

ARTE E RELIGIONE NELLA STIPE VOTIVA DI LUCERA

(continuazione e fine - ved. fasc. precedente)

Agli ex-voti femminili campaniformi, che abbiamo esaminati più addietro, corrisponde un numero forse anche maggiore di manufatti simili con soggetti maschili. Anche qui le immagini si distaccano contro una specie di placca, doppiata talvolta da una più piccola in rilievo, della quale possiamo riconoscere con certezza la natura. Anche senza ciò che vedremo poi, il n. 4 della figura 24 ed altri pezzi delle illustrazioni seguenti si riconoscono per togati *velato capite*.

Le teste sono in genere eseguite con molta cura e con larga dovizia di dettagli nelle capigliature (1), variamente mosse secondo quattro schemi principali: *a*) grosse ciocche che discendono abbondantemente sulla fronte e sulle guance, ora isolate e spioventi o sovrapposte, ora raccolte quasi in una serie di curve parallele concentriche sopra l'occhio destro, oppure ancora più in là, sulla tempia, scavalcate e attraversate obliquamente da una ciocca più capricciosa delle altre; *b*) lunghi ciuffi cadenti a virgola sulla fronte e sulle gote con inclinazione da sinistra a destra o viceversa; *c*) tre riccioli a S rovesciati sulla fronte ed altri contrapposti sulle tempie, fin quasi a coprire le orecchie; *d*) grosse ciocche irregolarmente bipartite, due delle quali si delineano sulla fronte a guisa di chele di granchio, mentre nello spazio così circoscritto, ma ad un livello più alto, una terza scende dalla scriminatura tracciando un arco da destra a sinistra.

(1) Pochi esempi possono offrire raffronti per questo genere di pettinatura; uno dei più vicini a quello descritto alla lettera *c* trovasi in FR. POULSEN, *Ikonomographische Miscellen*, Copenaghen, 1921, tav. 15 (Museo di Atene, inv. 363). Caratteristico per la fusione di questo elemento pittorico della capigliatura spiovente sulla fronte con il pathos profondo del viso è il tipo dello Pseudo-seneca, dalle molte repliche, descritto ancora una volta nell'opera sopracitata, a p. 41 segg.

I volti sono per lo più di una grazia squisita, profondamente umana, quale non abbiamo riscontrata neppure in quelli femminili, sempre più severi. Alcuni (fig. 24, 4; alt. 0,285) disposti esattamente di fronte, oppure reclinati in basso, ci guardano seri ma sereni; in genere corrispondono al tipo di capigliatura *d*). Altri (fig. 25; alt. media 26; ve ne sono molti esemplari di un formato assai più piccolo, circa cm. 15) sono eretti e guardano dritto davanti a sé con le labbra appena mosse da un lieve sorriso (di solito col tipo di pettinatura *c*); una variante di formato più piccolo, presenta la testa leggermente girata verso la destra (fig. 24, 2; alt. 0,21).

Il terzo gruppo, che ha i pezzi più espressivi con l'acconciatura del tipo *a* (fig. 24, 1; alt. 0,223) ci colpisce per l'espressione pro-



Fig. 24

fondamente patetica che spira dai volti tormentati, smagriti quasi da una pena interiore. Le teste, reclinate verso la spalla sinistra, accentuano il carattere realistico e la grande umanità di queste figure.

Non posso fare a meno di presentare qui anche alcuni prodotti secondari di queste serie; ritengo che se li omettessi o ne facessi un semplice cenno, sempre insufficiente a darne un'idea esatta, mancherei in gran parte al mio compito, chè spesso proprio in questi pezzi di minor pregio artistico si rivela invece l'intima essenza del più autentico artigianato locale. Ecco così i due pezzi (n. 4 della fig. 26; alt. 0,145 e n. 1 della fig. 27; alt. 0,288) più

« barbari », se mi si consente di definirli così, del gruppo. Rigide, meccaniche, senza aria le ciocche dei capelli; troppo marcati i lineamenti del volto e addirittura contadineschi nel secondo pezzo, dove è però riprodotto con esatte cognizioni anatomiche il gioco dei muscoli del collo e delle sopracciglia. Il primo, pur condividendo i principali difetti rimarcati, ha invece qualche cosa che lo distingue: il sorriso. Ma non è un sorriso piano, spontaneo; la sensazione è prodotta dagli angoli della bocca sollevati in alto. È quindi il risultato di un artificio, per mezzo del quale il coroplasta si è sottratto a qualsiasi tentativo, certo più arduo, di trasfondere la sua stessa passione nel soggetto. Siamo in un campo ben differente,



Fig. 24 bis

allora, e vien fatto di pensare subito ad una persistenza quasi inconscia di quella tecnica che fissò già un sorriso ugualmente stereotipato sugli innumerevoli volti umani in terracotta o in materiale più nobile caratteristici dell'arte arcaica del VI secolo, e che proprio nelle officine dei figuli perdurò a lungo, grazie alla conservazione e all'agevole sostituzione delle matrici fittili dalle quali tali immagini venivano riprodotte e diffuse. Ed ecco innanzi a noi quasi la riprova di questa nostra impressione, chè il n. 5 della fig. 26, pur rivelando per alcuni dettagli (si noti per tutti il collo realisticamente solcato da una serie di pieghe), di essere stato prodotto in epoca recente, in ogni modo press'a poco insieme con tutti gli altri, porta stampati sul viso i tratti inconfondibili di un arcaismo

ormai tramontato, qui rievocato dalla mano ignara e inesperta di chi sa quale giovane apprendista.

Un'ultima testa va specialmente notata (fig. 27, 2; alt. 0,235), perchè se nel nostro deposito non è molto rappresentata, ritorna invece altrove (ad es. nella collezione Santangelo, nel Museo Nazionale di Napoli, n. inv. 217), per quanto trattata più sommariamente, facendo così pensare all'esistenza di un prototipo comune diversamente sentito secondo la maggiore o minore abilità e raffinatezza dei diversi coroplasti. Nel nostro caso è difficile dire se si abbia un'immagine femminile o maschile, mancando qualsiasi



Fig. 25

ornamento che possa aiutarci a determinarla, per quanto faccia forse propendere per la prima ipotesi il tipo di pettinatura con i capelli bipartiti e tirati indietro sui parietali. È ancora una riprova a proposito di quanto si è già detto sulla produzione di crani unici per i due sessi, distinti in seguito con i ritocchi e le aggiunte di altri elementi, che in questo caso, però, fanno difetto.

Ho detto all'inizio di questa serie che alcune delle immagini descritte potevano ritenersi di individui con un lembo del manto tirato sul capo.

I primi tentativi di restauro del prezioso materiale recuperato confermano pienamente tale supposizione, con due frammenti di grande importanza stilista e iconografica.

Si tratta in entrambi i casi della parte superiore, testa compresa, di due statue di personaggi virili rivestiti della tunica sulla

quale è gettata la toga — giacchè ormai così può essere chiamata per l'ampiezza del drappo che la distingue dall' *himation* — la quale, scavalcando prima il capo da sinistra, ritorna poi sulla spalla dallo stesso lato dopo essere passata sotto il braccio destro, avviluppandolo o meno. Il tipo della testa è sempre quello con la pettinatura a chele di granchio sulla fronte. Nel primo pezzo (fig. 28, alt. 0,50; sopra il taglio del braccio è un solco profondo, fattovi forse per facilitare l'accostamento e l'adesione dell'avambraccio) essa è leg-

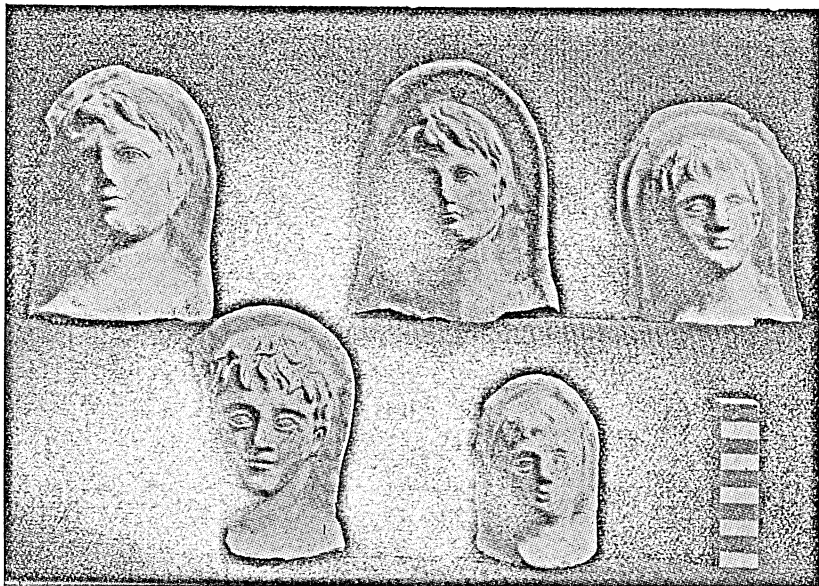


Fig. 26

germente reclinata e pensosa; questo stato d'animo lo si è voluto anzi accentuare con una ruga orizzontale profondamente incisa attraverso la fronte. Il braccio di questa figura, velato poco più giù della spalla dalla corta manica della tunica fermata alla spalla e all'omero con due coppie di bottoncini, tendeva in avanti la mano, ma l'arto è ora troncato subito dopo il gomito. Costume ed atteggiamento sono quelli di un sacrificante romano. Nè dall'ambiente sacerdotale o religioso si allontana la seconda figura (fig. 29, alt. 0,805) anch'essa togata e *velato capite*, la quale differisce dalla precedente per la posizione più eretta del capo, per una maggiore serenità diffusa sul volto, e poi per il braccio destro celato nel sinus del manto, dal quale sporgeva solo la mano, ora mancante, ma

di cui si vede il foro dove veniva innestata. Queste figure erano rappresentate in tutta la loro altezza; da una replica frammentata di questa ora descritta si vede che il braccio sinistro scendeva lungo il fianco tutto avvolto nel manto, compresa la mano, che però traspare attraverso la stoffa. Può ricostruirsi quasi tutta la figura per mezzo di una quarta replica, anch'essa frammentata (fig. 30; alt. m. 0,89), cui manca la parte superiore del torace con la testa e la zona inferiore comprendente circa metà delle gambe e i piedi. Qui il drappeggio della stoffa, sacrificando la realtà del



Fig. 27

movimento ad una concezione eminentemente pittorica dell'insieme, diviene quasi un pezzo di fantasia, dissimulando la sua funzione preminente e reale, cioè quella statica, poichè, alla base, piedi e lembi della toga concorrono ugualmente all'equilibrio di una così grande immagine.

Per quanto essa e le altre simili abbiano tre dimensioni, non mi pare però che si possano chiamare proprio statue. Di esse, infatti, solo la parte anteriore è prodotta da matrice; a tergo non sono modellate, ma chiuse semplicemente da una placca di argilla più o meno uniforme, tirata a mano, destinata senza dubbio a dare all'insieme l'impressione di una certa corporeità, ma più che altro a rifinire l'oggetto, che altrimenti avrebbe mostrato il rovescio non ritoccato e quindi sgradevole alla vista. Di conseguenza dobbiamo

immaginare queste figure addossate alle pareti del locale al quale erano destinate, quasi fossero grandi rilievi, e non certo nel mezzo di esso.

A darci ancora una prova delle diverse e molteplici trasformazioni di un medesimo modello per opera dei coroplasti, ecco infine, dopo gli ex-voti campaniformi e le figure intere togate, una



Fig. 28

bella testa a tutto tondo (fig. 31; alt. 0,35, largh. alle spalle 0,33; un poco schiacciata sull'occipite) del tipo con la capigliatura a chele, solidamente piantata sopra un collo robusto cui fa da base l'ampio inizio di un torace atletico nudo. Statua o busto semplicemente? Difficile a dirsi, ma ritengo più probabile il secondo caso, per l'ap-piombo perfetto della figura completamente estraniata dall'ambiente esterno.

Per le teste a tutto tondo il deposito di Lucera ci ha riservato delle altre gradite sorprese. Forse un tempo unite a tronchi o a corpi che non abbiamo ancora ricostituiti e identificati, esse sono di dimensioni diverse, più o meno vicine alla grandezza naturale, ma tutte con i caratteri inconfondibili dei prodotti di eccezione, il che troverebbe una conferma anche nel loro numero esiguo.



Fig. 29

La prima che presento (fig. 32; alt. 0,22; mento-cranio 0,154) si ricollega per la capigliatura al gruppo di ex-voti innanzi descritti (ved. fig. 24, 1). I capelli cadono sulla fronte e sulle gote in grosse ciocche ricurve, ora isolate, ora ammassate, per la massima parte parallele, e solo sul lato destro rivolte in direzione opposta e persino con una sovrapposta e di traverso alle altre. Esse

sporgono al di qua di una corona di foglie lanceolate, quasi tutte spezzate alla base e quindi di difficile identificazione (alloro, o piuttosto mortella?), tenuta stretta intorno al capo per mezzo di laccioli di cui si vedono cadere le estremità ai lati del collo, tre a sinistra e due a destra. Dietro lo schermo dell'ornamento la calotta del cranio, con foro di sfiatamento sull'occipite, è nuda; quasi

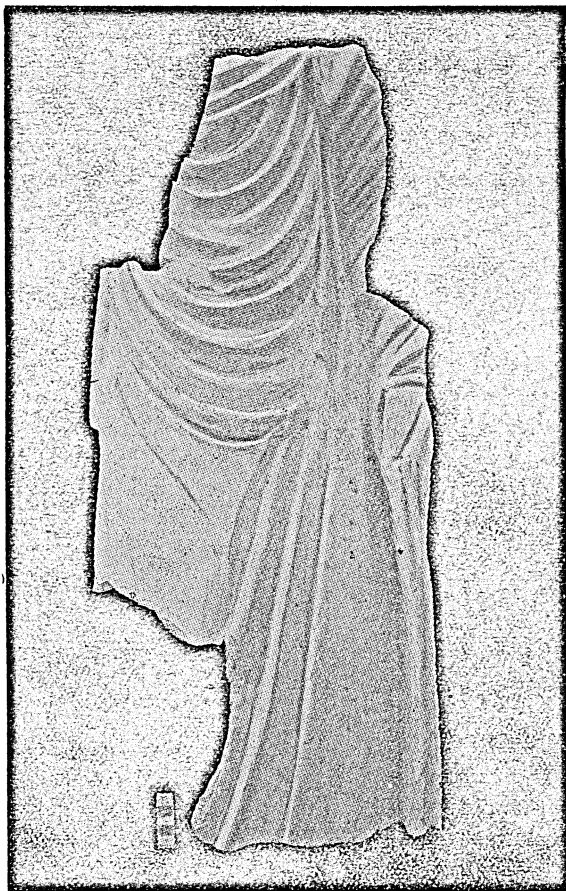


Fig. 30

certamente essa non si doveva vedere e quindi l'artista non si curò di rivestirla.

Dalla massa greve, fluente, agitata dei capelli si affaccia un volto oblungo, asimmetrico, lievemente inclinato sulla sinistra, dal naso affilato sporgente fra due profonde arcate sopraccigliari, entro cui si affossano gli occhi dalle pupille appena segnate nell'angolo

sinistro, disuguali, come se, guardando di fianco, si contraessero in misura diversa.

