispetto ai viventi è il sole che loro apporta la vita coll'universale tepore della natura in primavera, e porta danni o morte col raffreddamento iemale. Quel simbolo può dunque essere più adattato a decorare un sepolero, che quello dove rammentasi la vicendevole transizione dalla vita alla morte ».

Ma senza dar peso alle ingenue fantasticherie dell'erudizione antiquaria della prima metà dell'Ottocento, sta in fatto che l'identificazione sommaria della figura non fu sbagliata. È nostro compito ora di interpretarla a dovere (fig. 5).

Essa ha funzione strumentale ed ornamentale insieme, costituendo l'ansa del vaso scomparso. Non conosciamo le dimensioni di questo recipiente di lamina enea; ma si può presumere che l'altezza dell'ansa non variasse gran che dal disegno riprodotto in *Museo Chiusino*: e quindi avremmo una lunghezza complessiva di cm. 19, mentre la sola figurina di Ercole in essa inserita misurerebbe cm. 10 scarsi. Allo scopo di scrutar meglio i particolari di questa, noi la riproduciamo alle figg. 6 e 7 un po' ingrandita.

Si tratta di un manico pieno a sezione tondeggiante ed arcuato in cima, di sagoma analoga alle anse delle oenochoai metalliche; in alto finisce a testa di felino che addenta l'orlo del vaso; nella parte inferiore è effigiato Eracle a tutto tondo, in piedi sopra una protome di Acheloo dalla barba a punta e dalle corte corna taurine. L'eroe ripete ad litteram lo schema della statuetta in istudio; con la destra alzata brandisce al disopra del capo la corta clava hitorzoluta; e — unica variante del generale atteggiamento — con la sinistra abbassata sulla coscia stringe la coda della leontea, che gli cinge aderentemente il basso ventre ed il pube press'a poco alla stessa guisa del bronzo di Pantiere. Il resto del corpo è nudo, con sommari dettagli anatomici - per quanto è dato di giudicare da questa edizione ridottissima del simulacro —; il busto però risulta trattato alla maniera xoanica, cioè di schema a cuneo rovesciato. Il viso è giovanile, imberbe; i capelli circondano la fronte con una serie di riccioli, e ricadono dalla nuca sulle spalle a lunghi e grossi calamistri (vedasi specialmente la fig. 7 di profilo). L'occhio, per quel che si può desumere dal disegno, è grande, ovale, di profilo. Dal sommo del capo si diparte il prolungamento dell'ansa (cfr. fig. 5). Bastano questi accenni per rendere evidenti le concordanze concettuali ed espressive col bronzo di Pantiere; e se ne trae la conseguenza che anche l'ansa chiusina derivi, parallelamente, dal medesimo archetipo: derivazione peraltro attenuata ed alterata per intuitive ragioni, quando si rifletta all'adattamento pratico, oltre-



Figg. 5, 6, 7. — Ansa di vaso chiusino.

chè decorativo, subito dalla figura nel processo di volgarizzazione d'ordine tecnico industriale. Nel campo dell'arte figurata si ripete un fenomeno analogo a quello della musica: anche dalle celebri composizioni talune parti staccate e motivi preferiti finiscono per essere ripetuti dagli organini di piazza con note più o meno zoppicanti. L'asta tenuta con la mano sinistra non era compatibile con la funzione di sostegno assunta dalla figurina, e non se n'è tenuto conto. mutando del tutto il gesto di quella mano nell'economia del simulacro. Nessuna relazione e verun significato hanno poi l'Acheloo ed il felino associati all'« Ercoletto ». Tale associazione è meramente occasionale, essendosi determinata con esclusiva finalità decorativa. Depurato dalle mende e dalle aggiunte, l'Eracle di questa ansa vascolare concorda sostanzialmente con l'idolo di Pantiere: identica l'impostazione frontale della figura; identico l'atteggiamento minaccioso, l'aspetto giovanile; pure simile - se anche un poco variata nei particolari — la disposizione della pelle leonina sull'addome, l'acconciatura dei capelli, la forma dell'occhio, il taglio geometrico dell'immagine. Epperò ne risulta anche in questo caso l'arcaicità della rappresentazione - cui non contrastano dal punto di vista cronologico gli altri due elementi zoomorfi del symplegma ornamentale associati alla figura - e se ne rileva inoltre la discendenza da un tipo statuario fondamentale, e certo celebre verso la fine del V o il principio del IV sec. av. Cr., al qual periodo può farsi risalire appunto il vaso scomparso.

Per le considerazioni che si son fatte bisognerà quindi datare il bronzo di Pantiere ad un periodo alquanto anteriore rispetto all'ansa di Chiusi: pur trattandosi di due prodotti indipendenti e paralleli. Ma la complessa questione cronologica verrà chiarita più innanzi. A parte però la relativa più sicura datazione, possiamo affermare che queste due riproduzioni, distanziate nel tempo e nello spazio, siano le più vicine all'originale perduto; e le più fedeli ad esso per copia di particolari. Le altre repliche che esamineremo, invece, se rientrano nella stessa sonorità artistica, rimangono al margine del cono di luce che emanava dall'archetipo. Esse serbano soltanto alcuni tratti caratteristici della creazione base, e fra questi sempre la nota più saliente è rappresentata dalla leontea cinta all'addome.

Dopo l'ansa del vaso chiusino, la figura più somigliante all'idolo di Pantiere è un bronzetto di Berlino, alto circa 8 cm., proveniente dall'Etruria ed acquisito a quell'Antiquarium nel 1882 (31); porta il numero d'inventario 7773, e fu preso sinora inconsiderazione da vari studiosi (32). Dopo la scoperta del nostro Hereklu, e tenuto conto delle essenziali conseguenze che se ne stanno deducendo a vantaggio della storia dell'arte italica, mi sembra che questo piccolo esemplare di Berlino — che riproduco ingrandito alla tav. VI, fig. 1, per coglierne meglio i particolari stilistici — debba essere definitivamente tolto dal quadro dell'arte ellenica arcaica, per venir restituito con maggiore legittimità all'arte etrusca.

Che esso rappresenti Eracle non vi è dubbio: se la mano destra non fosse perduta, la vedremmo brandire la clava; e forse anche nella mano sinistra era l'asta, o l'arco in surrogazione di questa. Paragonata al bronzo di Pantiere la figura risulta notevolmente alterata nello stile e nei particolari della leontea e della chioma; ma a guardar bene anche questi elementi accessori, vi si ritrovano in sostanza gli stessi motivi basilari, a principiare dalla costante e singolare disposizione della spoglia ferina sul ventre, con la protome in avanti e le zampe distese sulle anche. La sua provenienza dall'Etruria serve di suggello alla nostra definizione, che si tratti di un prodotto italico divulgativo inspirato sempre alla medesima concezione statuaria di culto, cui fa capo più da presso il nostro Hereklu.

La fonte etrusca del modello originario è inoltre confermata dallo specchio Gerhard (33), il quale rappresenta una continuazione tanto tipologica quanto cronologica del soggetto Eracle, comechè trasformato nel suo contenuto mitico, essendo qui in atteggiamento pacifico. Anche in questo specchio però si ribadisce la tradizio-

<sup>(31)</sup> Ringrazio molto il chiaro collega K. A. NEUGEBAUER di avermene favorita una riproduzione fotografica, insieme con le notizie che qui riassumo.

