

RAPPORTI ARTISTICI DI TRE SCULTURE VILLANOVIANE DI BOLOGNA

Quella *facies* culturale che sogliamo chiamare *villanoviana*, è stata nel corso dei cent'anni, cui risalgono le prime scoperte del Gozzadini, variamente valutata dai numerosi archeologi, che al suo studio han posto interesse; sostanzialmente però i giudizi si possono ridurre a due categorie.

Da una parte il *villanoviano* fu preso come testimonianza di un nuovo popolo, che si credette sufficiente chiamare appunto *villanoviano*, salvo, s'intende, riferirne a questo o a quel ceppo l'origine; dall'altra, piuttosto che l'aspetto, diciamo così, etnologico del problema, si è preferito studiare quello culturale, e il concetto di *villanoviano* meglio si ritenne limitato a identificare una civiltà.

Già il Grenier (1) aveva constatato l'impossibilità di far coincidere il criterio archeologico con quello etnologico, per cui, e a ragione, egli si sforzò di trattare distintamente e indipendentemente i due aspetti del problema, il culturale e l'etnico-politico, parlando sempre da una parte di cultura *villanoviana* e dall'altra di popoli: etrusco, umbro, celtico etc. Ma la prevalenza che allora quest'ultimo aspetto del problema godeva sul primo, fa sì che in fondo anche il Grenier si senta attratto a dare una etichetta « storica » a quella cultura, che egli propende ad attribuire agli umbri, mentre riconosce una spiccata e sostanziale importanza a rapporti culturali e limitatamente migratori (specie dal VII secolo in poi) degli etruschi verso il nord.

Anche il Ducati (2) tende a valutare il mondo *villanoviano* più come cultura, e quindi aperto a più correnti, che come *ethnos* chiuso in se stesso; ma quelle correnti egli in pratica riduce tutte ad una sola e, sia pur interpretando come *ethnos* l'italicità del *villanoviano*, lo fa poi derivare, come cultura, totalmente dalla

(1) *Bologne villanovienne et étrusque*, Paris 1912 p. 482.

(2) *Le problème étrusque*, Paris 1938 p. 182 ss.

etrusca, delle cui vicende non sarebbe stato che un'eco provinciale e arretrata. Così è avvenuto che nell'uno e nell'altro caso il problema base è restato tuttavia sempre quello della *origine*, e l'istanza che si è sempre imposta a tutt'oggi come fondamentale è stata quella di dare un nome « storico » a questa cultura, vale a dire di identificarne la linea di provenienza, e, per così dire, riconoscerne la legittima paternità.

Il merito di aver prospettato un'inquadratura del problema nei suoi termini propri, spetta, credo, al Pallottino, che del villanoviano tratta per incidenza nella sua opera *L'origine degli etruschi*, Roma 1947, ma non tanto insufficientemente da non dare all'argomento una chiara delimitazione.

In fondo poi per analogia la soluzione da lui data al problema etrusco è perfettamente applicabile anche a quello villanoviano.

Infatti come il concetto di etrusco, così anche quello di villanoviano è concetto complesso; impostare semplicisticamente su di essi un problema delle *origini* o di *derivazione*, è metodologicamente sofisticato. Il problema vale solo come problema di *formazione* (3).

* * *

Dalla incalcolabile congerie di manufatti, per così dire, « minori », usciti dagli scavi compiuti nel bolognese a cominciare dalla metà del secolo scorso, si distinguono nettamente per la monumentalità, per lo stile con cui sono eseguite, per il contenuto delle rappresentazioni in esse raffigurate, alcune pietre scolpite, vale a dire: la cosiddetta « pietra Malvasia », la stele Zannoni, la stele da Saletta, rinvenute la prima a Bologna nelle fondazioni del palazzo Malvasia-Tortorelli alla profondità di cinque metri in mezzo alle tombe del periodo Arnoaldi ivi giacenti (4), la seconda pure a Bologna in località non precisata dallo Zannoni, quale copertura d'un sepolcro a dolio (5), la terza scoperta casualmente a Saletta, a nord di

(3) PALLOTTINO, *o. c.*, p. 152; v. anche dello stesso: *Etruscologia*, Milano 1942 p. 76.

(4) GOZZADINI, *Di alcuni sepolcri nella necropoli felsinea* in *Atti Mem. Dep. Storia Patria per le Romagne* 1868 p. 76.

(5) ZANNONI, *Gli scavi della Certosa*, Bologna 1876 p. 446 ss. tav. CL. Sulle varie ipotesi emesse circa l'uso e il reimpiego di questa pietra v. DUCATI, *Osservazioni su due monumenti sepolcrali felsinei* in *Rendiconti Accad. dei Lincei* XIX (1910) p. 264. Per la datazione GRENIER, *o. c.*, p. 144.

Bologna, nel 1922 (6), di carattere diverso dalle prime due, perchè stele del tipo a forma di rettangolo sormontato da un disco (7), ma ben distinta dalle altre di questo tipo per la maggior finezza del rilievo ed il valore contenutistico della raffigurazione (8).

Quando la Malvasia fu pubblicata per la prima volta (9), apparve naturale a quelli che successivamente se ne occuparono, collegarla col rilievo dei leoni di Micene (BRIZIO, UNDSET, BERTRAND, S. REINACH, MONTELIUS) (10).

Escluse il DUCATI (11) per ovvie ragioni tale ipotesi (giustificata del resto solo che si pensi alla mancanza di altri confronti e all'essere il rilievo miceneo uscito alla luce di poco appresso).

(6) DUCATI, *Una nuova stele villanoviana* in *Bull. Paletn. It.* XLIII (1923) p. 83 ss.

(7) Elenco di stele consimili in DUCATI, *Osservazioni* p. 252 ss.

(8) L'epoca che attribuisce a questi monumenti il DUCATI, e che fu poi comunemente accettata, va tra la fine del IV sec. e l'inizio del V, e ciò in base a confronti col materiale funerario con cui si accompagnavano, e con altri monumenti tipologicamente e stilisticamente affini (DUCATI, *Osservazioni* p. 261, 273 ss.; *Una nuova stele* p. 86). In realtà queste date devono essere elevate, almeno per la stele da Saletta, che, non dovendosi, come fa il DUCATI, sottovalutare l'argomento stilistico a vantaggio di quello contenutistico, ritengo, a essere larghi, non si possa porre oltre il VI sec., così strettamente congiunta, come essa appare, e come più oltre avremo modo di mettere in rilievo, con le altre stele villanoviane e in particolar modo con la Benacci-Caprara e l'Arnoaldi (GRENIER, *o. c.* p. 417 ss.), per non parlare di quelle di Novilara, che non si possono ragionevolmente datare in quell'epoca, ma piuttosto nel sec. VII (BRIZIO, *La necropoli di Novilara* in *Mon. Ant.* V (1895) col. 85 ss.; VON DUHN-MESSERSCHMIDT, *Italische Gräberkunde* II, Heidelberg 1939 p. 172 ss.; RANDALL-MC IVER, *The iron-age in Italy*, Oxford 1927 tav. 24). Quanto alla Malvasia e alla Zannoni dirò che l'ABERG, che è un noto « ribassista », pone il periodo Arnoaldi — nel quale esse pietre indiscutibilmente rientrano — tra il 625 e il 525 (*Bronzezeitliche u. früheisenzeitliche Chronologie* I, Stockholm 1930 p. 171 ss.). Ma sul problema della datazione avremo modo avanti di occuparci a lungo.

(9) Il COZZADINI, che la rinvenne, non dice con precisione l'anno in cui uscì alla luce. Ma i ritrovamenti Malvasia iniziarono nel 1857 e la pubblicazione del GOZZADINI avvenne nel 1868. La Zannoni invece uscì alla luce verso la metà del marzo 1873 e la sua prima pubblicazione fu per opera dello ZANNONI nel 1876.

(10) BRIZIO in *Guida dell'Apennino bolognese*, 1881 p. 209; UNDSET, *Zwei Grabstelen von Pesaro* in *Zeitschrift für Ethnologie* 1883 p. 213 ss.; REINACH-BERTRAND, *Les celtes et les gaulois dans la vallée du Pô et du Danube*, Paris 1894 p. 167 ss.; MONTELIUS, *La civilisation primitive en Italie* I, Stockholm 1895 col. 410 ss.

(11) *Osservazioni* p. 263.

Ma nè lo stile nè il concetto nè l'uso concordavano; per cui s'imponeva un nuovo confronto. E offrivano nuovo materiale: Creta, di recente scoperta; il mondo fenicio-cipriota, anch'esso in via d'essere meglio capito nella sua funzione mediterranea; l'acropoli di Atene, con gli scavi dell'85-'91: era quella l'epoca in cui tutto ciò che usciva dal suolo italico, non greco, era, per reazione all'etruschismo, fatto dipendere dall'arte greca.

Si capisce pertanto come il DUCATI alla tesi della *derivazione* micenea sostituisse quella di una origine ellenica, o, per essere più esatti, ellenica per il tramite dell'arte etrusca. Tuttavia egli non respinse totalmente la prima, ma della stele Malvasia come di quella Zannoni (delle quali egli è il primo che esegue uno studio esplicito e razionale), come poi più tardi, seguendo lo stesso itinerario, della stele da Saletta (che egli anche per primo illustrerà), riscontra prototipi egeo-micenei, passati poi nell'arte ellenica e di qui, attraverso la Toscana, giunti a Bologna.

Gli studi del DUCATI esaurirono, nell'opinione dei dotti, l'argomento. Il GRENIER, che scrive due anni dopo la memoria del DUCATI, ne accetta pressochè integralmente i giudizi, appellandosi particolarmente al contenuto dei due monumenti, del quale contenuto veicolo sarebbe stata per la Malvasia, più che l'Ellade, Cipro (12). Nè altri (13) han portato ulteriori contributi alla conoscenza delle pietre di cui ci occupiamo, divenute ormai pacifiche e trasmesse ai manuali le conclusioni del DUCATI, quali egli stesso mostra di ritenere ancora attuali quando, trattando di alcune pietre sepolcrali felsinee uscite alla luce nel 1925 (14), ebbe occasione di riesaminarle.

(12) *o. c.* p. 421 ss. e p. 428 ss.

(13) Nè il RANDALL-MC IVER (*Villanovans and early Etruscans*, Oxford 1924) nè il SUNDWALL (*Villanovastudien* in *Acta Academiae Aboensis* V (1928), p. 1 ss), che pure hanno dato, specialmente il primo, la più recente sintesi del *villanoviano*, fanno cenno delle nostre pietre. Evidentemente essi le giudicano già etrusche o etruscheggianti, e le datano fuori del *villanoviano*. Ma il loro silenzio in argomento non porta, come tutti i silenzi, convinzione alcuna. Il KASCHNITZ v. WEINBERG nel suo sommario del *villanoviano* in OTTO-HERBIG. *Handb. d. Archäool.* II 1, München 1950, 364-386, cita i nostri monumenti, riportandosi però alle opinioni correnti (p. 383).

(14) *Nuove stele funerarie felsinee* in *Mon. Ant.* XXXIX (1943) p. 394 e *passim*. Si veda anche dello stesso: *Storia di Bologna*, Bologna 1928 p. 132 ss.

Ma in che cosa si distingue il progresso compiuto dalla tesi D u c a t i sulle tesi precedenti se non per un semplice spostamento del campo visivo?

Troppo spesso il metodo derivativo limita i suoi confronti agli aspetti formali o contenutistici delle opere d'arte. In un caso e nell'altro il confronto è insufficiente e può portare a svisamenti pericolosi. Non si tratta di dare maggior credito agli uni o agli altri: è il principio stesso del metodo che vuol essere mutato, sostituendo al criterio *derivativo* un criterio *formativo*, al meccanicismo di una apparente obbiettività positivistica (o idealistica) una più dinamica e al tempo stesso coerente sintesi di tutto il *complesso* dei valori storico-artistici relativi ai monumenti posti in confronto.

Si controllino gli esempi addotti dal D u c a t i o dal G r e n i e r (15). Non c'è nessuno che risponda alla monumentalità (in senso specifico) della Malvasia, allo stile naturalistico del quadro della Saletta, all'enigmatico rapporto dei vari motivi figurati e decorativi della Zannoni. Dove tra quelli, e possiamo dire, dove in Etruria un gruppo araldico, che non sia soltanto decorativo, che abbia una funzione propria e non soltanto quella di fantasioso elemento d'una più complessa e diversa rappresentazione? Insufficiente dunque il sistema usato finora nello studio di quei monumenti, sia per il concetto stesso di *derivazione*, sia perchè, non trovando i singoli elementi confronti bastevoli, è necessario ampliare l'orizzonte e il metodo dei paragoni.

Sicchè scaturiscono due conseguenze:

una, che i monumenti *villanoviani*, finora studiati da un punto di vista *derivativo*, devono essere riesaminati, nei loro singoli elementi, da uno *formativo*;

seconda, che i monumenti si possono e si debbono spiegare solo con i monumenti senza alcuna prevenzione etnica, geografica, storica: i singoli elementi, che li hanno *formati* in unità, possono essere venuti da direzioni diverse ed anche opposte, e comunque, a quel che pare, possono e debbono essere cercati in campi più estesi di quelli finora presi in considerazione.

(15) Per la pietra Malvasia DUCATI, *Osservazioni* p. 257 n. 1 e 2, p. 258, p. 259. GRENIER, *o. c.* p. 389 n. 1, 2, 4, 5 e p. 423 n. 1, 2. Per la pietra da Saletta DUCATI, *Una nuova stele* pp. 86-87 (motivo della sfinge), pp. 88-90 (motivo araldico). Per la pietra Zannoni i riferimenti sono più complessi, come oltre si vedrà.

