L'OINOCHOE DI TRAGLIATELLA

(Tavv. XXII - XXVII)

Devo alla squisita cortesia di S. E. Tommaso Tittoni, Presidente del Senato, se posso pubblicare l'oinochoe di Tragliatella che, pur essendo spesso ricordata, può considerarsi inedita, perchè finora era conosciuta soltanto per essere stata descritta dallo Helbig nel Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica del 1881 (1) e per lo scritto epigrafico dedicatole dal Deecke: Le iscrizioni etrusche del Vaso di Tragliatella, pubblicato negli Annali dello stesso Istituto del 1881 (p. 160 segg.), che ha il principale merito di essere accompagnato da un disegno di G. Mariani, riprodotto nelle annesse tavele L e M.

Conservato infatti da S. E. Tittoni nel suo palazzo di Via Rasella in Roma, il singolare cimelio d'arte etrusca non è facilmente accessibile agli studiosi e non era finora stato mai fotografato. Anzi probabilmente appunto per queste ragioni, che rendevano impossibile un controllo del disegno pubblicato, il vaso è stato finora assai imperfettamente studiato e solo dal punto di vista epigrafico o di qualche particolarità esegetica del soggetto.

Salomon Reinach nel suo Répertoire des vases peints giunge perfino a dare l'indicazione ancienne collection Tom. Tittoni e questa frase, ripetuta anche nella recente II edizione dell'opera (2), mostra che egli crede erroneamente che il vaso non sia più in possesso del suo scopritore; ma che, passato nel commercio antiquario, se ne siano perdute le tracce!

Con me quindi tutti gli studiosi di archeologia saranno assai

⁽¹⁾ Pp. 66-67. La descrizione dello Helbig è breve e neppure esattissima; dimentica la barca della prima zona e nella seconda parla di sei, anzichè di sette fanti.

⁽²⁾ Vol. I, p. 345.

grati all'illustre Presidente del Senato per avermi concesso la pubblicazione di questo prezioso cimelio (1).



L'oinochoc fu rinvenuta negli scavi che la famiglia Tittoni fece dal novembre 1877 all'aprile 1878 nella sua tenuta di Tragliatella (comune di Bracciano), località a circa metà di una linea ideale nord-sud tirata da Bracciano a Palidoro, a 10 Km. dalla prima cittadina e a 10 e mezzo da Palidoro. Una simile distanza la separa anche a volo d'aria da Cerveteri (Caere). Essa si trova al punto di biforcazione di un'antica via etrusca che doveva portare da Roma a Caere. Nella relazione delle Notizie degli Scavi (2) si dice che tale strada si divide in due rami, uno dei quali va a settentrione e l'altro scende a occidente alla costa, e che nella rupe occidentale della seconda vallata, nel margine destro del diverticolo, venendo da Roma, furono scoperte 19 tombe. L'oinochoe pare sia indicata tra le suppellettili dell'ultima tomba scoperta, con le parole: vasi notevoli per graffiti.

Le tombe ricordate nelle *Notizie* sono tutte a camera e dettero un materiale comune in Etruria nel VII-VI secolo a. C. (vasetti corinzi, vasi d'impasto locale, molti buccheri) nonchè materiale tardo con vernice nera (III secolo a. C.).

Questa supellettile è conservata, insieme con l'oinochoe che studiamo, a Roma, in parte nel palazzo di Tommaso Tittoni, e per il resto in quello del fratello Tito in Via della Dataria, ma, non essendosi a suo tempo tenuti distinti i corredi di ciascuna tomba, vale più per l'insieme della necropoli, che per la datazione dell'oinochoe, che del resto ha elementi precisi in sè per tale classificazione.

Nella località dovevano però esistere anche tombe più antiche, perchè non solo alcuni vasi d'impasto sembrano convenire piuttosto a tombe a fossa; ma il Comm. Tito Tittoni mi ha parlato anche di un'urna a capanna che conservò a lungo; ma poi donò a un amico.

Riserbandomi quindi forse in seguito, col gentile consenso dei

⁽¹⁾ Le bellissime fotografie riprodotte nelle annesse tavole sono state eseguite, con l'abituale valentia, dal Sig. U. Tonelli del Gabinetto Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione.

⁽²⁾ Not. Scavi, 1878, pp. 160-2. Per il nostro scopo non occorre ricordare le rovine romane trovate negli stessi scavi.

proprietari, di dare un elenco completo della suppellettile di questa piccola necropoli, credo interessante pubblicare subito tre di questi vasi posseduti da S. E. Tommaso Tittoni.

I primi due (Tav. XXII a e b) sono caratteristiche anfore ceretane (1) con superfice rossa e decorazione geometrica con palmette a fiore di loto eseguite con colore bianco. Si distinguono per la perfetta conservazione, e sono esenti da ogni pur minimo restauro o ritocco.

Il terzo (Tav. XXII c) è un bell'esempio di quei caratteristici vasi d'impasto che sono formati da tre vasi riuniti su un unico piede. io stesso ne pubblicai (2) uno, assai più modesto, trovato a Vignanello, nel territorio falisco, in una tombetta intatta di bambino del 600 circa a. C. e lo confrontai col celebre vaso di Roma con l'iscrizione di Dueno. Questo vaso di Tragliatella, adorno di protome di felini e con i due coperchietti superstiti sormontati da protome di uccelli stilizzati, si può specialmente confrontare con due vasi di Chiusi, anche più ricchi di esso, ricordati dal Bianchi-Bandinelli. Uno, di rozzo bucchero (3), trovato in una tomba a ziro di Dolciano, con coperchio adorno di fiori e di statuine di cavalli; l'altro identico (4), conservato nel Museo Civico di quella città, che anche io riproduco come termine di confronto (Tav. XXII d). Il Bianchi-Bandinelli pensa a vasi in origine rituali. Essi sono certo del VII secolo e questo di Tragliatella, d'impasto, mi pare anche più antico di quelli di Chiusi, perchè ricorda per la forma delle gambe la caratteristica brocca del Museo di Tarquinia (5), trovata nella tomba che dette la famosa situla egizia col nome del Faraone Bokenranf (circa 734-728 a. C.), databile quindi alla fine dell'VIII o ai primissimi anni del VII secolo a. C.

⁽¹⁾ Per la forma cfr. Louvre D. 48 da Caere (VII sec., Pottier); per la decorazione O. Montelius, La civilisation primitive en Italie (Stoccolma, 1895), tav. 260, 3.

⁽²⁾ G. Q. Giglioli, Scavi nella città e nella necropoli di Vignanello in Not. Scavi, 1924, p. 241, 2, tav. X, b.

⁽³⁾ R. BIANCHI-BANDINELLI, Clusium, in Mon. Ant., XXX (1925), col. 361.

⁽⁴⁾ Bianchi-Bandinelli, id., col. 362, fig. 47; Montelius, II, tav. 214, 3; Fot. Alinari 27481.

⁽⁵⁾ O. Montelius, tav. 295.

Il luogo della necropoli era nell'antichità indubbiamente nel territorio di Caere e così pensa pure il Bormann, riportando nel Corpus Inscriptionum Latinarum le tre epigrafi ivi trovate (1), da lui riunite con quelle di Careia (Galeria), pur facendo l'ipotesi che in età romana tutta la zona fosse passata a far capo al nuovo centro di Forum Clodii.

Era lì l'Artena dei Ceriti, di cui parla Livio, come di un centro già da secoli distrutto ai suoi tempi, tra Caere e Veii, cittadina che il Gell mette a Boccea e il Nibby al Castellaccio di Castel Campanile (2)?

Siccome l'oinochoe che studiamo è non solo indubbiamente etrusca nei graffiti, ma, anche come vaso, un evidente prodotto locale (3), questa determinazione che il luogo dove fu trovata era territorio Ceretano, è di notevole importanza.

Certo è ovvio che, se esistevano tombe, doveva esserci un centro abitato e a ciò si presta il nome di Civitella (4) dato da alcuni documenti alla località.

Quanto al nome di Tragliatella (5), come a quello dell'altra tenuta vicina di Tragliata, il Tomassetti pensa a una derivazione da *Talianum*, etimologia di cui non vedo veramente la possibilità fonetica.

In ogni modo, o fosse Artena, o, come crede il relatore delle *Notizie*, solo un *pagus* probabilmente del suo territorio, o un altro qualsiasi *pagus* cerite, per il nostro scopo la cosa è indifferente, essendo sempre sotto la diretta influenza di Caere.

⁽¹⁾ CIL, XI, p. 553, n. 3759-61.

⁽²⁾ Livio (IV, 61) parlando dell'Artena dei Volsci dice: Sunt qui Artenam Veientium non Volscorum fuisse credant, praebet errorem, quod eiudem nominis urbs inter Caere atque Veios fuit, sed eam reges Romani delevere, Caeretumque non Veientium fuerat.

⁽³⁾ Questo è il parere anche del Pottier, nelle annotazioni al DUMONT-CHAPLAIN, Céramique de la Grèce propre, I, (1887), n. 269, n. 1: « Vaso di fabbricazione etrusca ad imitazione delle ceramiche primitive dei Greci.... di stile particolare che denota una fabbrica locale assai antica ».

⁽⁴⁾ G. Tomassetti, Campagna Romana, II, p. 485.

⁽⁵⁾ Nella Topografia generale dell'Agro Romano del Cingolani della Pergola, pubblicata rel 1794, la tenuta di Tragliatella è del Reverendo Capitolo di S. Pietro.

La forma dell'oinochoe (Tav. XXIII) è quella comune al tardo stile detto protocorinzio, ma piuttosto tozza e irregolare. Il disegno del Mariani (Tav. XXVI), quanto alla sagoma del vaso si rivela inesatto, così però non può dirsi per i graffiti. Avendolo infatti potuto confrontare in casa Tittoni col vaso originale, ho potuto accertarmi che la riproduzione, probabilmente fatta sulla base di un lucido, è veramente accurata, ad eccezione di alcuni particolari, come il perizoma dell'uomo della zona del collo, riprodotto con linee verticali soltanto, mentre nell'originale è a reticolato, alcuni particolari dei gruppi amatori, l'oggetto che ha in mano la donna a destra di essi e la forma di qualche lettera delle iscrizioni.

Il confronto del resto è facile sulle tavole che pubblico. Possiamo quindi fidarcene per lo studio della rappresentazione.

Il vaso misura, con l'ansa, l'altezza di m. 0,24 e ha un'apertura di bocca di m. 0,09. Esso è perfettamente intatto e di fine argilla figulina giallastra. La superfice esterna è scabra e fu trovata in gran parte priva della vernice, della quale restano però parecchie tracce, chiare anche nella fotografia.

All'orlo della bocca e alle spalle vi sono infatti tuttora fascioni color bruno-violaceo. Notevole il fatto che la fascia della spalla ne ha più in basso una minore, divisa da tanti raggi triangolari adorni di graffiti. Sono i noti « denti di lupo », che nella ceramica corinzia, come pure in quella attica, sono normalmente usati col vertice in alto, intorno al piede del vaso; ma qui si trovano invece con la punta in basso alle spalle del vaso stesso (1).

Al centro della pancia la superfice era coperta da una vernice rossastra scura, sulla quale furono incise le figure che apparivano in bianco. Ora però tale vernice è conservata solo in pochissimi punti, come si può vedere dalla fotografia, e dove manca, essendosi capovolti i rapporti, il graffito appare scuro sul fondo chiaro. È probabile che uguale fosse il colore del collo. Questo caso di zone di vasi « protocorinzi » e corinzi già dipinte, nelle quali re-

⁽¹⁾ Un interessante esempio analogo lo abbiamo in un'oinochoe di provenienza siciliana, della collezione di Monaco di Baviera, che anche nella forma è assai vicina alla nostra e che il Sieveking-Hackl giudicano probabilmente un autentico prodotto protocorinzio (n. 616, tav. 26).

stano le figure graffite, generalmente di animali, con la sparizione totale o quasi del colore, è troppo comune per doverci insistere.

ESEGESI DELLA RAPPRESENTAZIONE.

La rappresentazione si divide in due zone principali, una del collo e una della pancia del vaso: sono decorate inoltre l'ansa e la fascia inferiore. In questa ultima vediamo due animali fuggenti, assai rozzamente disegnati (Tav. XXVI d (1) e Tav. XXV a), che hanno un tipo comune nei vasi « protocorinzi » o in generale arcaici e sono una lepre e un cane. La cosa strana è che l'animale inseguitore è proprio la lepre! Credo che sia facile spiegare lo strano caso. Se esaminiamo altri monumenti con la stessa scena, per esempio il coperchio del tripode protoattico di Tanagra ora al Museo di Berlino (2), noi vediamo che la lepre è stretta nella fuga tra due cani. L'artista dell'oinochoe di Tragliatella riprodusse solo la parte anteriore di questa scena, tralasciando il cane inseguitore, che era proprio quello necessario!

L'ansa (Tav. XXV b) è ornata invece, nel senso della lunghezza, da un serpente della forma come si trova in altri vasi, per esempio in uno più antico falisco-capenate di Amburgo (3).

Zona del collo.

Un uomo completamente nudo (Tav. XXIV), imberbe, con lunghi capelli, conduce per le briglie uno di quei caratteristici caproni selvaggi, specie di stambecchi, che il Poulsen identifica con il caper hircus aegagrus della Persia o dell'Egeo e che si trova già in una coppa di Nimrud del IX-VIII secolo a. C. (4). L'animale ha un lungo ciuffo sotto il mento, che potrebbe essere il barbozzo; ma anche un resto male interpretato dell'uso di mettere in bocca a qual-

⁽¹⁾ In questa tavola sono riprodotti tutti i disegni del Mariani, quindi la citazione vale per tutta la descrizione.

⁽²⁾ Arch. Zeit., 1881, tav. 4 = Reinach, R. V., 2, ed. I, 430-1.

⁽³⁾ Al Museum für Kunst und Gewerbe (Coll. Reimers), pubblicato in Jahrb., Anz. 1917, n. 27.

⁽⁴⁾ Poulsen, Das Orient und die frühgriechische Kunst, p. 17, fig. 10. Egli cita R. Lidekker, Wild oxen, sheep, and goats, p. 260, tav. XXVIII.

cuno di quegli animali o dei rami (1) o anche, come nella lamina di Monte S. Maddalena presso S. Marein, un uccello ucciso (2). Curioso il fatto di vedere questo animale addomesticato come un cavallo e interessante il modo di guidarlo. Ricordo che giustamente il Grenier (3) trova che questo tipo è comune per indicare l'atto di trascinare i cavalli fuori della scuderia, prima di attaccarli al carro e che fu ripetuto anche meccanicamente come in questo caso.

Seguono due uccelli appaiati (Tav. XXIII), poi vediamo l'incontro di un uomo e di una donna, questa tutta avvolta in un mantello a rete, ma con la testa scoperta. L'uomo invece (Tav. XXV a) è nudo, solo coperto ai reni con un perizoma. Egli ha i capelli lunghi e sciolti sulle spalle; la donna pare invece che li abbia raccolti sulla nuca. Fanno larghi gesti. Come quella del primo uomo nudo, la loro faccia è di tipo assai arcaico, con occhio piccolo, naso molto pronunciato. Il mento del primo, piuttosto sporgente, è forse indicazione di barba? Non abbiamo motivo di crederlo.

Più interessanti sono le rappresentazioni sotto l'ansa, dove, evidentemente per comodità di esecuzione e per un malinteso amore di isocefalia, una barca da un lato (Tav. XXV b) e un capro dall'altro sono messi di traverso. Sotto la barca una linea retta segna l'acqua, mentre la forma della barca stessa non differisce da quella che troviamo in un monumento su cui torneremo, la situla della Pania, di Chiusi, ora al Museo Archeologico di Firenze (4) o su vasi dipinti (5). Le due palette dietro servono da timone. Nel nostro caso la barca non ha nè remi, nè vela.

Zona della pancia del vaso.

Troviamo anzitutto (Tav. XXIII) l'incontro di un uomo con una donna, rappresentato in modo sostanzialmente identico al gruppo del collo. Soltanto i due si offrono scambievolmente un frutto.

⁽¹⁾ Per es. nella situla di Vach (Watsch) di cui riparleremo: M. Munch, Kunsthistorische Atlas herausgegeben von der K. K. Central - Commission ecc., Wien, 1889, I, tav. LIV, 2.

⁽²⁾ Szombathy, in Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, 1894, p. 231.

⁽³⁾ A. Grenier, Bologne villanovienne et étrusque (1912), p. 396.

⁽⁴⁾ DUCATI, A. E., p. 174, fig. 180.

⁽⁵⁾ Per es., in uno da Caere al Louvre, E. 751 (POTTIER, II, tav. 35, n. 71; *JHS*, 1894, p. 221); nel cratere di Aristonothos in Campidoglio (Ducati, *Storia della ceramica greca*, I, p. 140).

L'uomo appoggia la destra sul dorso di una bambina vestita come la donna (1). Le tre persone fanno evidentemente una conversazione e mi pare assai probabile che le tre iscrizioni, tutt'e tre comincianti con mi, cioè questo, possano indicare il nome di ciascun personaggio. Infatti tutto fa credere che anche l'iscrizione a sinistra della donna si riferisca a lei.

Le tre iscrizioni sono ben chiare nelle fotografie e un po' « abbellite » dal Mariani nel suo disegno. Con l'aiuto di un lucido ne presento una nuova trascrizione a grandezza naturale dovuta al cav. Stefani, che ringrazio.

