



SECRETARIATO GENERALE
DELLA PRESIDENZA DELLA REPUBBLICA



LA MEMORIA RITROVATA

Tesori recuperati dall'Arma dei Carabinieri

Roma, Palazzo del Quirinale
23 gennaio – 16 marzo 2014



PRESIDENZA DELLA REPUBBLICA ITALIANA

Giorgio Napolitano
Presidente

Donato Marra
Segretario Generale

Louis Godart
*Consigliere per la Conservazione del
Patrimonio Artistico*



MINISTERO DEI BENI DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

Massimo Bray
Ministro

Antonia Pasqua Recchia
Segretario generale



ARMA DEI CARABINIERI

Leonardo Gallitelli
*Comandante Generale dell'Arma dei
Carabinieri*

Mariano Mossa
*Comandante Carabinieri Tutela
Patrimonio Culturale*

Antonio Coppola
*Comandante Reparto Operativo
Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*

Massimiliano Quagliarella
*Capo Sezione Operazioni Comando
Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*

Claudio Sensidoni
*Sezione Operazioni Comando Carabinieri
Tutela Patrimonio Culturale*

Sebastiano Antoci
*Sezione Archeologia - Reparto Operativo
Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*



CIVITA

Gianni Letta
Presidente Associazione Civita

Nicola Maccanico
Vice Presidente Associazione Civita

Albino Ruberti
Segretario Generale Associazione Civita

Luigi Abete
Presidente Civita Cultura

Mostra a cura di

Louis Godart
*Consigliere per la Conservazione del
Patrimonio Artistico*

Coordinamento generale

Luciana Del Buono
Eleonora di Giuseppe

Prestatori

Direzione Generale per le Antichità
Direzione Generale per il Paesaggio,
le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte
Contemporanea
Chiesa di San Bartolomeo,
Brumano
Curia Vescovile, Acerra
Curia Vescovile, Montefiascone
Museo Archeologico Nazionale,
Napoli
Museo Nazionale Etrusco
di Villa Giulia, Roma
Museo Stibbert, Firenze
Museo Villa San Michele,
Anacapri
Chiesa dei Santi Pietro e Andrea,
Trequanda
Chiesa di San Giovanni Battista,
Scapezzano di Senigallia
Chiesa di Sant'Ippolito,
Bardonecchia

Catalogo

a cura di Louis Godart

Testi

Louis Godart
Mariano Mossa
Mario Pagano
Gabriele Cifani
Maria Concetta Laurenti
Luana Cencioli
Silvia Bonamore

Schede delle opere

Gabriele Barucca
Valeria Borgialli
Annunziata Cama
Claudio Casini
Fiorenzo Catalli
Gabriele Cifani
Andrea G. De Marchi
Christoph Gasser
Giulia Silvia Ghia
Mina Gregori
Sergio Guarino
Laura Martini
Benedetta Montevecchi
Gennaro Niola
Michela Palmeri
Simona Pasquinnucci
Maurizio Pellegrini
Claude Pouzadoux
Carlo Rescigno
Pierluigi Romeo di Colloredo
Rossana Vitiello
Susanna Zatti
Fausto Zevi

Le opere in deposito presso
il Museo Nazionale Romano
alle Terme di Diocleziano sono state
schedate da Alessandro Conti,
Stella Falzone, Antonio F. Ferrandes,
Vittoria Lecce, Elisabetta Setari,
con il coordinamento di Stefania
Trevisan e con il contributo
della Confederazione Elvetica

Coordinamento editoriale
Luciana Del Buono

Progetto grafico
Civita, Laura Salomone

Stampa
Tecnostampa, Loreto

Organizzazione e produzione

CIVITA

Coordinamento
Luigi Mammoccio con Barbara Solazzi

Comunicazione

Lucia Bianco
con Umberto Pastore e Paolo Grazioli

Immagine coordinata

Laura Salomone

Ufficio Stampa

Barbara Izzo e Arianna Diana

Allestimento

Progettazione
Michelangelo Lupo

Realizzazione
Tagi 2000 srl

Assicurazioni

D'Ippolito & Lorenzano

Trasporti

Montenovi srl

Restauri

Per le urne funerarie:
Istituto Superiore per la Conservazione
e il Restauro
Allievi Scuola Alta Formazione
Soprintendenza per i Beni archeologica
dell'Umbria

Per gli argenti:
Maurizio Lauri

Ringraziamenti

Giovanna Bandini
Mariosaria Barbera
Gisella Capponi
Marinella D'Ambrosio
Giovanna De Angelis
Federica Di Napoli Rampolla
Annamaria Dolciotti
Rosanna Friggeri
Anna Imponente
Maurizio Lauri
Massimo Maresca
Salvatore Morando
Marilena Pagliaro
Sonia Panatta
Elisabetta Prunas
Angelo Ragusa
Claudia Scardazza

Un ringraziamento a tutti gli Uffici
e Servizi del Segretariato Generale
della Presidenza della Repubblica
che hanno collaborato
alla realizzazione della mostra.

Con il contributo di



GOLDLAKE
ITALIA

Con il contributo tecnico di



LA MEMORIA RITROVATA

Tesori recuperati dall'Arma dei Carabinieri

Giorgio Napolitano

Presidente della Repubblica Italiana

La Presidenza della Repubblica apprezza altamente chi contribuisce a promuovere e salvaguardare il nostro patrimonio d'arte e di storia. Perciò è con soddisfazione che il Palazzo del Quirinale accoglie una nuova mostra che propone al pubblico una serie di capolavori recuperati dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale.

Dalle mirabili urne funerarie etrusche del III e II secolo a.C. sottratte da un mausoleo scoperto a Perugia, a decine di opere di pregio dell'arte greca e romana, ai dipinti e manufatti del Rinascimento e dell'età barocca che la costanza e l'impegno degli uomini dell'Arma hanno restituito alla nostra memoria, sono intere pagine di storia dell'arte del nostro Paese che i cittadini potranno ammirare nelle sale oggi restaurate della Galleria di Alessandro VII Chigi.

Donato Marra

Segretario Generale della Presidenza della Repubblica

Il Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica ha allestito nel Palazzo del Quirinale una mostra dal titolo "La memoria ritrovata" per consentire ai cittadini di apprezzare maggiormente gli sforzi compiuti dagli uomini del Comando dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale nel recupero delle opere d'arte che scavi clandestini o furti, compiuti principalmente in luoghi sacri e musei, hanno strappato al nostro patrimonio nazionale.

L'apertura quotidiana al pubblico della mostra si inserisce nel quadro delle molteplici iniziative curate dall'Amministrazione per corrispondere alla volontà della Presidenza della Repubblica di rendere sempre di più "Casa comune degli Italiani" la sede della più alta Magistratura dello Stato repubblicano.

Massimo Bray

Ministro per i Beni, le Attività Culturali e il Turismo

Il Comando dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale svolge da molti anni un'opera benemerita e di notevole importanza, ritrovando e restituendo alla collettività un grande numero di opere d'arte che iniziative illecite, e non di rado criminali, avevano sottratto ad essa, privandole in tal modo del loro statuto di beni comuni: un'opera della quale la mostra "La memoria ritrovata", con la quale viene celebrato il recupero di oltre 110 capolavori, offre un'eloquente testimonianza, tributandole allo stesso tempo il riconoscimento che essa merita.

E davvero molti sono i meriti del Comando, che dall'anno, il 1969, nel quale l'Italia si dotò, primo paese al mondo, di un organismo di tutela appositamente specializzato – divenuto Comando di Corpo nel 1971, collocato nel 1992 nell'ambito del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e inserito nel 2001 tra gli Uffici di diretta collaborazione del Ministro per i Beni e le Attività Culturali –, si è affermato come un centro di eccellenza a livello mondiale, cui si deve il recupero, tra le moltissime altre opere, di capolavori quali la Madonna della Misericordia del Perugino, la Madonna con Bambino di Giovanni Bellini, il San Paolo stigmatizzato del Carpaccio, il Busto di Beatrice di Canova, la Madonna e i Santi Gerolamo e Francesco in adorazione del Bambino del Ghirlandaio, La Muta di Raffaello, la Madonna di Senigallia di Piero della Francesca, la Madonna con Bambino e San Giovannino di Lucas Cranach il Vecchio; e ancora quadri di Renoir e di Van Gogh; ma anche sculture e reperti archeologici di epoca greca e romana, crocifissi e pale d'altare: una lunga serie di tasselli, tutti importanti e qualcuno imprescindibile, del grande mosaico del nostro patrimonio storico e artistico e della nostra identità culturale.

Accanto al ritrovamento delle opere trafugate, occorre ricordare l'altro grande servizio – altrettanto importante, sebbene dotato forse di minore visibilità sul palcoscenico mediatico – prestato dal Comando alla collettività, vale a dire la costante opera di contrasto agli scavi archeologici clandestini, ai danneggiamenti dei monumenti e delle aree archeologiche, ai reati contro il paesaggio: un insieme di interventi e iniziative che vengono a configurare un'efficace e sistematica azione ad ampio raggio in difesa del patrimonio artistico, culturale e paesaggistico italiano; un'azione della quale si è avuta proprio negli scorsi mesi una delle testimonianze più significative con il recupero dei reperti conservati nel Mausoleo della famiglia etrusca dei Cacni in Umbria.

Meritorio, infine, è anche l'impegno con il quale il Comando si è proposto in questi anni di comunicare al pubblico i metodi, i risultati e il senso dell'importante lavoro che svolge quotidianamente: dai rapporti con i media a un sito internet che unisce con grande

sapienza ed efficacia la completezza dell'informazione, garantita dalla banca dati, a una presentazione moderna e accessibile delle nozioni più rilevanti, in particolare attraverso il museo virtuale.

La capacità comunicativa rivelata da tali iniziative è un modello del quale molte istituzioni potrebbero e dovrebbero fare tesoro.

Se è vero che in questi e nei prossimi anni compito della politica e delle istituzioni dovrà essere quello di creare le premesse per una ricostruzione del paese dopo le gravi conseguenze portate da una parte dalla crisi economica globale, dall'altra da quella crisi più generale, di valori e di fiducia, che ha investito la nostra società, andando a incidere negativamente in particolare sul senso civico e sulla capacità di sentirsi comunità; e se è vero che queste premesse possono essere individuate da un lato in un rinnovato senso e rispetto della legalità in ogni ambito della vita associata, dall'altro in una nuova centralità della cultura intesa anche come opportunità di sviluppo sociale ed economico, e insieme occasione e punto di partenza per una ricostruzione della coesione sociale e del senso di appartenenza alla comunità; se tutto questo è vero, divengono assai chiari il senso e il valore, anche fortemente simbolico, del lavoro svolto dal Comando dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, che è volto precisamente a ripristinare e a garantire il rispetto della legalità nel settore che più di ogni altro contribuisce a definirci come popolo, come nazione, come paese: la Cultura, che è fondamento della nostra identità nazionale, e che ci chiama al dovere di custodire e di prenderci cura di un patrimonio unico al mondo, lasciatoci in eredità e in affidamento dal nostro passato e dalla nostra storia, così come hanno previsto i padri costituenti all'articolo 9 della Carta fondativa della nostra democrazia, laddove si legge che la Repubblica «tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

Nello svolgimento di questo compito che la Costituzione ci assegna, il ruolo del Comando per la Tutela è certamente importante e il rapporto di collaborazione del Nucleo con il Ministero, consolidato negli oltre quarant'anni di attività, ha permesso il raggiungimento di risultati significativi: per proseguire su questa strada, intendiamo continuare a lavorare insieme in un'ottica di intensificazione della presenza su tutto il territorio.

Questa mostra, tesa a far conoscere e a rendere omaggio all'operato del Comando, sarà un'opportunità per tanti cittadini di scoprire l'attività del Comando e credo possa e debba rappresentare l'occasione per rinnovare ai suoi valorosi componenti la doverosa riconoscenza delle istituzioni e di tutti gli Italiani.

Leonardo Gallitelli

Comandante Generale dell'Arma dei Carabinieri

L'Arma dei Carabinieri ha l'altissimo privilegio di poter esporre, nella prestigiosa cornice del Palazzo del Quirinale, una selezione dei beni culturali recentemente recuperati dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale.

Dal 1969, anno della sua istituzione, il reparto specializzato dell'Arma dei Carabinieri ha assolto con perseveranza e generosa dedizione la delicata missione di tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione. Le numerose attività investigative svolte hanno permesso di individuare e restituire alla collettività italiana e internazionale migliaia di beni illecitamente sottratti al patrimonio culturale, oggetto di continue e scellerate aggressioni che offendono le generazioni presenti e future.

Questa "vulnerabilità" e l'importanza universalmente riconosciuta al patrimonio culturale, postulano la forte e convinta adesione di tutto il corpo sociale alla sua tutela.

Una tutela che, naturalmente, non può prescindere da una disciplina normativa che preveda sanzioni adeguate al valore storico culturale delle opere sottratte e apprestati aggiornati strumenti operativi, capaci di contrastare le sempre più sofisticate procedure utilizzate dai malfattori.

Questo è l'obiettivo che intende perseguire il Governo che sta approntando un Disegno di Legge recante "la riforma della disciplina sanzionatoria in materia di reati contro il patrimonio culturale", da sottoporre alla approvazione del Parlamento.

La mostra, quindi, assume una profonda rilevanza etica, in quanto, come detta la Costituzione, si ripromette di promuovere lo sviluppo della cultura attraverso la fruizione e la valorizzazione di beni recuperati.

Ogni opera esposta ha una storia ed è testimone silente del passato a cui apparteneva.

Ciascuna di esse e tutte nel loro insieme sono il simbolo di una Nazione che detiene e conserva il più vasto patrimonio culturale del mondo e che è in grado di tutelarlo e renderlo fruibile in funzione educativa.

Tutta l'Arma dei Carabinieri, pertanto, è sentitamente e profondamente grata al Signor Presidente della Repubblica, per aver voluto ospitare al Quirinale questa significativa mostra, così riconoscendo nel modo più autorevole lo specifico impegno dell'Istituzione.

Un grazie sentito al Signor Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, che sostiene lo speciale reparto dei Carabinieri in questa iniziativa e in tutte le attività quotidianamente svolte a tutela del patrimonio culturale.

Viva gratitudine, infine, va riservata al Consigliere per la Conservazione del Patrimonio Artistico del Presidente della Repubblica, encomiabile organizzatore di questo particolare evento, accanto ai nostri Carabinieri.

Gianni Letta

Presidente di Civita

"Altrove ho anche descritto l'impressione che provai dinanzi allo spettacolo che si svelò ai nostri occhi allorché, dopo l'ultimo colpo di piccozza, cedette la pietra che serrava l'ingresso della cripta e la luce delle torce illuminò le volte di un luogo rimasto nell'oscurità e nel silenzio per più di venti secoli. Tutto appariva esattamente come il giorno in cui l'entrata era stata murata così che l'antica Etruria ci si mostrò in tutto il suo splendore."

(Adolphe Noël des Vergers, 1805-1867)

Nel visitare questa mostra non si possono che avere le stesse emozioni che l'erudito Noël des Vergers provò nell'entrare per la prima volta con Alessandro François in una delle tombe di Vulci. Qui, però, non è la piccozza a consentirci di ammirare le meraviglie dell'arte antica, ma il lavoro paziente di chi si impegna nell'ostacolare un altro genere di muro che nasconde non per difendere e conservare, ma per depredate il patrimonio e sottrarci la nostra storia. Ogni opera che torna alla luce, infatti, non ci restituisce solo la bellezza dell'oggetto artistico, ma rappresenta una nuova tappa nella ricostruzione della storia, della cultura, della sensibilità degli uomini. Ecco perché, oltre lo scavo e la ricerca degli studiosi, assume uno straordinario valore anche la dura battaglia contro i furti, la speculazione, il contrabbando delle opere che riporta a noi oggetti di grande valore che arricchiscono il patrimonio culturale del paese e le nostre conoscenze.

La mostra ospitata nel Palazzo del Quirinale e prodotta da Civita rende merito in primo luogo a chi questo lavoro svolge da decenni, il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, il cui lavoro ha consentito di recuperare migliaia di reperti restituendoli alla fruizione del pubblico e al lavoro degli studiosi. Un altro merito, tra i tanti, di cui siamo tutti debitori ai Carabinieri, non a caso l'Istituzione più amata dagli italiani. E onore al merito del Professor Godart che, proprio in riconoscimento di quell'impegno ha voluto che il risultato – davvero straordinario – di tanto lavoro e di una così intelligente fatica, trovasse ospitalità nella solennità del Quirinale, con il "battesimo" del Presidente della Repubblica.

La mostra narra, inoltre, il valore e il significato dei ritrovamenti tra i quali il più importante, come segnalano i curatori della mostra, è quello del Mausoleo della famiglia etrusca dei Cagni, a Perugia, costituito da ventitre urne funerarie risalenti al III-I secolo a.C. Testimonia, infine, quanto molto ci sia da fare nel campo del restauro e della conservazione, un tema al quale Civita ha dedicato da sempre attenzione e risorse e che in questa occasione si è tradotta nel sostegno all'intervento realizzato sulle urne in mostra, dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, un contributo reso possibile dalla vendita della Carta Civita di cui una quota è stata destinata al restauro di questi reperti.

Il sostegno dei privati, imprese e cittadini, alla valorizzazione e conservazione del nostro patrimonio culturale sta nelle nostre ormai venticinquennali radici e non ci stancheremo mai di ripetere che sostenere la cultura è una missione che appartiene a ciascuno degli italiani che credono ancora in questo paese.

LA MOSTRA

Louis Godart

Consigliere del Presidente per la Conservazione del Patrimonio Artistico

Per rendere omaggio al lavoro dei Carabinieri del Comando Tutela Patrimonio Culturale, il Palazzo del Quirinale accoglie per la terza volta una grande mostra incentrata sul recupero di capolavori che scavi clandestini e furti vari avevano sottratto alla comunità scientifica e all'ammirazione del pubblico.

Dopo la mostra "Nostoi. Capolavori ritrovati" del 2007 che celebrava il rientro in patria di decine di opere d'arte acquisite illegalmente da quattro grandi istituzioni museali americane, dopo la presentazione nel 2013 della famosa "Tavola Doria" attribuita da molti a Leonardo da Vinci e finalmente rientrata in patria dopo un esilio di oltre settant'anni, ecco esposti nell'ala occidentale del Palazzo, e in particolare in due sale della Galleria di Alessandro VII Chigi, tornate al loro antico splendore dopo la riscoperta delle pitture di Pietro da Cortona, oltre un centinaio di capolavori che coprono più di due millenni della storia d'Italia.

La mostra si articola in due sezioni.

Nella Sala degli Scrigni, nella Sala di Ercole e nella Sala degli Ambasciatori, la prima delle tre sale create dai Francesi in seguito alla divisione della Galleria chigiana, sono esposte 110 opere che vanno dal VI secolo a.C. (si tratta della testa di leone recuperata dagli uomini dell'Arma e oggi assegnata al Museo di Villa Giulia) al Settecento (con in particolare un'Adorazione dei Magi di Francesco Solimena). Dall'arte etrusca arcaica a quella greca e romana, dal Duecento, al Settecento, le principali fasi della nostra storia sono ampiamente rappresentate attraverso i preziosi recuperi effettuati dagli amici del Comando Tutela Patrimonio Culturale.

Se la grande varietà di queste opere è un indizio dell'immensa ricchezza e diversità della cultura italiana, la loro presenza tra i tesori d'arte ritrovati dai carabinieri dimostra anche la grande fragilità del nostro patrimonio storico e archeologico, perennemente minacciato oltre che dall'usura del tempo, dalla speculazione edilizia e dai predatori d'arte.

Il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, attraverso le Soprintendenze, i restauratori e il personale tutto vigila attentamente sui nostri beni culturali ma l'ampiezza dei tesori nascosti nel nostro sottosuolo e disseminati tra centomila chiese, ventimila centri storici, quarantacinquemila castelli e giardini, trentacinquemila dimore storiche e tremilacinquecento musei pubblici e privati richiederebbe un urgente incremento del personale incaricato di vigilare su un patrimonio unico al mondo come dimostra il fatto che l'Italia è il Paese con il maggiore numero di siti (quarantanove in tutto) inseriti dall'UNESCO nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità.

Le opere in mostra, provenienti da scavi clandestini od oggetto di furti in chiese e musei hanno ognuna una storia specifica; il loro recupero al termine di lunghe e difficili indagini è merito di chi combatte con passione i predatori della memoria dei popoli.

Nella Sala di Augusto il visitatore potrà ammirare una serie di urne funerarie, insieme a una parte del corredo, provenienti da uno scavo effettuato in occasione della costruzione di una moderna abitazione a Perugia. Le ruspe hanno raggiunto e sventrato un mausoleo etrusco risalente al III-I secolo a.C.; invece di avvertire la locale Soprintendenza, i responsabili del

cantiere hanno recuperato alla meglio il materiale venuto alla luce con l'intento di smerciare i reperti. Le attente indagini dei carabinieri, a seguito di una segnalazione dell'archeologa della Soprintendenza dell'Umbria, Luana Cencioli, hanno permesso di individuare il luogo dove erano conservate le urne e di recuperare buona parte dei capolavori depositati nel mausoleo che apparteneva alla grande famiglia etrusca dei Cacni.

Le urne con le raffigurazioni di scene ispirate al mondo greco sono per la maggior parte dei capolavori assoluti. Le raffigurazioni del sacrificio di Ifigenia, della lotta tra Pelope ed Enomao, delle centaumachie suscitano la nostra ammirazione ma come non rimpiangere che l'imponente mausoleo dei Cacni non sia stato riportato alla luce in occasione di uno scavo sistematico, condotto con tutti gli strumenti in grado di raccogliere le informazioni necessarie per poter proporre una ricostruzione più rigorosa possibile del passato?

Un'opera d'arte, soprattutto un reperto archeologico, è ammirata non solo per la sua intrinseca bellezza ma anche perché è lo specchio di un'epoca e appartiene a un ambiente culturale e storico particolare. Strappare un'opera al contesto che l'ha vista nascere e nel quale è inserita vuol dire renderla pressoché muta. Per apprezzare appieno un capolavoro occorre collegarlo all'ambiente culturale e storico del momento. Lo sforzo di tutti, archeologi, ricercatori, direttori di musei, deve quindi mirare a ricostruire intorno a ogni opera d'arte il contesto nel quale è nata ed è stata in seguito depositata.

Non sapremo forse mai quale fosse l'esatta disposizione dei sarcofagi in seno al mausoleo dei Cacni; la ruspa della ditta che ha scavato l'ipogeo ha frantumato alcune urne e le sculture che le abbellivano sono scomparse per sempre; è stata probabilmente dispersa una parte del corredo che la grande famiglia perugina aveva offerto alla memoria dei suoi più illustri rappresentanti; la rimozione delle urne da parte di mani inesperte ha irrimediabilmente compromesso analisi che avrebbero potuto fornire ulteriori informazioni sulla vita e la società di una grande metropoli etrusca dell'Italia antica.

Queste amare constatazioni non impediranno tuttavia di considerare questo recupero, dovuto alla professionalità e all'entusiasmo di tutti i militari del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale e dei funzionari della Soprintendenza dell'Umbria, come una delle più impressionanti scoperte degli ultimi trent'anni nel campo dell'etruscologia.

COMANDO CARABINIERI TUTELA PATRIMONIO CULTURALE Struttura Ordinativa, Attività e Compiti

Mariano Mossa

Comandante del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale

L'esposizione di beni culturali recuperati dal Comando Carabinieri TPC, presso il Quirinale, costituisce occasione per illustrare l'organizzazione e le attività che consentono all'Arma, da oltre 40 anni, di essere protagonista nella tutela del patrimonio culturale nazionale.

Il Comando CC TPC, organo di diretta collaborazione del Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, rappresenta il modello di riferimento per gli Stati che si vogliono dotare di un servizio specializzato nella salvaguardia dei beni d'arte e cultura.

All'Arma dei Carabinieri, Forza Armata e Forza di Polizia a competenza generale, è da sempre attribuita una preminenza nella tutela del patrimonio culturale, riconosciuta nel Decreto Legislativo del 5 marzo 1992 relativo alle ripartizioni dei comparti di specialità, confermata dal Decreto del Ministero dell'Interno del 28 aprile 2006 che ha specificamente attribuito al Comando CC TPC la funzione di polo di gravitazione informativa e di analisi del settore, a favore di tutte le Forze di Polizia e degli Organismi internazionali.

Il Comando CC TPC svolge le sottotestate attività istituzionali che possono riassumersi in:

- controlli delle aree archeologiche e delle attività commerciali;
- attività investigativa specialistica, volta al recupero di beni culturali e oggetti d'arte, anche attraverso il monitoraggio di siti web dedicati;
- gestione della "Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti";
- consulenza specialistica in favore del MiBACT e dei suoi organi territoriali.

In particolare, le attività condotte sono tese a:

- individuare gli autori di reati commessi in danno dei beni culturali (quali furti, ricettazioni, scavi archeologici illegali, falsificazioni);
- recuperare i beni culturali sottratti o esportati illecitamente dall'Italia, estendendone le ricerche anche all'Estero, nei limiti stabiliti dalle convenzioni e nell'ambito della cooperazione giudiziaria tra gli Stati, attraverso i Ministeri degli Affari Esteri e della Giustizia nonché con le Forze di Polizia straniere;
- contribuire all'individuazione di violazioni alle norme di tutela paesaggistica;
- effettuare controlli in occasione di mostre d'antiquariato, sui cataloghi delle case d'asta, anche on-line, nonché presso antiquari e laboratori di restauro, etc.;
- effettuare servizi di prevenzione dei reati in aree archeologiche, in collaborazione con l'Arma territoriale, il Raggruppamento Aeromobili Carabinieri, il Reggimento a Cavallo e il Servizio Navale dell'Arma.

L'evolversi delle dinamiche criminali, nel settore dei beni culturali, ha consigliato di affinare le attività di contrasto prevedendo, per il Comando CC TPC:

- a livello centrale, un Ufficio Comando, quale organo di supporto decisionale del Comandante nell'azione di comando, controllo e coordinamento delle attività, in cui è inquadrata la Sezione Elaborazione Dati, che gestisce la "Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti";
- con competenza nazionale, un Reparto Operativo, con sede a Roma, articolato in tre sezioni: Antiquariato, Archeologia, Falsificazione e Arte contemporanea, per meglio aderire alle necessità investigative specializzate;

- a livello regionale e interregionale, dodici Nuclei ubicati a Ancona, Bari, Bologna, Cosenza, Firenze, Genova, Monza, Napoli, Sassari, Torino Venezia e Palermo (da cui dipende la Sezione di Siracusa).

L'affermata primazia tra le forze di polizia nello specifico settore, ha permesso al Comando CC TPC di condurre attività all'estero, non solo nell'ambito della cooperazione internazionale di polizia, ma anche per:

- supporto specialistico, in aree di conflitti armati, a contingenti e alle Autorità locali, per l'applicazione della normativa internazionale di settore;
- attività addestrative a favore del personale delle Forze di Polizia, delle Dogane e dei Ministeri preposti alla tutela del patrimonio culturale (solo nell'ultimo anno per Nazioni quali la Giordania, Iraq, Mongolia, Bulgaria, Svizzera, Germania; Grecia, Polonia);
- ausilio tecnico-specialistico, nel censimento e nella catalogazione del patrimonio culturale a rischio di dispersione/distruzione/furto;
- inserimento, nella banca dati Interpol, del flusso informativo dei dati relativi al patrimonio culturale mancante, nonché l'attivazione delle ricerche a livello internazionale.

In virtù di quanto esposto l'UNESCO, per condurre al meglio iniziative finalizzate al contrasto del traffico illecito di beni culturali, ha chiesto il distacco, in qualità di esperto, di un Ufficiale del Comando CC TPC nella Rappresentanza Permanente d'Italia presso l'UNESCO di Parigi.

Dal 1980, il Comando specializzato dispone della "Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti", che costituisce un efficace strumento investigativo, poiché è la più grande banca dati, per mole di immagini e dati informatizzati, al mondo.

Nel sistema si trovano catalogati i beni culturali da ricercare di provenienza italiana ed estera, nonché le informazioni relative agli eventi delittuosi collegati: vi sono contenuti oltre 5 milioni e 700 mila oggetti e più di 560.000 immagini.

La "Banca Dati" costituisce un punto di riferimento per l'Arma dei Carabinieri e per le altre Forze di Polizia italiane ed estere, nonché consente di compiere un'attenta analisi del fenomeno "furti delle opere d'arte", fornendo indicazioni idonee a indirizzare con maggiore precisione l'attività investigativa.

I reati in danno dei beni culturali, indipendentemente dalla Forza di Polizia che acquisisce la denuncia, vengono segnalati al Comando CC TPC in quanto polo di gravitazione informativa e di analisi del settore.

Ai privati è consigliata la compilazione della scheda "Object Id", anche on-line sul sito www.carabinieri.it, e concepita per consentire una rapida ed esaustiva descrizione dei beni d'interesse culturale posseduti. Tale scheda è estremamente utile in caso di denuncia di furto poiché consente l'efficace informatizzazione degli elementi descrittivi e fotografici nella "Banca Dati" del Comando CC TPC.

Se la descrizione del bene e la qualità delle immagini fotografiche che lo ritraggono saranno soddisfacenti, risulterà più efficace l'identificazione e una meno ardua azione di recupero.

Per l'importanza dei dati catalogati e la funzionalità in ambito investigativo, la Commissione Europea ha finanziato il progetto "PSYCHE" (Protecting System for the Cultural Heritage), che vede coinvolti, oltre al Comando CC TPC in qualità di "Partner Leader", anche 15 comandi di Polizia esteri.

Il progetto contribuirà ad apportare un notevole incremento della "Banca Dati" delle opere d'arte rubate, consentendo di uniformare e automatizzare l'interscambio del flusso informativo, relativo alle opere d'arte trafugate, proveniente da ciascun Stato membro.

LE OPERE



1. Cratere a calice

Produzione apula
350-340 a.C.
h. cm 53,5; diam. orlo 58; diam. piede 16,5

Cratere (alto recipiente con bocca ampia e due anse laterali, utilizzato per mescolare l'acqua e il vino durante il simposio o le cerimonie in onore del defunto) a campana con orlo svasato pendulo, porzione superiore del corpo a profilo concavo e inferiore animata da baccellature plastiche; piede campanulato con incavo di raccordo; la conformazione del piede permette di ipotizzare che il cratere fosse dotato di un supporto (che potrebbe effettivamente essere uno dei sostegni, non in mostra, recuperati durante il medesimo sequestro). Anse costolate rimontanti e piegate verso l'interno; sull'asse dell'ansa rondelle con decorazione plastica a borchie.

Sul labbro decorazione plastica a ovoli e, subito al di sotto, un tralcio di vite sovradipinto in giallo/oro, con grappoli, foglie e viticci.

L'esemplare in mostra costituisce un tipo di cratere non molto diffuso nella ceramografia apula, tanto da destare in un primo momento il sospetto che si trattasse di un falso. A un esame più attento, tuttavia, è risultato evidente che la tettonica generale del vaso – con le baccellature sulla parte bassa del corpo – è attestata anche sul cratere eponimo del Pittore di Licurgo, uno dei maestri apuli attivi nei decenni centrali del IV secolo a.C. Le decorazioni plastiche con ovoli sull'orlo e rondelle con borchie sulle anse trovano confronti precisi su una serie di *hydriai* (vasi per acqua) attribuite al pittore di Chamay (cui appartiene anche l'*hydria* con Perseo e Andromeda presente in questa stessa mostra), la cui attività è cronologicamente vicina a quella del Pittore di Licurgo. Per quanto riguarda infine la decorazione sovradipinta, la resa del tralcio con la linea spezzata e quella di grappoli, foglie e viticci trova – nella più antica produzione della ceramica 'di Gnathia' – un confronto piuttosto stringente nella decorazione accessoria del famoso cratere con menade danzante, proveniente da Rudiae e oggi conservata al Museo di Lecce.