Il motivo araldico è vecchio quanto è vecchia la storia dell'arte: in modo particolare sembra goda di un favore speciale in Mesopotamia, e di qui nell'arte ittita, nell'Egeo e in tutto il Mediterraneo. Oggi che di tutte queste espressioni artistiche possediamo una più ampia conoscenza, vale per noi quello che valeva per il *Ducati* rispetto alle opinioni del *Brizio*, e non possiamo più essere paghi — come, legittimamente del resto, poteva egli fare nel 1910 — di confronti con l'arte etrusca o ellenica o, tutt'al più, cipriota e micenea. Dobbiamo portare i nostri confronti più in là.

* * *

Cominciamo colla pietra Zannoni, che è la più problematica e interessante (figg. 1, 2).

La lastra, dello spessore di circa cm. 10, presenta una faccia del tutto decorata e un'altra priva affatto di decorazione; essa ha forma grossolanamente poligonale, ma la decorazione lascia supporre senza possibilità d'errore che la sua forma primitiva almeno ai lati e alla base fosse rettangolare.

Tale decorazione infatti è costituita da un fregio alto circa cm. 14, che corre omogeneo in senso orizzontale nella parte superiore della lastra, men-



Fig. 1. BOLOGNA. Museo Civico. Pietra Zannoni (Foto Villani).

tre sotto di esso è un rilievo figurato contornato da una cornice a quadro, di cui il lato superiore sottosta quasi immediatamente al fregio (dista circa cm. 5), quelli di destra e di sinistra coincidono press'a poco e per una parte con l'orlo attuale della pietra, l'inferiore è del tutto mancante.

Anche della scena figurata è perduta la parte bassa, specialmente agli angoli; così della pietra è perduto l'angolo alto a sinistra. Si direbbe insomma che l'attuale forma irregolare sia stata grossolanamente e semplicisticamente ottenuta scalpellando tre angoli e raschiando alla meglio il resto.



Fig. 2. BOLOGNA. Museo Civico. Pietra Zannoni, fianco destro (Foto Villani).

Infatti l'orlo, pur presentando allo stato attuale non solo nessuna decorazione (salvo in un punto del lato destro, dove si riscontrano tracce di decorazione scultorea a rosette e fior di loto) ma neanche andamento regolare (ad eccezione del lato sinistro che è sufficientemente rettilineo), non offre tuttavia una superficie allo stato grezzo, quale si avrebbe se le rotture fossero state casuali, ma al contrario nel lato superiore una certa quale andatura volutamente piana, in quello sinistro una larga riduzione a spigolo.

Una curiosa scalpellata ha poi ricevuto l'angolo basso a destra, scalpellata che ha staccato netta una fetta superficiale.

Tale complessiva mutilazione ha danneggiato, oltre naturalmente alla parte inferiore della zona figurata, anche la parte superiore del fregio e buona parte del lato sinistro della cornice.

Il fregio, che esamineremo più dettagliatamente in seguito, è costituito dalla successione ritmica in piano di undici elementi isolati, che per comodità distingueremo colle lettere dell'alfabeto. Il primo (*e*) è un semplice

ingrossamento sottile e verticale, evidente residuo di un elemento perduto; il secondo (a), più ampio, a forma di U, si ripete anche al quinto (a_1) e ottavo posto (a_2). Il terzo elemento (b) assieme al quarto (c), che gli è uguale ma opposto, occupano uno spazio pari al secondo (circa cm. 10) e hanno figura di tre volute a riccio pendenti. Questi due elementi si ripetono ancora appaiati al sesto e settimo posto dopo a_1 (b_1 c_1). Dopo a_2 segue un nono elemento uguale a b (b_2), senza il suo contrapposto c_2 . Al posto di questo il ritmo muta: il decimo elemento è del tutto diverso, ma incomincia anche il guasto della pietra. Si intravede come un fusto che porta a metà circa della altezza del fregio una rosetta. Il resto per uno spazio di circa cm. 24 è affatto incomprensibile. L'andamento dei vari motivi è sottolineato da un giuoco di frange di fogliette.

La cornice del quadro figurato è composta di tre cordoni, i cui trattini sono disposti in senso l'un l'altro contrario, e di un listello liscio interno a quelli.

Il quadro figurato (largo circa cm. 72) è dominato al centro da un gran cavallo, che avanza al passo e tira un cocchio, del quale si intravede soltanto il timone e la parte superiore della parete destra della gabbia. Il carro pare del tipo nord-italico, quale si riscontra nella situla Arnoaldi, in situle alpine, in posteriori stele felsinee (16), diverso dal tipo etrusco, per quanto ambedue abbiano come prototipo il carro ittita (17). Così pure la bardatura (18), limitata alle redini a un sottile sottopancia, che pare raggiunga le redini all'altezza della testa del cavallo, e al morso. Si tratta di una biga; l'altro cavallo, secondo la tecnica frequente — motivo di arcaicità — non è reso visibile. Il DUCATI lo suppone dipinto.

Nel carro è una figura umana colla testa rapata, che regge con la mano destra le redini, nella sinistra tiene invece un pungolo, pure questo strumento tipicamente nord-italico, e in modo specifico villanoviano (19). Non si distinguono i lineamenti. Sopra il capo sovrasta una specie di lunula rovesciata, che coll'orlo esterno tocca la cornice. Di fianco al cavallo, e quindi nel disegno dietro ad esso, è una colonna sormontata da tre cuscinetti o tori, di cui il superiore considerevolmente maggiore degli altri due. Sopra, un motivo floreale costituito da due ampie volute, che compiono quasi un giro completo fino a toccare l'orlo del cuscinetto superiore, e tra di esse un rigonfiamento come una palla o un bottone.

Infine lo spazio a destra nel quadro è riempito da una figura in piedi che col capo tocca la cornice: l'avambraccio destro è tenuto verticale e la palma pare aperta in alto, la mano sinistra invece, in linea con l'avambraccio sinistro, che è orizzontale, regge un arnese lungo, leggermente ricurvo verso l'alto, la cui estremità tocca il petto del cavallo.

(16) DUCATI, *Osservazioni* p. 269; *Pietre funerarie felsinee* in *Mon. Ant.* XX (1911) col. 252. GHISLANZONI, *Una nuova tomba di guerriero scoperta a Sesto Calende* in *Munera Ussani*, Milano 1944 p. 26 ss.

(17) NACHOD, *Die Rennwagen bei den Italikern*, Leipzig 1909 p. 24 ss.

(18) VON DUHN, *Bologna preetrusca ed etrusca*, Bologna 1915 p. 39.

(19) DUCATI, *Osservazioni* p. 21; *Pietre funerarie* col. 256.

Porta un berretto piatto, una camicetta a mezze maniche con scollatura rettangolare, una sottana sostenuta da un cinturone a bretella.

La faccia retrostante, priva di decorazione, non è tuttavia allo stato grezzo: presenta una leggera ma larga concavità per tutta la sua superficie.

Forma — La pietra è leggermente rastremata verso il basso. Tale rastremazione non raggiunge la cornice del quadro nel lato destro, dove è pressochè inavvertita, mentre nel lato sinistro, ove la decorazione fosse ancora esistente, la stessa cornice verrebbe ad esserne in parte considerevole sacrificata. Il che comporta una di due conseguenze: o la pietra in quel lato originariamente era tale quale è ora, e allora non si riesce a capire perchè lo scultore — che non era un mediocre artigiano — non abbia arrangiato diversamente le sue figurazioni, in modo da farle star dentro per benino; oppure l'andamento dell'orlo della pietra era diverso dall'attuale, e in questo caso, escluso che la forma attuale sia dovuta al caso, perchè il caso non rompe a fil di squadra le pietre nè spiana — sia pur grossolanamente — gli orli, dobbiamo concludere che la forma che la pietra ha attualmente nel lato sinistro, è stata *intenzionalmente* mutata da quella che era in origine, allorchè con ogni probabilità il quadro figurato possedeva integra anche in quel fianco la sua cornice, e la supposta rastremazione era anche qui inesistente o quasi. Insomma tra l'orlo interno della cornice e l'orlo esterno della pietra dovevano correre quei 10-11 cm., quali nel lato destro.

C'è però anche un'altra probabilità. Non è detto che qui la pietra dovesse finire; può darsi che continuasse anche per più di 10 cm. dall'orlo interno della cornice. Ma di ciò parleremo oltre, quando, trattando del fregio, ci troveremo nella necessità di dover supporre anche una seconda pietra affiancata alla nostra. Qui per il momento una cosa è certa: che la pietra è mutila anche su questo lato, che pur presenta un certo andamento regolare, ed anzi proprio per questo *intenzionalmente mutila*. La ragione della mutilazione è senza dubbio l'impiego che essa ebbe in secondo tempo quale copertura di un dolio; ma la curiosa scalpellata dell'angolo basso a destra e la forma quasi a spigolo assunta dal lato sinistro, sono dovute forse alla necessità di incastrare la lastra in qualche luogo e per qualche uso che ci sfugge, probabilmente come materiale di costruzione, quindi in un reimpiego ancora antecedente a quello della tomba a dolio.

Sicchè, riassumendo, la forma della pietra Zannoni ci insegna che questa sarebbe passata attraverso le seguenti tre fasi di storia: un primo tempo nel suo impiego originale di monumento funerario allo scoperto, quindi come materiale di costruzione (scarpellatura dell'angolo basso a destra, stacco di una fetta del lato sinistro e riduzione a spigolo del medesimo), infine come copertura di un sepolcro a dolio (scheggiamento dell'angolo destro in alto, smussatura del lato superiore, complessiva riduzione a una forma poligonale, incavazione della seconda faccia).



Fig. 3. SENGIRLI. Base di colonna
(BOSSERT. *Alt-Anatolien*, fig. 895).

Fregio — Magnifico questo fregio, una delle cose più curiose e originali d'arte decorativa e non solo nell'ambito villanoviano. È costituito da una serie ritmica di motivi che non del tutto risultano chiari nella loro struttura. Il primo elemento, che, come abbiamo già detto, poi si ripete altre due volte (a , a_1 , a_2), rappresenta un cordone ad U, dal quale pende in basso e in fuori una frangia. All'interno dell'U si ha la stessa frangia distinta in tre zone: lungo i due tratti dei lati verticali del cordone e lungo il tratto curvo in basso. I lati verticali non hanno frangia all'esterno. È difficile valutare questo motivo, che non ha riscontro in nessun altro monumento. Purtroppo a renderne più complicato lo studio si aggiunge il fatto che nel rilievo, il quale superiormente è mutilo, nulla vi è di integrabile con una certa quale sicurezza, aparendo i singoli elementi indipendenti l'uno dall'altro (20).

(20) Del tutto improbabile, anzi erronea, appare l'ipotesi del BRIZIO, *Sulla nuova situla figurata di bronzo trovata a Bologna* in *Atti Mem. Dep. St. patria Romagna* 1884 p. 322, che vede in questo fregio « la corona d'una

Se si osserva che la frangia esteriore in basso presenta le foglioline divergenti, mentre in quella interna esse sono piuttosto convergenti, il pensiero corre subito ad una imitazione vegetale: in un ramo di palma piegato le foglie si dispongono a U press'a poco secondo la stessa figura.

Il campo interno dell'U non è vuoto: si leva un fusto, che in *a* presenta visibili due rigature divergenti dall'alto in basso, da cui si dipartono trattini obliqui a destra e a sinistra; negli altri due la pietra è corrosa. Un ingrossamento (come due « tori »)



Fig. 4. TELL TAINAT. Base di colonna
(BOSSERT. *Alt-Anatolien*, fig. 872).

separa questo fusto da qualche cosa che non si capisce, si direbbe quasi un bottone, forse una gemma o un fiore.

Il fusto poggia sul lato curvo in basso del cordone e in corrispondenza di esso si interrompe naturalmente il motivo delle foglioline. Invece nello spazio compreso tra le due rigature entro il fusto ne sono segnate altre due, che ad un terzo circa del fusto si toccano e terminano.

Veniamo al secondo motivo. Anche qui ritroviamo il solito cordone, non più piegato a U, ma distinto in due parti opposte e non congiunte, di andamento verticale, con la frangia sporgente all'esterno (in contrasto quindi con l'elemento *a*), e arricciantisi in tre volute, ciascuna delle quali termina con una rosetta. Le volute mediana e bassa portano il motivo delle foglioline rimpicciolite e strette verso l'estremità; la voluta superiore pare anche esserne

porta, la quale sarebbe indicata mediante il riquadro che ristretto alla cima, va come nelle porte etrusche più antiche, allargandosi in basso (??) ed era circondato dai tre lati da un triplice cordone».

fornita, ma verso l'altro, dove la pietra termina senza ulteriore decorazione, e non lascia quindi vedere la reale intenzione dell'autore. Se da un punto di vista botanico è ancora più difficile individuare questo che non il precedente motivo, abbiamo invece la fortuna di riscontrarne di analoghi nell'ambito delle raffigurazioni artistiche. Questo motivo del ramo di palma arricciato è comunissimo nell'Asia occidentale, dove, per essere stata assunta fin dai primi tempi la palma come pianta sacra, simbolo della vegetazione e della fecondità, ha tutta una ricchissima storia d'interpretazioni figurative. Dalla stele del re Untas-Gal trovata a Susa (metà 2° millennio) (21), si va alle volute dell'albero sacro in un bassorilievo di Karkemis (1500-1200) (22) o nell'altare in terracotta di Tell-Taaneq (Palestina IX-VIII sec.). Ma qui la somiglianza è solo genericamente tipologica; dove appare sorprendentemente affine per stile e interpretazione artistica è in alcuni monumenti dell'alta Siria, vale a dire in basi di colonna di Sengirli e di Tell-Tainat (IX sec.) (figg. 3-4) (23). Queste basi presentano tre parti, di cui però la superiore particolarmente ci colpisce. Nel giuoco di volute appaiate ed opposte, nello stile plastico dell'incisione, come negli elementi divisorii a cordoni attorti e nelle rosette, che nella parte mediana della base riempiono gli occhi della treccia, si ritrova un *gusto*, un tono, una ricchezza, la ricchezza quasi del tappeto, che è evidente anche nel fregio della Zannoni. Si tratta, dicevo, d'una base di colonna; e che la sua decorazione provenga da motivi di tappezzeria che rivestivano le stesse colonne e basi (anche oggi questo costume è abituale nelle nostre chiese), mi pare confermato da quegli incavi, che si riscontrano anche in un frammento di trono sempre di Tell-Tainat (24), dove il carattere di decorazione « pendente » è ancora più visibile, e poi in maniera lampante nella gamba del trono del Re nel rilievo di Persepoli (25), che pur essendo di quattro secoli posteriore, si muove esattamente alla ricerca del medesimo effetto. Gli incavi che nelle basi siro-ittite

(21) CONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale*, Paris 1927-47 figg. 627, 628. Vedi anche la palma raffigurata in un frammento di vasca da Susa, del medesimo periodo (*ibid.* fig. 629).