MIGEZAGE

32100

3) PAVINLYAM

Su essa si è esercitato l'acume del Deecke; ma, come del resto si legge già bene nel disegno del Mariani e come ho controllato io stesso sull'originale, la penultima lettera della seconda iscrizione non può essere un N, perchè l'iscrizione è sinistrograda e quindi la linea centrale dell'N, come avviene nella terza iscrizione, doveva andare dall'alto a destra al basso a sinistra e non viceversa. Credo quindi che si debba leggere li, che tutta l'epigrafe vada letta mi/veleli/a e che la lettura del Deecke mi velena = haec (est) Helena, riportata, sia pure con un interrogativo, dal Reinach, non abbia base, tanto più che Elena in Etrusco ha altra forma elina, elinai, vilena. Quindi nessuna ragione per credere che la piccola figura sia Elena e le grandi siano Aphrodite e Paride, anche perchè sarebbe veramente buffa e inesplicabile la differenza di statura tra Elena e il suo rapitore (2).

⁽¹⁾ Non credo, dato il genere delle rappresentazioni, tutte di scene della vita comune, che si possa pensare a un devoto in presenza di due divinità.

⁽²⁾ Questa lettura è accettata anche da Ernst Krause in un suo curioso scritto: Die nordische Herkunft der Trojasage bezeugt durch den Krug von Tragliatella ecc. pubblicato a Glogau nel 1893, come appendice al suo volume Die Trojaburgen Nordeuropas, su cui torneremo, perchè, nonostante le conclu-

Quanto alla lettura che il Deecke fa delle altre iscrizioni, essa risente delle sue teorie:

```
mithesathei = hoc (vas) dat Atheia
miamnuarce = hoc (vas) Amno(n) fecit.
```

Solo si può dire che tutt'e tre le frasi cominciano con la forma possessiva o indicativa mi (I) e che la penultima lettera della III deve avere in età così arcaica il valore di gamma.

Concludendo non una scena dell'epos greco, suggerita dalla falsa lettura del nome di Troia, come vedremo in seguito, ma una semplice idillica scenetta tra padre, madre e figliola, anche se non parmi sicuro, come al Reinach, che questa tenda la manina per prendere il pomo.

Interessante è poi la forma delle lettere, che possiamo confrontare con la tabella pubblicata dal Minto nel suo volume sulla Marsiliana d'Albegna (2) e con un notevole articolo di A. Neppi Modona (3), estendendo naturalmente l'esame anche alla parola *Truia*, di cui ci occuperemo tra poco.

Vediamo infatti che le somiglianze più grandi sono con l'Alfabeto di Viterbo scritto su un vaso a forma di galletto ora al Museo Metropolitano di New York, come è chiaro dal confronto del gamma, del tau, del sigma. Le lettere dell'Alfabeto della Marsiliana si rivelano di forma più arcaica di quelle delle iscrizioni della nostra oinochoe, e quelle dell'Alfabeto di Formello di tipo più recente (specialmente per il sigma con quattro tratti). Per la data l'Alfabeto di Viterbo, come conclude il Neppi Modona, è della metà del VII secolo a. C.; quello della Marsiliana, nella datazione del Minto, della fine dell'VIII o del principio del VII e quello di Formello infine della fine del VII, principio del VI secolo.

sioni arbitrarie, contiene molte interessanti notizie. Il Krause spiega il gruppo come Paride che dà il pomo ad Aphrodite o anche come Teseo a cui Athena-Arianna darebbe il gomitolo col quale trasse Elena fuori dal labirinto!

⁽¹⁾ Nella terza iscrizione la prima lettera è confusa, come se prima ne fosse stata scritta un'altra, ma il mi iniziale mi pare sicuro.

⁽²⁾ A. MINTO, Marsiliana d'Albegna, p. 242.

⁽³⁾ A. Neppi Modona, Il nuovo monumento epigrafico protoetrusco del Museo Metropolitano di New York e la questione della provenienza dell'alfabeto in Etruria in Rend. Lincei, VI, vol. II (1926), pp. 493-520. L'alfabeto è riprodotto anche in Studi Etruschi, II, p. 621.

Ciò conferma completamente la cronologia della nostra oinochoe nell'ultimo periodo del sec. VII a. C. (1).

Proseguendo nell'esame delle rappresentazioni, seguono (Tav. XXV a) sette guerrieri (2), che si muovono velocemente a passo di danza (3). Sono tutti rivolti verso sinistra e sono evidentemente nudi o con un semplice perizoma, e armati solo di uno scudo rotondo e di tre giavellotti. Non portano elmo e restano a capo scoperto con lunghe chiome (4). Nello scudo hanno tutti uno stesso episema, la parte anteriore di un cinghiale. Questo è segno di poca fantasia dell'artista o meglio è l'indicazione dell'appartenenza dei militi a una stessa schiera, perchè ricordiamo che, p. es., nell'esercito romano, prima che Mario rendesse unica insegna l'aquila, vicino a questa erano signa di legioni il lupo, il Minotauro, il cavallo e appunto il cinghiale (5). Lo scudo rotondo, il clipeus, del quale lo Helbig (6) ha così ben lumeggiato le origini, è la nuova arma di difesa, che troviamo già nel vaso di Aristonothos, forse cumano (7), e nel fregio dei cavalieri delle patela di Prinias. Quanto al cinghiale, esso è uno degli animali che più sono oggetto delle antiche leggende eroiche, e così pure uno dei più comuni nella fauna delle opere arcaiche, venendo adoperato, sia intero, sia nella forma di protoma, come episema di scudo (8) forse con lo stesso significato apotropaico, che aveva il gorgoneion perchè ciò si verificava anche presso altri popoli dell'antichità, come per esempio i Germani del tempo di Tacito (9).

⁽¹⁾ Anche il Deecke si era accorto essere l'alfabeto assai antico.

⁽²⁾ Non nove come scrive il Reinach.

⁽³⁾ Questo mi pare sicuro nonostante che alcuni, come lo Schneider (s. v. Lusus Troiae, in Pauly-Wissowa), siano dubbiosi tra la danza e la marcia.

⁽⁴⁾ Non esattamente lo Schneider (scritto citato) parla a proposito dei cavalieri (che studieremo in seguito) con l'identica acconciatura del capo di questi fanti, di una specie di cuffia o berretto. Questa può anche essere la prima impressione; ma è chiaro che si tratta semplicemente della convenzionale espressione della chioma nell'arte arcaica. Al più potrebbe pensarsi alla presenza di una tenia, come ha, per esempio, l'Apollo di Veio; ma non credo.

⁽⁵⁾ PLINIO, N. H., X, 5.

⁽⁶⁾ Helbig in Jahresh., XII, (1909), p. 38 segg. Cfr. Ducati, La situla della Certosa, in Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Cl. di Sc. Morali, Serie II, Tom. V-VII, (1923), p. 29.

⁽⁷⁾ DUCATI, St. ceramica greca, I, 140 (II metà VII secolo a. C.).

⁽⁸⁾ P. es. nel Vaso Chigi del Museo di Villa Giulia (Corpus Vasorum Antiquorum, Villa Giulia, I, III Ce, tav. 3, 1).

⁽⁹⁾ TACITO, Germania, c. 45. Vedi sull'argomento: Rudolf Gaedechens,

Dopo i sette guerrieri, venendo a trovarsi sotto l'attaccatura dell'ansa (Tav. XXV b), è un uomo perfettamente nudo, che porta un gran bastone o una lancia, in questo caso però assai male eseguita.

Vengono infine due cavalieri, a capo scoperto, scalzi e senza knemides, tutt'e due armati di uno scudo rotondo nel quale, come episema, c'è la parte anteriore di un volatile (oca?). Ambedue tengono lo scudo nella sinistra (Tavv. XXV b e XXIV) e con la destra le redini del cavallo e il secondo anche la lancia. I cavalli hanno la criniera corta e dritta. Sulla groppa del primo, dietro il cavaliere, c'è una scimmia, che pare appoggiarsi allo scudo (1).

Segue un labirinto a sette cerchi, nel quale è l'iscrizione *Truia*, che riproduco anch'essa a grandezza naturale (Tav. XXIV):

PIVAT

Il pezzo che segue è diviso in due piani, ciascuno dei quali ha un'oscena εὖνή. Verso questi gruppi si volge una donna, in piedi, vestita del solito abito a losanghe, che fa atto di stupore. In mano ha uno specchio o ventaglio, omesso, non si capisce perchè, nel disegno del Mariani, ma chiaro nella nostra fotografia (Tav. XXIII). Presso lei sono dei segni che potrebbero indicare rocce, ma che mi sembrano più probabilmente un'ingenua rappresentazione dei seggi caratteristici dell'età orientalizzante (2).

L'interesse centrale di questa zona è dato dal labirinto e dai due cavalieri che sembrano uscirne. Il labirinto è sicuro (3), perchè è rappresentato nell'identico modo come lo troviamo nelle monete stesse di Cnossos (4) e in monumenti anche posteriori (5). Questa

Eberkopf und Gorgoneion als Amuletten in Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande, fasc. XLVI (1869).

⁽¹⁾ Il Krause (scr. cit. p. 30) pensa a torto che possa essere anche un cane.

⁽²⁾ P. es. Trono Barberini (Ducati-Giglioli, Arte Etrusca, II, fig. 48); Canopo di Dolciano (id. I, fig. 30 b). L'idea dello Helbig (Ann. Inst., 1881, p. 67) che si tratti di due grandi vasi mi pare del tutto insostenibile e così pure quella del Krause che pensa a idoli.

⁽³⁾ Il Deecke lo prese a torto per una città (Ann. Inst., 1881, p. 160).

⁽⁴⁾ Cfr. quelle riprodotte nel Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, VII, fig. 14. La moneta è del IV secolo a. C.

⁽⁵⁾ Così nel celebre graffito pompeiano (CIL, IV, 2331) con la scritta: hic habitat Minotaurus. Cfr. Not. Scavi, 1913, p. 358, n. 11.

è la parte delle rappresentazioni dell'oinochoe che quasi unicamente ha destato interesse ed è stata oggetto di parecchie ricerche di carattere esegetico, non solo dello Helbig e del Deecke negli articoli citati; ma del Benndorf (I) e in un fondamentale scritto, del Von Premerstein (2), dello Helbig stesso in una nuova memoria (3), del Krause nello scritto già ricordato e di altri fino al Della Corte (4). Sull'argomento possono leggersi due lucidi riassunti nell'articolo Troia, Troiae ludus di J. Toutain (del 1912) nel Dizionario del Daremberg-Saglio (5) e in quello Lusus Troiae (del 1927) di K. Schneider nella Real-Encyklopädie del Pauly-Wissowa.

Questi studiosi anzitutto riconoscono unanimi e senza dubbio alcuno il carattere etrusco del vaso e poi ne traggono argomento per studiare l'origine del ludus Troiae. Si sa che questo celebre gioco romano era riservato ai bambini e giovanetti di grande famiglia, fino ai 17 anni. Si è voluto quindi subito vedere se i cavalieri dell'oinochoe possono considerarsi giovanetti. Lo Helbig credeva di sì; ma la sua idea fu confutata dal Toutain, pur essendo vero che in un'arte così arcaica e così popolare una differenza tra uomo adulto e giovanetto non sia facile, come vediamo nel caso della bambina del gruppo familiare, prima studiato, che solo per le dimensioni differisce dalla donna, mentre d'altra parte l'isccefalismo in questa, come in tutte le rappresentazioni del tempo, altera qualsiasi proporzione. Quindi la cosa non mi pare sia risolvibile, perchè l'argomento che in un'età così arcaica gli uomini adulti dovrebbero portare la barba non può valere, dal momento che anche gli adulti qua sono sbarbati. La questione del resto non parmi di grande importanza, perchè, come vedremo,

⁽¹⁾ O. Benndorf, Ueber das Alter der Troiasspielerei, appendice allo scritto del Büdiger, Die römische Spiele und der Patriciat, in Sitzungsberichte der K. K. Akad. der Wissensch. zu Wien. Phil. Philos. Kl. CXXIII, Abt. III (1890), p. 47 segg.: ripubblicato in appendice a Reichel, Homerische Waffen.

⁽²⁾ VON PREMERSTEIN, Das Troiasspiel und die tribuni celerum, in Festschrift für Otto Benndorf (Vienna 1898) p. 261.

⁽³⁾ W. Helbig, Sur les attributions des Saliens nelle Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, XXXVII, 2, p. 266, fig. 32.

⁽⁴⁾ Perrot-Chipiez, VII, p. 118; E. Pottier, s. v. labyrinthus nel Diz. del Daremberg-Saglio; Matteo della Corte, Juventus (Arpino, 1924).

⁽⁵⁾ La fig. n. 7102 che accompagna questo articolo, come quella di tutti gli scritti precedenti e seguenti, non è che la riproduzione di parte della tavola M degli Ann. Inst., 1881.

non è affatto sicuro che il gioco nel VII secolo dovesse essere riservato ai giovanissimi, come nell'età imperiale.

Quello che è assolutamente da escludersi è l'idea che la presenza della scimmia indichi una caricatura come pensa lo Helbig (1). Giustamente il Toutain ha osservato che si tratta solo d'imperizia del disegno arcaico. Che la scimmia poi, come sostiene lo stesso Toutain, non posi sulla groppa del cavallo, ma sia aggiunta per riempire lo spazio, come avviene nei vasi corinzi con animali e segni (2), è affatto improbabile, sia perchè questo horror vacui l'artista di Tragliatella non lo sente, sia perchè il particolare che essa è leggermente sollevata dalla groppa del cavallo, si nota anche in altri monumenti arcaici (3) ed è caso parallelo a quello delle redini con cui è guidato il caprone nella rappresentazione del collo del vaso. Del resto, mentre la scimmia, che già compare in Etruria a Tarquini sulle tre fibulette della citata tomba della fine VIIIprincipio VII secolo, col vaso egizio di Bokenranf, e precisamente nell'atto di stringere con le mani superiori il muso del cavallo che costituisce l'arco della fibula, sul dorso del quale è seduta, la ritroviamo nelle ambre di Satricum (4), nei vasetti plastici protocorinzi (5), nella tomba infine detta appunto della Scimmia a Chiusi (6). Quindi non è certo una novità nell'arte etrusca ed è probabile che dall'Africa o forse anche da qualche parte dell'Europa, dove esistevano ancora, le scimmie venissero spesso portate vive in Etruria dai naviganti. L'uso poi di far posare animali sulla groppa di altri è pure assai comune nell'arte greca ed etrusca e deriva da tipi noti fin dall'età micenea. Così, tanto per citare qualche esempio, nella situla eburnea della Marsiliana d'Albegna (7), nella famosa anfora di Monaco col Giudizio di Paride,

⁽¹⁾ Helbig, Sur les attrib. des Saliens, cit.

⁽²⁾ Egli ricorda il cratere di Anfiarao di Caere a Berlino (Reinach, $R.\ V.$, I, p. 199).

⁽³⁾ P. es. il grifone che accompagna Apollo nell'anfora della Bibliothèque Nationale di Parigi (Mon. Inst., II, XVIII).

⁽⁴⁾ In una tomba orientalizzante ora al Museo di Villa Giulia (Della Seta, Museo di Villa Giulia, p. 247, n. 12031).

⁽⁵⁾ P. es. nella stipe del tempio di Satricum (Della Seta, op. cit., p. 286, pp. 10450.1)

⁽⁶⁾ Posteriore al 450 a. C., Mon. Inst., V, tav. 32, 34; DUCATI-GIGLIOLI, Arte Etrusca, Pittura, fig. 27.

⁽⁷⁾ MINTO, Marsiliana, tav. XVIII, fig. 14.

di tipo ionico, ma molto probabilmente fabbricata in Etruria (1) ecc.

La questione di questa scena, che il Pottier chiama una curiosa pittura ancora male spiegata, è assai interessante, perchè i fatti sicuri sono tre:

- 1) la presenza di due cavalieri armati;
- 2) la sicura rappresentazione del labirinto;
- 3) che in questo labirinto è scritta la parola Truia (2).

Quest'ultima parola a primo aspetto ricorda indubbiamente il nome della celebre città asiatica, come conferma l'etnico Truials scritto a indicare i prigionieri troiani sacrificati da Achille ai mani di Patroclo nella nota pittura François di Vulci che, qualunque sia la sua forma verbale, indica troiano e presuppone un Truia come nome di città (3). Ma è ormai sicuro che la somiglianza è solo apparente e che con Troia la parola del vaso di Tragliatella non ha nulla a che fare. Già nel 1840 il Klausen (4) e poi nel 1852 il Goebel (5) riavvicinarono truia ai verbi antroare o amptruare, redantruare o redamptruare delle glosse di Festo (6), facendone quindi un vocabolo prettamente etrusco o italico. Truia e poi Troia era quindi la lizza, l'arena, il luogo dove si facevano i giochi e il

⁽¹⁾ Sieveking-Hackl, n. 837, T. 33, Furtw.-R., tav. 21. Per tutto vedi Ducati, Situla Certosa, pp. 51-52.

⁽²⁾ Non capisco come il Toutain giunga a scrivere seriamente aiurt = truia, come se esistesse la possibilità di una lettera in senso inverso. Aiurt è assurdo in sè stesso ed è impossibile per la direzione della lettera rho.

⁽³⁾ CIE, n. 5260, dove il Danielsson dà il commento filologico alla parola; Garrucci, Tavole fotografiche pitture Vulci, tav. VII; Vercers, tavv. XXI-XXX; Ducati-Giglioli, Arte Etr., Pittura, fig. 40. Il Deecke cita nel suo articolo anche uno specchio di Achille e Ettore dove leggeva, col Gamurrini, Truial su una porta di città (sic!). Invece si tratta del nome Truil(e), cioè Troilo, che infatti figura nella rappresentazione, e il nome è scritto sulla base di un Palladio. Lo specchio trovato a Bolsena è ora al Museo Britannico e l'errore fu già riconosciuto dal Körte (Gerard-Klugmann-Körte, Etrusk. Spieg., V, 110; Walters, Catal. of British Mus., Bronzes, n. 625).

⁽⁴⁾ KLAUSEN, Aenaes und die Penaten, p. 820.

⁽⁵⁾ Goebel, De Troiae ludo, p. 24. Cfr. il Marquardt, Römische Staatsaltertümer, VI, 505.