<sup>(32)</sup> A. Furtwängler in Roscher, Lex. Myth. cit., fig. a col. 2150; Klein, Gesch. d. Griech. Kunst, I, p. 356; I. Reinach, Rép. Stat., II, p. 232 n. 4; T. Campanile, Boll. d'A., III (1924), pp. 456 e 463 e nota 30; Langlotz, Frühgriech. Bildhauerschulen, p. 179 e note 12-15; Neugebauer, Berl. Museen, Berichte aus den preuss. Kunstsammlungen, 61 (1940), p. 13 e nota 2.

<sup>(33)</sup> Etr. Spiegel, II, tav. CXL, e p. 4: Ercole e Minerva nel giardino delle Esperidi. Iscrizioni destrorse: Herchle, Menerca. Specchio di proprietà dell'autore. Cfr. anche Ed. Gerhard, Archemoros, p. 45 sg.

A proposito di un altro specchio etrusco, quello volterrano a Firenze con Eracle che viene allattato da Hera, il dott. Sestieri (in St. Etr., XIII, p. 253 sg., fig. 1) opina che si possa trattare dell'influenza dell'Orfismo in Etruria. E ciò può essere.

Comunque, la personalità dell'Eracle che a noi interessa, è del tutto indipendente ed in certo modo anteriore all'iniziazione di questa divina poppata.

ne di un Eracle con fattezze giovanili, protetto il ventre dalla leontea alla solita guisa; e perchè non si errasse nel riconoscerlo, vi fu graffito accanto il nome in etrusco — Herchle — con



Fig. 8. — Specchio etrusco Gerhard, con Eracle nel giardino delle Esperidi.

scrittura destrorsa. La pelle di leone ha conservato caratteri arcaici negli accenni del pelame, ed ha le zampe pendenti lungo le coscie; ma la coda si distende inusitatamente fra le gambe dell'eroe. Dalla natura pittorica con cui è tracciata la scena dello specchio (fig. 8) deriva poi la certezza, che il soggetto dal repertorio dei figurinai

a tutto tondo era penetrato più tardi — intorno al sec. IV — anche nel campo coloristico, modificandosi nello schema disegnativo e nel significato intrinseco.

Il filone pittorico documentato dallo specchio Gerhard non mostra altri sviluppi; cosicchè conviene lasciarlo in disparte, per ritornare alla valutazione critica della corrente principale del tipo di Pantiere, che è quella della scultura.

La compianta e valorosa cultrice dei nostri studi dottoressa sig.na Tina Campanile, illustrando nel 1924 (34) una strana figurina etrusca in bronzo del Museo di Este (vedi nostra tav. VI, fig. 2), fece opportunamente fulcro sulla maniera non del tutto nuova, ma tutt'altro che comune, della copertura del ventre con la protome leonina; e richiamò a confronto i diversi monumenti similari che stiamo passando in rassegna, e disponendo a giusta distanza intorno alla statuetta di Pantiere. Essa compiva tale sforzo per potersi orientare circa il significato e lo stile della figura di Este; la quale invero presentasi con caratteri esteriori ibridi ed inconsueti: in quanto, oltre la barba, rivela un aspetto scitico ed orientale in genere, sottolineato dal grande turcasso appeso al balteo e che stringe sotto l'ascella sinistra. Di più ha una preda, un piccolo quadrupede ucciso, nella mano distesa dello stesso lato; e con l'altra mano sollevata, ora monca, stringeva presumibilmente l'arco (35). Quella specie di berretto frigio, con la punta ricurva in avanti, del quale il personaggio è ricoperto, accentua la sua fisonomia esotica e barbarica. Dall'armamento e dal cerbiatto morto che reca in mano, emerge inoltre evidente la sua funzione di cacciatore: ma di un cacciatore sui generis, col caratteristico attributo di Eracle, vale a dire la leontea. Tale fusione, o piuttosto contaminazione dei caratteri formali col fine espressivo della figura, non sfuggì all'acuta percezione della Campanile; che pur riconoscendovi fondamentalmente un Eracle, cercò di spiegare la cosa con le seguenti parole.

« Più degli altri attributi la leontea chiaramente designa la

<sup>(34)</sup> In *Boll. d'Arte*, III, p. 453 sgg. Il bronzo del R. Museo Atestino porta il n. d'inv. 15844. La riproduzione fotografica che ne pubblico, è dovuta alla cortesia del Soprintendente per le Antichità di quella regione, prof. Giov. Brusin, che vivamente ringrazio.

Per le misure e la storia di questa statuina rimando all'accurato studio della Campanile.

<sup>(35)</sup> A meno che l'arco non fosse racchiuso insieme con le frecce in quella capace foretra di origine scita detta corytus.

In questo caso la destra doveva sostenere un altro oggetto, forse la clava, per denotare più specificamente la personalità di Eracle.

nostra statuetta per un Eracle; un tipo di Eracle un po' caratteristico a dire il vero; gli attributi sono tutti quelli che contraddistinguono l'eroe e ciò nonostante, la loro forma, la loro disposizione, insomma tutto l'insieme forma un tipo che si discosta dalle innumerevoli rappresentazioni di Eracle sia dei dipinti vascolari sia della statuaria (p. 453-54)». Più oltre (p. 456) essa giustamente afferma che « la creazione del tipo di Eracle deve rintracciarsi in Oriente cui anche l'Herakles greco deve molto». Però essa erra a nostro avviso quando ammette (ibidem) che l'arte etrusca non è che il risultato degli influssi greci e fenici; senza tenere alcun



Fig. 9. - Leontea sulla statuetta del Museo di Este.

conto del substrato italico. Ma la chiara studiosa sebbene avesse l'animo scolasticamente orientato verso l'esclusiva influenza sul nostro Paese dell'arte ellenica ed orientale, mostrò in questo medesimo lavoro — che rappresentò in certo modo il canto del cigno per quell'eletta creatura — una squisita sensibilità di apprezzamento stilistico nei riguardi della statuetta presa in esame. Dopo aver rilevato che il bronzetto di Este (cfr. nostra fig. 2 a tav. VI) è rivestito dall'intera pelle distesa di leone, con la testa ricadente sul pube, e stretta alla vita da un cinturino (fig. 9), istituisce probativi raffronti con l'Apollo di Veio (p. 454): riconoscendo che l'Eracle atestino è un prodotto dello spirito dell'arte etru-

sca (36). Pone in rilievo la concordanza di vari particolari della muscolatura sui due simulacri; ed altresì della veste, notando che « sia la leontea sul bronzetto sia l'himation sull'Apollo fittile non sono elementi a sè, ma si fondono con il corpo ». Un'analoga osservazione noi abbiamo già fatta a proposito dell'idolo di Pantiere, nonostante in questo persista con decisa accentuazione lo schema xoanico del busto. Altri calzanti rilievi la Campanile fa a proposito della forma dell'occhio amigdaloide con bulbo sporgente sulle due sculture; ed aggiunge « che le arcate sopraorbitarie con l'orlo innestantesi al dorso del naso generano lo stesso ammiccar furbesco del sorriso ». Avrebbe potuto aggiungere i riscontri con la forma e l'inserzione del collo nel busto; nonchè altri riscontri intorno al tipo dell'acconciatura che sporge sul bronzo dall'orlo del berretto, per dichiarare — in sintesi — che se le due figure si svestissero, mostrerebbero un identico schema somatico.

Non ho intanto bisogno di aggiungere altre parole per dimostrare la stretta parentela stilistica fra le due statuette enee di Pantiere e di Este.