Le labbra semiaperte, esile il superiore, carnoso e un po' cascante l'inferiore sopra un mento tondo, piccolo e sporgente, caratterizzato da una fossetta molto marcata, danno alla bocca una curvatura in basso che accentua il risalto dei pomelli. Il lieve gioco dei muscoli si risolve così in un soffuso senso di pacata malinconia, per cui in alcuni momenti il volto sembra pervaso da

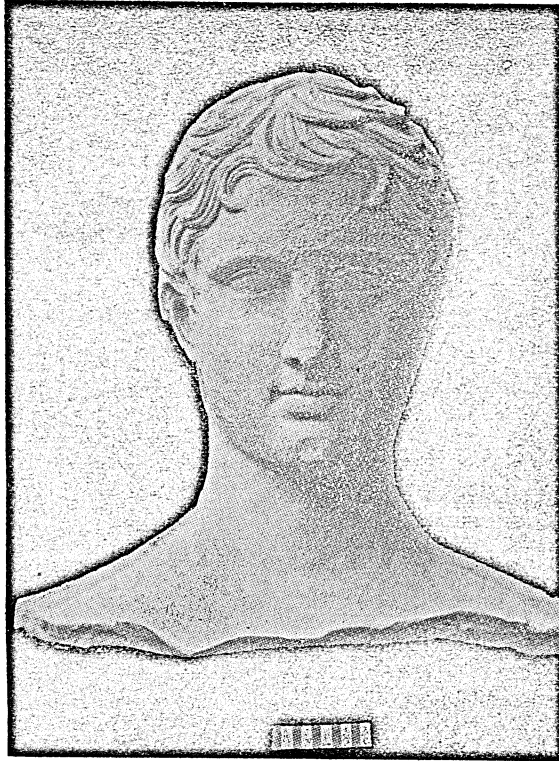


Fig. 31

uno stentato sorriso, in altri quasi da uno sfiduciato abbandono spirituale. Il collo segnato da profondi anelli orizzontali non è certo quello di un giovane. Età, vicende, per una delle quali ora egli cinge la corona che potrebbe indicare la conclusione di un gravoso ciclo di vita, hanno forse contribuito in egual misura a creare questa delicata e deliziosa figura, che invano ha cercato di occultare i sentimenti da cui è agitata di fronte all'artista, il quale ha saputo invece coglierli e interpretarli attraverso la sua stessa passione creativa.

Ma ecco un'altra testa originalissima (fig. 33; alt. 0,265). I caratteri fondamentali sono press'a poco gli stessi di quella precedente, ma è già una cosa ben differente. Gli occhi più allungati e un poco socchiusi, il naso grosso alla radice e dilatato alla base, il mento robusto, il collo corto sullo sfondo del manto, contribuiscono a dare un tono ben diverso alla figura, che l'ampia fronte e il volto dolcissimo ha circondati da una corona di ciuffi impetuosamente rigonfi, quasi distaccantisi dal capo, cui poi si ricollegano con le punte. Il profondo ma non pedante lavoro di stecco



Fig. 32

sminuzza questi ciuffi in grossi fili paralleli unendo al movimento della massa il colore del dettaglio in una ricercata fusione di ombre e di luci di innegabile effetto plastico e pittorico. È una testa che partecipa insieme della natura umana per il realismo dei lineamenti, e di quella divina per l'atmosfera ultraterrena in cui sembra muoversi. Essa ondeggia fra il tipo di Apollo e quello, caro all'arte ellenistica, di Alessandro Magno, ma di nessuno dei due ha i caratteri precisi; essere certamente ideale o idealizzato esso resta per noi un enigma, anche se siamo riusciti a distinguere

ed a sollevarlo al di sopra della massa anonima delle altre terrecotte di serie.

Quale contrasto profondo con la figura che segue! Massiccia (fig. 34; alt. 0,27; cranio-mento 0,20), anatomicamente realistica — basta guardare il collo, con la trachea e i tendini così pronunciati — essa protende la mandibola dal mento semilunato, quasi tagliente. Gli occhi, irregolarmente disuguali, con arcate sopraccigliari ampie, vorrei dire addirittura maestose, hanno le pupille



Fig. 33

indicate da due dischetti sporgenti su cui l'iride è segnata da brevi taglietti orizzontali, caso unico in tutte le nostre terrecotte. Ma la novità più originale, direi quasi irrazionale, è nelle orecchie. Quasi fossero ricavate da una lamina di metallo esse hanno gli orli del padiglione arrotondato e l'elice raffigurata da due solchi paralleli terminanti con due piccoli incavi rotondi cui se ne aggiunge un terzo sul lobo, decorativi al pari di un orecchino. Contrastano talmente, orecchie simili, con la cura dei particolari anatomici notati invece in principio, sono così « artificiali », che in loro confronto sembrano quasi logici e naturali i capelli che av-

volgono con la loro massa sovrabbondante tutto il capo fin sul collo. I ciuffi si susseguono e si sovrappongono a guisa di placche dapprima adagiate sul cranio e poi arriciate all'infuori e scendono a coprire quasi tutta la fronte in lievi curve concentriche formando nel mezzo una specie di ferro di cavallo (1); su di esse i capelli sono adombrati con una serie di graffi profondi. Più nessun ricordo del movimento ampio della capigliatura precedente; qui gli elementi si susseguono e si sovrappongono quasi a creare un orna-

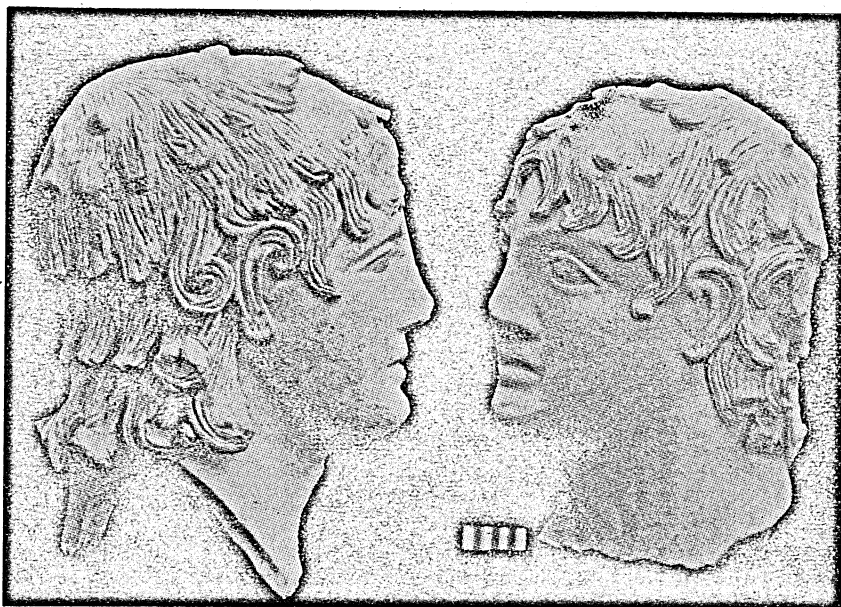


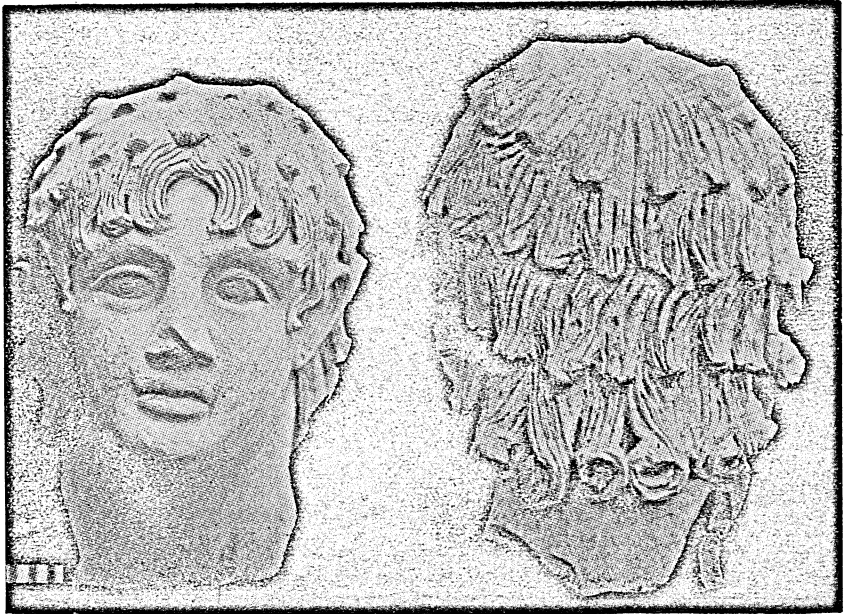
Fig. 34

mento, una parrucca, trionfo del colore sulla fantasia e sul realismo. È l'imprevisto sconcertante nel bel mezzo di una produzione logica ed equilibrata, è il prodotto antitradizionalista che può piacere o no, che può discutersi o rigettarsi, ma che innegabilmente ci colpisce e ci fa pensare.

(1) Il COLLIGNON, op. cit., ravvicina questa disposizione di capelli sulla fronte all'altra già segnalata alle note 2 e 3 a p. 208, e richiama il tipo dell'Eubuleus di Eleusi, ove due boccoli spessi si arrotondano sulla fronte con lo stesso movimento simmetrico ad « accroche-coeur ».

Molte delle teste finora descritte, se non tutte, dovevano con quasi certezza appartenere a statue. Non so quante se ne potranno ricostituire con l'ingente materiale frammentario raccolto, ma per fortuna qualche pezzo lo si è potuto già ricomporre, raggiungendo dei risultati sufficienti per farne oggetto di osservazioni.

Cominciamo da uno dei più piccoli (fig. 35), per quanto già alto m. 1,07, ciò che vuol dire che, con la testa, doveva raggiungere circa m. 1,20.



[Fig. 34 bis

Raffigura un personaggio virile, stante. Veste una tunica di tessuto sottile e abbastanza attillata a pieghe larghe, dure, diritte, come abbiamo già visto nella fig. 15, 2, con maniche lunghe. Su di essa è gettato l'himation di stoffa più pesante, quasi aderente al corpo, sotto il quale rimane occultato il braccio sinistro, mentre quello destro, proteso in avanti, rimane scoperto con l'altra metà del torace.

Il panno fa poche pieghe larghe trasversali dall'alto in basso, da sinistra a destra, e un poco più strette diagonalmente sul petto, dando abbastanza bene in un caso e nell'altro la sensazione della stoffa tirata in due direzioni diverse e con differente compattezza.

Ho chiamato questa volta il manto « himation » e non « toga », come avevo fatto descrivendo le figure 28 e 29, perchè al contrario dell'indumento romano, ampio e comodo, qui abbiamo in realtà il breve drappo ellenico, adottato del resto anche dalle popolazioni indigene dell'Italia centro-meridionale. Le gambe sono

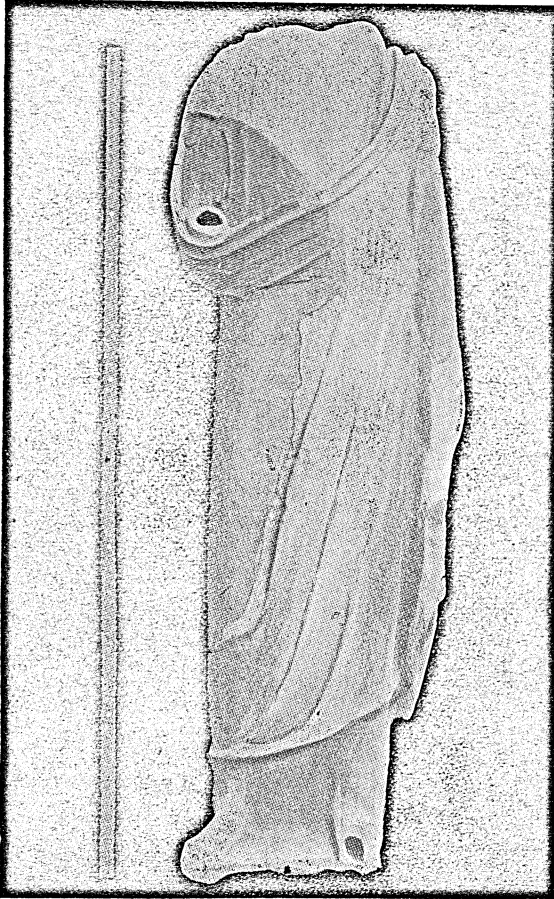


Fig. 35

collegate con la piastra di fondo, per offrire una base migliore alla statua; il piede superstite è nudo.

La sobrietà del drappeggio doveva ridursi in alcuni casi, come nel pezzo alla fig. 36 (alt. 0,80), ad uno schema sommario e rigido, che ci sbalordisce per l'evidente anticipazione di certi prodotti dell'arte bizantina, specialmente scolpiti in pietre dure, come il porfido. È qui che si sente soprattutto lo spirito semplificatore

dell'artigiano non scaltrito nel mestiere, per cui il corpo è poco più di un semplice sostegno per la testa che vi deve eccellere e risaltare. Si noti che anche questo pezzo ripete sempre il tipo del togato, del quale abbiamo già parlato a pag. 246 fig. 30; la rigonfiatura sul lato sinistro segna infatti il posto della mano.



Fig. 36

Un altro grosso tronco di statua (fig. 37, alt. 0,623), quasi simile alla già citata fig. 30 nello schema artificioso delle pieghe sul bacino e all'attacco delle cosce, è più realistico nel tronco, lasciato completamente scoperto dal manto, che, gonfiandosi come vela dietro la spalla destra, si raccoglie poi col lembo superiore tirato attraverso il ventre, e stretto al fianco dal braccio sinistro torna poi

a svolazzare contro la gamba dello stesso lato. L'ampio sinus così formato dall'himation fa quasi da cornice alla parte superiore del corpo, rivestita da una leggera tunica scollata a triangolo, attraverso la quale si incrociano due bretelle costituite da tre correggole parallele strette a intervalli press'a poco eguali da doppie



Fig. 37

graffette filiformi. La manica della veste scende fino a metà del braccio destro e l'artista ha posto ogni cura nel segnare la duplice cucitura longitudinale e i due bottoncini che la fermano in basso.

Troncato al gomito, come dal lato opposto, non abbiamo più l'avambraccio, che tutto fa ritenere fosse teso in avanti, forse con

qualche oggetto nella mano. Nessun dettaglio anatomico traspare oltre la stoffa per aiutarci a meglio determinare il sesso di questa figura, e se non fosse un lungo ricciolo superstite, ricadente lungo il collo fino ad avvolgersi su se stesso leziosamente sulla spalla destra, esiteremmo forse a riconoscervi un essere femminile, evidentemente ancora dal giovane seno acerbo (1). Ma eliminato questo dubbio un altro se ne presenta. Che cosa ha voluto rappresentare

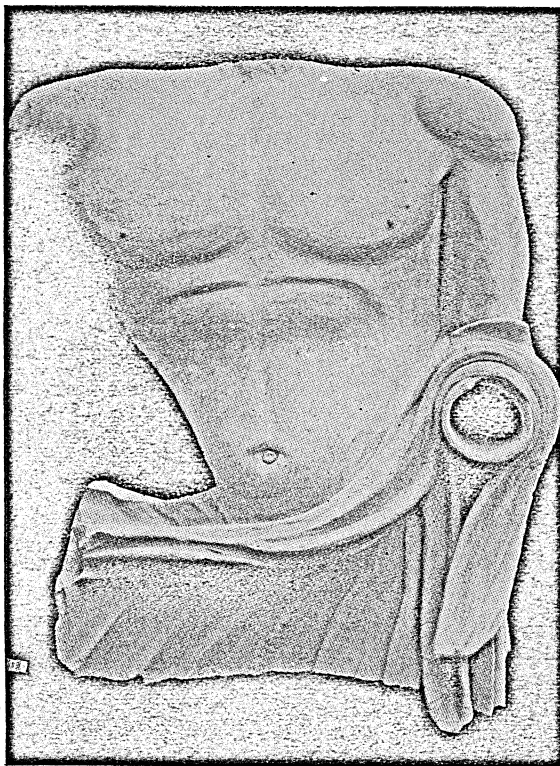


Fig. 38

(1) Non è infrequente, in molti busti fittili di divinità femminili, l'omissione del rigonfiamento del seno. Nel caso nostro deve avere poi influito il fatto che ancora una volta si è trasformato in muliebre un corpo destinato per figure maschili.

