

CISTA INEDITA  
DELLA COLLEZIONE CASTELLANI  
NEL MUSEO DI VILLA GIULIA (1)

La cista di bronzo che forma oggetto della presente pubblicazione (tav. A, fig. 1-8), fa parte di un gruppo di ciste della collezione Castellani nel Museo di Villa Giulia in Roma. Come risulta dai registri del Museo la nostra cista venne ceduta dalla famiglia Castellani al Museo stesso in data 3 febbraio 1919, e registrata con numero di inventario 51197 (vecchio numero: 34). Purtroppo non si sa dove la cista sia stata trovata e quando sia venuta in possesso della famiglia Castellani. Importanti ritrovamenti di ciste si ebbero nel territorio di Palestrina soprattutto nel 1855 (2), nel 1858 (3), nel 1864 (4) e nel 1870 (5). In quest'ultimo scavo furono trovate 28 ciste delle quali solo 12, fresche di scavo, furono frettolosamente descritte dal Matz, mentre « mal conoscibili per l'ossidazione » si trovavano « in casa del Signor Fortunati » a Palestrina e « come al solito andavano per essere vendute a Roma ». Alcune di queste 12 ciste fanno parte dell'attuale collezione Castellani, per esempio quella n. 51198 sulla quale torneremo più avanti (6), o quella n. 51196 con scena di lotta fra grifoni e Arimaspi. Potrebbe darsi che anche la nostra cista avesse fatto parte di questo gruppo e fosse tra quelle sfuggite al Matz. Ma un grave ostacolo a questa ipotesi è dato dal fatto che la nostra cista non compare nel preciso catalogo Castellani del Fernique (7), che è del 1880. Vi sono

---

(1) Ringrazio, per la squisita cortesia, il prof. Renato Bartoccini, Direttore del Museo di Villa Giulia e l'amico Dr. Giuseppe Foti, Ispettore nello stesso Museo. Dedico poi un ringraziamento particolare all'amico Dr. Lucos Cozza alla cui abilità sono dovuti i disegni di questa pubblicazione.

(2) *Arch. Anz.* 1856, 167 ss.

(3) *Bull. Ist.* 1858, 93.

(4) *Bull. Ist.* 1864, 21.

(5) *Bull. Ist.* 1870, 99 ss.

(6) *Confronta* pag. 140 n. 15.

(7) *Bibl. Ecole Français d'Ath. et Rome* fasc. 17, 191.

quindi due possibilità: o la cista fu trovata fra il 1860 e il 1870, e tuttavia sfuggì all'esame del Fernique perchè nascosta in qualche angolo di casa Castellani, oppure detta cista fu acquistata dalla famiglia Castellani dopo il 1880 in circostanze che a noi sfuggono. Credo che questa seconda ipotesi sia la più giusta: difficilmente infatti, dato l'ottimo stato di conservazione e la chiarezza dei graffiti, la cista sarebbe potuta sfuggire al Fernique. Entrata probabilmente a far parte della collezione dopo il 1880, e passata dopo il 1919 a Villa Giulia, questa cista è rimasta inedita, mescolata alle altre ciste edite (o parzialmente edite) della collezione Castellani.

#### DESCRIZIONE DELLA CISTA N. 51197

##### *Caratteri generali.*

Cista di bronzo cilindrica su tre piedi, in buono stato di conservazione. Altezza, senza coperchio, cm. 28; con il coperchio e il manico cm. 39; diametro superiore cm. 23; diametro inferiore cm. 22.

Si tratta, come può dedursi dal rapporto fra diametro e altezza, di una cista di forma un po' tozza e dalla superficie fortemente curva. Il coperchio è senza dubbio pertinente sia per le misure sia per la tecnica del graffito (8). Non vi è traccia delle consuete borchie metalliche. La cista appare lavorata e ribattuta in un sol pezzo e non presenta alcuna traccia di saldatura. Le superfici graffite del bronzo sono intatte: vi sono soltanto alcuni restauri di rinforzo e precisamente: *a)* fascia di rame nell'interno tra il fondo e la parete; *b)* lamina di ottone di rinforzo al coperchio; *c)* vite e bullone moderni per fermare il manico. L'incisione dei graffiti è chiarissima, larga e profonda, tanto che nessun particolare delle figurazioni risulta cancellato, perduto o incerto. L'artigiano ha inciso il più possibile con tratto continuo, interrompendo il fluire della linea incisa solo dove ciò era indispensabile, secondo una concezione comune alla tecnica etrusca e italica del graffito (9).

(8) Cfr. più avanti pag. 140.

(9) Cfr. MANSUELLI in *St. Etr.*, XIX, pag. 124.



Fig. 1.

*Manico* (fig. 1).