(22) CONTENAU, *o. c.* p. 193.

(23) BOSSERT, *Alt-Anatolien*, Berlin 1942 figg. 872, 895.

(24) BOSSERT, *o. c.* fig. 871.

(25) CONTENAU, *o. c.* fig. 84.

sono ripetuti all'inverso nella zona più bassa, non contraddicono quanto si è detto, perchè in un monumento appartenente ormai ad un'età di raffinatissima cultura e in cui gli elementi realistici sono già ad uno squisito ed alto grado di stilizzazione, essi non sono che il « pendant » decorativo della zona superiore, perso ormai per l'artista ogni riferimento veristico.

Certo tra il fregio Zannoni e questo monumento ci sono delle differenze; ma sono differenze più di contenuto che di forma, differenze che, io credo, si possono spiegare facendo risalire il fregio Zannoni non già direttamente a quelle basi marmoree, ma a prodotti tessili da quell'ambiente usciti.

Quanto siamo ora più vicini al vero, mi pare, di quando l'Helbig (26) adduceva modelli micenei ed il Brizio (27), seguito in ciò dal Ducati (28), ricordava i fregi di palmette della ceramica attica a figure nere! Ora che questi sono stati ampiamente studiati e illustrati, e se ne sono valutati i rapporti con l'arte cipriota e fenicia (29), non possiamo non constatare quanto essi siano artisticamente (ed anche tipologicamente) lontani dal fregio Zannoni. Risalenti sono gli uni e gli altri a modelli dell'Asia occidentale, questo per consonanza diretta o quasi, quelli dopo percorsa tutt'altra e più lunga strada, attraverso cioè tutta la stilizzazione fantastica e irrealistica della palmetta e del capitello floreale fenicio e cipriota (30).

Ma tutte queste nostre considerazioni si ridurrebbero a poco, se non si aggiungesse il fatto capitale che, qualunque sia l'origine del motivo decorativo della stele Zannoni, non tanto nell'Attica e nell'Egeo in genere, ma anche nell'Etruria non trova confronto alcuno.

(26) *Bull. Inst.* 1884, p. 199.

(27) *o. c.*, p. 322.

(28) *Osservazioni* p. 273; *St. di Bologna* p. 136; *Nuove stele felsinee* col. 405. *

(29) RIEGL, *Stielfragen*, Berlin 1923 (2^a ed.) p. 192 ss.; JACOBSTAHL, *Ornamente Griechischer Vasen*, Berlin 1927; POULSEN, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig 1912 p. 50 ss.

(30) Dai monumenti dell'alta Siria mi pare debbano farsi derivare i cosiddetti capitelli persiani a doppie volute verticali contrapposte (CONTENAU, *o. c.* figg. 860, 885), e non già, come per lo più si ritiene, dall'Egitto (CONTENAU, *o. c.* p. 1411). Anello di sutura potrebbe essere il tipo offerto dal capitello di Giarablus (BOSSERT, *o. c.* fig. 823). È insomma una ricca germinazione di motivi decorativi, che hanno la loro origine comune nell'arte siro-ittita.

« Cette décoration, observe il Grenier (31), a pu parvenir, au nord de l'Apennin, antérieurement aux vases attiques eux-mêmes, sans doute par l'intermédiaire d'œuvres étrusques qui nous échappent ». No, non ci sfuggono; didei di più: a tutt'oggi almeno non si trovano motivi a supporre l'esistenza (32). Insomma il motivo del fregio di palmette, quale si riscontra nella ceramica attica ed in Etruria, è tutt'altra cosa, non solo come soggetto, ma soprattutto come stile.

L'effetto del fregio a palmette è disegnativo, lineare (ciò che spiega il suo straordinario favore presso i ceramisti e l'esuberante sbrigliatezza delle variazioni, cui fu sottoposto). Ma l'effetto del fregio Zannoni con quella minuziosa ricchezza di frange, con la corpulenza tangibile dei suoi elementi ben individuati e a sè stanti, è effetto plastico, coscientemente reso da un artista, che conosceva bene il valore dei tratti in luce ed in ombra. Quel tratteggiare denso e minuzioso, fuori d'ogni logica realistica, non è di stile greco: è lo stesso stile che tratteggia le criniere del leone di Malatia (33), delle Sfingi di Sengirli (34) o la acconciatura della testa di Giarablus (35).

A negare alla stele Zannoni una paternità etrusca è più che sufficiente il fregio. Prima però di passare ad esaminare il quadro figurato, fermiamoci un istante a vedere se questo fregio ha qualche cosa da dirci sul monumento nel suo insieme. Visibili, come dicevo, sono gli elementi *a*, *b*, *c*, *a*₁, *b*₁, *c*₁, *a*₂, *b*₂. Prima dell'elemento *a* si vede la traccia di un bordo che potrebbe senz'altro appartenere ad un elemento simile a *c*. L'elemento *c* occupa uno spazio largo cm. 5,2, proprio poco meno di quanto è da quell'abbozzo di cordone all'orlo sinistro della pietra (cm. 6,2). Dopo l'elemento *b*₂ la pietra è in parte rotta e in parte consumata, ma non tanto da non

(31) *o. c.* p. 428 n. 3.

(32) Si veda per esempio il fregio della tomba tarquiniese delle Leonesse (GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, Milano 1935, tavv. CXI, 2; CXII, 2). A prima vista possiamo anche credere di trovare una rassomiglianza, ma basta un sommario esame di esso a disilluderci: fiori sono, alternati e rovesciati, di loto e palmette. Altro tema, altra tecnica, altro stile. Non parliamo poi della classica palmetta nei festoni delle cortine fittili, quale per es. nel tempio falisco dei Sassi Caduti (*ibid.* tav. CLXVIII).

(33) BOSSERT, *o. c.* fig. 763.

(34) *ibid.* fig. 900.

(35) *ibid.* fig. 828.

far vedere una rosetta come appesa su un fusto eretto, ai lati del quale si dipartono due frange del tipo consueto (*d*).

Particolare notevole è che sopra la rosetta non par continui il fusto centrale; ma l'incisione, che distingue le varie foglioline, arriva fino al centro dell'elemento, sicchè si direbbe che superiormente queste gli girino tutto intorno. In fianco sembra quindi riprendesse il tema *b*. Da *d* all'orlo del lato destro (facilmente presumibile: qui la pietra è rotta) sono cm. 29, lo spazio sufficiente per un insieme *b c a*, con un margine esterno circa pari a quello stesso che va dalla cornice del quadro figurato all'orlo (cm. 2,7). Qualunque cosa ora fosse raffigurata in questo spazio, un fatto è certo: l'asimmetria del fregio. Perchè l'artista dopo il mezzo elemento *b*, muta? perchè non continua con un *c*? lo spazio occupato da *d* è circa lo stesso. Perchè prima di *a* vuol quasi arrivare sul ciglio? Tre possono essere le risposte. O l'artista per ignoranza non ha preso bene le misure, e in questo caso — a parte il fatto che l'artista della Zannoni doveva essere tutt'altro che un ignorante — non si vede perchè non abbia preferito eliminare *e*; lo spazio poi da *d* compreso all'orlo, è quasi un terzo della larghezza totale: troppo per poter pensare ad un errore di misure. Oppure l'artista aveva davanti a sé un modello particolarmente bello, e, trasportandolo sulla sua pietra, non ha voluto modificare le proporzioni, ma ne ha riprodotto solo una parte. Ipotesi possibile, ma strana e non plausibile.

Non ci rimane che supporre che la pietra debba originariamente essere stata di dimensioni maggiori dell'attuale e che in un secondo tempo sia stata tagliata là dove è ora il suo lato sinistro. Parlando della cornice del quadro e della presunta rastremazione e in genere della forma della pietra (36), avevamo concluso che tra l'orlo esterno della medesima e l'orlo interno della cornice doveva un tempo intercorrere uno spazio di almeno cm. 10-11, distribuiti — come sul lato destro — cm. 7-8 per la cornice e cm. 3-4 per lo spazio tra questa e l'orlo esterno della pietra. Supponendo ora che l'elemento *e* del fregio fosse appunto uguale all'elemento *c*, occupando così uno spazio di circa cm. 5, noi verremmo proprio a raggiungere quello stesso limite che è richiesto anche dall'integrazione della cornice.

(36) Cfr. p. 67.

Ma un'altra considerazione, e della massima importanza, ci permette di fare lo studio del fregio. Se l'elemento *e* è pari all'elemento *c*, e con quello reputiamo dovesse terminare la pietra, non solo il fregio verrebbe a toccare proprio il limite estremo del bordo, in netta stonatura quindi con l'inquadratura sottostante, ma risulterebbe esso stesso asimmetrico, in quanto la parte destra del fregio da *d* in poi mancherebbe del suo *pendant* a sinistra. Dunque: o la parte della pietra che è stata tagliata, è notevole per dimensioni, in quanto, ammesso uno spazio di 30-35 cm. voluto dalla integrazione totale del fregio, la asimmetria scenderebbe questa volta nella parte sottostante, che non armonizzerebbe col quadro a noi pervenuto della Zannoni. Si avanza quindi l'ipotesi che la parte mancante della pietra dovesse essere tale da permettere un altro quadro di dimensioni pari a quello. Oppure si presenta un secondo caso, che direi più verosimile, che cioè della pietra nelle condizioni attuali ci manchi appena quel tanto sufficiente alla integrazione della cornice e dell'elemento *e* del fregio, mentre accanto a questa si renda necessaria la postulazione di un'altra pietra, press'a poco analoga a quella che possediamo, in cui il fregio potesse svolgersi in un ritmo per così dire, *di ritorno*, e un altro quadro figurato facesse da parallelo al primo.

Aver raggiunto queste conclusioni mi pare già notevole: che poi il monumento si limitasse a queste due pietre, o fosse ancor più complesso, dimostrarlo direi per ora impossibile.

Quale fu la causa per cui questo monumento andò distrutto, e, per quel che ci risulta, almeno in parte reimpiegato?

E' consuetudine in simili ricostanze ricorrere a fatti storici: invasioni, guerre, sostituzioni di popoli e addirittura di razze. Non sempre, e, oso dire, più raramente di quel che si creda, è avvenuto proprio così; talvolta le ragioni sono assai più modeste e circoscritte. E' naturale infatti pensare che dopo un certo periodo o per estinzione delle famiglie o per rimozione dei cimiteri dovuta a necessità di spazio o ad altre cause (inondazioni, terremoti, ecc.) i marmorai riutilizzavano le pietre resesi disponibili. Le stele ultimamente trovate al Polisportivo di Bologna (37) ne sono una testimonianza parlante: tanto più che la perfetta conservazione di

(37) Cfr. n. 14. Reimpiegata fu anche la stele Benacci-Caprara (cfr. n. 8), e forse anche la pietra Malvasia (cfr. p. 85).

alcune di esse fa pensare si trovassero colà, non perchè vi fosse un cimitero, ma una bottega di marmorai, i quali, oltre alle pietre grezze, compravano per riutilizzarle, come del resto anche oggidi, pure le stele vecchie.

Naturalmente questo fatto, che mi pare ormai copiosamente provato, della riutilizzazione forsanche ripetuta della stele Zannoni, comporta una grave conseguenza di ordine cronologico.

Se le tombe a dolio sono un termine *ante quem*, la pietra dovrebbe risalire almeno a una cinquantina d'anni prima — il tempo che passi una generazione —, vale a dire (tenuto conto che l'uso di seppellire in tombe a dolio continuò anche nella Bologna etrusca) tra la prima e la seconda metà del VI sec. Ma, come abbiamo osservato sopra (38), i reimpieghi furono probabilmente due, e pertanto non ci rimane che datare la Zannoni forse già tra la fine del VII e l'inizio del VI sec. Il che agevolerebbe quei confronti con l'arte siro-ittita da noi adottati, e, quanto allo stile del quadro figurato, favorirebbe quell'indipendenza dell'arte *villanoviana* bolognese dall'etrusca già accennata, e che oltre maggiormente illustreremo. In questo caso la stele Zannoni, anzichè una copia, potrebbe anche diventare un modello.

Quadro figurato — Rappresenta per concorde opinione il viaggio agli inferi di un defunto. L'anima del defunto, di proporzioni più piccole, protetta da un ombrellino, giunge sul cocchio alla porta degli Inferi, indicata sommariamente da un alto cippo. Là viene salutata da un demone in vestito servile.

Così Ducati, Grenier e gli altri. Il motivo del viaggio agli Inferi è così notoriamente etrusco, che dubitare per il quadro Zannoni d'una derivazione che etrusca non sia, pare cosa quanto mai dissennata e inconcludente.

Eppure ci son molti punti che fanno pensare.

Nel suo ultimo saggio sulle stele felsinee del Polisporivo (39) il Ducati, ritornando sull'argomento, porta alcuni maggiori confronti validi per l'arte etrusca dei secoli VII e VI, come i carretti fittili da Fontecucciaia, Pitigliano, Capodimonte, Orvieto, la biga condotta da cavalli alati ornante la parete sini-

(38) Cfr. p. 68.