Non svelerò certo un segreto, rammentando che un noto fornitore di antichità in Egitto faceva produrre piccole figure arcaiche di animali e di esseri umani, affidando la creta alle mani di ragazzi assolutamente privi di cognizioni archeologiche. E non avevano molto da invidiare a quelle originali.

il coroplasta? Una figura reale o no? Potrebbero senz'altro confermarci nella prima opinione le due bretelle, troppo vere per non farci sicuri di essere di fronte ad una precisa riproduzione di un dettaglio del costume corrente; ma al contrario proprio questo particolare, unito a qualche altra nota d'insieme della figura, ci fa pensare che l'artista lo abbia messo lì proprio per facilitare



Fig. 39

l'identificazione dell'essere rappresentato, e allora dovremmo cercare il nome in un mondo ben diverso da quello terreno. Ma su questo torneremo in seguito, dopo avere esaminato il resto del materiale, e, tanto per cominciare, restando nel dominio del dubbio, il torso virile della fig. 38 (alt. 0,63).

È questo un pezzo di innegabile vigoria plastica, pur nella sua struttura antiaccademica, tutta a volumi intercalata da piani

ampi, con strozzatura fra muscoli e muscoli nelle spalle e nei bicipiti, risalti decisi nei pettorali, linee marcate nella regione gastrica, e vene turgide sul braccio e sul ventre, di un naturalismo efficacissimo nella esatta riproduzione anatomica di un corpo in decadenza fisica. A marcare ancora più la forza costruttiva del nudo, evidentemente di uomo anziano, ecco a limitarlo in basso l'himation avvolto intorno ai fianchi e gettato con un lembo sull'avambraccio sinistro, quanto mai artificioso nelle pieghe larghe e oblique del drappeggio in basso, come fosse agitato dal vento, in confronto col lembo superiore del manto, trattato con maggiore aderenza al vero.

Ho premesso che saremmo forse rimasti anche con questo pezzo nel campo del dubbio, ma questa volta credo che mi sarà possibile di insistere maggiormente sulla seconda delle ipotesi già emesse, poichè sopra un tronco così saldamente costruito, così vigoroso e al tempo stesso vorrei quasi dire irrealmente nella traduzione plastica di elementi corporei, non riuscirei a vedere che la testa di una divinità sovrana e possente.

E nemmeno a farlo apposta il nostro deposito ci ha conservato un'immagine divina, proprio del genere che ora pensavo, per quanto di proporzioni un poco minori.

È uno dei pezzi più belli per arte e per tecnica (fig. 39; alt. 0,21). Il coroplasta ha completamente trasformato la solita testa nuda come usciva dallo stampo: ne ha rimodellato il volto, e vi ha posto intorno una voluminosa capigliatura piena di movimento, trattata a volute ampie nei grossi boccoli laterali (quello di sin. è in parte rotto) e a piccoli ricci minuti, spioventi, sulla fronte, ornata con una corona a foglie larghe come di quercia; gli ha applicato una bella barba ondulata bipartita con un capriccioso riccioletto nel mezzo della riga, e vi ha portato quasi a confondersi i lunghi e folti mustacchi attortigliati, che s'inarcano sulla bocca dalle grosse labbra tumide. Gli zigomi prominenti, le sopracciglie una più alta e l'altra più bassa per un lieve corrugamento della fronte, gli occhi senza sguardo, tutto concorre infine a fare di questa testa veramente la testa di un dio (1).

Quale nome dovremmo dargli? Lasciamo ancora una volta in sospeso la decisione e per ora passiamo avanti.

(1) Una testa fittile simile, identificata come Giove, in GIGLIOLI, op. cit., tav. CCCXXI, 4.

Un'immagine che possiamo senz'altro ritenere di divinità, sulla cui identificazione ci riserviamo al solito di tornare, ci è data da una terracotta di strano taglio (fig. 40). Mentre il tergo è liscio (alt. 0,23), la testa è formata quasi a tutto tondo, e l'emitorace anteriore, ridotto ad uno spicchio triangolare, si distacca dal fondo come se imitasse il pettorale bronzeo di un busto. I capelli bipartiti e tirati all'indietro sono costretti sul capo da un alto diadema svasato, adorno nella parte ricurva da una serie di borchie rotonde umbilicate. Sopra le orecchie due boccioli, forse di rosa, danno



Fig. 40

una nota di grazia all'acconciatura, e dai lobi pendono due lunghi orecchini a pera.

Ed ecco un'altra divinità femminile subito riconoscibile; anche qui non si tratta di una testa a tutto tondo, perchè dietro è piatta, e l'immagine era forse destinata ad essere sospesa (fig. 41; alt. 0,22). È Athena, severa nel bel volto di un ovale perfetto, incorniciato di capelli attortigliati sulla fronte e appena rigonfi alle tempie e sulle orecchie, adorne di due semplici dischetti. Sull'alto del capo ha l'elmo corinzio, coronato da una cresta trasversale decorata con fusarole, sempre più allargantesi verso il basso; in alto il risalto mediano sembra che termini a testa di leone, dall'orecchione destro superstite pende una lunga coda equina. Da dietro l'elmo sporge l'orlo del manto, che, tirato in alto, faceva quasi da sfondo alla testa.

Nè termina qui il gruppo delle figure di carattere mitologico, chè anzi la fine di questa serie ci riserva il pezzo più originale e più complesso.

Poco più piccola del vero (fig. 42; alt. 0.45), la parte superiore di un bel corpo di giovane donna si mostra in tutta la sua nudità, posta in maggior rilievo da un violento spostamento in avanti del



Fig. 41

torace. Proteso rispetto alle spalle gettate indietro, esso ostenta i seni erti e spazati, nello sforzo evidente di sottrarsi alla grossa mano virile che l'ha afferrato saldamente sul fianco sinistro.

Nel movimento di tensione, la testa si spinge in avanti, così che sembra sfuggirne dietro le spalle il manto che vi era poggiato sopra. La nudità del petto è appena ombrata da due lunghe ciocche di capelli ondulati che cadono serpeggiando dalla nuca, da una

collana con ciondolo a forma di crescente lunare rivolto in basso e da due bretelline che si incrociavano sul davanti, dove ne rimangono le tracce, forse destinate a sorreggere l'himation. Le braccia, troncate all'inizio, non lasciano ben comprendere come si movessero. Il destro sembra che si levasse in alto, mentre l'altro era forse proteso di lato,

Dello stato d'animo che doveva agitare la giovane poco o nulla traspare dal volto, severo come in tipi simili già esaminati,



Fig. 42

ma sereno nella cornice dell'abbondante capigliatura sormontata da un diadema ad orlo spizzato. La preoccupazione di mantenere la compostezza del soggetto ha impedito all'artista di esprimerne liberamente i sentimenti, e solo nel contorcimento del corpo, per il quale l'effetto poteva essere ottenuto senza rinunciare all'eleganza del gesto, egli ha saputo ottenere dei contrasti di grande effetto.

Non c'è dubbio che ci troviamo di fronte ad una scena di ratto, ad una di quelle *ἀρπαγή*, che, di solito dominio di Satiri e

di Menadi, non disdegnarono di effettuare anche esseri divini come Peleo con Teti (1), Hades con Persephone, Poseidone con Anfitrite, i Dioscuri con le Leucippidi, o, invertendo i termini, Eos con Cefalo. Nè mi sembra che si debba pensare ad un ambiente umano nel caso nostro, tanta è la nobiltà di linee e di atteggiamenti della giovane donna, quali solo potremmo attenderci da un essere superiore. Resterà a vedersi quale nome potremo darle.



Fig. 42 bis

Per il momento desidero richiamare l'attenzione sulle due bretelline che le si incrociano sul petto e che noi abbiamo già visto, sia pure

(1) Raffigurata, oltre che in vasi dell'Italia meridionale, in una metopa, di cui un frammento è nel Museo di Heidelberg ed un altro era conservato nei magazzini del Museo di Taranto: L. BERNABÒ BREA, *Nuovi rilievi tarentini in pietra tenera*, in «Le Arti», II, a. XVIII, p. 64 seg.

diversamente costruite, nella figura in himation e chitone alla illustrazione 37. Avevo espresso là l'opinione che esse non stessero soltanto a costituire un elemento del costume, ma a caratterizzare meglio il soggetto: ritrovarli ora su un nudo, ove la loro funzione è più soltanto indicativa, perchè quella reale evidentemente è già venuta a cessare da un bel po', mi sembra che confermi la mia ipotesi. Sarà bene rammentarcelo, quando riprenderemo in esame queste statue dal punto di vista tipologico.

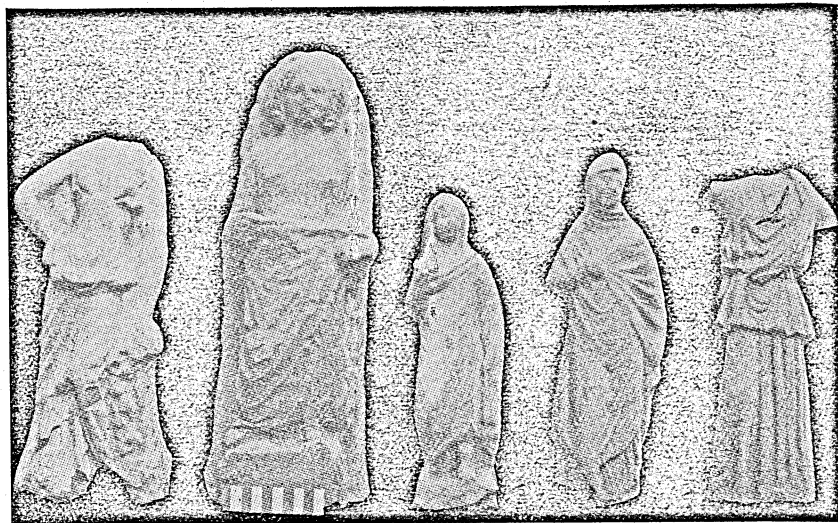


Fig. 43

Nel nostro deposito non mancano neppure esemplari della piccola coroplastica. Fra statuette e testine intere e frammentate abbiamo contato finora 127 pezzi.

In esse sono comprese figure muliebri o virili di genere, immagini di divinità, gruppetti erotici, mascherette teatrali (fig. 48,9; sul sommo del cranio due fori per appenderla) e simili, nelle quali non mancano evidentemente rapporti tipologici e stilistici con la grande produzione similare già nota della Magna Grecia e di altre regioni dell'Italia, ma che da essa si distaccano per una evidente originalità di modelli. Non c'è dubbio infatti che molte di queste statuette lucerine discendono dai grandi pezzi finora esaminati.

Non esito infatti ad affermare che di queste sono l'imitazione ridotta e molto imperfetta. Lasciate forse all'iniziativa di mani meno esperte, esse presentano spesso trascuratezze tali di esecuzione,

sproporzioni e sciatte di dettagli anatomici, facce così volgari da far quasi pensare ad un'altra origine. Ma quando in mezzo ad esse vediamo tornare tipi già noti della coroplastica di maggiori dimensioni, e affiorare di tanto in tanto dei pezzi degni della nobile produzione finora esaminata, dobbiamo senz'altro scartare un'idea simile e ammettere che nelle officine di Lucera queste piccole figure venivano considerate come una produzione del tutto secondaria e trascurabile, tale da non meritare le cure dei migliori artisti impiegati nelle fabbriche.

Che infine si tratti di prodotti locali abbiamo ancora una prova attraverso le ripetute repliche di alcuni pezzi, usciti quindi da matrici esistenti sul posto e per speciali ragioni preferite ad altre.

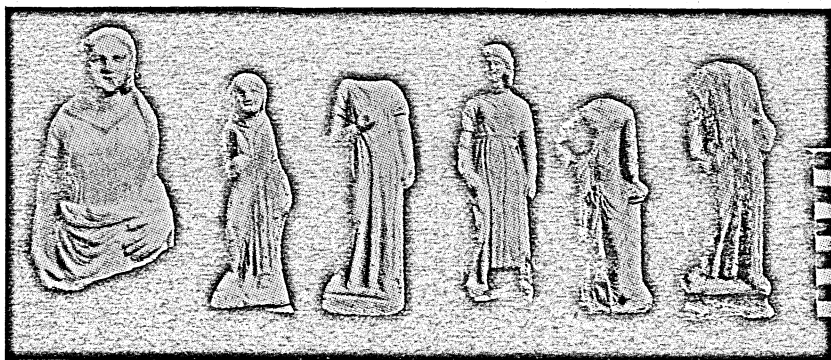


Fig. 44

Nella fig. 43 la prima statuetta (alt. 0,19), per quanto diversamente abbigliata — chitone stretto sotto il seno e himation avvolto intorno alla vita — ripete un motivo plastico che ritorna nella fig. 44 al n. 5 (alt. 0,13), caratteristico per il braccio destro puntato quasi dietro l'anca e la mano sinistra appoggiata su un'arula o sopra una basetta rettangolare. Nel secondo caso l'elemento degno di nota è il manto, irrazionalmente raggruppato innanzi all'inguine e ricadente fra le gambe, oppure ancora più irrealmente ripetuto nel bel nudino della fig. 47, 3 (alt. 0,168), non formato, ma modellato a pieno e ritoccato a stecco anche nei più intimi dettagli anatomici.

Degli altri tipi della fig. 43 il 2° (alt. 0,24) si rivela senz'altro come una derivazione, completata del corpo, delle teste votive della fig. 16; il 3° (alt. 0,16) si ricollega, come la simile della fig. 45, 4 (alt. 0,175; la mano è stata applicata dopo, ma fuori posto) alle

statue di togati e deve riconoscersi, con l'altra, come figura maschile, mentre la 4^a (alt. 0,175), tipicamente muliebre, ci presenta una variante locale di una delle tante « tanagrine » conservate nei musei di Taranto e dell'Italia meridionale in genere. In ambiente ben diverso da quello umano sembra invece trasportarci la statua acefala al n. 5 (alt. 0,17). Sopra il pesante chitone con kolpoi e lungo apotygma stretto alla vita è gettato di traverso un manto, ravvolto così come lo è di solito l'egida nelle figure di Athena. Niente di improbabile che proprio questa dea vi si debba riconoscere, dato che si è recuperata anche una testina elmata (fig. 48, 5; alt. 0,04), oltre alla immagine di maggiori dimensioni descritta a pag. 261.

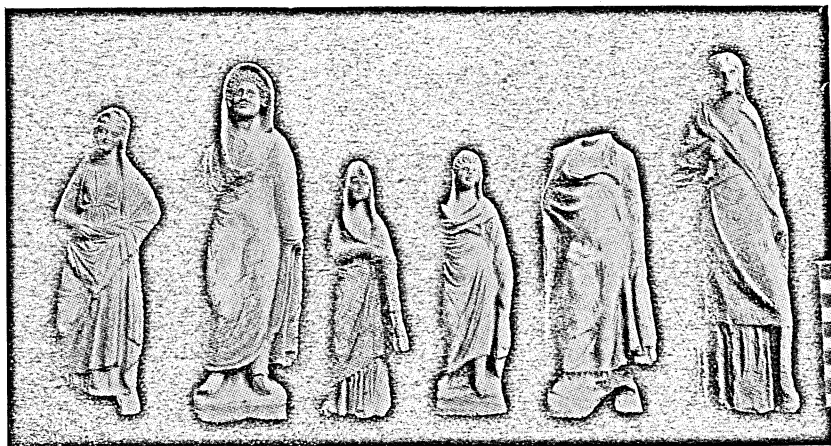


Fig. 45

Le statuette della fig. 44, 2 (alt. 0,143), 3 (alt. 0,14), 4 (alt. 0,162; pieghe segnate a rovescio con segni perpendicolari) e 6 (alt. 0,155) derivano evidentemente dalle immagini di fanciulli descritte quasi al principio di questo lavoro, anche per il corpo sferoidale (frutto?) che tutte stringono in una delle mani; la faccia del n. 2 non ha niente da invidiare per bruttezza a quella del n. 1 (alt. 0,17) della quale basterebbe la sola mano s., con le dita tirate fuori a forza di stecco, per definire l'origine tutt'altro che classica.

A queste si ricollegano più o meno le statuette della fig. 45.

La 1^a (alt. 0,215; sfiatatoi a tergo) ha i capelli a « mellone », il chitone legato alla vita con kolpoi e il manto gettato di traverso sul capo e sul braccio s., così da presentare sul ventre un grande lembo triangolare dal quale pende un fiocchetto.