Altre due statuine di bronzo con tracce di arcaismo al pari del bronzetto di Este, offrono molti punti di somiglianza con questo, e giovano a stabilire la risonanza formale che emanò dall'archetipo, dal quale — come si è cercato di dimostrare — deve discendere in linea diretta la figura di Pantiere. La prima appartiene al Museo del Louvre (37), e fu interpretata come un Atys o come una Amazzone (!), avendo il viso imberbe; offre strette analogie formali e costruttive col bronzo di Este, ed il merito di averne data una interpretazione più rispondente alla realtà, risale appunto alla sig.na Campanile che la richiamò a riscontro dell'Eracle atestino (cfr. p. 458 sg. e figg. 5-8 del ricordato lavoro). Senonchè anche essa, quasi senza accorgersene, fu indotta dalla sua tesi a sforzarne l'accostamento al bronzo di Este, sebbene nell'esemplare parigino l'aspetto sia giovanile, manchi il cerbiatto, ed il copricapo (specie di cappuccio) appaia decisamente frigio. Quanto alla protome animalesca in corrispondenza del ventre, l'autrice della monografia non osò discostarsi dall'interpretazione leonina; la disse peraltro « molto schematizzata ». Ma invece sta in fatto che ci troviamo di fronte ad una concezione collaterale ed attenuata in rapporto al

<sup>(36)</sup> A p. 460 del citato lavoro la C. riconobbe che la testa della pelle leonina disposta sul ventre per l'epoca arcaica si riscontra soltanto su monumenti etruschi.

<sup>(37)</sup> DE RIDDER, Les br. ant. du Louvre, tav. 22, n. 223.

bronzo di Este, come è dimostrato da una replica parallela al bronzetto del Louvre, posseduta dal Museo Vaticano (vedasi la nostra tav. VI, fig. 3 desunta dalla fot. n. 35532 della coll. Alinari). Giulio Quirino Giglioli fece notare l'errore (38); ma in merito allo stile dell'esemplare del Vaticano, lo dichiarò prodotto finissimo di arte etrusca databile al VI-V sec. av. Cr. (39). Egli si mostra titubante nell'accogliere l'identificazione con Eracle del bronzetto di Este proposta dalla Campanile; ma d'altra parte ha pienamente ragione di escludere un tal nome per i bronzetti del Vaticano e del Louvre, nei quali sarebbe propenso a riconoscere invece l'immagine di un guerriero o di un cacciatore, pur non negando che possa trattarsi di un essere divino (40). E nei riguardi della nebride onde sono rivestiti, e particolarmente della protome di essa esibita come emblema sul ventre, ritiene che possa essere di cane o di altro quadrupede, ma non mai di leone. Dalla forma delle orecchie aguzze, con pelame intercalato, che si notano sull'esemplare del Vaticano, non escluderei neppure io che si possa trattare verosimilmente di lupo. Avremmo pertanto la rappresentazione statuaria del tipo eroico primordiale e tradizionale presso gli italici di un pastore-cacciatore, di cui non si conosce il nome particolare, antecedente alla sovrapposizione ed assimilazione avvenuta più tardi con l'Eracle ellenico; e che nel campo della scultura indigena doveva aver suggerita una concezione autonoma e caratteristica. Il berretto più o meno frigio a seconda dell'inclinazione dell'apex, la faretra barbarica, l'animale sorretto dalla mano (alla guisa dell'Artemis Persica), la variabile nebride (di leone: Este; di lupo: Louvre e Vaticano) stilisticamente attillata che protegge il corpo, ponendo in evidenza — al centro della vita — l'emblematica testa ferina, confermante sempre di più con la sua persistenza una convinzione totemica; tutti questi elementi ascetizi, e non già d'ordine canonico obbligatorio, rappresentano apporti derivati da assimilazioni con tipi analoghi e dal contatto con la cultura greca. Da questo iniziale concepimento artistico si sviluppano due correnti, circoscritte però sempre dall'orizzonte spirituale etrusco-italico, una delle quali — quella cioè più aderente alla tradizione encorica —

<sup>(38)</sup> In St. Etr., IV (1930-VIII), p. 418 sg. e tav. XXXIV, 3-4.

<sup>(39)</sup> Il bronzetto del Vaticano è alto 7 cm. (la nostra riproduzione risulta perciò un po' ingrandita), mentre quello del Louvre misura cent. 10,8.

<sup>(40)</sup> Altrove lo stesso Giglioli (Art. Etr. cit., p. 25 e tav. CXXIV-3) si limita a definire il simulacro atestino «Divinità italica» semplicemente: quindi — io aggiungo — se non proprio Herakles o Herchle, almeno Hereklu.

è documentata dai bronzetti di Este, del Vaticano e del Louvre, ma sembra arrestarsi al declinare appunto dell'età arcaica (1ª metà del V secolo); l'altra al contrario, maggiormente polarizzatasi sulla facies della civiltà ellenica, assume sovente aspetti ibridi di non facile percezione, ma perdura assai più a lungo (forse anche a cagione di tal pingue e preponderante nutrimento straniero), ed è rispecchiata nel nostro caso, dalla contaminazione dell'Herakles greco con elementi di esclusiva natura locale, com'è in primo piano la disposizione della leontea sull'addome e la costante identificazione del personaggio così adornato con Eracle. Ma bisogna tener presente che, a parte la diversità dei soggetti, un medesimo stile costruttivo delle figure vige e si perpetua nell'ambito delle due correnti

Lo specchio Gerhard ci ha mostrato che il tipo in questione di Eracle divenuto italico vanta qualche affermazione ancora nel periodo ellenistico — senza contare naturalmente le figurine bronzee dello stesso eroe con la clava alzata che durano sino all'epoca imperiale romana, ed alle quali ho accennato sopra - come è confermato soprattutto da una statuetta di bronzo del Museo Nazionale di Napoli (41). È la nota statuetta di Alife nel cuore del Sannio (figg. 10 e 11: la veduta di tergo viene data per mostrare l'adattamento della leontea sui glutei, con l'aggiunta di una cintura analoga a quella dei bronzetti del Louvre, del Vaticano e di Este), illustrata dalla dott. Alda Levi nel 1916 (42). Essa rappresenta un Eracle giovanile bibace, col kantharos nella mano destra, mentre con la sinistra, ora mancante, doveva sostenere la clava. L'inflessione della persona, le fattezze del viso, il trattamento anatomico del nudo ed il nappo di cui è fornito indicano una generale e sostanziale trasformazione subita da questo Ercole italico, che è reso pressochè irriconoscibile (43): è il vero caso di esclamare « quantum mutatus ab illo! ». Due soli elementi sopravanzano ad indi-

<sup>(41)</sup> Sono grato all'Eccellenza il Soprintendente A. MAIURI di avermi gentilmente fornite le due fotografie che qui si pubblicano.

<sup>(42)</sup> Not. Scavi, 1916, p. 111 sgg., figg. 1-2 a pp. 112-13.

Dopo l'idolo di Pantiere è la più grande della serie, misurando in altezza cent. 31,2.

La persistenza dell'aspetto giovanile trova riscontro nell'epiteto del nume, designato quale Δίος παῖς: apud A. B. Cook, Zeus, III, p. 273.