(39) *Nuove pietre felsinee* col. 412 ss.

stra della cassa del carro di Monteleone, il carro funebre su un'urna vulcente arcaica (40).

Indubbiamente ciò sta a dimostrare che il tema funebre del viaggio su carro non era sconosciuto in Etruria avanti al sec. IV. Ma quel che manca agli esempi sopraccitati, è qualche cosa che ci conduca allo *spirito* intepretativo del rilievo Zannoni. Posso anche concedere che il motivo religioso del viaggio all'inferno possa essere venuto a Bologna dalla mitologia etrusca (41): quel che, ciononostante, non trova riscontro, è lo spirito, con cui quel tema è stato accolto.

In Etruria il viaggio agli inferi si presenta sotto due categorie: una a carattere, vorrei dire, attualistico, cioè con motivi descrittivi tali, per cui il viaggio si confonde con gli stessi funerali (p. es. l'urna vulcente arcaica); l'altra invece a carattere fantastico (cavalli alati, demoni, cani, sfingi, ecc.), dove l'elemento simbolico e rituale soggiace a un diverso ritmo compositivo d'arte e in esso scompare.

In nessuna di queste due categorie rientra la scena Zannoni, in cui i vari aspetti, il realistico e il fantastico, il simbolico e il figurativo, sono commisti in una unità del tutto nuova e originale. La formazione di questo motivo iconografico nella pianura padana, anche ammessa l'importazione generica del tema dalla Etruria, si presenta unica e specifica, il che, per lo meno, sta a significare che ad attuarla hanno concorso anche altri motivi, che etruschi non erano.

Il primo e più evidente è dato dal presunto ombrellino come già dubitò il Grenier (42), poichè nessun ombrellino fu mai rappresentato così arcuato non solo nella parte convessa, ma nella con-

(40) Per i riferimenti bibliografici *ibid.* coll. 413-414.

(41) Si può tuttavia ricordare che il motivo non è affatto specifico dell'Etruria, perchè si ritrova come contenuto religioso tanto a Creta — nel sarcofago di H. Triada — che in Frigia — nella stele di Dorylea (PERROT-CHIEPZ, *Hist. de l'art* VIII figg. 149, 150) —, e, come scena generica, non val neanche il tempo di citare le infinite rappresentazioni di viaggio su carro nell'arte ittita e assira.

(42) *o. c.* 430 n. 1. Il primo però che avanzò un'ipotesi contraria a quella poi comunemente seguita, fu lo stesso scopritore, lo ZANNONI (*o. c.* p. 448), che vi riconosceva un'emblema di Diana-Selene, adducendo fonti figurate e scritte, che avvicinano al cavallo la luna come ἵππων ἐλάτεια, e nella mezzaluna volta colle corna in giù un tipo di pendaglio in uso come falera al petto dei cavalli. Però egli propendeva piuttosto ad interpretarla come una corona di fronde (??). Ma si sa che lo ZANNONI non era archeologo.

cava, la quale anzi è disegnata *sempre* come rettilinea (anche fuori dell'arte etrusca); perchè, anche ammesso l'uso del colore ad indicarne il manico e le stecche, non si capisce come l'auriga possa reggerlo, avendo egli ambo le mani impegnate; perchè l'ombrellino è *sempre* attribuito femminile, e qui l'auriga, e per la testa rapata dei capelli e per esser egli solo, deve essere evidentemente ritenere di sesso maschile.

Che sarà mai dunque questo strano arnese a forma di mezzaluna rovesciata? Perchè non potrebbe essere proprio una mezzaluna?

La mezzaluna rovesciata si trova già in antichi sigilli babilonesi (43), ma dove domina come motivo comunissimo è nell'arte fenicio-cipriota e soprattutto a Cartagine e in Sardegna (44). In Etruria l'ho trovato una volta sola, e precisamente in una bolla d'oro del sepolcro visentino delle Bucacce, dove sono incastonati una lunula rovesciata e un sole, ambedue in ambra (45). Può esser questo modesto gingillo sufficiente per significare il transito del motivo dall'Etruria a Bologna? Qui, come nei monumenti afri e asiatici, la lunula, se tale è, ha indiscutibilmente carattere religioso: sta a rappresentare la presenza del dio lunare. Ciò non è nell'oggettino etrusco, dove il motivo religioso, che non manca, è tuttavia sommerso da quello amuletico-decorativo (46).

Il considerevole rilievo che la lunula ha nella scultura Zannoni,

(43) JEREMIAS in ROSCHER, *Ausführlich. Lexicon d. griech. u. röm. Mythologie* IV s. v. *Sin* figg. 20, 31, 37.

(44) CONTENAU, *o. c.* fig. 893 (il dorso di Sarafend); PERROT-CHIEPZ, *o. c.* III figg. 52, 53 (capitelli); DOUBLET-GAUCKLER, *Musée de Costantine*, Paris 1892 p. 26 n. 3 (con bibliografia del motivo); PERROT-CHIEPZ, *o. c.* III figg. 30, 71, 72; LILLIU, *Le stèle puniche di Sulci* in *Mon. Ant.* XL (1947) col. 354 ss.

(45) E. GALLI, *Il sepolcro visentino delle Bucacce* in *Mon. Ant.* XXI (1912) col. 449, fig. 36.

(46) F. CUMONT nella sua opera sul simbolismo funerario presso i Romani (*Recherches sur le symbolisme funéraire chez les Romains*, Paris 1942) constata la frequenza del simbolo lunare in monumenti funerari romani provinciali in contrasto con quelli urbani, e ne attribuisce la causa alla diffusione che tale simbolo aveva presso i popoli indigeni delle province, dove quello, pur giunto dall'oriente, era diventato ormai motivo patrio (p. 252). Al C. è certo sfuggita la pietra Zannoni, che avrebbe confermato la sua tesi, così come la sua constatazione dell'assenza del simbolo lunare nell'arte funeraria urbana, si confronta bene a sua volta con la nostra sull'assenza del medesimo nell'arte etrusca.

fa pensare a rapporti più stretti e immediati, che non quelli forniti tramite un tale o simile gioiello modesto.

Se dunque nella pietra Zannoni abbiamo raffigurata la luna, chi è il personaggio nel carro? La risposta è duplice: o un mortale sotto la protezione (o alla presenza) della divinità lunare, o la divinità stessa identificata dal suo simbolo.

Io non oso negare la prima interpretazione, che è quella più conforme all'opinione corrente, ma non voglio omettere le ragioni che potrebbero militare per la seconda, anche se con questa dobbiamo arrischiare ipotesi piuttosto ardue.

Anzitutto verrebbe superata *ipso facto* la difficoltà portata dalla scarsità dei documenti relativi al motivo del viaggio agli inferi nell'età arcaica. In secondo luogo non è il caso di ricordare come la divinità lunare venga frequentemente rappresentata su carro: da un antico sigillo di Cappadocia (47) sino alla consueta tipologia ellenica (48). In terzo luogo infine starebbe a deporre a favore di questa tesi la figura dell'uomo in piedi, che è in atteggiamento di saluto. Anzi, mentre la destra è levata nel millenario gesto di rispetto e di devozione (49), la sinistra impugna qualcosa che il Ducati e il Grenier ritengono un bastone ricurvo, ma che potrebbe anche essere il noto fascetto di fiori (qui meglio di steli), non bene identificabili, offerto al viaggiatore (50).

(47) CONTENAU, *o. c.* fig. 558.

(48) ROSCHER in ROSCHER, *Lexicon* II, 2 s. v. *Mondgöttin*. Curioso nelle rappresentazioni elleniche è il mantello che si gonfia sopra il capo a mò di arco (*ibid.* figg. 4, 5, 6, 9, 12): non mi stupirei possa anche esserci una elaborazione raffinata del motivo dell'arco lunare.

(49) Per l'origine e la storia di questo gesto v. DUCATI, *Laminette eburnee del Museo civico di Bologna* in *Studi Etruschi* II (1928) p. 39 ss. È doveroso però osservare che nel mondo asiatico non è sempre tal gesto solo di adorazione, ma si riscontra talvolta anche come gesto di saluto e di benedizione da parte di divinità verso mortali. Cfr. CONTENAU, *o. c.* figg. 535, 536, 553; FURLANI, *La religione babilonese assira*, I Bologna 1928, p. 133.

(50) Di simili gesti è piena a dovizia l'arte figurata dell'Asia occidentale; per la Grecia ricorderò, come uno degli esempi più famosi, il monumento delle Arpie. Si riscontra frequentissimo anche nell'arte etrusca, e, in particolare modo, il che è significativo, nelle seriori stele felsinee. Si veda anche una lamina aurea di stile « altsyrisch » da Amatunte, dove sono in una zona superiore due donne oranti (tengono le mani al petto e recano al tempo stesso fiori), mentre nella inferiore su un carro vanno defunto e auriga sotto la protezione della consueta lunula unita al disco solare (*Archäol. Anz.* 1891 p. 126, fig. 1a).

Non potrebbe allora la figura nel carro essere appunto una divinità lunare maschile, come presso i nordici e in Asia occidentale? divinità, e divinità lunare, come la designano la lunula e il carro.

In tal caso l'uomo a piedi è un altro dio che le porge omaggio. La veste dell'uomo in piedi suole essere spiegata come veste servile, e pertanto chi la porta, come un servo dell'Averno; ma ad ostarvi c'è una ragione di reciprocità. La figura in piedi è in rapporto alla figura su carro; per cui se la veste è servile, pare si dovrebbe, a rigor di logica, pensare tale sia appunto per stabilire un confronto tra i due: il che è assurdo, perchè il servo verrebbe ad avere statura doppia del suo signore.

La particolarità della veste servile non deve tuttavia far specie. Siffatta attribuzione è stata originata dal confronto con la situla della Certosa, che non è del tutto calzante — mancano la bretella ed il berretto —, nè è detto poi che le figure della Certosa debbano essere affatto servili e che proprio solo di servi abbia ad esser quell'abbigliamento. Si tratta di una di quelle opinioni avanzate una volta e poi prese sempre per buone.

Rimane sempre tuttavia meno pericoloso interpretare il soggetto della Zannoni come viaggio agli Inferi, sotto la protezione di una divinità lunare, indicata dal suo simbolo, e la guida di un demone psicopompo, che con una mano fa un gesto, che non sarà allora di saluto ma di incitamento, e nell'altra stringe un fascetto di fiori — omaggio al morto — o la verga (il ῥαβδος di Ermete) o anche una fiaccola (51).

Ad ogni modo, anche a prescindere dal voler conoscere appieno il significato della scena nel suo complesso, si tenga conto di quanti elementi in un caso e nell'altro abbiamo rilevato che non hanno riscontro in Etruria (52), o l'hanno solo molto più tardi,

(51) Questa ipotesi ha a sua volta due confronti assai notevoli, ma di epoca posteriore, e precisamente in una stele frammentaria felsinea del Giardino Margherita e in un'altra della Certosa. DUCATI, *Osservazioni* p. 271 n. 2.

(52) Si osservi particolareggiatamente la veste dell'uomo in piedi. Il tipo è quello di alcune figure nelle zone seconda e terza della situla della Certosa (dove però, come dicevo, mancano la bretella e il berretto, che sono gli elementi più caratteristici). Questo tipo di abbigliamento è indubbiamente padano e ha riscontri per il cappello anche nelle situle alpine. Ma la sottana retta da una bretella dove risulta in uso, oltre che nella valle del Po? Non ci vuol fatica a ricordare il *kaunakes* mesopotamico, e in particolar modo la veste dei lavoratori, come risulta nella ricostruzione LEGRAIN della stele di Ur-

o l'hanno anche in Etruria come patrimonio comune d'una cultura ormai appartenente a più civiltà. Cosicchè non par azzardato dubitare della conclamata ed esclusiva *etruschezza* della pietra, ma affacciamo l'ipotesi che di essa molte cose almeno per altra via, che non attraverso gli Apennini, e da diretta fonte, possano esser giunte a Bologna.

Rimane da studiare la curiosa colonna, il cui significato pare indubbiamente funebre. Essa sta in luogo di un cippo sepolcrale e vale a significare la mèta o l'ingresso all'Averno, comunque l'Oltretomba, simbolo generico e comune a tutto il mondo mediterraneo e occidentale.

Ma a noi interessa questo tipo di colonna, col suo triplice « toro », con quella doppia voluta così sottile, quasi metallica, e quel bottone terminale a bocciuolo tanto notevole per dimensioni, da rubare anche po' di spazio alla cornice.

E anche qui non posso accettare l'interpretazione del Ducati, che vuol riconoscere in quel bottone una « rappresentazione compendiosa se non avanzo atrofizzato della palmetta che rigogliosa invece si espande.... nella pietra Malvasia » (53) e cita i capitelli così detti eolici (che egli però col suo tempo credeva ionic) di Neandria, Mitilene, Napè, e poi quelli ciprioti e in particolar modo una colonnina floreale stilizzata in una mitra cretese del VII sec. (54).

Non c'è infatti alcuna necessità di ricorrere a questi modelli e di far intervenire un fenomeno di atrofia per giungere alla nostra figura. Il motivo floreale costituito soltanto da due volute e un bottone centrale, è frequente nell'arte egizia, dove è nato (55).

Nammu (CONTENAU, *o. c.* fig. 547). Si ponga mente ancora come l'ornato tanto della sottana che della camicetta portate dall'uomo in piedi della Zannoni non sia stato trattato in modo uniforme. La sottana è a righe oblique, le quali tuttavia mancano in basso a sinistra (per chi guarda). La bretella poi è rigata nel senso della lunghezza, nel tratto più basso invece nel senso della larghezza. La camicetta infine presenta in basso, sotto il braccio sinistro tenuto orizzontale, righe oblique in senso contrario a quelle della sottana. Questa sommarietà sta a indicare l'assenza di qualsiasi intendimento veristico, e solo una intenzione impressionistica capace di rendere la grossolanità della veste indubbiamente lanosa.