⁽⁶⁾ Paolo, ep. Festo, V.S., p. 9, andruare id est recurrere a graeco verbo ἀνα-δρομεῖν venit; hinc et drua vocata est. Ibid. antroare gratias (gradus?) referre: truam quoque vocant quo permovent coquentes extra. Cfr. Thesaurum linguac latinae, I, s. v. amptruo; Wilde, Etym. Wörterb. s. v. amptruo.

nome era poi passato al più popolare di questi, tanto da trovarsene traccia negli scrittori dell'età molto più tarda, perchè, accanto al nome ludus o lusus Troiae, anche quando nessuno evidentemente dubitava più che il nome si riferisse alla città dell'epopea, si diceva talvolta solamente Troia, come troviamo in Svetonio (I) e nello stesso Virgilio (2). Il Benndorf nello scritto citato trovò piena conferma a tale etimologia nel nostro vaso, scoperto più di trenta anni dopo gli scritti del Klausen e del Goebel, cosicchè il nome del ludo si trova in un prodotto etrusco di tanti secoli anteriore alla menzione di Plutarco, che è la prima, nei testi, del ludus Troiae.

L'idea del Benndorf fu pienamente adottata dal von Premerstein, dallo Helbig, dal Toutain, dallo Schneider ecc., tanto che ormai può considerarsi una questione pacifica. Il fatto è per noi prezioso, non solo per spiegare l'origine del gioco; ma anche perchè getta un raggio di luce su altri fenomeni simili, quando cioè con i nuovi contatti con l'ellenismo e con la leggenda Troiana così completamente adottata e universalmente creduta dai Romani stessi come tradizione sicura delle loro origini, parole comuni che con Troia e la Grecia nulla avevano a che fare, furono fraintese e diventarono l'origine di nuove leggende (3). Nata la falsa etimologia, il truia diventò il ludus Troiae e, come cantò Virgilio (4), si credette che

Hunc morem cursus atque haec certamina primus Ascanius, Longam muris cum cingeret Albam, Rettulit et priscos docuit celebrare Latinos, Quo puer ipse modo, secum quo Troia pubes; Albani docuere suos: hinc maxima porro Accepit Roma et patrum servavit honorem...

⁽¹⁾ SVET., Caes., 39, Troiam lusit.

⁽²⁾ Vergil., Aen., V, 602: Troiaque nunc pueri Troianum dicitur agmen. Così anche nei testi greci. Cass. Dio, XLIX. 43. 3 (την Τροίαν ίππεῦσαι); LI, 22, 4 (καὶ την Τροίαν εὐπατρίδαι παῖδες ἵππευσαν); LIV, 26, 1; LIX, 11.

⁽³⁾ Benchè non c'entri Troia, ricordo come la conserva d'acqua, poi carcere Mamertino, da *tullus* (= polla d'acqua) abbia dato origine alla leggenda del *Tullianum*.

⁽⁴⁾ VERG., Aen., V, 597 e segg.

Il poeta sapeva il *ludus* antichissimo (I) e lo pensò celebrato in Alba Longa nel sec. XII av. C.; noi ora possediamo un documento del tempo che ci attesta essere già giocato nel territorio ceretano alla fine del VII e già col nome di *truia* (2).

Ho detto che la prima menzione è in Plutarco (3), quando fu celebrato da Silla; col trionfo di Cesare ebbe luogo in estate, poi nel 29 a. C. fu rinnovato l'8 agosto per la dedicazione del tempio di Cesare nel Foro e l'anno 11 o 13, il 4 maggio, per quella del teatro di Marcello (4). Dalle testimonianze sappiamo che era formato di due schiere, la turma maiorum e la turma minorum. Dice Svetonio di Augusto (5): Troiae ludum edidit frequentissime, maiorum minorumque delectu, prisci decorique moris existimans clarae stirpis indolem sic notescere.

È chiaro che la falsa etimologia doveva esercitare un fascino, insieme con l'antichità sicura, su chi si vantava discendente di Enea e voleva restaurare ogni antico ordinamento.

Così Virgilio (6) lo pensa istituito in Sicilia pei funerali di Anchise. Chiamato Epitide, l'aio di Ascanio, Enea gli ordina di farlo venire con la squadra dei fanciulli. « Il piano è fatto sgombrare » — continua nella sua bella didascalia G. Pascoli —. « Vengono tra l'ammirazione di tutti, una ghirlanda sulla galea (7), due aste in mano, alcuni la faretra, tutti un monile al collo. Sono tre turme, con tre condottieri, in ogni turma dodici giovi-

⁽¹⁾ L'antichità del gioco era nota agli scrittori antichi: Cass. Dio, XLIII. 23, 6: τήν τε ιππασίαν την Τροίαν καλουμένην οί παΐδες οἱ εὐπατρίδαι κατὰ τὸ ἀρχαῖον ἐποιήσαντο.

⁽²⁾ Vedi per tutto gli articoli citati del Toutain e dello Schneider e l'*Epos* di Giovanni Pascoli, pag. 205-208.

⁽³⁾ PLUT., Cat. min., 3.

⁽⁴⁾ Cass. Dio, LI, 22; LIV, 26. PLIN., N. H., VIII, 17. Quindi l'idea del von Premerstein che fosse celebrato insieme con le danze dei Salii nei *Quinquatri* (19 marzo) e nell'*Armilustrium* (19 ottobre) non è giusta.

⁽⁵⁾ SVET., Aug., 44. Cfr. id. Cacs, 39 e Tib., 6.

⁽⁶⁾ VERGIL., Aen., V, 545-603.

⁽⁷⁾ Il Pascoli cita il seguente verso 673, dove si dice che Ascanio gettò via la galea, per rafforzare la sua spiegazione che i giovanetti avessero l'elmo, sul quale era la corona (cfr. VI, 751: fronte super galeam et felici comptus oliva), cosa certo possibile; ma è pur vero, come nota lo Schneider, che ciò poteva, nel caso, essere solo del capo-squadra e non degli altri. Infatti Virgilio dice espressamente che la ghirlanda (tonsa corona) premeva la chioma e ciò piuttosto che in apparenza, come crede il Pascoli, poteva essere in realtà.

netti. Priamo, figlio di Polite, Atys, Iulo sono i condottieri, su graziosi cavalli. A uno schiocco di frusta di Epitide, le due righe, che facevano le tre turme, divise ognuna in due drappelli e procedenti a due per due l'una dopo l'altra, galoppano in direzione contraria, poi ritornano l'una contro l'altra e così più volte e si mettono in cerchio e fuggono e si assalgono e rifanno la pace. Le loro evoluzioni sembrano l'inestricabile errore del labirinto; essi paiono delfini che ruzzino nel mare ».

È chiaro dunque che al tempo di Augusto, il gioco era un carosello eseguito da tre schiere di dodici giovanetti ciascuna, montati su vivaci cavalli e completamente armati. Aveva dovuto avere una modificazione, forse in ricordo delle tre parti primitive del popolo Romano, i Tazii, i Ramni e i Luceri (I) e Virgilio ne approfitta per introdurre Atys, il leggendario capostipite della gens Atia, quella della madre di Augusto, la cui fusione con la gente Giulia era adombrata nell'amicizia dei lontani progenitori (2).

Poi Virgilio, per dare un'idea chiara delle eleganti evoluzioni dei giovanissimi cavalieri, evoca l'immagine del labirinto:

Ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta
Parietibus textum caecis iter ancipitemque
Mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi
Falleret indeprensus et inremeabilis error:
Haut alio Teucrum nati vestigia cursu
Impediunt, texuntque fugas et proelia ludo,
Delphinum similes, qui per maria umida nando
Carpathium Libycumque secant luduntque per undas.

Ora due cose sono certe: che Virgilio non conosceva l'oinochoe etrusca sepolta da ben sei secoli nella tomba di Tragliatella e che tanto meno il semplice artista cerite conosceva Virgilio, vissuto sei secoli dopo! La connessione del gioco Troia col labirinto nell'uno e nell'altro documento non può d'altra parte essere fortuita. Mi pare dunque logica l'idea espressa già dal Benndorf che il labirinto fosse appunto la base della figura che sul terreno esegui-

¹⁾ SERVIO, ad Aen., V, 560.

^{(2) . . .} Atys, genus unde Atii duxare Latini, Parvus Atys pueroque puer dilectus Julo.

vano i giovani nelle loro evoluzioni, così come nella danza γέρανος di Delo, figurante la fuga delle gru (I) e derivata dall'Arianneia di Cnossos (2), labirinti che erano in realtà segnati sul suolo.

Un singolare documento di simili figure è stato messo in valore dal Della Corte (3) e spiega anche la similitudine virgiliana dei delfini che fanno carole sulle onde.

A Pompei infatti fu scoperto un graffito (4) in cui si loda lo iuvenis Septumius per la sua bravura nell'eseguire il lusus serpentis:

serpentis lusus si qui tibi forte notavit
Sep(t)umius iuvenis < quos > facit ingenio
spectator scaenae, sive es studiosus equorum
sic habeas lances semper ubique pares,

dove questo piccolo carme (5), con versi che cominciano tutti con s e che hanno molti s, è scritto nella figura di un serpente, senza alcun dubbio per rappresentare la figura che prendeva la schiera dei cavalieri nel gioco pompeiano (6). Del resto il labirinto come chemin de Jérusalem ha ancora un uso simile nel medioevo e rifiorisce nei Giuochi d'Amore del Rinascimento, non solo, ma, come ha osservato W. Mayer, e dimostrato il Krause, il nome stesso di Troia vive nel lontano settentrione, dal momento che Trojeborg è il nome dei campi di gioco nella Norvegia settentrionale e Tröborg (da Troiaborg) è una località presso Wisby nell'isola di Gotland. Troytown si trova nelle isole britanniche, ecc. (7).

Luc., Salt., 34. Per il labirinto e il γέρανος vedi L. Pallat, de fabula Ariadnea, Diss. Berl. 1891.

⁽²⁾ PLIN., N. H., XXXVI, 85, parla di questi labirinti, in pavimentis puerorumve ludicris campestribus videmus. Lo Schneider pensa giustamente che si trattasse di qualcosa di simile alle linee che si disegnano in terra nei campi di tennis.

⁽³⁾ M. DELLA CORTE, Juventus, p. 20.

⁽⁴⁾ CIL, IV, 1795.

⁽⁵⁾ Siccome il carme è piuttosto difficile ad interpretare, riporto la parafrasi di Della Corte: « Se tu rifletti quale e quanta perizia e maestria mette lo iuvenis Septimius nell'eseguire il ludus serpentis, sii tu amante dell'effetto scenico e coreografico che da quelle evoluzioni di squadra equestre risulta, sii tu innamorato dei cavalli e della tecnica dell'equitazione, le tue inclinazioni resteranno egualmente soddisfatte e appagate ».

⁽⁶⁾ Che il serpente sull'ansa sia un accenno a un gioco del genere? Ma è far viaggiar troppo la fantasia!

⁽⁷⁾ WILHELM MAYER (citato dal Benndorf) in phil. philos. Kl. der Bayer. Akad der Wissensch., 1882, II, fasc. III. Cfr. pure Cook, Zeus, a study in

Il Krause nello scritto citato dà interessantissime notizie su queste costruzioni nordiche a forma di labirinto, di un'impressionante somiglianza con quello delle monete di Cnossos e della nostra oinochoe, e narra le leggende che vi si riferiscono e che egli crede miti solari. Da esse deduce nientemeno che l'origine nordica del mito della guerra di Troia e del gioco romano, che egli crede giustamente indipendente dall'epica greca, pur escludendo che sia stato esso a dare il nome alle costruzioni settentrionali, esistenti le più in terre che non furono mai soggette ai Romani. Il Krause protesta poi che tutte queste conclusioni, benchè stampate dieci anni dopo la pubblicazione del vaso di Tragliatella, furono da lui fatte prima di avere la più lontana notizia di esso e degli scritti ad esso relativi e che, quando ne venne a conoscenza, ne esultò come di una mirabile conferma per mezzo di una delle « più notevoli scoperte che mai siano state fatte in territorio italiano ».

Venendo a studiare le rappresentazioni, il Krause è del parere che Troia sia originariamente il nome non del gioco o della danza, ma, come in Inghilterra e nella Scandinavia, del campo stesso di gioco col labirinto e, quanto alle due figure di cavalieri che ne escono, dato che la prima è senza lancia e che i sessi sono difficilmente identificabili nelle teste di questa arte, pensa che essa sia una donna e precisamente la vergine che nelle leggende nordiche è liberata dal labirinto. Egli infatti già precedentemente aveva esaminata la leggenda della liberazione della giovane dopo l'uccisione del drago, simbolo per lui del Sole (nelle lingue nordiche di genere femminile) liberato a primavera del mostro tenebroso dell'inverno.

Per i sette danzatori armati li pensa giustamente uscenti anche essi dal labirinto e li riavvicina ai Salii e alle danze germaniche armate e pensa che il cinghiale, protoma dei loro scudi, sia proprio il simbolo nordico della vittoria e l'animale sacro a Freyia. Per l'uomo nudo dietro essi ricorda perfino Mamurio, il fabbro degli Ancili....

Poi egli crede che la figura piccola tra le due grandi sia veramente Elena e che la scena rappresenti il Giudizio di Paride o, per la difficoltà di trovarlo rappresentato in Etruria nel VII sec., Teseo e Athena, nel mito della liberazione di Elena dal labirinto e di-

ancient religion (1914) I, pag. 467 segg., fig. 332 (la solita del labirinto con i due cavalieri).

scorre del nome di questa con indigesta erudizione. Infine crede che la donna presso i seggi sia presso due idoli e la mette in relazione con il fantoccio bruciato in Germania nelle feste pasquali. Perfino le scene erotiche sono da lui spiegate come gli sponsali della Vergine col suo liberatore e colle scene scandalose che gli antichi scrittori sacri lamentavano accadere nelle feste di primavera germaniche!

L'oinochoe di Tragliatella è quindi per lui un documento che comprova il collegamento di queste leggende nordiche con il Mezzogiorno.

Il ragionamento è fatto con abilità; ma quanto c'è di vero? Con queste storie del mito solare si è giunti, è ben noto, a trovarlo in.... Napoleone! Certo alcuni riavvicinamenti sono impressionanti; ma le conclusioni sono temerarie. Abbiamo visto che la lettura del nome di Elena è insostenibile e quindi cade anzitutto l'interpretazione del Giudizio di Paride o simili. Così che il primo cavaliere sia una donna, è assurdo: si è visto che va spiegato altrimenti. Quello che è sicuro è il riavvicinamento del labirinto detto Truia con i luoghi settentrionali che hanno questo nome e le figure dette Troia. Il fatto che li troviamo in terre del Nord, che non furono romane, non è argomento decisivo per negare l'origine italiana, essendo incerta l'età e potendo gli usi varcare la frontiera; anzi se la parola è di orgine etrusca, questa provenienza dall'Italia è ovvia. Se invece, come sostiene il Krause, la parola è indo-europea, allora può pensarsi anche che essa sia un patrimonio antichissimo della razza sin da prima della divisione dei popoli. Sarebbe perciò veramente interessante che un glottologo riprendesse con metodo moderno lo studio di questa interessante questione.



Dunque nella nostra oinochoe i due cavalieri eseguiscono il gioco di Troia percorrendo armati il cammino del labirinto. Essi potrebbero certo essere giovanetti; ma anche no e infatti, siccome altra testimonianza di età così antica non ci resta (l'evocazione di Virgilio è rievocazione tutta sua contemporanea) mi pare non possiamo escludere che molto probabilmente, com'è avvenuto in altri casi, il gioco fosse dapprima di adulti e di ragazzi, restando poi riservato solo a questi. Un particolare interessante è la mancanza di elmo, come evidentemente doveva essere allora in realtà e come

era probabilmente anche a Roma, almeno in un primo periodo, se, come vedemmo, ciò pare possa dedursi dagli stessi versi virgiliani.

Il Pascoli, per il fatto che Virgilio « lo vuol nato in occasione di funebri » pensa che « in funerali fosse fatto », e siccome la oinochoe fu trovata in una tomba e in tempi storici il gioco fu eseguito ai funerali di Drusilla (1) l'idea pare suggestiva. Ma in realtà le rappresentazioni del vaso sono (anche troppo!) della vita quotidiana e al più può pensarsi che il gioco potesse anche in origine essere tanto festivo, quanto funebre, come per esempio l'altro che gli Etruschi (pare di Capua) trasmisero ai Romani, quello dei Gladiatori.

Dopo Augusto, che tralasciò la celebrazione del Troia quando vi si ruppe una gamba M. Claudio Marcello Asernino, nipote di Asinio Pollione (interruzione che pare durata nell'impero di Tiberio) il gioco fu celebrato sotto Caligola (2) e sotto Claudio (3) e vi comandarono schiere Nerone di 9 anni e Britannico di 6. L'ultima menzione è di Galeno nel II secolo (4). Resta da fare un'osservazione. Nell'oinochoe vediamo due soli cavalieri uscire dal labirinto e di essi il primo non ha la lancia. Lasciamo la citata ridicola idea del Krause e cerchiamo di spiegare la cosa. Evidentemente egli è il capo e l'altro, il lanciere, è il primo della schiera, immaginando l'artista gli altri ancora nel labirinto. Che il primo sia il capo lo Schneider lo deduce dal confronto con un'interessante moneta di Augusto (5) del 12 a. C. in onore di Caio Cesare. Il giovane principe è rappresentato a cavallo, cal capo scoperto, con lo scudo nella sinistra e tenendo con la destra le redini. È quindi legittima l'ipotesi che sia ricordato nell'atto che conduce la turma del Troia, nella celebrazione fatta per l'inaugurazione del teatro di Marcello.