È possibile quindi concludere che il nostro cratere a campana costituisca un pezzo piuttosto originale, che mostra diversi punti di contatto tanto con vasi a figure rosse, quanto con vasi a sovradipinture policrome. Tali convergenze, che caratterizzano anche altri esemplari sovradipinti presenti in questa mostra, hanno fatto già da tempo ipotizzare che queste due classi del materiale possano essere state prodotte – almeno in alcune fasi (in questo caso gli anni 350–340 a.C.) – all'interno delle stesse botteghe.

A.F. F.



2. Anfora apula a figure rosse

Attribuita al Pittore di Baltimora

330-310 a.C.

h. cm 65,5; diam. orlo 20,3; diam. piede 16,5

Anfora (contenitore, in questo caso, per il vino utilizzato durante i riti in onore del defunto) con labbro estroflesso, bocchello troncoconico, collo distinto dalla spalla mediante un cordoncino rilevato all'altezza dell'attaccatura delle anse, spalla con profilo concavo, corpo ovoidale, piede a echino; anse a nastro impostate sul collo e alla base della spalla.

Su entrambe le facce sono presenti una fascia in nero sul bocchello, palmette sul collo e un fregio di meandri alternati a riquadri con croce inscritta e puntini al di sotto delle scene figurate. La spalla del lato A è decorata da un motivo a zig zag, una fascia con ovoli e linguette. Al di sotto testa femminile vista di tre quarti in bianco, con capelli e particolari in giallo; la testa è affiancata da una composizione a motivi vegetali. La spalla è delimitata in basso da fregio con fascia a ovoli. Sul lato B al di sotto del collo, nell'ordine, una fascia a onde correnti e una falsa baccellatura. Sotto le anse linguette e una composizione di due palmette sovrapposte affiancate da girali.

Al centro del lato principale un'edicola funeraria (*naiskos*) su basamento decorato con motivo a meandro, dotata di colonne ioniche e sormontata da un timpano coronato da acroteri a palmetta. All'interno una giovane seduta su un capitello ionico, vista di tre quarti con la testa rivolta a destra; è coperta solo da un mantello avvolto intorno alle gambe e nella mano destra tiene uno specchio. Sullo sfondo una ghirlanda di fiori. Ai lati due figure, una femminile e una maschile, con lo sguardo rivolto verso la defunta: la prima siede su una roccia e solleva uno specchio con la mano destra; il secondo, in piedi, regge un bastone nell'incavo del braccio sinistro (intorno a cui è avvolto il mantello), mentre solleva una ghirlanda di tre rosette con la mano destra. Al di sopra del basamento una patera. Sul lato B due offerenti ai lati di una stele funeraria. Il monumento centrale si erge su podio decorato con tralci di vite, è sormontato da un timpano ed è ornato da bende. Ai lati due figure, una femminile e una maschile: la prima si sposta verso la stele e reca un ramo, un tirso e un ventaglio; il secondo, in piedi, è appoggiato al braccio sinistro, intorno a cui è avvolto il mantello, impugna un bastone e solleva una ghirlanda di tre rosette.

La defunta è rappresentata al centro della propria edicola funeraria, circondata – proprio come avviene sul lato B – dai cari che recano offerte durante le cerimonie in suo onore.

L'anfora è stata attribuita da K. Schauenburg al Pittore di Baltimora, un ceramografo attivo negli anni 330-310 a.C. e verosimilmente a capo di una grande bottega localizzata in Peucezia (Canosa) che forse eredita dal proprio maestro, il Pittore delle Pateri.

A.F.F.



3. *Phiale* apula a figure rosse

Attribuita al Pittore di Baltimora

330-310 a.C.

h. cm 17,3; diam. orlo 57,5; diam. piede 8,4

Phiale (contenitore ampio e basso che riproduce in ceramica prototipi metallici, utilizzato per presentare offerte durante le cerimonie in onore del defunto) con labbro aggettante pendulo, vasca carenata a profilo convesso; anse verticali a nastro, con costolature, impostate sul labbro; borchie a forma di fungo ai lati delle anse.

L'esterno è interamente verniciato in nero ad eccezione di una stretta fascia a metà della vasca e sul fondo esterno; sul risvolto del labbro fregio con ovoli e punti. All'interno fascia con tralci di vite sovrappinti in bianco e, più internamente, motivo a onde correnti.

La decorazione principale si dispone su due registri. In quello superiore una donna velata su una sedia, riccamente decorata e con alta spalliera, vista di tre quarti con le gambe a sinistra e la testa a destra. Indossa un chitone, calzari ed è ornata di parure di perle (diadema, orecchini pendenti e collana), bracciali e anello. Con il braccio sinistro cinge, sulla destra, un giovane in piedi, nudo, che regge il mantello con la mano destra e un bastone con l'altra. Ai lati due figure femminili che guardano verso il centro, quella di sinistra, in piedi, regge un ombrello aperto e porge un contenitore per unguenti (*alabastron*) alla defunta, mentre la seconda – seduta su uno sgabello e presso la quale è raffigurato un secondo *alabastron* – tiene un ventaglio nella mano destra. In alto un Eros androgino librato in volo, che cinge il capo della defunta con una corona e regge, nella mano sinistra sollevata, bende e una *phiale* con uova.

Sul registro inferiore la figura principale, ancora una volta una donna, si trova presso un *louterion*, ad ampia vasca su colonnina cilindrica, al quale appoggia il braccio sinistro piegato. Indossa un chitone coperto da mantello, i capelli sono raccolti all'interno di un *sakkos* ed è ornata – anche in questo caso – da parure di perle (diadema, orecchini pendenti e collana) e da bracciali. Ai suoi piedi un Eros androgino in ginocchio che le fa indossare il calzare destro. Ai lati due figure femminili, entrambe sedute ed entrambe con lo sguardo rivolto a destra: quella di sinistra tiene in una mano una cista e nell'altra uno specchio; quest'ultimo oggetto compare anche nella mano sinistra dell'altra donna. Sull'estremità sinistra un altro Eros androgino in ginocchio, con le ali spiegate, che porge una *phiale* e un *alabastron*.

Le scene proposte sui due registri fondono – come avviene di regola nella più tarda produzione apula a figure rosse – elementi legati all'Eros e alla vita coniugale, con elementi dionisiaci relativi alla vittoria sulla morte; al primo aspetto – sicuramente preponderante – si riferiscono le figure di Eros e tutti gli oggetti relativi alla sfera della seduzione e del matrimonio: *alabastra*, ombrello, ventaglio, specchi e cista. Le *phialai* e le uova si riferiscono probabilmente (come in parte anche gli *alabastra*) alle offerte presentate durante la cerimonia funebre.

La *phiale* è stata attribuita da K. Schauenburg al Pittore di Baltimora, un ceramografo attivo nell'ultimo trentennio del IV secolo a.C., a cui sono state attribuite diverse altre opere presenti in questa mostra e la cui bottega è stata localizzata nella Puglia settentrionale (Pucezia: Canosa).

A.F. F.



4. Anfora apula a figure rosse

Attribuita al Pittore di Leiden Si 3

340-320 a.C.

h. cm 70,8; diam. orlo 21,5; diam. max. 28,5; diam. piede 16

Anfora con labbro estroflesso, bocchello troncoconico, collo distinto dalla spalla mediante un cordoncino rilevato all'altezza dell'attaccatura delle anse, spalla con profilo concavo, corpo ovoidale, piede a echino; anse a nastro impostate sul collo e alla base della spalla, dove sono presenti fori per la fuoriuscita di gas che avrebbero potuto danneggiare il manufatto in fase di cottura.

Sul bocchello tralcio di alloro; sul collo palmette; sulla spalla motivo a zig zag, finta baccellatura e fascia con tralci di foglie di vite sul lato A e motivo a onde correnti sul lato B. Sotto la scena figurata fascia a meandro semplice, intervallata da alcuni riquadri con croce inscritta e puntini. Sotto le anse linguette e una palmetta allungata affiancata da girali.

Al centro del lato principale un'edicola funeraria (*naiskos*) su basamento decorato con motivo a meandro, dotata di colonne ioniche e sormontata da un timpano coronato da acroteri a palmetta. All'interno un giovane retrospiciente, nudo e seduto sul mantello con le gambe incrociate, che impugna una lancia con la mano sinistra. Indossa un *pileus*, il tipico elmo conico utilizzato dalle popolazioni indigene della Puglia. Sullo sfondo una palla. Ai lati due figure, una maschile e una femminile, con lo sguardo rivolto verso il giovane: il primo regge una patera e un ramo, la seconda uno specchio. Sull'altro lato tre giovani ammantati di profilo in conversazione; quello centrale regge una patera con la mano destra sollevata. Sullo sfondo uno strumento da palestra (*halter*) e una foglia d'edera.

Ancora una volta ci si trova di fronte al defunto, eroizzato e in parte idealizzato, circondato da alcuni elementi che rimandano al momento del passaggio dalla fanciullezza (*palla*) alla vita adulta (*lancia e pileus*).

L'anfora è stata attribuita da A.D. Trendall al Pittore di Leiden Si 3, uno dei ceramografi che appartiene alla cerchia dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba, la cui officina era localizzata a Taranto.

A.F.F.



5. *Oinochoe* apula a figure rosse

Attribuita al Pittore dei Sakkos Bianchi

330-300 a.C.

h. cm 48; dimensioni orlo 8x8; diam. max. 19; diam. piede 12,3

Oinochoe (vaso utilizzato per attingere il vino dai crateri e per versarlo durante il simposio o i riti in onore del defunto) con orlo ripiegato verso l'esterno, bocca trilobata, collo a profilo concavo, spalla arrotondata, corpo ovoidale allungato, piede campanulato dal profilo concavo, con gola d'attacco al corpo e doppia modanatura, cavo sul fondo; ansa sormontante a nastro con quadruplici costolatura, impostata sull'orlo e sulla spalla (Forma Trendall 1).

Una testina plastica femminile, con sovradipinture, decora l'attacco superiore dell'ansa; al di sotto una rosetta sovradipinta. Sul labbro motivo a ovoli, sul collo palmetta affiancata da girali, doppia linea orizzontale, motivo a onde correnti e doppia linea orizzontale che limita, in alto, una serie di linguette. Sulla spalla teoria di rosette a 16/17 petali, intervallate da tre punti. Sotto la scena figurata fregio continuo a onde correnti. Sotto l'ansa ovoli in nero e composizione di due palmette sovrapposte tra girali.

Nella scena principale una figura femminile conduce una quadriga di cavalli bianchi. Indossa un lungo chitone senza maniche, sul quale compare un ampio mantello svolazzante; i capelli sono raccolti all'interno di un *sakkos*, ornato da un diadema di perle; tra gli altri gioielli compaiono orecchini pendenti, collana e bracciali. Con la mano sinistra regge le briglie, con la destra una frusta. Sullo sfondo, ai lati della quadriga, rosette e una *phiale*, in alto una benda con frange e altre rosette legate al 'soffitto'.

Le decorazioni plastiche e le finte baccellature sovradipinte rimandano chiaramente a prototipi metallici per questo particolare tipo di *oinochoe*, che compare nella ceramica apula intorno alla metà del IV secolo a.C. ed è ampiamente utilizzata dai ceramografi che operano tra il 350 e il 325 a.C. L'assenza del fondo denuncia l'uso solo virtuale dell'oggetto durante il percorso cerimoniale funerario. Le analogie esistenti con l'*oinochoe* n. 11, quasi un vaso 'gemello', rende probabile che i due oggetti fossero stati deposti nella stessa tomba, seguendo una prassi piuttosto comune – per cui si è parlato di 'duplicazione rituale' – nell'ultimo venticinquennio del IV secolo a.C.

Il nostro esemplare è stato attribuito da K. Schauenburg, come il successivo, al Pittore dei Sakkos Bianchi, un successore del Pittore di Baltimora che ne eredita probabilmente l'officina ubicata nella Puglia settentrionale (Peucezia: Canosa).

A.F.F.



6. Anfora apula a figure rosse

Attribuibile alla cerchia dei Pittori di Gioia del Colle e di Copenhagen 4223
350-340 a.C.
h. cm 63; diam. orlo 22; diam. max. 28,7; diam. piede 15,3

Anfora con labbro estroflesso, bocchello troncoconico, collo distinto dalla spalla mediante un cordoncino rilevato all'altezza dell'attaccatura delle anse, spalla con profilo concavo, corpo ovoidale, piede a echino; anse a nastro impostate sul collo e alla base della spalla.

Sul bocchello tralcio di alloro; sul collo palmetta sul lato A e un tralcio d'alloro sul lato B; sulla spalla finta baccellatura e al di sotto, in corrispondenza del lato A, fila di grossi punti alternati a stanghette verticali. Sotto la scena figurata fascia a meandro semplice, intervallata da alcuni riquadri con croce inscritta e puntini. Sotto le anse linguette e una composizione di due palmette sovrapposte affiancate da girali.

Al centro del lato principale un'edicola funeraria (*naiskos*) su basamento decorato con motivo a meandro, dotata di colonne ioniche e sormontata da un timpano coronato da acroteri a palmetta. All'interno un giovane nudo che si sposta velocemente verso sinistra e che regge il mantello e un bastone nel braccio sinistro e tre ghirlande di fiori con la mano destra. Sullo sfondo una patera e una finestra. Ai lati due figure, una maschile e una femminile, con lo sguardo rivolto verso il giovane: il primo, con il capo cinto da una corona, tiene un bastone nella mano destra e un mantello avvolto intorno al braccio sinistro; la seconda, con i capelli raccolti in un *kekryphalos* (reticella), solleva uno specchio con la mano destra e tiene un grappolo d'uva nella sinistra. Sul terreno, ai lati del basamento, due pateri. Sul lato B due giovani ammantati di profilo in conversazione; sullo sfondo due strumenti da palestra (*halteres*) e una palla quadripartita.

Il defunto è mostrato in una nudità eroica all'interno del proprio monumento funerario, circondato dai cari che recano le proprie offerte. Gli ammantati presenti sul lato B, che rimandano a scene di *paideia* con il quale si voleva ribadire il proprio legame con l'educazione alla greca, costituiscono una delle iconografie più diffuse sulla ceramica destinata al sepolcro. È probabile che all'interno delle diverse officine alcuni ceramografi si occupassero esclusivamente di questo tema.

La resa delle chiome, dei volti e dei corpi dei personaggi trova alcuni punti di contatto con le opere realizzate dalla cerchia dei Pittori di Gioia del Colle e di Copenhagen 4223, all'interno della cui officina potrebbe essere stata realizzata anche la nostra anfora.

A.F. F.



7. *Pelike* apula nello stile 'di Gnathia'

Attribuita al Pittore Meo-Evoli
330-310 a.C.

h. cm 28,5; diam. orlo 13,1; diam. max. 16,5; diam. piede 10,6

Pelike (variante dell'anfora di dimensioni ridotte, ma probabilmente destinata a contenere acqua) con orlo estroflesso, labbro revoluto modanato, collo a profilo concavo, breve spalla indistinta, corpo globulare, piede campanulato con basso raccordo a gola; anse a bastoncino verticali. La vernice ricopre interamente l'esterno, ad eccezione dell'elemento di raccordo, delle modanature sul piede e del fondo.

La decorazione compare solo su una delle facce ed è rappresentata, sul collo, da linee orizzontali in arancio che racchiudono ovali e punti in bianco. Al di sotto pendenti in bianco/giallo con punti. Sulla spalla un volto femminile rivolto a sinistra in bianco con particolari in giallo, compreso tra due ampie ali spiegate in bianco, giallo e rosso. I capelli, in giallo, sono raccolti in un *kekryphalos* rosso e bianco. La figura è delimitata in basso da punti in bianco e giallo.

Il profilo tra ali costituisce uno dei temi più diffusi sulla ceramica con sovradipinture policrome detta 'di Gnathia' (dal nome di uno dei più antichi centri di rinvenimento), prodotta inizialmente a Taranto e successivamente realizzata in diversi centri della Puglia e della Lucania. Lo stile che caratterizza il nostro esemplare trova tuttavia diversi punti di contatto anche con la decorazione accessoria di alcuni vasi a figure rosse e in particolare alcune anfore del Pittore Meo-Evoli (dal nome della collezione di Monopoli presso cui è conservato il vaso eponimo), un tardo seguace del Pittore di Baltimora (attivo nell'ultimo trentennio del IV secolo a.C. e la cui officina è localizzabile in Peucezia), per il quale già A.D. Trendall aveva rilevato una certa assonanza con la ceramica 'di Gnathia'. Proprio lo studioso australiano aveva già sottolineato la frequenza con cui il Pittore Meo-Evoli utilizza il motivo del volto tra ali, in cui propone di riconoscere una rappresentazione 'semplificata' di Nike.

È stato ipotizzato che la *pelike*, in ambito funerario, venga utilizzata all'interno di sepolture femminili. Iconografia, composizione e stile permettono di attribuire la nostra *pelike* alla fase media della produzione, databile nell'ultimo trentennio del IV secolo a.C.

A.F.F.



8. Cratere apulo a volute con mascheroni

Attribuibile alla Cerchia del Pittore di Copenhagen 4223
350-340 a.C. ca.
h. cm 74,5; diam. orlo 37

Il cratere è assimilabile alla stessa officina degli esemplari nn. 17 e 23, con i quali condivide sia le tematiche presenti nelle raffigurazioni principali, sia le caratteristiche stilistiche delle numerose decorazioni accessorie impiegate (ad esempio la forma delle palmette), come anche la resa del *naiskos* e dell'altare con bende appese. All'interno del *naiskos* in questo caso è presente il guerriero in nudità eroica, stante, che regge le briglie di un cavallo, tra bende e oggetti appesi; come nei crateri sopra indicati, l'uso del colore bianco richiama prototipi statuari. Ai lati del tempietto, sono poste le consuete figure di giovane nudo con corona e mantello sul braccio, e di fanciulla con lungo chitone e parure di gioielli: la figura maschile regge con la mano sinistra un tirso, mentre con la mano destra una benda; la figura femminile, invece, un flabello nella mano sinistra e un grappolo nella destra. Concludono la scena patere, bende e altri oggetti con funzione rituale, mentre file di punti bianchi indicano i diversi livelli del terreno su cui poggiano le figure. Analoghi personaggi si dirigono verso l'altare cinto di bende sull'altro lato del cratere, portando ciste e vasi con offerte. Sul collo del vaso si ritrova il motivo della testa femminile che nasce da una corolla tra girali, questa volta dipinta di tre quarti in bianco. Teste di Gorgoni, infine, sono poste nelle volute delle anse su entrambi i lati del cratere, mentre protomi di cigno sono applicate sulla spalla del vaso.

S. F.



9. *Oinochoe* trilobata apula a figure rosse

Attribuita al Gruppo del Centauro del British Museum
350-330 a.C.

h. cm 35; diam. orlo 13; diam. max. 16,5; diam. piede 11

Oinochoe con orlo estroflesso, labbro trilobato, breve collo a profilo concavo, corpo globulare; basso piede ad anello. Ansa impostata sull'orlo e subito al di sotto della spalla (Forma Trendall 3).

La scena figurata è delimitata in alto da una fascia a ovali e punti, in basso da un motivo a onde correnti.

Al centro una figura femminile che avanza verso sinistra, con la testa rivolta a destra; i capelli sono raccolti in un *kekryphalos*, con nastro; indossa un chitone senza maniche cinto alla vita ed è ornata da diadema di perle, orecchini, collana e bracciali. Nella mano destra tiene un timpano con sonaglio centrale e cembali, mentre con la sinistra regge un ampio 'piatto' per le offerte (*phiale*). A destra un satiro – caratterizzato da orecchie a punta e da coda – che avanza in punta di piedi verso la figura femminile; il capo è cinto da una benda legata sulla nuca (*tenia*). Con la mano destra porta un contenitore per la lana (*situla-kalathos*) decorato, mentre al braccio sinistro – piegato – è appoggiato un bastone. In basso linea di punti che indica il terreno. Sullo sfondo *phiale*, rosetta e bucranio presso la fanciulla; benda appesa a mo' di festone e foglia d'edera tra le due figure; ancora una benda alle spalle del satiro.

La scena rappresenta l'inseguimento di una fanciulla da parte di un satiro e costituisce una rappresentazione di genere piuttosto diffusa nella ceramografia apula a partire dagli anni 350-330 a.C. Si tratta di un tema in cui, secondo una prassi ormai comune nella seconda metà del IV secolo, il mondo di Dioniso si fonde con quello di Eros e gli aspetti amorosi e salvifici diventano predominanti nella ceramica destinata alle sepolture.

L'*oinochoe* è stata attribuita da Trendall al Gruppo del Centauro del British Museum, che riunisce una serie di piccoli vasi con scene figurate realizzati da ceramografi collegati ai Pittori di Gioia del Colle, di Dario e dell'Oltretomba, alcuni dei più dotati ceramografi del terzo venticinquennio del IV secolo a. C. la cui officina era verosimilmente ubicata a Taranto e i cui prodotti raggiunsero massicciamente la Puglia settentrionale.

A.F.F.



10. Anfora apula a figure rosse

Attribuita al Pittore di Berlino F3383

330-310 a.C.

h. cm 62,5; diam. orlo 21,5; diam. max. 28; diam. piede 15,5

Anfora con labbro estroflesso, bocchello troncoconico, collo distinto dalla spalla mediante un cordoncino rilevato all'altezza dell'attaccatura delle anse, spalla con profilo concavo, corpo ovoidale, piede a echino; anse a nastro impostate sul collo e alla base della spalla.

Sul bocchello tralcio di foglie di vite; sul collo palmette e, al di sotto, fregio a ovoli; sulla spalla del lato A erote androgino seduto al di sopra di un mantello e rivolto a destra; è ornato di armille ai polsi, alla coscia destra e alle caviglie; nella mano sinistra regge uno specchio. Al di sotto una fascia con tralci di foglie di vite in bianco. Sulla spalla del lato B finta baccellatura delimitata in basso da un motivo a onde correnti. Sotto la scena figurata fascia a meandro semplice, intervallata da alcuni riquadri con croce di Sant'Andrea. Sotto le anse linguette e una composizione di due palmette sovrapposte affiancate da girali.

Al centro del lato principale defunta entro edicola funeraria e offerenti. Il *naiskos*, su basamento decorato da volute, è dotato di colonne ioniche e sormontato da un timpano coronato da acroteri a palmetta. All'interno una donna seduta su un elegante sgabello e vista di tre quarti, con le gambe rivolte a sinistra. Indossa un vestito piuttosto trasparente che lascia intravedere i seni e la parte alta del corpo, quella bassa è avvolta in un mantello. Con la mano sinistra impugna un ventaglio, mentre sulla destra regge una colomba che sta spiccando il volo; sullo sfondo un contenitore per unguenti (*alabastron*). Ai lati due figure, una maschile e una femminile, che recano offerte: una ghirlanda il primo (il cui *status* potrebbe essere indicato dalle lance nella mano sinistra), uno specchio la seconda. Sul lato B due ammantati di profilo in conversazione; sullo sfondo un dittico e due palle quadripartite.

L'anfora è stata attribuita da A.D. Trendall al Pittore di Berlino F3383, un seguace dei Pittori delle Patere e Baltimora, due dei ceramografi più dotati e prolifici della più tarda produzione a figure rosse; i prodotti a loro attribuiti furono diffusi principalmente nella Puglia settentrionale (Peucezia e Daunia), dove doveva trovarsi anche la loro officina (Canosa).

A.F.F.



11. *Oinochoe* apula a figure rosse

Attribuita al Pittore dei Sakkos Bianchi
330-300 a.C.

h. cm 47; dimensioni orlo 8,5x10,5; diam. max. 18,5; diam. piede 12,8

Oinochoe con orlo ripiegato verso l'esterno, bocca trilobata, collo a profilo concavo, spalla arrotondata, corpo ovoidale allungato, piede campanulato dal profilo concavo, con gola d'attacco al corpo e doppia modanatura, cavo sul fondo; ansa sormontante a nastro con quadruplici costolatura, impostata sull'orlo e sulla spalla (Forma Trendall 1).

Una testina plastica femminile, con sovradipinture, decora l'attacco superiore dell'ansa; al di sotto girali e una rosetta sovradipinta. Sul labbro motivo a ovoli, sul collo palmetta affiancata da girali, doppia linea orizzontale, motivo a onde correnti e ancora doppia linea orizzontale che limita, in alto, una serie di linguette. Sulla spalla teoria di rosette a 16/17 petali, intervallate da tre punti. Sotto la scena figurata fregio continuo a onde correnti. Sotto l'ansa ovoli in nero e composizione di due palmette sovrapposte tra girali.

Nella scena principale un Eros androgino dalle grandi ali raccolte conduce una triga di cavalli bianchi, con particolari in giallo. Il dio è nudo, i capelli sono raccolti in un *kekryphalos* ornato da un diadema di perle; tra gli altri gioielli compaiono un orecchino pendente, una collana a bandoliera, bracciali e un'armilla intorno alla coscia sinistra; tiene con entrambe le mani le briglie. Sullo sfondo diversi elementi vegetali emergono dal terreno, patere e rosette ai lati della triga, in alto bende, foglie d'edera e un'altra rosetta.

Decorazioni plastiche e finte baccellature impresse o, come in questo caso, sovradipinte rimandano chiaramente a prototipi metallici per questo particolare tipo di *oinochoe*, che è ampiamente utilizzata dai ceramografi apuli che operano tra il 350 e il 320 a.C. L'assenza del fondo denuncia l'uso solo virtuale dell'oggetto durante le cerimonie in onore del defunto. Le analogie esistenti con l'*oinochoe* n. 5, quasi un vaso 'gemello', rende probabile che i due oggetti fossero stati deposti nella stessa tomba, seguendo una prassi piuttosto comune – per cui si è parlato di 'duplicazione rituale' – negli ultimi decenni del IV secolo a.C.

Il nostro esemplare è stato attribuito da K. Schauenburg, come il precedente, al Pittore dei Sakkos Bianchi, un allievo piuttosto prolifico del Pittore di Baltimora che probabilmente ne eredita la bottega ubicata nella Puglia settentrionale (Peucezia: Canosa).

A.F. F.



12. Anfora attica a figure nere

Attribuibile alla cerchia del Pittore di Nikoxenos
510 a.C. ca.
h. cm 47; diam. max. 27

Anfora attica a collo distinto, con decorazione a figure nere, orlo a echino, piede modanato, anse a nastro, a triplo bastoncino, innestate verticalmente sul collo e sulla spalla; sotto le anse fiore di loto e palmette.

Il collo del vaso è decorato con un fregio a doppie palmette e fiori di loto; sulla spalla corona di linguette rosse e nere; la parte inferiore del vaso presenta un fregio con tre fasce: motivo a meandro, fiori di loto, foglie lanceolate.

Il corpo del vaso, di forma ovoide, presenta due raffigurazioni.

Sul lato A è rappresentato Apollo, dalla lunga capigliatura, con indosso un chitone e un lungo mantello, rivolto verso destra mentre suona la cetra e volge lo sguardo a una figura femminile coronata, identificabile con Leto, che indossa un lungo chitone e mantello, di cui un lembo è sollevato, con gesto elegante, con la mano destra. Ulteriore figura femminile sulla destra di Apollo, nell'atto di annusare un fiore, identificabile con Artemide. Resti di iscrizioni didascaliche con andamento verticale, non più leggibili.

Sul lato B, al centro, Dioniso barbato in piedi, rivolto verso sinistra, mentre regge un grande *kántharos*; alla sua sinistra una Menade danzante e alla sua destra un Satiro inginocchiato che sostiene un otre. Tralci di vite come riempitivo.

Lo schema iconografico di Apollo con Leto e Artemide è ben attestato nella ceramografia attica.

La figura dell'Apollo trova confronto in un'analogia immagine su un'anfora attica a figure nere da Tarquinia, ora al Museo di Hannover, riferita alla cerchia del Pittore di Nikoxenos.

G. C.



13. *Oinochoe* con sovradipinture policrome

Produzione apula
350-330/320 a.C.
h. cm 37,5; dimensioni orlo 14x13,2; diam. piede 12,5

Oinochoe con orlo estroflesso, labbro trilobato, breve collo a profilo concavo, punto di raccordo tra spalla e corpo con cordoncino rilevato; corpo globulare con baccellature; basso piede ad anello con raccordo dal profilo concavo. Ansa impostata sull'orlo e sulla spalla.

Due testine plastiche femminili decorano l'attacco superiore dell'ansa e il punto di innesto sulla spalla; nel secondo caso è presente anche una sovradipintura in giallo in corrispondenza degli orecchini. Su entrambe le teste sono praticati fori per la fuoriuscita di gas che avrebbero potuto danneggiare il manufatto in fase di cottura.

Sul collo tre segmenti ondulati in bianco e giallo, da cui si dipartono pendenti alternati a punti negli stessi colori e che convergono verso una rosetta centrale (conservata solo in parte) in bianco e giallo con particolari interni in rosso, al di sotto del quale è presente un grappolo con viticci sempre in bianco e giallo.

Anche in questo caso ci si trova di fronte a un manufatto che mostra diversi punti di contatto tra la ceramica apula a figure rosse e le produzioni con sovradipinture. Alla prima rimandano le due teste plastiche, in realtà di dimensioni piuttosto notevoli e di resa accurata rispetto a quanto documentato abitualmente; alla seconda rimanda invece la decorazione sul collo.

Come già osservato da K. Schauenburg il nostro esemplare mostra diverse affinità con vasi analoghi conservati a Bruxelles, Londra e Francoforte.

A.F. F.



14. Piatto apulo a figure rosse

Attribuibile alla bottega dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba
340-320 a.C.
h. cm 6,5; diam. orlo 32; diam. piede 11,5

Piatto (contenitore ampio e tendenzialmente piano, utilizzato per la presentazione di offerte durante le cerimonie in onore del defunto) con labbro aggettante, vasca carenata a profilo convesso, piede ad anello con raccordo cilindrico animato da un cordoncino a metà dell'altezza. Esterno interamente verniciato in nero, ad eccezione del piede che è risparmiato e presenta una fascia nera in corrispondenza del cordoncino esterno, del piano di posa, del piede interno. Sul fondo esterno tre fasce concentriche di diverso spessore e un motivo a croce sovradipinto in paonazzo. All'interno, sul labbro, fregio con onde correnti, fascia in vero e – ancora più internamente – fregio di rosette separate da fiori campaniformi visti di profilo. La scena centrale è delimitata in basso da una fascia orizzontale con ovoli e punti; nell'esergo una patera.

Al centro della vasca una donna retrospiciente, seduta di tre quarti su una roccia con le gambe rivolte a destra. Indossa un chitone senza maniche, stretto in vita da una cintura ornata da punti e porta calzari ai piedi; i capelli sono raccolti in un *kekryphalos* ornato da un diadema di perle e, tra gli altri gioielli, orecchini pendenti, collana, bracciali. Nella mano destra tiene un cembalo, mentre su quella sinistra – sollevata – una grande cista col coperchio sollevato. Sullo sfondo un ramo di alloro con bacche e altri elementi vegetali sul terreno, una rosetta e una benda appesa a mo' di festone in alto. Gli elementi che circondano la fanciulla rimandano direttamente alla sfera delle nozze: la cassapanca che contiene il corredo, la cista in cui sono probabilmente riposti gli strumenti utilizzati per i lavori di rango e infine il cembalo, il cui chiaro riferimento dionisiaco è stato da taluni interpretato come simbolo dell'eterno legame che unisce Dioniso ad Arianna.

Il piatto mostra numerose affinità (morfologiche, iconografiche e stilistiche) con l'esemplare n. 22, con il quale potrebbe essere stato deposto all'interno della medesima sepoltura: si tratterebbe di una 'duplicazione rituale', ovvero dell'offerta di vasi gemelli (quasi sicuramente documentata anche per due *oinochoai* dallo stesso sequestro) secondo una prassi diffusa negli ultimi decenni del IV secolo a.C.

Per quanto riguarda l'ambito produttivo, sono evidenti alcune analogie nello stile e nelle scelte iconografiche con opere realizzate da ceramografi attivi nella bottega dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba, localizzata a Taranto, presso cui potrebbe essere stato prodotto anche il nostro piatto.