(53) *Osservazioni*, p. 268.

(54) POULSEN, *Eine kretische Mitra* in *Ath. Mitt.* 1906 tav. XXIII.

(55) RIEGL, *o. c.* p. 63 ss., figg. 19, 20, 23. Il R. ritiene che il bottone sia un atrofizzamento della palmetta. Ma quando il motivo giunge a Bologna,

Di qui passando in Fenicia, a Cipro e nell'Egeo, si è mescolato con la palmetta cosiddetta « assira » (che in realtà proviene dall'alta Siria (56) e più oltre dal Sumer (57)), dando origine a quella caratteristica e splendida decorazione fitomorfa, applicata poi tanto in Asia che in Grecia e in Italia anche in funzione architettonica.

In Etruria essa giunge appunto già in questa sua fase più sviluppata e complessa (58), mentre nel tipo stilizzato egizio non frequentemente si incontra, e soltanto con carattere meramente decorativo (59). Possiamo da questi esempi far derivare il cippo floreale della Zannoni? in mancanza di meglio ciò potrebbe essere possibile; se non che quel tipo di pianta è frequentissimo e costituisce un motivo pressochè fondamentale della decorazione fitomorfa nelle situle atestine tipo Benvenuti (60).

Un altro raffronto di evidenza sorprendente si può fare con un frammento bronzeo da Numana, dove il motivo floreale è reso pressochè in modo identico, frammento che il Marconi ritiene senz'altro di provenienza adriatica e non tirrenica (61).

E in questa direzione pare più probabile ricercare l'origine del motivo della Zannoni, come motivo oramai domestico nella valle padana e sull'alta costa di quel mare che la bagna.

esso è già iconograficamente definito, e il processo di stilizzazione del tutto inavvertito, tal che ogni confronto con vere e proprie palmette è fuori tempo e fuori luogo. Una ricca raccolta di motivi a fior di loto e a palmetta trovasi in *A.J.A.* III (1887) tav. XVIII-XXVIII.

(56) VON OPPENHEIM, *Tell Halaf*, Leipzig 1931 p. 193, tav. colorata III, 4; CONTENAU, *o. c.* fig. 693.

(57) CONTENAU *o. c.* figg. 448, 629.

(58) R. PAMPANINI, *Le piante nell'arte decorativa degli etruschi* in *St. Etr.* IV (1930) p. 297; V (1931) p. 415 ss.

(59) In una cista eburnea orientalizzante da Chiusi (GHIRARDINI, *La situla italica primitiva* in *Mon. Ant.* X figg. 52, 63), in monili vari della tomba Regolini Galassi (PARETI, *La tomba Regolini Galassi*, Roma 1947 tavv. VIII, XXIV, XXXII, XXXIII, XXXVI). Un esempio notevole è dato da un candelabro del Mus. Gregoriano (MAGI, *La raccolta Benedetti Guglielmi nel Museo Gregoriano*, Roma 1941 tav. 47). Si veda anche l'umbone di uno scudo da Cerveteri (GIGLIOLI, *o. c.* tav. XV, 2), ecc.

(60) GHIRARDINI, *La situla* in *Mon. Ant.* X col 200 ss., figg. 63, 64. E' nota la sua opinione su una provenienza ad Este attraverso l'Adriatico della decorazione fitomorfa e zoomorfa.

(61) P. MARCONI, *La cultura orientalizzante nel Piceno* in *Mon. Ant.* XXXV (1935) col. 345, tav. XXIII.

Concludendo: la pietra Zannoni è un monumento funerario che per la sua forma non si può paragonare ad alcuno di quelli noti nè della valle padana nè dell'Etruria; esso è una serie di almeno due pietre scolpite, la cui disposizione e il cui impiego per il momento ci sfuggono. L'evidente duplice impiego a cui la pietra che ci rimane fu sottoposta, la data forse già alla fine VII-inizio del VI sec.

Quanto al suo valore storico-artistico, il riesame del contenuto ci porta a identificare negli elementi formativi del suo quadro figurato influssi di varia provenienza, i cui motivi più probabili di identificazione sono:

- a) asiatici: il fregio;
- b) fenicio - punici: la lunula;
- c) etrusco - mediterranei: il tema generico del viaggio agli inferi;
- d) padani: la veste dell'uomo in piedi, il cippo floreale, il carro e la bardatura, il pungolo.

Una constatazione pertanto rimane ovvia: l'arte della pietra Zannoni non è derivabile in modo esclusivo da nessun singolo ambito culturale. È necessario trovare per essa nuovo ambiente, ove poterla logicamente e storicamente ritenere *formata*.

* * *

La pietra Malvasia (figg. 5-6) è una scultura a tutto tondo, però con prevalenza di visuale secondo due facce. Una di queste facce appare appena sbazzata.

Rappresenta due animali, di specie non precisabile, caprini o bovini, ritti sulle due zampe posteriori (che non si vedono, perchè gli animali sono raffigurati dalla metà del corpo in su), mentre le zampe anteriori sono levate e gli zoccoli poggiano su due volute uscenti, a un terzo circa di altezza, dal fusto d'un alberello, ai lati del quale i due animali stanno affrontati. Le teste sono volte indietro e in alto, maldestramente (da un punto di vista fisiologico) congiunte al resto del corpo, perchè sproporzionatamente piccole e la posizione è resa in modo per niente veristico. Un lungo orecchio pende loro obliquo indietro fino a toccare il fusto dell'alberello.

L'alberello è reso da un caule, interrotto a un terzo circa d'altezza da un « toro », dal quale escono le due foglie a voluta sopradette; in cima — all'altezza della testa degli animali — un altro « toro », da cui escono due foglioline rigide: sono evidentemente le brattee di un calice. Questo è reso

da una specie di bottone, dal quale si dipartono a ventaglio tre larghi lobi, a formare così, al di sopra del fusto dianzi descritto, la cosiddetta palmetta (62).

La parte superiore sinistra è totalmente mancante in seguito a rottura, e perciò della figura non vediamo metà palmetta e il muso di un animale.

Questo è quanto appare in una faccia, che doveva essere la principale, quella in vista.



Fig. 5. BOLOGNA. Museo Civico.
Pietra Malvasia (Foto Villani).

I fianchi rendono la linea curva del dorso degli animali e delle foglie della palmetta.

L'altra faccia presenta delle scalpellature sommarie; sono larghe inci-

(62) I lobi della palmetta probabilmente non sono foglie ma rami veri e propri, concorrendo forse la pittura a rendere la nervatura e le foglie da ambo le parti di questa uscenti.

sioni, che danno un'idea approssimativa del tutto, e più che altro staccano i vari elementi tra loro: gli animali dal caule e dalla palmetta. Già il Ducati (63) osservò che in questa faccia sono numerosi gli errori e le incongruenze rispetto alla prima: la posizione del muso dell'animale di destra non corrisponde a quella dell'animale nell'altra faccia; così il caule ha in questa



Fig. 6. BOLOGNA. Museo Civico.
Pietra Malvasia, rovescio. (Foto Villani).

seconda faccia un direzione obliqua anzichè rettilinea. Da ciò egli deduceva che l'opera doveva considerarsi «incompiuta», e ne attribuiva la causa alla mediocrità della pietra e alla inabilità dell'artista, il quale «scoraggiato, ha messo ogni cosa in abbandono» (64).

Può anche darsi che così sia avvenuto, ma gli errori e le incongruenze

(63) *Osservazioni* p. 256.

(64) *ibid.* loc. cit.

non possono considerarsi motivi sufficienti, perchè si debba ritenere di aver di fronte un aborto anzichè un'opera compiuta.

Credo infatti che nessun artigiano, per maldestro che sia, potesse illudersi di *forare* e tornire la molassa. Il nostro doveva erigere una stele sepolcrale: ne fa più veristicamente compiuta la faccia in vista e i fianchi, mentre nell'altra faccia, che restava in ombra o comunque poco visibile, traccia appena una sbazzatura sommaria, atta a dare soltanto un'impressione di forma compiuta.

Così escluderei perciò anche l'ipotesi del *Ducati*, che la pietra Malvasia dovesse essere nell'intenzione dell'artista un monumento da porsi nel centro di un cimitero (65).

Del pari, mentre non credo oppugnabili le supposizioni dello stesso *Ducati*, nel ritenere che la Malvasia, là dove è stata trovata, fosse impiegata come materiale scarto da costruzione (66), non vedo la ragione, per quanto sopra detto, di affidarci per la cronologia al confronto col sepolcreto Malvasia, in cui fu trovata, e che è di età seriore (tardo Arnoaldi). Qui la nostra pietra fu *reimpiegata*: e pertanto non può non risalire almeno al principio del VI sec. Che se si vuole poi ricorrere a un confronto stilistico con la Zannoni, da noi assegnata appunto a quell'epoca e non meno (67), gli indubbi caratteri di maggiore arcaicità la fanno retrocedere al secolo precedente.

Dal fusto che domina il centro del campo nel tema araldico della pietra Malvasia, anzichè il motivo stilistico a volute e bottone mediano che abbiamo visto nella Zannoni, si diparte una palmetta di tipo cosiddetto assiro.

I « tori » poi, che ornano il fusto a metà e al sommo, danno alla rappresentazione fitomorfa una sapore schiettamente architettonico (68).

(65) *ibid.* p. 253.

(66) *ibid.* p. 254. Naturalmente la supposizione del D. dipende dalla creduta incompiutezza dell'opera, laddove io inclinerei a sostenere la stessa tesi, pur venendo a mancare la ragione dell'incompiutezza, con il contrasto tra la cospicua arcaicità dello stile nella scultura e la seriorità del sepolcreto, con la rottura della pietra e il suo successivo abbattimento, o anche con la strada inversa, nel quadro di quelle ragioni generiche, di cui sopra (cfr. p. 74) abbiamo fatto cenno.

(67) cfr. p. 75.

(68) Non tutti hanno capito bene il rapporto tra la pianta e le teste degli animali, per primo lo ZANNONI, che nel suo disegno stacca con un segno (inesistente nella pietra) le lunghe orecchie di quelli per farne come altre due brattee incomprensibilmente uscenti quasi dall'orlo inferiore del « toro » (o. c. tav. C). E' questo il disegno che si ritrova in MONTELIUS (o. c. tav. 87, 22). Ma già l'UNDSSET (o. c. fig. 1) e il GOZZADINI (*Intorno agli scavi del sig. Arnoaldi Veli*, Bologna 1877 p. 12 oltre all'o. c. p. 76, fig. 17) disegnarono correttamente.

Questo gusto plastico e architettonico inutilmente si cercherebbe in monumenti etruschi riproducenti lo stesso tema. Anzi dobbiamo mettere in evidenza come il motivo araldico di due animali (bovini o caprini che siano) manca del tutto — almeno a tutt'oggi — in monumenti scultorei a tutto tondo, come è questo di Bologna.

Del motivo vegetale ci occuperemo ampiamente più avanti. Ora fermiamoci a studiare il tema araldico degli animali affron-



Fig. 7. TELL HALAF. Lastra del fregio piccolo
(VON OPPENHEIM, *Tell Halaf*, tav. 24-b).

tati all'albero sacro. Respinti i confronti con monumenti egeo-micenei ed etruschi, addotti dal Ducati e dal Grenier (69), perchè ispirati esclusivamente ad un criterio contenutistico (il motivo antitetico e il motivo della palmetta), e, vorrei dire, puramente calligrafico (l'arcaica imperizia dell'artefice, dato e non concesso che tra arcaico e imperito possa esserci, artisticamente parlando, connessione), è davvero sorprendente come, non certo con le colonne fiorite dell'arte fenicio-cipriota, ben lontane, nella loro esuberante fantasmagoria di volute calici palmette triangoli ro-

(69) cfr. n. 15.

sette, dalla schematica semplicità dell'albero sacro della Malvasia, ma assai più in là s'incontri il rapporto che, se non è proprio calzante, è però tra tutti, nella povertà di motivi stilisticamente somiglianti, il più affine: vale a dire ancora una volta con l'alta Siria, o meglio, con l'Amurru, a Tell Halaf, dove in un rilievo dell'XI secolo, cioè dell'epoca del re Capara (70), due caprini si driz-



Fig. 8. TELL HALAF. Lastra del fregio piccolo
(VON OPPENHEIM, *Tell Halaf*, tav. 24-a).

zano a lato di un fusto di palma (fig. 7). Le divergenze, convengo, sono notevoli, sia nei particolari che nello stile, ma solamente qui noi ritroviamo un'opera scultorea monumentale, dove

(70) Il VON OPPENHEIM, *o. c.* p. 143, tav. 24 b) ritiene la lastra del 3.000 circa, essendo noto che, secondo questo archeologo, tutti gli ortostati di Tell Halaf sarebbero appartenuti ad epoca ben lontana, e nel XI sec. dal re Capara solo reimpiegati. L'opinione più accreditata attribuisce però le sculture a quest'ultima epoca (CONTENAU, *o. c.* p. 1156, e dello stesso *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, Paris 1934 p. 118).

un simile motivo araldico ha la sua espressione, e a quest'arte alto-siriaca e amorrita (71) si riportano il motivo e la forma della Malvasia meglio che alle raffigurazioni per lo più meramente decorative dell'arte egeo-micenea o cipriota o ellenica o alle oreficerie orientalizzanti dell'Etruria.

Nell'arte etrusca orientalizzante e arcaica noi troviamo, a ogni piè sospinto, palmette sul tipo della Malvasia, ma si riconoscerà che è troppo poco per farne una ragione di derivazione di tutto il complesso. In qualche raffigurazione si trova anche il motivo di un albero sacro simile, come per esempio in un lehele a protomi di grifone della tomba Barberini (Preneste), dove leoni androcefali alati forniti di mitrie assire cornute affrontano un siffatto emblema vegetale (72), o nella fascia decorata di una coppa argentea della tomba del Duce (Vetulonia) (73). Ma in esse, che sono poi quasi certi lavori fenici, il contenuto religioso e la forma naturalistica — anche se stilizzata — del tema soggiacciono del tutto sommersi alle esigenze di un'arte esclusivamente decorativa e fantastica.