* *

Ma un'altra questione va affrontata. Sono o no in relazione col gioco Troia i sette giovani che eseguiscono la danza armata? Dal fatto che sono separati dagli altri per mezzo dell'uomo com-

⁽¹⁾ CASS. DIO, LIX, 11.

⁽²⁾ SVET., Gai, 18, 3; CASS. DIO, LIX, 11.

⁽³⁾ SVET., Claud., 21; Nero, 7; TACIT., Ann., XI, 11.

⁽⁴⁾ GALEN. (ed. Kulm), XIV, p. 212

⁽⁵⁾ Cohen 2, nn. 39-51, p. 68.

pletamente nudo col bastone, parrebbe che le due scene fossero divise; ma c'è una testimonianza di Festo, che dà molto a pensare (1). Egli dice: redantruare dicitur in Saliorum exercitationibus < quod > cum praesul amptruavit quod est motus edidit, ei referuntur invicem idem motus. Qua si parla della danza armata dei Salii e si mette in relazione col verbo redantruare, cioè con il Truia. Giustamente perciò il von Premerstein e lo Helbig (2) vollero vedere una connessione tra le due cose e pensarono che il Truia, in origine ludo sacro (3) potesse essere allora eseguito non solo da schiere di cavalieri, ma anche da schiere di fanti. Il Premerstein ricorda che il 10 marzo e il 10 ottobre avevano luogo le processioni dei Salii e Servio, commentando il verso citato (4) dice a proposito del Troia: lusus ipse quam vulgo pyrrhicam vocant Troia vocabatur. Abbiamo però visto che le date non coincidono con la celebrazione del Troia e, quanto alla pirrica può riferirsi anche ai caroselli equestri. Più importante la testimonianza di Seneca nelle Troades dove facendo lamentare ad Andromaca la sorte di Astianatte, ricorda il lusus Troicus, e sebbene parli di turmae, cioè di schiere di cavalieri, accenna a un mobilis pes e a un priscus saltatus che non può che riferirsi a danze a piedi (5). Ciò del resto non è tanto incomprensibile se si pensa che, come ha dimostrato lo Helbig, le prime rappresentazioni di cavalieri nell'arte italica primitiva provano che si trattava di opliti montati. Queste idee sono confutate dal Toutain, che pensa che anche in antico non si doveva trattare che di caroselli di giovanetti cavalieri di chiara stirpe; ma più

⁽¹⁾ Festo, d. v. s., p. 270.

⁽²⁾ Von Premerstein, scr. cit., p. 261; W. Helbig, Sur les attributions des Saliens, cit., p. 267. Abbiamo visto che anche il Krause è di questo parere. Quella che mi pare un'ipotesi insostenibile e caduta è l'idea del Premerstein che il Troia fosse diretto dai tribuni celerum, la glossa di Servio non essendo argomento sufficiente per crederlo.

⁽³⁾ Ciò è detto espressamente nelle nostre fonti: Plutarco: ίερὰ ἱπποδομία; Galeno poi lo mette in relazione coi μυστήρια.

⁽⁴⁾ Aen., V, 602.

⁽⁵⁾ Seneca, Troad. v. 775 segg.

non arma tenera patria tractabis manu sparsasque passim altibus latis feras audax sequeris nec stato lustri die, solemne referens Troici lusus sacrum puer citatus nobilis turmas ages; non inter aras mobili velox pede, reboante flexo concitos cornu modos barbarica prisco templa saltatu coles.

giustamente lo Schneider non la respinge che in parte. Per me le osservazioni del Premerstein e dello Helbig restano, nella loro parte sostanziale, fondamentali e mi pare che ad esse il nostro vaso porti un contributo di grande attendibilità, finora non abbastanza notato. Posso ammettere che, come ricorda lo Schneider, non si abbia nessuna circostanza che provi che a Roma la danza dei Salii e il lusus Troicus si celebrassero nelle stesse feste e che nessuna testimonianza ci resti di un Troia a piedi in età storica; ma parmi evidente che dovette essere altrimenti sei secoli prima e che la testimonianze citate siano una debole, ma certa eco di un tempo quando nel labirinto si eseguivano evoluzioni di fanti a piedi e di fanti montati. Del resto che nel nostro vaso i sette giovani eseguiscano una danza armata (ed è da notare che anche in questo caso, a Caere i guerrieri non portano elmo, ma hanno il capo scoperto) ce lo confermano i monumenti coevi. Uno è il secchiello di argento, trovato a Chiusi e ora al Museo Archeologico di Firenze, col nome di Plicasnas (1), monumento pregevolissimo della fine del VII secolo ed esempio, come nota altrove lo stesso Ducati (2), di come l'arte etrusca seppe trasformare e unificare gli elementi orientali. In esso, dove c'è una vivace rappresentazione di scene etrusche, compaiono due guerrieri armati (anche con l'elmo questa volta) che sono in atto di compiere una danza saltata.

Analoghe figure si hanno nella situla della Pania, già citata e in altri monumenti, come un singolare e poco noto vaso d'impasto, un po' più antico dei suddetti monumenti, trovato nella zona falisca-capenate e finito con la collezione Reimers nel Museo artistico-industriale di Amburgo (3). Ne do una fotografia più di prospetto di quella pubblicata dal Bellheimer e la riproduco a Tav. XXVII b. Dirò anzitutto che il vaso, da me esaminato ad Amburgo la scorsa estate, è assolutamente autentico. Possiamo dunque osservare bene questa rappresentazione che, a quanto mi risulta, è un unicum nella ormai grande serie dei vasi di quella tecnica, origine e età. Due guerrieri, completamente armati, sono in atto di eseguire una frenetica danza saltata (una vera fantasia) e tendono, certo ritmicamente, in avanti i due giavellotti che ciascuno di loro impugna

⁽¹⁾ DUCATI, A. E., p. 176, fig. 178.

⁽²⁾ Ducati, Situla della Certosa, p. 61, Tav. VII c.

⁽³⁾ Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe. Il vaso, alto m. 0,20, è stato pubblicato da R. Ballheimer nell'Anzeiger dello Jahrbuch 1909, col. 21, fig. 2. La fotografia è della Direzione del Museo e ringrazio il prof. von Merklin di avermela procurata.

colla destra. Essi sono araldicamente disposti ai lati di una specie di « fusto a volute » di tipo orientale, che richiama quelli studiati dal Von Bissing nel II volume di questi *Studi Etruschi* (I). La schiera di Tragliatella è più compassata nei movimenti, ma se si pensa che siamo in un'età così arcaica, non c'è dubbio che anche essa rappresenta quei militi nell'atto di iniziare la danza (2).

L'uomo nudo sarà uno spettatore, sarà un atleta col grande bastone che serviva (e serve tuttora) per il salto? Non credo che abbiamo elementi per decidere.

Resta a ricordare le figure graffite nei triangoli (o denti di lupo) sul collo del vaso, che sono evidentemente tutte bucrani con lunghe vitte scendenti dalle corna.

ESAME STILISTICO.

Venendo all'esame stilistico, che finora non si poteva fare per la mancanza di fotografie, noterò anzitutto che il graffito si rivela di una grande rozzezza, benchè la minuta esecuzione dei particolari, come gli episemata degli scudi, mostri la cura che ci ha messo il primitivo artista, il quale non solo per le iscrizioni, ma per la stessa arte mostra essere — ripeto — un etrusco evidentemente del luogo.

La forma del vaso, un'imitazione del tardo « proto-corinzio » o del corinzio più antico, insieme con gli elementi delle epigrafi e delle rappresentazioni già rivelati, non fa esitare sulla data: esso è un prodotto dell'ultimo quarto del VII secolo a. C. (3). A ciò corrispondono il tipo delle figure, i loro vestiti, l'espressione della testa, con la calotta cranica schiacciata, il naso aguzzo e le lunghe chiome degli uomini.

Per la cronologia infatti, mettendo da parte quella insostenibile del Montelius (IX secolo) (4), la questione si deve porre partendo dalla già citata situla egizia di Bokenranf (734-728 a. C.)

⁽¹⁾ F. VON BISSING, Intorno a un bucchero del Museo di Bonn, in St. Etr., II, p. 19 e segg.

⁽²⁾ Per la differenza con una schiera di fanti in marcia rappresentata in un monumento contemporaneo, si veda la pittura dell'ovo di Vulci, riprodotta a tav. XXVII α .

⁽³⁾ Per lo Schneider VII-VI secolo a. C.; per lo Helbig prima « uno dei più antichi vasi etruschi », poi VI secolo; Toutain, VI secolo (datazione per me troppo recente).

⁽⁴⁾ O. Montelius, Vorklassische Chronologie Italiens, p. 155.

la cui tomba (1), ascritta dal Ducati al 680 a. C. (2), non può essere in ogni modo nè più recente di quella età nè più antica degli ultimi anni del sec. VIII. In essa sono delle ceramiche italo-geometriche dette dallo Johansen (3), sicionie e orificerie di tipo orientalizzante. Per la cronologia di tutto questo importantissimo gruppo di tombe, rimando al Ducati, per il quale, mentre la tomba vetuloniese del Duce è della metà circa del VII secolo, e quelle dei circoli della Fibula e degli Avori della Marsiliana sono un po' anteriori, le tombe Barberini, Bernardini di Palestrina e Regolini Galassi di Cerveteri vanno, con questo ordine cronologico, nella seconda metà del secolo stesso. Con lui è d'accordo il Della Seta e così pure in sostanza il Karo (4), per il quale tra la tomba del vaso di Bokenranf (fine VIII sec.) e la tomba Regolini Galassi correrebbero una settantina di anni. Invece il Randall Mac-Iver (5) mette le tombe di Vetulonia e della Marsiliana ancora nell'VIII secolo, alla fine di esso la tomba del vaso di Bokenranf e il gruppo Bernardini-Barberini-Regolini Galassi nella I metà del VII, verso il 670, e alla fine del VII la tomba di Iside di Vulci. Io credo col Minto (6) e col Grenier (7) che le antichità orientalizzanti della Marsiliana siano della fine del sec. VIII e dell'inizio del VII e che il gruppo si chiuda con la Regolini-Galassi appena dopo la metà del VII. Nella seconda metà di questo secolo vanno quindi i più recenti dei vasi « proto-corinzi » o sicioni, come il vaso Chigi del Museo di Villa Giulia, mentre al principio del VI le « anfore tirrene », il vaso François, ecc.

**

Oltre i già fatti raffronti delle rappresentazioni della nostra oinochoe altri sono dunque facili. Per esempio il gruppo dei guerrieri richiama subito le analoghe rappresentazioni del Vaso Chigi

⁽¹⁾ Not. Scavi, 1896, p. 15, Schiaparelli in Mon. Ant., VIII, col. 89, Montelius, tav. 295.

⁽²⁾ DUCATI, A. E., p. 153, e nota 230 a pag. 165.

⁽³⁾ FRIIS JOHANSEN, Les vases Sicyoniens.

⁽⁴⁾ DELLA SETA, Villa Giulia, p. 368; KARO in Ath. Mitt., 1920, pag. 108 segg.

⁽⁵⁾ RANDALL MAC-IVER, Villanovans and early Etruscans, p. 193 segg.

⁽⁵⁾ Minto, Marsiliana d'Albegna, cit., p. 297.

⁽⁷⁾ A. GRENIER in Mélanges d'archéol. et d'hist., 1924, p. 4.

e della lekythos di Rodi a Berlino (1), vasi tutti appartenenti al maggior fiore della ceramica detta protocorinzia (sicionia), che va posta nella seconda metà del sec. VII. Che se la lekythos e anche il vaso Chigi (che credo un originale greco) (2), sono capolavori di finezza e di eleganza e il graffito di Tragliatella è assai rozzo, tuttavia non mancano molti punti di contatto, sia per la divisione in zone con varî soggetti giustaposti, sia per i tipi, sia nel particolare, ad esempio, che ciascuna figura viene a coprire in parte l'antecedente, volendosi con ciò evidentemente raffigurare che i guerrieri non marciano (o danzano) in processione verso sinistra, uno dietro l'altro (come sembra credere il Reinach) ma formano una schiera di faccia. Ciò è chiaro per le due schiere di combattenti del vaso Chigi, ciò è verosimile anche per i danzatori della oinochoe di Tragliatella, che quindi non sono sovrapposti per denotare l'addensamento; ma per un vero e proprio tentativo ingenuo di scorcio. Come già notai, ai vasi « protocorinzi » e corinzi porta pure la tecnica del graffito, che è poi una derivazione da quella già applicata su così vasta scala nei vasi d'impasto di stile orientalizzante e che poi passa ai buccheri fini (3) di questa prima fase. Quindi tutti i confronti sono con vasi che ci riportano alla fine del VII secolo, a poco prima o poco dopo.

Ma abbiamo visto che ci sono anche altri monumenti da confrontare: le situle di avorio, il secchio di argento di Chiusi, le uova di struzzo di Vulci. Della situla di Chiusi, proveniente dal Tumulo della Pania, ora al Museo Archeologico di Firenze, ho già fatto parola per la somiglianza della barca e del pirrichista. Non sarà perciò superfluo ricordare che se il Boehlau (4) la credeva

⁽¹⁾ JOHANSEN, p. 133, tav. XXXII = Jahrbuch, 1906, tav. 2. Cfr. il corinzio di Rodi, da Kameiros, al Louvre A. 350 (Pottier, Vases du Louvre, tav. 14); cfr. pure i sette guerrieri del vaso attico-corinzio del VI secolo di Caere, al Louvre E. 858 (Pottier, tav. 59), cfr. Holwerda in Jahrbuch, 1890, p. 249.

⁽²⁾ Dubbi che sia fatto in Italia esprime il Ducati.

⁽³⁾ Alcuni bellissimi esempi al Louvre, sia graffiti, sia dipinti, pubblicati dal Pottier in Vases antiques du Louvre I, C 561, di bucchero nero con graffite scene di caccia (cfr. Ducati, Situla d. Certosa p. 33 (fine del VII sec. a. C.); D. 151, da Caere, con l'iscrizione etrusca kvsnailise, ambedue datati dal Pottier al VII-VI secolo. L'iscrizione somiglia molto alla nostra anche per l'alfabeto.

⁽⁴⁾ Boehlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen, p. 64, Tav. ap. 119. Cfr. Milani, Museo Archeol. Firenze, p. 235, Tav. LXXXI, 3 (sec. VIII!). Nachhod, Rennwagen bei den Italikern und ihren Nachbaren, pp. 11 e 38; Poulsen, Dipylongräber, p. 132 segg.

greca (e precisamente eolica), essa e la compagna sono per me, come ormai per i più (I) opera etrusca antichissima, sia pure su modelli greco-orientali, della fine del VII secolo o dei primissimi anni del VI, e se poi il Ducati pensa che non possono essere prodotti chiusini, ma devono venire da qualche centro etrusco della costa tirrena, il Minto (2) concreta meglio l'idea, perchè, pur pensando che siano opere di artisti greci che lavoravano in Italia, formula l'ipotesi che siano state fatte a Cerveteri e di là importate poi a Chiusi. Esse (3) quindi sono particolarmente interessanti nei rispetti della nostra oinochoe.

Delle uova di struzzo della tomba di Iside di Vulci, ora al Museo Britannico, citai già quella col corteo di guerrieri e di carri (Tav. XXVII a). Sono opera anche esse, su materiale esotico, di artisti locali di quel periodo, sotto l'influenza artistica orientale e non, come si pensa da altri, di arte greca (4). Noto che in esse, come in alcune lekythoi « protocorinzie », nonchè nelle terrecotte dei templi della I fase, i cavalli hanno, come nella nostra oinochoe, la criniera corta e dritta.

Infine c'è la già ricordata secchia di Chiusi, col nome di Plicasnas, del Museo Archeologico di Firenze (5). La menziono di nuovo specialmente perchè insieme con essa fu rinvenuta una coppa di argento di arte orientalizzante, se pure tarda, di cui purtroppo abbiamo solo l'infelice disegno del Dempster (6). Così per mezzo di questi monumenti, il genere di rappresentazioni, spesso lo stesso tipo e la tecnica delle figure si riattaccano agli insigni cimeli delle

⁽¹⁾ DUCATI, Situla Certosa, p. 61; E. A., II, p. 64; A. E., p. 175.

⁽²⁾ MINTO in Mon. Ant., XXVIII (1922), p. 285.

⁽³⁾ Le pissidi sono due: per la 1.a: (oltre le pubblicazioni citate) cfr. Mon. Inst., X, tavv. XXXVIII - IX; BIANCHI-BANDINELLI, Clusium, col. 357; MILANI, Mus. Fir., tav. LXXXI, 3; GRAEVEN, Schreitzerei (1903), p. 9, tav. 1; GRENIER, p. 392; MONTELIUS, II, tav. 225, 7. Per la 2.a, Terzaghi in Riv. ind. gr. it., 1917, II, p. 74 tavola; BIANCHI-BANDINELLI, Clusium, col. 352; GRENIER, p. 393.

⁽⁴⁾ MICALI, Mon. in., pag. 55, tav. VII; PERROT-CHIPIEZ, III, figg. 624-8; MONTELIUS, II, tav. 265-1; GRENIER, p. 392; NACHHOD, pp. 28 e 31; STUDNICZKA in Jahrb., 1903, p. 21; SAVIGNONI in Röm. Mitt., 1906, p. 5; DUCATI, A. E., p. 201. fig. 222 e tav. 74; POULSEN, op. cit., p. 131; Körte, Gordion, p. 217, per la credenza che sia greca.

⁽⁵⁾ Inghirami, M. Etr., III, tavv. XIX-XX; Montelius, tav. 227, 2; Milani, Mus. Arch. Firenze, p. 130, tav. XIX; Amelung, Führer durch Antiken in Florenz, p. 199, n. 221; Poulsen, p. 117; Grenier, p. 392; Mühlestein, Kunst der Etrusker, I, n. 26; Ducati, A. E., p. 176, fig. 178.