<sup>(43)</sup> A proposito di questa trasfigurazione di Eracle, la Levi fa riferimento artistico al ciclo di Lisippo, e data il simulacro di Alife al tardo periodo ellenistico: dopo cioè che si determinò, a partire dal sec. III, nel campo dell'arte la contaminatio tra il tipo di Dioniso ed il tino di Eracle. Essa (p. 114) intuisce

carne l'origine artistica: l'aspetto giovanile (44) e la grande testa arcaizzante villosa di leone posta sul davanti alla maniera di un grembiule. Un terzo elemento superstite scorgerei sul busto di questo personaggio, che vale a ricollegarlo alla tradizione più antica di tale concezione figurata, ed è la piega alla base del collo, piega che determina un'infossatura, un sottosquadro rispetto aj muscoli



Figg. 10 e 11. — Statuetta di Ercole bibace, da Alife, nel Museo Nazionale di Napoli.

molto rigonfi del torace. Il filone italico risulta ormai illanguidito; arriva fin lì e si spegne.

Gli italici insieme col tipo dell'eroe ne assorbirono per tempo

ed accenna al filone etrusco della figurazione giovanile dell'eroe insignito a quel modo dalla leontea; ma non vi s'indugia continuando a svolgere la sua tesi intorno al tipo bibace.

<sup>(44)</sup> In contrasto con le rappresentazioni dell'arte romana dello stesso soggetto, che mostrano Ercole bibente sempre barbato.

anche la definizione onomastica, che si modifica secondo la parlata delle varie regioni. Per far coincidere quanto più è possibile la visione indigena del tipo locale di cacciatore favoloso ed eroico, rielaborato nella veste artistica sull'Herakles ellenico ed identificato con lui anche nel nome, conviene cercare nel patrimonio linguistico degli stessi italici la glossa comprensiva del suo essere. E non volendo adottare il nome etrusco Herchle, perchè troppo limitato alle immagini di mera importazione - specialmente sugli specchi — è preferibile accogliere per il nostro scopo una parola di più vasta e specifica comprensione, che la voce dialettale della stirpe italica faceva udire nelle invocazioni religiose, e che di conseguenza venne consacrata e tramandata nelle epigrafi. Nello stesso Sannio, ad Agnone, fu scoperta una lunga e famosa iscrizione di contenuto sacro ed in dialetto osco, passata poi al British Museum, nella quale è ricordato - al dativo - hereklúi kerriúi = Herculi Cereali (45).

Mi è parso perciò quanto mai appropriato il nome italico di HEREKLU per designare l'idolo di Pantiere di Castelbellino, e per dare un titolo corrispondente alla finalità del mio studio (46).

Ritengo che denominandolo così Hereklu possa assurgere meglio ad unità concettuale e rappresentativa nel nostro mondo della cultura occidentale.

## e) Cronologia e valore per l'arte italica.

Nell'economia del presente lavoro adunque Herakles vuol rappresentare la conoscenza dell'eroe così come si era formato nel mondo greco-orientale, e passato in Italia attraverso la civiltà della Magna Grecia e per i contatti con la Grecia propria, in mezzo all'alone delle sue glorie. Lo troviamo acquisito alla cultura etrusca fin da tempi antichissimi. Hereklu invece, così definito dalla fonia osca, aderisce ad una concezione indigena, espressione a sua volta di una corrente di pensiero che s'intravede quasi di scorcio, in penombra, presso le popolazioni stanziate nell'Appennino centrale; e resiste con fisionomia individuale anche quando s'incontra e viene a cadere nell'orbita del primo. Non mi sembra superfluo questo conclusivo chiarimento, per stabilire, o ancor meglio per

<sup>(45)</sup> R. von Planta, Grammatik d. Osk.-Umbrischen Dialekte, II, pp. 535-536, faccia B dell'epigrafe, ed ivi il commento.

E per il suffisso in u al nominativo, vedi o. c., II, p. 52 sg.

<sup>(46)</sup> Le Tabulae Iguvinae ignorano tale divinità, che forse nel rituale sacro era adombrata da qualche altro nome umbro.

ribadire senza equivoci le rispettive posizioni di tema mitico e di struttura artistica. Nei riguardi dell'Hereklu di Pantiere - come ancor più nel caso dell'Apollo di Veio in lotta per la cerva Cerinite - il tema è ellenico, ma l'architettura somatica è italica. Tutte le successive edizioni e divulgazioni, sino alla tarda romanità, degli Ercoletti di tipo italico significano nient'altro che questo: una polarizzazione religiosa ed artistica intorno a grandi simulacri di culto non giunti fino a noi. La concezione di quegli idoletti indica un processo di derivazione, non mai di creazione originale. La stessa cosa può dirsi per i piccoli simulacri di Este, del Louvre e del Vaticano sopra passati in rassegna; ma con la differenza che in questi ultimi anche il contenuto concettuale, cioè il tema, è prettamente italico. Che cosa significa questa estesa ed intensa diffusione del tipo di Eracle, rappresentato - si può dire - in quasi tutti i Musei d'Italia con esemplari più o meno considerevoli (47)? Per nessun'altra divinità o eroe si nota un fenomeno simile. Ancora non è stato misurato a dovere questo fatto; ma da quanto si è detto risulta l'aderenza ad una concezione esaltativa e religiosa che era nella coscienza atavica della stirpe. L'Hereklu di Pantiere ne chiarisce il valore sacro, e dal punto di vista artistico ne rappresenta in certo modo il capostipite. Infatti esso risponde stilisticamente, più degli altri idoli analoghi, ad un concetto statuario in virtù delle sue dimensioni assai grandi; che hanno consentito al copiatore di conservare una discreta quantità di particolari che erano sull'originale sparito. Il nostro bronzo rispetto all'archetipo da cui deriva suggerisce l'induzione che potesse trattarsi di un simulacro di culto (48) grande almeno quanto una persona, ed elaborato da un artefice che seppe imprimervi l'orma della sua personalità, di non comune statura intellettuale. Attraverso l'analisi artistica ed esegetica che abbiamo compiuta intorno all'Hereklu,

<sup>(47)</sup> Un notevole gruppo che in proposito merita di essere segnalato, è quello del Museo Civico di Todi, fra cui risalta qualche esemplare di proporzioni piuttosto grandi.

Un altro gruppetto pure importante, di recente scoperta, ma costituito di esemplari minuscoli, trovasi al riordinato e magnifico Museo Archeologico di Perugia, potuti salvare alla scienza dalla sagacia del benemerito Direttore prof. U.-CALZONI.

In tutti perdurano — specialmente nelle teste — i caratteri dell'arte indigena.

<sup>(48)</sup> Di terracotta? L'estrema sottigliezza ed aderenza della leontea al corpo, dalla quale emerge solo in maniera notevole il forte rilievo della protome, fa pensare, per esempio, ad un ritocco pittorico della statua scomparsa.

tutto converge verso l'affermazione di uno stile personale; che pure essendo lontano dai canoni dell'arte greca, si muoveva e si affermava liberamente attingendo alle risorse spirituali ed inventive della stirpe italica. A parte perciò l'allegoria della sua significazione mitologica in rapporto al Pantheon indigeno, l'Hereklu di Pantiere viene ad assumere un alto valore documentario per la conoscenza della nostra prima arte nazionale; valore di duplice aspetto: cronologico ed estetico.