La 2^a (alt. 0,245), che è affine alla 4^a già rammentata a proposito dell'altra simile nella fig. 43, 3, ha più accentuato il manto sul capo contornato da una folta corona di riccioletti capricciosi, e anche per i calzari che indossa potrebbe ritenersi un uomo, se colui che l'ha rifinita non le avesse, con lo stesso colore rosso usato per i capelli, tracciato una collana sul sommo del petto, mutandola così in donna. Lo stesso è avvenuto per il n. 5 (alt. 0,20) che varia dalle precedenti per una diversa disposizione del manto



Fig. 46

sul lato d.; ad essa è stato orlato di rosso l'orlo dell'himation e sul collo è stata delineata una collana a pendolini cilindrici.

Più grande delle altre (alt. 0,255; sfiatatoi a tergo) è il n. 6, di cui esistono più repliche; nel nostro esemplare, che appare prodotto da una matrice già logora, i seni sono stati «gonfiati» con aggiunta di argilla, che ha interrotto e cancellato in quel punto le pieghe della stoffa.

Accanto ad un ultimo tipo di figura femminile ammantata (fig. 46, 2; alt. 0,26) massiccia e un poco sproporzionata, ecco in-

fine un brutto prodotto che non sembra davvero concepito con tutti gli altri. Si tratta di una figura virile (alt. 0,29; lavorata a mano, alleggerita internamente) cui l'himation lascia scoperto mezzo torace e il braccio d. piegato sul petto quasi a premervi una patera, più che a sostenerla. La mano deforme con le dita malamente accennate, le gambe tozze, terminanti in piedi piccolissimi ne fanno certo l'opera di un rozzo figulino. Ma una spennellatura di rosso sulle carni valse evidentemente a metterla in valore, così che trovò l'acquirente e andò a finire anch'essa nel tempio della divinità.

Malamente ritoccato e non sempre chiaro nel movimento dei panneggi è il gruppetto della fig. 47, 1; una giovane donna adorna di un grande torques si appoggia tutta amorosamente, tenendolo

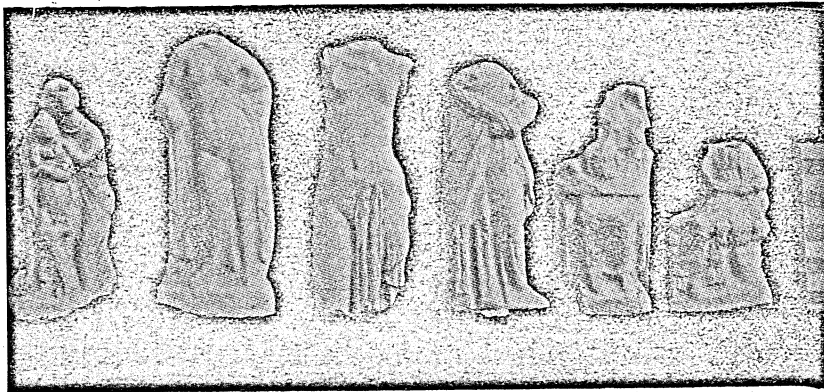


Fig. 47

per le spalle, ad un essere più basso di lei, che il manto scivolando in basso rivela come un maschio. Eros e Psiche, o coppia amorosa senza più precisa specificazione? Segue subito la dea stessa dell'amore, Aphrodite (fig. 47, 2; alt. 0,172) in atto di ostentare la sua nudità sullo sfondo del manto tenuto indietro, senza neppure quel tentativo di velarla che abbiamo già notato nel torsetto che le segue.

Unica figura seduta di fronte, secondo i più rigidi canoni adottati per simili immagini, è quella della fig. 47, 5 (alt. 0,14). Una dea, senza dubbio, siede sopra un seggio, tutta ravvolta nella veste fermata sulle maniche con quattro bottoncini, e nel manto che le sovrasta il capo scendendo poi sulle cosce a coprire anche le gambe di un puttino, che ella tiene in grembo, e che a sua volta stringe fra le braccia una colomba o altro uccello.

Essere umano, femminile, è invece quello visto di fianco seduto sopra un cumulo di rocce, con le gambe incrociate (fig. 47, 6; alt. 0,10).

Tralascio di descrivere le testine di vario genere raccolte nella fig. 48, per fermare un poco l'attenzione su quelle della illustrazione seguente. La prima (49, 1; alt. 0,68) coronata con foglie d'edera (?) e adorna di un grosso paio di orecchini a perla, ha i capelli raccolti a crocchio sulla nuca e il manto gettato sulla spalla; la seconda (49, 2; alt. 0,12) è squisitamente modellata e rifinita.



Fig. 48

I capelli a « mellone », tinti di rosso, sono raccolti sul sommo della testa in un triplice boccolo artisticamente disposto come una palmetta, e scendono poi in riccioli lungo il collo; delle ciocche sfuggono sulla fronte e sulle guance. Le pupille sono rilevate; dietro il ciuffo è un foro, forse per inserirvi un ornamento, giacchè non mi pare che sia il caso di pensare ad un'attaccaglia.

Nelle sue linee generali questa testa rammenta quella della delicata figuretta divina, conservata solo in parte (fig. 49, 5; alt. 0,15), mollemente appoggiata ad un sostegno scomparso, incurante di raccogliere il manto ormai scivolato sulle cosce, mettendo quasi a nudo il corpo appena adombrato dal leggero chitone che, anch'esso non più ritenuto, ha già per metà scoperto il seno.

Per quanto diversamente modellati, derivano da uno stesso tipo i due frammenti al n. 3 (alt. 0,13) e 4 (alt. 0,18: sfiatatoio a

tergo), raffiguranti un essere virile nudo, all'infuori della clamide allacciata sulla spalla destra, col braccio s. piegato sul fianco a sorreggere una specie di dittico aperto del quale, specialmente nel secondo esemplare, si distinguono sulla costa, in numero di due o tre, i tagli delle diverse pagine.

Ancora immagini virili sono nella fig. 50, ad eccezione del n. 3 (alt. 0,175), muliebre, la quale, con la mano sinistra, dal cui braccio ricade il manto, sorregge un oggetto, in cui mi sembra di riconoscere una face multipla.

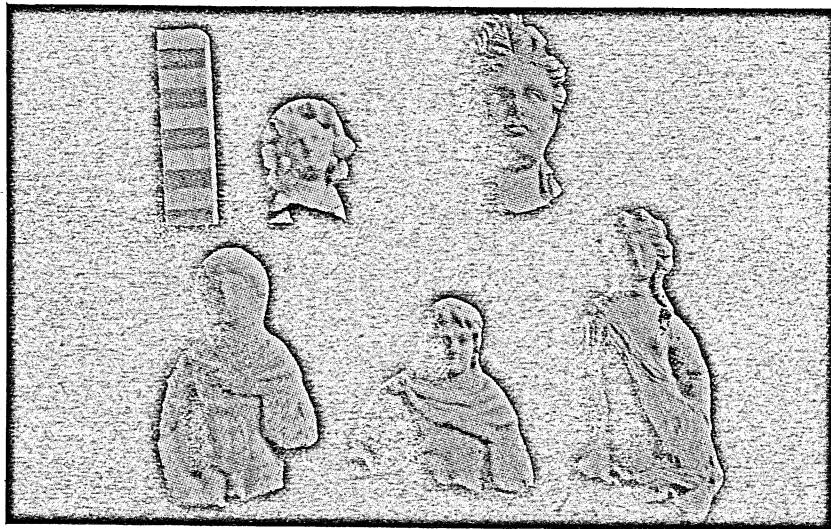


Fig. 49

Dei bei torsetti maschili, in realtà il primo (alt. 0,20) è una mezza figura soltanto, di profilo, squisitamente modellata e tinta di rosso, chiusa a tergo da una faccia piana nella quale, press'a poco all'altezza dell'ombelico, è praticato un foro per appendere l'oggetto ad una parete; l'altro (alt. 0,22) di tipo apollineo, è invece mal rifinito nei particolari e ancora peggio a tergo, dove è pure modellato.

Segue al n. 4 (alt. 0,20) una immagine di Ercole, vigorosamente trattata nel nudo, con la pelle del leone Nemeo pendente dal braccio d., la cui mano stringe una patera. È forse da riconoscere lo stesso eroe, questa volta completato da un testa barbata, nell'altra statuetta al n. 5 (alt. 0,155) cui l'himation lascia scoperto il torace, e che nella mano d. tiene ugualmente una patera, scanalata e umbilicata.

Finisco mostrando tre pezzi che si distaccano da tutti i precedenti (fig. 51).

Il primo (alt. 0,165) è un mostriattolo formato a mano e spatola; il cranio ha appuntito in alto, gli occhi grossi e sporgenti, le orecchie lunghe ferine; il grosso foro all'inguine doveva forse servire a fissare il fallo, probabilmente di dimensioni non comuni. Non si comprende proprio come esso abbia potuto finire nella stipe votiva; si direbbe che voglia quasi scimmiettare il fanciulletto nudo, accovacciato e con le braccia e la testa rivolte verso la sua destra,

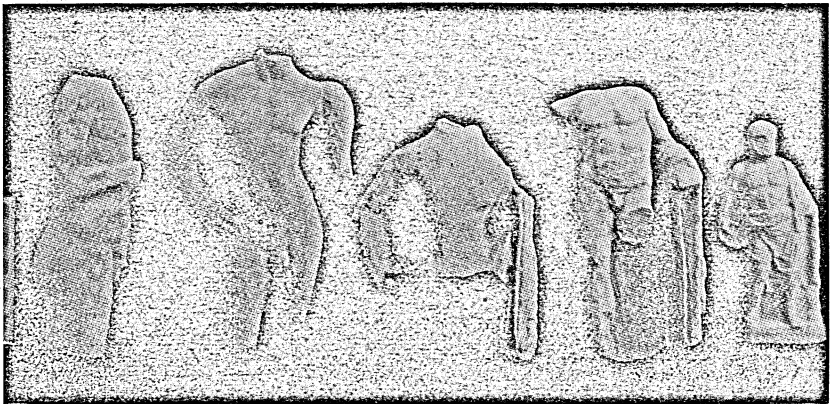


Fig. 50

che segue nella stessa illustrazione (alt. 0,17), lavorato anch'esso a tutto pieno, e con tracce di rosso nei capelli (1).

E siamo ancora nell'ambito dell'infanzia con l'ultima figurina (alt. 0,19), la quale non è altro che un esemplare molto ridotto dei putti in fasce, già ampiamente descritti, ma con una anacronistica capigliatura di ragazzo più adulto.

Un altro piccolo gruppo di oggetti minori richiama adesso la nostra attenzione. Si tratta innanzi tutto di due matrici di dischi fittili, quasi identiche per formato, appartenenti ad un genere già noto per diverse repliche, sia pure con varianti nei simboli rap-

(1) Per il piccolo mostriattolo si potrebbe pensare all'influsso di qualcuno di quei demoni di cui era ricca l'arte etrusca; ma è troppo poco un solo pezzo per tentare di fondarvi raffronti e ipotesi azzardate.

presentativi, che qui avrebbe i suoi esemplari più settentrionali (1), costituenti perciò quasi l'anello di congiunzione fra le nostre terrecotte e la coroplastica tarantina, e dei culti lucerini con quelli più celebrati della metropoli della Magna Grecia, dato che ormai tutti coloro che hanno trattato di tali oggetti sono d'accordo nell'attribuirne l'origine a Taranto (2) e nel ritenerli di carattere magico o sacro.

Il Museo di Taranto, nonostante che molti ne siano andati perduti in un lontano passato (3), ne possiede ancora una collezione

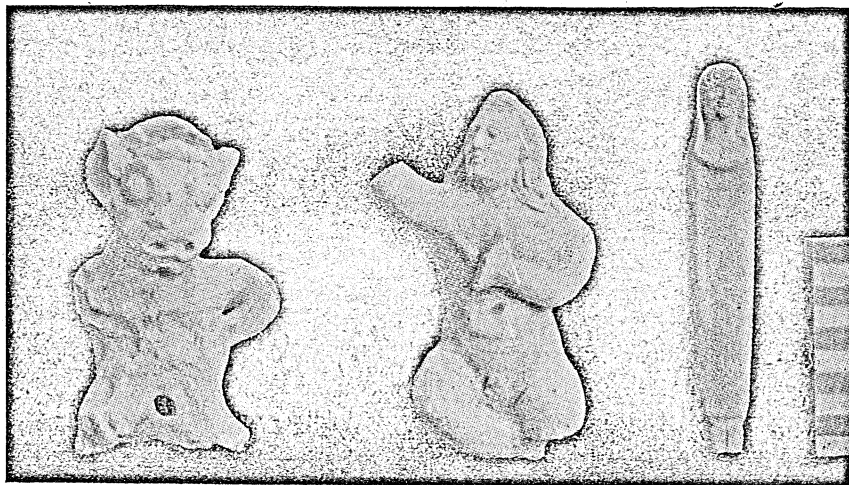


Fig. 51

per quantità e per tipi più numerosa di ogni altra. Non essendo qui il caso di diffondersi sulle questioni dibattutesi intorno a questi caratteristici cimeli, rimando senz'altro allo studio accurato che di essi e delle interpretazioni datene ha fatto per ultimo il Wuilleu-

(1) Il MINERVINI (« Bull. Arch. Nap., N. S., V, 1857, p. 169, tav. VI, 2) ne dà uno come proveniente da Pompei, ma niente prova l'esattezza di tale attribuzione. Un esemplare è stato rinvenuto in piena terra a Venosa (v. nota 23).

(2) Per tarde derivazioni da questi dischi, vedasi: HERON DE VILLEFOSSE, in « Mon. Piot », V, 1899, p. 39 num. 1; WILPERT, in « Riv. Arch. Crist. » 1927, p. 330; MINERVINI, in « Bull. arch. Nap. », 1855, p. 182, tav. VII; DÖLGER, IXΘYC, Münster, 1927, IV, tav. 151.

(3) ELWORTHY, in « Proc. Soc. Ant. London », XVII, 1897, p. 59 segg.

mier (1), limitandomi a descrivere meglio i nostri due dischi, raffrontati con i simili del Museo di Taranto (2), con uno del Museo Provinciale di Bari (3), con quelli del Museo Nazionale di Napoli (4), di Manduria (5), del Museo di Filadelfia (6), e con un altro rinvenuto a Venosa, della collezione Briscese (7).

Sopra una superficie rotonda (8) sono distribuiti diversi simboli più o meno allineati in zone parallele.

(1) *Les disques de Tarente*, in « Revue archéologique », 1932, p. 26 segg., tavv. I-IV; per la bibliografia anteriore, p. 26, note 1-6.

(2) 1° Intero, tranne nella presa, rotta al foro di sospensione, e una slabbratura sulla destra; diametro cm. 14,5;

2° In 3 frammenti (restaurato); diam. cm. 10,8;

3° Calco di un originale non ancora rintracciato, rotto sulla sinistra, così che manca la scaletta; diam. cm. 11;

4° Matrice (foto n. 1153 B); diam. cm. 11,7;

5°-6° Due frammenti appartenenti a due dischi diversi.

(3) n. inv. 854, proveniente dalla collezione Polese; WUILLEUMIER, op. cit., p. 10, num. 11.

(4) n. inv. 4946; MINERVINI, op. cit., a nota 14; WUILLEUMIER, loc. cit., num. 12.

(5) C. ARNÒ, *Antichità mandurine*, Lecce, 1920, p. 19 seg., tav. VII; WUILLEUMIER, l. c., n. 9.

(6) W. B. MAC DANIEL, *The holiness of the dischi sacri*, in « American Journ. of arch. », XXVIII, 1924, p. 24, fig. 1; WUILLEUMIER, l. c., n. 11.

(7) E. BRACCO, *Un disco di Venosa*, in « Archivio Storico per la Calabria e la Lucania », a. IX, 1939, fasc. III-IV.