⁽⁶⁾ DEMPSTER, tav. LXVII, 2; MÜHLESTEIN, op. cit., I, n. 25.

tombe orientalizzanti di Palestrina e di Cerveteri, di poco più antichi. Giustamente nota il Ducati (1) che gli argenti e gli avori del cinquantennio 625-575 a. C. continuano direttamente quelli precedenti; ma accentuando specialmente le caratteristiche etniche e rivelando la loro potenzialità artistica.

**

Ma c'è tutta un'altra serie di monumenti del più alto interesse con i quali l'oinochoe di Tragliatella deve essere confrontata, e incidentalmente la cosa è stata già fatta; ma solo per questioni esegetiche, anzitutto del Grenier nella ormai classica sua opera su Bologna (2), poi del Molé (3). Voglio dire le situle e gli altri bronzi laminati di Bologna, di Este e delle terre alpine. Essi sono tra i monumenti antichi più accuratamente studiati, nella insigne opera del Ghirardini (4) nel capitolo ad essi dedicato dal Grenier, nelle eccellenti ultime illustrazioni per merito del Ducati della sedia Corsini e della situla della Certosa (5); ma qualche nuova osservazione può ancora farsi e specialmente occorre lumeggiare nei loro riguardi il valore dell'oinochoe di Tragliatella.

Non è questo il luogo di dare un elenco completo di simili bronzi, citerò solo i principali:

I — ITALIA

- a) Necropoli Felsinea.
- I) La situla della Certosa (6) rinvenuta in una tomba (nella quale funzionava come ossuario) databile sul 480-475 a. C.; ma riconosciuta ormai più antica di quella data, e creduta dal Ducati

⁽¹⁾ DUCATI, A. E., p. 178.

⁽²⁾ Grenier, p. 392, 398 (egli però, per una svista, parla sempre di un'anfora, anzichè di un'oinochoe di Tragliatella).

⁽³⁾ V. Mole, *Umetmost situle is Vaca* in *Starinar*, III, 2, p. 98: l'articolo è in slavo e non mi è stato possibile comprenderlo.

⁽⁴⁾ G. GHIRARDINI, La situla italica primitiva, studiata specialmente in Este, nei Mon. Ant., parte I nel vol. II (1893); parte II nel vol. VII (1897), parte III nel vol. X (1901).

⁽⁵⁾ P. Ducati, La Sedia Corsini, in Mon. Ant., XXIV (1917), col. 401 seg.; la Situla della Certosa citata.

⁽⁶⁾ Vedine la completa bibliografia nel Ducati, Situla della Certosa cit.; poi Ducati, A. E., p. 350 segg., tavv. 151 e 152.

e dal Randall Mac-Iver (1) della fine del VI secolo o del principio del V. Ha quattro zone, tre con scene di parate militari, di sacre cerimonie funebri e della vita quotidiana; la quarta, in basso, di animali, fantastici i più.

- 2) La situla Arnoaldi (2), prodotto scadente tardo, trovata in una tomba del principio del IV secolo, e datata non più antica del 450 a. C. (3), con due zone, la prima con corse di carri, la seconda con parata militare.
- 3) Specchio Arnoaldi (4) con la rappresentazione di un guerriero che suona il corno, tra due animali fantastici, araldicamente disposti.
- b) Necropoli di Castelvetro (località Galassina) presso Modena.

Specchio (Tav. XXVII d) trovato nel 1841, ora al Museo di Modena, con scene varie della vita quotidiana (5).

c) NECROPOLI DI ESTE.

Situla Benvenuti (6) da una tomba dello scorcio tra il II e il III periodo atestino, il quale ultimo secondo il Randall Mac-Iver comincia nel 500 circa a. C. Il Ghirardini la considera più antica di quella della Certosa e di tutte le altre, mentre il Grenier giustamente sostiene essere più recente. Con tre zone dove sono uniti animali fantastici, un centauro e scene militari (prigionieri) e della vita quotidiana (Este, Museo).

⁽¹⁾ RANDALL MAC-IVER, The iron age in Italy, p. 51.

⁽²⁾ Brizio, Sulla nuova situla di bronzo figurata trovata a Bologna in Atti e memorie della Dep. di St. Patria per le Romagne, 1884, p. 1, tavv. IV-VIII; Montelius, I, tav. 100, 1; Grenier, p. 375, figg. 122-124 (da fotogr.).

⁽³⁾ Storia di Bologna, vol. I — I; P. Ducati, I tempi antichi (1928-VI), p. 259, fig. 120 (da fotogr.).

⁽⁴⁾ BRIZIO, scr. cit., p. 39, tav. VI; Montelius, tav. 100, 2; Grenier, p. 367, fig. 118 (disegno); trovato in tomba della I metà del secolo V.

⁽⁵⁾ Ann. Inst., 1842, pp. 74-82, tav. H (disegno, di cui tutte le illustrazioni posteriori sono una riproduzione); Zannoni, Sc. della Certosa, tav. XXXV, fig. 54 (capovolta); Grenier, p. 369 e 390 e fig. 119; Ducati, A. E., p. 351, fig. 397, tav. 103.

⁽⁶⁾ Benvenuti, La situla Benvenuti del Museo di Este, 1887; Ghirardini in Not. Scavi, 1888, p. 339 e Mon. Ant., II, c. 175; X, c. 8 e 71; Montelius, I, tav 54; Hörne, Urgeschichte d. bild. Kunst Europas, p. 652; Grenier, p. 408, fig. 126; Ducati, Arte Classica², p. 245, fig. 297 (disegno sviluppato); Déchelette, II, fig. 294 (id.).

d) NECROPOLI DI S. MAURIZIO, presso Bolzano, nell'Alto Adige (1).

Frammenti di vasi tra cui una cista cilindrica, scoperti nel 1868. Uomini e cavalli. In un frammento, che pare di coperchio, uomini in carro. Trovati in tomba con oggetti del tipo La Tène, datata dal Wieser al principio del IV secolo, dal Ghirardini alla metà di esso.

II - AUSTRIA

a) NECROPOLI DI MATREI (Tirolo).

Frammenti di *situla* (2). Corteo di uomini e gare di pugilato. Ferdinandeum di Innsbruck.

b) NECROPOLI DI WELZELACH nella estrema valle dell'Isel.

Situla (3), decorata su tre zone, le prime due con rappresentazione di pompe sacre e di scene di caccia alla lepre, quella in basso con animali. Fu rinvenuta in una tomba del più recente periodo di Hallstatt, detta dal Wieser ancora del V secolo; ma classificata dal Ghirardini alla metà del IV secolo. Ma il Grenier giudicò la situla molto più antica del restante materiale della tomba stessa; ipotesi che ebbe già la piena approvazione del Ducati (4).

NECROPOLI DI KUFFARN (5) (Bassa Austria).

Situla, decorata di una sola fascia nella parte alta con rappresentazione di corse a cavallo e su carro e di pugilatori. Per lo

⁽¹⁾ Il luogo era chiamato dagli austriaci Moritzing. Fl. Ogler, in *Programm des Gymnasiums zu Bozen*, 1870; Conze in *Annali Inst.*, 1874, pp. 164-172 e *Mon. Inst.*, X, tav. VI; Munch in *Kunsthistorischer Atlas*, tav. LXVIII, pp. 5-7 (dis.); Wieser, *Die Bronzegefässe von Moritzing* nella *Zeitschrift des Ferdinandeum*, s. III, fasc. 35 (1891), tav. IV (egli riconobbe nei frammenti di lamina che il Conze credeva di una sola cista, i resti di tre vasi diversi, tra cui una situla); Ghirardini in *Mon. Ant.*, II, col. 28, X, c. 149; Grenier, p. 406.

⁽²⁾ GIOVANNELLI, Le antichità rezio-etrusche scoperte presso Matrei, 1845. tav. I; Munch, Kunsthist. Atl., tav. LIV, fig. 4, p. 127; Hörnes, tav. XXXV; Forrer, Reallex. der Altert., tav. 212, 2.

⁽³⁾ Wieser, Das Grabfeld von Welzelach in Beiträge zur Anthrop. von Tirol, 1894, p. 261, tav. VI; Ghirardini, Mon. Ant., X, c. 150; Ducati, Situla della Certosa, p. 69, tav. V (disegno sviluppato).

⁽⁴⁾ GRENIER, pp. 381 e 406; P. DUCATI, Sedia Corsini, col. 421, nota. (Nello scritto la Situla della Certosa, p. 68 si riaccosta più alle idee del Ghirardini).

⁽⁵⁾ KARNER, in Mitteil. d. Anthropol. Gesellsch. Wien, XXI (1891), tav. IX; HÖRNES, tav. XXXIII, p. 661; FORRER, tav. 211-1. 11 Ducati (Situla Certosa, p. 20)

Hörnes più recente della situla della Certosa e più antica di quella Arnoaldi. Vienna, Naturhist. Museum.

III - JUGOSLAVIA - CARNIOLA

a) NECROPOLI DI VACH.

Situla scoperta nel 1882, ora al Museo di Lubiana (1). Su tre zone, nella I cavalieri e carri; nella II conversazioni, gare di pugilato e animali; nella III animali. Il Ducati la dice di arte barbarica; ma di lontana filiazione classica e la riannoda alla Situla della Certosa, datandola nella seconda metà del V secolo. La necropoli è però giudicata dal Ghirardini più tarda del III di Este e del periodo della Certosa.

b) Necropoli di Monte S. Maddalena presso S. Marein (2).

Situla nel Museo di Vienna, con animali, spinti avanti da uomini. (Uno è una capra). Gli animali hanno uccelli sul dorso.

Si tratta di prodotti trovati tutti in sepolcri del V o IV secolo e quindi presumibilmente a priori di più generazioni posteriori all'oinochoe di Tragliatella. Eppure con nessuna altra serie di monumenti i confronti sono più stringenti, come subito vedremo. Si potrebbe osservare che noi confrontiamo un vaso con degli oggetti

nota giustamente che gli aurighi di questa situla come quelli dell'Arnoaldi hanno le stesse cuffie coniche con fiocchetti terminali, che, di color bianco, troviamo in testa agli aurighi delle corse di bighe nella tomba Casuccini di Chiusi. Nuova prova alla stretta connessione di queste rappresentazioni con le etrusche.

⁽¹⁾ Il rome della località è scritto in sloveno Vac e in tedesco Watsch. Deschmann, Ein Kunstwerk altetruskischer Metallteknik in Mitteil. der K. K. Central-Commission ecc. IX (1883), tav. II; Hörnes, Ueber die Situla von Watsch und verwandte Denkmäler in Verhandl. der 43 Philologenversamml. p. 360; id. Urgesch., 2 ed. p. 552, tav. XXXV; P. Orsi in Atti e Mem. R. Dep. St. Patria per le Romagne, p. 3.a vol. I (1883), tav. IX; Munch, Kunsth. Atl., tav. LIV, 2; S. Reinach in Revue Archéol., III s., II (1883), pp. 265-80, tavola (disegno sviluppato); Déchelette, II, fig. 296 (id.); Forrer, tav. 212, A.; Mole in Starinar, III, 2, tavv. III-IV (fotogr.) fig. 1 (disegno sviluppato); Zannoni, Sc. Certosa, tav. CXLIX, 1-2; Ghirardini, Mon. Ant., II, col. 33; X, col. 152 seg.; P. Ducati, Sedia Corsini, fig. 6 (part.); id. Arte classica 2.a ed., p. 383, fig. 476 (dis.).

⁽²⁾ HÖRNES, Urg., p. 668; GHIRARDINI, Mon. Ant., X, col. 156.

di bronzo laminato, un rozzo graffito con lavori spesso accuratissimi; ma la cosa è pur sempre lecita. Nè è un caso isolato. Anche nel territorio padano abbiamo esempi assai caratteristici dei rapporti tra bronzi e vasi graffiti, come nel caso di un cinerario atestino d'impasto con figure graffite colorate di rosso (1), dove c'è una serie di guerrieri, armati di scudo rotondo, accetta e giavellotto in atto di suonare il corno (Tav. XXVII c) e inoltre rappresentazioni di animali. Già l'Alfonsi e il Grenier riconobbero che la decorazione di questo rozzo vaso graffito del III periodo atestino (quindi possiamo dire intorno alla metà del V secolo a. C.) (2) deriva dagli stessi tipi delle situle e degli specchi, come p. es. lo specchio Arnoaldi e una più tarda lamina della stipe Baratela (3) e il cinturone di Vach (4). Ciò premesso, confrontiamo la serie delle rappresentazioni dell'oinochoe con quella delle situle e degli specchi. Uguale la divisione in più zone, uguale la giustapposizione di episodi diversi, uguale l'isocefalia, tranne nel caso dei bambini (5). I caproni dalle grandi corna (o stambecchi) li ritroviamo spesso, come nella situla Benvenuti, in quella di S. Maurizio, in quella di Vach, mentre nelle prime due e così pure nello specchio di Castelvetro (Tav. XXVII d), nella situla Arnoaldi (6), identico è il particolare del modo di guidare l'animale, con le redini tenute alte sulla groppa (7) e restando il guidatore dietro la bestia.

Nella situla di Monte S. Maddalena uno degli animali così spinti è una capra. Nello specchio di Castelvetro vediamo conver-

⁽¹⁾ A. Alfonsi in *Not. Scavi*, 1909, p. 150 segg., figg. 2, 3, 4 (da fotogr.). Riproduco la fotogr. della fig. 4, che nelle *Notizie* è assai mal riuscita. Cfr. Ghirardini in *BPI*, XXXVII, 1911, pp. 72-103, tav. III, 2 (disegno); Grenier, p. 380. Il vaso è alto m. 0,28 ed è anche interessante come esempio della tecnica arcaicissima dell'impasto ancora in uso a Este in pieno V sec.

⁽²⁾ Pel Ghirardini della II metà del V secolo.

⁽³⁾ Not. Scavi, 1888, tav. IX, 6 = BPI, 1911, tav. IV, 1.

⁽⁴⁾ A. Bertrand in Revue Arch., 1384, I, tav. III; Orsi, Cinturoni, tav. III, fig. 2; Déchelette, II, fig. 591.

⁽⁵⁾ Piccola fanciulla nell'oinochoe, bimbi che giocano sul divano nella seconda zona della situla della Certosa; ma specialmente due volte nella situla di Kuffarn.

⁽⁶⁾ Con questi confronti non intendo elencarli tutti; ma dare solo alcuni esempi, tanto per accertare il fatto. Riproduco poi lo specchio di Castelvetro come uno dei monumenti più caratteristici della serie.

⁽⁷⁾ Ciò si nota nella stele Zannoni di Bologna (Rend. Lincei, 1910, p. 264, tav. II; Ducati, A. E., fig. 393 a tav. 151.

sazioni tra uomini e donne, sia in piedi, come nell'oinochoe di Tragliatella, sia tra una persona in piedi e una seduta, come nella situla di Vach, e il fatto, già osservato dal Grenier (1), che l'uomo isolato a destra in questa sezione dello specchio è certo il resto di un terzo gruppo, restato dimezzato per mancanza di spazio, è assai importante, perchè ci permette di sorprendere il modo come lavoravano questi decoratori, che avevano quindi dei veri modelli da copiare. Così viceversa nella situla di Vach, nella seconda zona, essendo avanzato dello spazio dopo la scena del pugilato, fu riempito con uno dei soliti animali che occupano la terza zona (2).

La barca dell'oinochoe ha una sagoma comune a quella dei mezzi di locomozione e dei mobili dell'epoca. Analogo è infatti il carro nella situla di Vach e quello nel coperchio trovato a S. Maurizio, analogo il letto nello specchio di Castelvetro. In tutte le situle sono poi, più o meno simili, le sfilate di fanti e di cavalieri, talvolta con varie calvalcature, talvolta con gli stessi scudi rotondi dell'oinochoe che stiamo studiando e, come per esempio a Vach e al Monte S. Maddalena, non mancano in esse animali sulla groppa di altri. Infine gli osceni simplegmata, come si osservano nella Tomba dei Tori di Tarquinia, così compaiono nello specchio di Castelvetro e in una lamina trovata a Brezje in Carinzia, ora al Museo di Lubiana (3).

Non ci sono è vero nelle situle nè la danza armata nè il gioco Troia, ma la scelta di questi ludi sacri corrisponde a quella delle cerimonie sacre nella situla della Certosa e in quella di Welzelach. Somiglianza dunque di tipi e di soggetti; ma anche somiglianza di espressioni artistiche, nella ingenuità della forma, nella armatura, nelle vesti, nelle suppellettili, quindi comunanza di origini assolutamente innegabile.

Ora di tutti questi monumenti l'oinochoe di Tragliatella è senz'altro il più antico ed è un prodotto etrusco, come ci dimostrano con certezza le iscrizioni, anzi un prodotto dell'Etruria meridionale, di Caere, sia per la località dove è stata scavata, sia per la presenza della rappresentazione del Troia, il gioco che già era o subito dopo

⁽¹⁾ Grenier, p. 371.

⁽²⁾ Non così nella seconda zona della situla della Certosa (come crede il Ghirardini in *Mon. Ant.*, X, col. 153) perchè quell'animale è un cane che segue il corteo (Ducari, *Situla*, p. 10).

⁽³⁾ Szombathy, in Mitteil. d. Anthrop. Gesellsch. zu Wien, 1894, tav. III, fig. 3; Mole, scr. cit., in Starinar, fig. 5.

divenne patrimonio sacro di Roma stessa e, se non dei Salii, di una danza armata a piedi, connessa col gioco e che con le cerimonie dei Salii ebbe indubbi rapporti almeno formali.

Tutto ciò mi pare un argomento di grande importanza, sebbene non messo finora in valore, per la questione dell'origine etrusca della decorazione degli specchi e delle situle dei paesi a settentrione degli Appennini e della zona Alpina.