Gruppo plastico di satiro e menade che si sostengono reciprocamente con il braccio interno, mentre il braccio esterno poggia sulla curva dell'anca flessa. Il satiro è nudo e presenta coda equina ed orecchie aguzze: la menade è nuda, con i capelli a bande striate che incorniciano il volto e sono divise, al sommo della testa, dalla scriminatura. Al collo porta una collana.



Fig. 2.

*Piedi* (fig. 2).

Tre esseri alati visti frontalmente, con ali spiegate; all'altezza del petto tali esseri si prolungano in una zampa unghiata che poggia su una piccola base tonda (10).



Fig. 3.

*Coperchio* (fig. 3, 8).

L'orlo esterno è decorato da una corona di foglie di alloro: ogni elemento della corona consta di tre foglie. Il centro del coperchio è invece contornato da un disegno a cirri o a onde stilizzate,

(10) Per una definizione di questi esseri alati cfr. più avanti pag. 142.

nell'interno del quale è lasciato lo spazio vuoto per l'applicazione del manico. (Non è a dire che questo disegno di forma circolare si armonizzi molto con la forma rettangolare della base del manico. Infatti l'incisore lo concepì in rapporto al complesso della figurazione e al movimento circolare del coperchio, poco curandosi dell'applicazione del manico, che non dipendeva da lui. E vi sono casi anche più evidenti di tale disinteresse dell'incisore, come ad esempio nel coperchio della cista n. 51195 della stessa collezione Castellani, nel centro del quale è raffigurato un gorgoneion, sul quale viene a cadere il manico con effetto disarmonico. In altri casi, viceversa, l'artigiano stesso si è preoccupato di limitare, mediante incisione, lo spazio rettangolare riservato al manico, come è il caso del coperchio della cista n. 51199, sempre nella collezione Castellani).

Fra la corona di foglie d'alloro e il motivo dei cirri, si muovono in circolo tre animali marini: un delfino, un ippocampo, una pistrice. La pistrice e l'ippocampo, con i lunghi corpi squamosi, occupano la maggior parte del campo figurativo: il piccolo delfino è solo un elemento di raccordo. Sia l'ippocampo che la pistrice sono muniti di pinne, ampie code, e presentano il dorso crestato.

*Corpo* (fig. 4-7 e 10)

La figurazione centrale è limitata superiormente e inferiormente da una decorazione fitomorfa a fiori di loto alternati con palmette. Nella zona inferiore abbiamo complessivamente 20 elementi. Nella zona superiore 21, poichè, fra un fiore di loto e una palmetta, si inserisce un fiore aperto di convolvolo. Questo fiore non ha tuttavia alcun significato speciale, nè ha alcun rapporto con la scena figurata sottostante per quanto riguarda, ad esempio, la partizione dei gruppi. Fu l'artigiano italico che, con poca accortezza, prese male le sue misure, per cui a un bel momento si trovò ad avere 20 elementi e uno spazio vuoto superstite sufficiente per uno solo di detti elementi. Per non essere costretto a ripetere due volte lo stesso elemento decorativo, l'artigiano si vide obbligato a inserire il fiore di convolvolo. Resta da notare che fiori di loto sono tutti eguali, risultando composti da un gambo e sei petali. Viceversa abbiamo due tipi principali di palmette che si alternano, e cioè il tipo con le foglie volte verso l'esterno e quello con le foglie curvate verso l'interno. Questo secondo tipo, a sua volta, presenta com-

più o meno spesso, ora sette foglie ora nove, senza tuttavia una norma costante o un principio di logica decorativa. Anche qui dobbiamo ripetere quanto è stato già detto a proposito del manico. L'incisore ha completamente attuato il motivo decorativo della zona inferiore



Fig. 4.

senza affatto preoccuparsi della successiva applicazione dei piedi di bronzo che ad essa si sarebbero sovrapposti.

La figurazione centrale è composta da immagini di vita femminile, da scene del *mundus muliebris*. Alti fiori a quattro petali, un fiore di loto e un bocciolo su lungo stelo, sorgono dal terreno a

occupare gli spazi vuoti fra un personaggio e l'altro, mentre, allo stesso scopo, scendono dal bordo superiore strani disegni lineari, informi e sinuosi, di varia lunghezza e di incerto significato. Esaminiamo ora i vari gruppi di figure, secondo lo sviluppo della no-



Fig. 5.

stra tav. da sinistra a destra. Ci occuperemo dopo del problema compositivo.