(8) Uno dei nostri due dischi è quasi tondo, con un diametro massimo di cm. 8,5; l'altro ha una specie di prolungamento a guisa di manichetto, e misura nella maggiore lunghezza cm. 10, mentre il campo occupato dai simboli ha un diametro di soli cm. 8. Nel peduncolo di quest'ultimo si nota un piccolo affossamento circolare, che nel positivo dà luogo ad un rilievo rotondeggiante, simile ad una capocchia di chiodo, particolarità che torna anche in altri esemplari già noti e che ha dato luogo a varie spiegazioni, delle quali non è qui il caso di occuparci.

Entrambi i nostri dischi hanno pochissimo dettaglio come se fossero stati molto usati, o piuttosto, come io ritengo, come fossero stati ricalcati su positivi già consunti. Il loro spessore non arriva al margine a mezzo centimetro; al centro è un poco di più, data la forma lenticolare.

Il WUILLEUMIER, op. cit., p. 28, distingue due varianti, B e B'; la 1° ha il bordo contornato da una specie di collana a grani ovoidali striati alternati con dischetti graffiti a piccoli scacchi; la 2°, cui appartengono anche i due dischi lucerini, lo ha liscio. Si noti quello di Bari, con l'orlo segnato da una serie continua di incisioni concentriche.

Cominciando dall'alto e da sinistra a destra essi sono (fig. 52).

a) Ruota a quattro raggi; anfora; tre bastoncini d'altezza uguale (non vi si distinguono striature); sotto civetta in volo di tre quarti a s.; anfora, tenaglie, grappolo d'uva, sotto crescente lunare.

b) Scala a sei pioli; torcia accesa; torcia a quattro becchi, sporgenti due per lato perpendicolarmente al fusto (1); fulmine; patera umbilicata; caduceo; spiga di grano (2); tridente; clava; fuso.

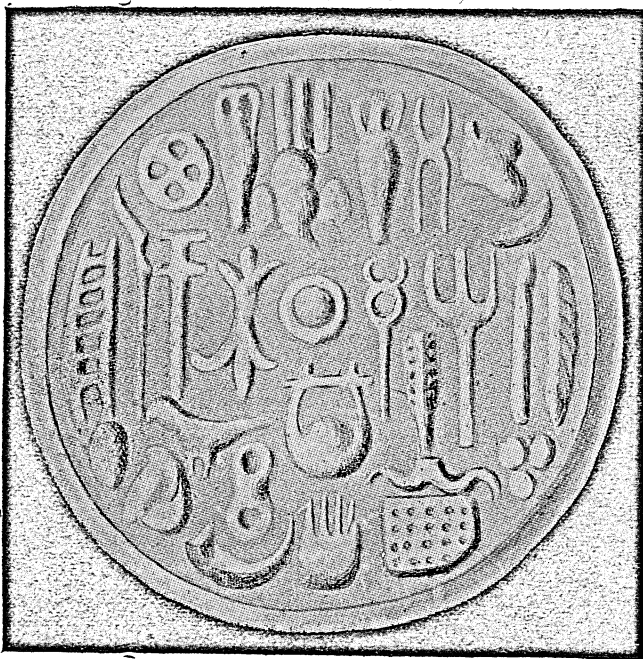


Fig. 52

c) Oggetto ovoidale non meglio identificabile, forse murex (3); uccello a s.; lira.

(1) Essa appare anche su altri monumenti figurati, da Taranto. È talora a bracci incrociati, come in BENDINELLI, *Un frammento di cratero a Taranto con rappresentazione degli Inferi*, in « Ausonia », VII, 1912, p. 109; altre volte i bracci, ed è il caso nostro, sono paralleli fra loro e perpendicolari al sostegno, come nella terracotta illustrata da Q. QUAGLIATI, *Il Museo di Taranto*, p. 48.

(2) È certamente tale, se la si confronti, come a me è stato possibile, con esemplari consimili e di maggiori dimensioni e quindi più dettagliati nei particolari; è perciò da scartare una identificazione con un coltello.

(3) Da escludere che si tratti di organi genitali.

d) Phallus; specchietto a cerniera, aperto; giogo; tre oggetti piú o meno rotondeggianti (pani?) (1).

e) Delfino (2); mano aperta con il palmo in avanti; griglia o focaccia con 20 fori (3).

Il Wuilleumier, corretta una sua precedente impressione che fossero romani (4), ha poi datati questi dischi al IV-III sec. av. Cr. Con tutta probabilità dovremo ora concludere che essi entrarono in uso solo verso la fine del III sec., avvicinandoci cosí all'opinione del Cumont (5) che non vorrebbe farli rimontare invece al di là del II sec. av. Cr.

Del loro carattere sacro non è piú il caso di dubitare adesso, dopo il nostro rinvenimento; da una indagine fatta ho potuto accertare che mai nessun pezzo del genere è stato rinvenuto entro le tombe; quelli che erano già noti dovettero quindi provenire anch'essi da stipi scavate clandestinamente, o della cui esplorazione non furono redatti rapporti circostanziati, o da ritrovamenti sporadici.

Il loro contenuto tra sacro e apotropaico, giacché ci sono commisti simboli di divinità con altri di carattere molto umano, come il phallus, rispecchia con evidenza il complesso delle credenze religiose di quell'epoca a contenuto profondamente panteistico. Quanto al loro uso potrebbe costituire un particolare importante il fatto che entrambi i dischi lucerini sono matrici, mentre in tutto il deposito un'altra sola matrice si è recuperata, di statuetta, evidentemente casuale eccezione in mezzo a tanto altro materiale « positivo ».

Un ultimo genere di terrecotte figurate, per quanto di altra natura, ci ha dato infine il deposito; si tratta di un piccolo numero

(1) Cosí pure li spiegano Minervini, Elworthy, Cumont; invece il Wuilleumier li ritiene pàtere, ciò che costituirebbe una superflua ripetizione di un soggetto già esistente, e con molto maggiore evidenza, nel disco. Daniel, un dolce; Evans, monete.

(2) È chiaramente identificabile come tale su altri dischi; in quello di Bari si distingue pure l'occhio. Per un corno di abbondanza, quale lo vorrebbero altri, non si spiegherebbe l'appendice che si nota su alcuni e che non è altro che la pinna dorsale.

(3) Talvolta ne manca qualcuno a ridosso del bordo.

(4) *Le trésor de Tarente*, Parigi, 1930, p. 63.

(5) *Disques ou miroirs magiques de Tarente*, in « Rev. arch. », 1917, p. 107.

di antefisse più o meno frammentate e di un pezzo di lastra raffigurante il prospetto di un'edicola.

Delle antefisse alcune recano teste femminili a bassissimo rilievo (1), una il busto di Zeus Ammon, altre presentano figurazioni varie, tra cui un cavaliere armato al galoppo verso s., Cerbero, coppie di animali impennati e affrontati, grifo e leone, leone e cane, e un gruppo è decorato con palmette di vario genere. Queste ultime sono le migliori di tutte, chè le altre, note da tempo per parecchi altri esemplari già esistenti nel Museo di Lucera, sono di una fattura talmente schematica e sommaria che si potrebbero dire addirittura barbariche.

La placca in terracotta, destinata ad essere fissata con chiodi o altro, per cui è predisposto un grosso foro, conserva invece la parte superiore destra di una edicola col pilastrino angolare ionico, resti di un'antefissa a voluta fitomorfa sullo spiovente del timpano e, nel frontone, un bipede che il lungo collo fa ritenere un'oca o meglio un cigno.

La scarsità di questo materiale, evidentemente sporadico, esclude la sua appartenenza al complesso del deposito. Esso doveva essere frammisto ai tegoloni e all'altro materiale laterizio che, come ho detto in principio, era stato adoperato per ricoprire il cumulo delle terrecotte figurate, prima di ributtare la terra sulla fossa (1). Nello stesso modo, forse, potremo spiegare la presenza di sei piramidette in cotto, prive di qualsiasi nota particolare, per quanto da alcuni si voglia attribuire ad esse anche un significato sacro, nel qual caso andrebbero considerate con tutto il resto.

Nel bel mezzo del deposito, infine, a circa un metro dal piano di campagna, e a un metro dalla base della croce verso l'angolo della villa, molto vicino ai dischi votivi già descritti, si sono rac-

(1) Ve ne sono degli esemplari anche nel Museo Nazionale di Napoli, datati al III-II sec. av. Cr.

(1) Nella stipe di Medma si constatò all'esplorazione che era composta di due strati non coevi, fra i quali era frapposto un letto di tegoloni comuni in origine destinato a coprire il nucleo più antico di terrecotte figurate. In mezzo ad essi furono trovati, come da noi, una mezza dozzina di frammenti fittili di destinazione architettonica. Rimane così definitivamente comprovato che la presenza nel nostro deposito delle antefisse ora descritte è dovuta a cause del tutto fortuite ed estranee al resto del materiale.

colti i seguenti oggetti di metallo, appartenenti forse ad un corredo femminile (1):

- 1 anellino d'oro,
 - 1 anellino d'argento,
 - 1 patera umbilicata (diam. cm. 13,8) in bronzo,
 - 1 spatola di bronzo, appuntita a tutte e due le estremità,
 - 2 laminette di bronzo con foro d'attacco, forse guance di un manichetto di legno,
 - 1 lancetta in ferro ;
- questi altri di argilla:
- 1 ciotola di terra giallo-chiara, verniciata in terra bruna, risparmiata sul piede,
 - 2 coppette biancate in terra chiara,
 - 1 orciolo tinto in bruno,
 - 1 basetta circolare tinta in nero opaco,

e per ultimo quattro monete di bronzo:

1. *Bruttii* — D/ Testa di Giove laureata a d.;
R/ Marte nudo con galea clipeo e asta, in atto di lanciarla verso d.; avanti al ginocchio sinistro H.
(GARRUCCI, tav. CXXIV, 22; HEAD, *Hist. Numm.*, 2, p. 92; circa 282-203 av. Cr.).
2. *Neapolis* — D/ Testa di Apollo laureata a s.; davanti ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ;
R/ Bue androprosopo a d. coronato dalla Vittoria volante in alto; fra le zampe sigla [ΙΣ?]; leggenda all'esergo illeggibile — molto consumata.
(GARRUCCI, tav. LXXXV, 34; SAMBON, *Monn. ant. It.*, p. 264 segg.; verso 270-240 av. Cr.).
3. *Lucera* — D/ Testa di Poseidone a d.; dietro l'occipite la nota del quadrante;
R/ Delfino a d.; sopra, un ferro di tridente; sotto LOVCERI.
(GARRUCCI, tav. XCII, 28; *Brit. Mus., Cat. It. (Apulia)*, n. 59; HEAD, *op. cit.*, p. 47; sistema sestantale, prima del 217 av. Cr.).
4. *Arpi* — D/ Toro cozzante a d.; tra le gambe ΠΥΑ [ΛΟΥ?];
R/ Cavallo corrente a d.; sopra ΑΡΙΑ — sotto NOV.

(1) P. ORSI, *Rosarno (Medma). Esplorazione di un grande deposito di terrecotte ieratiche*, in « Not. Scavi », 1914 suppl., p. 55 segg., rinvenne anche nel grande deposito di Medma qualche oggetto di metallo, che attribuì al « mundus muliebris ».

GARRUCCI, tav. XCIII, 22; HEAD, *op. cit.*, p. 44 seg.; III sec. av. Cr.).

Non è la prima volta che nel bel mezzo di depositi del genere si trovano delle monete. Rammenterò per tutti quello di Tivoli (1), ove si recuperarono insieme con aes rude, aes signatum ed aes grave fuso, delle romano-campane coniate e dei piccoli bronzi della Magna Grecia, della Campania e dell'Apulia, fra cui anche proprio di Neapolis e di Arpi; e poi quello ancora più recente presso il santuario della Dea Marica in agro di Minturno (2), in cui ritornano monete di bronzo di Neapolis e di Arpi, insieme con altre di Suessa, Pesto, Cales, e romane repubblicane (3).

Ricapitolando le nostre impressioni sul materiale esaminato, non c'è dubbio che tutte le terrecotte descritte, per quanto di vario genere e significato, furono un tempo consacrate a una divinità nel suo tempio o intorno ad esso e poi, in occasione di uno dei periodici sfollamenti, accumulate in una fossa consacrata, la *favissa*, ora intere, ora, come nel caso nostro, preventivamente spezzate, e ivi seppellite. Ex-voti, quindi, non dissimili da tanti altri rinvenuti un po' dappertutto in Italia e nel resto del mondo antico (4), tra i quali si trovano talvolta compresi anche animali, riproduzioni di organi o di arti umani; teste stereotipate ricalcate da matrici e altre che tendono invece a una individualità artistica e tipologica, grandi statue o piccole figurette, puttini in fasce o appena eretti sulle gambette ancora tenere.

Finora stipi di questo genere erano state rinvenute specialmente nell'Etruria e nell'Italia centrale in genere; nessuna era riapparsa nel territorio dell'antica Apulia e della Magna Grecia.

(1) U. ANTONIELLI, *Tivoli. Fossa votiva di età romana repubblicana e con materiali arcaici, scoperta in località « Acquoria »*, in « Not. Scavi », 1927, p. 215 segg. A questa relazione segue, a p. 249 segg., uno studio di L. CESANO sulle *Monete della stipe dell'Acquoria*, che a p. 235 nota 5 comprende anche una bibliografia sul rinvenimento di monete in altre stipi.

(2) P. MINGAZZINI, *Il santuario della dea Marica alle foci del Garigliano* in « Mon. Ant. Lincei », XXXVII, 1938, col. 603 segg.

(3) *Ibid.*, col. 928 seg. Le monete, tutte del III sec. av. Cr., vi sono dettagliatamente elencate; esse sono attribuibili, nota l'A., al tempo della prima guerra punica.

(4) Ne esiste un elenco in W. DEONNA, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité (Sicile - Grande Grèce - Etrurie et Rome)*, Parigi, 1908, p. 201 nota 1; MINGAZZINI, *op. cit.*, a col. 782 seg. pubblica una lunga aggiunta ad esso.

La più vicina a Lucera è quella di Capua⁽¹⁾, che però non ha alcun legame artistico con la nostra.

I noti depositi di Taranto, di Medma, di Locri non conoscono i pezzi anatomici, e solo in un caso (a Medma) vi furono rinvenuti molti cavallini di modellatura rozza e schematica.

Il raffinato ambiente ellenico chiedeva ai suoi coroplasti belle figure e composizioni a rilievo di carattere sacro, che soddisfacessero il proprio gusto per il bello e adombrassero i misteri delle sue credenze religiose. È invece l'anima popolare, quella che negli dei sospetta poteri magici e taumaturgici, i soli che ad essa interessino per i benefici riflessi che possono avere nei riguardi dei suoi affanni corporei e materiali, a pretendere una produzione che rappresenti più vivacemente alle divinità tali suoi bisogni e aspirazioni. Sorse e si sviluppò così tutta la serie di ex-voti raffiguranti quegli organi e quelle membra malate sui quali si voleva richiamare l'attenzione dei numi, perchè guarissero i corrispondenti reali⁽²⁾.

(1) G. PATRONI, *Museo Campano, Catalogo dei vasi e delle terrecotte*, Capua, 1899-1900; A. MAIURI *Il riordinamento del Museo Provinciale Campano in Capua*, in «Bull. d'Arte», XXVII, 1933, p. 24 segg.; per la letteratura su questo rinvenimento v. H. KOCH, *Hellenistische Architekturstücke in Capua*, in «Röm. Mitth.», 1907, p. 361.