Ciò conferma e, credo, integra e chiarisce, come vedremo subito, le conclusioni alle quali è pervenuto il Ducati nel 1917 nello studio, già citato, della Sedia Corsini (1). Trattiamo perciò anzitutto brevemente la questione di questo singolarissimo monumento che, trovato a Roma presso il Laterano nel 1732, è conservato a Roma stessa nella Galleria Nazionale di Arte Moderna (2). Benchè esso sia sicuramente posteriore (e forse anche di parecchi anni) alla metà del IV sec. a. C., si riattacca per forma e per decorazione a monumenti ben più antichi. La forma è quella dei seggi che rimontano alla civiltà orientalizzante della metà del VII sec. a. C. quale quello della tomba Barberini di Palestrina al Museo di Villa Giulia, quello del canopo di Dolciano del Museo Civico di Chiusi e quello ricavato nella roccia di varie tombe ceretane che rimontano allo stesso periodo o a quello immediatamente successivo (3).

⁽¹⁾ DUCATI, Sedia Corsini, in Mon. Ant., XXIV, (1917), col. 401 segg. Cfr. anche DUCATI, A. E., p. 485, fig. 567; GRENIER, p. 399; REINACH, Rép. Rel. III, p. 224. La prima pubblicazione fu quella di W. Helbig in Ann. Inst. 1879, pp. 312-17 e Mon. Inst., XI, tav. IX; per la restante bibliografia vedi il Ducati.

⁽²⁾ Mi sia permesso di esprimere l'augurio che siano riprese e coronate de successo le pratiche iniziate da me, quand'ero direttore del Museo di Villa Giulia, perchè questo insigne cimelio del passato sia tolto dalla sua sede, nobilissima certo, ma dove è fuori del suo ambiente e passa inosservato, e portato nel Museo di Villa Giulia, nel quale completerebbe mirabilmente il quadro della civiltà etrusca.

⁽³⁾ Tra esse la tomba degli Scudi e delle sedie di Cerveteri, per la quale la complessa conformazione e l'uso del rilievo fecero pensare al Ducati una datazione posteriore al VI secolo e vicina all'altra tomba dei Rilievi (Ducati, Sedia Corsini, col. 411). Questa tomba dei Rilievi, come è noto, è sicuramente del III secolo a. C. Nell'A. E. il Ducati andò più oltre, datando la tomba degli Scudi e delle Sedie al IV secolo. Credo di dover dissentire dal mio amico. Infatti essa si trova in un tumulo che è di quelli che nella necropoli cerite sono sempre di data non posteriore al VI secolo. L'amico ing. Mengarelli, direttore degli scavi di Caere, da me interrogato in proposito, mi ha risposto esaurientemente, e credo interessante riportare le sue testuali parole. «La

Le decorazioni della Sedia Corsini, come ha ben dimostrato il Ducati, si possono infatti riavvicinare a quelle delle situle sopra elencate al punto da fargli concludere (1) essere essa un documento di grande importanza nella questione che concerne le fonti delle rappresentazioni figurate dei bronzi laminati di Bologna, Este e dei paesi alpini (2). E, pur ammettendo col Ghirardini (3) un'ori-

Tomba degli Scudi e delle Sedie non si può riportare ad epoca posteriore al VI sec. a. C., e ciò per la semplice ragione che nessuna tomba con grande triclinio e con tre cubicoli fu scavata nella necropoli cerite dopo il VI sec. La tomba che ho chiamata dei Vusi attici e che diede i vasi di Nikosthenes, di Skythes ecc. è una delle tombe meno antiche di quel tipo, e tuttavia essa fu scavata verso la metà del VI (epoca dei più antichi vasi a figure nere che io vi ritrovai) e servì qual sepolcro di famiglia fino alla metà del V secolo.

La Tomba degli Scudi e delle Sedie deve essere sensibilmente più antica. La forma delle « sedie », come Ella giustamente osserva, ci riporta all'età della tomba Barberini del VII secolo. La tomba degli Scudi e delle Sedie fu scoperta verso il 1835; ma poi non fu più ritrovata, perchè si era rinterrata ed era divenuta invisibile. Io la riscavai e la rimisi bene in vista, mettendo in luce il tumulo cui essa, con altri ipogei, appartiene.

Io vi rinvenni parecchi frantumi di vasellame, i quali, per non essere stati trovati in posto, potevano anche esservi, in parte, caduti colla terra dall'esterno. Non è male tuttavia che io Le accenni a tali materiali:

- 1) Olle d'impasto nero a copertura rossa;
- 2) tazze di bucchero (olkia) su alto piede.
- 3) frammento di kylix proto-attica, ma della forma delle kylikes corinzie, cioè « panciute » 1 vernice nera lucida, con zone riservate. Sull'orlo si legge NEAP/ κ os;
- 4) pochi pezzi di un sarcofago di terracotta scura nella pittura e a superficie più chiara;
 - 5) pochi frantumi di vasi attici a figure nere;
 - 6) pochi frantumi di vasi a figure rosse arcaiche.

Se si prescinde da questi ultimi pezzi, non c'è nulla di posteriore al VI sec., nella tomba degli *Scudi e delle Sedie*. Le tazze a piede campanulato di bucchero ci riportano alla fine del VII e al principio del VI secolo.

Senza dubbio una tomba grande era destinata ad accogliere i morti di una famiglia in un periodo piuttosto lungo... ».

Con questo mi pare sicuro che la tomba degli *Scudi e delle Scdie* debba essere datata alla fine del VII sec. a. C.

- (1) DUCATI, Sedia Corsini, col. 441, 2.
- (2) Un primo riavvicinamento tra la Sedia Corsini e la Situla della Certosa fu fatto dal Brunn, Weber die Ausgrabungen d. Certosa in Abhandlungen d. bayer. Akad. d. Wissensch. I, XVIII (1887), p. 171, riportato dal Benndorf nelle Mitt. d. Anthr. Gesell. in Wien., XIV, p. 44; dallo Hörnes, Urg., p. 674 e dal Grenier, p. 399.
 - (3) GHTRARDINI, in Mon. Ant., X, c. 142 e in BPI, XXXIX (1913), p. 161 segg.

gine ionica transmarina per i tipi delle bestie e dei mostri, pensa per gli schemi delle figure umane e specialmente per la scena di pugilato (1) a « una discendenza parallela e dei bronzi laminati e della Sedia Corsini dai medesimi modelli ». E soggiunge: « ma questi modelli in tal caso non possono assolutamente essere monumenti d'arte ionica, sibbene di arte italo-etrusca e la trasmissione di tali schemi figurati sarebbe avvenuta da sud a nord attraverso la penisola ».

Prima di discutere e confermare queste, per me sicure, conclusioni, credo si debba affrontare un quesito che, a quanto mi consta, nessuno si è posto finora. Come è possibile che questo monumento di parecchie generazioni posteriore, si riavvicini per forma e per decorazione solo e così strettamente agli antichi prototipi? Una ipotesi mi pare assai ragionevole, benchè purtroppo non possa restare che ipotesi, ed è questa: la Sedia Corsini deve essere la copia fatta nel IV-III secolo a. C. di un originale del VII-VI, copia, s'intende, come si poteva e si soleva fare a quei tempi, tenendo conto della forma e dei tipi, non già dello stile, che era sostituito con il nuovo. Nello studiare il tempio etrusco-italico (2) credo di aver dimostrato col confronto di due antepagmenta del tempio dei Sassi Caduti (detto di Mercurio) di Falerii Veteres ora al Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma, come nel III-II secolo, rifacendo alcune lastre da sostituire a quelle del V-IV sec., evidentemente logorate dal lungo uso, si imitasse il tipo, trasformandone però lo stile. Qualcosa di simile potrebbe essere accaduto, se si credette necessario di rifare il mobile. Naturalmente, se così fu, esso non doveva avere una destinazione funebre, come pensa il Ducati. È vero che gli altri seggi conosciuti provengono da tombe, ma, come nel caso del canopo, imitano gli utensili e i mobili usati dai vivi e non credo che si abbia la sicurezza che sia stato fatto per uso funebre e non sia stato un mobile già in uso, passato nella tomba, la più insigne di queste sedie, quella Barberini del

⁽¹⁾ Questa scena di pugilato, con un elmo per premio, si trova in maniera identica, nelle linee essenziali, nella Sedia Corsini (Ducati, Sedia Cors., tav. V b), nella situla di Vach, in quella di Matrei, in quella di Kuffarn e in un frammento fittile di Este (Ghirardini in Not. Scavi, 1888, p. 348). Cfr. anche il frammento di situla di Caporetto (Marchesetti, in Boll. Soc. Adr. Sc. Nat., X, 1887, tavv. VI-VII).

⁽²⁾ G. Q. GIGLIOLI, Il tempio dell'Italia antichissima in Architettura e arti decorative, vol. I, p. 13.

Museo di Villa Giulia. Anche il Grenier pensa alla reale esistenza per i bisogni della vita di sedie di questa forma, solo egli le pensa di vimini, mentre a me pare assai più probabile che fossero di legno e che risultassero di questa forma caratteristica proprio perchè ricavate tutte d'un pezzo dal tronco di un grande albero. Così sono infatti alcune sedie di identica forma, di arte popolare norvegese, che ho visto conservate in più esemplari nel Museo di Bygdó a Oslo (1).

Ma c'è di più, proprio nelle nostre situle un seggio del genere è chiaramente rappresentato in scene della vita comune e così è probabilmente, come dissi, nella stessa nostra oinochoe di Tragliatella. Quanto alla scena sacra, le osservazioni acutamente fatte dal Ducati stesso (2) della differenza tra questa cerimonia della sedia Corsini e quella della situla della Certosa (che veramente pare funebre) e specialmente la presenza del mestolo, sono argomento contrario a interpretare la prima come un trasporto funebre, ma favorevole a far pensare si tratti di una cerimonia sacra, la quale però nulla ci obbliga a credere sia fatta in onore del defunto e non, come è probabile, in onore di una divinità. Nè mi pare che, per le stesse ragioni, siamo obbligati a vedere un carattere funebre nei giochi. Se dunque possiamo ammettere che il prototipo della Sedia Corsini abbia servito come seggio in un tempio, comprenderemmo come, dopo secoli di uso, si fosse creduto opportuno rifarlo e ciò tanto più se, p. es., come è realmente documentato per tempi più vicini, nel caso della Cattedra di S. Pietro o di quella di S. Massimiano a Ravenna, l'originale era di una materia deperibile, quale il legno incrostato di avorio. Che la scena arcaica appaia sulla Sedia Corsini « ringiovanita », come conclude il Ducati, è sicurissimo; ma mi pare difficile pensare che ciò sia potuto avvenire come rievocazione, dopo tanto tempo, di una forma del tutto inusitata e di tipi da tempo certo dimenticati, se non presumiamo in ogni modo che l'artista abbia avuto davanti a sè un originale, sia pure rovinato, del VII secolo a. C. Ora, se la sedia fu fatta per una tomba, l'ipotesi riesce difficilissima, perchè le sedie del VII-VI secolo usate per tener gli ossuari erano chiuse nei sepolcri

⁽¹⁾ Ricordo che tra i canopi illustrati dal Milani (Mus. Ital., I, p. 314) ce n'è con sedie di legno rivestite di stucco, evidentemente per imitazione di quelle di legno realmente in uso tra i vivi.

⁽²⁾ DUCATI, Sedia Corsini, col. 418-31.

e a tutti invisibili (1). Se invece si tratta del rifacimento di un'antica suppellettile sacra, l'ipotesi diventa facilissima. Naturalmente quei particolari, come la grande situla, che sono di un tipo del V o IV secolo, non costituiscono che un fenomeno di ringiovanimento di qualche tipo, come l'artista ringiovanì, trasformandolo, lo stile delle figure.

Non so se queste mie deduzioni sembreranno troppo audaci. In ogni modo la Sedia Corsini ci rende molto probabile l'esistenza nell'Etruria centrale o meridionale (a Chiusi e forse meglio a Cerveteri), nel VII-VI secolo, cioè nell'età dell'oinochoe di Tragliatella, di seggi di tipo orientalizzante decorati a zone con rappresentazioni analoghe a quelle delle situle. E avendo riletto accuratamente lo scritto del carissimo amico e collega Ducati, dopo aver già steso la prima parte di questo mio, ho potuto vedere che, indipendentemente da lui, già avevo fatto il riavvicinamento con le rappresentazioni della situla della Pania, dell'uovo di struzzo di Vulci, della secchia chiusina di Plicasnas, prova questa convincentissima che i confronti sono sicuri e che tutte queste opere d'arte spirano un'aria, per così dire, di famiglia.

Giunta la questione a questo punto, bisogna accennare, sia pur nel modo più breve, alla ormai vexata quaestio dei prototipi etruschi o no delle situle e degli altri bronzi di Bologna, di Este e delle terre alpine. Abbiamo visto le conclusioni del Ducati nel 1917, da lui rafforzate nel 1923, studiando la situla della Certosa, che non solo per forma, ma anche per « l'ornamentazione si riattacca non già alla corrente dell'industria enea del nord, ma sibbene a quella dell'oriente ellenico per mezzo dell'Etruria ». Questi rapporti sono da lui perfettamente documentati nella minuta analisi dei tipi delle armi, dei vestiti, delle rappresentazioni, degli

⁽¹⁾ Il Ducati, riprendendo il tema, nella sua monografia sulla Situla della Certosa (p. 64), dopo aver riaffermato la possibilità dell'esistenza nel VII-VI sec. di sedili con decorazioni di carattere ionicizzante, cioè di composizioni figurate, ne riafferma l'uso funerario, e conclude: « Manifestamente ad uno di questi modelli arcaici si sarà ispirato l'autore della Sedia Corsini, seguendo il volere del committente per compiere un'opera che serviva all'identico fine a cui i primitivi modelli erano stati destinati. Così nel marmo romano, più che il perdurare, si avrebbe il rivivere, finora isolato, di uno speciale genere di monumento arcaico». Per le ragioni su esposte sono perfettamente d'accordo col Ducati nel fatto del rivivere del monumento arcaico; ma, ripeto, ciò mi pare possibile, solo suppenendo un originale sempre esposto in un luogo pubblico, come appunto un santuario.

stessi animali, anche fantastici, come per es. il felino con in bocca una gamba umana, avanzo del suo fiero pasto (1). E ciò non solo per la situla della Certosa, ma per tutto il complesso di questa classe di monumenti.

Prima del Ducati, è noto, varie erano state le conclusioni, sia riguardo ai centri di produzione, sia riguardo all'origine dei prototipi. Il Ghirardini, pur limitandosi nella grande opera citata, a studiare specialmente la forma del vaso e le situle d'Este con la loro decorazione zoomorfa, affermò lo stretto legame di tutta questa produzione artistica, tanto atestina, quanto felsinea o alpina e così per le rappresentazioni di animali come per le scene figurate, e venne alla conclusione che *per la forma* della situla nessun dubbio potesse sussistere che fosse di origine greca orientale, passata in Etruria sin dal sec. VIII e di lì venuta a Bologna e poi a Este e nelle terre più settentrionali (2).

Per la decorazione invece il Ghirardini, pur non disconoscendo le somiglianze con le opere etrusche, negò rapporti diretti con l'arte etrusca e pensò all'arrivo di prototipi per la via del mare Adriatico; ma, se le posteriori scoperte di bronzi greci nel Piceno hanno potuto rinforzare l'idea di queste comunicazioni, rimane però sempre il fatto che la maggiore difficoltà consiste nella differenza di cronologia. Come il secolo e più che separa i tipi e le forme dell'arte etrusca del VII-VI e i bronzi padani dalla fine del VI in poi è ostacolo principale per una derivazione dall'Etruria, così questa difficoltà resta, anzi diventa maggiore, per ammettere l'arrivo direttamente dal mondo greco dei prototipi stessi, lì fioriti in età anche più antica.

⁽¹⁾ Il Ducati nel 1928 (Bologna, pp. 248-261) conferma ancora le sue conclusioni. In questo ultimo libro, a p. 124, ricorda come nell'età precedente alla colonizzazione etrusca, si importassero a Bologna anche bronzi dell' Etruria meridionale, specialmente da Vetulonia.

⁽²⁾ Importante è stata la posteriore scoperta a Leontinoi in Sicilia di una situla della stessa forma, specialmente uguale a quella della Certosa, datata alla fine del VII secolo (P. Orsi, Di una situla calcidese e dei suoi rapporti colle paleo-venete in BPI, XXVIII, 1912, p. 36). L'Orsi accetta l'idea che il tipo sia venuto ai Veneti dall'Etruria per mezzo di Felsina. Il Ducati (Situla, p. 17) conferma le conclusioni. Trattasi per ora di un caso isolato in territorio di civiltà ellenica; ma nessuno degli eminenti studiosi che ne hanno trattato ha espresso il dubbio che possa essere un bronzo etrusco importato in Sicilia (dove pur si rinvennero buccheri); quindi la sua origine locale, cioè calcidese, deve ammettersi come sicura.