A.F.F.



15. *Oinochoe* di bucchero pesante

Produzione di Tarquinia
Decenni centrali del VI secolo a.C.
h. cm 41; diam. max. 24; diam. piede 16

Dalla prima metà del VI secolo a.C., le botteghe di alcune delle principali città etrusche, come Vulci e Tarquinia, seguite da Orvieto e Chiusi, avviano la produzione di servizi da mensa in bucchero “pesante” – ovvero con decorazioni plastiche applicate *à la barbotine*, oppure a rilievo ottenute a stampo – che riproducono, nelle forme e nei motivi decorativi, i più raffinati e pregiati *set* in bronzo. Questa *oinochoe* – contraddistinta da ampia bocca trilobata, corpo ovoide con spalla appiattita, ansa a nastro con margini rialzati terminanti a orecchiette e basso piede a tromba – presenta, sulla spalla, una decorazione a stampo con linguette pendule rilevate e, nella parte superiore del ventre, grandi linguette rilevate capovolte contenenti altre più piccole, tutte sottolineate da una linea incisa di contorno. L'attacco superiore dell'ansa è caratterizzato da un raccordo semicircolare dal quale fuoriescono apofisi a bastoncino, mentre quello inferiore da una placchetta triangolare a lati concavi, elementi che, nei prototipi metallici, avevano la funzione di fissare l'ansa stessa al vaso. All'attacco superiore del manico, all'interno della bocca, è inoltre applicata una testina femminile a rilievo, di fattura assai accurata, con capelli acconciati in lunghe trecce che ricadono ai lati del volto e dietro la nuca.

Per tettonica e decorazione, l'esemplare può essere assegnato a produzione tarquiniese di età arcaica. A Tarquinia, una delle grandi metropoli dell'Etruria meridionale, è stata infatti localizzata l'attività di una o più botteghe dedite alla produzione, accanto ad altre forme, di questo tipo di brocche, decorate, sul corpo, sia con semplici linguette rilevate – come nel caso qui presentato – sia con rilievi figurati di maggiore impegno, talvolta di carattere narrativo.

A. C.



16. Anfora attica a figure nere

Attribuibile al Pittore di Antimenes

520 a.C. ca.

h. cm 40,3; diam. max. 27; diam. orlo 18,5

Il vaso, inedito, è stato rinvenuto intorno al 2010, nel corso di scavi clandestini, in un grande ipogeo in località Necropoli dell'Osteria di Vulci, insieme a una *kylix* e almeno altre due anfore attiche tra cui certamente un esemplare a figure nere a occhioni, riferibile al Pittore di Andocides o di Lysippides, con Eracle a banchetto e Atena.

Orlo a echino; piede modanato a due gradini. Anse a nastro, a triplo bastoncino, impostate in verticale sul collo e sulla spalla; sotto le anse fiore di loto e palmette. Il collo del vaso presenta un fregio a doppie palmette e boccioli di loto; la parte superiore della spalla è decorata da una corona di linguette nere; la parte inferiore del vaso mostra un fregio con tre fasce: fiori di loto, motivo a puntini alternati, foglie lanceolate.

Sul lato A del vaso figura Artemide su carro trainato da quattro cavalli, di cui tiene le briglie con ambo le mani; rivolta verso la dea è una figura maschile barbata, di profilo in piedi, a torso nudo con indosso un mantello e una lancia impugnata con la mano destra; segue un Apollo citaredo rivolto verso sinistra e quindi una quarta figura il cui volto è andato perso, ma di cui si intravedono le gambe e i calzari alati che ne permettono un'identificazione con Hermes.

Sul lato B una scena di Gigantomachia con Hermes e Atena Promachos dall'alto cimiero, che con l'Egida aperta, colpisce con una lancia un gigante inginocchiato. Il gigante soccombente indossa un elmo dall'alto cimiero e scudo circolare con protome taurina e schinieri, brandisce con il braccio destro una lancia e mostra una spada con elsa bianca sul fianco sinistro. Segue un ulteriore gigante, in piedi, che indossa elmo e schinieri, nell'atto di colpire con una lancia, mentre brandisce uno scudo circolare nero decorato con la silhouette bianca di una gamba umana quale emblema centrale. Parzialmente alle spalle di Atena, la figura di Hermes barbato, in corsa verso sinistra, quasi ad allontanarsi dalla scena del combattimento. Il dio indossa chitone e mantello ed è caratterizzato dal petaso, bastone e calzari alati.

Sia l'iconografia di Artemide su carro, insieme a Hermes e Apollo, sia il tema della Gigantomachia con Atena Promachos ed Hermes sono molto diffusi nell'ultimo quarto del VI secolo a.C., come attestano, ad esempio, il fregio nord del Tesoro dei Sifni a Delfi e il noto frontone dall'Acropoli di Atene, oltre a innumerevoli realizzazioni della pittura vascolare attica. La presenza di Hermes su entrambe le raffigurazioni rimanda al ruolo di accompagnatore delle anime (psicopompo), mentre l'immagine del lato A può essere interpretata come un'eroizzazione del defunto tra gli dei.

A livello stilistico l'anfora è avvicinabile a un'*hydria* da Vulci, ora al Museo Martin von Wagner di Würzburg, riferita al Pittore di Antimenes e anche a due anfore sempre riferite al medesimo *entourage*, rispettivamente al Museo dell'Università di Aberden e al Princeton University Art Museum.

La produzione del Pittore di Antimenes appare concentrata tra il 530 e il 510 a.C., mentre le raffigurazioni di Gigantomachie con Atena sono particolarmente diffuse tra il 520 e il 480 a.C.

Il reperto è pertanto databile intorno al 520 a.C.

Sul fondo del vaso è presente un'iscrizione greca graffita dopo la cottura, lettere alte cm 2-3, con *ductus* destrorso: $\alpha\theta\tau\lambda$. Si tratta di un lemma attestato in Etruria meridionale almeno trentacinque volte (comprese le tredici attestazioni nella variante $\alpha\theta\iota$): per lo più su anfore a collo distinto (diciannove esemplari) e *hydriai* (dodici esemplari), attribuite al Pittore di Antimenes o al suo atelier (sette casi) o al Pittore di Eufiletto (cinque casi), in un arco cronologico tra il 525 e il 510 a.C.

G. C.



17. Cratere apulo a volute con mascheroni

Attribuibile alla Cerchia del Pittore di Copenhagen 4223
350-340 a.C. ca.
h. cm 73; diam. orlo 35

Questo vaso di grandi dimensioni, prodotto a scopo rituale da una bottega di probabile localizzazione tarantina che operò nei decenni centrali del IV secolo a.C., era utilizzato nell'ambito delle cerimonie funerarie relative a sepolture di rango elevato, come mostra la scena principale rappresentata, incentrata sulla figura del guerriero con lancia ed elmo in mano, seduto in nudità eroica all'interno di un tempietto con colonne ioniche (*naiskos*), al quale un giovane servitore porge un vaso a scopo rituale. L'incarnato chiaro delle figure, ottenuto con una sovradipintura bianca, assimila gli stessi personaggi a gruppi statuari. Sempre a una cerimonia funeraria richiama la rappresentazione, nel campo principale sull'altro lato del vaso, di un altare cinto di bende, verso cui si dirigono figure maschili nude e figure femminili con lunghi chitoni e parure di gioielli, che recano offerte, vasi, strumenti musicali, tra bende, rosette, e ghirlande (ugualmente presenti anche ai lati del *naiskos* descritto in precedenza).

Oltre a un ricco ornato vegetale, costituito da palmette desinenti in girali che occupano il collo e la parte sotto le anse (insieme al motivo delle rosette e del tralcio d'ulivo), sul collo del vaso sul lato principale è dipinta una Sirena tra volute e uccellini, che suona un tamburello; anche in questo caso la figura è sovradipinta in bianco, con dettagli anatomici color ocre-arancio. Probabile funzione apotropaica, infine, dovevano avere le maschere di Gorgoni inserite nelle volute delle anse del vaso, mentre sulle spalle sono applicate protomi a testa di cigno, dipinte in bianco con becco nero.

S. F.



18. Piatto apulo a figure rosse

Produzione apula
340-310 a.C.
h. cm 6,5; diam. orlo 33; diam. piede 11

Piatto con labbro aggettante, vasca carenata a profilo convesso, piede ad anello con raccordo cilindrico animato da un cordoncino a metà dell'altezza.

Esterno interamente verniciato in nero, ad eccezione del piede che è risparmiato e presenta una fascia nera in corrispondenza del cordoncino esterno, del piano di posa, del piede interno. Sul fondo esterno tre fasce concentriche di diverso spessore e un motivo a croce sovradipinto in paonazzo. All'interno, sul labbro, fascia con onde correnti, tralcio di alloro con fiori a grappolo in bianco, giallo e rosso e – ancora più internamente – un secondo motivo a onde correnti. La scena centrale è delimitata in basso da una fascia orizzontale con ovoli e punti.

Al centro della vasca Eros androgino, seduto di profilo su una roccia, rivolto verso sinistra. Il dio, che è raffigurato completamente nudo e con grandi ali spiegate, ha i capelli raccolti in un *kekryphalos* ornato da un diadema di perle; tra gli altri gioielli indossa orecchini pendenti, una collana a bandoliera, bracciali e un'armilla attorno al polpaccio sinistro; porta inoltre calzari ai piedi. Nella mano sinistra, che è appoggiata alla roccia, tiene un elemento vegetale, mentre con quella destra tiene una corona e sorregge una grande cista dal coperchio sollevato. Sullo sfondo, un ramo di alloro con bacche e altri elementi vegetali che scaturiscono dal terreno, foglie di edera in alto e una benda alle spalle del dio.

La rappresentazione di Eros androgino costituisce uno dei motivi ricorrenti della ceramografia apula, soprattutto della fase più tarda. Il riferimento alla sfera amorosa e alle nozze, cui spesso si intrecciano evidenti nessi col mondo dionisiaco – secondo le credenze diffuse durante il primo ellenismo – sembrano progressivamente soppiantare (anche se ciò avverrà definitivamente solo nell'ultima fase di attività delle officine apule) le grandi scene complesse, spesso a sfondo mitico, che avevano caratterizzato la produzione più antica (apulo antico e medio).

A.F.F.



19. Anfora apula a figure rosse

Attribuibile al Pittore di Copenhagen 4223

350-340 a.C.

h. cm 78; diam. orlo 23; diam. max. 32; diam. piede 16

Anfora con labbro estroflesso, bocchello troncoconico, collo distinto dalla spalla mediante un cordoncino rilevato all'altezza dell'attaccatura delle anse, spalla con profilo concavo, corpo ovoidale, piede a echino; anse a nastro impostate sul collo e alla base della spalla.

Sul bocchello tralci di alloro; sul collo palmette e, solo sul lato A, una linea a zig zag; sulla spalla finta baccellatura e, al di sotto, tralci di vite sul lato A e un motivo a onde correnti sul lato B. Sotto la scena figurata fascia a meandro semplice che, in corrispondenza del lato A, è intervallata da un riquadro con croce inscritta e puntini. Sotto le anse linguette e una composizione di due palmette sovrapposte affiancate da girali.

Al centro del lato principale un'edicola funeraria (*naiskos*) su basamento decorato da girali, dotata di colonne ioniche e sormontata da un timpano coronato da acroteri a palmetta. All'interno un giovane guerriero, nudo e seduto sul mantello militare (clamide), che impugna le proprie armi (due lance e scudo). Sullo sfondo una palla e una ghirlanda di fiori. Ai lati due figure, una femminile e una maschile, che presentano offerte: una corona, un canestro contenente un dolce e un tralcio di rosette la prima, uno specchio il secondo. Sull'altro lato tre giovani ammantati di profilo in conversazione; quello centrale regge una patera con la mano destra sollevata. Sullo sfondo una tavoletta da scrittura (dittico) e due strumenti da palestra (*halteres*).

Il tema del defunto entro *naiskos* compare nella ceramica apula intorno alla metà del IV secolo, ma la sua diffusione si generalizza solo nell'ultimo trentennio. Si ritiene che esso soppianti progressivamente (ma non del tutto) le scene complesse di carattere mitologico che avevano caratterizzato la produzione più antica. Il defunto viene qui rappresentato, in una trasfigurazione quasi eroica, insieme agli attributi di carattere militare che ne determinano lo *status* di guerriero.

Lo stile, la resa degli offerenti ai lati dell'edicola e della decorazione accessoria trovano confronti puntuali in altre opere attribuite al Pittore di Copenhagen 4223, un ceramografo attivo a Taranto dopo la metà del IV secolo a.C. e nella cui officina fu probabilmente realizzata anche la nostra anfora.

A.F.F.



20. *Kantharos* apulo a figure rosse

Attribuito al Pittore dei Sakkoi Bianchi

330-300 a.C.

h. cm 28,7; ampiezza max. tra le anse 24,5; diam. orlo 18,9; diam. piede 10

Kantharos (vaso utilizzato per bere durante il banchetto o i riti in onore del defunto) con orlo pendulo a fascia, vasca troncoconica, leggermente svasata verso l'alto; alto raccordo cilindrico a profilo convesso, con cordoncino al centro; piede con duplice modanatura. Anse sormontanti a nastro, chiuse ad anello all'altezza dell'orlo e linguette a metà della vasca.

Sull'orlo linea orizzontale e fascia a tratti verticali, interrotta in corrispondenza delle anse; sotto le scene figurate linea orizzontale.

Sul lato A compare una donna retrospiciente, di tre quarti verso destra; è seduta su una roccia. Indossa un chitone senza maniche, stretto alla vita da una cintura decorata da tre punti, e calzature chiuse. I capelli sono raccolti all'interno di un copricapo in stoffa a forma di cuffia (*sakkos*) e ornati da un diadema di perle; sono anche presenti una collana e bracciali ai polsi. Nella mano destra tiene un contenitore (per la lana?) (*situla-kalathos*) decorato, mentre al relativo braccio è appoggiato un ramo di alloro. Con la mano sinistra regge un ampio 'piatto' per le offerte (*phiale*) ornato da puntini dal quale sporge un uovo e scaturiscono elementi vegetali. Sullo sfondo una rosetta, una foglia d'edera, una palla e una benda con frange. Una scena analoga caratterizza il lato B. Ancora una volta una figura femminile retrospiciente, di tre quarti rivolta verso destra; è seduta su una superficie delimitata da punti presso cui è appoggiato un sacco. È abbigliata allo stesso modo della figura sul lato A e indossa i medesimi gioielli. Nella mano destra regge una palla, mentre con la sinistra tiene un ombrello aperto. Sullo sfondo compaiono una benda sistemata a mo' di festone e un timpano. La scena rientra nel novero delle raffigurazioni di carattere 'familiare' in cui compaiono alcuni attributi che si riferiscono al momento di passaggio tra la fanciullezza (*palla*) e la vita adulta (*situla-kalathos*). Di particolare rilievo è la presenza del sacco, che rimanda direttamente a una scena di commiato (uno degli esempi più famosi sono le raffigurazioni di Elena che sta per lasciare Paride e che siede sul sacco) che, in questo caso, assume chiare connotazioni funerarie: il viaggio verso cui si dirige la fanciulla da una parte è quello della sposa, ma dall'altra è anche quello verso la condizione beata della vita ultraterrena.

Il *kantharos* è stato attribuito da K. Schauenburg al Pittore dei Sakkoi Bianchi, un successore del Pittore di Baltimora che ne ha forse ereditato l'officina ubicata in area Peuceta (Canosa).

A.F.F.



21. Anfora apula a figure rosse

Attribuita al Pittore di Baltimora

330-310 a.C.

h. cm 75; diam. orlo 25; diam. max. 34; diam. piede 17

Anfora con labbro estroflesso, bocchello troncoconico, collo distinto dalla spalla mediante un cordoncino rilevato all'altezza dell'attaccatura delle anse, spalla con profilo concavo, corpo ovoidale, piede a echino; anse a nastro impostate sul collo e alla base della spalla.

Su entrambe le facce compaiono un ramo d'alloro sul bocchello, palmette sul collo e un fregio di meandri alternati a riquadri con croce di Sant'Andrea al di sotto delle scene figurate. Sulla spalla del lato A fregio di rosette e, al di sotto, testa femminile di profilo che emerge da un fiore campanulato circondato da una composizione a motivi vegetali. La spalla è delimitata in basso da fregio con fascia a ovoli. Sul lato B al di sotto del collo si trovano, nell'ordine, fascia a ovoli, falsa baccellatura e fascia con onde correnti. Sotto le anse linguette e una composizione di due palmette sovrapposte affiancate da girali.

Al centro del lato principale defunta entro edicola funeraria e offerenti. Il *naiskos*, su basamento decorato da volute, è dotato di colonne ioniche e sormontato da un timpano coronato da acroteri a palmetta; è reso prospetticamente, con la struttura lignea del soffitto visibile. All'interno una donna retrospiciente seduta su un elegante sgabello (sul quale è anche un *kalathos*, un contenitore per la lana) e vista di tre quarti, con le gambe rivolte a destra. Indossa un vestito piuttosto trasparente che lascia intravedere i seni e la parte alta del corpo ed è inoltre avvolta in un mantello (*himation*). Con la mano sinistra regge uno specchio e solleva una cassetta al di sopra della quale compaiono uova; nella mano destra stringe un ventaglio. Ai lati quattro figure disposte su due livelli, due uomini e due donne, che recano offerte di vario tipo: un timpano, una ghirlanda di rosette, uno specchio, un *oinochoe*, un canestro con un dolce, una ghirlanda, una cassetta e un ventaglio. Quattro offerenti compaiono anche sul lato B, dove si dispongono ai lati di una stele funeraria su basamento ornata di bende; oltre alle offerte raffigurate sul lato principale compare qui un grappolo d'uva.

La defunta è rappresentata al centro del proprio monumento funerario ed è circondata dai cari che recano offerte, proprio come avviene intorno alla stele del lato B. Sono presenti tutti gli elementi solitamente utilizzati per indicare figure femminili di rango che abbandonano la fanciullezza per entrare nella vita adulta. La tesa bionda tra decori floreali presente sulla spalla costituisce una delle iconografie più innovative introdotte nella ceramografia apula dopo la metà del IV secolo a.C. Il suo successo è probabilmente dovuto alle infinite possibilità decorative di questo motivo astratto, che probabilmente veniva realizzato da ceramografi specializzati.

L'anfora è stata attribuita da K. Schauenburg al Pittore di Baltimora, cui appartengono diversi altri vasi presenti in mostra, un ceramografo che opera in Peucezia (Canosa) nell'ultimo trentennio del IV secolo a.C.

A.F.F.



22. Piatto apulo a figure rosse

Attribuibile alla bottega dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba
340-320 a.C.
h. cm 6,5; diam. orlo 33,3; diam. piede 12,4

Piatto con labbro aggettante, vasca carenata a profilo convesso, piede ad anello con raccordo cilindrico animato da un cordoncino a metà dell'altezza.

Esterno interamente verniciato in nero, ad eccezione del piede che è risparmiato e presenta una fascia nera in corrispondenza del cordoncino esterno, del piano di posa, del piede interno. Sul fondo esterno tre fasce concentriche di diverso spessore e un motivo a croce sovradipinto in paonazzo. All'interno, sul labbro, fascia con onde correnti, corona di foglie allungate con bacche e – ancora più internamente – ghirlanda con fiori campanulati con infiorescenze alternati a rosette. La scena centrale è delimitata in basso da una fascia orizzontale con ovoli e punti; nell'esergo una patera.

Al centro della vasca una donna retrospiciente, seduta di tre quarti su una roccia con le gambe rivolte a sinistra. Indossa un chitone senza maniche, stretto in vita da una cintura ornata da punti e porta calzari ai piedi; i capelli sono raccolti in un *kekryphalos* ornato da un diadema di perle e, tra gli altri gioielli, orecchini pendenti, collana, bracciali. Le braccia sono entrambe sollevate: nella mano destra tiene una corona e una *phiale* da cui emergono sei uova e due piccoli tralci, in quella sinistra un cembalo. Sullo sfondo un bruciaprofumi (*thymiaterion*), un ramo di alloro con bacche e altri elementi vegetali sul terreno, una *phiale* in alto.

La scena è pervasa dalle offerte e dagli oggetti utilizzati durante le cerimonie in onore del defunto: alla prima categoria appartengono le *phialai*, il *thymiaterion* e il cembalo, mentre alla seconda le uova, la corona e gli altri elementi vegetali.

Il piatto mostra diverse affinità (morfologiche, iconografiche e stilistiche) con l'esemplare n. 14, con il quale potrebbe essere stato deposto all'interno della medesima sepoltura: si tratterebbe di una 'duplicazione rituale', ovvero dell'offerta di vasi gemelli (quasi sicuramente documentata anche per due *oinochoai* dallo stesso sequestro) secondo una prassi diffusa negli ultimi decenni del IV secolo a.C.

Iconografia e stile avvicinano questo piatto ad altri oggetti realizzati da ceramografi attivi presso la bottega dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba, localizzata a Taranto e presso la quale potrebbe essere stato prodotto anche il nostro esemplare.

A.F.F.



23. Cratere apulo a volute con mascheroni

Attribuibile alla Cerchia del Pittore di Copenhagen 4223
350-340 a.C. ca.
h. cm 71,5; diam. orlo 37,5

Questo cratere mostra caratteristiche morfologiche e decorative analoghe a quelle descritte per il cratere n. 17, sia per quanto riguarda le scene rappresentate che per la ricca ornamentazione accessoria. Sul lato principale del vaso è infatti presente il guerriero in nudità eroica, che reca nelle mani un berretto, la lancia e la spada, ed è contornato da armi (corazza, scudo), rappresentato seduto su un mantello all'interno del *naiskos*; sia il personaggio descritto che il tempietto sono sovradipinti in bianco, con tracce di policromia per i particolari anatomici e strutturali dell'edificio. Ai lati del *naiskos* convergono una figura maschile nuda con mantello ripiegato sul braccio e una figura femminile che indossa un lungo chitone fermato in vita da una cintura bianca, calzari bianchi e ricca parure di gioielli (armille, collana, orecchini, *stephane* raggiata, capelli raccolti in un *kekryphalos* con nastri, tutti dettagli sovradipinti in bianco); la figura femminile regge con la mano destra un mantello appoggiato sull'altro braccio, mentre con la sinistra tiene un ventaglio.

Analoghe figure (di cui quella maschile poggiante su roccia) sono presenti ai lati dell'altare dipinto nella scena principale sull'altro lato del cratere: all'altare sono appese bende e sulla sua sommità è posto un vaso per offerte e libagioni. La decorazione accessoria sul collo del cratere mostra nel lato principale una testa femminile con diadema, tra ricche volute e corolle vegetali, mentre sul lato opposto sono dipinte palmette uguali a quelle utilizzate come riempitivo tra le scene descritte.

Anche in questo esemplare sono presenti le maschere di Gorgoni inserite nelle volute delle anse e le protomi a testa di cigno.

S. F.



24. *Madonna in trono col Bambino*

Pittore dell'Italia centro-meridionale

Madonna in trono col Bambino (pannello centrale)

I Santi Paolo, Pietro, Caterina d'Alessandria e Margherita (sportello sinistro)

Crocifissione tra la Vergine e San Giovanni Evangelista, Santo vescovo e San Giovanni Battista (sportello destro)

Secondo quarto del XIV secolo

tempera su tavola

cm 40 x 51

Firenze, Museo Stibbert

La Madonna è seduta su di un trono marmoreo rivestito da una stoffa ornata da motivi vegetali e tiene in braccio il Bambino Gesù, la cui guancia sfiora quella di Maria sottolineando il rapporto affettuoso madre-figlio.

Nello sportello sinistro sono raffigurati in alto i Santi Paolo e Pietro, riconoscibili per gli abituali tipi fisionomici e gli attributi iconografici della spada e delle chiavi, e in basso Santa Caterina d'Alessandria con la ruota del martirio realizzata in pastiglia a rilievo e Santa Margherita alla cui leggenda allude il drago raffigurato ai suoi piedi. A destra, nel registro superiore, è dipinta la Crocifissione tra i dolenti e in basso un Santo vescovo e San Giovanni Battista, vestito con la pelle di cammello e con in mano la croce astile e un cartiglio con la scritta ECCE AGNUS DEI/ ECCE QUI TOLLIT PECCAETUM MUNDI (Gv. 1,29).

L'opera si trova in buono stato di conservazione ed è stata sottoposta a un restauro, che ha eliminato alcune integrazioni non originali, in epoca imprecisata; trafugata dal museo nel 1977, è stata solo recentemente recuperata sul mercato antiquario.

Acquistato da Stibbert forse nel 1877 dall'antiquario Settimio Laschi (Patrimonio Stibbert, Giustificazioni di cassa, 1876-1877, c. 776r), il dipinto è ricordato negli antichi inventari della raccolta come di scuola toscana del XIV secolo (Inv. 1912, vol. I, c. 675; Inv. 1912-1924, vol. I/II, c. 740) ed è riferito solitamente all'ambito fiorentino della seconda metà del Trecento o più genericamente del XIV secolo. Recentemente Miklòs Boskovits, suggerendo una datazione al secondo quarto del XIV secolo, lo colloca in ambito dell'Italia centro-meridionale, osservando una qualche affinità con il Maestro delle Tempere Francescane, artista portato all'attenzione della critica dagli studi di Ferdinando Bologna del 1969.

A questo pittore sembra in parte collegarsi il clima cortese e raffinato che domina l'opera e che si manifesta nell'accurata descrizione delle vesti delle sante e in alcuni dettagli quali la decorazione punzonata, di cui si evidenzia il motivo a palmetta che incornicia la tavola centrale. Nello stesso tempo tuttavia il trittico del Museo Stibbert è caratterizzato da ritmi più mossi, da un modellato più morbido e da elementi di osservazione realistica quali i particolari in pastiglia a rilievo.

Un'attribuzione all'ambito italiano centro-meridionale sembra quindi la più indicata in attesa di ulteriori ricerche che potranno in futuro definirne meglio il contesto culturale.

M. P.



25. *Leda e il cigno*

Lelio Orsi (1508 ca.-1587)

Leda e il cigno

olio su rame

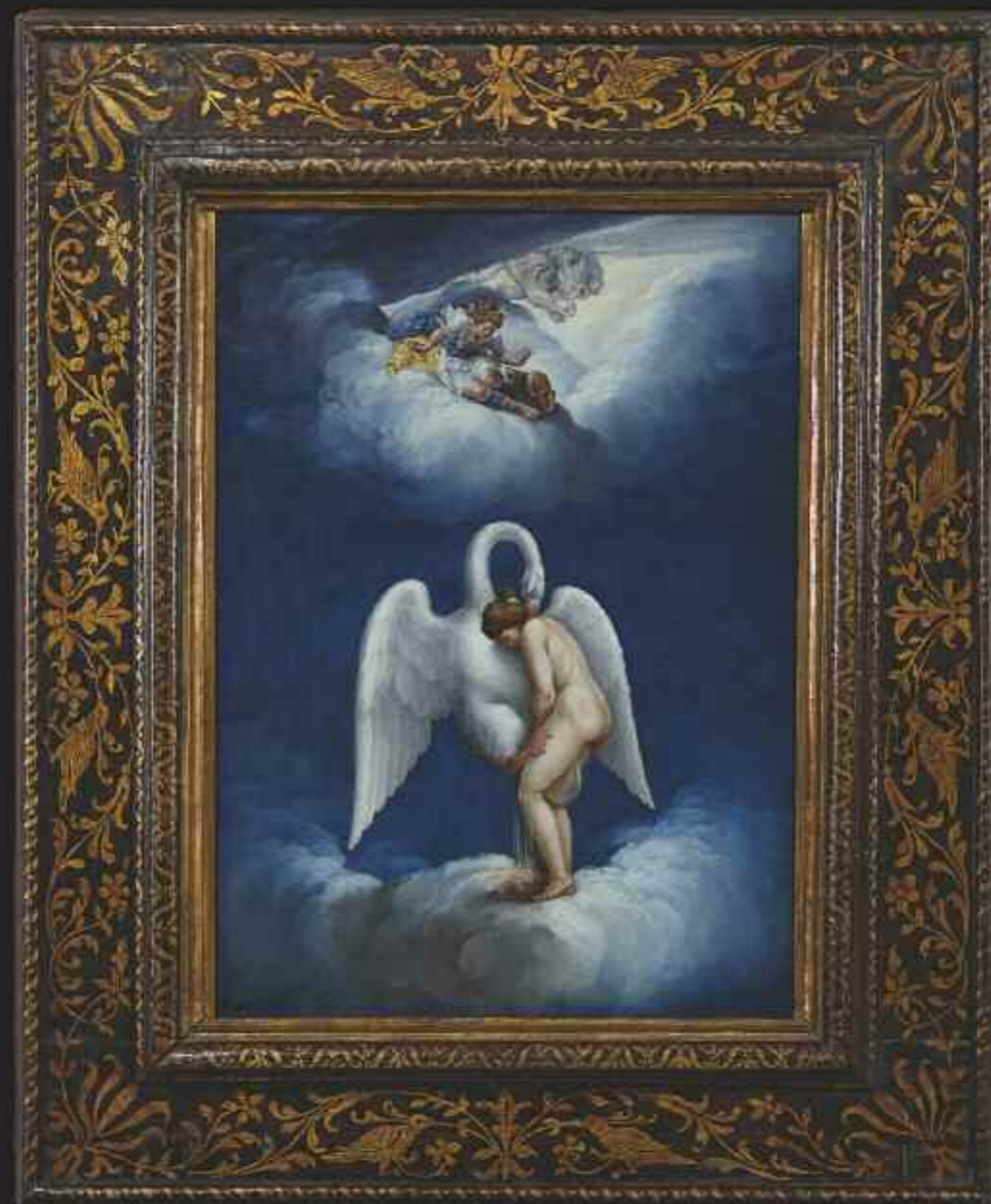
cm 42,2 x 30,2

Una Leda innamorata si concede sulle nuvole all'abbraccio del cigno, ormai prossimo al mitologico amplesso, sullo sfondo smaltato di un cielo notturno di cui il supporto in rame esalta l'intensità: in alto, una Diana-Selene, apparentemente sorpresa, contempla la scena insieme ai suoi cani, mentre sopra di lei si affacciano le teste di due cavalli.

Riconosciuto come autografo di Lelio Orsi da Giuliano Briganti e segnalato dallo studioso a Vittoria Romani che lo pubblicò nel 1984, il piccolo quadro – una delle prime opere dipinte su rame nella storia della pittura, nonché la sola ad essere stata realizzata su tale supporto dall'artista emiliano – si trovava negli anni Ottanta nella collezione dello scrittore Franco Lucentini ed è poi comparso a un'asta Sotheby's a New York il 24 gennaio 2008.

Il gruppo centrale, come notato dagli studi, deriva da un rilievo romano – a sua volta copia di un prototipo ellenistico – attualmente conservato a Siviglia, Casa de Pilatos, che alla metà del Cinquecento si trovava però ancora a Roma, dove l'artista ebbe dunque modo di poterlo vedere direttamente. La cronologia del dipinto non è stata ancora definita in modo chiaro. Alla proposta di Vittoria Romani in favore di una datazione tra il 1546 e il 1553 – gli anni successivi al primo ipotetico soggiorno romano di Orsi, avvenuto verosimilmente all'inizio del quinto decennio del Cinquecento – si contrappone quella di poco posteriore al 1560, avanzata da Fiorella Frisoni per analogia stilistica con due disegni con la *Conversione di San Paolo* di derivazione michelangiotesca: in questo caso lo studio del rilievo classico verrebbe spostato al secondo periodo romano del pittore (1554-1555). Nelle figure della parte superiore del dipinto è in effetti ben visibile il forte richiamo all'attività mantovana di Giulio Romano che, nella carriera eclettica dell'artista, caratterizza in particolare la produzione degli anni Quaranta, pur senza sparire del tutto in altri momenti del suo percorso: dalla seconda metà degli anni Cinquanta aumentano invece progressivamente le suggestioni michelangiotesche, in particolare dagli affreschi della Cappella Paolina, che combinate con la conoscenza dell'antico formano la base dello stile visionario del pittore emiliano.