Nei riguardi della datazione abbiamo avuto occasione di accennare implicitamente, quando si è fatta l'analisi stilistica di esso, che ci troviamo nella fase dell'arcaismo declinante, in cui tuttavia resistono motivi ed esplicazioni sedimentarie d'origine anteriore. E per concretare in una cifra tale orientamento, diremo che la statuetta rientra nell'attività artistica della prima metà del sec. V av. Cr., forse più verso il principio che non verso la fine del suddetto non breve lasso di tempo. I tratti della testa molto progrediti, in contrapposizione alle forme tozze e primitive del corpo, ci avvertono che l'indugio nel processo di assimilazione e di ripetizione di elementi caratteristici dovette, in questo caso, essere di lunga durata. È un periodo codesto d'intenso fervore produttivo anche nel campo dell'arte nostrana, sotto lo stimolo e l'emulazione dei manufatti stranieri — in prevalenza trasportati dal commercio ellenico e fenicio — che invadevano gli approdi e risalivano le valli per arrivare alle popolazioni dell'interno.

Studiando una piccola testa fittile del Museo di Spoleto, che io opino possa riferirsi a Clitumnus, in questo medesimo volume XV di St. Etr., mi sono fermato a riesaminare il problema dell'arte italica — non tributaria della Grecia — con considerazioni che non è d'uopo ripetere qui, ma che conviene richiamare in succinto (49); perchè esse ribadiscono l'apprezzamento stilistico anche dell'Hereklu. Si può dire che la storia ufficiale dell'arte italica incomincia dall'apparizione dell'Apollo di Veio; essa è quindi assai giovane, non contando neppure 25 anni. Quella grande statua fittile etrusca, che fondatamente si fa risalire al capo di una scuola locale di scultura, cioè al maestro Vulca, per l'innanzi — nonostante gli accenni di Plinio (50) — relegato nella penombra del mito, impose agli archeologi la considerazione di una teoria nuova, ben definita nei suoi confini critici. La strada ignota, o trascurata, era ormai aperta; le scoperte analoghe se non

<sup>(49)</sup> St. Etr., XV, p. 4, nota 5.

<sup>(50)</sup> N. H. XXXV-45.

di eguale importanza, si susseguirono; e gli studiosi vi s'incamminarono, non senza una tal quale reticenza che li induceva, per abitudine e per istinto, a volgere spesso indietro lo sguardo verso il risplendente alone dell'arte greca, che pareva avesse invaso tutto l'orizzonte dello spirito. Dal sabellico ambiente d'Abruzzo emerse più tardi il Guerriero di Capestrano (51) accompagnato da altre sculture frammentarie in calcare, che denotano essere esistito anche colà un centro insigne di produzione di figure foggiate da artefici indigeni. Seguirono altre testimonianze se non di eguale entità, certo non meno solenni e probatorie, come ad esempio il kouros di Corinaldo sopra considerato e la Dea Madre di Rapino testè edita (52), ed in fine la testa di Clitumnus e l'Hereklu qui presente. Il ciclo di tali manifestazioni è però circoscritto nel periodo arcaico declinante (sec. VI-V); l'individualità della scultura italica assume in questa fase caratteri fondamentali e decisivi anche per la tradizione posteriore. Parallelamente all'evolversi ed al maturare della scultura greca, anche in Italia, presso le genti sedentarie dell'Appennino, si determina un fervore di opere, che esperimentano la capacità degli artieri paesani, svegliandone la coscienza atavica, il gusto estetico sollecitato dall'importazione di figure dipinte, plasmate, scolpite, e dischiudendo orizzonti nuovi alla loro iniziativa. Io ora non posso sconfinare dal compito assunto, di presentare criticamente il bronzo di Pantiere; e non mi è consentito perciò di estendere le osservazioni e le illazioni sino alla genuina arte romana — da non confondersi con quella influenzata dalla corrente ellenistica - la quale raccoglie e perpetua l'eredità etrusca ed italica: rappresentando il presupposto essenziale del suo rifiorire nel Rinascimento. Basta tener conto di questo caposaldo: che l'indirizzo così palese ed autonomo dell'arte locale specialmente considerato nel tardo periodo arcaico, non tramonta mai; resta sempre insito alla natura della privilegiata famiglia mediterranea, di antichissima civiltà occidentale, che costituì il nerbo etnico della Penisola. Mai esso viene soppiantato e sostituito completamente, neppure nel nostro tempo (53). Tutto sta a saperlo discernere, ad iso-

<sup>(51)</sup> G. MORETTI, in Opere d'Arte del R. Ist. di Arch. e St. dell'Arte, fasc. VI (1936-XIV), tavv. I-II.

Affine alla testa del « Guerriero » è la testa in calcare, pure di guerriero, proveniente da Numana, nel R. Museo Nazionale di Ancona.

<sup>(52)</sup> St. Etr., XIII, p. 231 sgg., tavv. XIV-XVI.

<sup>(53)</sup> La geometrica quadratura del « Ferroviere » del Dazzì a Roma è una delle più recenti espressioni di tale spirito continuatore e fecondatore.

larlo dagli elementi che vi si sono cristallizzati intorno. Per capirlo bisogna tener presente che l'arte è il linguaggio dello spirito; e che lo spirito popolare è più fresco e puro di quello evoluto: per conseguenza nella piccola arte - specie terracotte - si hanno espressioni ardite, impensate; mentre l'arte aulica si muove più lentamente, infrenata dalla cultura dei maestri e delle scuole. In rapporto a questi semplici concetti di valutazione, e riassumendo i termini del nostro ragionamento, dobbiamo ripetere che nell'Hereklu di Pantiere assistiamo al seguente nitido fenomeno: che la sostanza italica è costretta dalla contaminatio con la cultura grecoorientale a plasmarsi ed a rivestirsi di un tipo importato; ma che era accolto con singolare favore per rendere la stessa concezione e l'analoga visione dell'eroe-cacciatore, sintesi vivente delle più alte virtù e gesta. L'immagine tipo venuta di fuori, trovò piena rispondenza nella visione indigena di siffatto eroe, che non aveva ancora conseguita in loco una propria espressione artistica. A parte la materia diversa adoperata nella rispettiva creazione, e nonostante la minore statura della statuetta di Hereklu, questa merita di essere collocata per la sua importanza intrinseca e documentaria accanto al Guerriero di Capestrano (54); poichè giova a farci ap-

Appoggiandosi ad un passo di Polibio (V-53) che descrive i funerali delle persone elevate presso i Rostri nel Foro, egli ritiene in primo luogo che il Guerriero di Capestrano sia il simulacro di un morto « in piedi », come dimostrerebbe soprattutto la maschera (destinata ad arricchire poi l'armadio delle imagines maiorum) e la larga falda dell'elmo, denotante un copricapo di parata. A rincalzo della sua tesi il chiaro B. richiama il sarcofago amiternino di Aquila col funerale (databile alla fine della Repubblica); ma costì — come sull'Askos Catarinella (cfr. il richiamo da me fatto in St. Etr., XIII, p. 408, nota 11), e sui vasi del Dipylon — ed inoltre su tutte le rappresentazioni vascolari e scolpite greche etrusche romane — il morto è sempre giacente, mai in piedi come Polibio dice che di regola si esponesse ai Rostri. In tal senso manca qualsiasi tradizione e documentazione artistica. Comunque, le rappresentazioni figurate analogiche alla descrizione di Polibio, riguardano il corteo, non già l'epilogo della cerimonia presente cadavere, col parentado seduto in giro ad ascoltarne l'elogio.