(2) G. ALEXANDER, *Zur Kenntnis der etrusk. Weihgeschenke*, in «Bonnet-Merkels anatomischen Heften», 1905; BAUR, *Eleithya*, in «Philologus» suppl., VIII (1901), p. 494; M. BESNIER, *L'île Tibérine dans l'antiquité*, Parigi 1902, p. 230 segg.; CAGNAT-CHAPOT, *Manuel d'arch. rom.*, vol. II, Parigi, 1920, p. 184 seg.; P. CAPPARONI, *La persistenza delle forme degli antichi «donaria» anatomici negli «ex voto» moderni*, in «Boll. Ist. storico It. dell'arte sanitaria» XXVI, 1927, p. 39 seg.; P. GIACOSA, *Breve notizia sugli oggetti esposti alla Mostra della storia della medicina*, Torino, 1898; E. HOLLANDER, *Plastik und Medizin*, Stuttgart, 1912; TH. HOMOLLE, *Donarium*, in «Dar-Saglio, Dict. ant. gr. et rom., 1892; R. LANCIANI, *Pagan and christian Roma*, p. 59-64; TH. MEYER-STEINIGER e K. SUDHOFF, *Geschichte der Medizin*, Iena, 1921; F. REGNAULT, *Les ex voto anatomiques moderne*, in «Aesculape», 1913, p. 102; ID., *Terres cuites pathologiques de l'époque alexandrine*, *ibid.*, 1911, p. 143; ID., *Les ex-voto polysplanchniques de l'antiquité*, in «Bulletin de la Société française d'histoire de la médecine», 1926; E. REISCH, *Griechische Weihgeschenke*, in «Abhandlungen des archäologisch-epigraphischen Seminars der Universität», Wien, 1890; A. RICHARD, *Votive und Weihgaben des katholischen Volks*, in «Süd-Deutschland», Braunschweig, 1904; ROUQUETTE, in «Bull. Soc. franç. pour l'hist. de la médecine», 1911, p. 504 segg.; 1912, p. 27 segg.; 37 segg.; L. SAMBON, *Donaria of medical interest in Oppenheimer collection of etruscan and roman antiquities*, in «British Medical Journal», 1895, t. 2. pp. 146 e

Per lo stesso motivo si modellarono e produssero a centinaia di copie feste intere o a metà o ridotte al solo viso, probabilmente anche in luogo delle figure intere che talvolta troviamo, quasi una loro abbreviazione.

L'uso di simili ex-voti, più proprio del mondo etrusco, passò nella Campania e sembrò essersi arrestato fino alla scoperta attuale. Un esame anche superficiale del materiale ci avverte però subito che non si tratta qui dell'introduzione pura e semplice nell'Apulia di un costume estraneo ad essa, ma che assistiamo all'incontro di due entità etniche e spirituali che si compenetrano e si fondono sul terreno comune della religiosità. L'ellenismo porta in questo campo la raffinatezza dei suoi prodotti, che in alcuni raggiunge addirittura un livello degno della parola « arte »; l'elemento italico, la spontaneità e l'esuberanza della sua cieca fiducia nel potere sovrumano degli dei, con tutte le conseguenti manifestazioni di una ingenua superstizione.

Ciò riuscirà ancora più chiaro, se riusciremo a identificare a chi erano dedicati i nostri ex-voti. Potrebbe sembrare questa a tutta prima impresa non facile, per la mancanza di qualunque dato in proposito, sia di scavo che letterario. Bisognerà affidarci quindi unicamente al materiale recuperato e vedere se in esso sarà possibile ritrovare qualche indizio utile alla nostra indagine.

Il primo elemento positivo ci è offerto senza dubbio dai due dischi descritti a pag. 275 segg. (fig. 52). Si vogliono definire votivi o magici, si vogliono ravvicinare a questo o a quell'oggetto di uso più comune, specchi od altro, certo è che su di essi appaiono i più diversi simboli delle divinità principali, costituenti per così dire il pantheon della Magna Grecia, e insieme un organo umano che abbiamo visto esistere in gran copia nel nostro deposito e che, mentre nulla ha a che fare col mondo degli dei, rientra invece benissimo in quello poco fa intravisto delle credenze popolari: voglio riferirmi al phallus. Riassumendo l'analisi di tali simboli,

216; L. STIEDA, *Anatomisches über alt-italische Weihgeschenke (Donaria)* in « Bonnet-Merkels anatomischen Heften », 1901; ID., *Ueber alt-italienische Weihgeschenke*, in « Röm. Mitth. », XIV, 1889, p. 230 segg.; ID., *Verhandlungen der Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte Versammlung*, Monaco, 1899, p. 451; C. I. S. TOMPSON, *Greco-Roman votive offerings for health*, in the *Wellcome Historical Medical Museum*, in « Health », marzo 1922; TOMMASI-CRUDELI, in « Bull. Ist. », 1885, p. 146; J. TOUTAIN, *Explication de l'origine des ex-voto antiques représentant des effigies humaines ou animales* in « Bull. antiq. de France », 1919, pp. 146-149.

abbiamo concluso definendoli come espressione di un panteismo di pretta marca ellenistica, il cui centro d'origine si deve riconoscere in Taranto.

Dovremmo trarne ora la conseguenza che la o le divinità onorate e invocate in Lucera con le offerte che abbiamo esaminato, probabilmente è o sono da ricercarsi anche in quell'ambiente.

La nostra stipe ci ha restituito alcune immagini, nelle quali possiamo riconoscere degli esseri divini. Credo opportuno scartare per ora quella di Athena e della dea con alto diadema, perchè la loro costruzione a semplice altorilievo e non a tutto tondo le fa apparire come pezzi di secondaria importanza. Così pure non ritengo sia il caso di occuparci in un primo momento delle statuette. Rimangono dunque da esaminare il torso virile nudo della fig. 38, la testa di dio barbato e il gruppo con scena di ratto. Ricordo che per le sue proporzioni minori del vero è da escludere senz'altro che la testa si applichi al torace sopraddetto; si direbbe piuttosto in rapporto di grandezza con la testa della giovane rapita. La descrizione che ne ho già fatta, credo che permetta di eliminare l'idea che essa raffiguri Zeus, sempre con i capelli alti sulla fronte, o Esculapio, che li ha di solito bipartiti, o Poseidone in cui sono raffigurati a grandi ciocche molto mosse. Si potrebbe pensare invece ad un Serapide, ma esso è troppo estraneo all'ambiente lucerino per ritenerlo qui effigiato. Questo nome però fa pensare alla notizia dataci da Clemente di Alessandria(1), secondo cui il tipo di Serapide fu fissato per primo da Briaxis di Atene, contemporaneo di Scopa, il quale si ispirò a quello di Hades. La scarsità di immagini di questo dio, e quindi l'impossibilità di efficaci confronti, mi ha portato a girare così la posizione, onde arrivare, per mezzo di una testimonianza scritta, a quella prova che in parte ci negano i monumenti. Del resto anche questi, per lo più vasi o sarcofagi, concordano nel darci di Hades un volto dall'espressione malinconica, con la barba incolta e i capelli cadenti sulla fronte, caratteri che ritornano tutti sulla nostra terracotta. Nè a lui, salvo le proporzioni maggiori, disdirebbe, come ho già detto, il bel tronco virile, lasciato scoperto fin sotto il ventre dall'himation gettato sul braccio sinistro. Ma non basta. Proprio Hades noi troviamo protagonista di una scena di ratto, quello di Per-

(1) *Protrepticon*, IV, 48, p. 42 ed. Pott.; BRUNN, *Kunstlergesch.* I, p. 384 seguente.

sephone(1), e non solo i vasi greci e i sarcofagi romani rammentati ce lo raffigurano in tale episodio(2), me anche alcuni pinakes di Locri(3), indice sicuro dell'antichità, della diffusione e del carattere orfico del mito(4). Non potrebbe la bella giovane dea, dibattentesi seminuda fra le braccia robuste del suo rapitore, essere per l'appunto Persephone, nell'atto di essere trascinata sul carro che la trasporterà nel regno d'oltretomba?

Niente si oppone ad una simile identificazione. Diademata e adorna di collana essa appare su molti vasi che la rappresentano regina dell'Averno a fianco del suo sposo; unico dettaglio nuovo le bretelle incrocciantisi sul seno, che, invece, proprio nei vasi rammentati più sopra vediamo indossare da Artemide, che precede di corsa il carro con due faci accese al momento del ratto. Mi sembra però che anche per questo ci possa essere una spiegazione. Artemide era dagli antichi ritenuta intimamente collegata con Persephone(5). Anche lasciando da parte quanto ci riferisce Pausania(6), che gli Egiziani ritenevano anch'essa figlia di Zeus e di Demetra, sta di fatto che essa figurava in opere d'arte a fianco di Demetra(7) e che passò anche, in un certo momento, per essere tutta una cosa con Persephone(8). Mancando quindi un tipo artistico ben definito di quest'ultima, non è assurdo conseguirne uno scambio di attributi come logica derivazione di quello delle loro personalità. Potremmo quindi benissimo riconoscere anche come Artemide la statua mutila della fig. 37, e identificare senz'altro,

(1) R. FÖRSTER, *Der Raub und Die Rückker der Persephone*, Stuttgart, 1874, (cap. II, p. 18 segg.: Der Mythus im Cultus; IV, p. 29 segg.: Der Mythus in der Dichtkunst; V, p. 99 segg.: Der Mythus in den bildenden Kunst.

(2) I. OVERBECK, *Griech. Kunstmythologie*, Lipsia, 1873, vol. III, p. 590 seg.

(3) P. ORSI, *Locri Epizephirii*, in « Boll. d'Arte », III, 1909, p. 464 segg.; Q. QUAGLIATI, *Rilievi arcaici in terracotta di Lokroi Epizephyrioi*, in « Ausonia » III, 1908, p. 168 segg.

(4) OVID., *Metam.*, V, 346 segg.; SIL. ITAL., XIV, 242; CLAUDIAN., *De raptu Proserpinae*, I, 25; G. GIANNELLI, *Culti e miti della Magna Grecia*, Firenze, 1924, p. 23 segg.; BRÄUNINGER, art. *Persephone*, in « Pauly's Encycl. », XIX, 1 (1937), p. 944 segg.

(5) Per questi rapporti nei culti siciliani: DIOD. SIC., V, 4 segg.; E. CIACERI, *Contributo alla storia dei miti dell'antica Sicilia*, Pisa, 1894; ID., *Il culto di Demetra e Kora nell'antica Sicilia*, Catania 1895; P. ORSI, *Nuovo Artemision scoperto a Scala greca a Siracusa*, in « Not. Scavi », 1900, p. 208 seg.

(6) VIII, 37, 6.

(7) PAUSANIA, VIII, 37, 4.

(8) CALLIM., frg. 48; *Schol. ad Pind., Nem. I, 1.*

nella nostra, Persephone nell'atto di essere rapita. Le precedenti manomissioni del deposito temo che non ci permetteranno di aggiungere molti altri pezzi al bel frammento così definitivamente fissato nel suo soggetto, ma non posso fare a meno di ricollegare con esso non solo la testa di Hades, ma anche i due frammenti di cavallo, muso e zoccolo, simili per proporzioni, già rammentati a pag. 190. Si sarebbe avuta allora una scultura complessa, con la rappresentazione della dea rapita e trascinata sul carro. Nè il soggetto è nuovo per la coroplastica apula, giacchè credo che nel noto disco del Museo di Brindisi, in mezzo a simboli che ripetono in gran parte quelli dei dischi votivi ritrovati nella nostra stipe, figurino appunto la divina coppia di Hades e Persephone, ormai tranquillamente affiancati sullo stesso carro e non, come pretende il suo editore, l'effigie di due defunti qualunque(1).

Stando così le cose, resta da vedere se esse non siano in contrasto con i caratteri della stipe in esame.

Cominciamo dal ricordare che non solo esisteva un culto di Hades e Persephone; ma che esso aveva sede proprio in Taranto, di dove fu introdotto a Roma nel 249 con i nomi di Dite e Proserpina (2). E una leggenda, secondo la quale proprio per una apparizione nel sonno di queste divinità furono guariti i figli del romano Valesio, comprova che essi erano ritenuti pure dii salutare, al pari di un'altra dea, Daunia, anch'essa importata da Taranto e dai Romani identificata con la dea Bona, alla quale si attribuivano proprietà mediche tali da farla porre accanto ad Esculapio (3). Ma tanto Daunia, quanto Hades e Persephone già dagli antichi erano ritenute divinità ctonie e, specialmente i due ultimi, nei miti orfici venivano facilmente identificati anche con altri cui si riconoscevano uguali poteri magici (4). Non possiamo pensare che tali culti, prima ancora che a Roma, fossero giunti a Lucera e che ivi forse anche si fusero, predominando quello di Persephone, dea

(1) KÉRENYI KÁROLY, *Ascensio - Abrózólos Brindisiken*, in « *Archaeologiai Estesitő* », Budapest, 1930, p. 74 segg.; (riassunto in tedesco a p. 281 segg.); P. WUILLEUMIER, *Les disques de Tarante*, cit., p. 58 segg.

(2) VALER. MAX., II, 4, 5 (cfr. ZOSIM., II, 2); CENSORIN., *de die nat.*, 17, 8; R. M. PETERSON, *The cults of Campania*, in « *Papers and monogr. of the Amer. School in Rome* », I, 1919, p. 338; G. GIANNELLI, op. cit., p. 23 segg. E. CIACERI, *Storia della Magna Grecia*, III, 1932, p. 312 segg., 317 segg.

(3) PAULY'S; *Encycl.*, III, 691.

(4) Per la identificazione di Dioniso Zagreus con Ade v. MACCHIORO, *Zagreus*, Firenze, 1930, p. 148.

σώτεια (1), che nella Magna Grecia aveva avuto tanta diffusione e così grande fortuna da vedere accolta la propria immagine su gran parte della monetazione locale?

D'altra parte, anche attraverso mutamenti posteriori, una divinità simile seguì ad essere sempre onorata a Lucera, se dobbiamo ritenere esatta l'integrazione del Mommsen, che in una epigrafe della città legge il nome di una *magistra Bonae (deae?)* (2).

Rimane ora da chiarire la presenza nella stipe di teste e di statuette di Athena, di Aphrodite e di Ercole. Per la prima basterà rammentare che, al pari di Artemide, fu presente al rapimento di Persephone (3) e questo potrebbe quindi spiegare come immagini sue furono rinvenute anche nel deposito di Medma (4), che l'Orsi ritenne proveniente da un Persephoneion; per Aphrodite si è detto ripetutamente che sarebbe stata colei che suscitò in Hades l'amore per Persephone e lo spinse quindi a rapirla (5); Ercole, infine, è messo anch'esso in relazione con gl'Inferi per la mitica impresa che lo condusse all'Averno e come tale è spesso rappresentato sui vasi greci e italici ove sono raffigurate scene dell'inferno. Ma riguardo ad Aphrodite anche un'altra spiegazione si è voluta dare dall'Orsi (6). Tenendo presente il concetto fondamentale di Demetra-Gaia, il cui culto è intimamente connesso con quello di Persephone col quale spesso si identifica — artisticamente le due figure nulla hanno che le distingua quando sono isolate —, essa, in senso lato, fu la dea della riproduzione e della fecondazione di tutti gli organismi viventi, la divinità che πάντα φύει. Quindi, in base a questo concetto, a lei si offrivano tutti i prodotti della terra, degli animali e dell'uomo stesso, e insieme quanto si riconnetteva con la riproduzione e vi presiedeva. La dea dell'amore fecondo sarebbe rientrata quindi logicamente in quest'ordine di idee e la presenza delle sue statuine fra gli ex-voti di un tempio a Persephone avrebbe ancora un altro e più forte motivo di giustificazione.

(1) Nella denominazione della vicina Chiesa di S. Salvatore (v. nota 2 a p. 186) potremmo riconoscere una delle tante caratteristiche persistenze di una più antica tradizione.

(2) *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. IX, 805.

(3) A. OLIVIERI, *Contributo alla storia della cultura greca nella Magna Grecia e nella Sicilia*, in « Arch. stor. per la Sicilia orient. », I, p. 76 seg.

(4) Op. cit., in « Not. Sc. », 1914 suppl., p. 100-107.

(5) OVID., *Met.*, V, 346 segg.; OLDFATHER, in « Philologus », 1910, p. 116, 1912, p. 326.

(6) Op. cit., in « Not. Sc. », 1914 suppl., p. 143 seg.

Giunti a questo punto si potrebbe forse riconoscere come Demetra la statuetta alla fig. 50, 3, per l'attributo della face che sorregge con la sinistra, per quanto non si spieghi il fatto che essa, almeno sembra, ha il tronco nudo. A Demetra o a Persephone dovrà essere però in ogni modo attribuita la protome diademata della fig. 40.