S. G.



26. *Santa Caterina d'Alessandria e San Ludovico da Tolosa*

Francesco Zaganelli (1470 ca.–1532 ca.)
Santa Caterina d'Alessandria e San Ludovico da Tolosa
 olio su tavola
 cm 55,3 x 66,7

Suntuosamente vestita, con la corona sul capo a fermare i lunghi capelli che ricadono in una treccia sul petto, Santa Caterina d'Alessandria guarda verso lo spettatore, reggendo con la sinistra un esile ramo di palma e appoggiando la destra sulla ruota spezzata del martirio; accanto a lei è raffigurato San Ludovico da Tolosa, che indossa il piviale sopra il saio francescano mentre è assorto nella lettura di un libro (i guanti bianchi rimandano alla sua dignità vescovile).

Probabile scomparto di sinistra di un più grande complesso, la tavola – forse lievemente decurtata sul margine sinistro – è stata rintracciata negli anni Novanta del secolo XIX da Gustave Gruyer nella collezione londinese di H. Reginald Corbett. All'epoca il dipinto presentava la posticcia aggiunta in alto a sinistra del monogramma di Albrecht Dürer, in seguito rimossa da un intervento di restauro, nel corso del quale vennero tolte anche alcune ridipinture nella corona di Santa Caterina. Proprio sotto il nome dell'artista tedesco la tavola venne esposta nel 1895 alla Royal Academy di Londra ma già due anni più tardi Bernhard Berenson e lo stesso Gruyer la riportavano correttamente nel catalogo di Francesco Zaganelli, assegnazione accolta dalla critica successiva. Passato sul mercato antiquario nel 1923 ed entrato nelle collezioni di Lord Lee di Fareham ad Avening, il dipinto è poi transitato in altre proprietà (nonché alla vendita Christie's, Londra, 6 luglio 1990). Lo stato di conservazione aveva impedito una corretta lettura del santo, individuato dapprima come Stefano e in seguito come Francesco d'Assisi.

L'apposizione fittizia – e di chiara origine antiquariale – della sigla düreriana, ancorché dichiaratamente insostenibile, sottolineava un dato ormai ampiamente consolidato nella lettura del percorso di Francesco Zaganelli. L'artista, attivo in area romagnola (nel 1513, poco tempo dopo l'esecuzione di questa tavola, si era stabilito definitivamente a Ravenna), aveva stretto nella prima fase della propria carriera un lungo sodalizio con il fratello Bernardino, scomparso nei primi tempi del secondo decennio del Cinquecento, ma a differenza di questi aveva esibito uno stile eclettico, in cui i rimandi alle opere pittoriche di Dürer (già dall'epoca del primo soggiorno veneziano dell'artista tedesco) venivano mitigati da suggestioni bolognesi e ferraresi, nonché dalla conoscenza delle esperienze veneziane, visibili anche in questa tavola: combinando con finezza pittorica tali articolate proposte artistiche Francesco Zaganelli riuscì a elaborare una "personalità ... aperta a quel rischioso sperimentalismo che sarà la sua caratteristica dominante" (Paolucci 1966).

S. G.



27. Adorazione dei Magi

Francesco Solimena (1657-1747), bottega
Adorazione dei Magi
 Secolo XVII
 olio su tela
 cm 104 x 65
 Collezione privata

Francesco Solimena è uno dei più importanti artisti della pittura tardo-barocca. Di questa *Adorazione dei Magi* si conoscono altre opere, con alcune varianti, e risulta molto interessante il confronto iconografico con la grande pala nella chiesa di Santa Maria Donalbina di Napoli e il dipinto presente nella fototeca di Federico Zeri.

Solimena crea un nuovo linguaggio su cui si moduleranno i pittori del Settecento, esercitando, senza quasi mai lasciare Napoli, una notevole influenza su tutta la pittura europea. Nella sua ricercatissima bottega si alternarono varie generazioni di allievi, di prima, seconda e terza battuta e inoltre si creò una ampia cerchia di imitatori che ricopiarono e divulgarono dappertutto le sue complesse creazioni enfatiche accese di colori e di luci, dove si affollano vivacissimi episodi e figure.

Egli ci lascia una vastissima produzione, che non ha eguali per quantità ed estensione se non in quella del Giordano, pur volendo espungere da essa le opere non autografe e le numerose copie, spesso eseguite con la sua supervisione e parziale collaborazione. Di conseguenza ancora oggi, nonostante il progredire degli studi, è molto labile il confine tra una buona copia e l'originale, per cui spesso opere degli allievi più bravi vengono confuse, soprattutto nel mercato antiquariale, con tele del maestro.

Il dipinto in prestito è eseguito secondo il tipico schema compositivo del Solimena che, tra elementi architettonici quali colonne, gradinate, archi e personaggi paludati dalle vesti movimentate, realizza la ricercata drammaticità scenografica nel contrasto di luci e ombre. Nell'accostarlo a una delle sei grandi tele del presbiterio della chiesa di Santa Maria Donalbina, emerge il temperamento eclettico del maestro che inventa soluzioni di alto linguaggio e di solenne monumentalità, già pervase da un soffio di elegante marattismo.



28. Panoplia in bronzo

Elmo

h. cm 24; diam. 22,5

Pectorale (piastra trilobata)

h. cm 28; largh. max. 30

Humurale (piastra circolare, *kardiophilax*)

diam. cm 16,5

Coppia di cinture bronzee

h. cm 3,4; lungh. 37

Fine V secolo a.C. ca.

L'elmo è un esemplare di elmo calcidico con nasale. Presenta una frattura, probabilmente antica, lungo l'attaccatura del paranuca con la calotta. Sopra la calotta sono applicate due gorgoni quadrialate, in corsa in ginocchio, di stile arcaizzante, che dovevano sorreggere una cresta di crine di cavallo (*lophos*), del tipo ben attestato nell'iconografia, che era fissata a un gancio posteriore. L'elmo ha una costolatura ad andamento quasi longitudinale, raccordata sulla fronte con curvature verso l'apice. Sopracciglia a sbalzo, apertura per le orecchie e coprinuca accennato; sulla sommità il supporto per cresta o piume. L'elmo è decorato con palmette e ovuli di grande finezza. Mancano le paragnatidi, che erano unite al guscio con due cerniere. Tutto intorno alla calotta sono ben visibili i fori per la cucitura dell'imbottitura interna. Dati lo stile delle gorgoni e delle decorazioni incise, è forse probabile che l'elmo sia stato eseguito in ambiente magnogreco, probabilmente campano, o in ambienti italici fortemente permeati di cultura e influenze italiote. La presenza di una saldatura sui lati della calotta fa pensare a una modifica dell'elmo allo scopo di inserire le decorazioni laterali tipiche delle popolazioni italiche. La corazza è composta di due semicorazze, *humurale* e *pectorale*, di lamina di bronzo. Sul *pectorale* sono rilevati tre dischi, ciascuno largo cm 15, a formare un trilobo, con il disco singolo posto in basso. Insolitamente l'*humurale* consiste di una piastra circolare (*kardiophilax*), che con ogni evenienza appartiene alla stessa panoplia, ciò che a oggi costituisce un *unicum* nell'opologia sannita. Si tratta di due elementi di tipologia diversa, ma costituenti con ogni evidenza parte della stessa panoplia, forse riadattata per la perdita della piastra trilobata che con molta probabilità costituiva l'*humurale* originario. La provenienza comune, la corrispondenza tra i fori e i ganci delle cinture bronzee sembrano provare come non si tratti di due reperti eterogenei. Si tratta dell'unico caso di questo genere a oggi noto. Su ciascun lato, sia nella parte superiore che inferiore del *pectorale*, sono posizionati gli agganci laterali per il fissaggio delle cinture bronzee che univano ai fianchi i due pezzi dell'armatura. Le due cinture presentano una doppia fila di fori per la cucitura dell'imbottitura. Alle due estremità sono saldati dei ganci che congiungevano la parte inferiore delle due piastre. Mancano invece gli spallacci bronzee. Lo stile dell'elmo, la presenza del nasale, lo stile delle due gorgoni applicate sulla calotta, portano a datare l'elmo, e di conseguenza anche la corazza, non oltre la fine del V secolo a.C. È stata ipotizzata la derivazione della corazza sannitica trilobata dal disco *kardiophilax* attraverso un modello di protezione intermedio costituito da due dischi accoppiati, documentata sia da raffigurazioni artistiche sia da reperti. Si è sostenuto che il *kardiophilax* sia come funzione che come concezione sembri scarsamente collegabile alla corazza trilobata e che essa sia una semplificazione stilizzata della corazza anatomica, il *thorax*: la panoplia di cui ci stiamo occupando sembra poter contraddire tale ipotesi, mostrando come nel mondo sannitico-italico i due tipi potessero venire utilizzati insieme. L'unico caso a oggi noto di una piastra trilobata associata a un *kardiophilax* è infatti quello della panoplia qui esposta.

P. R. di C.



restringere scontorno per togliere fili bianchi



29. Croce astile

Orafo franco piemontese

1442

argento fuso, sbalzato, dorato

cm 100 x 62; nodo Ø 32

Bardonecchia (To), Parrocchia di Sant'Ippolito

La croce astile, restaurata sotto la direzione di chi scrive subito dopo il suo ritrovamento, è costituita da un supporto in legno di noce interamente rivestito da lamine in argento, con applicate decorazioni a racemi in argento sbalzato, inciso e dorato. Nello stesso materiale sono realizzate le figure che abitano i quattro capi della croce: sull'asse orizzontale la Madonna e San Giovanni, sull'asse verticale Dio Padre in alto e il Cristo risorto in basso. Al centro è posto il Crocifisso, anch'esso realizzato in argento sbalzato e dorato. I capicroce del lato posteriore presentano il tetramorfo: in senso orario si incontrano l'aquila (Giovanni), il bue (Luca), l'angelo (Matteo) e il leone (Marco); nell'intersezione dei bracci è inserita una placca quadrata raffigurante l'Agnello. Le immagini del bue e dell'angelo, con il restauro, hanno riacquisito la corretta posizione: il primo sull'asse orizzontale a destra, anziché coprire completamente il foro di ritaglio della lamina sottostante, lasciava intravedere porzioni di supporto ligneo, così come il secondo, per mascherare il supporto, presentava sotto la placca di rivestimento un foglio di carta dorata. Lungo il perimetro sono fissate sfere di rame dorato: sopravvive un solo chiodo con testina lavorata a fiore e dorata, probabilmente originale vista la fattura accurata, il materiale usato e la presenza di doratura sulla capocchia.

Il nodo, in rame dorato, ha una forma di sfera schiacciata ai poli; sulla linea equinoziale sono sbalzati sei castoni a forma di rombo con placche in argento smaltate *champlevé*, molto lacunose quanto allo smalto, raffiguranti alcuni santi (il santo titolare della chiesa Ippolito, Lorenzo, Pietro, Paolo e Giovanni Battista) e uno stemma, forse identificabile con quello di Bardonecchia. Durante lo smontaggio della croce in un piccolo foro a sezione quadrata, posto all'intersezione dei bracci, è stata trovata una piccola reliquia che accompagna un involto di seta gialla; esplicita dalla scritta in grafia quattrocentesca su carta *de scindone domini*, essa costituirebbe la più antica testimonianza della venerazione della Santa Sindone nell'alta Valle di Susa (sono debitrice a Guido Gentile di questa preziosa osservazione).

La croce, ancora in fase di studio da parte di chi scrive, è datata 1442 sul cilindro di innesto del bastone ed è punzonata con le lettere HB. Pur non essendo stato ancora determinato con sicurezza l'orefice, i caratteri di stile sembrano ricondurre l'opera a un maestro franco piemontese attivo sui due versanti del Monginevro, a dimostrazione di una cultura figurativa omogenea fra l'alta Valle di Susa e i territori intorno a Briançon, aree entrambe storicamente appartenenti al Delfinato.

Rubata nel 1971, fu resa nota pubblicandone un'immagine sul catalogo della mostra "Valle di Susa arte e storia", tenutasi a Torino nel 1977.

V. B.



30. Base di candelabro

Età adrianea (117-138 d.C.)
 marmo bianco
 h. cm 75; largh. 55; prof. 50

Pregevole base di candelabro recuperata dal mercato antiquario. Gli angoli superiori della base triangolare marmorea di candelabro sono ornati da tre teste di ariete, quelli in basso da tre piedi ferini alati. Sui tre lati sono rappresentati, entro cornice modanata, tre amorini in volo che portano le armi di Marte, ovvero lo scudo, la spada e l'elmo.

Il reperto è stato rinvenuto a Tivoli, Villa Adriana, insieme a un esemplare analogo, ora ai Musei Vaticani, e con tale provenienza registrato nel catalogo del Museo Kircheriano, a cura di Ph. Bonanni del 1709, prima di confluire nel Museo Nazionale Romano dove risultava conservato fino agli anni Venti del secolo scorso.

G. C.



31. Croce astile

Ignoto senese

Croce astile

Ultimo quarto secolo XIV

rame sbalzato, inciso e dorato; smalti *champlevés* e parti dorate

cm 28,6 x 20 x 2,6

Trequanda (SI), Chiesa dei Santi Pietro e Andrea

La croce, in rame dorato con smalti incavati blu e rossi e parti risparmiate e dorate, è in discreto stato conservativo. Nella parte anteriore risulta mancante il crocifisso a rilievo, ancora presente nel 1917, quando il manufatto fu catalogato dalla Soprintendenza nella sagrestia della prepositura. Si conservano solo quattro elementi a forma di boccioli all'incrocio dei bracci che in origine erano presenti anche all'apice dei lobi dei compassi figurati. Nelle placchette decorate e figurate sono visibili numerose cadute dello smalto.

Gli smalti a motivi geometrici che ornano i bracci in entrambi i lati sono consunti in alcune zone, specie nella parte inferiore della croce. Alcune lamine smaltate sembrano sostituite o manomesse perchè recano motivi ornamentali con qualche variante, in particolare quelle poste nella faccia posteriore tra le placchette con San Giovanni e San Pietro. La lamina situata tra le formelle con San Pietro e Sant'Andrea è stata tagliata poiché mancano i bordi dorati terminali.

Nel 1977 la croce è pervenuta al Cleveland Museum of Art come donazione di Chester D. Tripp ed è stata di lì a poco pubblicata nel Bollettino del museo americano da William Wixom (1979), curatore della sezione d'arte primitiva dello stesso museo.

La provenienza dalla Chiesa di Trequanda nel territorio senese, non riconosciuta dallo studioso, è attestata dall'iscrizione a caratteri gotici sul *verso* della croce: MIS[SE]R PIE/TRO PIOVANO / I[N] TREQUANDA / MI FECIE FARE, che indica il nome e la carica del committente, Pietro Piovano di Trequanda.

La croce, di tipo processionale, è delimitata da un profilo zigrinato e da una cornice a dentelli. La parte aggettante dei bracci è ornata da lamine a smalti *champlevés* a fondo rosso, parzialmente risparmiate e dorate, con motivi geometrici – due quadrati intrecciati con rosetta centrale – accompagnati lungo lo spessore da un decoro a losanghe con elementi a croce all'interno, nei quali si può forse riconoscere anziché una croce una infiorescenza stilizzata a quattro petali, motivo diffuso nelleoreficerie del tempo (si vedano per esempio gli stessi motivi fitomorfi nel turibolo di San Giovanni a Cerreto).

Alle estremità e all'incrocio dei bracci sono formelle quadrilobate in smalto a fondo blu con le cornici e le figure a risparmio dorate. Nella faccia anteriore si succedono in alto Cristo benedicente, al centro è l'immagine del Pellicano che nutre i piccoli del proprio sangue, simbolo del sacrificio di Cristo per l'umanità, a sinistra e a destra stanno i due dolenti, la Vergine e San Giovanni. Nel braccio inferiore dove appoggiavano i piedi del Cristo, purtroppo perduto, è la formella con una creatura mostruosa, forse un'arpia, dal viso di donna e il corpo di uccello, le zampe e la coda di leone, che potrebbe personificare il maligno e le forze del male vinte da Cristo; in basso il compasso con San Michele arcangelo chiude il programma figurativo.

Nel verso della croce il ruolo privilegiato all'incrocio dei bracci spetta a San Pietro titolare della chiesa, il quale reca alla sua sinistra il fratello Andrea e a destra Santa Maria Maddalena. In alto si affaccia San Giovanni Battista e all'estremità inferiore Santa Caterina d'Alessandria, sormontata dalla formella con l'iscrizione riguardante il committente del prezioso manufatto.

L. M.



32. Il Tesoro di Loreto

Botteghe spagnole e napoletane
XVII secolo
argenti, coralli, ametiste, smalti

Il Tesoro di Loreto, custodito nell'ex Convento dei Cappuccini a Chiusa, è tra le massime raccolte del patrimonio culturale del Trentino Alto Adige per via delle sue peculiarità storico-artistiche. Le sue origini si devono alla regina di Spagna, Maria Anna (1667-1740), moglie di re Carlo II, che nel 1699 fondò il Convento dei Cappuccini di Chiusa, esaudendo in tal modo il desiderio espresso dal suo confessore padre Gabriele Pontifesser (1653-1706). Il Tesoro deve il suo nome al fatto che originariamente era custodito in un apposito spazio sicuro della Cappella di Loreto del Convento di Chiusa. Questa Cappella venne eretta nel 1699 al posto della casa natia di p. Pontifesser. Per le funzioni liturgiche e come corredo del convento, la coppia reale di Spagna, e altri benefattori della corte spagnola, donarono una gran varietà di preziose opere d'arte e manufatti di grande valore, dando così origine a una collezione unica nel suo genere. Decimato in parte durante il periodo dell'occupazione bavarese all'inizio dell'800, il Tesoro comprende a tutt'oggi quasi tutti i pezzi di spicco, tra questi quelli di maggior livello artistico, come per esempio l'altare da campo di re Carlo II di Spagna, nonché importanti lavori di artisti italiani, spagnoli e fiamminghi, realizzati prevalentemente nel XVI e XVII secolo. Dopo la ricollocazione in nuovi spazi espositivi nel 1963, seguì la chiusura del convento nel 1972 e la gestione passò assieme all'intero complesso alla città di Chiusa.

Nel maggio 1986 il Tesoro affrontò il momento più grave della sua storia. Nel corso di un clamoroso furto vennero rubati quasi la metà degli oggetti. Già nel marzo 1987 le forze dell'ordine ebbero modo di recuperare alcuni dei quadri rubati, rintracciando in seguito alle indagini gran parte della refurtiva in Svizzera. Dopo l'espletamento di tutte le pratiche, nell'ottobre del 1990 quasi tutti gli oggetti rubati ritornarono a Chiusa, dove in seguito trovarono una nuova collocazione nel Museo Civico, riaperto al pubblico il 20 giugno 1992. Nel mese di aprile del 1998, nell'ambito di un'operazione antidroga, i carabinieri di Mestre riuscirono a recuperare le ceramiche della dinastia Ming appartenenti alla raccolta di Chiusa. Il recente recupero della serie di calici, patene e porta ostie, grazie all'intervento del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, riguarda una delle parti più importanti del Tesoro di Loreto. Mancano solo pochissimi pezzi per completare l'intera collezione. Grazie ai decisivi interventi delle forze dell'ordine è stato possibile, nel tempo, colmare le lacune di una grande perdita.

C. G.









33. Testa ritratto di principe imperiale

Prima metà del I secolo d.C.
 marmo bianco a piccoli cristalli compatti
 h. cm 35; largh. 23
 Anacapri, Museo Villa San Michele

La scultura, trafugata con altri reperti nella notte tra il 7 e l'8 settembre 1991, è stata restituita al Museo dal Comando dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale nel luglio 2013.

Buono stato di conservazione, lacuna al naso e qualche scheggiatura al mento, alle orecchie, alla base del collo. Forse a un eccessivo intervento di pulitura si deve la parziale lisciatura di alcuni dettagli. Nelle riproduzioni della prima edizione (Andrén 1958) sono ancora leggibili la ricostruzione della punta del naso mentre il collo appare inserito in una più ampia parte di busto.

La testa, grande al vero, tagliata irregolarmente alla base del collo, era destinata a essere inserita in una statua. Il volto, scartato e inclinato verso destra, presenta tratti fisiognomici definiti in una struttura idealizzante che sfuma e accorda le diverse notazioni. La bassa fronte inquadra, con il taglio leggermente arcuato delle sopracciglia, gli occhi dalle palpebre naturalisticamente segnate con caruncola suggerita più che annotata mediante un marcato punto cavo. Sono tratti fortemente caratterizzanti la bocca stretta dalle labbra sottili, ben modulate, l'inferiore rientrante, accompagnate da fossette laterali, il mento enfio e pronunciato nella veduta di profilo, come il naso, importante, dalla evidente gibbosità e quasi aquilino. Le orecchie, sommariamente rese per anatomia, sono lievemente a sventola. La pettinatura è strutturata per cerchi concentrici: partono dalla sommità posteriore, schiacciata, e sono costruiti con ciocche quasi disegnate che prendono consistenza sulla nuca e sulla fronte con ritocchi interni, liberandosi in riccioli. Sulla fronte la frangia si caratterizza per un motivo a forcina spostato verso sinistra e due tenaglie ai lati mentre il secondo giro di elementi evidenzia al centro alcuni riccioli. Le basette, dal rilievo più contenuto, introducono una nota disegnativa, con ciocche risvoltate lateralmente, ripetendo struttura e disegno dei capelli sulla nuca. Il collo, massiccio, annota chiaramente a destra il muscolo sternocleidomastoideo, rispondendo alla torsione del volto. Della colorazione originaria si potrebbero forse ritrovare più indizi, in particolare sugli occhi ove è forse possibile leggere tracce assai incerte del cerchio della pupilla, spostata verso l'alto.

Nel ritratto fu identificato da Andrén l'imperatore Tiberio, successivamente, su intuizione del Poulsen, Germanico, figlio di Druso Maggiore e di Antonia Minore, adottato dallo zio, Tiberio, nel 4 d.C., morto nel 19 d.C. Di Germanico, padre di Caligola, sono noti più tipi di ritratti: l'esemplare ora a Capri appartiene al gruppo definito 'Béziers', il cui prototipo fu forse realizzato nella prima età tiberiana. Sulla provenienza nulla è possibile dire. Non rientra nei pochi elementi della collezione di cui sia possibile certificare l'origine caprese o dalla villa romana di S. Michele e dovrà essere genericamente considerato uno dei tanti acquisti antiquari filtrati dal gusto romantico del Munthe.

C. R.



34. Erma bifronte

I secolo d.C. ca.
marmo
h. cm 15,9

Doppia erma con vecchio sileno e giovane satiro recuperata dal mercato antiquario.

Il volto anziano, dalle narici larghe e il naso schiacciato, porta una lunga barba disposta in grosse ciocche ricurve e folti baffi che incorniciano le labbra carnose sorridenti. Le sopracciglia sono sporgenti e corrugate, gli occhi infossati, la capigliatura selvaggia è resa con folti boccoli.

Il giovane satiro ha le orecchie appuntite, gli occhi dalle palpebre ingrossate e la bocca sorridente. La capigliatura è sollevata sulla fronte e fermata con una corona di foglie di edera e rosette.

Si tratta di un'opera probabilmente destinata in origine alla decorazione di qualche ricca dimora urbana o di ville e che trova numerosi confronti, ad esempio, nei contesti residenziali di lusso a Pompei.

A. C.



35. Testa di leone

Produzione vulcente

Inizi VI secolo a.C.

pietra vulcanica (nenfro)

h. cm 32,7; largh. max. 26; prof. 38,6

Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

La testa è fratturata tra la criniera e il collo, appena sotto la mascella. Presenta una lacuna sulla criniera, sotto l'orecchio destro, lievi danni al lato sinistro del mento, alla punta dell'orecchio destro e ai lati della lingua.

Il muso è corto e squadrato, con naso a forma di foglia di edera; la bocca, aperta in uno spaventoso ruggito, presenta la lingua bipartita, che pende tra i canini inferiori, e labbra carnose con pieghe su entrambi i lati. Tra il naso e il labbro superiore tre profonde scanalature convergenti e parallele si irradiano su entrambi i lati del muso e arrivano fino agli occhi enormi, evidenziati da incisioni semicircolari. La criniera è liscia, senza modellature, con cresta dorsale che incornicia la testa del felino come fosse un cappuccio. Le orecchie a punta sono piccole e disposte orizzontalmente sulla criniera.

Tracce di vernice rossa si distinguono sulla lingua, sulle labbra e sugli occhi.

La testa di leone, pertinente a una statua intera, rappresenta uno degli esempi più interessanti della scultura arcaica etrusca, caratterizzata dalle statue di felini che venivano collocate, generalmente in coppia, all'ingresso delle tombe monumentali con la funzione apotropaica di "guardiani" dei sepolcri stessi e del loro contenuto. Queste particolarissime sculture sono attestate nelle più importanti città etrusche, ma il primato della produzione si deve principalmente alle botteghe di scultori vulcenti che già dalla fine del VII secolo a.C. erano specializzati nella realizzazione di statue raffiguranti leoni, sfingi alate, pantere, grifoni e mostri fantastici, destinate esclusivamente a un uso funerario.

La stringente analogia con esemplari provenienti dalle grandi necropoli di Vulci consente di assegnare la bella testa di leone proprio alla produzione vulcente degli inizi del VI secolo a.C., come sembrano indicare la struttura della testa e i particolari iconografici dei dettagli del muso.

M. P.



36. Statua di offerente

III-II secolo a.C.
 bronzo
 h. cm 56

Piccola statua di bronzo rinvenuta nel corso di scavi clandestini presso il lago di Bolsena, in località Lagaccione circa 4,5 km a nord ovest da Capodimonte in provincia di Viterbo. L'area è prossima all'antico centro di Bisentium, da cui dista 1,85 km. Il bronzo, inedito, raffigura un personaggio maschile in atteggiamento da offerente, di proporzioni allungate.

L'oggetto è realizzato a fusione vuota (lamina dello spessore di 3-4 millimetri), con l'aggiunta di alcune parti a fusione piena: mancante dell'avambraccio sinistro e della mano destra; il piede sinistro è di restauro moderno.

Il volto ha una sagoma ovale ed è caratterizzato da grandi occhi con palpebre contornate; i capelli, trattenuti da un sottile diadema, sono disposti in ciocche movimentate intorno al volto, che creano un ciuffo sulla fronte e scendono sulla guancia con un ricciolo; il volto è in lieve torsione verso destra e mostra un'espressione malinconica. Il collo si imposta su un chitone con una scollatura a V; il mantello scendendo dalla spalla sinistra, forma un'ampia piega sull'addome. Ai piedi indossa calzari a stivaletto.

La mano destra, mancante, era protesa nel gesto di offrire, forse reggendo una patera.

Il corpo ha un profilo sinuoso e una sezione relativamente piatta; la gamba sinistra è leggermente avanzata e in parte piegata, contrapposta al braccio destro rialzato; tale schema figurativo dell'offerente maschile trova confronto in numerose statuette votive in bronzo del tardo ellenismo. La capigliatura rimanda a schemi figurativi già noti sul finire del IV secolo, nello *Zeitgesicht* del ritratto di Alessandro, di cui un aspetto caratteristico è l'acconciatura con l'anastolé.

Esempi coevi in ambito etrusco possono riscontrarsi nei crateri volterrani o in una serie di teste fittili votive di III secolo con personaggi maschili dalla capigliatura caratterizzata da un grosso ciuffo rialzato e mosso verso sinistra, ed espressione patetica del volto, tra cui un esemplare da Cerveteri ora al Museo Gregoriano Etrusco (inv. 13972). A tali esempi possiamo affiancare sul piano iconografico una serie di piccoli bronzi coevi, mentre la rappresentazione del chitone e del mantello rimandano a una serie di figure di offerenti attestati in più bronzetti databili tra il III e il II secolo a.C., periodo al quale è possibile ascrivere anche il nostro reperto.

Ma l'importanza di questo bronzo è anche nella sua provenienza, probabilmente connessa a un luogo di culto nel territorio dell'antica Bisenzio, sul lago di Bolsena, zona di frontiera degli stati territoriali etruschi di Volsinii, Tarquinia e Vulci.

G. C.



37. *Madonna col Bambino in trono fra Santi*

Neri di Bicci (cerchia)

Madonna col Bambino in trono fra i Santi Antonio abate, Biagio, Lorenzo e Rocco

1498

olio su tavola

cm 146 x 158

Si tratta di una tavola lignea a fondo oro datata 1498 commissionata dalla Compagnia della Vergine Maria per la Badia di Santa Maria della Salute e San Niccolao di Buggiano (Pistoia). L'opera raffigura, infatti, la Vergine in trono al centro con il Bambino in braccio adorno di coralli e in segno benedicente. Ai lati quattro Santi: Rocco, spesso evocato per ragioni sanitarie in zone malsane oppure contro le epidemie (si noti la dedica alla Salute della chiesa da cui la tavola è stata sottratta), Biagio, martirizzato con i pettini di ferro che si usavano per cardare la lana, Lorenzo con la graticola ai piedi e Antonio abate. Il dipinto era inserito in un altare ligneo con timpano spezzato e ai lati due colonne corinzie scalanate, già dedicato a Sant'Antonio da Padova. Sotto la tavola l'iscrizione: QUESTA OPERA ANO FATTO FARE LA CHOMPAGNIA DELLA VERGINE MARIA A.D. 6 DD CENNE 1498. Sullo scalino del trono: AVE MARIA GRATIA PLENA.

La chiesa, fondata nel 1038 dai signori da Buggiano come monastero privato benedettino, mostra all'esterno un paramento murario in semplice arenaria, con pochi inserti decorativi, tipico del romanico campestre toscano, la cui rusticità è acuita dalla possente torre campanaria che si innalza nel lato sud-orientale. All'interno sono conservate numerose opere d'arte, che spaziano dai secoli medievali al barocco: un fonte battesimale e un ambone in tarsie marmoree dei primi decenni del XIII secolo, opera del maestro comacino Lanfranco; un crocifisso ligneo doloroso, databile al primo quarto del 1300 e collegabile alla bottega lucchese del "Maestro del Crocifisso di Camaiore", particolarmente attiva in Valdinievole; tracce di affreschi quattrocenteschi di scuola fiorentina e un'Annunciazione su tavola riconducibile a Bicci di Lorenzo e al gotico internazionale di inizio XV secolo. E proprio alla cerchia di Neri di Bicci va inserita questa pala nella quale l'autore mostra di appartenere a una cultura periferica, assai influenzata dalla pittura fiorentina tradizionalista e dal cosiddetto Maestro di San Miniato.

Il XV secolo è per la Valdinievole un secolo non sufficientemente studiato. Gli effetti delle carestie ed epidemie della seconda metà del Trecento, hanno sicuramente influito negativamente sulla vita delle campagne e dei borghi. A ciò si aggiungono gli eventi bellici che hanno caratterizzato il 1430 allorquando Francesco Sforza era sceso da nord in aiuto del Signore di Lucca, Paolo Guinigi, contro Firenze e, durante le scorribande in Valdinievole, il suo esercito aveva saccheggiato Buggiano. Analoga sorte toccò nel giugno 1496 in occasione dell'esercito veneto che da Pisa giunse fino in Valdinievole. Il XV secolo si delinea, quindi, come un periodo critico per la Badia, sia come istituzione che nella realtà del complesso architettonico e nel 1460 per ovviare alla situazione di rovina, fu istituita un'apposita Opera per la cura della chiesa abbaziale oramai sede religiosa dell'intera comunità. In questo contesto si inserisce bene il nostro dipinto, frutto di una committenza strettamente legata al territorio.

A.G. D.M.