*a) Scena di toletta (fig. 4):*

un'ancella dai capelli tagliati corti, vestita di un chitone senza maniche cinto alla vita e inferiormente bordato, e con al collo una

piccola bulla, avanza verso destra recando nella mano sinistra una cassetta da cui toglie con l'altra mano oggetti (probabilmente bende e cuffie) pertinenti all'acconciatura della sua signora. Questa infatti, vestita di un trasparente chitone a maniche corte, ornato di qualche ricamo e inferiormente bordato, siede su una roccia (?) ricoperta da un himation arrotolato e, come a richiamare l'attenzione dell'ancella, alza vivacemente la mano destra verso i suoi capelli, già pettinati ma non ancora racchiusi nella cuffia. L'abbigliamento della donna è completato dagli orecchini triangolari e da un'armilla al braccio sinistro.

b) *Scena alla fontana* (fig. 5):

al centro è un labrum pieno d'acqua, con piede scanalato su plinto quadrangolare, inquadrato da due fiori a quattro petali; a destra in basso un'anitra agita le ali. Il getto d'acqua sgorga da una fontana a testa di leone, applicata a un riquadro probabilmente marmoreo. A destra una donna vestita del solito chitone bordato, con himation cinto alla vita, gettato sulla spalla sinistra e avvolto attorno al braccio, ornata di collana e orecchini e con i capelli chiusi nella cuffia, immerge la mano destra nell'acqua, quasi a provarne la temperatura, mentre la mano sinistra poggia sul fianco e la gamba sinistra si piega fortemente come accennando a un passo. Dalla parte opposta del labrum assiste un'ancella, anch'essa vestita con eguale chitone, coll'himation girato sulla spalla sinistra, capelli corti, e nessun gioiello. Segue verso destra, dopo un fiore a quattro petali, una :

c) *Scena alla fontana e conversazione* (fig. 6, 7):

un Sileno dall'aspetto grave e maestoso, con i capelli e la barba segnati a minuto tratteggio, e con il corpo avvolto nell'himation gettato sulla spalla sinistra secondo lo schema delle figure di filosofi, si appoggia pesantemente con le braccia a un bastone ricurvo, guardando innanzi a sé. Verso di lui si volge vivamente una donna vestita del solito chitone, himation e cuffia; essa sembra appoggiare il gomito sinistro all'orlo del labrum, mentre alza il braccio destro verso il Sileno quasi a toccarlo. Fra i due sorge

un alto fiore di loto; più in alto un riempitivo a forma stellare. Seguono a destra della donna una fontana e un labrum simili ai precedenti; qui però l'acqua scroscia senza che il labrum si riempia, mentre sotto il getto si rinfresca un'anitra, scuotendo le ali.



Fig. 6.

A destra del labrum spuntano il solito fiore a quattro petali e un lungo bocciolo ancora chiuso che si protende fino al getto d'acqua. Segue a destra una donna simile alla precedente ma completamente avvolta nel mantello, in posa tranquilla e con il braccio sinistro poggiato sul fianco. In tutto quindi sei personaggi femmi-

nili e uno maschile. Tra i personaggi femminili dobbiamo riconoscere, come personaggio principale, la donna seduta che si accinge alla toletta dopo il bagno e a cui fanno corona tre amiche



Fig. 7.

e due ancelle; tutte le donne portano ai piedi le stesse calzature, probabilmente di pelle, aperte esternamente e superiormente con taglio triangolare.

## COMPOSIZIONE, ICONOGRAFIA E STILE

Stendiamo ora la fascia figurata su una superficie piana (tav. A) e affrontiamo il problema compositivo, considerandolo sia in piano sia in rapporto alla superficie cilindrica. La soluzione appare evidente: tutta la composizione, nonostante il soggetto sia unico, è divisa in due scene, ciascuna delle quali occupa esattamente metà della superficie circolare complessiva. Il lungo riempitivo curvilineo che, al centro della composizione, si insinua verso il basso quasi a toccare l'alto fiore a quattro petali fra la donna che tocca l'acqua e il Sileno, segna evidentemente un punto di netta separazione. Esso infatti viene a cadere nel centro esatto della composizione (36 cm. a destra e 36 a sinistra), fra due figure che si voltano nettamente le spalle. Anche i personaggi che vengono a contatto sul lato opposto, vale a dire la donna chiusa nel mantello e l'ancella con la cassetta, si voltano le spalle. Veniamo così a distinguere *due scene* limitate e inquadrare alle estremità da personaggi volti verso l'interno della scena cui appartengono e con le spalle voltate ai personaggi aventi uguale funzione nella scena opposta. A sinistra le scene di toletta e di fontana inquadrare dalla donna che tocca l'acqua e dall'ancella con la cassetta, a destra scena di conversazione e di fontana inquadrata dal Sileno e dalla donna chiusa nel mantello. Questo il concetto fondamentale della composizione. L'artigiano tuttavia ha tenuto presente che tale concetto compositivo andava applicato a una superficie cilindrica e considerando che l'occhio umano non può abbracciare che un quarto o poco più della curva complessiva, ha composto ciascuna delle due scene principali mediante l'accostamento di due gruppi in sé conchiusi, in modo da permettere molteplicità di punti di vista e indipendenza di visione. In questo senso avremmo quattro elementi compositivi simmetrici e coassiali, e cioè da un lato gentile scene di toletta (fig. 4) cui farebbe da maschio pendant il Sileno del lato opposto (fig. 6) intenzionalmente circondato da una folla di riempitivi che tendono a isolarlo, anche se da tale isolamento compositivo viene a liberarlo il braccio della donna che carezzevolmente si insinua fra un riempitivo e l'altro; dall'altro lato si corrispondono le due scene presso la fontana (fig. 5, 7).