Perchè appunto tale è la differenza, con cui riscontriamo essere questo tema trattato nell'arte etrusca e nelle pietre bolognesi. Uno spirito religioso, che rileva dall'arte asiatica il motivo, anima quest'ultime, laddove nell'arte etrusca tale schema araldico degli animali, sia da soli sia a fianco di un albero sacro affrontati, siano essi leoni gazzelle sfingi grifoni, assolve una funzione meramente riempitiva.

* * *

La stele da Saletta (fig. 9) è del classico tipo *villanoviano*. Di modeste dimensioni, la sua forma presenta tre parti: la inferiore, a cuneo, destinata a essere nascosta nel suolo, quella di mezzo con un quadro rettangolare figurato, la superiore, a disco, pure figurata. Si suol ravvedere in questo tipo un ricordo della figura umana, e perciò si suol mettere in relazione con monumenti preistorici di analogo significato (74).

(71) Si veda anche la lastra riprodotta dal VON OPPENHEIM (*o. c.* tav. 24 a), e da noi alla fig. 8, dove l'animale torce il capo indietro, come nella Malvasia e nella già sopracitata lamina smaltata pure da Tell Halaf (v. s. n. 56).

(72) H. MÜHLENSTEIN, *Die Kunst der Etrusker*, Berlin 1920 fig. 100,

(73) DUCATI, *Arte etrusca* p. 141, fig. 143.

(74) R. BATTAGLIA, *Sulla distribuzione geografica delle statue menhirs* in *St. Etr.* VII (1933) p. 11 ss.

Il quadro rettangolare di mezzo, limitato da una semplice cornicetta, raffigura due caprini, ritti sulle due zampe posteriori (una avanti e l'altra indietro), i quali brucano le foglie di un alberello, ai cui lati essi stanno affrontati. Le zampe anteriori di ciascuno poggiano distintamente parte per parte ognuna su una larga foglia dell'albero.

L'albero, di specie non precisabile, ha un grosso fusto, che si assottiglia



Fig. 9. BOLOGNA. Museo Civico.
Stele da Saletta. (Foto Villani).

verso la cima; da esso si dipartono cinque rami a destra e altrettanti a sinistra, terminanti ciascuno con una grossa foglia lanceolata e di cui è segnata con evidenza la nervatura centrale. Un'altra simile foglia, di dimensioni leggermente maggiori, esce dalla sommità del fusto.

Nel disco della parte superiore (diametro cm. 24-25 circa) è scolpito il rilievo di una sfinge. Questa presenta il corpo grosso e muscoloso; le quattro gambe sono tutte evidenti, quelle anteriori leggermente levate dal piano, come se invece poggiassero sul bordo del disco. La coda è arcuata e a fiocco puntito, l'ala breve e semilunata (ne è visibile una sola), i lineamenti del

volto poco, anzi per niente marcati: solo la chioma è segnata ben distinta dalla nuca (75).

Mancano elementi topografici per stabilire una datazione almeno approssimativa. Perciò dobbiamo fondarci solamente sui criteri tipologici e stilistici, i quali tuttavia sono chiari ed evidenti e permettono di classificare la stele non più giù del VII sec., in evidente rapporto per il contenuto con la Malvasia, per la forma con le altre stele *villanoviane* tipiche, come la Benacci-Caprara ecc. (76).

Qui i due animali sono visibilmente due caprini; più difficile l'identificazione della pianta, anzi, oserei dire, botanicamente impossibile. Perchè nella apparente naturalezza essa porta con sè, ancor fresca, la stilizzazione di un tipo asiatico risalente al XXX secolo a. C.

La storia dell'albero sacro nell'Asia occidentale si presenta schematicamente semplice (77).

Due sono i tipi fondamentali: la palma nel Sumer e la conifera nell'Elam. Nell'alta Siria poi (Amurru, Mitanni, Siria) la palma si combina con il fiore a volute venuto dall'Egitto e da questa combinazione nasceranno il magnifico albero sacro assiro e la classica « palmetta assira ». Ciò però, mentre i tipi precedenti continuano ad avere voga con una straordinaria freschezza naturalistica, che permette loro di figurare sotto diverse specie. Dall'albero assiro si svilupperà il motivo floreale tipico dei capitelli

(75) La caratteristica linea profonda, che stacca la chioma dalla nuca, si ritrova anche nel quadro figurato della Zannoni, e precisamente nella testa dell'uomo in piedi. Anche l'altro solco nel petto non segna, come potrebbe sembrare a prima vista, il muscolo pettorale, ma, penso, per la stessa tecnica del caso precedente, voglia indicare il vello del petto prominente e ricciuto, caratteristico della *sînge ittita* (BOSSERT, *o. c.* figg. 763, 898 e altrove).

(76) Cfr. n. 8.

(77) Cito, a mò di ragguaglio, alcuni esempi:

palma sumerica: CONTENAU, *o. c.* fig. 448.

conifera elamita: *ibid.* fig. 242; KING, *A history of Sumer a. Akkad* London 1923 tav. p. 26.

albero sacro altosiriaco: CONTENAU, *o. c.* fig. 693.

albero sacro assiro: *ibid.* fig. 142.

albero cipriota: *ibid.* fig. 839; PERROT-CHIEPIEZ, *o. c.* III fig. 518.

albero a volute egizio: *St. Etr.* II (1928) p. 23, tav. II.

altri alberi asiatici:

Kerkuk XVI sec.: CONTENAU, *o. c.* figg. 714, 721.

Siria XII sec.: *ibid.* fig. 951.

Babilonia XII sec.: *ibid.* fig. 46.

Sengirli XII sec.: *ibid.* fig. 689.

fenici, mentre pare che un caratteristico fusto a volute, quale si incontra nell'arte etrusca, derivi direttamente dall'Egitto, dove si sarebbe in questo modello stilizzata una specie botanica non precisabile (78).

L'albero, come tutto il quadro della stele, non ha riscontro nell'arte etrusca (79); e ancora una volta risaliamo all'alta Siria per un confronto veramente sorprendente. In un rilievo di Sengirli (*fig. 10*) (80) del IX secolo, due caprini brucano all'al-



Fig. 10. SENGIRLI. Rilievo della Porta
(BOSSERT. *Alt-Anatolien*, fig. 938).

(78) VON BISSING, *Sopra un vaso di bucchero di Bonn* in *St. Etr.* II (1928).

(79) Non mi soffermo più a criticare i confronti del DUCATI (*Nuova stele* p. 87), perchè fatti con gli stessi criteri usati per la pietra Malvasia e già sopra respinti, oltre che essere in buona parte rappresentati dagli stessi modelli; il che — trattandosi di due opere uguali di contenuto, ma ben diverse per arte — è più che significativo. Nei riguardi della Saletta il DUCATI, forse ritenendo degni di valutazione i confronti fatti dal GRENIER circa la pietra Malvasia, assegna a Cipro la funzione di tramite tra l'arte egeomicenea (prototipo) e l'Etruria, donde poi — come è la nota tesi — a Bologna.

(80) BOSSERT, *o. c.* fig. 938.

bero sacro del tipo naturalistico-vario, che è stato anche chiamato « a cespuglio » o anche « zolla fiorita » (81).

Detto rilievo di Sengirli sta a metà strada tra un intarsio di conchiglia di Ur, del terzo millennio circa (82), e una ceramica architettonica da Pazarli (Frigia), del primo quarto del VI secolo (83). È straordinaria la vitalità di questo motivo che dall'Elam raggiunge l'Egeo e, possiamo dire, anche il Po, attraverso venticinque secoli di storia!

Problematica nella sua semplicità si presenta la figura della sfinge. Il carattere indubbiamente religioso e simbolico, che le viene dal trovarsi su un monumento funerario, più che all'arte etrusca o alla greca o alla egeo-micenea, dove quel tema è usato prevalentemente in funzione decorativa e ornamentale, ci avvicina all'arte dell'Asia occidentale (84).

Il tipo iconografico invece non ci permette — almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze — di stabilire delle relazioni probanti ed esclusive in favore di qualcuno degli altri tipi ormai classificati. Nell'arte etrusca predomina la sfinge accovacciata e di sesso maschile, laddove la nostra è gradiente e — si direbbe — di sesso femminile. Anche i greci preferirono la sfinge accovacciata, ma la gradiente è pure frequente, specie nell'arte ionica e protoattica; comunque entro questo tema si sbizzarrirono in una quantità di variazioni fantastiche, nessuna delle quali tuttavia, appunto per questo carattere fantastico, può essere ritenuta prototipo alla sfinge della stele da Saletta. Della sfinge egeo-micenea mancano a quella i due caratteristici attributi: le *Brettchenflügel* e il diadema col fiocchetto (85), motivo questo che continua anche nell'arte geometrica e ionica. Infine della sfinge fenicia, egizia, ittita, in genere orientale, non ha la ieraticità nè la monumentalità nè alcuni dei più frequenti attributi: la tiara, il grembiule (per chiamare così quella specie di falda piumata pendente dal petto,

(81) *buschformig* (MOORGAT, *Die bildende Kunst des alten Orients und die Bergvölker*, Berlin 1932 p. 67).

(82) CONTENAU, *o. c.* fig. 942. Si osservi particolarmente la forma delle foglie.

(83) BOSSERT, *o. c.* fig. 1045.

(84) ROEDER-JLBERG in ROSCHER, *Lexicon* s. v. *Sphinx* IV col. 1298 ss.; HERBIG in *P. W. Real-Encycl.* s. v. *Sphinx* III A col. 1703 ss.; KARO e altri in EBERT, *Real-Lex. der Vorgesch.* s. v. *Sphinx* XII col. 337 ss.

(85) HERBIG, *o. c.* col. 1727 ss.

che si trova soprattutto nella sfinge fenicia), le ali spiegate una avanti e l'altra indietro, o invece del tutto piegate sul corpo e aderenti ai fianchi, o al contrario del tutto mancanti, ecc. (86).

La sfinge della stele da Saletta si direbbe dunque porti con sè elementi eterogenei.

Il D u c a t i, coerentemente alla sua tesi, non esita ad attribuirle un modello etrusco. Come la sfinge protoattica essa è infatti gradiente; ha l'ansa semilunata del tipo « sfinge dell'Artemision » di Efeso — motivo che si trova anche nella sfinge etrusca e in quella estense-halstatiana — (87); la bassezza e quasi l'assenza del collo, la forte curvatura della coda, la avvicinano alla sfinge ceretana della tomba Campana, a quella acefala pure ceretana, alla famosa sfinge chiusina, alla sfinge in idria ceretana (88).

Se non che:

1) l'attributo « gradiente » non è esclusivo della sfinge protoattica. Dal Nuovo Impero in giù sfingi gradienti si trovano più o meno dappertutto;

2) l'ala a forma semilunare si trova anche a Cipro, in Fenicia, e nell'arte siro-ittita; all'epoca della nostra stele è già un tema mediterraneo;

3) la sagoma allungata della sfinge etrusca è snella e sottile, più di cane che di leone;

4) la bassezza e quasi l'assenza del collo è una caratteristica tipica della sfinge ittita (89), così come la curvatura della coda, che suole terminare in questa a testa di serpente (anche nella Saletta quello che pare effettivamente un ciuffo, non è detto non debba invece intendersi come testa di serpente).

Come si vede, non uno di questi attributi è esclusivo e originale della sfinge etrusca, mentre i due caratteri più costanti di questa, vale a dire posizione accovacciata e sesso maschile, sono assenti nella stele da Saletta.

È dunque assai lungi dall'essere dimostrata l'esistenza di un prototipo tirrenico. Viene invece piuttosto da pensare a una libera interpretazione del tema mediante fusione di elementi eterogenei,

(86) Per esempi di questi motivi e relativi riferimenti figurati cfr. per l'Egitto ROEDER, *o. c.* col. 1298 ss., per le altre HERBIG, *o. c.* col. 1731.

(87) HERBIG, *o. c.* col. 1745 ss.

(88) *Röm. Mitt.* 1888 p. 174.

(89) HERBIG, *o. c.* col. 1732.

ma tutti tradizionali, nell'intento unitario di dare all'opera un valore simbolico-religioso. Il che troverebbe conferma nel fatto che questo tipo a sè dato dalla stele da Saletta, soli confronti probanti incontra da una parte con le sfingi delle posteriori situle Certosa ed estensi, dall'altra con quelle delle stele felsinee etrusche (90), presentandocisi in tal guisa come un altro eloquente saggio di arte in questa regione su influssi diversi originalmente formatasi e sviluppata.

* * *

Ed eccoci giunti a trarre una conclusione. Anzi, dirò meglio, delle conclusioni. E queste saranno di due specie:

da una parte raccoglieremo delle conclusioni di fatto, o, per meglio dire, delle *constatazioni*, che il presente studio ci ha portato a fare; dall'altra, collegando queste con altre da precedenti studiosi isolatamente offerte, cercheremo di inquadrarle in una più conclusa e soddisfacente *prospettiva*.

La prima constatazione, la più evidente, è che l'arte etrusca non è sufficiente, da sola, a spiegare i monumenti *villanoviani*, come i tre da noi studiati. Motivi quali il fregio, la lunula, il cippo floreale, l'abbigliamento dell'uomo in piedi della Zannoni, lo schema araldico della Saletta, il carattere monumentale di quello della Malvasia non hanno patria in Toscana.

La seconda constatazione è che gli altri motivi, quali il tema del viaggio agli inferi (se tale è) e il tipo del carro della Zannoni, la sfinge della Saletta, la palma della Malvasia, se si ritrovano nell'arte etrusca, non sono tipiche di questa, ma, se non possiamo però nemmeno escluderli da essa, fanno tuttavia parte di un patrimonio comune di civiltà e di arte figurativa, che fruttifica ben oltre la terra tra Arno e Tevere, per abbracciare, più o meno, uno spazio compreso tra l'Eufrate e il Po; senza tener conto che i motivi d'arte si propagano coi mercati assai più facilmente e direttamente attraverso i mari che i monti.