38. *Rovine romane e figure*

Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)
 Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787)
Rovine romane e figure
 olio su tela
 cm 158 x 148

Questo bellissimo dipinto costituisce una importante aggiunta al catalogo dei due maestri del Settecento italiano. Imperniato sull'obelisco di Thutmose III, che fa da asse centrale e dà un incredibile slancio alla composizione, e sulle due quinte rappresentate dal tempio di Adriano e dal Pantheon, viene animato da figure di classica bellezza realizzate con sapienti e rapidi tocchi. In una mia lettera alla proprietà, nel 2011, palesavo la corretta individuazione dell'autore di questi personaggi nel lucchese Pompeo Batoni che è a Roma nella seconda metà degli anni Trenta. Evidente è la realizzazione *in primis*, da parte di Giovanni Paolo Pannini, delle architetture che anche a occhio nudo sono visibili in trasparenza sotto le figure, realizzate in un secondo momento da Pompeo Batoni. L'assegnazione delle figure alla mano del Batoni è inequivocabilmente confermata da raffronti con altre opere note da lui realizzate in collaborazione con Hendrick van Lint, in particolare con la coppia della Galleria Pallavicini e con il dipinto nella collezione del marchese Malvezzi Campreggi di Roma. La datazione avanzata, tra il 1735 e il 1740, è oltremodo convincente e perfettamente abbina la maestosità della composizione che caratterizza le opere del Pannini in quel periodo di piena maturità alla bilanciata e classica bellezza delle contemporanee figure del Batoni. Il Pannini dipinse in quegli anni vedute ideali accorpando monumenti simili, l'obelisco di Thutmose III, il Pantheon a destra e il tempio della fortuna a sinistra: si vedano una delle vedute di Indianapolis (circa 1735) e un'altra a Liverpool (1740 o 1741). Peculiare è anche l'inserimento, in primo piano a destra, di una fontana ideata dallo stesso Pannini che la replica in un altro dipinto oggi al John and Mable Museum.

Grazie anche a un'indicazione presente sull'antico telaio, si è potuta ricostruire la provenienza del dipinto dall'importante collezione inglese del colonnello Fairfax Rhodes, cugino di Cecil Rhodes che diede il nome alla Rhodesia, ora Zimbabwe. Fairfax, laureatosi in legge nel 1870 all'Università di Cambridge presso il Trinity College, esercitò la professione di avvocato dinanzi alle corti superiori e negli anni 1879 e 1880 servì anche nella Royal Sussex Artillery Militia conseguendo il grado di colonnello. Nel 1900 si trasferì ad Andoversford nel Gloucestershire in una sontuosa dimora chiamata Brockhampton Park, dove raccolse un'ampia collezione di libri rari e una collezione di dipinti, principalmente di pittori inglesi, ma anche di antichi maestri. Alla scomparsa del colonnello Fairfax Rhodes, avvenuta nel 1928, la collezione di libri fu lasciata alla Cambridge Union Society e costituisce ancora uno dei vanti di questa istituzione. La sua collezione di quadri fu dispersa in un'asta di Sotheby & Co. effettuata a Londra l'11 luglio del 1934. Nell'ultima sezione del catalogo dedicata ai dipinti degli "old masters", fra cui gli italiani Maratta, Guido (Reni), Sassoferrato e Cipriani, il lotto 145 è costituito dal dipinto "G.P. Pannini *Roman Ruins and figures*" di dimensioni "61in. by 56in." corrispondenti a quelle del presente quadro.

M. G.



39. *Crocifissione*

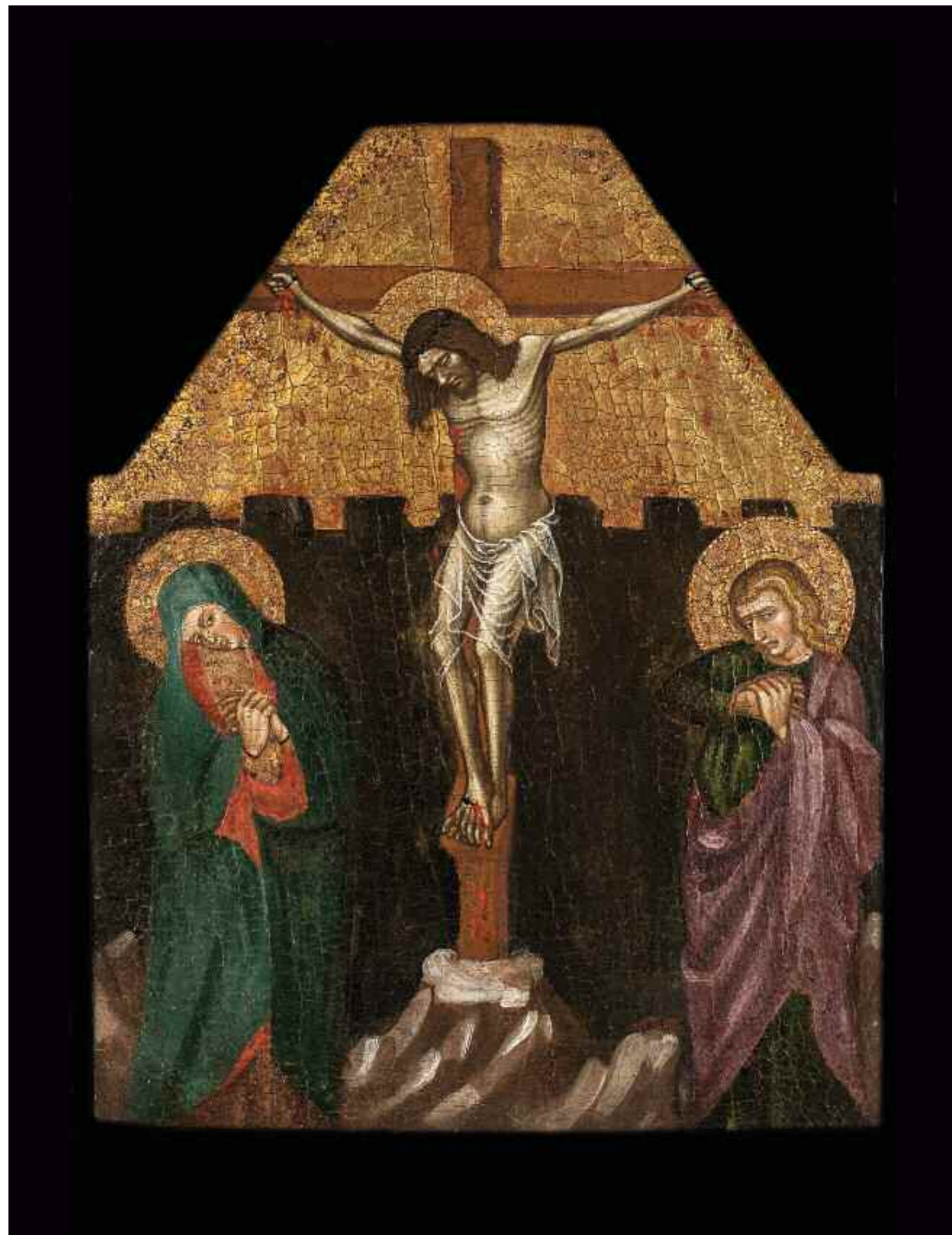
Maestro di Incisa Scapaccino
Crocifissione
 1410 ca.
 tempera e oro su tavola
 cm 37,8 x 30 x 33,5

La piccola tavola appartiene al polittico smembrato di Incisa Scapaccino proveniente dalla distrutta Pieve dei Santi Vittore e Corona e attualmente in Nostra Signora del Carmine, riferito a un artista di formazione ligure al quale è stato assegnato il nome convenzionale di "Maestro di Incisa Scapaccino". Il dipinto con Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni Evangelista, era collocato in origine nella cuspide centrale del polittico, a sormontare l'immagine centrale con la Madonna col Bambino.

Nel Settecento, a seguito dell'ampliamento della chiesa poi dedicata a San Giovanni Battista, le tavole già smembrate vengono inserite entro una movimentata cornice in stucco datata 1736; in quel contesto il dipinto con la Crocifissione assume la funzione di porticina a chiusura della nicchia con la reliquia della Santa Croce, posta sopra l'omonimo altare.

Rimosse dalla cornice alla fine degli anni Venti del Novecento, le tavole del polittico furono trasportate in canonica lasciando in loco quella con la Crocifissione, rivelatasi successivamente una copia dell'originale, scomparso nel 1920 insieme alla tavola centrale con la Madonna col Bambino. Il riferimento al Maestro di Incisa Scapaccino è stato oggetto negli ultimi anni di un ampio dibattito critico. Identificato con il pittore Andrea de Aste da De Marchi nel 1991, nello stesso anno Boskovitz riferisce il polittico al Maestro dei Penna e riconosce sul mercato antiquario la tavola centrale raffigurante la Madonna col Bambino che era stata, nel 1920, sostituita da una copia. Giuliana Algeri conferma l'appartenenza del polittico alla cultura ligure e fissa la datazione dell'opera al secondo decennio del secolo XV. Il nome di Andrea de Aste viene riproposto da Elena Rossetti Brezzi che pubblica le tavole ancora esistenti nella chiesa di Nostra Signora del Carmine (ricomposte su un unico pannello a seguito del restauro degli anni Settanta) con quella della Madonna col Bambino attualmente di ubicazione sconosciuta; a queste, grazie al ritrovamento, si potrà aggiungere la tavola centrale con la Crocifissione oggi recuperata.

R. V.



40. Anfora apula con *Bellerofonte e Iobate*

Attribuito al Pittore di Baltimora
340-320 a.C. ca.
h. cm 90; diam. max. 37; diam. orlo 28; diam. piede 20

Anfora con ricca decorazione accessoria e dettagli enfatizzati dall'uso della sovradipintura bianca. Il vaso, per le raffigurazioni a tema salvifico e dionisiaco, è forse più pertinente alla sfera funebre che a quella nuziale, che pure è più direttamente evocata.

Il lato principale mostra l'arrivo di Bellerofonte presso il re della Licia Iobate. L'eroe tiene per le briglie il cavallo alato Pegaso e indossa il *petaso*, un copricapo tondeggiante. La sua missione è di consegnare una lettera sigillata al sovrano, da parte di Preto, re di Argo, ma ignora che questa contiene la sua condanna a morte, che Preto chiede a Iobate di eseguire immediatamente. Iobate (che ha in mano la lettera), invece, imporrà a Bellerofonte pericolose prove e, alla fine, gli concederà in moglie sua figlia Filonoe, raffigurata seduta a destra della scena.

L'altro lato presenta due giovani sposi, come indicano le fiaccole nuziali accese dietro di loro; i tirsi fioriti che compaiono nella scena potrebbero far identificare la coppia con Dioniso e Arianna. Nel registro sottostante alcuni giovani recano vasi rituali e oggetti personali.

Il vaso è attribuito al Pittore di Baltimora, come la *loutrophoros* con Perseo e Andromeda n. 65. Lo stile dell'artista traspare da numerosi elementi, fra i quali la resa di alcune figure con il capo lievemente inclinato e il volto raffigurato di tre-quarti, la caratterizzazione delle acconciature, dei gioielli e degli accessori, degli abiti e degli elementi d'arredo; è significativa anche la disposizione, la rappresentazione e la scelta tipologica della decorazione accessoria.

Al Pittore di Baltimora e alla sua cerchia si devono la maggior parte delle attestazioni del mito di Bellerofonte nella ceramica apula coeva.

V. L.



41. Cratere a calice attico con lotta tra *Grifi e Amazzoni*

Attribuibile alla produzione attica dello stile di Kerç
Prima metà del IV secolo a.C.
h. cm 46; diam. orlo 41; diam. piede 15

Sul lato principale è raffigurata la scena del combattimento tra un grifo, con il corpo sovradipinto a vernice bianca (con le ali trattate a risparmio), attaccato da due amazzoni a cavallo, in difesa di altrettante amazzoni distese a terra, la prima fra le zampe dell'animale, l'altra ormai esanime distesa al suolo. Sul lato secondario è una scena analoga ma in questo caso al centro è una amazzone che lotta fra due grifi, in basso a destra è uno scudo con *episema* a forma di serpente, a sinistra una girale floreale; in corrispondenza dell'amazzone una serie di elementi circolari risparmiati definiscono sommariamente il suolo roccioso, secondo un espediente decorativo che serve a rendere nella ceramica figurata pochi ed essenziali particolari ambientali. La scena si presenta alquanto insolita, poiché associa questi particolari animali fantastici, che generalmente secondo il mito sono in perenne lotta contro il popolo degli arimaspi per il controllo delle miniere d'oro della Scizia, oppure raffigurati mentre azzannano altri animali, e le amazzoni, donne guerriere solitamente raffigurate in duri scontri con i Greci.

Morfologicamente il cratere a calice di forma così allungata si rifà a tipologie di IV secolo a.C., come del resto anche lo stile affrettato e sommario. In questa fase i pittori attici non raggiungono il livello della contemporanea ceramica italiota, come è ben evidente ad esempio confrontando questa scena con le complesse composizioni della classe dei crateri a mascheroni apuli. Se inizialmente le botteghe attiche recepiscono lo stile fiorito proprio della ceramica apula, progressivamente si assiste alla trasformazione in opere più corsive, secondo quello che viene denominato "stile di Kerç". A partire dal 360 a.C. circa ci si dedica alle decorazioni di vasi di grandi dimensioni, come le grandi *pelikai*, le figure si affollano e si sovrappongono a occupare l'intera scena e il bianco viene usato su grandi superfici, come nel caso di questo cratere a calice, dove le figure sono rappresentate agili, senza manierismo, dalle *silhouettes* semplificate e sommarie, con rapidi tratti per la definizione dei particolari interni e la figura centrale del lato principale, il grifo, dipinto ampiamente a v. bianca molto densa.

E. S.



42. *Madonna con Bambino e i Santi Crispino e Crispiniano*

Giovanni Domenico Ferrucci (1619-post 1669)
Madonna con Bambino e i Santi Crispino e Crispiniano
 1662 ca.
 olio su tela
 cm 235 x 150

Realizzata per la Confraternita dei Santi Crispino e Crispiniano, la tela fino al 1976 era conservata nella Chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio a Lucca, da cui risultò assente nel corso di una verifica in occasione della mostra "La pittura a Lucca nel primo Seicento" (1994-1995).

I due santi, che erano fratelli, recano in mano la palma del martirio che avvenne nel 286 a Soissons, in Francia, mediante decapitazione. Gli oggetti a terra vicino ai calzari che i due personaggi indossano, sono attrezzi da calzolari (una lesina, un trincetto e un bussetto), una professione svolta da Crispino e Crispiniano, titolari della Confraternita. Al centro, su una nuvola, è assisa la Vergine col Bambino; fa da sfondo una raggiera di luce costellata da testine di angioletti; la veduta in basso rappresenta un tratto costiero su cui si erge una struttura militare in rovina. Il dipinto è stato assegnato al fiesolano, naturalizzato lucchese, Giovanni Domenico Ferrucci.

Il biografo fiorentino Filippo Baldinucci riferisce che il pittore fu allievo di Cesare Dandini insieme a Jacopo Giorgi, Antonio Giusti e Alessandro Rosi. Ferrucci giunse a Lucca intorno alla metà del secolo, ottenendo da subito lusinghieri consensi nell'ambiente artistico locale: nel 1652, il giovanissimo Antonio Franchi, futuro ritrattista dei Medici, lo inizia a frequentare, definendolo più tardi nella sua autobiografia "pittore di gran pratica e quasi de' buoni di quella città". Tuttavia Ferrucci non ebbe una particolare attenzione da parte della letteratura artistica locale, contrariamente ad altri artisti forestieri. La sua produzione è quasi esclusivamente a carattere sacro, con qualche eccezione per la ritrattistica. L'attività a Lucca è circoscritta tra la *Madonna del Carmine* a S. Martino in Vignale del 1652 e i *Santi Antonio e Pietro Martire* in S. Romano del 1669. Nel tempo apporta al suo stile elementi fiorentini: dal Curradi, per la composizione chiara e i volti malinconici dei personaggi che si atteggiavano pacatamente; da Cesare e Vincenzo Dandini per le assonanze fisionomiche e i panneggi classicheggianti che avvolgono i corpi e per le tonalità blu petrolio. Il dipinto con i Santi Crispino e Crispiniano è da associare alla tela con la SS. *Trinità* e i *Santi Carlo Borromeo e Leonardo* (Oratorio della SS. Trinità) e le *Sante Caterina d'Alessandria e Lucia* a Borgo a Mozzano (Lucca), opere eseguite all'inizio degli anni Sessanta che testimoniano un'apertura anche verso la ricerca luministica derivata da Pietro Paolini, il pittore più rappresentativo a Lucca nel Seicento.

C. C.



43. Piatto apulo a figure rosse

Attribuibile alla produzione apula
340-310 a.C.
h. cm 3,7; diam. orlo 16,7; diam. piede 6,4

Piatto con labbro poco aggettante, vasca carenata a profilo convesso, piede ad anello con raccordo concavo.

Esterno interamente verniciato in nero, ad eccezione del piede che è risparmiato e presenta una fascia nera in corrispondenza del piano di posa e del piede interno. All'interno, motivo a onde correnti intorno al tondo centrale.

Nel tondo centrale un profilo femminile rivolto a sinistra. I capelli sono raccolti in un *kekryphalos* ricamato, impreziosito da un diadema in cui si alternano raggi e perle; sono inoltre presenti un orecchino a pendente con perle e una collana. Sullo sfondo, quali riempitivi, una rosetta e un tralcio vegetale.

Il profilo femminile costituisce uno dei temi maggiormente diffusi sulla produzione apula (e non solo) a figure rosse della seconda metà del IV secolo. La diffusione di questo soggetto sul vasellame destinato alla sepoltura è tale da aver fatto ipotizzare che fosse divenuto un tema distintivo dell'ambito funerario. Costituisce inoltre uno dei contenuti la cui popolarità crescerà progressivamente nel tempo, fino a diventare uno dei pochi soggetti riprodotti nella più tarda fase della produzione, quando si assisterà alla progressiva scomparsa delle raffigurazioni complesse. È credibile che la realizzazione di questo tema fosse affidato a maestranze specializzate.

A.F.F.



44. *Stamnos* apulo a figure rosse

Attribuibile alla produzione apula
Prima metà del IV secolo a.C. (370 a.C. ca.)
h. cm 32; diam. orlo 25; diam. max. 28; diam. piede 17,5

Il lato principale presenta una scena di simposio: al centro, su una *kline* due giovani semidistesi, con *hymation* dalla vita in giù, adagiati su cuscini e stoffe riccamente decorate; il giovane a destra è identificabile con Dioniso, coronato e con *kantharos* (la sua coppa simbolica) sovradipinto a vernice bianca, quello a sinistra solleva probabilmente una coppa da vino. Presso di lui, al bordo della *kline*, è seduta una flautista con *aulos*; alle sue spalle è visibile parzialmente la figura di un giovane che regge un *kalathos* (Erote?); presso di loro un cesto, probabilmente di vimini (la decorazione a fasce incrociate in realtà è la trasposizione in pittura dell'intreccio di fibre vegetali) in cui è collocato del cibo (frutta o dolci). Alle spalle di Dioniso è raffigurata una fanciulla stante (se ne conserva solo la metà superiore) con coroncina e capelli raccolti con una benda, con gioielli sovradipinti a v. bianca. Al centro della scena un *kottabos* costituisce l'elemento più importante: si tratta infatti della rappresentazione di un particolare momento del simposio, quando i commensali fanno a gara per colpire i piattelli di questo strumento metallico con le ultime gocce di vino che rimangono sul fondo della propria coppa; in questo caso è il giovane di sinistra che probabilmente sta tentando il lancio. Sul lato secondario è dipinta una scena di genere: al centro un giovane, nudo, seduto su una roccia, con *phiale mesomphalos* nella sinistra e ramo nella destra; gli sta di fronte una giovane donna che veste un leggero chitone, con coroncina e *kekryphalos*, riccamente adornata di gioielli. Ai lati sono raffigurati, rispettivamente, a destra un giovane nudo con benda e una colomba, a sinistra, alle spalle di un altro giovane, una fanciulla analoga alla precedente. In alto i due elementi circolari decorati costituiscono la riproduzione stilizzata di fiori. Si tratta di un esemplare molto interessante pertinente alla generazione di vasi apuli a figure rosse antecedenti il Pittore di Dario, che necessiterà un ulteriore approfondimento per i numerosi spunti di riflessione che offrono sia la forma sia la raffigurazione dei personaggi: per quanto riguarda la prima, inusuale risulta la riproduzione di uno *stamnos*, rispetto ad esempio ad analoghi contenitori da simposio come i crateri, molto più imitati; a questo si aggiunge la connotazione delle figure con una estrema caratterizzazione fisionomica. Forma ellenica dunque con una serie di inserimenti più rispondenti alle esigenze della committenza indigena: il contesto di origine potrebbe essere dunque un ricco corredo funebre maschile di ambito apulo.

E. S.



45. *Hydria* attica a figure nere

Attribuibile a officine attiche
 Seconda metà del VI secolo a.C. (540 a.C.)
 h. cm 42,5; diam. orlo 26; diam. max. 32

La derivazione di questa forma da prototipi metallici è ben evidente dalla presenza di tre bugnette coniche all'attacco superiore dell'ansa verticale sull'orlo, che rimanda al fissaggio con chiodini dell'ansa applicata sul bordo nella forma in bronzo. Sulla spalla è rappresentata la scena della lotta fra Eracle e il Leone di Nemea, alla presenza di Athena armata, inginocchiata a sinistra, e di una coppia maschile a destra, rappresentata da un anziano barbato e ammantato, seduto su un basso seggiolino pieghevole (*dypbros*) e un giovane inginocchiato con una lancia. Le figure presentano sovradipinture in rosso per la definizione di capigliature, criniera e particolari delle vesti; la figura di Athena ha il corpo a vernice bianca, probabilmente per distinguere la sua natura divina dagli altri personaggi. La scena principale raffigura la partenza di un giovane in nudità eroica, mentre sta per salire su una biga, circondata da alcuni attendenti: il primo è davanti ai cavalli, nudo, con una benda fra i capelli sovradipinta in rosso, si prepara a mettere loro il morso; al centro, seminascosto dai corpi degli animali, un altro personaggio maschile vestito con un lungo chitone aiuta il più giovane nell'aggiogamento al carro; un terzo uomo barbato, più anziano dei precedenti, si rivolge al giovane in partenza per porgergli una coppia di lance. Inferiormente è una cornice con una *theoria* di cinghiali e leoni.

L'*hydria* rientra nella produzione attica del terzo venticinquennio del VI secolo a.C., caratterizzata dall'officina del Gruppo E, una bottega di artisti anonimi cui è associato il nome del grande *Exekias*, che predilige le imprese di *Herakles*, eroe caro ad Athena. In qualche modo connessa con l'attività di questi ceramografi è il Pittore F 51, il cui disegno ha gli stessi tratti di solenne grandiosità delle figure, vivacizzate dal colorismo e dal forte effetto di contrasto cromatico. Le imprese di *Herakles* dunque sfruttate in chiave politica nell'età di Pisistrato: si racconta infatti che egli, al suo ritorno dall'esilio, sarebbe entrato in Atene nelle vesti del mitico eroe su un carro guidato da una fanciulla sotto le spoglie di Athena, come mostra una *hydria* del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, proveniente da Pescia Romana, attribuita al Pittore di Zurigo, analoga morfologicamente all'*hydria* qui presente; questa dunque potrebbe essere stata rinvenuta in Etruria, rientrando nell'enorme mole di importazioni ceramiche greche, prima corinzie e poi attiche, che caratterizzano i ricchi corredi funerari etruschi di età arcaica.

E. S.



46. Anfora apula a figure rosse

Attribuita al Pittore di Haifa
340-320 a.C.
h. cm 75; diam. orlo 23,7; diam. piede 16,8

Anfora con labbro estroflesso, bocchello troncoconico, collo distinto dalla spalla mediante un cordoncino rilevato all'altezza dell'attaccatura delle anse, spalla con profilo concavo, corpo ovoidale, piede a echino; anse a nastro impostate sul collo e alla base della spalla.

Sul bocchello tralcio di alloro; sul collo palmette; sulla spalla finta baccellatura e, al di sotto, fascia con girale corrente e motivi a goccia sul lato A e un motivo a onde correnti sul lato B. Sotto la scena figurata fascia a meandro semplice, intervallata da alcuni riquadri con croce inscritta e puntini. Sotto le anse linguette e una composizione di due palmette sovrapposte affiancate da girali.

Al centro del lato principale un'edicola funeraria (*naiskos*) su basamento decorato da girali e presso il quale sono raffigurati due scudi, con colonne ioniche e timpano coronato da acroteri a palmetta. All'interno un giovane, solo in parte coperto dal mantello, di profilo e con il piede destro al di sopra di una roccia; nella mano destra impugna uno strigile, mentre nella sinistra tiene l'elmo a *pileus*, caratteristico dei guerrieri indigeni della Puglia. Sullo sfondo una benda, una palla e una finestra. Ai lati dell'edificio due figure, una femminile e una maschile, con lo sguardo rivolto al giovane: la prima reca una corona, mentre il secondo – appoggiato a un bastone – una ghirlanda. Sull'altro lato tre ammantati di profilo in conversazione. Sullo sfondo, in basso, foglie di palma e alcune rocce; in alto finestre, un dittico e una ghirlanda.

Il defunto è rappresentato all'interno del suo monumento funerario e gli elementi che lo accompagnano si riferiscono tanto alla sfera della palestra (strigile), quanto a quella militare (*pileus*, scudi).

L'anfora è stata attribuita da A.D. Trendall al Pittore di Haifa, uno dei ceramografi che operano all'interno dell'officina dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba, localizzata a Taranto.

A.F.F.



47. Cratere apulo a colonnette a figure rosse

Vicino alla cerchia del Pittore di Boston 76.65
355-345 a.C. ca.
h. cm 56; diam. orlo 40

Anche nel caso di questo vaso, le raffigurazioni dipinte alludono al rituale funerario, in funzione del defunto eroizzato di cui è sottolineato il valore militare; a queste cerimonie partecipano offerenti recanti oggetti sacri, anch'essi rappresentati.

Questo cratere presenta un orlo sporgente, superiormente piatto, decorato con un tralcio d'ulivo. L'alto collo cilindrico mostra invece un tralcio di edera con foglie a cuore e fiori circolari, mentre la breve spalla è decorata con linguette. Le anse sono costituite da doppi bastoncelli impostati verticalmente sulla spalla e collegati all'orlo tramite una piastrina, decorata con palmette.

Sul lato principale, sul ventre, il campo decorativo è delimitato lateralmente da un motivo a doppia fila di punti e inferiormente da motivo a meandro; in esso è rappresentato un guerriero seduto, in costume apulo (veste una corta tunica aderente a righe nere, rosse e bianche fermata in vita da un cinturone sovradipinto in giallo, alti calzari e un berretto conico da cui scendono riccioli sulla spalla) ed è seduto verso sinistra su un rialzo del terreno: con la mano sinistra regge la lancia, con la destra un cesto con tralcio e una corona. Su entrambi i lati del guerriero sono presenti figure femminili, che indossano lunghi chitoni fermati in vita da una cintura bianca, calzari bianchi e ricca parure di gioielli (armille, collana, orecchini a grappolo, *stephane* raggiata, capelli raccolti in un *kekryphalos* con nastri bianchi): la figura a sinistra regge con la mano destra un tirso bianco, mentre nella sinistra un cratere a colonnette in tutto simile a questo (vi è addirittura rappresentata la scena dipinta nell'altra faccia del vaso!); la figura a destra invece ha in mano un flabello e una ghirlanda con tre rosette. Concludono la scena grappoli, patere, bende e altri elementi, mentre file di punti bianchi indicano i diversi livelli del terreno. Sull'altro lato del cratere sono dipinti tre giovani ammantati, di cui quelli laterali con braccio scoperto in appoggio su un bastone; al di sopra sono infine presenti un dittico e motivi circolari e rettangolari.

S. F.



48. Vedute di Roma e dintorni

Scuola romana

Rovine del tempio di Vesta

Tempio di Antonio e Faustina con la chiesa di San Lorenzo in Miranda

Piazza della Bocca della Verità

Tempio di Concordia

Arco di Tito

Basilica di Massenzio

secolo XVIII

olii su tela

cm 63 x 76; 60 x 74; 60 x 72; 60 x 72; 61 x 75; 61 x 74

Montefiascone (Viterbo), Curia Vescovile

Le sei piccole tele fanno parte di un nutrito gruppo di dipinti provenienti dal Palazzo Vescovile di Montefiascone, che rappresentano marine e paesaggi fluviali e lacustri di fantasia, oltre ad alcune vedute di Roma e dintorni. Sono questi ultimi i soggetti delle opere esposte in mostra, con scorci tipici della produzione pittorica romana settecentesca destinata in particolare ai viaggiatori stranieri, ai ricchi visitatori desiderosi di riportare in patria un colto *souvenir* del loro soggiorno.

Le vedute propongono luoghi e monumenti distribuiti nell'itinerario obbligato circoscritto tra Campidoglio, Palatino e Celio, già allora zone emarginate dal moderno sviluppo urbanistico, ma che offrivano scorci suggestivi sulle antiche rovine, talvolta accostate a chiese e palazzi contemporanei. Non sempre le vedute sono assolutamente fedeli: è il caso dell'inserimento delle *Rovine del Tempio di Vesta* di Tivoli nel contesto cittadino romano, come denunciato dai dettagli architettonici di contorno.

A diffondere una visione lirica e ideale della città sono alcuni pittori vicini ai circoli letterari dell'Arcadia, come Paolo Anesi e Giovanni Battista Busiri, alla cui produzione possono accostarsi i dipinti viterbesi. Minuziosamente delineate, le vedute sono pertanto soffuse da un gusto arcadico e talvolta accentuatamente scenografico, con inusitate angolazioni prospettiche e quinte grandiose, non immuni da un tocco vagamente pittoresco assai gradito ai viaggiatori forestieri. I punti di vista proposti, infatti, permettono quasi sempre di animare il proscenio con piccole figure in conversazione o intente alle attività quotidiane, dando vita a un vedutismo di matrice vanvitelliana, fedele non solo a una visione ideale, ma anche a una vivace rappresentazione della realtà.

B. M.





49. Cratere a campana

Attribuibile alla produzione campana
330-300 a.C. ca.
h. cm 45; diam. orlo 44

Sul lato principale del cratere sono visibili: a sinistra una figura femminile alata, seduta su una roccia, verso la quale si volge una figura androgina, in piedi; sull'altro lato sono due figure androgine affrontate, disposte allo stesso modo, ossia una seduta a sinistra e l'altra in piedi a destra. Alcuni dettagli, quali i gioielli e le acconciature con diademi dei personaggi e gli oggetti che essi recano in mano (bende, strumenti) erano originariamente sovradipinti e sono attualmente evanidi. Sotto l'orlo è un tralcio di olivo orizzontale; sotto il campo figurato corre un fregio che alterna un motivo ondulato irregolare a diversi motivi a meandro (quadrangolari, quadripartiti e tondi).

La resa dei soggetti è simile nel trattamento dei volti, delle acconciature e nel disegno anatomico; tendenzialmente gli arti superiori appaiono troppo grandi rispetto al corpo, mentre le teste sono minute; i panneggi sono disegnati in modo schematico e bidimensionale. Le figure androgine, caratterizzate dalla linea morbida e piena dei pettorali e da numerosi gioielli, richiamano le immagini di Eros presenti in numerose serie di vasi apuli e campani prodotti nella seconda metà del IV secolo a.C. In questo caso, tuttavia, si tratta di figure prive di ali (le quali compaiono invece nella figura femminile seduta, forse una Nike).

Confronti generici possono essere istituiti con diverse produzioni campane nelle quali compaiono di frequente scene con Eros e/o con coppie di personaggi affrontati, quali ad esempio il Pittore della Nike Seduta, il Pittore della Foglia d'Edera e il Pittore di Spinazzo.