Passando ora alla valutazione artistica della composizione, all'analisi del linguaggio figurato, notiamo la presenza e la me-

scolanza di diverse componenti che possiamo riassumere nella seguente definizione: è questa una composizione originale di artigianato, attuata mediante figure e gruppi di repertorio tratti dal mondo figurato greco del IV secolo a. C. e trasportati, con mano piuttosto incerta e provinciale, in una figurazione fortemente influenzata da motivi di vivace sensibilità italica.

Vediamo di esaminare singolarmente queste componenti.

La composizione complessiva, come abbiamo già visto, è originale, in quanto appositamente concepita e adattata per la superficie cilindrica della cista; e il risultato complessivo è senza dubbio gradevole poichè i quattro episodi delle due scene dell'unica figurazione si compongono in un assieme abbastanza organico e fluido. Tuttavia le singole figure o gruppi non sono certo creazioni originali dell'artigiano, bensì vieti elementi di repertorio adattati alla nuova forma compositiva, e non credo siano necessarie molte parole per dimostrare che le stesse figure o gli stessi schemi ricompaiono, variamente utilizzati, in tutta la produzione italica ed etrusca di artigianato del IV-III secolo a.C., dagli specchi alle ciste, dai vasi falisci ai vasi apuli e campani (11). Ma tali schemi del repertorio italico dipendono, a loro volta, da analoghi schemi del repertorio figurativo greco. Il motivo iconografico, ad esempio, della donna seduta e dell'ancella, trae le sue origini dalle steli funerarie attiche del V e poi del IV secolo a.C. (12) in una progressiva trasformazione stilistica dalla visione puramente di profilo e lineare a quella di tre quarti, nella quale la linea assume un valore eminentemente plastico. Principio quest'ultimo che è attuato

(11) Per il tipo della donna seduta con il dito alzato confronta: GERHARD, *Etr. Spiegel*, XXXVII; CCXII; CCCLXVIII; V. 28; V. 69; V. 77; V. 80; V. 96. — BEAZLEY, *Etr. Vas. Paint.*, Tav. XV, 2; Tav. XXI, 3 — C.V.A. Taranto 2, IV Dr. Tav. 37, 1, 3; Tav. XVI, 1 — C.V.A. Lecce 1, IV Dr. Tav. 36<sup>1</sup>/<sub>10</sub> — C.V.A. Brit Mus. 2, IV Ea Tav. 4, 4b — *Notizie scavi* 1907, pag. 481, fig. 20. Per lo schema della donna con il gomito appoggiato al labrum nella scena con il Sileno, confronta: GERHARD, *op. cit.*, CDVIII ove un pilastro è al posto del labrum. Per lo schema della donna che allunga il braccio a toccare l'acqua confronta: C.V.A. Taranto 2, IV Gr, Tav. 7, 1. Per lo schema della donna chiusa nel mantello confronta: C.V.A., Brit. Mus. 2, IV E. Tav. XI, 8a, 11a Tav. 9, 6b, 10, ecc.

(12) Si veda a questo proposito la somiglianza iconografica fra l'ancella che reca la cassetta nella nostra cista e quella del frammento di stela attica della seconda metà del V secolo a.C.: CONZE, *Att. Grabreliefs* 1178 a.

in modo particolare nella pittura vascolare greca del IV secolo a. C., a noi nota dai vasi così detti di Kertsch e alla quale sembrano essersi direttamente o indirettamente ispirati gli artigiani italici, ceramisti e incisori. Alla produzione greca del IV secolo questi artigiani si ispirarono non solo per quanto riguarda gli schemi delle figure (13) ma anche, a modo loro, per la concezione stilistica. Infatti il Leit-Motiv stilistico nella nostra cista è dato dal tentativo di usare la linea in funzione plastica, con andamento morbido e sinuoso, per dare risalto ai volumi, il che è particolarmente evidente nella visione di tre quarti delle singole figure, nell'amore per le forme del corpo ora strettamente fasciate, ora mollemente avvolte dalle vesti, nella delicata trasparenza dei seni, nelle languide movenze delle braccia tornite, nei ricchi mantelli, bordati e plasticamente arrotolati ecc. Questa concezione però, ancora così viva e sentita nella ceramica apula e campana, è qui piuttosto attutita, come un'eco lontana, e anzi questa aspirazione a un'esaltazione dei volumi per mezzo della linea rimane a uno stadio semi-intenzionale, e le figure risultano piuttosto piatte e calligrafiche; basterebbe ad esempio confrontare la donna seduta della nostra raffigurazione con quella di un celebre vaso dello stile di Kertsch (14), per comprendere l'abisso che corre fra la suprema raffinatezza e coerenza stilistica del pittore vascolare greco e la grossolana incompiutezza dell'incisore italico. Questi, che incide con un tratto largo e profondo, dà alle sue figure un'intonazione provinciale, soprattutto nei lineamenti del volto e nei corpi non più snelli e fluidi ma larghi e pesanti. A tutto questo si aggiungono l'incertezza della mano, gli improvvisi sbandamenti della linea disegnativa e, soprattutto, le urtanti e vistose sproporzioni, come