Occorre poi fare un'osservazione. Il Ghirardini mostra di essere ancora pienamente sotto l'influsso delle teorie che per opera specialmente del Savignoni, tendevano anni fa a togliere all'arte Etrusca molti monumenti, della cui etruschicità ormai più non si dubita, per darli all'arte greca, credendoli d'importazione. Così anche per lui sicuramente greca, anzi eolica, era, col Boehlau la situla eburnea della Pania e greci erano gli stessi buccheri fini! I confronti quindi che egli fa con simili monumenti per gli animali di tipo orientalizzante e per gli ornati vegetali erano da lui creduti fatti direttamente con opere greche, mentre lo sono in realtà con opere etrusche. Ciò andava notato, avendo la sua importanza. Quanto al centro di produzione, il Ghirardini, dopo aver respinto anzitutto recisamente qualsiasi ipotesi che le situle potessero essere più antiche del materiale della tomba in cui erano rinvenute, parendogli che con ciò crollasse ogni possibilità di studi basati sui dati di scavo (e certo a simili ipotesi bisogna giungere solo in casi eccezionalissimi e con la più estrema prudenza), osservava che la tomba della situla Benvenuti di Este (1) era della fine del VI sec. e cioè la più antica di tutte quelle che dettero simili situle di lamina decorata e pensò che centro di lavorazione delle situle e degli oggetti affini fosse Este, con la possibilità però di un centro secondario di lavorazione, su prototipi e forse per opera di artisti veneti, a Bologna e di altri centri più tardi ancora della regione alpina, dove i tipi si sarebbero conservati quasi fossilizzati per più generazioni, facendo così in ultima analisi della situla e degli oggetti affini un prodotto veneto, estesosi poi nelle zone finitime. Tali vedute furono da lui mantenute anche rispondendo al Grenier. Egli così, oltre a fissare i dati in uno studio minuto, analitico, di questo materiale, pose fine alla strana idea di Oltralpe di produzioni di popolazioni ariane, che, con centro nelle regioni alpine, avrebbero portato a uno sviluppo tardivo i germi originari dalle antiche sedi, o a prodotti illirici, celtici, importati persino a Bologna dalle regioni settentrionali (2), di opere dunque indipendenti da ogni in-

⁽¹⁾ E ciò tanto più per quella del II periodo atestino col Coperchio Rebato (Alfonsi, in *Not. Scavi*, 1922, p. 46 e segg., fig. 41; Ducati, *Situla*, p. 71, tav. VII a).

⁽²⁾ HOCHSTETTER, Die neuesten Grüberfunde von Watsch und St. Margarethe in Krain und der Culturkreis der Hallstatter - Periode nei Denkschr. der mat. naturwiss. Kl. der Akad. der Wissensch., Wien, 1883. Cfr. Hörnes, op. cit.; Reinach, Rev. Arch., 1883; id. Rép. Rel., III, 224 (situles illyriennes).

flusso greco o etrusco, idee che erano state alla lor volta una reazione a quelle dei primi studiosi, come il von Sacken (1), che credevano tutti i bronzi delle necropoli del versante settentrionale delle Alpi importate dall'Italia. Ma il merito delle più lucide conclusioni in questa difficile materia mi pare debba darsi al Grenier (2). Egli dimostrò la stretta somiglianza che la situla della Certosa ha con lo specchio di Castelvetro (3), rivendicò la maggiore antichità della situla della Certosa (e delle altre del tipo che saranno certo esistite, senza giungere a noi) rispetto a tutte quelle di Este, ravvisando anche nella situla Benvenuti un'arte d'imitazione e in ritardo, come in tutti i prodotti della officina estense di bronzi laminati, rispetto alla felsinea. Inoltre egli, fissato a Bologna il primo centro dei bronzi decorati, attribuì recisamente agli Etruschi i prototipi della loro decorazione, cosicchè le situle e bronzi affini starebbero ai prototipi dell'Etruria centrale, come questi stanno ai prototipi loro d'arte ionica, e così dal VII sec. a. C. in Etruria, al V nelle terre circumpadane si riconoscerebbe l'esistenza di una stessa arte.

Ciò stabilito, il Grenier getta uno sguardo alle situle del settentrione e, pur riconoscendo in quelle terre alpine centri di lavoro indigeno, gli pare che la situla di Welzelach (che, come già vedemmo, giudicò assai più antica (4) della tomba dove fu trovata) e così pure il coperchio di Hallstatt, la situla e il cinturone di Vach (5) si stacchino dalla produzione locale e si riattacchino all'arte della situla della Certosa e dello specchio di Castelvetro, al punto da far pensare a prodotti delle stesse officine felsinee, esportati nel settentrione. Nelle lamine di S. Maurizio e nella cista di Kuffarn trovò invece i difetti e le degenerazioni della situla Arnoaldi. Così, come per le ciste a cordoni, Bologna sarebbe stata centro di esportazione di questa classe di bronzi.

Il Ducati, se nella derivazione dell'ornamentazione, oltre che della forma, delle situle dall'Etruria segue il Grenier, portando anzi coll'analisi più dotta e precisa e col confronto delle vesti, dei tipi, dei soggetti, un tale contributo alla questione da dare la per-

⁽¹⁾ V. SACKEN, Grabfeld von Hallstatt.

⁽²⁾ Grenier, p. 408 segg.

⁽³⁾ Grenier, p. 380; cfr. Ducati, Situla, p. 67.

^{(4) «} La situle est donc beaucoup plus ancienne que la tombe dans laquelle elle s'est rencontrée » (p. 407).

⁽⁵⁾ Grenier, pp. 38 e 401-7. Già Reinach in Revue Arch., 1883, p. 270.

fetta sicurezza di questa origine Etrusca delle rappresentazioni, se accetta l'idea di una data posteriore e di una tecnica dipendente da Felsina della produzione estense (compreso il coperchio Rebato), dissente circa la idea di una fabbricazione felsinea delle situle e delle lamine più cospicue delle terre alpine. Anzi nell'ultima sua illustrazione della situla della Certosa, ha ritirato anche qualche concessione, come l'approvazione già data (1) all'idea che la situla di Welzelach sia molto più antica della tomba dove fu rinvenuta. Riprendendo infatti ampiamente la trattazione del problema, il Ducati si riaccostò evidentemente alla idea del Ghirardini che sia impossibile pensare che una suppellettile di tomba possa essere (tranne qualche eccezione) (2), sensibilmente più antica dell'età della tomba stessa e ammette perciò come massima una maggiore antichità di 20 o 25 anni. Così egli data queste situle e i prodotti laminati delle terre alpine in un periodo sicuramente posteriore alla fine del V secolo (3) e precisamente la situla di Welzelach nella prima metà del IV, quella di Vach anche più tardi; credendo quindi impossibile per questi « prodotti di calcheuti indigeni » (dove egli nota sintomi di imbarbarimento dei tipi e delle forme), la sorte dei suricordati insigni bronzi greci ed etruschi.

È assai arduo poter affrontare un simile argomento, senza aver potuto fare un esame accurato dei singoli monumenti, cosa ben difficile per il fatto che i più sono insufficentemente pubblicati e molti conservati per giunta in musei, che si ha assai di rado la possibilità e l'occasione di visitare. Perciò mi limiterò a dire che tra i pareri diversi dei due illustri studiosi, trovo più verosimile quello del Grenier. Specialmente la pubblicazione, già da me citata, avvenuta solo nel 1925 da parte del Mole in due belle tavole (ricavate da fotografie) della situla di Vach e lo studio che io stesso ho potuto fare sugli originali conservati nel Ferdinandeum di Innsbruck mi fanno pensare che veramente i legami non solo tipolo-

⁽¹⁾ DUCATI, Sedia Corsini, col. 421.

⁽²⁾ Il Ducati stesso ammette (Situla, p. 69) che i noti bronzi greci ed etruschi dei paesi germanici, come il tripode vulcente di Durkheim nel Palatinato e la idria greca di Grächwill presso Berna (Déchelette, II, p. 1066, fig. 437, e p. 783, fig. 305) siano stati trovati in tombe posteriori, tanto da doversi ammettere che erano stati « tramandati di generazione in generazione sino a che furono deposti come supremo atto di pietà devota nella tomba di insigni defunti».

⁽³⁾ Ducati, Situla, p. 67 e segg. Il sec. IV della quart'ultima riga di p. 68 è evidente errore di stampa per sec. V.

gici, ma stilistici tra questi monumenti e rispettivamente la situla della Certosa e quella Arnoaldi del Museo Civico di Bologna, sono così stretti e evidenti da farli credere tutti usciti da uno stesso centro artistico, cioè Bologna (1). Quello che già lo Zannoni intuì (2), sia pure partendo da una classificazione incerta, mi pare abbia molte probabilità di essere esatto, perchè la maggiore rozrezza, piuttosto che prodotto di fabbrica barbara, potrebbe esser dovuto in parte a un'età leggermente diversa, in parte a lavoranti meno abili. Basta pensare alla diversità di forma del vaso e all'abisso stilistico che separa in pochi anni due situle sicuramente felsinee quali quella della Certosa e l'Arnoaldi.

Naturalmente, pur lasciando tra l'una e l'altra cista qualche anno di distanza, tutte quelle di cui si può presumere l'esportazione da Bologna (3) vanno pensate del V secolo a. C. e per spiegare il fatto di un seppellimento in tombe più recenti, può valere l'esempio dei bronzi su indicati greci ed etruschi, per i quali la cosa è sicura. Forse anche questi più umili prodotti felsinei, per le barbare popolazioni alpine erano « oggetti esotici del luminoso mezzogiorno »; di più erano pure i modelli da cui la produzione sicuramente indigena derivò. Se poi veramente ci furono operai felsinei e atestini nomadi, come pensò il Ghirardini e trovò geniale il Grenier (4) queste situle o cinturoni potrebbero essere le opere portate con loro e vendute in paesi lontani.

Del resto, pur senza indulgere a un'idea che potrebbe, se applicata con leggerezza, diventar pericolosa, dobbiamo sempre considerare che tra le suppellettili che una persona morendo, p. es., a 70 anni, lascia, ci devono essere oggetti a lui carissimi (premi di gare, doni nuziali, ecc.) da essa avuti 50 e più anni prima e gelosamente conservati. Per le situle stesse, come per i bronzi greci e etruschi delle necropoli settentrionali, si può pensare appunto a

⁽¹⁾ I confronti tra la situla di Vach e quella della Certosa, valgono a fortiori per quella di Welzelach che a detta di tutti deve collocarsi per rapporti stilistici fra le due. Noto che per il coperchio di Hallstatt lo stesso Ghirardini dovette ammettere un'importazione dall'Italia settentrionale (Mon. Ant., X, col. 164).

⁽²⁾ ZANNONI, Sc. della Certosa, p. 139.

⁽³⁾ Per le stesse ragioni alcuni oggetti possono essere stati esportati da Este, come il già citato coperchio di Hallstatt, per il quale il Ghirardini analizzò le grandi somiglianze con i bronzi estensi, e così pure il cinturone di Monte S. Maddalena presso S. Marein in Carniola, che egli stesso trovò identico per decorazioni alle situle del predio estense Boldù Dolfin (Mon. Ant., X, col. 157, fig. 50).

⁽⁴⁾ GRENIER, p. 407.

premi vinti dal defunto nella sua prima gioventù. Che le situle lo fossero in qualche caso è affermato esplicitamente dal Forrer (1), che giudica premi le situle rappresentate in quella di Kuffarn e in altre.

Ciò non toglie, ripeto, che debbano esser sorte anche nei paesi alpini fabbriche secondarie d'imitazione, anche fiorenti, come sicuramente esistette un gran centro di fabbricazione ad Este, derivato probabilmente dal felsineo, ma che presto assunse un carattere speciale, per l'affluirvi di correnti direttamente dall'Oriente, per via marittima, credute uniche dal Ghirardini, ma ammesse in parte anche dal Ducati.

Se dunque le situle sono tutte collegate tra loro e in ogni modo se il primo centro di fabbricazione fu Felsina e se non solo la forma, ma la ornamentazione, anche se originaria dall'Europa orientale, giunse a Bologna solo dall'Etruria, quando già erano diventate etrusche, resta da tentare di spiegare come questo passaggio dall'Etruria nella Valle Padana possa essere avvenuto.

C'è infatti la questione cronologica; da un lato opere della Etruria propria del VII-VI secolo, dall'altro bronzi laminati delle regioni settentrionali del VI-V, un secolo è troppo anche tenendo conto della distanza di spazio, in un momento in cui la trasformamazione artistica in Italia, per gli influssi venuti di fuori, è rapida. A una datazione più antica delle situle e affini, già intravveduta dallo Zannoni (2) e proposta dal Déchelette nel noto manuale (3) non è il caso di pensare. Se per qualche tomba è possibile ammettere la presenza di oggetti di pregio di qualche decennio più antico, troppi sono gli esempi, specialmente a Este e troppo è sicura la data dell'origine della fase etrusca di Bologna, per poterla ammettere. Ha quindi ragione il Ducati nel respingerla.

Perciò a Felsina devono essere giunti prototipi antichi, poi fossilizzatisi sul posto (cfr. i rilievi chiusini di pietra fetida) e questi prototipi non dovevano essere di lamina enea, sia perchè si sarebbero trovati nell'Etruria propria, sia perchè l'industria del bronzo laminato era fiorente proprio a Bologna sin dall'età Villa-

⁽¹⁾ FORRER, pag. 740. Il Ghirardini pare fosse di parere contrario perchè nel *BPI* (XXVIII, 1912, n. 90) afferma di esser convinto che tutte le situle erano state fabbricate con fine sepolcrale.

⁽²⁾ ZANNONI, Sc. Certosa, p. 141.

⁽³⁾ Déchelette, II, p. 764, mette nel VI secolo anche le situle di Welzelach, di Vach, di Matrei ecc. e nel V quelle di S. Maurizio e di Kuffarn.

noviana, tanto che il Ducati ebbe già a chiamare le situle, come le pietre Zannoni e Malvasia, « prodotto d'intonazione locale di un popolo villanoviano, in cui già si sono infiltrate le schiere etrusche civilizzatrici » (1).

Se osserviamo dunque i monumenti dello stesso tipo di decorazione nell'Etruria propria, troviamo situle di avorio come quelle della Pania, un probabile prototipo di legno e avorio della Sedia Corsini ecc.

Ora, se pensiamo a una civiltà del tipo che poteva avere quella dell'Italia nell'età orientalizzante, vediamo l'enorme parte che nella suppellettile hanno le materie deperibili, legno, paglia, carta, stoffe ecc. Ciò sarà stato nell'Etruria del VII-VI secolo a. C., come è nell'antico Egitto, come è nella Scandinavia del IX e X sec. dell'era volgare, come è del resto nella Cina, nel Giappone e nell'India dei tempi nostri. Viceversa il nostro clima ci ha fatto giungere solo le suppellettili di materia resistente, pietra, metallo, terrecotte e la conservazione degli oggetti di legno (come quelli elegantissimi, più tardi, di Palestrina a Villa Giulia), di cuoio (come quelli recentemente scoperti a Vulci), o dello stesso avorio sono rarissime eccezioni.

La cista argentea orientalizzante già Castellani di Palestrina, ora al Palazzo dei Conservatori in Campidoglio (2), era certamente di legno rivestita di decorazioni di lamina d'argento (VII sec.) (3). L'immensa quantità di piedi, di anse, di borchie, di ornamenti che si trovano nelle tombe etrusche anche di periodi posteriori, mostra quanta suppellettile di legno sia stata messa nei sepolcri, ma si sia completamente polverizzata, lasciando solo le piccole parti di osso e di metallo. È forse troppa audacia ammettere che vicino alle situle d'avorio o a quelle di legno rivestite d'argento, ce ne fossero molte di legno dipinto, o con decorazioni graffite o scolpite, o ciste di legno coperte di cuoio decorato, ecc.? (4) E che appunto alcune di queste siano state importate nella Bologna villanoviana sin dal VII-VI sec. e abbiano ispirato dapprima altre opere di legno, che

⁽¹⁾ Rend. Lincei, 1910, p. 277 (cfr. Sedia Corsini, col. 428).

⁽²⁾ Helbig-Amelung, I, n. 964; Pinza, Mon. Ant., XV; Ducati, A. E., p. 142, figg. 144-5; Mühlestein, I, 21, 22.

⁽³⁾ Il Grenier (p. 387) dice essere questa e le coeve decorazioni etrusche i modelli dei bronzi di Bologna per i fregi degli animali fantastici e non i vasi dipinti di Rodi e di Corinto, che a nord dell'Appennino non sono mai giunti.

⁽⁴⁾ Non furono decorate così a pittura persino le uova di struzzo?

ne tramandarono rigidamente i tipi e lo stile dell'ornamentazione, finchè questo un bel giorno divenuto ormai indigeno e applicato anche alle scene della vita comune, fu adoperato per creare le situle e le altre lamine di bronzo che sono giunte così sino a noi? (1).

E non si spiegherebbe in questo stesso modo il fatto che l'oinochoe di Tragliatella (a cui è tempo di ritornare) si può dire finora quasi un *unicum*, perchè quel tipo di decorazione non era destinato abitualmente a vasi di terracotta? (2).

Queste opere di legno sparite devono, credo, essere supposte nell'Italia antica, se si vuole spiegare anche altri improvvisi fiorire di tipi, di cui si ricercano invano gli immediati predecessori, come le ciste di Palestrina, che appaiono a un tratto in pieno IV sec. a. C. e continuano per tutto il III, mentre noi, come tipo a cui possano essere riattaccate, troviamo solo quelle di Bologna del V, così distanti non solo per tempo, ma anche per spazio (3). Come la situla della Certosa, anche la cista Ficoroni è la più antica e di gran lunga la più bella della serie, che poi va sempre più decadendo; ma queste opere d'arte che nascono perfette come Athena dalla testa di Zeus, devono aver avuto necessariamente delle fasi anteriori, sia pure in altre località. Siccome non riusciamo a rintracciarle, parmi lecito supporre siano andate irrimediabilmente perdute, perchè di materia deperibile.

* *

L'oinochoe di Tragliatella è quindi un'importantissima testimonianza della prima fase di questo tipo di decorazione nell'Etruria propria. Come il rozzo artista dell'ossuario fittile di Este, così

⁽¹⁾ Il Ducati (Situla, p. 67) nota una laminetta eburnea dalla T. VI del sepoler. Romagnoli di Bologna, come esempio di oggetti importati dall'Etruria in Bologna con repertorio figurativo (in questo caso cervo corrente).

⁽²⁾ Ho già ricordato i pochi buccheri, non però perfettamente analoghi; un altro caso affine è l'oinochoe chiusina del Museo Preistorico Pigorini di Roma, con una zona graffita con animali fantastici, illustrata dal Karo in BPI, XXVI, 1900, p. 33, fig. A, tav. III, 8 = Montelius, II, tav. 216, 8 = Ducati, A. E., p. 181, figg. 188-189. È interessante, poichè è un altro anello che congiunge l'arte delle situle all'Etruria propria. Vi troviamo gli animali fantastici e il centauro della situla Benvenuti.