V. L.



50. *Loutrophoros* apula a figure rosse

Attribuita al Pittore di Dario
Tardo apulo, 340-330 a.C. ca.
h. cm 80.7; diam. 37
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

La *loutrophoros* (tipo di vaso associato alle tombe dei giovani defunti prima delle nozze) è ben adatta a celebrare la tragica sorte dei Niobidi. Le scene figurate sono delimitate lateralmente da palmette e volute poste al di sotto delle anse, in alto da una decorazione di girali che si avvolgono intorno a una testa femminile, in basso da un meandro che sottolinea la base della pancia ovoidale. Su di un lato, un tempio (*naiskos*) offre protezione a una donna dall'aspetto triste: crudelmente punita per essersi vantata di aver messo al mondo una progenie più numerosa di quella di Latona, Niobe è condannata a piangere i suoi figli uccisi da Artemide e Apollo (in alto a sinistra) e ad essere trasformata in pietra, sulla montagna di Sipilo (in alto a destra di fronte a Pan), come si deduce dalla fascia bianca sui suoi piedi e all'estremità del suo mantello. Alla sua pena prendono parte i personaggi della nutrice, del pedagogo, di Merope, anch'essa a lutto per i suoi figli, di una supplice, e di suo fratello Pelope. Sull'altro lato, sono rappresentate alcune figure giovanili intorno a una fontana monumentale.

Tre iscrizioni sono ancora in parte leggibili: S[I]PYL[OS], PELOPS, MEROPE; una quarta è più incerta: AMPH (?). Alcune sovradipinture sono evanide, in particolare sul collo e sulle colonne del *naiskos*.

C. P.



51. *Hydria* apula con *Perseo e Andromeda*

Attribuibile all'ambito del Pittore di Chamay

350-340 a.C. ca.

h. cm 61,5; diam. orlo 21,8; diam. max. 40; diam. piede 18,5

Al centro della complessa decorazione dell'*hydria* (vaso per acqua) spicca la principessa etiope Andromeda, legata a uno scoglio (o a una struttura lignea) mentre attende che un essere mostruoso, inviato dal dio Poseidone, emerga dal mare per divorarla: alla sua destra siede, affranta, la madre Cassiopea e intorno sono disposti ancelle e soldati, abbigliati all'orientale con corte tuniche a lunghe maniche ricamate, alti calzari e berretti frigi. Nel registro inferiore il re Cefeo, all'interno della reggia (simboleggiata da un alto trono privo di spalliera), supplica in ginocchio Perseo di liberare la figlia. L'eroe, con una tiara crestatata, ha in mano l'*harpe* (falcetto) con cui ha decapitato la Gorgone Medusa: questo è l'unico accenno, indiretto, alla felice soluzione del dramma, quando Perseo affronterà il mostro marino e lo trasformerà in pietra grazie al potere della testa della Gorgone. Andromeda, miracolosamente scampata a un tragico destino, diverrà la sposa del suo salvatore.

Questo mito, per la valenza positiva e salvifica che esprime, è spesso raffigurato nella ceramica apula, in particolare nei vasi destinati alle cerimonie funebri (vedi anche la *loutrophoros* n. 65).

L'autore del vaso ha forse tratto ispirazione da trasposizioni teatrali della vicenda: sotto questa luce alcuni elementi della decorazione forniscono all'osservatore interessanti indizi. Ad esempio, la struttura quadrangolare alla quale è legata Andromeda potrebbe riprodurre un essenziale allestimento scenografico; i ricchi costumi sono destinati a suggerire, con le loro fogge inconsuete, lontane atmosfere esotiche; l'assenza del mostro marino, che solitamente accompagna le raffigurazioni di Andromeda, potrebbe essere dovuta alla difficoltà pratica di presentare in scena questo personaggio, che forse era solo evocato indirettamente (con mezzi narrativi e/o effetti sonori fuori scena).

L'*hydria* ha dettagli modellati in rilievo all'orlo, alle anse e sul fondo, che si ispirano alle decorazioni cesellate dei recipienti in metallo. Altri vasi con forma e caratteristiche simili sono stati dipinti dal Pittore di Chamay, al quale l'autore di questo esemplare si avvicina nello stile.

V. L.



52. *Phiale* apula a figure rosse

Attribuibile alla bottega dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba
340-320 a.C.
h. cm 15; diam. orlo 41; diam. piede 14,5

Phiale con labbro aggettante pendulo, vasca carenata a profilo convesso, piede a campana; anse verticali a nastro, con costolature impostate sul labbro e sulle quali sono presenti borchie a forma di fungo; decorazioni analoghe ai lati delle anse. All'esterno, sul risvolto del labbro, fregio a ovoli e punti; sotto le anse una composizione di tre palmette e girali; sotto le zone figurate fascia continua di meandri intervallati da riquadri con croci e punti. All'interno tralcio di foglie di vite e – più internamente – fregio a onde correnti; sotto la fascia figurata fregio a ovoli con punti e, nell'esergo, due ramoscelli che convergono verso una rosetta centrale.

La decorazione figurata, all'esterno, prevede: sul lato A un Eros androgino che tiene una corona e un flabello (una sorta di ventaglio utilizzato durante alcune cerimonie) e avanza verso una donna seduta su una roccia che regge una *phiale* da cui emergono offerte e uno xilophono; sullo sfondo tralci vegetali, bende e una palla; sul lato B una donna seduta su una cista decorata, che regge nella mano destra uno specchio; sulla sinistra un Eros androgino che reca una ghirlanda, sulla destra una seconda figura femminile che porge una corona e un secondo flabello.

Anche all'interno sono presenti tre figure. Quella principale è una donna seduta di tre quarti su una roccia, rivolta a sinistra. Indossa calzari e un chitone legato in vita da una cintura; è ornata da orecchini, collana e bracciali. Nella mano sinistra tiene uno xilophono, nella destra una palla e una cista, appoggiata sulla gamba. Verso di lei avanza, da sinistra, un Eros androgino in volo, con le ali spiegate che reca una ghirlanda; alle sue spalle un giovane nudo, che tiene il mantello svolazzante in parte sulla spalla destra e in parte avvolto intorno al relativo braccio; sullo stesso lato è raffigurato anche un bastone a cui il giovane si appoggia. Nella mano sinistra tiene un oggetto non meglio identificabile, mentre nella destra, sollevata e rivolta alla donna, una ghirlanda fiorita. Sullo sfondo elementi vegetali che scaturiscono dal terreno, una rosetta e due tralci convergenti verso un fiore centrale in alto.

Le tre scene figurate rimandano chiaramente al mondo dell'Eros e delle nozze. Da una parte sono infatti presenti tutti gli elementi solitamente utilizzati per indicare il momento di passaggio dalla fanciullezza (palla) all'età adulta (le ciste contengono gli strumenti per i lavori di rango, gli specchi sono strumenti di seduzione, il flabello è appannaggio delle donne sposate, lo xilophono è strumento direttamente connesso ad Afrodite ed Eros). Dall'altra il carattere 'erotico' della scena è reso esplicito dal gesto compiuto dal giovane raffigurato all'interno della *phiale*, che tende la propria mano verso la donna per invitarla all'amore.

Stilisticamente la *phiale* mostra diverse affinità con vasi attribuiti a ceramografi operanti nella bottega dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba, localizzata a Taranto e attiva dopo la metà del IV secolo a.C.

A.F.F.



53. *Kylix*

Attribuita al Pittore di Tleson
VI secolo a.C.
h. cm 14; diam orlo 22

L'importante reperto archeologico proviene da scavi archeologici clandestini effettuati nel 2009 nella Necropoli dell'Osteria all'interno del parco Archeologico di Vulci.

La *kylix* su alto piede, in parte frammentaria ma interamente ricomponibile, con labbro distinto e risparmiato (lip-cup), reca la firma del vasaio: *Tleson ho Nearchos epoiesen* (Tleson figlio di Nearchos fece); la decorazione è limitata a una coppia di palmette ai lati delle anse mentre l'interno della vasca è interamente verniciato con disco centrale risparmiato. Quasi certamente dipingeva egli stesso i propri vasi, ed è identificabile con il ceramografo attico detto Pittore di Tleson, artisticamente discendente dal più noto Nearchos, attivo nella tecnica a figure nere intorno alla metà e nel terzo quarto del VI secolo a.C.

Il Pittore di Tleson dipinge coppe di stile miniaturistico delle quali più di due terzi sono firmate, come in questo caso, da Tleson come vasaio. Le sue opere, tutte coppe, rappresentano un gruppo particolarmente omogeneo e compatto; la decorazione figurata è spesso limitata a immagini singole, animali quali cervi, capri, arieti, galli e galline, cigni, pantere e leoni, dipinti nel tondo centrale o sul labbro esterno, o, raramente, esseri favolosi come una sfinge o una sirena: "il pittore di Tleson infatti è un maestro insuperabile nella formulazione di un'immagine breve e conclusa, che ha la ben dissimulata semplicità di un epigramma" (E. Paribeni). Molto spesso invece, come nell'esemplare recuperato, la raffigurazione è inesistente e si riduce al motivo delle palmette e alla lunga iscrizione che, posta su entrambi i lati, assume tra le due anse una precisa valenza decorativa.

F. Z.



54. *Hydria* apula con scena funeraria

Attribuibile al Pittore di Copenhagen 4223
350-340 a.C. ca.
h. cm 50; diam. orlo 18; diam. max. 32; diam. piede 15

Sulla fronte dell'*hydria* è raffigurato un tempietto (*naiskos*) funebre, all'interno del quale vi è l'immagine (o la statua, come indica il colore bianco, che evoca il marmo o altro materiale lapideo) di una donna seduta; ai lati della struttura due giovani donne portano in offerta oggetti personali (ventaglio, specchio) e rituali (bende, ramoscelli, corone di fiori). Il retro del vaso è occupato da due grandi palmette sovrapposte affiancate da mezze palmette, volute e fiori campanulati.

Il soggetto suggerisce l'impiego del vaso nel corredo o per i riti funebri di una defunta di ceto elevato, come mostrano l'abito e gli accessori: la donna è ornata da un diadema e da altri ricchi gioielli, indossa eleganti vesti ricamate e reca in mano uno specchio e una cassetta contenente oggetti da *toilette*. Le offerte presentate dalle giovani donne enfatizzano contemporaneamente l'agiatezza e il prestigio sociale che la donna aveva sperimentato in vita e la condizione beata che le viene augurata nella nuova dimensione "ultraterrena".

Il vaso è attribuibile al Pittore di Copenhagen 4223, come il cratere n. 57, sebbene non si tratti di una delle forme vascolari più attestate nella sua produzione. A favore dell'attribuzione stanno confronti stilistici e formali, quali l'acconciatura e la caratterizzazione delle figure, il trattamento dei fiori e dei ramoscelli e la forma del *naiskos*.

V. L.



55. *San Sebastiano curato da Irene*

Francesco Rustici (1592-1626)

San Sebastiano curato da Irene

olio su tela

cm 133 x 190

Collezione privata

L'attribuzione del dipinto a Jan Van Bronchorst è stata recentemente superata da Vittorio Sgarbi che inserisce l'opera nel catalogo di Francesco Rustici, pittore senese, frequentatore della capitale già dal 1615, quando si presentò in cerca di protezione al medico Giulio Mancini, anch'egli nativo di Siena. A Roma il Rustici venne notevolmente colpito dall'arte del Caravaggio, a lui già in parte nota dalle aggiornate raccolte senesi, tanto che tornato a Siena tentò nella sua produzione pittorica un maggiore accostamento al vero. Tornò nella capitale ancora nel 1620 e nel 1621 e tra il 1624 e 1625 quando soggiornò presso monsignor Tantucci, vescovo di Grosseto, insieme all'incisore senese Orazio Brunetti. Questi riprodusse, proprio in questo periodo, le due varianti del tema del *San Sebastiano curato dalle pie donne* dipinte dal senese e riscontrabili una in una collezione privata fiorentina, l'altra nota in tre versioni in Galleria Borghese, nella Chiesa di San Sebastiano a Narbonne e nelle Gallerie Fiorentine. È probabile che anche la realizzazione di questo dipinto, oggi in collezione privata romana a seguito di un acquisto negli anni '50 dalla famiglia Borghese, appartenga alla produzione del Rustici negli anni 1624-1625, soprattutto per la somiglianza con la versione custodita nella Galleria Borghese. La tela Borghese ha una storia nota, citata per la prima volta dal Manili (1650), compare negli inventari della collezione a partire dal 1693, nel Catalogo della Quadreria Borghese dal 1790 e nell'Inventario Fidecommissario del 1883. Ancora il Romagnoli nelle sue *Biografie* menziona il dipinto come un "lavoro lodatissimo del Rustichino e inciso da Orazio Rustici". Di questa seconda versione, oggi in collezione privata, ma proveniente dalla stessa collezione Borghese, non risulta esserci traccia nei documenti analizzati.

L'episodio, in ambedue le tele romane, racconta del ritrovamento del corpo di San Sebastiano, terzo patrono di Roma, dopo San Pietro e San Paolo, trafitto dalle frecce e curato da Santa Irene e dalla sua serva. Riportato negli *Annali Ecclesiastici* di Cesare Baronio nel 1856, questo tema fu frequentemente rappresentato dai pittori della prima metà del XVII secolo, in contrapposizione all'altra raffigurazione che vede il santo legato a un tronco di albero e trafitto dalle frecce.

Le due tele romane sono le opere più patetiche tra quelle realizzate dal pittore senese e aventi lo stesso soggetto. Nell'espressione del santo sofferente dagli occhi imploranti e nella posizione del busto in torsione si inserisce un richiamo al *Lacoonte*, nota scultura del I secolo a.C., rinvenuta nel 1506 scavando in una vigna sul Colle Oppio nelle vicinanze della Domus Aurea di Nerone. La luce prodotta da una fonte esterna al quadro e proveniente dall'alto e frontalmente mette in risalto l'incarnato del santo e il volto di Santa Irene, lasciando nella penombra i personaggi secondari. Nella tela Borghese Sant'Irene è accompagnata da una sola serva, in quella di collezione privata le serve sono due. Inoltre tutta la raffigurazione della prima versione è immersa in un paesaggio, limitato da un grosso cespuglio che fa da quinta ai protagonisti. Nella seconda versione il fondo è invece lasciato scuro permettendo una maggior concentrazione nell'azione di primo piano.

G.S. G.



56. *La Vergine Assunta con i Santi Gregorio, Silvia e Angeli*

Pittore del secolo XVIII (Pompeo Batoni?)
La Vergine Assunta con i Santi Gregorio, Silvia e Angeli
 olio su tela
 cm 187 x 120

La pala d'altare censita da M. Minati nelle schede di catalogo ministeriali è stata trafugata dalla Chiesa di San Gregorio da Sassola a Roma il 14 marzo 2005 ed è stata recuperata il 21 ottobre 2011. Si tratta di un dipinto in buono stato di conservazione che era stato attribuito da P.I. Barbagallo nel 1982 al pittore lucchese Pompeo Batoni, noto forse maggiormente come ritrattista e pittore di scene mitologiche e storiche, ma autore in realtà anche di dipinti di soggetto sacro.

Tale attribuzione non compare altrove nella bibliografia relativa al pittore e non sono noti documenti atti per il momento a fornirne conferma. La collocazione originaria della pala dovrebbe essere sicuramente la Chiesa di San Gregorio da Sassola: il santo, in piedi, a figura intera, vi occupa infatti il posto d'onore. Complessivamente in buono stato, l'opera è di qualità e la figura della Santa Silvia, paludata all'antica, evoca effettivamente il classicismo solenne di Batoni. La datazione indicata dalla scheda di catalogo è tra il 1745 e il 1750, ma pare riferirsi soltanto alla presenza di Batoni a Roma – effettivamente chiamato a eseguire la pala con la Madonna e Santi della famiglia Gabrielli di Gubbio in San Gregorio al Celio – e non a notizie inerenti la commissione della pala qui discussa. Di buon livello l'impostazione complessiva del quadro, i dettagli dell'abito di San Gregorio che allarga solennemente le braccia rivelando la serica lucentezza della fodera del manto e la stola sottostante.

A supporto di un'attribuzione di così alto tenore, sarebbero necessarie maggiori conoscenze sulle fasi della decorazione e arredo della chiesa e sull'identità dei committenti che vi ebbero parte.

S. P.



57. Cratere apulo con scene funerarie

Attribuibile al Pittore di Copenhagen 4223
350-340 a.C. ca.
h. cm 84; diam. max. 41

Cratere a volute, prodotto per essere utilizzato in occasione di cerimonie funerarie e destinato a sepolture maschili di rango elevato. La scena principale sottolinea il valore militare del defunto, che vi compare celebrato come un eroe.

Il lato preminente è occupato da un tempietto (*naiskos*) che contiene le immagini di un guerriero seduto, circondato dalle sue armi, e di un giovane, probabilmente un servitore, che gli porge una spada; l'altro lato mostra una stele funeraria cinta da bende. Entrambe le strutture sono attorniate da giovani e ragazze che presentano offerte e compiono sacrifici in onore del defunto: nelle mani recano oggetti per la cura personale (cassetta per oggetti da toilette, specchio) e cultuali (vasi per libagioni, bende e corone). È presente una ricca decorazione accessoria che comprende sia motivi geometrici sia palmette, tralci e lussureggianti motivi vegetali (dai quali spunta una testa femminile); un abbondante uso di sovradipinture bianche, gialle e rosse. Nelle volute delle anse sono inseriti dei mascheroni a figure rosse. Il vaso è attribuibile al Pittore di Copenhagen 4223, in base allo stile della decorazione. Nella produzione di questo pittore, infatti, sono ben documentati personaggi che si accostano, per la scelta della postura e per la resa dei panneggi e degli accessori, a quelli presenti sul cratere. Contribuiscono all'attribuzione anche la forma e la decorazione del *naiskos* e della stele, la tipologia dei mascheroni inseriti nelle volute e quella dei motivi accessori, e infine la struttura del motivo a grandi palmette presente sotto le anse.

V. L.



58. *Pelike* attica a figure rosse

Attribuibile al Pittore di Egisto
480-460 a.C.
h. cm 42,5; diam. 28

Recuperato dal mercato antiquario, il vaso presenta una ricca decorazione.

Sul lato A della *pelike* è raffigurato Priamo mentre saluta Ettore che muovendo verso destra si volta indietro a guardare il padre. L'anziano re trattiene per un braccio il figlio prima della partenza, già armato con scudo circolare, lancia ed elmo dall'alto cimiero. Il sovrano è caratterizzato invece da un lungo chitone e da una barba bianca.

Sul lato B un uomo con lungo chitone e bastone da viaggio nell'atto di porre una corona sul capo di una donna rappresentata di profilo, seduta su un *klismos*, con uno specchio nella mano destra.

Nella parte superiore del vaso e sotto le anse è presente un fregio di palmette; nella parte inferiore un fregio a meandro.

G. C.



59. Cratere a volute a figure rosse

Attribuito al Pittore dell'Ilioupersis
Medio apulo, 370-350 a.C. ca.
h. cm 71,5; diam. 44
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

La monumentalità di questo cratere a volute è esaltata dalla ricchezza dei mascheroni a rilievo (Amazzone/testa con corna di ariete), che ornano la parte superiore delle anse sormontanti una larga imboccatura. L'uso dei colori per mettere in risalto la montatura e le vesti dell'Amazzone, le ali dei grifi e il pelo del cavallo da essi assalito sul collo, sotto due fregi di foglie di edera e di alloro, nonché il piccolo tempio situato in posizione centrale, caratterizzano l'inizio dello stile ornato.

L'innovazione dei pittori di Taranto in questo periodo si riflette ugualmente nella scelta di scene originali come quella inedita che orna la pancia del cratere e che potrebbe essere stata ispirata da una tragedia andata perduta di Euripide, *Dictys*. Perseo si avvicina, munito del suo falchetto (*harpè*) e della sua bisaccia (*kibisis*), al tempio di Poseidone (statua sull'altare), in cui si era rifugiata sua madre, Danae, per sfuggire a Polidette. L'atmosfera gioiosa che soprintende la danza delle menadi e dei satiri intorno Dioniso sull'altro lato del vaso, ricorda altresì che questo è stato destinato principalmente alla condivisione del vino mescolato all'acqua tra i convitati del simposio, che si intrattengono anche ascoltando poesie e narrazioni mitologiche.

C. P.



60. Cratere a mascheroni con scene funerarie

Attribuibile alla cerchia del Pittore di Copenhagen 4223
350-340 a.C.
h. cm 41; diam. orlo 39; diam. piede 20

Sul collo del cratere una protome maschile di profilo con copricapo di pelle sovradipinto in rosso e *diadema*, emerge da un fiore che a sua volta sorge da una complessa decorazione di girali vegetali desinenti in racemi ritorti e campanule, secondo la sovrabbondanza decorativa tipica dello stile fiorito della ceramica apula. In corrispondenza delle anse, su entrambi i lati è una coppia di cigni, dipinti in bianco con becco nero; nelle volute delle anse sono inserite protomi gorgoniche in bianco e giallo. Al centro della scena è raffigurato un *naiskos* funerario su alto basamento, sovradipinto in bianco: all'interno è raffigurato a destra un giovane nudo stante, con mantello porpora che ricade sulle braccia; regge la lancia nella sinistra, mentre tiene poggiato al suolo con la destra lo scudo; di fronte a lui un altro giovane, nudo, gli porge un elmo piumato; in alto fra di loro è sospesa al centro dell'architrave una benda sovradipinta in rosso e giallo oro, come in giallo oro sono i capelli di entrambi i giovani e le armi. Il defunto è dunque identificato con il giovane nudo con mantello porpora all'interno del suo monumento funebre; le sovradipinture in bianco del tempietto e dei corpi alludono a un espediente tecnico che permette di trasporre in pittura gli elementi architettonici e scultorei realizzati in marmo.

Ai lati del *naiskos* due donne sedute su una roccia, rivolte verso i giovani, ai quali offrono rispettivamente, quella di destra una *phiale* e una cista con del cibo (frutta o dolci), quella a sinistra una *phiale* con, all'interno, piccoli contenitori, probabilmente di unguenti.

Sul lato B, al posto del volto maschile è una grande palmetta fra girali floreali, mentre le decorazioni plastiche delle protomi gorgoniche e dei cigni sono tutte verniciate in nero. È raffigurata una scena di libagioni presso la tomba, identificata da una stele circondata da bende funerarie, bianche e nere, con una *phiale* per offerte poggiata alla sommità. Ai lati del sema funebre un giovane nudo, con manto sull'avambraccio sinistro e ramo di olivo, reca una *phiale* con contenitori di unguenti, a sinistra una giovane donna ha un tamburello nella destra e grappolo d'uva nella sinistra.

Il vaso è attribuibile – come del resto anche gli altri crateri a mascheroni qui esposti – alla produzione apula della seconda metà del IV secolo a.C., e rientra nella produzione della cerchia del Pittore di Copenhagen, per lo stile, gli schemi iconografici e la resa delle protomi gorgoniche delle anse. Il contesto di origine è sicuramente un ricco corredo funerario maschile apulo: al suo interno, oltre il cratere dovevano essere presenti molti altri vasi di diversa tipologia, come anfore o *pelikai*, ma dalle stesse dimensioni considerevoli e analoga complessità di scene e decorazioni, usati per realizzare un complesso simposiaco da mensa funebre di grande rilievo.

E. S.



61. Nucleo di monete medievali

Secolo XII
 mistura (lega con basso contenuto d'argento)
 diam. cm 1,6; peso gr. 0,63

Il nucleo di monete, per un totale di 933 esemplari, nella sua composizione si presenta come un tesoretto ovvero un accumulo da parte del proprietario, alla stregua di un salvadanaio, cui destinare somme per nuove operazioni commerciali o per imprevedibili esigenze personali.

Questo tesoretto è composto quasi esclusivamente da denari della zecca di Genova, detti "denari genovini", a eccezione di quattro esemplari, anche in questo caso denari, della zecca di Asti. Tutte le monete sono in mistura, una lega con basso contenuto di argento.

I denari di Genova appartengono alle prime serie emesse da quella città nel 1139, con il privilegio concesso nello stesso anno da Corrado II di Svevia, re dei Romani: *et in isto consulatu moneta data fuit januensi urbi a Cunrado teutonico* (Annali del Caffaro). I denari genovesi, eredi del buon denaro di Carlo Magno (all'epoca della prima emissione di Genova il sistema carolingio era ancora in vigore), avevano, a differenza di quello, un peso inferiore di un terzo (con peso medio di ca. un grammo) e, rispetto al denaro carolingio di puro argento, un contenuto di circa 1/3 di argento mescolato ai 2/3 di rame. Il tipo del diritto mostra la rappresentazione di un castello, o forse di una porta fortificata in considerazione della legenda IANVA che si ricollega proprio al concetto di porta; al rovescio è una croce attornata dal nome del re CVNRADI REX che concesse il privilegio di battere moneta alla città. I denari di Asti appartengono alla prima produzione di quella zecca dopo la concessione del privilegio da parte dello stesso Corrado II nel 1140. Il nome della città ASTENSIS è collocato attorno al tipo della croce mentre, nell'altra faccia, si legge il nome del re Corrado (CVNRADVVS II) posto all'intorno e la qualifica REX al centro del campo, con le tre lettere disposte a triangolo.

Il tesoretto di denari genovini e astensi è del massimo interesse storico e numismatico in quanto conferma e arricchisce le nostre conoscenze sulla più antica produzione di monete delle due zecche e della loro circolazione sui mercati del XII secolo. I denari genovini e quelli astensi si ritrovano, come nel nostro caso, spesso assieme in altri tesoretti o in altri casi di rinvenimento non solo nel territorio prossimo a Genova ma anche nei territori di Lucca e Pisa, nelle aree commerciali costiere della Corsica, in siti della costa settentrionale della Sicilia e in particolare in molti siti costieri e interni della Sardegna, ovvero lungo le rotte marittime e terrestri segnate dall'intensa attività commerciale della città di Genova.

Le monete sono in parte già restaurate e in parte in corso di restauro a cura del Servizio Restauro – Sezione Metalli della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma e della Cooperativa Restauratori Archeologi di Roma, mentre è già iniziata l'analisi metallografica non distruttiva delle stesse con strumentazione XRF, fluorescenza raggi X, a cura dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Laboratori Nazionali di Frascati, con i tecnici del Servizio Fismel e l'Istituto per le Tecnologie Applicate ai Beni Culturali del C.N.R.

F. C.



62. Cratere apulo a volute con mascheroni

Attribuibile all'ultima fase di produzione apula
300 a.C. ca.
h. cm 98,5; diam. orlo 41

Cratere con corpo ovoide poggiante su alto piede verniciato a base sagomata, collo cilindrico piuttosto sviluppato rispetto agli altri esemplari esposti in mostra. Anche in questo caso le anse a bastoncino, interamente verniciate di nero, si impostano verticalmente sulla spalla e sorreggono volute sormontanti, con teste di Medusa modellate plasticamente.

Il collo del vaso presenta sul lato principale un motivo a meandro, al di sotto del quale è dipinta una Vittoria (o Amazzone) su un cavallo al di sopra di una corolla, tra girali e fiori. Sulle spalle sono applicate protomi a testa di cigno, dipinte in bianco e nero (le cui superfici sono poco conservate). La scena del vaso su questo lato è incentrata sulla figura di un guerriero a cavallo di fronte a un'altra figura maschile in nudità eroica appoggiata a un elmo, all'interno di un *naiskos* (poco conservati sono i dettagli anatomici delle figure). Ai lati del *naiskos* sono presenti due figure femminili con diademi che convergono verso esso, recanti in mano vasi e ventagli, tra bende e altri oggetti rituali; le figure sembrano poggiare su rami o sostegni frondosi.

Sull'altro lato del vaso, sul collo sono dipinte una fila di rosette in ocra, crema e bianco, e, al di sotto di questa, una testa femminile con diadema tra girali e corolle. La scena principale su questo lato mostra nuovamente un *naiskos*, all'interno del quale è presente una figura (femminile?) di cui restano tracce dell'incarnato rosa, con veste panneggiata, seduta, tra bende; ai lati del *naiskos* sono ancora una volta presenti due figure femminili convergenti, simili a quelle già descritte. Al di sotto delle anse (costituendo un motivo divisorio tra le scene descritte) sono realizzate due palmette sovrapposte desinenti in ricchi girali.

L'uso piuttosto diffuso della policromia (per la resa dell'incarnato delle figure e per altri dettagli della decorazione) consente di attribuire questo vaso all'ultima fase di produzione apula a figure rosse, in collegamento con la contemporanea produzione policroma della Daunia.

S. F.



63. *Adorazione dei Magi*

Pittore emiliano

Adorazione dei Magi

Prima metà XVII secolo

olio su tela

cm 126 x 99

Brumano (BG), Chiesa di San Bartolomeo

La bella tela raffigura l'episodio dell'*Adorazione dei Magi*, con ricchezza e varietà di personaggi, notazioni espressive e particolari iconografici.

Entro una semplice e diruta struttura architettonica, con gradinata e colonnato, aperta sul paesaggio naturale, stanno seduti la Madonna con il Bambino e a fianco San Giuseppe; di fronte a loro sono inginocchiati o inchinati i tre Re Magi (dall'età indifferenziata, secondo la prassi secentesca), con i loro attributi regali, mentre altri personaggi assistono e commentano l'omaggio alla Famiglia.

La scena è sapientemente costruita, con un equilibrato dosaggio di spazi, corrispondenza di gesti e di sguardi, alcuni rivolti verso il Bambino altri verso lo spettatore, al fine di coinvolgerlo nella sacra rappresentazione; il disegno ben condotto indugia sui dettagli delle vesti orientali e sulle suppellettili preziose e il colore assume gradazioni di tinte armoniche nelle gamme calde dei rosati e dei gialli dorati.

Il cromatismo cangiante, l'impaginato delle forme, la fisionomia delle figure – che richiamano alla mente tipi di Gian Giacomo Sementi – suggeriscono il riferimento dell'opera alla produzione pittorica d'area emiliana della prima metà del Seicento.

S. Z.



64. *Madonna del Rosario*

Lelio Leoncini (1548?-1619)

Madonna del Rosario

olio su tela

cm 280 x 190

Scapezzano di Senigallia (An), Chiesa di San Giovanni Battista

La pala d'altare raffigurante la *Madonna del Rosario* reca la seguente iscrizione: L. L. DE ROC. CON. ...1589. Si tratta delle iniziali di Lelio Leoncini, *petit maître* pressoché sconosciuto della seconda metà del Cinquecento, marchigiano originario di Rocca Contrada, l'attuale Arcevia, cittadina nell'entroterra di Senigallia. Lo stesso pittore nel 1588 aveva firmato col nome per esteso un'altra tela, raffigurante l'*Immacolata Concezione*, tuttora conservata nella stessa Chiesa di San Giovanni Battista di Scapezzano di Senigallia. Entrambe le opere figuravano censite nella canonica della chiesa nell'*Inventario* di Luigi Serra del 1936. In seguito si persero le tracce della tela in questione. Illecitamente alienata, l'opera è ricomparsa nel 2008 alla mostra "Scoperte nelle Marche intorno a De Magistris", corredata in catalogo da una scheda di Vittorio Sgarbi. La segnalazione da parte di chi scrive della presenza dell'opera all'esposizione di Caldarola ha consentito al Comando Tutela Patrimonio Culturale dei Carabinieri l'avvio del procedimento che ha determinato il ritorno della pala su uno degli altari della chiesa per la quale in origine era stata realizzata.

Il dipinto raffigura al centro la Vergine in trono col Bambino intento a consegnare il rosario a San Domenico, inginocchiato a sinistra ai piedi dei gradini del trono. Sull'altro lato si vede Santa Caterina da Siena orante; dietro ai due santi domenicani in primo piano figurano alcuni personaggi forse appartenenti alla Compagnia del Santissimo Rosario, che aveva il giuspatronato di uno degli altari della chiesa parrocchiale di Scapezzano e che con ogni probabilità commissionò l'opera al pittore arceviese. Tutt'intorno alla scena centrale sono disposti quattordici Misteri del Rosario, contenuti entro cornici rettangolari sapientemente modanate a imitare la pietra serena, mentre l'Incoronazione della Vergine, che conclude la serie dei Misteri Gloriosi, compare al centro della fascia superiore del dipinto entro un ovale circondato da elaborati e bizzarri cartigli di gusto manieristico resi a monocromo e sostenuti ai lati da due angeli in pose contorte.