(13) Cfr. per lo schema della donna seduta: SCHEFOLD, *Kertscher Vasen*, Tav. 11, Tav. 17 — SCHEFOLD, *Kertscher Vasen Ermitage*, fig. 17, tav. 9, 162, 163. Per la figura dell'ancella cfr. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen*, Tav. 9a. Per la donna chiusa nel mantello cfr. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen Ermitage*, fig. 34. Per la donna con il braccio sinistro piegato sul fianco e il destro disteso cfr. FURTWÄENGLER, *Ant. Gemmen*, Tav. XXXIV n. 5, 6, 7. Non conosco paralleli precisi per la nobile figura del Sileno, ma essa rientra in quella concezione del Sileno quale ἡδίστος δαίμων, filosofo e sapiente, che è tipica del IV secolo: cfr. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen*, tav. 8a, tav. 18b — C.V.A. Taranto 1, Dr Tav. 3, 1.

(14) Cfr. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen*, tav. 17.

ad esempio l'esagerata lunghezza delle braccia, sproproporzione che tocca il suo culmine nel braccio destro dell'ancella con la cassetta, braccio che, se abbassato, giungerebbe fino alle caviglie! Per non parlare poi della sopravvivenza del principio dell'isocefalia, per cui la donna seduta è quasi più alta dell'ancella eretta. Tutto ciò significa incomprensione o inesperta traduzione del modello greco giunto all'artigiano italico attraverso chissà quali e quante mediazioni. Un altro elemento squisitamente italico è dato dai riempitivi. Accanto a elementi decisamente antipatici e disturbatori, come i citati e importuni motivi curvilinei o stellari, espressioni di un rozzo « horror vacui », fioriscono motivi di una più fresca e seducente sensibilità, come quello dell'anitra che si rinfresca sotto il getto della fontana o quello del bocciolo sitibondo che, a sua volta, si protende sinuosamente verso l'acqua. Sono motivi di una delicata fantasia: tra le classiche forme greche hanno il sapore di un capriccio italico. Come quel solitario fiore di convolvolo del fregio superiore, timidamente chiuso fra una palmetta e un fiore di loto.

Se ora esaminiamo la decorazione graffita del coperchio, potremmo essere indotti, a un primo sguardo, ad assegnarla a una diversa mano di incisore; il soggetto, corteo d'animali marini, è fra i più comuni della tradizione decorativa etrusca e italica, particolarmente adatto a decorare superfici rotonde grazie alle possibilità offerte in questo senso dalle lunghe code dei mostri marini, nel nostro caso un ippocampo e una pistrice fra i quali guizza un piccolo delfino. Questi animali sono disegnati con grande proprietà e precisione, e l'effetto decorativo dei lunghi corpi ondulati e squamosi, terminanti in una splendida coda, è senza dubbio notevole. Ma l'esame diretto della cista ci assicura che si tratta della stessa mano, dal caratteristico solco di incisione largo e profondo, dal disegno robusto e un po' pesante. E se paragoniamo l'ippocampo del nostro coperchio a quello che orna il coperchio riprodotto alla fig. 9 (15), vedremo subito come il nostro incisore,

---

(15) Colgo l'occasione per pubblicare questo coperchio di cista pertinente, secondo il numero d'inventario, alla già citata cista n. 51198 con personaggi del mito troiano (cfr. *Mon. inediti dell'Istituto*, Suppl. 1891 tav. XV-XVI). Questo coperchio proviene certamente, come la cista, dallo scavo del 1870. La cista venne disegnata per i monumenti dell'Istituto nel 1872 « allorquando non era intera ed anche senza coperchio ». In seguito cista e coperchio vennero riuniti, come risulta dal breve cenno del Fernique (*op. cit.*, pag. 197) « il coperchio non appartiene forse a questa cista poichè

pur desiderando dare ai suoi animali marini una consistenza volumetrica e spaziale, non è praticamente andato oltre un elegante e