E poi mi sembra si debba tener presente che cotali cerimonie spettacolari si celebravano per uomini elevati, non per le donne; mentre a Capestrano si ha anche una figura femminile, ancora più circonfusa di enigmi di quella del Guerriero. Inoltre le tombe colà riscontrate non sono di genere distinto e nobiliare.

Ritengo che si debba ritornare pertanto al significato eroico-religioso (nel

<sup>(54)</sup> A proposito del Guerriero di Capestrano AXEL BOËTHIUS in *La Critica d'Arte*, Firenze luglio-dicembre 1939-XVIII (fasc. XXI-XXII), p. 49 sgg., tavv. XX-XXI, e fig. 6 nel testo, formula due ipotesi, sulle quali conviene un poco soffermarsi.

prezzare il valore genetico dell'arte italica, dei suoi presupposti, dei suoi sviluppi, delle sue esperienze e contatti subiti, della sua essenza sempre riconoscibile attraverso i millenni, nel quadro della civiltà mediterranea anariana. E se l'ipotesi che espongo a conclu-

senso di nume) intravisto felicemente dal Moretti: pur con la provvisoria riserva di interpretare a dovere alcuni particolari oscuri, come per es. la maschera.

Quanto all'arte ed allo stile della figura - ed è questo il problema che maggiormente ferma in questa sede la nostra attenzione — l'orientamento del B., con tutto il rispetto dovuto alla sua magistrale dottrina ed esperienza archeologica, sembra non coincidere con le nostre vedute esposte a proposito dell'Hereklu: nonostante che nel suo dire si delinei e s'imponga quasi spontaneamente « il problema costituito dalla strana tradizione di un'arte che vi predomina malgrado la nuova arte arcaica greca ed etrusca che penetrava nell'ambiente culturale della contrada (p. 50 ». E più avanti aggiunge: « Ciò che io vorrei suggerire è che qui si rivela una tradizione geometrica o protoarcaica tardiva la quale perdura in queste vallate lontane, nonostante l'importazione di un'arte più progredita ». Istituisce quindi confronti tra il Guerriero e l'Apollo di Delos datato intorno al 650 av. Cr.; il piccolo Apollo in br. Tyskiewitz ora a Boston; una statuetta maschile di Delfi (Feuilles de Delphes, V, tav. III): cfr. L. Cur-TIUS, Die Klassische Kunst Griechenlands, 1938; e una statuetta eburnea proveniente da una tomba del Dipylon: ivi, p. 96, fig. 107. Da questo materiale — dice il B. — si arriva senz'altro alle figure umane sui vasi geometrici (e adduce a fig. 6 un particolare di un vaso del Dipylon col morto sulla kline, e intorno figure in piedi e sedute in atto di disperazione, con le mani ai capelli). E termina così: « A me pare dunque evidente che lo stile, la tradizione artistica penetrata in Italia prima dell'arte arcaica più matura e le forti influenze orientali che la precedettero sia in Grecia, sia in Etruria, vivono ancora nelle sculture di Capestrano come eredità locale ».

Il B. dunque esclude qualsiasi apporto di una sensibilità artistica originaria ed autoctona degli italici, che abbia potuto perdurare e perfezionarsi indipendentemente da ogni influenza esogena-remota o remotissima che fosse. Si ricalca purtroppo il pregiudizio di considerare la stirpe italica come tabula rasa in fatto di arte, e sottoposta — succube — alle successive influenze orientali, che avrebbero ridotta la sua anima ad una specie di palinsesto.

Per quel che ho esposto in St. Etr., XIII (Pesaro e Rapino, ed ora per l'Hereklu) io invece ritengo che l'eredità dello stile geometrico cristallizzatasi nel Guerriero di Capestrano — e riconosciuta dal prof. Boëthius — ed in altre eloquenti espressioni artistiche nostrane, risalga alla cultura preistorica occidentale dei Mediterranei, dei quali gli italici — sotto questo aspetto — sono da considerare i discendenti diretti e maggiormente dotati. Le incisioni rupestri della Liguria e della Francia Meridionale (regione dei Pirenei) costituiscono un riscontro occidentale da non pretermettere, anzi da contrapporre al riscontro orientale dell'importazione dei vasi geometrici ecc. Nel primo caso abbiamo un retaggio etnico-spirituale insito alla stirpe appenninica; e nel secondo un apporto tutto esterno, commerciale, con cui quel retaggio — antico e radicato — s'incontra e viene facilmente confuso, in omaggio ad una tradizione scolastica dalla quale non riusciamo ancora-a liberarci.

larlo dagli elementi che vi si sono cristallizzati intorno. Per capirlo bisogna tener presente che l'arte è il linguaggio dello spirito; e che lo spirito popolare è più fresco e puro di quello evoluto: per conseguenza nella piccola arte - specie terracotte - si hanno espressioni ardite, impensate; mentre l'arte aulica si muove più lentamente, infrenata dalla cultura dei maestri e delle scuole. In rapporto a questi semplici concetti di valutazione, e riassumendo i termini del nostro ragionamento, dobbiamo ripetere che nell'Hereklu di Pantiere assistiamo al seguente nitido fenomeno: che la sostanza italica è costretta dalla contaminatio con la cultura grecoorientale a plasmarsi ed a rivestirsi di un tipo importato; ma che era accolto con singolare favore per rendere la stessa concezione e l'analoga visione dell'eroe-cacciatore, sintesi vivente delle più alte virtù e gesta. L'immagine tipo venuta di fuori, trovò piena rispondenza nella visione indigena di siffatto eroe, che non aveva ancora conseguita in loco una propria espressione artistica. A parte la materia diversa adoperata nella rispettiva creazione, e nonostante la minore statura della statuetta di Hereklu, questa merita di essere collocata per la sua importanza intrinseca e documentaria accanto al Guerriero di Capestrano (54); poichè giova a farci ap-

Appoggiandosi ad un passo di Polibio (V-53) che descrive i funerali delle persone elevate presso i Rostri nel Foro, egli ritiene in primo luogo che il Guerriero di Capestrano sia il simulacro di un morto « in piedi », come dimostrerebbe soprattutto la maschera (destinata ad arricchire poi l'armadio delle imagines maiorum) e la larga falda dell'elmo, denotante un copricapo di parata. A rincalzo della sua tesi il chiaro B. richiama il sarcofago amiternino di Aquila col funerale (databile alla fine della Repubblica); ma costì — come sull'Askos Catarinella (cfr. il richiamo da me fatto in St. Etr., XIII, p. 408, nota 11), e sui vasi del Dipylon — ed inoltre su tutte le rappresentazioni vascolari e scolpite greche etrusche romane — il morto è sempre giacente, mai in piedi come Polibio dice che di regola si esponesse ai Rostri. In tal senso manca qualsiasi tradizione e documentazione artistica. Comunque, le rappresentazioni figurate analogiche alla descrizione di Polibio, riguardano il corteo, non già l'epilogo della cerimonia presente cadavere, col parentado seduto in giro ad ascoltarne l'elogio.

E poi mi sembra si debba tener presente che cotali cerimonie spettacolari si celebravano per uomini elevati, non per le donne; mentre a Capestrano si ha anche una figura femminile, ancora più circonfusa di enigmi di quella del Guerriero. Inoltre le tombe colà riscontrate non sono di genere distinto e nobiliare.