La *Madonna del Rosario* di Scapezzano costituisce una delle poche opere superstiti di Lelio Leoncini e pertanto risulta fondamentale per tentare di delineare l'aspetto reale della sua personalità artistica e le radici della sua cultura. La composizione della tela di Scapezzano deriva dal celebre modello cingolano del Lotto, citato nel particolare dei petali di rosa sparsi ai piedi del trono, ma ovviamente declinato con i limiti imposti dai mezzi del Leoncini. Non meno essenziale ed evidente risulta poi nel dipinto la ripresa di un linguaggio figurativo di sapore locale in chiave di un manierismo di tono minore, particolarmente gradito alle committenze della Controriforma cattolica, che ha i suoi riferimenti più vicini e significativi nell'opera di pittori quali Simone De Magistris e, soprattutto, Ercole Ramazzani, concittadino del Leoncini col quale probabilmente egli si trovò a lavorare in stretta contiguità.

La curiosa elaborazione formale del Leoncini, comunque connotata da un accento personale, si avverte non tanto nella scena centrale, dall'esecuzione un po' ferma e pedante, quanto piuttosto nelle singole scene dei Misteri del Rosario e nell'originale trama decorativa, di gusto architettonico, che la contiene. Si tratta di piccole e affollate composizioni segnate da citazioni derivate da modelli illustri come Lotto e Tiziano, ma soprattutto caratterizzate da una vivace vena narrativa di sapore autenticamente popolare.

G. B.



65. *San Gregorio Magno*

Pittore della seconda metà del Seicento

San Gregorio Magno

olio su tela

cm 114 x 89

Il dipinto raffigura San Gregorio Magno a mezza figura con la testa leggermente inclinata e lo sguardo rivolto verso l'alto mentre presta ascolto alla colomba dello Spirito Santo che gli detta i suoi scritti. È seduto a un tavolo coperto da panno rosso in atto di scrivere. Accanto ai fogli su cui posa la mano è un altro rotolo di carta. L'opera risponde all'iconografia ufficiale del santo i cui tratti sono improntati da un forte naturalismo, quasi fossimo di fronte a un ritratto dal naturale.

L'opera è stata oggetto di schedatura ministeriale a cura della ex Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma. La tela trafugata dalla Chiesa di San Gregorio da Sassola a Roma il 14 marzo 2005 è stata recuperata il 21 ottobre 2011. La scheda ministeriale redatta da M. Minati ne riferisce la provenienza dal castello di San Gregorio da Sassola, acquistato nell'Ottocento dalla famiglia Brancaccio. Alla chiesa il dipinto risulta infatti donato nel 1954 dal principe Brancaccio e sulla cornice, come riferito nella citata scheda di catalogo, era presente una targa che faceva riferimento alla donazione. Lo stato di conservazione è buono in quanto la tela risulta restaurata nel 1990 e forse di seguito anche dopo il furto. La chiesa di provenienza, di impianto cinquecentesco si configura come una delle numerose chiese di cittadine dell'alto Lazio che subirono trasformazioni a seguito della Controriforma e in età barocca. L'effigie del santo si lega strettamente alla chiesa di cui è il dedicatario, probabile ragione anche del dono fatto alla chiesa medesima.

Ricerche più approfondite potrebbero forse condurre a ipotesi attributive sull'opera, che era stata proposta nel catalogo di vendita all'asta in cui era comparsa al pittore senese Bernardino Mei.

S. P.



66. *Ultima cena*

Carlo Rosa (1613-1678) (attr.)
Ultima cena
 Metà secolo XVII
 olio su tela
 cm 211 x 251
 Acerra, Curia Vescovile

Il dipinto è parte del corredo iconografico della Chiesa del Corpus Domini di Acerra, oggi sede del Museo Diocesano. Nel 1992 esso fu trafugato insieme ad altri pregevoli manufatti artistici tra i quali una *Deposizione* di Domenico Giordano (1697) e la tela *Nozze di Cana* che per fattura, per dimensioni, per collocazione faceva da *pendant* al dipinto qui presentato e che potrebbe essere attribuito allo stesso autore. La tela fu recuperata dai Carabinieri del Comando Tutela Patrimonio Culturale a Padova e, dopo il riconoscimento dell'Ufficio Furti e Ritrovamenti della Sovrintendenza di Napoli, fu definitivamente riconsegnata alla proprietà della Diocesi di Acerra dal Tribunale di Roma.

Al momento non è certa la paternità dell'opera. Convincente, ma da accertare, è l'attribuzione a Carlo Rosa avanzata da Giovanna Grumo della Sovrintendenza di Roma. Il pittore pugliese si formò alla scuola di Massimo Stanzione dal 1636 al 1641 e alla quale sembra accostarlo la potenza del colore e il realismo espressivo dei personaggi di questa *Ultima cena*.

Secondo Angela Schiattarella della Sovrintendenza di Napoli, l'opera presenta caratteristiche compositive e cromatiche molto eterogenee che riconducono a un autore, che pur operando in pieno Seicento e in un ambiente artistico ricco di fermenti culturali come quello napoletano, rimane ancorato a una cultura manierista di origine veneta e romana. Di grande efficacia ma ancora sul filo della tradizione è lo schema compositivo del dipinto, risolto tutto su di una diagonale, quasi un cannocchiale, che ne determina la profondità. La scarsa adesione ai canoni del naturalismo napoletano vede l'artista più propenso ad accogliere le soluzioni pittoriche della corrente neoveneta degli anni 1635-1640 e così il vigoroso impianto disegnativo e il forte contrasto chiaroscurale si mitigano sotto una stesura del colore più calda e pastosa che comunque lascia spazio a macchie di un acceso cromatismo.

G. N.



67. *Loutrophoros* apula con Perseo e Andromeda

Attribuita al Pittore di Baltimora
340-320 a.C. ca.
h. cm 76; diam. max. 26

Loutrophoros (vaso rituale per acqua), utilizzata nelle cerimonie di purificazione in occasione di nozze o, in particolare nell'ambiente apulo, di funerali.

Il lato principale presenta al centro la principessa Andromeda condannata a essere divorata da un mostro marino: non vi è connotazione paesaggistica e mancano sia le catene che imprigionano la fanciulla sia il supporto a cui dovrebbe essere legata (si direbbe una rappresentazione puramente evocativa o una immagine ispirata a una trasposizione scenica); alla sua destra siede la madre Cassiopea, sopraffatta dal dolore, mentre alla sua sinistra è raffigurato Perseo, l'eroe destinato a salvarla, il quale indossa un alto berretto di tipo frigio e reca in mano il falchetto (*harpe*) con cui ha decapitato Medusa. Sul registro sottostante corre una fascia decorata con pesci, forse per alludere al mare dal quale sta per emergere il mostro.

Sull'altro lato del vaso, su registri sovrapposti, sono raffigurati due giovani seduti, un uomo e una donna (una coppia di sposi?), ai quali altri giovani personaggi presentano doni e offerte simboliche, alcune, come il grappolo d'uva, anche a carattere dionisiaco.

La decorazione presenta una scena dal carattere "salvifico", in quanto ha come tema la liberazione dalla morte, e una serie di immagini celebrative che sembrano alludere a un "passaggio di stato" degli individui raffigurati (che possono essere interpretati sia come sposi, che mutano condizione in senso sociale, sia come iniziati ai misteri dionisiaci, che sperimentano una nuova condizione spirituale grazie alla partecipazione ai riti). In ogni caso, si tratta di temi utilizzati spesso nei vasi funerari, come auspici per una nuova vita e per la conquista di una migliore condizione per i defunti.

Il vaso è attribuito al Pittore di Baltimora e presenta evidenti affinità formali e stilistiche (ad esempio le volute bifide alle anse, la tipologia e la connotazione della decorazione accessoria, la resa dei personaggi) con l'anfora con Bellerofonte e Iobate n. 40, proveniente dallo stesso sequestro.

V. L.



68. Situla apula a figure rosse

Attribuibile al Pittore della Situla di Dublino
365-350 a.C. ca.
h. cm 23,1; diam. 22

Situla recuperata dal mercato antiquario. Al centro della scena sul lato A Dioniso seduto, con busto nudo e *hymation* attorno alle gambe, tiene il tirso nella mano destra e una tenia nella sinistra. Ha la testa rivolta indietro, verso una figura femminile stante in abito drappeggiato e recante una ghirlanda nella mano destra. Fra le due figure è sospesa una tenia. A sinistra un giovane satiro nudo in piedi porta una situla nella mano destra, nella sinistra con una *oinochoe* versa del liquido dentro una *phiale* portata da una donna. Quest'ultima indossa un chitone a maniche lunghe caratterizzato da un'elaborata fantasia e una ghirlanda sul capo. Fra i due personaggi è sospesa una ghirlanda.

Sul lato B una figura femminile, con in mano una situla, avanza verso sinistra ma volge lo sguardo indietro, in direzione di un giovane al quale porge una *phiale* con offerte. Il giovane è nudo eccetto una clamide e stringe una ghirlanda nella mano destra. Fra le due figure pende una tenia.

Sotto la scena, lungo tutta la superficie, corre un meandro con campi incrociati diagonalmente. Sotto l'attaccatura delle anse sono raffigurate palmette affrontate. Tutti i dettagli della scena sono aggiunti in bianco.

Si tratta di un'opera di pittura vascolare di alto livello, probabilmente deposta in un contesto funerario, tra i numerosi oggetti di scavi clandestini in Puglia.

A. C.



69. Cratere a calice attico con *Gigantomachia*

Vicino allo stile di Hermonax
Prima metà V secolo a.C.
h. cm 40,3; diam. orlo 43,2; diam. piede 19,5

Questo cratere a calice era utilizzato nei banchetti o nei simposi per preparare e servire la miscela di acqua e vino destinata ai commensali.

Sul lato principale è raffigurata Atena che sconfigge un gigante. La dea indossa un ricco abito ricamato sul quale spicca l'egida, bordata da serpenti, e avanza impetuosa, brandendo con la sinistra un serpente e impugnando nella destra una lancia, con la quale trafigge al petto l'avversario. Il gigante, vestito e armato come un oplita, è identificabile con Alcioneo o, più probabilmente, con Encelado: entrambi si scontrarono con Atena nella battaglia dei giganti contro gli dei dell'Olimpo. La figura di Atena ricorda nell'impostazione la statua di Atena dal cosiddetto 'frontone con *Gigantomachia*' (520 a.C. ca.), ora al Museo dell'Acropoli di Atene.

Sull'altro lato, un uomo richiama l'attenzione di una giovane donna poggiandole una mano sulla spalla.

Le scene figurate richiamano lo stile di Hermonax, pittore attico attivo all'incirca fra il 470 e la metà del V secolo a.C., anche se questo vaso non è una delle forme da lui preferite.

Sono coerenti con il repertorio dell'artista la resa dei panneggi, dei volti e dell'acconciatura delle figure, le decorazioni accessorie e l'utilizzo di schemi compositivi con l'interazione fra due personaggi (ad esempio in scene di inseguimento, di lotta o di conversazione). Inoltre, di Hermonax sono note diverse scene a soggetto mitologico con divinità olimpiche protagoniste (ad esempio un frammento con *Gigantomachia* proviene da Spina).

V. L.



LE URNE DELL'IPOGEO DEI CACNI

Fotografie di Giovanni Ricci Novara



Il recupero della tomba dei Cacni di Perugia: uno straordinario ritrovamento

Mario Pagano

Soprintendente per i Beni archeologici dell'Umbria e, ad interim, delle Marche

Il sequestro delle urne e del corredo della tomba dei *Cacni* di Perugia costituisce senza dubbio, per l'importanza degli stessi, una delle maggiori acquisizioni per l'archeologia etrusca nell'ultimo trentennio. Le indagini del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Roma hanno dimostrato che il trafugamento della tomba avvenne nel 2003 durante lavori edilizi in località Elce, in un'area subito all'esterno delle mura trecentesche di Perugia, in gran parte urbanizzata. La svolta decisiva delle indagini si è avuta nel gennaio 2013, quando, riconosciuta la provenienza perugina per il tipo di travertino utilizzato, dalle foto entrate in possesso dei Carabinieri, il nostro funzionario archeologo Luana Cencioli riconobbe l'identità di sei urne e sette coperchi, nelle foto ancora ricoperti di terra, con quelli ormai da tempo esposti nel ricostruito castello di Rosciano in comune di Torgiano, alle porte di Perugia, trasformato dal proprietario in *resort*. Alla fine, ben 22 urne in travertino e un coperchio di sarcofago in arenaria sono stati recuperati, insieme al ricchissimo corredo costituito da 56 oggetti in ceramica comune, impasto buccheroides, pasta grigia, vernice nera (coppe, unguentari, bicchierini, *oinochoai* anche miniaturistiche), tipico delle necropoli perugine del III-II secolo a.C.

Il corredo è paragonabile a quello della tomba dei *Cai Cutu* e ad altre tombe della necropoli di Montelucre, del Frontone e di S. Giuliana. Inoltre è presente, come nella tomba dei *Cai Cutu*, la panoplia di bronzo: elmo del tipo italico, senza paragnatidi, scudo frammentario, uno solo degli schinieri, e altri oggetti di bronzo: uno strigile, il *kottabos*, del quale rimane solo un disco, una *oinochoe* frammentaria.

Alcune delle urne conservano tracce di vivace policromia e foglia d'oro.

La tomba recuperata si trova a Elce, via Antinori, e fa parte delle necropoli urbane di Perugia, che vede in questo settore occidentale il rinvenimento di altri sepolcri etruschi, tutti databili al III-II secolo a.C.:

1) Nel 1835 nella zona alta di Elce, detta Belvedere, si rinvenne la tomba *Cherubini*, dal nome del proprietario: l'ipogeo era scavato nel terreno naturale ed era composto di un corridoio d'accesso (*dromos*), una camera centrale, quattro celle laterali, una di fondo, dove erano depositate alcune urne, disperse.

2) Nel 1869 presso S. Galigano, ad altezza del civico 10, fu rinvenuta una tomba appartenuta alla famiglia *Zetna*.

3) Nel 1914 si trovò una tomba a inumazione nella zona tra l'Accademia di Belle Arti e viale Pellini.

4) Sempre nel 1914 a S. Galigano si rinvennero due tombe, una delle quali appartenente alla famiglia dei *Calisna*. Anche questa era composta da *dromos*, una camera centrale, due celle laterali, una di fondo. Furono rinvenute due urne, una ad alto rilievo con contesa del cadavere di Achille, tre coperchi e corredo (vasi in ceramica comune, cratere a colonnette, oggetti di bronzo e di ferro).

5) Infine nel 1961 tra via Siepi e S. Galigano si rinvenne una tomba, nel terreno sconvolto dai mezzi meccanici, con due urne e un lastrone in travertino.

La tomba dei *Cacni* era situata lungo l'antica e importante direttrice viaria che da Perugia si dirigeva verso Chiusi e Cortona. Le raffigurazioni sulle urne presentano vari motivi, molti dei quali ispirati al mondo greco: Medusa; Scilla; Nereide su cavallo marino; lotta tra grifi e arimaspi; centauromachia; scene di combattimento con cavaliere davanti alle mura della città; scena di combattimento con personaggi a cavallo, bucrani e ghirlande; riquadri e rosette; scudi e bucrani; Enomao, Pelope e Ippodamia; sacrificio di Ifigenia; lisce; una delle urne è solo dipinta. Il livello della resa artistica è molto

elevato. Ad alto rilievo sono l'urna con centaumachia e quella con raffigurazione del mito di Enomao. Ricordano per la resa plastica quella con la contesa di Achille dalla tomba dei *Calisna* e alcuni cartoni e scultori trovano riferimento nelle urne volterrane.

Colpisce in particolare l'urna con la centaumachia, con lo sfondamento centrale dello spazio da parte di un centauro visto da tergo, che ricorda l'arte del pittore Filosseno di Eretria con il cavallo centrale del celebre mosaico della battaglia di Alessandro e Dario del mosaico della casa del Fauno di Pompei al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, visto di scorcio, e un secondo fregio inferiore a bassorilievo, separato dal primo da una dentellatura.

La tomba dei *Cacni*, a differenza di quella dei *Cai Cutu* che presenta iscrizioni in latino, una delle quali con la menzione della tribù *Tromentina* a cui furono ascritti i Perugini dopo la guerra sociale, non sembra più utilizzata dopo tale guerra, tanto da poter far pensare che la ricca famiglia possa essere rimasta negativamente coinvolta nelle convulse vicende della stessa. In alternativa, meno probabilmente, si potrebbe pensare a un radicale cambiamento del costume funerario, con l'edificazione di mausolei fuori terra, in relazione alla romanizzazione.

Appena individuato con certezza il luogo dell'importante rinvenimento e dello scavo clandestino la Soprintendenza per i Beni archeologici dell'Umbria, da me diretta, d'intesa con il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Roma ha immediatamente predisposto un intervento di scavo di emergenza (diretto da Luana Cencioli con la collaborazione dei tecnici della Soprintendenza Enrico Bizzarri e Sergio Vergoni e dell'archeologo Francesco Giorgi) volto a chiarificare il contesto, purtroppo irrimediabilmente compromesso, e a permettere l'eventuale recupero della cassa del sarcofago liscio e dei frammenti delle urne ancora mancanti, e di eventuali altri oggetti.

I risultati delle indagini, condotte nei mesi di giugno e luglio 2013, hanno confermato che la tomba doveva sorgere esattamente nell'area in cui è stato edificato il nuovo fabbricato seminterrato realizzato sotto la terrazza antistante una vecchia villetta ora di proprietà Sebastiani: purtroppo la nuova edificazione ha distrutto completamente la struttura della camera ipogea. L'unico indizio rintracciato è stato il recupero di numerosi frammenti della cassa di un sarcofago in arenaria, interrati in una buca adiacente al fabbricato, del quale era stato sequestrato il solo coperchio, e che doveva costituire, come nel caso della tomba dei *Cai Cutu*, integralmente recuperata a Perugia nel 1983 in località Monteluca ed esposta nel Museo Archeologico Nazionale, la deposizione più antica, o una di quelle più antiche, oltre a pochi frammenti di ciotole del corredo. Invece, a breve distanza, è stata scoperta una piccola tomba a camera quadrangolare, sempre scavata nel conglomerato, completamente riempita di terra e priva della copertura e di parte delle pareti, e inoltre danneggiata anche da una fossa, attraverso la quale furono asportati i due coperchi di urna mancanti. All'interno sono state rinvenute sei urne in travertino, due delle quali con decorazioni scolpite sulla fronte, e numerosi oggetti di corredo. Tra questi è nettamente prevalente la ceramica da mensa, costituita da 12 *lagynoi* a corpo globulare, 9 piatti, 3 ciotole, rispetto agli 8 unguentari acromi a corpo fusiforme e agli strumenti di toeletta (3 specchi di bronzo quadrati in pessimo stato di conservazione). I materiali rinvenuti rientrano in tipologie molto comuni e diffuse tra il II e il I secolo a.C. nelle necropoli ellenistiche del territorio perugino, e in particolare trovano confronti molto stringenti con gli esemplari provenienti dalle numerose sepolture di località Strozacapponi. La presenza di iscrizioni latine sui coperchi conservati (solo uno presenta una iscrizione etrusca), fa propendere per una datazione posteriore alla guerra sociale, o al massimo risalente alla fine del II secolo a.C., e che non prosegue oltre il 40 a.C.

Durante lo scavo si è avuta notizia di un cedimento del terreno a circa 30 metri in linea d'aria, in adiacenza del fabbricato del collegio ONAOSI (via Antinori n. 28). Lo scavo, prontamente effettuato, ha messo in luce una cavità scavata nel banco conglomerato con un diametro di quasi 2,50 m, accessibile dall'alto da un pozzetto, ma completamente priva di materiali archeologici.

Grazie al gruppo dei restauratori della Soprintendenza è stato possibile effettuare una ripulitura e un primo restauro delle urne e del corredo.

Il 27 giugno 2013 si è tenuta, presso la sede operativa del Comando di Roma una conferenza stampa, presieduta dal Ministro Massimo Bray, mentre i risultati dei nuovi scavi sono stati comunicati alla stampa il 4 settembre 2013 presso il Museo Archeologico Nazionale di Perugia.

La famiglia dei *Cacni* era già ben nota a Perugia da ben dieci iscrizioni e, fuori di essa, solo isolatamente nella vicina Chiusi, a Tarquinia e nel suo territorio e forse a Norcia. La presenza della

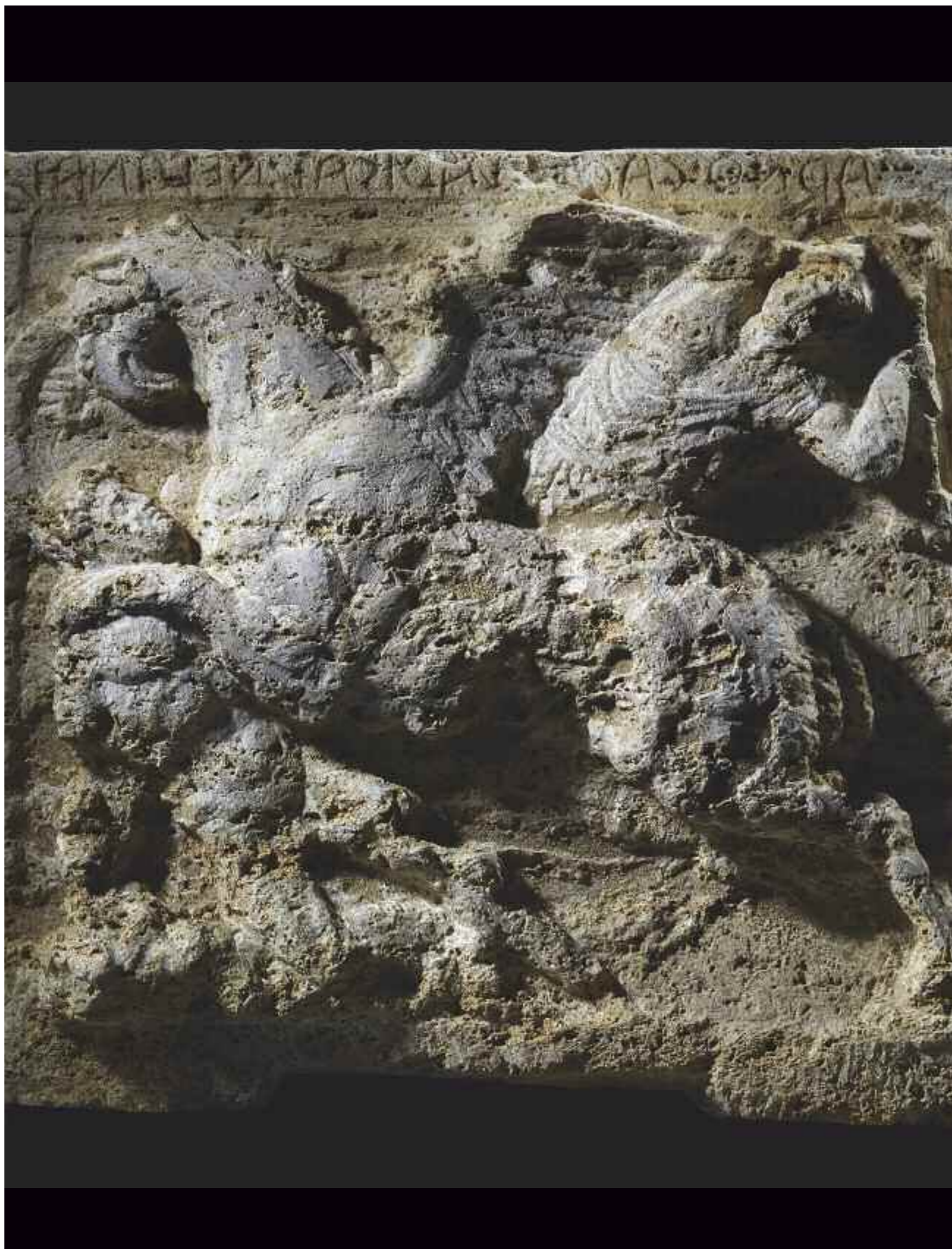
panoplia di armi in bronzo, l'alto livello artigianale di alcune delle urne e della loro decorazione, assicurano dell'alta posizione sociale della famiglia nella Perugia del III-II secolo a.C. È questo un periodo di straordinaria prosperità per la città, come testimoniano le fonti storiche, i rinvenimenti archeologici e i monumenti, primo tra tutti la bella cinta muraria con le porte urbane riccamente decorate. La città partecipa alla guerra annibalica armando e mantenendo almeno una intera coorte, che si copre di valore nel 216 a.C. nella difesa di *Casilinum* (l'odierna Capua: *Liv.* 23, 17, 11 e 23, 20, 3), caposaldo importantissimo e vitale.

La tomba certamente non era già da tempo utilizzata al momento del tragico assedio di Ottaviano a Perugia del 41-40 a.C., dove si era rinchiuso il grande esercito del fratello Lucio Antonio e della moglie di Marco Antonio Fulvia, e lo sterminio della maggior parte della classe dirigente cittadina. Cassio Dione (48, 14, 5-6) riferisce che lo stesso Ottaviano permise, in seguito al recupero dalla città fortuitamente risparmiata dall'incendio e al trasporto a Roma di una statua di Giunone e a un susseguente sogno, "a coloro che lo avessero voluto, di ricostruire la città: ma non furono dati loro più di sette stadi e mezzo di terra". Questa notizia è stata finora, a mio parere erroneamente, interpretata come una inverosimile riduzione del territorio della città per tale limitato raggio dalle mura. Non è stato però notato che la misura è esattamente quella di due centurie, che dunque fu invece la quota massima di terreno restituita agli antichi abitanti superstiti, salvo i partigiani di Ottaviano, il che conferma l'annichilimento della base economica delle antiche famiglie. La notizia di Cassio Dione è confermata dalla serie di cippi col nome di Augusto *Perusia restituta*, e dalla realizzazione di un altare sul modello dell'*Ara pacis Augustae* di Roma: ad esso appartengono i magnifici rilievi sistemati nel 1205 dal presbitero Alessio al tempo del vescovo Viviano intorno all'altare-tomba della chiesa di S. Costanzo di Perugia (ricordata dai documenti solo dal 1027), ma in origine collocati nel presbitero della vicina basilica di S. Pietro, costruita all'epoca di Onorio. Vengono inoltre restaurate le mura, come testimonia la parte alta della cortina dell'arco etrusco e delle tombe adiacenti, prive di sigle in alfabeto etrusco e dei danni dei proiettili del durissimo assedio.

La famiglia più eminente tra quelle non immigrate con le proscrizioni e le deduzioni di veterani dopo la *restitutio* augustea è certamente quella dei *Vibii*, già ben attestata prima del 41 a.C., alla quale è attribuibile il grande mausoleo tronco-conico, con camera interna circolare posto in posizione eminente sulla piana del Tevere lungo la via per Roma, rispettato e inglobato ancora all'epoca di Onorio nella basilica di S. Pietro, e nel quale fu probabilmente sepolto l'imperatore Vibio Treboniano Gallo, che conferì alla sua patria Perugia lo *status* di colonia, e suo figlio Volusiano. Un altro grande mausoleo, a forma piramidale, era visibile fino all'Ottocento presso la vicina chiesa di S. Costanzo e di un altro ancora, rinvenuto casualmente in località Ferro di cavallo, i blocchi di travertino furono reimpiegati nella scarpata esterna del monastero di S. Pietro.

Dopo la mostra, la nuova tomba dei *Cacni* verrà esposta in un unico ambiente nel percorso espositivo del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria di Perugia, ospitato nell'affascinante complesso conventuale medioevale di S. Domenico.





L'ipogeo dei Cacni a Perugia: cronologia e ideologia

Gabriele Cifani

Università degli studi di Roma "Tor Vergata"

Il sequestro effettuato nella primavera del 2013 dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di ventidue urne, un coperchio di sarcofago e circa settanta oggetti di corredo da Perugia permette di ricostruire diversi aspetti culturali, sociali e ideologici della classe dominante di questa città tra III e I secolo a.C. È stato possibile accertare infatti che si tratta di un lotto di materiali trafugato intorno al 2003, durante lavori edili a Perugia, in località Elce, circa 600 metri a ovest della antica Porta Trasimena, in seguito oggetto di specifiche indagini di scavo da parte della Soprintendenza archeologica dell'Umbria nella primavera del 2013 (vedi capitoli di F. Pagano e L. Cencioli in questo volume).

L'ipogeo era probabilmente intatto al momento della scoperta, come attesta non solo la discreta conservazione delle urne, rinvenute verosimilmente con il proprio coperchio ancora in posto, ma anche la presenza del sigillo di chiusura, costituito da una grande lastra di travertino e di numerosi oggetti di bronzo ben preservati e vasi di ceramica integri. Danni alle urne sono stati causati solo nei maldestri tentativi di recupero durante lo sterro, mentre l'assenza di alcune teste nei coperchi e negli altorilievi di tre urne lascia ipotizzare che siano state asportate per essere vendute o cedute separatamente dal resto degli oggetti dopo lo scavo illegale.

Le diciotto iscrizioni rinvenute sulle urne indicano come titolare dell'ipogeo la famiglia dei *Cacni*, già attestata a Perugia tra le *gentes* che vantavano diritti di sepoltura. L'orizzonte cronologico dei reperti si snoda per oltre due secoli tra la fine del IV-inizi del III secolo, fino ai primi decenni del I secolo a.C.

La sepoltura più antica, relativa al fondatore dell'ipogeo e capostipite della *gens* era un'inumazione in un sarcofago lapideo di cui è stato recuperato il coperchio e parte della cassa, priva di decorazioni. A questa deposizione sono da correlare alcuni elementi di un più vasto corredo funerario tra cui: un elmo del tipo Montefortino, uno schiniere, frammenti di uno o più scudi bronzei, nonché parte di un *kóttabos*, quindi un'olpe in bronzo e uno strigile, tutti databili tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C. (figg. pp. 217-222).

Si tratta di oggetti che qualificano la sepoltura del capostipite quale aristocratico, in quanto uomo d'armi, con una cultura atletica, agonistica e simposiaca. Il *kóttabos* stesso infatti, secondo Ateneo (*Ath.* 15), distingueva il simposio dal più semplice banchetto ed era spesso associato alla panoplia, come elemento identitario delle *élites* sia in Etruria sia in Italia meridionale, già a partire dalla fine del VI secolo a.C. L'elmo e il *kóttabos* inoltre appaiono intenzionalmente danneggiati, quale parte di uno specifico rituale di consacrazione degli oggetti tramite la loro defunzionalizzazione.

Alla sfera dei rituali funerari per le esequie del capostipite e dei successivi membri della *gens* possiamo inoltre riferire un gruppo di attingitoli miniaturistici in ceramica a vernice nera, alcuni bicchieri di impasto, un'anforetta e una serie di piccole olle miniaturistiche di impasto, databili prevalentemente nell'arco del III e II secolo a.C. e riferibili al contesto in esame grazie anche al confronto con quanto noto da altri corredi funerari dello stesso periodo da Perugia.

All'inumazione entro sarcofago degli inizi del III secolo a.C., seguono quattro urne cinerarie a cassa liscia con sobrie decorazioni a rilievo o dipinte. La prima è forse quella di *larθ : cacniś : arnθial : an[ial]+++*: un'urna cineraria in travertino stuccato e dipinto in bianco, con coperchio fastigiato e cassa decorata da borchie circolari e rosone centrale entro riquadro (n. 2); segue nello stesso periodo un'urna con coperchio con personaggio maschile, acefalo, disteso su kline e cassa liscia rastremata su peducci con pannello incassato relativa a: *arnθ cacni[ś + . . .]* (n. 3). La terza urna è a cassa liscia rastremata su

peducci, con un probabile coperchio displuviato; sulla cassa è inciso il titulus funerario: *arnθ cacniś arnθial aranial* (Arnth Cacni, figlio di Arnth e Atrani) (n. 4).