Fig. 8.

non chiude bene; una metà è interamente ricoperta dall'ossidazione, nell'altra si scorgono un cavallo marino e una testa di Nereide». Per quanto riguarda la pertinenza del coperchio è difficile dare un giudizio preciso date le attuali condizioni della cista: ma a me sembra che il coperchio appartenga alla cista. Per quanto concerne il disegno, il dott. Cozza ha saputo riportare alla luce

compiaciuto calligrafismo. Si ripete cioè quanto avevamo già osservato per la figurazione centrale, e la maggiore abilità tecnica dell'incisore è dovuta anzitutto alla possibilità di lavorare su una superficie piana (o quasi), e in secondo luogo al minor impegno richiesto da un soggetto così largamente e ripetutamente sfruttato nella pratica decorativa ed estraneo a quei problemi di rapporti, proporzioni e coerenze richiesti dai personaggi della raffigurazione centrale.

Passando ora all'esame degli elementi plastici della cista, soffermiamoci anzitutto sugli strani esseri alati che formano i piedi della cista stessa (16). Di solito tali esseri vengono definiti come « sfingi » e le zampe feline sembrerebbero avvalorare questa supposizione. Tuttavia qui, più che a un essere mostruoso mitologicamente ben definito quale la sfinge, siamo di fronte a un essere che partecipa di varie tradizioni mescolate assieme. Se infatti la zampa felina può richiamarci alla sfinge, la testa è certamente una testa maschile della tipologia del kouros della fine del VI secolo e principio del V a.C., quale appare in ben noti bronzetti etruschi fra i quali quello di Monte Guragazze nel Museo di Bologna (17) che, nell'acconciatura, nel setto nasale ricurvo, negli occhi e nel sorriso sembra il fratello gemello delle nostre testine; lo stesso dicasi per il bronzetto di kouros della collezione Barberini al Museo di Villa Giulia (18). Si tratta quindi di esseri ibridi, che da un lato partecipano della natura della sfinge, mentre dall'altro sembrano derivare da quei noti e misteriosi demoni maschili etruschi di origine orientale a due o a quattro ali (19). E non credo sia

---

con grande amore e precisione quanto il Fernique intravedeva vagamente, e anche qualcosa di più. Il coperchio era infatti ornato esternamente da una corona di foglie d'alloro limitata verso l'esterno da una linea circolare. Al centro del coperchio era un dischetto circolare senza alcun disegno nell'interno. La zona figurata visibile comprende un cavallo marino e una Nereide affrontati, ambedue con i corpi e le code avvolti a spirale. La Nereide impugna il manico di una frusta. In alto a destra si scorgono tracce del ventre di un altro mostro marino. Il disegno è di una finezza mirabile e certo si tratta di uno dei migliori esempi di questo genere decorativo su coperchi di bronzo.

(16) Cfr. fig. 2.

(17) DUCATI, *Scultura etrusca*, 25.

(18) DELLA SETA, *Catalogo*, pag. 456, n. 13079.

(19) Cfr. soprattutto DUCATI, *Pontische Vasen*, pag. 11, Tav. 6, 20, 21.

superfluo sottolineare che lo stile dei lineamenti del volto delle nostre testine (cfr. specialmente fig. 4) ci permette di risalire, dalle citate statuette della fine del VI e principio V secolo a.C., alla tradizione proto-ionica delle due celebri statuette fittili ceriti del Museo dei Conservatori e del Museo Britannico, e, da queste, ai cosiddetti Assur-Attachen dei lebeti di bronzo orientalizzanti. Siamo quindi di fronte a esseri mostruosi di ibrida natura e a vietati motivi iconografici e stilistici di tradizione orientalizzante, ionica e ionico-etrusca, motivi che, appartenendo alla sfera puramente decorativa, vengono stancamente ripetuti nei secoli, come anche, ad esempio, il motivo floreale delle palmette e dei fiori di loto nel corpo della nostra cista, motivo che, dalla ceramica protocorinzia giunge, tanto per citare un esempio, fino al fregio della Basilica Emilia.

Passando ora al manico della cista (20) ci troviamo di fronte al solito motivo del satiro e della menade che si sorreggono a vicenda. In esso la dolce e morbida tradizione prassitelica, già filtrata al vaglio della prima esperienza ellenistica (21), si presenta grossolanamente travisata, deformata, appesantita. La donna specialmente è un capolavoro di goffa pretenziosità paesana, con le sue gambe tozze, la liscia pettinatura e la collana. Qui l'artigiano, nonostante le varie pretese ellenizzanti, non ha potuto prescindere dal tozzo e provinciale tipo di donna italica che ogni giorno si vedeva davanti agli occhi. E anche il satiro, nonostante la coda, la mossa prassitelica, le « aures capripedum Satyrorum acutas » non è in fondo che un bravo giovanotto di stirpe italica. L'insieme tuttavia, appunto per codesta atmosfera apertamente paesana, risulta abbastanza coerente e sincero, specialmente nei confronti di certi gruppi arcaizzanti di analogo schema, posteriori di tre secoli, come

(20) Cfr. fig. 1.