Ritengo che si debba ritornare pertanto al significato eroico-religioso (nel

<sup>(54)</sup> A proposito del Guerriero di Capestrano AXEL BOETHIUS in La Critica d'Arte, Firenze luglio-dicembre 1939-XVIII (fasc. XXI-XXII), p. 49 sgg., tavv. XX-XXI, e fig. 6 nel testo, formula due ipotesi, sulle quali conviene un poco soffermarsi.

prezzare il valore genetico dell'arte italica, dei suoi presupposti, dei suoi sviluppi, delle sue esperienze e contatti subiti, della sua essenza sempre riconoscibile attraverso i millenni, nel quadro della civiltà mediterranea anariana. E se l'ipotesi che espongo a conclu-

senso di nume) intravisto felicemente dal Moretti: pur con la provvisoria riserva di interpretare a dovere alcuni particolari oscuri, come per es. la maschera.

Quanto all'arte ed allo stile della figura — ed è questo il problema che maggiormente ferma in questa sede la nostra attenzione — l'orientamento del B., con tutto il rispetto dovuto alla sua magistrale dottrina ed esperienza archeologica, sembra non coincidere con le nostre vedute esposte a proposito dell'Hereklu: nonostante che nel suo dire si delinei e s'imponga quasi spontaneamente « il problema costituito dalla strana tradizione di un'arte che vi predomina malgrado la nuova arte arcaica greca ed etrusca che penetrava nell'ambiente culturale della contrada (p. 50 ». E più avanti aggiunge: « Ciò che io vorrei suggerire è che qui si rivela una tradizione geometrica o protoarcaica tardiva la quale perdura in queste vallate lontane, nonostante l'importazione di un'arte più progredita ». Istituisce quindi confronti tra il Guerriero e l'Apollo di Delos datato intorno al 650 av. Cr.; il piccolo Apollo in br. Tyskiewitz ora a Boston; una statuetta maschile di Delfi (Feuilles de Delphes, V, tav. III): cfr. L. Cur-TIUS, Die Klassische Kunst Griechenlands, 1938; e una statuetta eburnea proveniente da una tomba del Dipylon: ivi, p. 96, fig. 107. Da questo materiale — dice il B. — si arriva senz'altro alle figure umane sui vasi geometrici (e adduce a fig. 6 un particolare di un vaso del Dipylon col morto sulla kline, e intorno figure in piedi e sedute in atto di disperazione, con le mani ai capelli). E termina così: « A me pare dunque evidente che lo stile, la tradizione artistica penetrata in Italia prima dell'arte arcaica più matura e le forti influenze orientali che la precedettero sia in Grecia, sia in Etruria, vivono ancora nelle sculture di Capestrano come eredità locale ».

Il B. dunque esclude qualsiasi apporto di una sensibilità artistica originaria ed autoctona degli italici, che abbia potuto perdurare e perfezionarsi indipendentemente da ogni influenza esogena-remota o remotissima che fosse. Si ricalca purtroppo il pregiudizio di considerare la stirpe italica come tabula rasa in fatto di arte, e sottoposta — succube — alle successive influenze orientali, che avrebbero ridotta la sua anima ad una specie di palinsesto.

Per quel che ho esposto in St. Etr., XIII (Pesaro e Rapino, ed ora per l'Hereklu) io invece ritengo che l'eredità dello stile geometrico cristallizzatasi nel Guerriero di Capestrano — e riconosciuta dal prof. Boethius — ed in altre eloquenti espressioni artistiche nostrane, risalga alla cultura preistorica occidentale dei Mediterranei, dei quali gli italici — sotto questo aspetto — sono da considerare i discendenti diretti e maggiormente dotati. Le incisioni rupestri della Liguria e della Francia Meridionale (regione dei Pirenei) costituiscono un riscontro occidentale da non pretermettere, anzi da contrapporre al riscontro orientale dell'importazione dei vasi geometrici ecc. Nel primo caso abbiamo un retaggio etnico-spirituale insito alla stirpe appenninica; e nel secondo un apporto tutto esterno, commerciale, con cui quel retaggio — antico e radicato — s'incontra e viene facilmente confuso, in omaggio ad una tradizione scolastica dalla quale non riusciamo ancora a liberarci.

sione del presente lavoro, potesse un giorno trovare più diretta conferma in qualche altra felice scoperta, l'importanza del bronzo di l'antiere supererebbe di gran lunga, ad un tratto, quella già da tutti riconosciuta al Guerriero di Capestrano, accrescendo il prestigio del Museo di Ancona che l'annovera tra le sue raccolte.

La congettura che può formularsi è questa.

L'archetipo da cui l'Hereklu deriva non doveva appartenere ad una produzione statuaria dozzinale ed anonima, ma rispondere piuttosto ad una elaborazione personale e distinta. Ne fanno fede, per tacere di altri elementi già discussi, la particolare foggia dell'abbigliamento leonino, il caratteristico nodo di riccioli sulla fronte, e la lunga tradizione rispecchiata dalle figure analoghe passate al suo vaglio, e rimaste sempre circoscritte nell'ambiente etrusco-italico. Quindi doveva trattarsi di un simulacro di larga e durevole risonanza; di un capolavoro il quale era presente all'animo degli artigiani figurinai, che s'ingegnavano di parodiarlo più o meno fedelmente. Durante l'esame obiettivo dell'Hereklu ho constatato che alcune parti della figura risultano di un trattamento talmente sommario ed approssimativo, da far supporre che l'originale che servì di modello fosse di terracotta, e che quelle parti riflesse nel bronzo con tanta noncuranza tecnica — come ad esempio la superficie della leontea e la calotta cranica del tutto glabre — avessero richiesto un ritocco coloristico. Anche questo dato non si deve trascurare per stabilire la discendenza della statuetta di Pantiere. Sono infatti convinto che ci troviamo davanti ad un'illustre prosapia.

In seguito alla scoperta dell'Apollo di Veio ha preso consistenza storica un caposcuola della scultura italica, anzi l'unico maestro statuario che seppe affermare un indirizzo veramente nazionale in quest'arte, contrapposto a quello ellenico, ed intorno a cui Plinio, sulla fede di Varrone, ha tramandato preziose notizie (55).

Dopo aver detto che al coroplasta Vulca di Veio Tarquinio Prisco affidò la costruzione del simulacro di Giove da consacrare sul Campidoglio; e dopo aver spiegato che tale grande statua era di terracotta, e perciò si rendeva necessario di rinnovarne di tanto

<sup>(55)</sup> N. H., passo citato: Ed. Pomba, Torino 1833, vol. IX, p. 394. Cfr. commento a questo passo in K. Jex Blake and E. Sollers, The Elder Pliny's Chapters on the History of Art. London 1896, p. 181. Cfr. anche Mart. XIV, ep. CLXXVIII.

Cfr. altresì G. Bonamici, Fonti di St. Etrusca, Leo S. Olschki, Firenze-Roma, 1939-XVII, p. 373, e specialmente p. 378.

Per il profilo della personalità e dell'arte di Vulca vedi Giclioli in Not. Sc., 1919, pp. 29-31. a proposito dell'Apollo di Veio.

in tanto il colore rosso, lo scrittore latino ci informa che anche le quadrighe sul fastigio del Tempio erano fittili; ed aggiunge che « dallo stesso artista (Vulca) è stato fatto Ercole, che anche oggi nell'Urbe è designato col nome della materia (fittile con cui è stato creato) » (56).

Tale Ercole vulcinio era dunque ancora riguardato in Roma al tempo di Plinio come una singolarità (57), e come un caposaldo della scultura antica etrusca in terracotta, la cui fama era dovunque in Italia riconosciuta ed apprezzata.