Per cui, se indubbiamente qualcuno d'essi potè giungere a Bologna per via di terra, non è detto che tutti abbiano dovuto seguire la stessa via, come non è detto che qualcuno non abbia fatto la strada inversa.

(90) DUCATI, *Nuove stele funerarie* col. 396 ss.

La terza constatazione, che vorrebbe essere quella positiva, ma che debbo presentare con la maggior cautela possibile, e soltanto come la più evidente tra le tante probabili, si riferisce ai confronti che tutte le tre pietre bolognesi trovano in monumenti dell'arte siro-ittita, quali la base e il rilievo di Sengirli e il rilievo di Tell-Halaf, confronti che, a parte il problema di una precisa derivazione, documentano una unità di gusto e di motivi davvero sorprendente.

Mi rendo conto che e per una certa difficoltà cronologica e per lo stato attuale delle nostre cognizioni in materia, non si può sostenere la tesi di una relazione *diretta* tra l'ambiente siro-ittita e Bologna.

È necessario ricorrere a un intermediario.

Ma quale esso sia (esclusa l'Etruria e l'Attica, di cui — a parte altre considerazioni — la copia di monumenti a noi noti è oramai tale da farci ritenere del tutto improbabile il fatto che siano ancora a noi sconosciuti — vedi caso! — proprio e solo quei monumenti che abbiano corrispondenza con gli unici e singolarissimi resti scultorei di Bologna *villanoviana*) rimane questione aperta e impregiudicata, e come tale intendo presentarla; perciò evito di proposito di avanzare delle ipotesi, nè intendo che questi raffronti debbano risolversi in affermazioni di « derivazioni », « origini » ecc.

Ritengo adunque per il momento risultato più che sufficiente aver provato l'esistenza di un ambiente artistico, che, qualunque sia il suo non ancora precisabile confine geografico e l'itinerario storico-cronologico della sua formazione, non certo esclusivamente attraverso l'Etruria ma anche e, direi, soprattutto con importanti apporti extra-etruschi giunse ad affermarsi nella valle padana.

È razionale, è logico, è storicamente ammissibile che a Bologna abbiano potuto giungere sì cospicui esempi dal mondo asiatico attraverso l'Adriatico e il Po?

Ecco l'obiezione decisiva, e, per noi, la conclusione finale.

La ragione principale che gli archeologi (91) adducono per escludere una siffatta ipotesi è la mancanza di vasi greci a Bologna sino alla fine del VI secolo, cui corrisponde con strabiliante contrasto l'invasione degli stessi a cominciare dal V.

(91) GRENIER, *o. c.* p. 363.

Che la ceramica sia il fondamentale strumento di lavoro per l'archeologo, nessuno vorrà mettere in dubbio, ma non si deve però di questo, come di nessun principio, fare a propri passi catena.

La ceramica greca attesterebbe anzitutto rapporti con la Grecia, mentre le nostre constatazioni ci portano ben più in là, sino alle coste della Siria e della Fenicia, all'Egitto, e a Cartagine. E si sa che questi popoli furono mercanti di tessuti e di gingilli più che di ceramiche.

Orbene, oggettini in materia vile e preziosa, d'arte cosiddetta « orientale », dei vari periodi *villanoviani*, non mancano a Bologna nelle tombe: piccole cose per lo più di pregio non eccessivo, paccotiglia, la cui origine adriatica il Grenier esclude, perchè trova strano che mercanti siano giunti laggiù solo per portarvi modeste cose (92). Ma si sa che per il mercante sono di valore le cose che compra, non quelle che vende. Del resto, se noi aggiungiamo qualche cosa come ciò da cui deve essere nato il fregio Zannoni o la Malvasia o la Saletta, si vede che non si può più parlare di vile paccotiglia, ma di una corrente artistica e culturale, la cui entità e i cui aspetti per il momento ci sfuggono, ma non l'esistenza.

Che una corrente civilizzatrice sia giunta per mare nell'alto Adriatico lo attestano ragioni geografiche, storiche, archeologiche.

Si pensi che un ramo del Po scorreva allora a poca distanza da Bologna (93), e la geografia e la storia stanno a dimostrare

(92) Se ne veda la descrizione in GRENIER, *o. c.* p. 262 ss.

(93) G. A. MANSUELLI (*Demografia e paleografia emiliana*, Bologna 1949) illustra con larga copia di prove i rapporti intercorsi nell'antichità tra l'ambiente emiliano e come il distribuirsi della popolazione così il succedersi delle civiltà. Dal saggio del M. un'idea mi pare risulti quanto mai chiara e del massimo peso, che cioè la demografia di questa regione prevalentemente pedemontana, pur subendo l'azione di opposti fattori derivati da diverse varietà di aspetti geografici, climatici, ambientali, non ha mai soggiaciuto alle esigenze esclusive di qualcuno di questi (per es. vita alpina o palustre o marittima), ma appare sempre con costanza quale risultante di uno stato di equilibrio tra le diverse forze agenti. Dal qual punto di vista rimane una volta di più confermato che la civiltà in Emilia — e in particolar modo la *villanoviana* — non ha avuto origini univoche, ma è il prodotto di un'azione complessa e formativa di fattori.

che sono prevalentemente i mari e i fiumi veicolo di civiltà, e non le vie terrestri (94).

La unità originaria della cultura *villanoviana* in Etruria e nel Bolognese è stata rotta dagli Appennini, ed è del tutto conforme all'evidenza ed alle leggi storiche che quella cultura orientalizzante, che — oltre ad un insieme di circostanze storiche, che non è il caso di ripetere da chi benissimo ne ha parlato (95) — ha fecondato, individualizzato e *staccato* l'Etrusco dal *villanoviano*, abbia risalito oltre al Tirreno anche l'Adriatico. I due flussi furono di entità diversa, chè nel Po quei marinai non trovavano ferro, nè dal Po modeste popolazioni di zone palustri e, forse, malsane, potevano presumere di mercanteggiare da signori a Corinto o a Sidone.

Ma che vi fosse navigazione mercantile nell'Adriatico lo attestano:

a) le leggende dei Pelasgi a Spina (96), dei Troiani a Padova (97), della scoperta dell'Adriatico da parte dei focei (98), etc.;

b) la raffigurazione di scene navali nelle stele di Novilara; e poichè si tratta di combattimenti e le navi non sembrano barchette da laguna, dobbiamo pensare che la vita sul mare doveva essere qualche cosa di più di un modesto cabotaggio (99);

(94) L'«ethnogenesi fluviale» è la recente teoria del PATRONI che in un certo modo codifica il concetto. Si veda del P. *Espansioni e migrazioni* in *Arch. Glottol. it.* XXXII (1940) p. 21 ss., dove è particolarmente tenuto di vista proprio il problema del *villanoviano*.

(95) PALLOTTINO, *Etruscologia*, p. 81 ss.

(96) Dionigi d'Alic. I, 18; *H. G. F.* I, p. 45, Hellanicos, fr. 1.

(97) Livio I, 1. Queste leggende e altre del medesimo tenore sono state in gran parte invalidate dalla scuola storica di E. PAIS. Ciononostante lo stesso PAIS (*Storia della Sicilia e della M. Grecia*, I, Torino 1894 p. 422 ss.) difende l'alta antichità di un commercio tra Grecia e valle padana. Ora poi che un più equo criterio e un processo di revisione in senso positivo è stato intrapreso su queste classi di leggende dal BÉRARD (*La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'antiquité*, Paris 1941 p. 17 ss.), ritengo che anche le leggende delle migrazioni adriatiche possano essere sostanzialmente, se non letteralmente, accettate e interpretate.

(98) Erodoto I, 163. v. PAIS, loc. cit.

(99) Per primo istituì un rapporto tra queste stele e la Malvasia lo UNDSET (*o. c.*), prospettando anch'egli una comune origine marittima extra-etrusca. Cfr. BRIZIO, *La necropoli di Novilara* col. 86 ss. Veramente più che a fenici, come prospetta il BRIZIO (*ibid.* loc. cit.), viene da pensare agli Illiri, le cui incursioni eran famose e temute nell'Adriatico (Livio X, 2).

c) la concordanza nello stile e nella forma esteriore delle stele di Novilara, di alcune *villanoviane* di Bologna e di quelle di Nesazio. Poichè tra le Alpi e il Po a quel tempo, dove non era palude, era bosco (100), i rapporti tra le due coste dell'Adriatico e tra queste e l'interno della valle Padana dovettero essere per via acqua.

Lo conferma il fatto che i veneti tra l'Adige e l'Istria riuscirono sempre a star fuori dalle invasioni galliche, grazie appunto all'impraticabilità delle comunicazioni terrestri.

Nè mancano gli argomenti archeologici, che attestano un flusso di commercio, e quindi di coltura, che per via marittima perviene nell'Alto Adriatico.

I. — L'origine dello stile geometrico villanoviano è problema quanto mai complesso e gravido di conseguenze, legato com'è al problema della origine degli Etruschi e della loro cultura. Da diverso tempo si sta duellando per dare una priorità al geometrico di Bologna o a quello toscano-laziale, e gli argomenti danno validi appoggi all'una e all'altra tesi (101). Al preconetto etnico, che offusca le idee, purtroppo, si è, ora, unito anche quello estetico, che presume di stabilire cronologie sulle maggiori o minori « perfezioni » e sul « decadimento » delle forme e dei motivi. Ma i monumenti si studiano solo coi monumenti, e non è chi non veda come nessuna tesi etnica od estetica possa contraddire al fatto che la patria delle decorazioni geometriche è il Danubio (102), e come ragioni storiche e geografiche appoggino piuttosto la tesi di una provenienza del geometrico a Bologna attraverso l'Adriatico, che non attraverso gli Apennini. Il che, si badi bene, non significa affatto che per ciò stesso il geometrico etrusco debba per forza essere fatto derivare da quello bolognese, in quanto sia necessario supporre un popolo che con il suo stile geometrico sia passato da Bologna al Tirreno: *i fenomeni artistici si irradiano con moto*

(100) BOCCHI, *Delle vicende e della natura del Po*, Adria 1873 p. 14.

(101) Sono per l'origine etrusca: GHIRARDINI, *o. c.*; GRENIER, *o. c.* DUCATI, *Storia di Bologna*; AKERSTROM, *Der geometrische Stil in Italien*, Leipzig 1943. Sono invece per l'origine danubiano-balcanica RANDALL-MC IVER, *Villanovans and Early Etruscans*, Oxford 1924; SUNDWALL, *Villanovastudien*, Abo 1928 e *Zur Vorgeschichte Etruriens*, Abo 1932; SCHUCHHARDT, *Alt-Europa*, Berlin 1941 (4^a ed.).

(102) SCHUCHHARDT, *o. c.* p. 132 ss.

circolare a guisa di onde. non in direzione univoca, per cui trovando due medesimi oggetti, anche vicini nello spazio e diversi nel tempo, non è detto che l'uno debba necessariamente derivare dall'altro: è probabile invece il fatto che da una medesima sorgente il moto uniforme di espansione, incontrando ostacoli diversi, pervenga in tempi diversi in località che siano, anche in senso assoluto, vicine. Pur senza entrare in merito al grave problema, io credo che sia difficile accettare che il geometrico di Bologna sia giunto dall'Etruria, come forse anche il contrario; ma che sia piuttosto da ritenere che nell'una e nell'altra sede dalla medesima fonte e per diverse vie sia pervenuto, per il Tirreno da una parte, per l'Adriatico dall'altra. Non è chi non veda infatti come il ritmo decorativo in un luogo sia diverso che nell'altro. Nè è, come pensa il D u c a t i, evidente « ritardo » (103), nè perciò « der Umstand dass die Ornamentformen in Bologna stärker degeneriert sind, ist ein deutliches Zeichen dafür, dass die Villanovaornamente dort später in Gebrauch kamen als in Etrurien », come vorrebbe l' A k e r s t r ö m (104): la diversità è soltanto una diversa *reazione* di cultura.

II. — P. M a r c o n i (*La coltura orientalizzante del Piceno in Mon. Ant. Lincei*, XXXV [1933]) ha ben individuato un gruppo considerevole di oggetti « orientalizzanti » non provenienti, a suo parere, dall'Etruria, ma giunti direttamente dal mare. Senza soffermarmi in questa, che vuol essere semplicemente la impostazione prospettica di un problema, io credo che l'applicazione allo studio della ben più ricca cultura *villanoviana* dei medesimi criteri usati dal M a r c o n i, potrebbe portare a risultati positivi e veramente considerevoli per le nostre conoscenze in quel campo; sempre, si intende, che non ci si lasci afferrare *a priori* dal pregiudizio « etruschista », che costrinse il G r e n i e r, davanti alla non piccola mole di oggetti di indubbia provenienza extraitalica, a svariati giuochi d'equilibrio.

II. — La decorazione fitomorfa e zoomorfa, ricchissima nell'arte orientalizzante etrusca, si trova fiorente anche ad Este, mentre non si riscontra nel *villanoviano* bolognese. Il fatto servì al G h i r a r d i n i nel suo classico lavoro sulla situla italica per soste-

(103) *St. di Bol.* p. 96.

(104) *o. c.* p. 129.

nere, contrariamente alle conclusioni cui altri problemi della situla l'avevano portato (forma, decorazione geometrica), la provenienza di quella decorazione da altre strade che l'Etruria e Bologna. Ciò in verità era sorprendente da parte del G h i r a r d i n i, data l'intonazione generale etruscheggianti delle sue tesi sulla situla. Noi abbiamo visto come il cippo floreale nella pietra Zannoni si rifà a un motivo vegetale frequentissimo appunto sulle situle atestine (105). Ma ciò è troppo poco per considerarlo un punto di sutura tra Este e l'Etruria, e d'altronde l'interpretazione architettonica di quel motivo non ha riscontri nè in Etruria nè ad Este, ma soltanto in Asia Occidentale, dove simili motivi floreali vengono resi nello stesso gusto. Il che confermerebbe l'opinione del G h i r a r d i n i che quelle ornamentazioni atestine e, aggiungiamo noi, le poche testimonianze bolognesi e picene (106), hanno origine adriatica.