Per quanto si è detto sopra, dovrà essere infine considerata a loro affine la dea curotrofa raffigurata seduta e con un bambino in grembo nella statuetta alla fig. 47, 5.

Possiamo quindi concludere affermando l'esistenza in Lucera di un culto ctonio di Persephone, alla quale veniva associato Hades (1), impostato su dottrine orfiche diffuse in tutta l'Apulia, e alimentato dalla popolazione indigena, che si rivela tipicamente italica attraverso le sue manifestazioni religiose, più inclini a formule magiche che a speculazioni filosofiche.

Di tutto il materiale figurato da noi raccolto, quello più piccolo doveva accatastarsi nell'interno del tempio, in parte appeso, in parte deposto forse in terra o su tavole. Le statue, invece, erano probabilmente collocate lungo la parete interna o anche addossate a quella esterna, giacchè non è sempre possibile pensare a nicchie, oppure nel terreno sacro all'intorno, ma forse sempre col dorso appoggiato a qualche cosa di alto, come alberi, muriccioli o simili, dato che, essendo destinate ad essere viste solo di fronte, a tergo sono appiattite e sommariamente rifinite a mano. Per questo motivo, appunto, già di fianco esse, anche negli esemplari migliori, riescono sgradevoli all'osservatore, urtato dall'assenza di ogni esatto rapporto tra la profondità dei corpi, la loro altezza e la larghezza in prospetto (2). Nè questa mancanza di rifinitura dell'opera da parte del coroplasta si limitava alle grandi statue; anche nelle teste migliori spesso, appena lo consentiva la presenza di qualche ostacolo che arrestava la visuale, l'artista ometteva ogni altro dettaglio, ritenendolo ormai superfluo allo scopo da raggiungere. Per dare di ciò un esempio, mostro ancora una volta la testa della fig. 32, ma questa volta di profilo (fig. 53).

In essa è chiara la tecnica seguita, della quale ho del resto già fatto cenno in precedenza.

(1) Per il posto che il culto di Ade aveva nella religione di Eleusi v. P. FOUCART, in « Bull. de corr. hellén. », 1883, p. 387 seg.

(2) G. E. RIZZO, *Busti fittili in Agrigento*, in « Jahreshefte d. öst. arch. Inst. », XIII, 1910, p. 163 segg.

La parte anteriore, comprendente il viso e la fascia dei capelli che lo contorna, era ricavata a stampo perfetto; di rado ciò avveniva anche per la calotta posteriore, che si preferiva eseguire a mano. Mentre il positivo era ancora fresco, l'artista iniziava il suo lavoro di fantasia sul tema comune impostogli. Innanzi tutto con un pennello stendeva, dove più dove meno, dell'argilla finissima stemperata come una vernice da ingobbio sull'epidermide, modificandone i piani, aumentandone o diminuendone le ombre e gli



Fig. 53

effetti. Poi con opportune applicazioni di argilla fresca più compatta modellava e variava la capigliatura, e qui la fantasia poteva sbrigliarsi all'infinito, le ornava di corone, applicava collane, orecchini, cinture, nastri quando si trattava di figure femminili. Per ultimo veniva il minuto lavoro di rifinitura a stecco o a spatola, col quale si apportavano gli opportuni ritocchi secchi e nervosi alle figure, altrimenti troppo molli e carnose.

Il più delle volte, però, la testa usciva dallo stampo tutta nuda e calva e in questo caso essa poteva servire indifferentemente tanto per uomini che per donne; così si spiega come spesso queste ultime abbiano lineamenti eccezionalmente vigorosi e virili e non

il dolce ovale del volto muliebre. Spettava quindi all'artista di dare a loro una fisionomia, una chioma, ed eventualmente gli attributi necessari per trarne prodotti il più possibile dissimili e vari.

Nel caso della nostra testa quasi tutti i procedimenti sopra elencati sono entrati in campo. Il viso è stato riplasmato, alla capigliatura resa più aerea si è aggiunta la corona modellata alla brava fino alle due estremità del nastro sul collo. Poi la spatola ha scavato, tagliato di più alcuni angoli, approfondito l'apertura della bocca, i fori delle narici, il padiglione auricolare, ha tracciato qualche ruga, ha fatto maggiormente risaltare il gioco dei muscoli sotto la pelle.

Dietro, dove la nuca è riparata dai capelli, dalle orecchie, dalla corona, niente, nemmeno una rapida lisciata; solo al grezzo dell'argilla restò affidato in certo modo il compito di dare l'impressione della chioma mancante. La testa fu così finita, ebbe una sua personalità, una sua vita, e dall'alto del corpo cui venne applicata chi sa se non diede a qualche committente l'impressione di rassomigliargli più o meno. E come tale si avviò verso il tempio, dove venne consacrata alla divinità *ex-voto*.

Per le vesti non avveniva molto di diverso; di solito, però, il loro modellato era ridotto alla minima espressione, tanto che in alcuni casi il materiale rinvenuto ha reso il restauro così arduo da non permettere la ricostruzione di nessun esemplare integro o quasi (1).

Le statue della stipe lucerina rappresentano quindi anche sotto questo punto di vista un'eccezione, poichè almeno frontalmente furono gettate a stampo finito e poi completate con ritocchi, che, variando le pieghe dei panneggi, facilitano oggi il riavvicinamento dei frammenti e quindi la ricomposizione dell'intera figura.

Ho già avuto occasione di dire che non di rado le vesti scendendo fino a terra, hanno anche una funzione stabilizzatrice rispetto a tutta la figura, giacchè contribuiscono a creare una base abbastanza larga da costituire un buon piedistallo. In qualche altro esemplare abbiamo visto che l'artista ricorreva anche all'aggiunta di un pilastrino (fig. 13). Per sostenere le parti più deboli, come le braccia, si provvedeva con puntelli. Ma ancora altri accorgimenti occorrevano quando si trattava di grandi statue. In qualche caso è stato notato che la figura veniva modellata sopra una incastellatura di listelli di legno; in altri, che venivano creati, con la stessa argilla, dei divisori dall'avanti in dietro, in modo da impedire lo schiacciamento della figura, mentre si asciugava prima di essere immessa

(1) P. MINGAZZINI, op. cit.

nel forno. Di questo procedimento c'è un esempio nel bel tronco seminudo di Persephone; la parete divisoria va dal mezzo della schiena alla linea che segna l'incavo fra i due seni, un poco obliquamente rispetto all'asse della figura. Ad evitare i danni che potevano prodursi durante la cottura le statue venivano talvolta modellate in pezzi separati, che poi erano ricongiunti con un poco di argilla. Nelle nostre terrecotte ho notato finora questo solo per le mani e per gli avambracci, e una volta (fig. 16) per una testa; non è detto però che, proseguendo nei restauri, non si possa fare qualche altra constatazione del genere.

Molti dei nostri pezzi, l'ho rammentato, presentano anche tracce di coloritura. Di solito essi, dopo usciti dalla fornace, dovevano essere immersi in un bagno di latte di calce, ma non di rado venivano invece tinti sulle carni di un rosso paonazzo e sui capelli di rosso vino, o di un nero con riflessi grigi o violacei. In un caso (p. 205), il bulbo degli occhi era stato rilevato con del bianco.

La composizione geologica del sistema collinoso su cui sorge Lucera (1) spiega l'antica origine di una lavorazione locale dell'argilla, oggi sempre efficiente, per quanto ridotta alla produzione di laterizi. Lo scavo dell'anfiteatro (2) augusteo ci ha mostrato che entrambi i materiali reperibili in situ (ganga di ciottoli e sabbia per l'opus cementicium nelle grosse murature di sostegno, l'argilla per i mattoncini delle cortine e per i bipedali adoperati nelle scalinate interne e nella copertura del canale perimetrale di raccolta delle acque dell'arena) furono largamente utilizzati, mentre la pietra per le gradinate della cavea, per i portali ecc. fu importata da Apricena, alle falde occidentali del Gargano.

Possiamo quindi ritenere per certo che il materiale fittile da noi studiato fu prodotto sul luogo. L'argilla adoperata, di un tono grigiastro, che ingiallisce debolmente sotto l'azione del fuoco, ben depurata, è sempre la stessa. Starei quasi per dire che anche unica fu la fabbrica, tanto la produzione è omogenea per tecnica figulina, impasto e cottura del materiale, per la tipologia dei pezzi più comuni, membri anatomici, animali, teste votive, le quali, pur presentando alcune poche varianti, le ripetono in tal numero di esemplari da darci l'impressione di una fonte immediata e forse

(1) In alto argille giallicce intercalate con sabbie gialle più o meno cementate e con banchi di ghiaia, e al piede della collina argille cinerine di solito poco sabbiose e sempre più compatte e omogenee in profondità, costituenti il sottofondo della pianura foggiana.

(2) Cfr. «Iapigia», 1936, p. 11 segg.

non troppo ripartita, e infine per la evidente analogia e per l'ispirazione comune che lega in un complesso unico ex-voti a rilievo, a tutto tondo e statuari, derivati dagli stessi prototipi.

Nè a un'idea simile può essere di ostacolo la presenza delle statuette minori, diversissime fra di loro, giacchè proprio in esse ci sembra di scorgere la migliore conferma alla nostra impressione. Abbiamo visto infatti che mentre solo poche derivano dal repertorio delle cosiddette « tanagrine » o da prodotti già noti per rinvenimenti avvenuti in altri centri della Magna Grecia a cominciare da Taranto, come maschere teatrali, divinità e simili, molte si riallacciano invece direttamente alla produzione più caratteristicamente lucerina degli ex-voti figurati e dei togati, sia per i tipi sia per la fattura più trascurata, indice di una produzione locale originale.

L'importanza del nostro ritrovamento non credo possa essere messa ormai più in dubbio (1).

Si tratta di un gruppo notevole di opere, in buona parte di valore estetico non comune, originali nella loro concezione, senza precedenti e senza addentellati nella storia artistica della regione. È questo anzi il loro pregio maggiore.

I numerosi rinvenimenti di terrecotte di Taranto hanno dato per lo più minuti oggetti di carattere votivo (2), spesso arcaici, o statuette deposte in tombe, fra le quali sono frequenti le cosiddette « tanagrine » del migliore periodo ellenistico (3). Pochi i pezzi a grandezza naturale, e limitati a qualche bella testa classica del IV o III sec. av. Cr., con evidenti influssi lisippei.

(1) Credo opportuno riportare quanto alcuni anni fa, a proposito di materiali del genere, scriveva R. BIANCHI BANDINELLI, in art. cit., *Dedalo*, VIII, 1927, p. 5 segg.: « Cessando di considerare l'arte romana un seguito di quella greca e risalendo nel secondo e nel terzo secolo verso la genealogia del ritratto romano, ci troviamo costretti ad abbandonare le opere di vera e grande arte, che non ci sono conservate; ma attraverso una serie ancora insufficientemente studiata di opere di produzione per così dire « commerciale » quali exvoti fittili, sarcofagi, ecc. possiamo intravedere quali fossero i concetti artistici dominanti ».

(2) A. J. EVANS, *Recent discoveries of Tarentine terra-cottas*, in « Journ. of Hell. Studies », VII, 1886, p. 51 segg.; LILI FRANKENSTEIN, *Tarentiner Terrakotten*, in « Arch. Anz. », 36, 1921, p. 267 seg.; K. A. NEUPOBAUER, *Die Kunst von Tarent*, ibid., 50, 1935, p. 716 seg.; H. BULLE, *Tarentiner Apollonkopf*, in 99 Winckelmannsprogramm, 1939; Q. QUAGLIATI, *Itinerario del Museo di Taranto*, p. 18 seg.

(3) R. BARTOCCINI, *Taranto. Rinvenimenti e scavi (1933-34)*, in « Not. Scavi », 1936, p. 107 segg.; v. specialmente p. 151 segg.

Canosa, altro centro di lavorazione dell'argilla, ha restituito in ragguardevole quantità i noti askoi adorni di maschere gorgoniche, statuette di prefiche, cavallucci, mostri marini, e poi attonite teste femminili su piedi cilindrici e statue di supplicanti rivestite di lungo chitone, alte da 60 cm. a poco meno di un metro, create secondo uno schema costante, spiegabile per la destinazione funeraria del materiale, legato a forme tradizionali. Tra le figurine che ornano gli askoi e queste maggiori non c'è altra differenza che di proporzioni: le poche varianti nei panneggiamenti, nella posizione delle braccia, nei lineamenti del volto sono assolutamente insignificanti; le une e le altre appartengono ad una produzione in serie di carattere industriale, che può datarsi dalla seconda metà del III secolo prima dell'era nostra (1).

Passando nella regione più vicina, la Campania ha dato le grandi statue in terracotta di Calvi, d'incerta appartenenza (2), resti informi di figure votive a grandezza naturale a Minturno, e qualche buon pezzo dello stesso formato a Pompei (3), ma rappresentanti divinità di culto e statue decorative.

Troppo poco nel caso di Calvi, e niente di nuovo per il resto. La produzione ha evidenti caratteri popolareschi e non sostiene davvero il confronto con le sculture in marmo e in bronzo recuperate nella stessa Pompei. Se vogliamo trovare delle terrecotte di eccezione in gran numero dobbiamo spingerci invece fino all'Etruria, integrandone lo studio con quello delle opere in bronzo superstiti, le quali poi, in definitiva, attraverso le « forme » in cui furono fuse, ebbero la stessa origine plastica.

Torniamo al nostro deposito lucerino. Esso, nel suo insieme, come ho già avuto occasione di notare, si presenta come un complesso omogeneo. Riconosciuto che solo una minima parte delle piccole statuette deriva dall'abbondante e varia produzione tarentina e della Magna Grecia in genere, esclusa senz'altro per i pezzi più grandi qualsiasi rapporto con le fabbriche canosine per le quali potrebbe essere vero invece l'inverso, notata qua e

(1) R. BARTOCCINI, *La tomba degli ori di Canosa*, in « Iapigia », 1935, p. 225 segg. Cade di conseguenza la datazione proposta da DEONNA, op. cit., di queste statue di supplici al I sec. av. Cr.

(2) A. LEVI, *Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, Firenze, 1926, p. 139 seg., tavv. V-VII.

(3) *Ib.*, p. 185 seg., tavv. X-XI; W. DEONNA, op. cit., p. 192 segg.; 203 segg.

là l'evidente differenza sostanziale esistente con tutto l'altro materiale simile contemporaneo, conviene ora coglierne le origini e le fasi del processo formativo e fissare il posto che gli spetta nel quadro storico dell'arte plastica nella penisola italiana.

L'elemento base della produzione artistica rivelatoci dalla stipe lucerina è costituito dagli ex-voti a figura umana.

Anche quando dalla sola testa l'artista passerà poi alla lavorazione dell'intero corpo, questo non avrà mai il suo normale sviluppo in circonferenza, e rimarrà invece schiacciato, perchè sarà sempre la parte frontale ad interessare il suo autore, mentre di dietro basterà che la placca di argilla non modellata nasconda il rovescio di quella anteriore, necessariamente non rifinito, e dia all'insieme quel tanto di spessore che è necessario per fissare in fondo i piedi e al torace le braccia e il collo.

Abbiamo già visto che pochi sono in fondo i tipi dei visi, unico elemento sul quale si può veramente e solidamente basare un esame di carattere estetico, ma basati tutti su alcuni principi comuni: di solito severi e rigidi nel loro schema i volti femminili, in molti dei quali devesi certo riconoscere la divinità onorata, per quanto mai eccessivamente idealizzata; piene di pathos profondo, o per lo meno molto umane invece le facce maschili, varie di atteggiamenti e di caratteri personalistici, che anche nei prodotti più raffinati tradiscono sempre il ritratto o per lo meno un modello reale. Tutto ciò, anzi, si ripete talmente nei diversi pezzi della stipe da far quasi pensare se non ad una sola fabbrica, per lo meno ad un periodo relativamente breve di produzione, e in ogni modo ad un ambiente artistico originale, non soggetto ad influssi estranei diretti.

Ci sono delle figure che al primo momento potrebbero sembrare differentissime per tempo e per maniera; basta sottoporle però ad un esame un poco più attento, perchè ogni diversità si annulli di fronte a constatazioni di identità di origine.