(21) L'eco della tradizione ellenistica appare evidente nel corpo della menade, soprattutto in quel tipico contrasto fra il petto stretto, dai seni piccoli e tondi, e le anche larghe, fortemente ricurve in una ricerca di marcata sensualità: decisivi, a questo riguardo sono i confronti con i bronzetti ellenistici: cfr. BIEBER, *Die ant. Skulpturen u. Bronzen in Cassel* tav. XLI 149; WALTERS, *Brith. Museum select bronzes*, tav. 47; SIEVEKING, *Bronzen Sammlung Loeb*, tav. 25. A sua volta il satiro rientra pienamente nella tradizione ellenistica soprattutto per la testa dal movimento vivace, la fronte bassa, i capelli dritti sulla fronte e irsuti. Quanto all'impostazione del corpo cfr. WALTERS, *op. cit.*, tav. 53, 55.

quello ad esempio di Oreste ed Elettra al Museo Nazionale di Napoli (22).

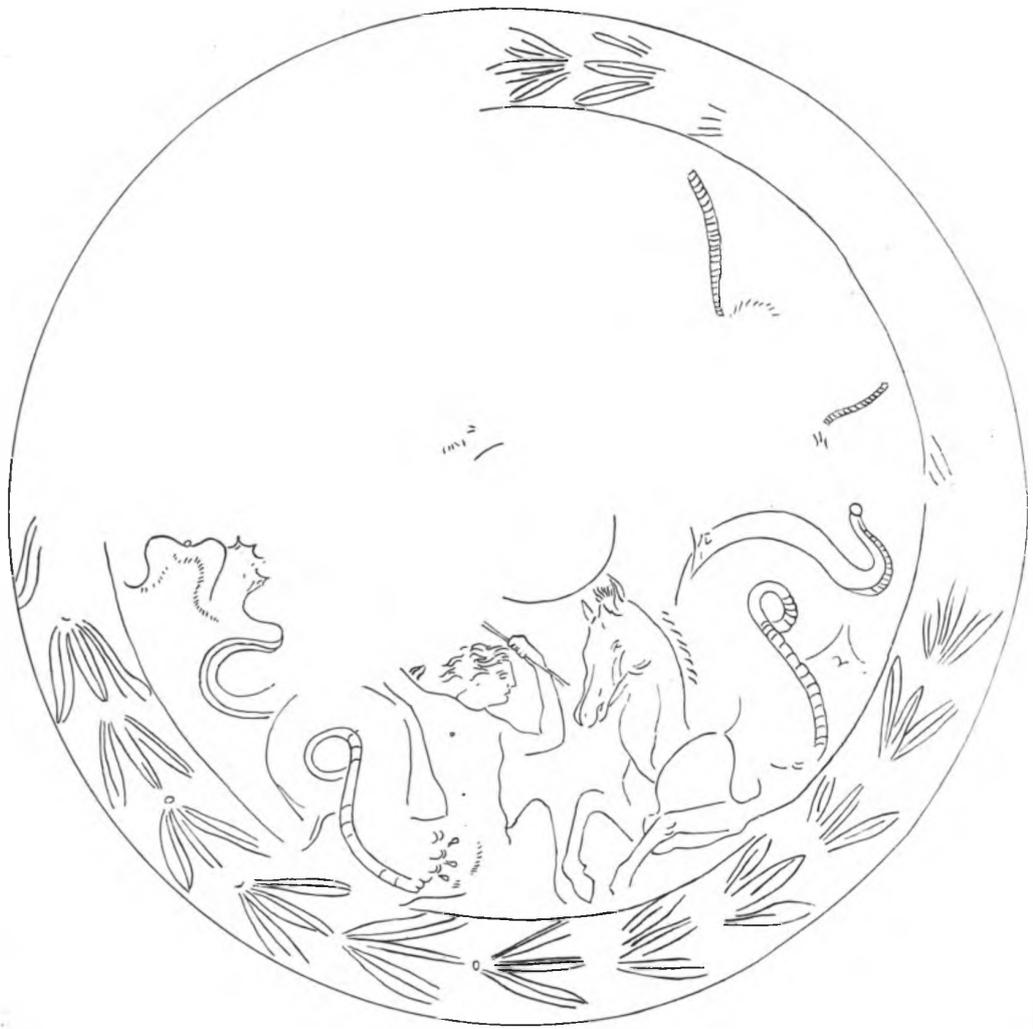


Fig. 9.