IV. — La situla ed altri oggetti villanoviani, che si incontrano con gran prevalenza nella valle padana. A spiegare la enorme diffusione avuta nel Piceno, nell'arco dell'Alto Adriatico, nelle Alpi orientali dalla situla (la cui origine orientale rispetto all'Italia non pare più discussa) (107) in confronto agli esemplari di gran lunga inferiori per numero e qualità trovati in Etruria e nel Lazio, non credo possa bastare il criterio della sopravvivenza provinciale. La quale in tale circostanza si verifica, pur che nella madre patria il modello raggiunga un tale grado di perfezione da imporsi e durare alla periferia proprio quando declina al centro. Verrebbe più logico pensare che la situla abbia fatto l'inverso viaggio (108).

Indubbiamente è del massimo peso per la tesi d'una dipendenza della situla, per così dire, padana dalla etrusca, il fatto che in ordine cronologico la più antica tra quelle a noi giunte è questa ultima (109). Ma poichè è anche ormai sufficientemente accer-

(105) o. c. *Mon. Ant.* X col. 211 ss.

(106) cfr. n. 60 e 61.

(107) DUCATI, *Arte Etrusca* p. 38 e n. 158 (origine preellenica); GHIRARDINI, o. c. *Mon. Ant.* II col. 209 ss. (origine fenicia); PIGORINI, *Sull'origine del tipo di varie stoviglie fabbricate dagli Italici della prima età del ferro.* in *Bull. Paleon. It.* XIII (1887) p. 78 ss. (origine semitica).

(108) Così il VON DUHN (*Bologna preetrusca ed etrusca* in *Atti Mem. Dep. Storia Patria Romagna* IV S. vol. V p. 53) contro il GRENIER.

(109) GHIRARDINI, *Bull. Paleon. It.* XXXIX (1914) p. 160 ss. Di parere contrario è però il RANDALL-MC IVER, o. c. p. 52.

tato che la situla estense precede quella etrusco-felsinea (110), vien fatto di domandarci come — se si deve escludere il tramite felsineo — il tipo estense ha potuto formarsi: evidentemente per via autonoma, cioè per diretto influsso della stessa fonte orientale. E in tal caso non si vede per qual ragione ciò non sarebbe potuto avvenire anzitutto per la situla *villanoviana*, da cui poi, se non l'etrusco-laziale, sarebbe derivata l'estense, per ritornare poi, dopo essersi particolarmente arricchita di forme e motivi decorativi, nella Bologna già etrusca.

Quanto si dice della situla, può valere a maggior ragione per altri oggetti, come per esempio per le coppe ad alto piede a imbuto che sembrano tipiche particolarmente del secondo periodo atestino (111), anch'esse, a giudizio dell'Orsi, che ne ha rinvenute analoghe in Sicilia, di provenienza « orientale » (112).

Per attestare le moltissime differenze tra il villanoviano di Bologna e di Etruria, l'elenco potrebbe continuare a lungo: a cominciare dalle abitazioni (113) per passare alle statue (114) e finire agli ossuari ed alle spille. Qui basti per il momento averne fatto cenno.

V. — I tre monumenti scultorei da noi particolarmente studiati (pietra Zannoni, pietra Malvasia, stele da Saletta), se con i loro motivi costituiscono un « unicum » nell'ambito culturale-artistico mediterraneo, sì che solo nell'arte siro-ittita trovano dei confronti abbastanza vicini, non si possono considerare tali nella zona più circoscritta dell'arte *villanoviana*. Infatti alcune stele sepolcrali etrusche, uscite dal Polisportivo (115), che chiaramente mostrano una precedente elaborazione diversa dall'attuale, sono decorate con motivi che con palese evidenza si richiamano a quelli. Nella stele A lo zoccolo (vale a dire la parte che è destinata a rimanere sotterra) presenta alcune raffigurazioni frammentarie: nel lato anteriore (116) una figura umana con chioma nettamente staccata mediante incisione (come la figura dell'uomo a piedi nella

(110) GHIRARDINI, *o. c. Mon. Ant.* X col. 141 ss.

(111) GHIRARDINI, *o. c. Mon. Ant.* II col. 235 ss.

(112) *Contributi all'archeologia preellenica sicula* in *Bull. Paletn. It.* XV (1889), p. 200.

(113) GRENIER, *L'habitat villanovien* in *St. etr.* III (1930) p. 87 ss.

(114) R. BATTAGLIA, *o. c.* p. 17.

(115) cfr. n. 14. Seguo l'elencazione del DUCATI.

(116) *ibid.* fig. 4 e tav. I.

Zannoni) e con un manto rigato (come la camicia dello stesso); nel lato posteriore (117) è una sfinge con coda, ali, chioma simile alla sfinge della Saletta, nel sottostante (118) la protome e una parte del corpo di animale caprino sono assai affini a quelli della medesima Saletta. Ricorda invece l'albero di questa un rilievo nei lati posteriori e sottostanti dello zoccolo della stele (119), mentre agli animali della Malvasia si riporta la protome scolpita nel lato sottostante.

Le analogie sono più che sufficienti per ritenere questa prima elaborazione delle pietre del Polisportivo contemporanea di quelle villanoviane (120). Anche la causa del reimpiego non si può pensare essere stata altra che la riutilizzazione etrusca di parte di opere monumentali scultoree (rotte o non finite o appartenenti a tombe abbandonate) già della Bologna villanoviana. Quel gusto tra il naturalistico e l'impressionistico, che c'è nella Malvasia e nella Saletta, s'incontra anche nelle piante e negli animali della stele C, concorrendo a dimostrare, se ce ne fosse bisogno, la presenza di motivi d'arte che non trovano riscontro in Etruria, e invece a Bologna han già, per quel poco che finora è uscito alla luce, più di una luminosa testimonianza.

VI. — La stessa arte etrusco-felsinea presenta motivi che etruschi non sono. Si pensi a tutta la decorazione figurata della situla della Certosa, degli specchi Arnoaldi e Castelvetro (121). Le vesti, gli atteggiamenti, lo spirito delle rappresentazioni, la tecnica non hanno riscontri a sud degli Apennini. Ciò significa che a Bologna la civiltà etrusca, per essersi così specificatamente diversificata, deve aver incontrato una cultura già ben costituita e quindi autonoma e capace anche di dare un suo contributo ad un'al-

(117) *ibid.* fig. 5.

(118) *ibid.* fig. 6.

(119) *ibid.* fig. 7.

(120) Il DUCATI (*ibid.* col. 444) le ritiene già etrusche. Ma non può fare a meno — e l'ammissione è significativa da parte di chi ha sempre sostenuto la sudditanza del villanoviano bolognese da quello tirrenico, e tutto di quello ha cercato in ogni guisa di spiegare attraverso questo — di riconoscere la presenza non inefficace d'una corrente « umbra » (il vieto criterio etnico fa pur capolino!).

(121) Il GRENIER ha dimostrato che i temi si ritrovano tutti anche in Toscana (o. c. p. 388). Ma quel che importa per accertare un rapporto, come abbiamo sopra insistito, non è solo il contenuto, bensì anche la forma.

tra. Lo stesso discorso vale per i candelabri, e in particolar modo — dati il loro numero e importanza — per le stele, delle quali forma, decorazioni, motivi han tanto di originale e di nuovo (122). Ma è un nuovo che tale non poteva essere, senza aver trovato *in loco* una tradizione *diversa*.

VII. — Singole constatazioni: 1. In un vaso bronzeo da Castelletto Ticino è raffigurato il tipo rarissimo della sfinge-centauro. Questo tipo secondo Herzfeld è caldeo e appartiene all'VII secolo (123). Come sarà giunto sino lassù? Certo risalendo il Po, e non pare probabile dopo aver attraversato l'Appennino, ma fin dalla foce, e, oltre, dal mare. Non è da stupirsi di tanto viaggio, ove si pensi che un leone in bronzo d'arte ittita è stato trovato anche in Cina (dove certo cocci e vasellame di quell'arte non sono giunti) (124)!

2. Tra i monumenti sepolcrali di Bologna già etrusca esiste un leone, un brutto leone in vile molassa, che ora per se stesso nulla ci dice, se non lo rendesse prezioso una dichiarazione — che non è possibile mettere in dubbio, dato l'uomo che la ha fatta — dello Zannoni: aver cioè quella bestia fatto parte « di un monumento funebre (è il Ducati che parla, avendo egli stesso ricevuto quella dichiarazione) consistente in una colonna centrale con quattro leoni sdraiati alla base, divergenti da questa a mo' di raggi » (125). Stupisce di ciò il Ducati che cioè « in Felsina etrusca si sarebbe eretto nel secolo V un monumento funerario richiamante assai da vicino tipi funerari orientali » (126). Ma non noi potremo meravigliarci, che ben altri esempi e più antichi abbiamo

(122) Si veda per le situle e gli specchi l'opera citata del GHIRARDINI; per le stele etrusche a Bologna le due memorie sullo stesso argomento più volte citate del DUCATI; specialmente l'ultima, dove (col. 444 ss.) la questione è chiaramente impostata, anche se entro l'ambito della mentalità di quel pur illustre studioso (arte *decadente* in quanto *provinciale*).

(123) HERBIG, *o. c.* col. 1745 ss.; HERZFELD, *Festschrift für Lehmann-Haupt* 1921 p. 154. Secondo PETTAZZONI il motivo ha un confronto in un disco di bronzo da Vetulonia. Ma qui la sfinge è senz'ali, rispetto alla quale tuttavia egli giudica *imbarbarita* quella di Castel Ticino (*Il tipo di Hathor in Ausonia* IV (1909) p. 198, fig. 30).

(124) POULSEN, *o. c.* p. 12. Il P. pensa però vi possa essere giunto in tempo moderno.

(125) DUCATI, *Pietre funerarie felsinee* col. 149.

(126) *ibid.* loc. cit.

già rintracciato! E deve porsi questo monumento — disgraziatamente or vivo solo attraverso quella dichiarazione — senz'altro nello stesso flusso di quelli, mancando in Etruria (anche se oramai sullo stesso Po è Etruria!) il parallelo.

* * *

Lungi da me il preconconcetto di voler fare « orientale » tutto quello che su Po non è etrusco. Buona parte di esso dovrà essere considerata indigena, perchè proveniente dall'evoluzione locale della civiltà dalla fase enea a quella protostorica. E un'altra parte sarebbe sciocco non voler riconoscere dovuta alla vicina cultura tirrenica. Ma non a stabilire l'entità, le proporzioni, i tempi di queste « parti » mira questo mio studio: non ho voluto qui fare una storia del *villanoviano* e della sua formazione. Ho voluto solo impostare e inizialmente chiarire dei problemi. E cioè:

I — Un problema metodologico, che, per analogia, ho desunto dalla nota tesi pallottiniana: *Il problema del villanoviano non è un problema di « origini », ma di « formazione »*.

II — Un problema storico. — *La fusione dei tre aspetti della civiltà villanoviana (indigeno, marittimo, transapenninico) non è storicamente scindibile; ma le sue manifestazioni artistiche dal XI al V secolo si presentano in unità, che vale autonomia, « civiltà » nel vero senso della parola.* — Non il processo di questa fusione appartiene alla storia, ma la sua unità.

Un complesso di monumenti che nello spazio vanno da Bologna al mare e dal Piceno, lungo tutto l'arco dell'Adriatico, fino in Istria: monumenti che comprendono opere di scultura come la pietra Zannoni, la Malvasia, la Saletta, la prima lavorazione delle stele del Polisportivo, le stele etrusco-felsinee più antiche, le stele di Novilara, le stele e le grandi sculture di Nesazio, il guerriero di Capestrano e la testa di Numana; capolavori di metallurgia, come le situle enee bolognesi e atesine; un ricchissimo patrimonio di oreficeria e di arti minori, uscito dalle necropoli di quelle città e del Piceno; tutto ciò attesta che nell'arco dell'alto Adriatico non è esistita una provincia. Ma la vita culturale, che è poi la sola che sopravvive, e quindi l'unica degna di tale nome, ha una storia che è *sua* e una forza che, superando le varie correnti a lei giungenti dallo stesso suolo o dal nord o dal sud, dai monti e dai mari, non

cede dinanzi ad esse, ma le fa proprie, come è intrinseco e vero di ogni civiltà.

In Etruria avveniva in quell'epoca, dal IX al VI secolo, la stessa cosa: qui tuttavia una serie di circostanze più fortunate produsse anche una civiltà assai superiore. Ma il processo fu il medesimo, soprattutto per opera dell'apporto marittimo. Nell'altro Adriatico, invece, popolazioni più povere e un più povero terreno non permisero subito il miracolo che si produsse in Toscana.

Ma lo *spirito* c'era; quello stesso spirito, prosciugate dagli Etruschi e dai Romani le paludi, incanalati i fiumi, aperte le foreste, gettate le strade, in quell'arco dell'alto Adriatico nuove correnti venendo dal mare a stimolare le locali vivissime energie, cui una sopravveniente ingenua barbarie scesa dal Nord purificava l'ormai troppo pesante bagaglio classico, quello stesso spirito darà un giorno l'altro miracolo, ancor oggi non spento: Venezia. *

LUIGI POLACCO

* Il manoscritto di questo articolo è stato consegnato alla Redazione il giorno in cui ebbe luogo la relativa comunicazione al I Congresso Internazionale di Studi Mediterranei, e cioè il 22 aprile 1950.

(N. d. R.)