La citata fonte non ci fa sapere peraltro come l'eroe fosse rappresentato in detta statua; ma possiamo essere certi che esso era di tipo arcaico, in piedi, di sembiante giovanile, e con gli attributi fondamentali della clava e della pelle leonina: sostanzialmente analogo al nostro Hereklu.

E quanto all'Hereklu di Pantiere, non importa indagare se esso sia un'imitazione ed una riduzione diretta della figura ricordata da Plinio, la quale rimase a lungo sul suo piedistallo, e che si presume avesse destato molto interesse sin dal suo apparire. Basta accertare — come credo di aver fatto — che esso è figlio della medesima visione estetica e religiosa percepita da una grande e schietta anima italica, per sentirci autorizzati a riconoscere in ogni elemento caratteristico della sua rude corporeità quasi una sillaba della breve firma del Maestro - V u L C A.

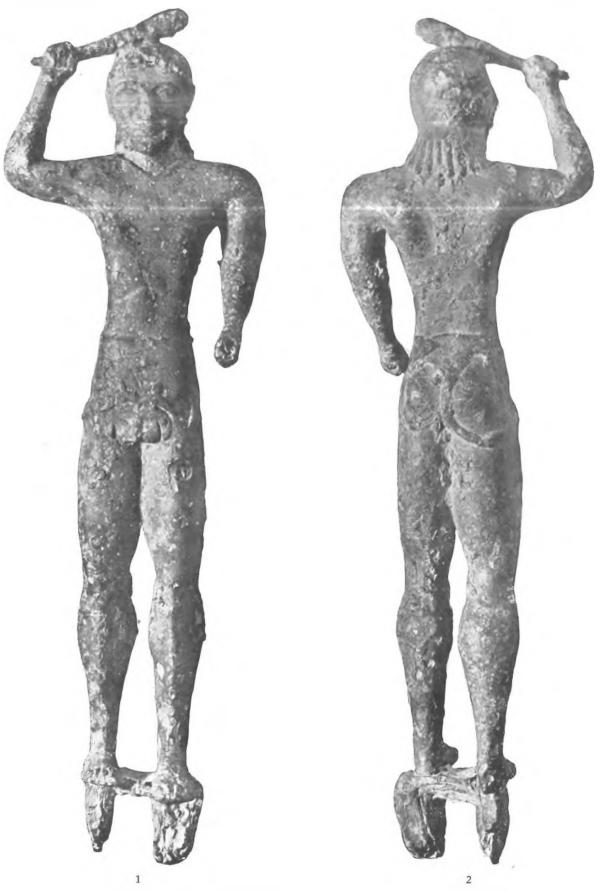
E. Galli

<sup>(56)</sup> Loc. cit.: .... ab hoc eodem (Vulca) factum Herculem qui hodieque materiae nomen in urbe retinet etc.

Seguita esaltando simili sculture fittili d'origine etrusca, diffuse nei municipi, e venerate e durevoli non meno di quelle fatte con metalli preziosi.

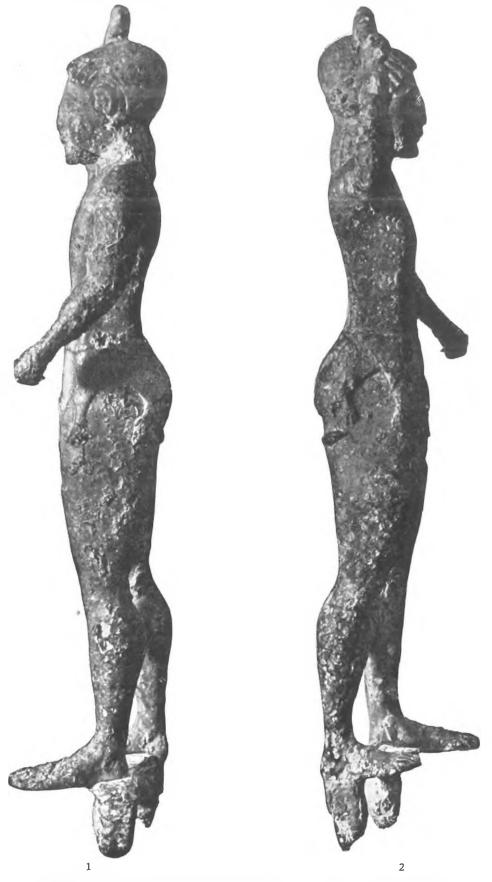
<sup>(57)</sup> E che si trattasse ormai di una sopravvivenza eccezionale fra la folla di statue di bronzo e di marmo che avevano invaso Roma dopo la conquista della Grecia, se ne ha conferma nelle ammonitrici parole di deplorazione di Catone riportate da T. Livio, XXXIV, 4. Cf. anche Seneca, Cons. ad Helv., X, 7: « tunc (cioè prima della preferenza delle sculture esogene) per fictiles deos religiose iurabatur ».

STUDI ETRUSCHI, XV TAV. III



ANCONA - MUSEO NAZIONALE — Statuetta di Pantiere di Castelbellino

STUDI ETRUSCHI, XV TAV. IV

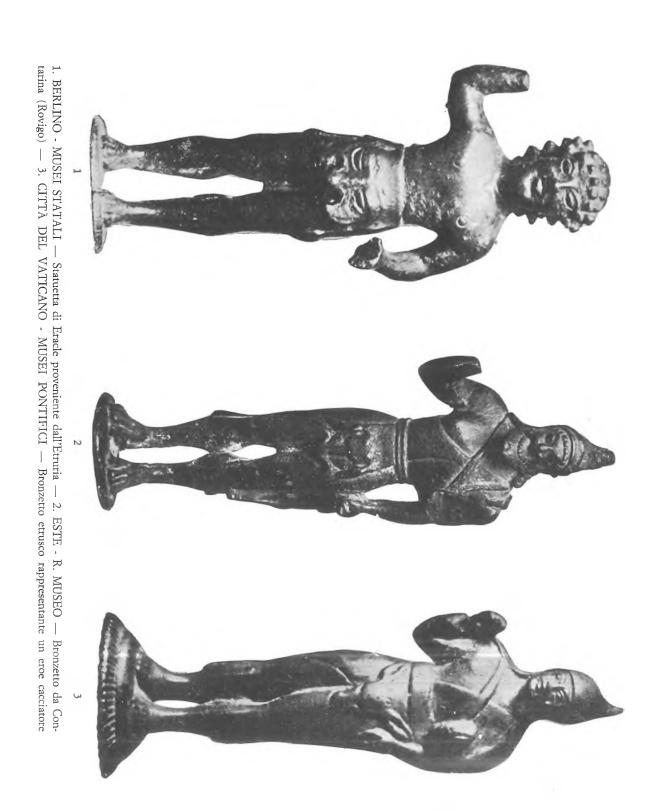


ANCONA - MUSEO NAZIONALE - Statuetta di Pantiere di Castelbellino

STUDI ETRUSCHI, XV TAV. V



ANCONA - MUSEO NAZIONALE — Particolari della statuetta di Pantiere di Castelbellino



STUDI ETRUSCHI, XV

STUDI ETRUSCHI, XV TAV. VII





1



2



3

ROMA - MUSEO NAZIONALE DI VILLA GIULIA — 1. Lamina con scena di sacrificio 2-3. Lamina con scena di combattimento