Riassumendo ora quanto abbiamo osservato sui vari elementi della cista dal punto di vista tipologico e stilistico, dobbiamo no-

(22) Cfr. RUESCH, *Musée National de Naples*, fig. 10.

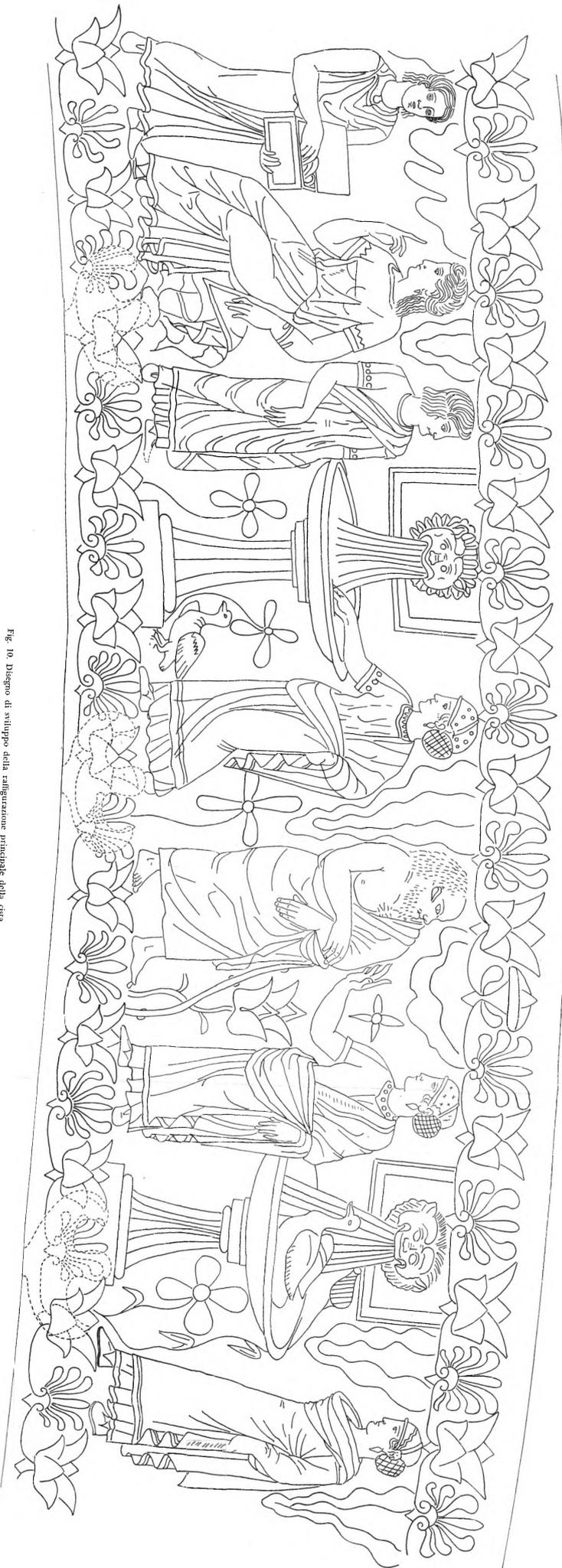


Fig. 10. Disegno di sviluppo della raffigurazione principale della città

tare quanto segue: è evidente che la decorazione graffita e la decorazione plastica erano eseguite da due diversi artigiani dato il carattere industriale di tale produzione, come giustamente affermava il Della Seta (23). Peraltro lo stesso Della Seta notava che « pur fatta questa distinzione nella tecnica del lavoro, si deve riconoscere che per ciò che riguarda soggetti e forme v'è unità di stile fra i pezzi fusi e i corpi graffiti ». Io credo che più che di « unità di stile » sarebbe meglio parlare di *uniformità di intonazione italica che si esercita su una serie di elementi figurativi, tipologici e decorativi derivati dalla tradizione artistica e culturale ellenica dal VII a tutto il III secolo a.C., e promiscuamente rielaborati e utilizzati nella decorazione di un tipico prodotto d'arte industriale qual'è la nostra cista.*

Naturalmente i relitti arcaici sono in minoranza e limitati alle parti più propriamente decorative, mentre i motivi fondamentali sono tratti dall'arte greca del IV-III secolo a.C. Per quanto riguarda infine la determinazione cronologica della nostra cista credo che, nonostante la chiara influenza di motivi greci riferibili al IV secolo, essa sia da assegnare al principio del III secolo, soprattutto in rapporto al gruppo della menade e del satiro che, come ho detto sopra, rivela già pienamente l'influsso della sensibilità ellenistica.

PIERO ORLANDINI

---

(23) Catalogo del Museo di Villa Giulia, pag. 406 e ss.