⁽³⁾ Su le ciste prepara un lavoro la dott.ssa G. Battaglia che ne fece soggetto di un'ottima tesi, fatta alla mia scuola della R. Univ. di Roma.

il decoratore dell'oinochoe, sempre semplice, ma meno barbaro, pensò di decorare con un graffito un vaso «protocorinzio», ripetendo i motivi che molto probabilmente vedeva in oggetti di legno o di avorio del tempo, sentendo certo anche il ricordo delle magnifiche decorazioni che nella generazione precedente erano state fatte sui vasi d'impasto e che in parte si facevano tuttora sui buccheri. Questo artista, l'ho già ricordato più volte, era di Cerveteri, che è possibile sia stato proprio uno dei centri di formazione di questo tipo di decorazione se si pensa che proprio lì, come sappiamo dall'insigne tomba Regolini Galassi, erano affluite opere d'arte orientalizzante e bellissimi vasi e altre, da esse ispirate, erano state create sul luogo.

**

Resta, prima di chiudere questa memoria, di trattare un'interessante questione: il vestiario delle persone rappresentate sull'oinochoe. Abbiamo già visto quello dei militi, o giovani armati che fossero. Vedremo ora quello delle altre persone. Due uomini, quello che spinge il caprone e quello tra la schiera dei danzatori e i cavalieri sono completamente nudi. Or ciò si verifica nelle situle e nella Sedia Corsini solo per i pugilatori, mentre tutti gli altri sono vestiti e anche i servi hanno una tunica. Come nelle opere d'arte coeve o poco posteriori dell'Etruria meridionale deve dunque trattarsi di ginnasti o al più di lavoratori di campi. Gli altri uomini poi (e con ogni probabilità gli stessi militi coperti dallo scudo) portano soltanto un perizoma che nell'ingenuo disegno del vaso, appare essere uguale a quello che si trova ben riprodotto in una notevole serie di statuette maschili, da quelle del tumulo della Pietrera, arcaicissime, ai bronzetti di Brolio e al giovane di Castello presso Firenze (1), tutti al Museo Archeologico di quella città. È un'evidente sopravvivenza della moda mediterranea preellenica, quale noi troviamo quasi uguale nei monumenti minoici e che doveva essere restata in uso anche nei ludi ellenici, fino al famoso episodio, ricordato da Pausania (2), di Orsippo di Megara nello stadio di Olimpia, quando gettò via le brachette nell'arena

^(1) 1) PERNIER, in *Dedalo*, II, 1922, p. 485; Ducati, *A. E.*, p. 185 e p. 198 (VII-VI sec.). 2) Milani, *Museo Firenze*, p. 138; Mühlestein, 195.

⁽²⁾ PAUS., I, 44

e corse nella completa nudità. Paese conservatore, benchè anche esso cominciasse ad adottare il tipo ellenico nudo, l'Etruria nella fase arcaica conserva spesso questo costume, che doveva essere quello abituale. Di ciò invece nessuna traccia nelle situle su ricordate sia perchè la moda fu in seguito cambiata, sia perchè a Bologna e più a nord, per ragioni del clima, si saranno adottati costumi più pesanti. Nelle situle e negli specchi infatti della valle del Po, gli uomini, come ha ben esposto il Ducati, vestono una tunica su cui è un mantello con decorazione a losanghe e inoltre, mentre ciò non si verifica nell'Etruria meridionale, portano ampli copricapi.

Fino a quando il perizoma sia stato in uso nell'Etruria meridionale e centrale non possiamo determinare, è probabile però che sia stato esso a sopravvivere nelle caratteristiche brachette dei gladiatori. Il gioco era di origine etrusco-campana e, come spesso avviene probabilmente continuò anche in età imperiale l'uso arcaicissimo cristallizzato nell'uniforme. Le donne pure hanno nell'oinochoe e sulle situle vesti diverse. Mentre nelle situle hanno un ampio manto, che copre loro il capo, nella oinochoe hanno solo una tunica. La stoffa è però evidentemente la stessa ed è quella caratteristica con decorazione a losanghe che nelle note statuette-cinerari di Chiusi appare a rilievo, come una rete e così sembra indicata nei frammenti di San Maurizio. Il Ducati (1) ha trattato ampiamente e esaurientemente questo tema e ha lumeggiato l'origine di questa stoffa nell'oriente dell'VIII-VII secolo a. C. e il suo passaggio in Grecia (2) e finalmente in Etruria (3). Per gli uomini il mantello di questa stoffa è evidentemente la tabenna, per le donne è un manto che tutte le avvolge. Il disegno è prodotto da strisce e linee variamente combinate sulla stoffa e generalmente disposte, come dicevo, a losanga ed è troppo costante nei monumenti del

⁽¹⁾ Ducati, Situla Certosa, p. 35 e poi di nuovo nell'articolo: Laminette eburnee del Museo Civico di Bologna, pubblicato in St. Etr., II, p. 42 e segg.

⁽²⁾ P. es. l'avorio trovato nel santuario di Artemis Orthia a Sparta (BSA, XIII, 1906, p. 7, tav. IV; POULSEN, fig. 116); la corazza trovata nell'Alfeo (VII sec.), ecc.

⁽³⁾ Laminetta citata di Bologna (principio VII sec.); statuetta di bucchero della Regolini-Galassi (Montelius, II, T. 337; Ducati, A. E., p. 152, fig. 164, metà VII sec.); 1.a pisside della Pania (Terzaghi, scr. cit.); vaso di bucchero del Louvre C 561 (fine VII sec.); statuetta di Montalto di Castro, Pinza, Mat. Etr. Les., I, 195, p. 203; Ducati-Giglioli, Arte Etr., p. 144, fig. 33).

tempo, per non essere la esatta riproduzione del vero. Nell'Etruria propria cessa al principio del VI sec., in quella Padana resta in uso, pur trasformato, circa due secoli ancora.

**

Come dunque il Ducati per il secchiello argenteo di Plicasnas da Chiusi, così noi possiamo dire per l'oinochoe di Tragliatella di trovarci alla presenza di una delle primissime opere etrusche, che ci danno un'idea della vita di quei nostri antichi progenitori. Essa poi è di un'importanza tutta speciale per la rappresentazione della danza armata e di quel gioco Troia, che dette origine a uno dei più pregiati ludi del tempo di Augusto, al quale prendevano parte con i più distinti giovanetti di Roma, gli stessi principi della famiglia imperiale. Ringraziamo dunque il caso che ha fatto giungere fino a noi questa umile ma sicura testimonianza di quei vincoli strettissimi tra l'Etruria e Roma, che, in tempi così antichi, già erano presagio della futura grandezza della Città Eterna.

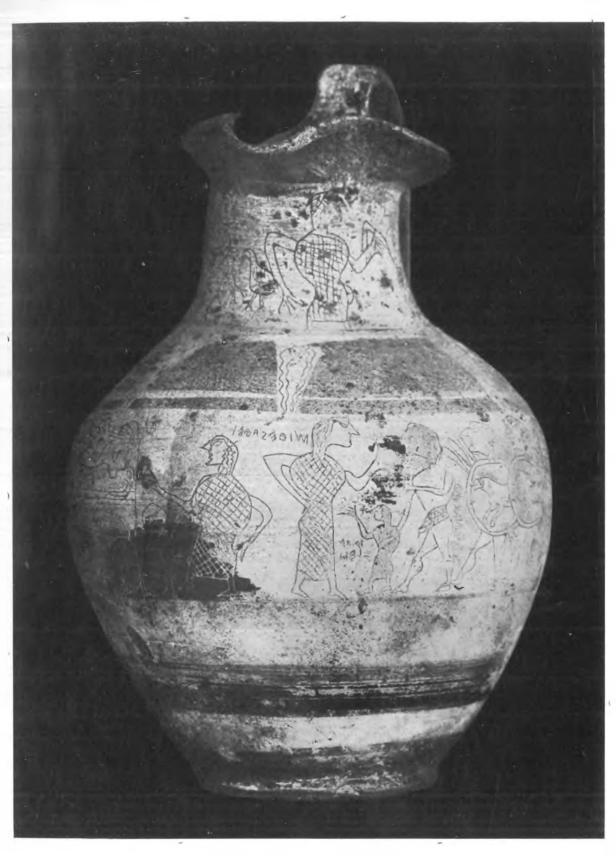
Giulio Quirino Giglioli

STUDI ETRUSCHI, III TAV. XXII

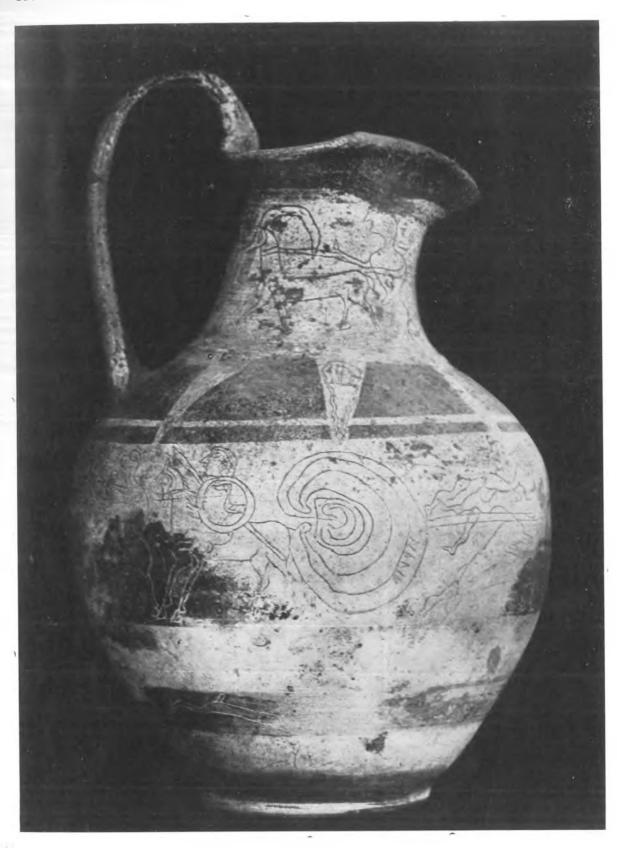


NECROPOLI DI TRAGLIATELLA - a, b, c, - Vasi locali (Coll. Sen. Tittoni). d · Vaso di Chiusi (Museo di Chiusi)

TAV. XXIII

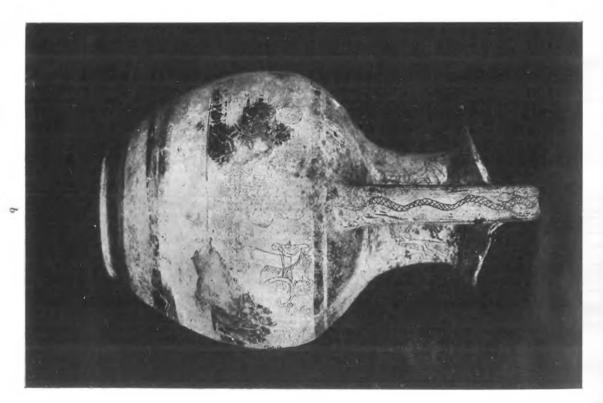


COLLEZIONE SEN. TITTONI - Oinochoe di Tragliatella



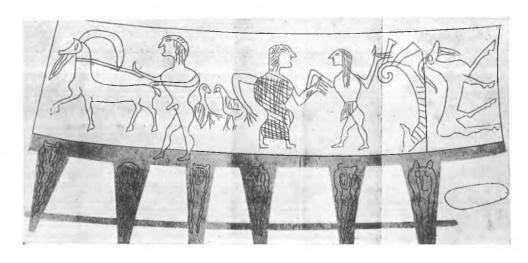
COLLEZIONE SEN. TITTONI - Oinochoe di Tragliatella



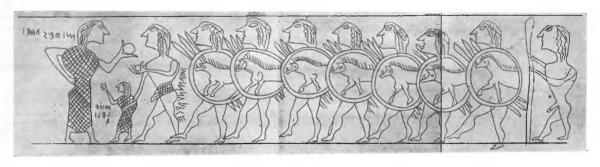




STUDI ETRUSCHI, III



a



b



C



d

COLLEZIONE SEN. TITTONI - Rappresentazioni sull'Oinochoe di Tragliatella (dis. di G. Mariani, già pubblicati negli Ann. Inst., 1881)

STUDI ETRÜSCHI, İIİ TAV. XXVII



a - Disegno su un uovo di struzzo trovato a Vulci (tomba d'Iside) ora al Museo Britannico di Londra. b - Vaso d'impasto capenate ora al Museo Artistico Industriale di Amburgo. c - Vaso con graffiti d'Este (Museo Atestino). d - Specchio di Castelvetro (Museo di Modena)

EIN HELLENISTISCHES GRABGEMAELDE IN TARQUINIA

(Tavv. XXVIII-XXX)

Unter den zahlreichen Pausen und Kopien nach etruskischen Wandgemälden im Besitze des Deutschen Archäologischen Institutes im Rom befindet sich auch die eines kleinen Kammergrabes, das am 5. Mai des Jahres 1832 in Corneto-Tarquinia entdeckt worden ist. Brunn hat in den Ann. Inst. 1866 auf Tafel W danach schon das Hauptbild der rechten Wand publiziert. Allein die Kargheit der Brunnschen Beschreibung mag angesichts der Reichhaltigkeit der der Zeichnung durch den Maler Carlo Ruspi beigeschriebenen Notizen eine Neuherausgabe dieses heute verschollenen Grabes rechtfertigen (1).

Die Anlage lag eine Meile vor der Porta Clementina, auf der rechten Seite der Strasse auf dem Gelände des Signore Querciola (2). Sie gehörte also zu der Gruppe hellenistischer Grabkammern, von denen heute nur noch die von Cultrera entdeckte und Not. Scavi, 1920, 244 ff. beschriebene Tomba dei Festoni erhalten ist.

Die Zeichnung Ruspis gibt nur den Plan der ersten Kammer, lässt aber deutlich erkennen, das ausser dem Hauptraum noch mindestens zwei weitere Kammern vorhanden waren. Eine Türöffnung befand sich in der rechten Hälfte der Eingangswand. Ein

⁽¹⁾ Erster Bericht durch Henzen, Bull. Inst. 1844, 97. Teilveröffentlichung durch Brunn, Ann. Inst. 1866, 438, Tafel W. = Kl. Schr. I, 189. Wiederholt Neapolis I, 295 und Weege, Etr. Mal. Abb. 37. Notiz bei Dennis, Cities and Cemeteries of ancient Etruria I, 395, mit Jahresangabe 1844. Zuletzt van Essen, Did orphic influence on etruscan tomb paintings exist? Seite 38 § 6. (Datierung 230-200). Waser, Charon, Charun, Charos 131 f. 10.

⁽²⁾ Die Stellenangabe bei Henzen, Bull. Inst. 1844, 97, ist zu allgemein: Fra la strada di Civitavecchia e la spiaggia del mare.

weiterer Raum schloss sich, durch eine Oeffnung in der Rückwand zugänglich, hinten an den Hauptraum an (Tafel XXIX, 2) (1).

Ein Dromos von 15 Stufen und mit einer Gesamtlänge von 15 palmi (3,46 m.) führte zum Grabe hinab, dessen Fussboden zur Zeit der Aufdeckung der Anlage 20 palmi (4,60 m.) unter der moderne Erdoberfläche lag.

Die Längen-und Breitenmasse hat Ruspi auf der Zeichnung nicht besonders vermerkt, doch lassen sie sich leicht nach dem von Maler beigegebenen Massstabe als etwa 14 palmi (3,23 m.) für die Länge und 16 palmi (3,69 m.) für die Breite bestimmen. Die Höhe des Raumes, von Fussboden bis zur ebenen Decke gemessen, betrug nach Ruspis genauer Angabe 8 palmi (1,85 m.). In der Niedrigkeit des Raumes und der einfachen geraden Decke ohne jede Giebelgestaltung geht unser Grab mit der Tomba dei Festoni, der Tomba del Tifone und der Tomba del Cardinale zusammen. Allein schon dadurch ist eine Datierung der Anlage nach 250 gegeben.

Drei Beisetzungen wurden bei der Oeffnung des Grabes vorgefunden. Die Särge waren in den gewachsenen Tuff geschnitten.
In der Ecke zwischen der linken Wand und der Eingangsfläche
lag das Grab eines Kindes (cassa di un fanciullo, incavata dentro
un rialto di palmi 3 [0,69 m.]), in der Mitte des Raumes in den
Fussboden eingelassen das eines Erwachsenen (cassa incavata nel
pavimento), und ein Drittes, auch das eines Erwachsenen, füllte
die Ecke zwischen der rechten Hälfte der Rückwand und der
rechten Längsseite (cassa aderente al max. un palmo (23,07 cm.)
alta dal pavimento). Eine Reihe von Fragmenten bewies, dass auf
dem letzterwähnten Sarkophage einst ein figürlicher Terrakottadeckel gelegen hatte (ci era sopra un coperchio di terracotta in
molti pezzi).

Von den Malereien ist allein die der rechten Längswand erhalten. Ein eilends ankommender Jüngling, von einem mit Harpe und Hammer bewehrten Charun getrieben, ergreift die Rechte eines stehenden bärtigen Mannes. Auch hinter ihm steht ein Charun, auf den Hammer gelehnt und den rechten Arm in die Hüfte gestützt. Die Tür hinter dem ruhig stehenden Charun

⁽¹⁾ Notiz bei der rechten Hälfte der Eingangswand: foco, che si faceva da una camera all'altra per decubare. Bei der Türöffnung in der Mitte der Rückwand: Da una camera all'altra la grossezza del muro è circa palmi 3.