Se ci atteniamo, per esempio, all'elemento capigliatura, il più caratteristico nelle figure maschili, noteremo che esso presenta sì delle varianti, dovute evidentemente all'abilità maggiore o minore o al diverso modo di sentire dell'artefice, ma lo potremo sempre ridurre ad uno schema unico dominante. Così per le capigliature a ciocche sparse sulla fronte, come per quelle a chèle.

Nè bisogna lasciarci sconcertare dagli inevitabili alti e bassi di una produzione a carattere industriale, inevitabilmente lasciata in molti casi all'arbitrio di maestranze inesperte, o ancora imperfette.

Scorgendo prodotti di scarso valore accanto a un pezzo di eccezione, non si gridi subito alla decadenza rispetto al periodo aureo o viceversa. Una rapida scorsa alla collezione ci permetterà subito di cogliere qua e là alcune caratteristiche comuni, che varranno a mitigare la nostra prima impressione e a farci convinti della persistenza di motivi, sia pure di dettaglio, che attestano la continuità di un filone comune, intorno al quale hanno giocato personalità di vario sentire, di preparazione culturale diversa, di temperamento difforme.

E non si tralasci infine di riflettere che siamo di fronte ad opere espresse in una materia quanto mai instabile. L'argilla si plasma con la massima facilità sotto la mano dell'artista, si fa lisciare, scavare dalla spatola, permette che le si sovrappongano altri strati, o che vi si applichino pezzi modellati a parte, consentendo quindi le più ampie possibilità al genio creativo, ma subito dopo, per le sue stesse caratteristiche di malleabilità e per il suo contenuto di acqua, destinato ad evaporare sia nel periodo di essiccamento sia nel forno, essa subirà movimenti, contrazioni, deformazioni tali da tradire spesso e non poco l'artefice che le ha dato il meglio della sua abilità. Fenomeni di questo genere ne abbiamo notati qua e là nelle nostre figure ed insieme anche altri di origine molto più semplice e accidentale, come quelli dovuti ad azione di schiacciamento per urto contro corpi più duri, quando esse erano ancora fresche. Non si pretenda quindi di parlare dinnanzi ad opere di coroplastica come davanti a prodotti in marmo o in bronzo, nei quali solo una mutilazione può avere cancellato per sempre quell'ultimo tocco che è come la firma dell'artista, e che nell'argilla ha invece la vita di pochissime ore, ma consideriamole nel loro insieme per tutto quanto esse possono e vogliono darci.

Nel nostro materiale è evidente la derivazione da modelli ellenistici. Idealizzazione della figura umana, manifestazione esteriore del sentimento, capigliature ricche di impeto e di aria ne sono le caratteristiche principali e di più facile percezione. Ma ogni tanto qua e là ci colpiscono improvvisamente tocchi di crudo realismo, una faccia viva, o altrove, al contrario, prodotti di pura accademia o pezzi artificiosi fino alla stranezza. Eppure anche per questi voi trovate subito il tratto che li ricollega al complesso maggiore e più ligio al canone, e ne fanno quindi la maldestra imitazione di un artigiano inesperto o il prodotto di una officina meno dotata di buoni artefici.

Prendiamo la testa di giovane donna della fig. 23. Non ci potrebbe essere una faccia più vera, come fosse stata colta di sorpresa in un gruppo di forti e prospere donne del contado. Ma che cosa c'è in fondo di molto diverso da altre dello stesso deposito, se non qualche variante all'ossatura del viso, così da marcarne gli zigomi e il mento, un po' di colpi di stecco più profondi negli occhi e nella bocca e poi quell'acconciatura semplice, tirata giù alla svelta, col suo bravo crocchio sulla nuca? In fondo poco o niente, se le mettiamo vicino l'altra testa della fig. 17, 1 ringiovanita rispetto alla prima con una variante della capigliatura lasciata fluente dietro le orecchie e lungo il collo, ma, come l'altra, appena segnata di radi graffi per indicare i capelli. Come in una famiglia, esse sono le sorelle di tutte le altre e a queste somigliantissime; basterà occultare le acconciature che le differenziano e voi vedrete apparire sempre lo stesso volto.

Con ciò, intendiamoci, non intendo affermare una contemporaneità assoluta di tutti i pezzi, ma insistere sopra una relativa, di non lunga durata. Anche ricordando che i coroplasti, circoscritti in un ambiente culturale e artistico molto modesto, rimanevano per forza di cose fedeli ai modelli delle loro officine fino a quando essi non venivano soppiantati da tipi nuovi, richiesti dall'evoluzione del gusto o da nuove tendenze della più grande arte, basta soffermarsi un poco nel salone del Museo di Lucera, dove sono oggi esposte le terrecotte, per scorgervi un'aria tale di famiglia; per constatarvi una tale identità di tecnica e di materiale, da essere subito certi di avere di fronte uno dei più omogenei complessi del genere, anche cronologicamente.

Quale sia il periodo di tempo in cui fu prodotto il nostro materiale è rivelato dagli stessi caratteri delle terrecotte. Abbiamo genericamente accennato a discendenza di modelli ellenistici, ma in nessuno di essi, in effetti, noi riscontreremmo una esasperazione dell'elemento pathos come ce l'offre la testa della fig. 32, per non accennare alle immagini da cui essa deriva. Così pure non sono propriamente ellenistici certi artifici adoperati per accrescere la forza di alcuni mezzi di espressione, come le pupille accentuate con sottili dischetti di argilla bucati nel mezzo, le sopracciglia molto grosse e così via. Si sente qui l'intervento di un elemento nuovo, che il Kaschnitz (1) chiama «ellenismo italico».

(1) G. KASCHNITZ - WEINBERG, *Ritratti fittili etruschi e romani dal secolo III al I av. Cr.*, in «Rendiconti Pontif. Acc. Rom. di Archeologia», III, 1924-25, p. 325 segg.

e nel quale il Sieveking (1) vorrebbe vedere addirittura i germi di una scuola italica. Il primo però vorrebbe far capo agli Etruschi, mentre il secondo pensa alle genti dell'Italia centrale. In realtà hanno intravisto tutti e due elementi positivi, ma non sono interamente nel vero.

L'arte ellenica non passò e non si diffuse inutilmente per i paesi che furono sedi di colonie greche. Terminata la soggezione politica ed economica, sopravvisse quella culturale, se pure qua e là affievolita e contrastata dal riaffermarsi di vecchi costumi indigeni mai dimessi; se i ritrovamenti effettuati nel campo artistico non ci hanno tratto in inganno, Canosa fu uno dei centri in cui si ridusse e si sviluppò principalmente l'industria vasaria e degli orafi, mentre Lucera venne preferita da scultori (2) e coroplasti. Roma aveva vinto Annibale e trionfato di Cartagine; è ovvio che verso di lei e nelle città che per esserle state fedeli più ne furono beneficate si avviassero dal meridione tutti coloro che contavano sulla ripresa dei traffici e del commercio. Ma al tempo stesso la grandi masse di armati, che per oltre un decennio avevano manovrato per l'Italia centrale in alterne vicende, avevano rinsaldato vincoli etnici e culturali tra le genti italiche, solidali con Roma nella lotta contro l'invasore, vincoli che saranno il fermento e la causa della guerra sociale.

Lucera, attraverso la nostra scoperta, si rivela sotto una luce nuova e inaspettata. Essa evidentemente era divenuta il crogiuolo in cui la superstita arte ellenica, basata sulla ricerca dell'effetto, si fuse con il realismo plastico degli Italici e col decorativismo degli Etruschi dando così vita a un'industria che, nella sua modestia, preludeva a forme artistiche di ben altra importanza e portata. Ciò poté avvenire in Lucera, perchè essa, e lo dimostrano i modesti corredi delle sue tombe (3), pur non essendosi sottratta all'influsso della raffinata civiltà ellenica, era però rimasta profon-

(1) *Ein altitalische Porträtkopf*, in « Münch. Jahrb. », 1928, p. 22 segg. cfr. C. ALBIZZATI, *Il bronzo 857 della Biblioteca Nazionale di Parigi*, in « Historia », II, 1928, p. 618 segg.

(2) Un capitello « figurato » rinvenuto a Lucera mi ha indotto a riprendere in esame questi tipici monumenti dell'arte tarantina, in uno studio che vedrà prossimamente la luce. Esso costituisce ancora una prova di questa marcia verso l'Italia centrale degli artisti della Magna Grecia.

(3) R. BARTOCCINI, *Anfiteatro e gladiatori in Lucera*, in « Iapigia » 1936, p. 11 segg.

damente legata alle sue più semplici tradizioni di rude e sana gente italica.

A questo punto credo che si possa fissare la data del nostro deposito.

Le monete che vi abbiamo rinvenute, databili alla fine del III secolo, ma rimaste certamente ancora in circolazione, la presenza dei due dischi magici, tratti però come s'è visto, da stampi a loro volta ricalcati e quindi molto evanidi rispetto ai modelli originali, le stesse antifesse, già note per altri esemplari datati già con sufficiente sicurezza, costituiscono una serie tale di elementi concomitanti che ci permette di fissare il seppellimento delle terrecotte lucerine nella seconda metà del II sec. av. Cr. e la loro produzione in un periodo di qualche decennio dopo l'inizio dello stesso secolo (1).

Dopo quanto siamo venuti osservando e notando, cade completamente quanto il Kaschnitz affermava, beninteso allo stato delle sue conoscenze di allora (1925), che il Mezzogiorno non ha avuto una parte importante nello svolgimento della grande plastica decorativa dell'Italia centrale, e soprattutto che, in epoca ellenistica, nè Taranto nè l'Italia meridionale ebbero quasi alcuna importanza nell'arte.

Al contrario, al contatto con i suoi mezzi raffinati, il ritratto etrusco, che spesso raffigura l'individuo in quanto ha di più vero, anche se può urtarvi col suo brutale realismo, acquistò un'anima, umanizzandosi, e tutto partecipò a questo nuovo alito di vita, dalle carni all'epidermide fino ai capelli, che non più aderenti al cranio come elemento decorativo, si sollevarono agitandosi in moto tempestoso. Gli artisti lucerini sono ancora sotto l'impressione della ricerca ossessionante dell'effetto, perseguita dalla scultura ellenistica, ma i loro prodotti non sono più figure sempre idealizzate, bensì sorridono e soffrono come veri uomini, e questa grande realizzazione è conquista esclusiva dell'elemento italico. Esso non ignora le opere di Prassitele, di Lisippo e soprattutto quelle di Scopas pervase di vigorosa passione, e i riflessi e gli accenti di esse noi li ritroviamo nella sua produzione, ma la innata facoltà

(1) Vengono così confermate le datazioni proposte per materiali simili dal KASCHNITZ, in art. cit., nei « Rend. Pont. Acc. Arch. », III, p. 325 segg., e di conseguenza cade, anche per quanto dirò qui di seguito, l'obbiezione mossa dal MINGAZZINI, op. cit., col. 780, nota 1.

creativa, caratteristica delle genti dell'Italia meridionale, li riabora in forme plastiche che si differenziano da quelle ellenistiche allora dilaganti, anticipando in modo evidente ciò che sarà la nota caratteristica dell'arte romana, il ritratto (1).

Quando poi si viene ai corpi è certo l'Etruria che ne suggerisce la costruzione (2) e ne dà i primi esempi (si noti come quello della fig. 35 rammenti la statua dell'Arringatore che, insieme con altri autori, ritengo però posteriore alle nostre terrecotte); verrà però un momento in cui i suoi modelli non risponderanno oltre alle esigenze dell'ambiente più prettamente italico e avremo allora i tipi di togati *velato capite*, con i quali si affermerà appieno il costume di Roma.

Ricordate il primo grande monumento romano in cui una lunga teoria di personaggi sfilerà in ordinato corteo religioso? Dopo il

(1) La questione dell'origine e della formazione dell'arte romana, e della parte che vi hanno avuto le genti dell'Italia centrale e meridionale, è stata trattata già ampiamente da diversi autori, che, pure partendo da diversi punti di vista e dissentendo in questioni di dettaglio, sono però concordi nelle conclusioni, le quali riconoscono nell'elemento italico un'azione determinante e spesso predominante nella soluzione di tale problema.

Cito fra gli studi più recenti: C. ANTI, *Il problema dell'arte italica*, in « Studi etruschi » IV, 1930, p. 151 segg.; R. BIANCHI BANDINELLI, *I caratteri della scultura etrusca a Chiusi*, in « Dedalo », VI, 1925, p. 5 segg.; ID., *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, in « Dedalo », VIII, 1927, p. 5 segg.; ID., *La posizione dell'Etruria nell'arte dell'Italia antica*, in « Nuova Antologia », VII, 261 (1929) p. 106 segg.; G. CULTRERA, *Arte italica*, in « Studi Etruschi », I, 1927, p. 71 segg.; G. KASCHNITZ-WEINBERG, oltre all'op. cit., *Studien zur etruschischen und frühromischen Porträtkunst*, in « Röm. Mitth. », XLI, 1926, p. 133 segg.; ID., *Bemerkungen zur Struktur der alt-italischen Plastik*, in « Studi Etruschi », VII, 1933, p. 135 segg.; D. LEVI, *L'arte etrusca e il ritratto*, in « Dedalo », XIII, 1933, p. 193 segg.; FR. POULSEN, *Probleme der römischen Ikonographie*, Copenaghen, 1937; ID., *Die Römer der republikanischen Zeit und ihre Stellung zur Kunst*, in « Die Antike », 1937, p. 125 segg.; R. WEST, *Römische Porträtplastik*, Monaco, 1933.

(2) A questo proposito R. RANDALL-MAC IVER, *Sull'indipendenza dell'arte etrusca*, in « Studi Etruschi », II, 1928, p. 15 segg., aveva giustamente messo ancora una volta in rilievo la grande esperienza che gli Etruschi possedevano nella costruzione e nella cottura delle grandi statue in argilla. Basterebbe per tutte citare l'Apollo di Veio. Quanto all'Arringatore, l'A. diceva che esso, immune d'ogni influenza greca, aveva guidato i primi passi della scuola romana e poteva dirsi il proavo di gran parte delle statue romane. Oggi resta fermo l'influsso etrusco sulle regioni meridionali per la tecnica dei grandi pezzi, ma è in gran parte da escludere per l'indirizzo artistico, che quaggiù si svolge spesso con piena indipendenza di forme e di concetti.

primo tentativo dell'altare di Domizio Enobarbo, sarà l'Ara Pacis a consacrare definitivamente nell'arte di Roma il tipo del magistrato sacrificante, ma esso, a quanto si è visto, figurava ormai da tempo in un tempio di Lucera e non costituirà neppure il solo elemento, che ci farà presentire la grande arte imperiale.

Credo che molti già, osservando la bella testina della fig. 32, siano rimasti impressionati dalla somiglianza di essa con le effigi più note di Augusto. A dire il vero non è però la prima volta che si nota qualche cosa di simile; ciò fu detto (1) anche per altre figure, sempre in terracotta, che in realtà molto meno della nostra richiamano il tipo del fondatore dell'Impero. Evidentemente, però, la conclusione alla quale molti erano ormai giunti non si basava più soltanto su semplici intuizioni, ma su elementi sempre più avvincenti, che oggi trovano una palese conferma.

Possiamo quindi ormai non più limitarci a supporre, ma affermare che l'arte ufficiale del nuovo organismo politico, quando volle eternare nel marmo o nel bronzo il volto del suo primo Imperatore, non ebbe bisogno di ispirarsi a questo o a quel capolavoro di un'arte lontana e ormai stanca, ma ne trovò tutti gli elementi nell'anima stessa della gente italica, che l'aveva quasi divinato nelle sue più modeste ma appassionate espressioni artistiche.

RENATO BARTOCCINI

(1) Rammento specialmente, come più reciso nella sua affermazione, il KASCHNITZ, nell'art. cit., in « Röm. Mitth. », 1926, p. 210. Si veda anche P. DUCATI, *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, Istituto di Studi Romani, Storia di Roma, vol. XXVI, 1938, p. 123 segg.; cfr. nota 1 a p. 296 del presente articolo.