Al medesimo orizzonte cronologico è attribuibile un'urna con coperchio fastigiato (tracce di iscrizione dipinta evanida) e cassa liscia rastremata su peducci, con dipinta l'immagine della porta dell'Aldilà (la c.d. *porta Ditis*) (n. 5). Il tipo di raffigurazione della porta con decorazione a scacchiera, trova inoltre un confronto con la *porta Ditis* affrescata nella tomba 5636 di Tarquinia, riferibile ancora a un orizzonte compreso entro la seconda metà del III secolo a.C.

Sul finire del III secolo si colloca una rara urna cineraria bisoma con coperchio raffigurante una coppia di sposi: *arnθ cacni atusnal e θana aneinei tusnui* (n. 6); a una sorella della sposa e verosimilmente alla madre è invece da correlare un'urna con cassa decorata a bassorilievo raffigurante una Nereide su ippocampo, recante l'iscrizione: *aneinei tusnusa atiuc* (n. 7).

Le urne bisome, sia lapidee che fittili, appaiono attestare soprattutto nell'Etruria settentrionale, in particolare tra i territori di Chiusi e Perugia, forse correlate a specifiche autorappresentazioni delle locali aristocrazie terriere. Tra la fine del III e gli inizi del II secolo a.C. si inquadrano le urne cinerarie con decorazione di maggiore impegno.

Aprè la serie una pregevole urna con cassa su peducci, decorata ad altorilievo, completata verosimilmente da un coperchio raffigurante un uomo, purtroppo acefalo, disteso su *kline*, con torace scoperto e mantello (n. 9a). La cassa è decorata su tre lati con la rappresentazione della morte di Enomao, per mano di Pelope, alla presenza della figlia Ippodamia (n. 9b).

Secondo il mito, noto in dettaglio nella letteratura greca grazie soprattutto alla descrizione dell'arca di Cipselo da parte di Pausania (*Paus.* V.17.7) e dei ricami della stoffa di Giasone (*Apol. Rhod.* I, 752), Enomao, figlio di Ares, re di Pisa nell'Elide, aveva promesso in sposa sua figlia Ippodamia solo a chi lo avesse superato nella corsa dei carri dalla città all'Istmo di Corinto. In tale gara Enomao riusciva sempre vincitore poiché, quale figlio di Ares, disponeva dei migliori cavalli e, dopo aver facilmente superato il concorrente, lo uccideva. Pelope invece riuscì a vincere la sfida, dopo aver corrotto Mirtilo, l'auriga di Enomao, che avrebbe sostituito il cavicchio metallico di una ruota con uno di cera. In questo modo il carro di Enomao andò in pezzi e lo stesso re venne ucciso da Pelope. Il tema era molto noto nel mondo greco anche perché raffigurato sul frontone orientale del tempio di Zeus a Olimpia.

In questa urna Enomao è raffigurato con volto barbuto e lungo mantello; giace a terra in ginocchio, sbalzato dalla quadriga in primo piano, con un cavallo capovolto sulla ruota. Il re è afferrato per la testa da Pelope, in origine posto alla sua destra, di cui rimane solo il piede destro e la mano sinistra sul capo del sovrano soccombente. Enomao si volta verso l'assalitore e brandisce una spada nell'atto estremo di difendersi. Alla sua sinistra due figure vestite di chitone; la prima, acefala, sembra partecipare all'uccisione di Enomao e andrebbe identificata con una Vanth, mentre la seconda a terra che si copre il capo con un braccio andrebbe identificata come Ippodamia che assiste all'evento, ma senza prenderne parte.

Sul lato sinistro dell'urna un uomo di cui rimane parte della testa con capigliatura rimarcata in rosso, nell'atto di reggere per le briglie un cavallo di cui rimane solo una porzione della parte posteriore, tale figura è ovviamente da identificarsi con Mirtilo, l'auriga del re Pelope che avrebbe contribuito all'esito della gara. Sul lato destro dell'urna (n. 9c) la figura di un auriga (acefalo) vestito di una tunica corta con un rotolo in mano, mentre regge per le briglie una coppia di cavalli, evidente allusione all'auriga di Pelope.

Su entrambi i lati minori, il cavallo più esterno poggia le zampe anteriori su una roccia. Si tratta certo di un espediente tecnico per realizzare le zampe dell'animale in altorilievo, ma la pietra in primo piano allude anche al significato di confine tra vita e l'oltretomba, mentre il rotolo impugnato da entrambi gli aurighi è un chiaro riferimento al rotolo delle *sortes* e pertanto al fato dell'individuo. Inoltre entrambi gli aurighi sono rappresentati dinanzi a un arco appena accennato, verosimilmente da interpretarsi come una *porta Ditis*, in base al confronto con un'urna da Perugia acquisita dall'Antikensammlung di Berlino.

Sul lato frontale l'altorilievo è sovrapposto a uno zoccolo di base ripartito in tre riquadri: ai lati, in corrispondenza dei peducci, due figure di leoni con il corpo di profilo e il volto di prospetto; al centro, un riquadro parzialmente occupato dalla ruota del carro di Enomao e da due elementi circolari a bassorilievo, a forma di corda, forse allusione alle briglie del carro. Le figure mostrano resti di dorature superficiali, in particolare sui raggi dei cerchioni delle ruote del carro, sulle briglie e criniere dei cavalli

e sull'orlo delle vesti dei personaggi. Il fondo dell'altorilievo presenta tracce di colore azzurro, mentre le capigliature sono rimarcate in rosso. Le armi dei personaggi, perse, dovevano essere in bronzo, come rivela, ad esempio, il foro di alloggio nella mano destra di Enomao.

Sull'angolo in alto a destra del lato anteriore della cassa è visibile l'inizio di un'iscrizione, probabilmente quanto resta del titulus funerario: *ar[nθ cacni...]*. Il soggetto è aulico e la rappresentazione di elevata dinamicità, enfatizzata anche dalla forte angolazione dei personaggi e dalla torsione delle figure, ben apprezzabile nel caso della testa di Enomao. Si tratta quindi di una decorazione ad altorilievo di notevole complessità, forse opera di maestranze della vicina città etrusca di Chiusi, che unisce elementi riscontrabili in differenti cartoni di urne cinerarie prodotte sul finire del III secolo a.C. o al più tardi entro i primi due decenni del II secolo a.C. a Perugia.

Un'altra urna di elevata fattura è caratterizzata da un coperchio con figura maschile recumbente su *kline*, con torace scoperto e mantello, recante l'iscrizione: *au . cacni . ar . aneinal* (Aule Cacni, figlio di Arnth e di Aneini). La menzione del matronimico oltre che del patronimico consente di identificarlo con certezza come figlio della coppia rappresentata nel coperchio dell'urna bisoma precedentemente descritta (n. 10).

Sul lato frontale della cassa una scena di centaumachia resa ad altorilievo: un centauro con folta capigliatura e ghirlanda accennata a tracolla nell'atto di scagliare una pietra contro un gruppo di cinque uomini armati presenti sulla sinistra. A destra del centauro gruppo di quattro uomini armati vestiti di chitone corto, di cui almeno due con elmo conico osservano la scena; il più centrale di essi brandisce forse una lancia con la mano sinistra e con il braccio destro uno scudo, mentre quello più in basso è seduto a terra e alza la mano destra nell'atto di difendersi. Sul fondo della scena si intravede una cinta muraria con torri a due merli, con lo spazio interno rubricato. Sui lati della cassa, sopra un fregio di triglifi e metope con rosette, è presente l'immagine di un guerriero con scudo circolare sul fianco sinistro e spada impugnata con il braccio destro, afferrato per i capelli da una figura femminile con lungo chitone rappresentata in torsione: incedente verso destra, di spalle, ma con il volto di profilo, verso sinistra; nella mano destra impugna una torcia che consente di identificarla come una Vanth, la divinità femminile del mondo degli inferi, in parte corrispondente alla dea del fato, Moira, nella mitologia greca.

Numerosi dettagli delle decorazioni sono rimarcati con doratura superficiale, integrata dall'uso dei colori rosso e azzurro; i personaggi dovevano impugnare probabilmente riproduzioni di armi in bronzo su scala adeguata.

Figure di centauri sono attestate nell'arte etrusca fin dalla fase orientalizzante (VII secolo a.C.), ma il tema del combattimento tra Lapiti e Centauri vanta specifiche attestazioni già tra il V e il IV secolo a.C., prima di conoscere maggiore diffusione sulle urne ellenistiche. Lo schema della centaumachia in questione si avvicina a quello noto da due urne di produzione volterrana, dove è possibile che sia stato elaborato il cartone principale, mentre un'analoga rappresentazione è nota anche da Perugia, sebbene stilisticamente inferiore. Al di sotto della scena principale, separata da una cornice dentellata, è un fregio con scene di combattimento eseguito a bassorilievo.

Si tratta di una sequenza di scene abbastanza diffuse sulle urne etrusche di età ellenistica: un gruppo di duellanti a sinistra riprende il noto schema del fratricidio tebano di Eteocle e Polinice; segue una scena con fanciullo aggredito da un guerriero a cavallo, che trova confronti soprattutto a Perugia dove è noto in almeno due tipi con complessive otto varianti ed è stato interpretato come un possibile riferimento al mito dell'uccisione di Troilo da parte di Achille, oppure più verosimilmente al mito di Atamante furibondo in cui il re beota carica a cavallo i propri figli, mentre la moglie Ino è rappresentata di spalle, distesa a terra con la schiena nuda.

A un simile orizzonte cronologico potrebbe essere riferita anche una pregevole urna con coperchio fastigiato e cassa decorata ad altorilievo con scena di celtomachia, priva di iscrizione funeraria (n. 8). Al centro della scena un cavaliere, con corazza a placche e clamide, lanciato al galoppo, con pelle di capra per sella, sta per trafiggere con una lancia un guerriero, rappresentato di spalle e a torso nudo nell'atto estremo di difendersi con uno scudo circolare imbracciato con la sinistra e spada alzata impugnata con la destra; al di sotto del cavallo si intravede un altro scudo circolare usato come riempitivo di scena; al lato sinistro un personaggio con elmo, tunica, mantello fissato con bulla e scudo circolare; sul lato destro un altro guerriero a torso nudo (acefalo). Lo schema della rappresentazione trova confronto in un'urna del museo di Volterra e si può inquadrare tra le prime riproduzioni della

nutrita serie delle celtomachie sulle urne di epoca ellenistica, il cui archetipo andrebbe ricercato nelle pitture del tempio di Athena Nike sull'acropoli di Atene, celebranti la vittoria di Antigono di Macedonia sui Galati a Lisimachia nel 278-277 a.C.

La produzione di sarcofagi e urne con celtomachie sembra avviarsi a Chiusi e quindi Volterra e Perugia intorno alla metà del III secolo, per poi rarefarsi già dopo il 200 a.C., pur rimanendo sporadicamente attestata fino al 170-160 a.C. L'apice della produzione è da inquadrarsi negli anni dell'ultima grande incursione gallica, culminata con la battaglia di Talamone del 225 a.C. dove contingenti etruschi affiancano i Romani nella battaglia, culminata con la definitiva sconfitta dei Galli. L'adozione di modelli greci delle celtomachie è quindi legata alla committenza di famiglie etrusche filo-romane, quali probabilmente i *Cacni* di Perugia che, militando nelle file dei *socii*, celebrano in questo modo le proprie gloriose azioni.

Entro la prima metà del II secolo a.C. potrebbero datarsi due urne con coperchio fastigiato e scene di combattimento: una anepigrafe in travertino (n. 12), la cui cassa è decorata in altorilievo da una scena in altorilievo di combattimento con cinque personaggi, di cui uno centrale a cavallo e un'altra in travertino interamente stuccato con una scena a bassorilievo (n. 11): Eteocle e Polinice nell'atto di duellare; Eteocle, difeso da un commilitone sulla sinistra, appare già trafitto da una lancia, secondo uno schema narrativo presente in un'urna di produzione chiusina. Il tema del fratricidio in un contesto funerario gentilizio può alludere, mediante un esempio negativo, all'importanza dell'unità familiare e parentelare oltre che dell'ineluttabilità della morte.

Il coperchio di questa urna reca ben leggibile l'iscrizione: *laris : cacni : arnθial : anial : clan* (Laris Cacni, figlio di Arnth e di Ani). Suo possibile figlio potrebbe essere *laris cacni larisal caial* (Laris Cacni, figlio di Laris e Cai) titolare di un'urna cineraria con una rappresentazione in altorilievo del mito di Ifigenia (n. 13). Secondo una versione di questo mito, nota principalmente da Euripide, Ifigenia, figlia di Agamennone, sta per essere sacrificata dal padre, quando in *extremis* viene sostituita da Artemide con una cerva.

Sulla cassa dell'urna, da sinistra in basso, una figura maschile, forse Achille, accosciato a terra, in alto Artemide, con indosso un lungo *chiton*, sorregge per le zampe un cerbiatto; al centro della scena è il sacrificio intorno all'ara: a sinistra una figura maschile, convenzionalmente identificata con Ulisse, trattiene per le gambe Ifigenia vestita di chitone, sopra un'ara quadrangolare decorata da un serpente a bassorilievo. Agamennone, alla sua destra, solleva una patera sul capo della figlia e impugna una spada corta con il braccio destro. Segue una figura maschile in alto, mentre presso l'angolo sono due figure femminili: la prima in alto con volto di profilo e capelli raccolti dietro la nuca osserva la scena, la seconda, sul registro inferiore, da identificarsi con Clitennestra, è inginocchiata e si copre la testa con il braccio destro. Il reperto trova il confronto più stringente con un'urna al Museo di Perugia.

Il mito di Ifigenia è uno dei più diffusi a Perugia in età ellenistica ed è già attestato in oltre trenta urne (oltre alle tre del presente ipogeo dei *Cacni*); il suo significato è stato connesso al ruolo di Artemide quale divinità protettrice dell'estremo rito di passaggio da parte del defunto o anche come eroizzazione del defunto. A Roma il testo dell'Ifigenia in Aulide di Euripide fu tradotto e riadattato dal poeta Ennio nei primi decenni del II secolo a.C. ed è ragionevolmente da ritenersi il principale o uno dei più importanti strumenti di trasmissione del mito in Etruria.

Dello stesso periodo potrebbe essere un'ulteriore urna con il mito di Ifigenia e coperchio con personaggio recumbente acefalo, recante l'iscrizione: *ls cacni ar vipial* (n. 14).

Seguono nei decenni finali del II secolo a.C. due coppie di urne relative ad altrettanti fratelli. La prima coppia è quella di *l(ari)s . ca[c]ni . cutual* (urna con coperchio di uomo adagiato su *kline* recumbente, con indosso una tunica, mentre accostata al viso l'estremità di una corona simposiaca e cassa con grifone che attacca un Arimaspo) (n. 19) e quella di *+r . cacni . l . cutual* (urna con coperchio di uomo a banchetto e cassa decorata a bassorilievo con una figura di Scilla); il matronimico di entrambi i fratelli indica un legame matrimoniale tra i *Cacni* e l'importante famiglia etrusca dei *Cutu*, ben attestata a Perugia.

La seconda coppia di fratelli è quella di *laris cacni [he]rinal* (urna con coperchio fastigiato e cassa decorata a bassorilievo con il mito di Ifigenia) (n. 17) e *arnθ cac[n]+ . larisal herinal* (cassa priva di coperchio, decorata con grifone che attacca un Arimaspo) (n. 16). Il matronimico dei due fratelli rivela i legami della precedente generazione con gli Herina, attestati sia a Perugia sia in altre città dell'Etruria, ma soprattutto a Chiusi. Collocabile nella stessa fase è anche un'urna anepigrafe con coperchio displuviato e centauiomachia (n. 15).

Inoltre, nei decenni iniziali o al più tardi entro la prima metà del I secolo a.C. possono inquadrarsi: l'urna con coperchio fastigiato e cassa decorata a bassorilievo dal volto di una Gorgone, con iscrizione di non facile lettura, ma ricostruibile come: *++ ca[c]n[i] lr curunal*, il cui matronimico trova numerose attestazioni in Etruria meridionale, oltre che a Perugia, quindi l'urna di *+ cacni l+ rezual* decorata a bassorilievo con coppia di teste di bue (n. 21) e l'urna di *ar. cacni presenti[a]* (n. 22), con coperchio displuviato liscio e cassa decorata semplicemente a incisione da uno scudo romboidale, due grappoli di uva e due anfore. Infine, anche un'urna di ridotte dimensioni, a cassa liscia e coperchio displuviato, anepigrafe, può inserirsi in tale contesto cronologico (n. 23).

L'intero complesso di materiali dell'ipogeo dei *Cacni*, qualora osservato nella sua interezza, può offrire un esempio dell'evoluzione culturale e sociale delle *élites* di Perugia tra la fine del IV e gli inizi del I secolo a.C. e dunque uno spaccato della storia sociale delle aristocrazie etrusche nelle prime fasi della romanizzazione. I *Cacni* sono infatti una famiglia che, analogamente ad altre a Perugia, inizia ad autorappresentarsi quale gruppo gentilizio tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C. mediante l'istituzione di un sepolcro comune riservato prevalentemente alla linea maschile della famiglia.

Tale innovazione nel costume funerario avviene in coincidenza con la progressiva sottomissione di Perugia a Roma, sancita dalle sconfitte militari etrusche presso la Silva Cimonia nel 310 e presso Sentino nel 295 a.C., eventi in seguito ai quali Perugia è costretta a negoziare un trattato di pace con Roma (*Liv.* 9.37.12; 10.37.4). È verosimile che in questa fase, all'interno del corpo civico di Perugia, si sia accresciuto il potere di alcune famiglie, verosimilmente anche se non in modo esclusivo quelle di orientamento filo-romano, e che queste abbiano ottenuto, almeno in ambito funerario, nuove norme di autorappresentazione, riallacciandosi a modelli dell'ideologia aristocratica che trovano paralleli nella vicina città di Chiusi. Già nella seconda metà del III secolo i *Cacni* vantano legami con l'importante famiglia perugina degli *Avrani* (vedi urna n. 3) e sul finire del secolo sembra registrarsi un'ulteriore crescita.

Le sfarzose urne ad altorilievo con mito di Enomao e lotta tra Centauri e Lapiti, dal ricco linguaggio figurativo di matrice ellenistica, appartengono a una generazione vissuta tra la fine del III e gli inizi del II secolo a.C. coinvolta materialmente o ideologicamente nelle vicende belliche di Roma e nella creazione del suo impero mediterraneo.

Il primo grande evento è la battaglia di Talamone, dove contingenti etruschi sia di fanteria che di cavalleria affiancano i Romani nella sconfitta dei Celti Boi (*Polib.* 2.24.4); seguono le vicende della battaglia del Trasimeno (217 a.C.), dove Perugia rimane fedele a Roma, nonostante la disfatta avvenuta a pochi chilometri dalle mura della città, quindi nel 216 a.C. una coorte di soldati di Perugia, alleati di Roma, è assediata da Annibale a Casilinum (*Liv.* 23.17.11), mentre nel 205 a.C. sempre Perugia rifornirà legname e frumento a Scipione l'Africano per i preparativi della spedizione contro Cartagine (*Liv.* 28.45.18). Analogamente le fortunate campagne militari della Seconda Guerra Macedonica (200-197 a.C.) potrebbero aver fornito ulteriori opportunità di crescita alle *élites* delle città alleate di Roma.

Nella seconda metà del II secolo e ancora nei primi decenni del I secolo a.C. proseguono le alleanze matrimoniali con esponenti di famiglie perugine o dell'Etruria settentrionale, in un quadro di probabile endogamia delle *élites* più conservatrici, finalizzata alla tutela dei patrimoni fondiari a dimostrazione della lunga durata degli assetti produttivi.

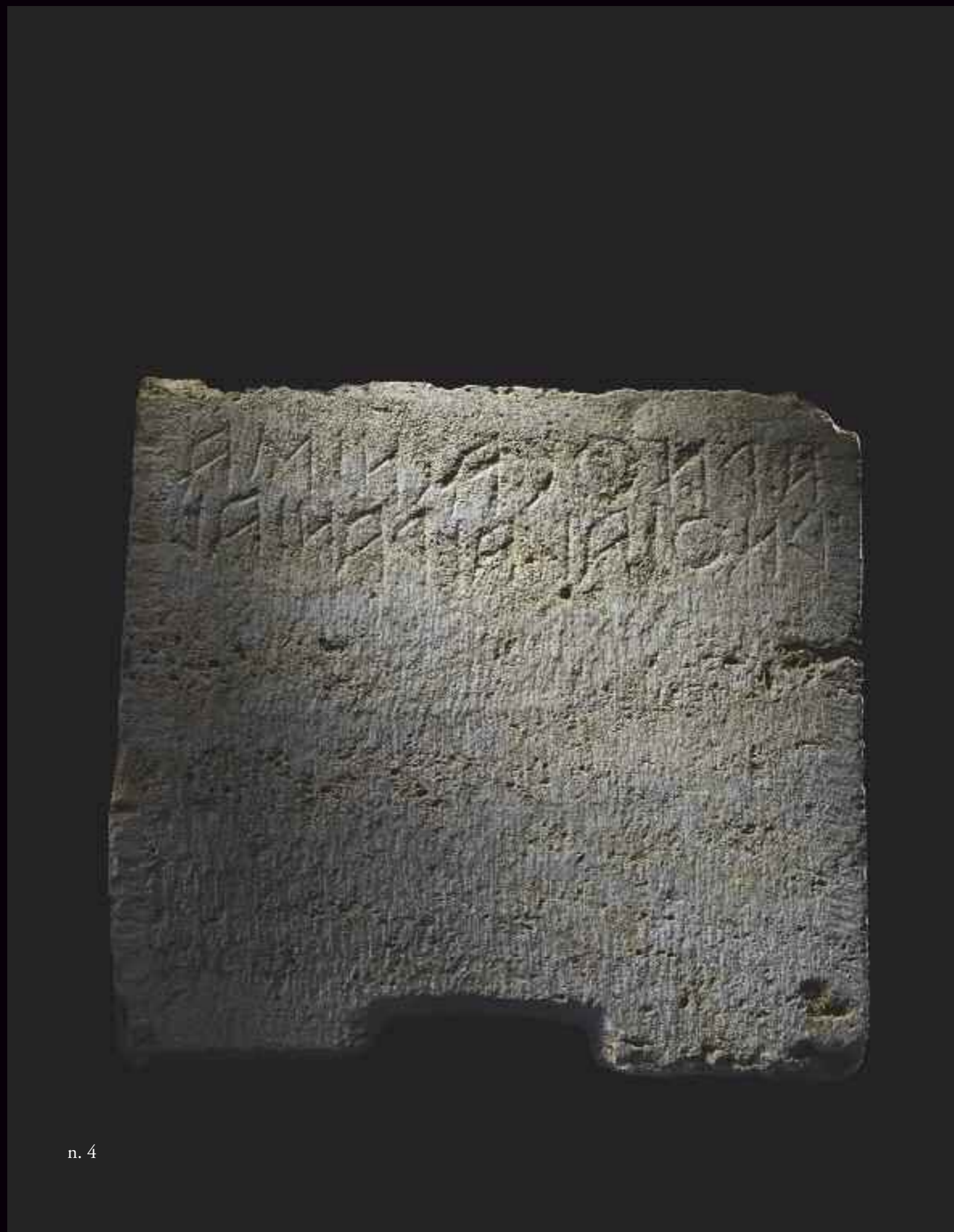
La probabile chiusura dell'ipogeo intorno alla metà del I secolo a.C. e la possibile scomparsa della *gens* che non appare più attestata a Perugia, e tanto meno nei documenti epigrafici latini della tarda repubblica, può essere legata ai rivolgimenti sociali avvenuti nella città. La cittadinanza romana concessa alla città nell'89 a.C. potrebbe aver facilitato l'arrivo di nuovi acquirenti terrieri nell'area, con conseguenti alterazioni degli equilibri di potere interni al corpo civico. Infine, nel 40 a.C. l'esito del *bellum Perusinum* con il saccheggio della città, l'uccisione di 300 membri del senato locale e l'esproprio delle loro terre a favore dei veterani di Ottaviano (*Appian.* B.C. V. 12, 45-50, 208), deve aver eliminato definitivamente quel cetto aristocratico cui erano appartenuti per oltre due secoli i *Cacni*, aprendo una nuova fase della storia, non solo locale.



n. 2



n. 3



n. 4



n. 5



n. 6





n. 7



n. 8





n. 9a



n. 9b



n. 9c





n. 10





n. 11



n. 12



n. 13



n. 14





n. 15

n. 16





n. 17



n. 19





n. 21



n. 22

Il restauro

Maria Concetta Laurenti
Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro

Il restauro delle urne dell'ipogeo dei *Cacni* nasce dall'attiva collaborazione esistente tra il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale e l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR), che già in passato ha reso possibile la realizzazione di interventi conservativi su importanti opere e reperti archeologici. Dopo il loro recupero le urne sono state oggetto di alcune prime operazioni conservative presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza per i Beni archeologici dell'Umbria, a cura di Susanna Quercia, Giuliana Germini e Gianfranco Angeloni. A Perugia è stato inoltre effettuato il restauro di un'urna completa (n. 18), di due coperchi (nn. 14b e 18b) e di tre casse di sarcofago (nn. 1a, 6 e 20), mentre venti urne e il coperchio del sarcofago (n. 1b) sono stati trasferiti a Roma. Presso la sede del Comando è stato allestito il cantiere per il restauro dei preziosi reperti che ha visto il coinvolgimento di un ampio gruppo interdisciplinare dell'ISCR e la partecipazione di ventuno allievi appartenenti al II e al IV anno della Scuola di Alta Formazione (SAF) dell'Istituto. Il contributo degli allievi della SAF è stato motivato dall'elevato livello formativo rappresentato dal restauro di tali manufatti e si è rivelato determinante al fine di assicurare il completamento degli interventi di restauro in un tempo assai ristretto.

Il carattere di eccezionalità delle urne non deriva soltanto dal fatto di essere parte di un contesto archeologico unitario e dalla loro rilevanza storico-artistica, ma anche da una loro sostanziale integrità, pur in una condizione di materica fragilità che ha prodotto mancanze e fratture, nonché dalla tecnica di esecuzione impiegata e dai resti di policromia e doratura, miracolosamente preservati su diversi esemplari, che meritano approfondimenti diagnostici e studi.

Nonostante le complesse vicende legate al loro recupero, molte delle urne erano ancora parzialmente ricoperte di depositi terrosi di diverso spessore, che in alcuni punti celavano il modellato e non consentivano di apprezzare le particolarità della lavorazione delle superfici. All'interno di alcune di esse erano conservati i resti delle ceneri e di ossa, mentre su una delle falde del coperchio del sarcofago erano ancora riconoscibili le impronte lasciate su un sottile strato di sedimento, forse da una stuoia di fibre vegetali. Le forme di alterazione presenti quasi ovunque sono tipiche del materiale costitutivo, un travertino probabilmente locale. Oltre a fessurazioni e mancanze, appaiono infatti particolarmente rilevanti le profonde alveolizzazioni che rendono molto accidentata la superficie lapidea, tanto da essersi resa necessaria, in qualche caso, l'applicazione di uno strato di intonaco con funzione livellante della superficie. Diverse le problematiche conservative del sarcofago, scolpito in un'arenaria probabilmente locale di matrice carbonatica, dove si riscontrano diffusamente fenomeni di disgregazione e scagliatura.



Mancanze di diversa entità sono riscontrabili su quasi tutte le urne; quelle con decorazioni ad altorilievo maggiormente aggettanti sono prive di parti del modellato e, per quanto riguarda l'urna n. 9, di frammenti della struttura. Alcune di queste mancanze, riconoscibili come più recenti, sono probabilmente dovute alle modalità del recupero, come molte abrasioni superficiali causate dalla benna di una ruspa. Su alcune di esse il sottile strato di intonaco di rivestimento che reca decorazioni dipinte appare lacunoso e disgregato; in altre erano presenti sulle parti a rilievo finiture policrome di cui restano solo piccoli isolati lacerti.

Gli strati dipinti, tranne quelli con il blu egiziano, meglio conservato, sono molto decoesi e scarsamente aderenti alla superficie, così come si riscontra anche in alcuni resti delle dorature.

Dopo la prima rimozione dei depositi superficiali, le urne che contenevano ceneri e frammenti di ossa sono state accuratamente svuotate con un'operazione di microscavo che non ha evidenziato altri reperti oltre a quelli già noti. Il terriccio misto ai residui organici è stato conservato e catalogato. Una pulitura puntuale eseguita a tampone acquoso ha permesso di rimuovere i depositi più aderenti alla superficie; particolare attenzione è stata dedicata alle aree con presenza di pigmenti e dorature. Le zone disgregate dell'intonaco e dei pigmenti sono state consolidate e le discontinuità della pietra sono state integrate mediante stuccature a base di malta di calce e sabbia, in sottolivello, solo dove interferivano con la lettura delle decorazioni e delle superfici.

Preliminarmente e durante gli interventi di restauro sono state condotte osservazioni e indagini scientifiche mirate allo studio della tecnica esecutiva, di cui si forniscono i primi risultati. Sono stati eseguiti alcuni prelievi dagli strati pittorici presenti con l'ausilio di un video microscopio. I campioni, in polvere o in microframmenti di pochi millimetri quadrati, sono stati osservati al microscopio ottico ed elettronico corredato da microanalisi a raggi X. Sono stati così individuati ocre rosse e gialle, lacca rossa, cinabro, blu egiziano e nero vegetale. Questi colori risultano applicati prevalentemente su uno strato preparatorio a calce e polvere di marmo, benché in qualche caso siano stati dipinti direttamente sulla pietra.

Il blu egiziano è il pigmento più diffuso, impiegato come fosse una stesura di fondo in diverse urne; è stato identificato anche mediante una tecnica di rilevamento fotografico basata sulla fotoluminescenza che ha consentito di evidenziare anche minime tracce residue di pigmento. È il primo pigmento sintetico prodotto fin dal III millennio a.C. in Egitto e nel Vicino Oriente ed è stato ampiamente utilizzato nella pittura murale sino alla fine del periodo romano. È costituito da un silicato di rame e calcio, con struttura analoga al minerale naturale cuprorivaite ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$).

Le due urne maggiori (nn. 9 e 10) sono decorate con una lamina d'oro puro, posizionata su una preparazione ocrea.

Gruppo di lavoro dell'ISCR:

Direttore dei lavori: Maria Concetta Laurenti

Direttori operativi: Luciana Festa, Flavia Vischetti (Laboratorio di restauro dei Materiali lapidei)

Indagini scientifiche: Paola Santopadre, Giuseppe Guida (Laboratorio di Chimica); Lucia Conti, Giancarlo Sidoti (Laboratorio di Prove sui materiali); Maria Rita Giuliani, Giulia Galotta, Gianfranco Priori (Laboratorio di Biologia); Fabio Aramini (Laboratorio di Fisica)

Documentazione: Paolo Piccioni, Mara Bucci



Il corredo dell'ipogeo dei *Cacni*

Luana Cenciaioli

Soprintendenza per i Beni archeologici dell'Umbria

Ciotole

III-II secolo a.C.

ceramica comune, a pasta grigia, impasto buccheroido
h. cm 4,5/5,5; diam. orlo 16/17,5

Ciotole con vasca emisferica, parete carenata e orlo non distinto; piede ad anello. Il tipo è attestato in impasto buccheroido, ceramica comune e a pasta grigia e diffuso dalla fine del IV agli inizi del I secolo a.C. ed è piuttosto presente nelle necropoli perugine di Palazzone e S. Giuliana.



Ciotoline e bicchieri

III-II secolo a.C.

ceramica comune, a pasta grigia, impasto buccheroido
h. cm 3/4,5; diam. orlo 6,7/11,8

Ciotoline con vasca emisferica, con orlo leggermente rientrante e piede ad anello, in due casi di piccole dimensioni con orlo espanso all'esterno. Sono presenti anche due ciotole miniaturistiche biansate a fondo piano. Il tipo è attestato in impasto buccheroido, ceramica comune e a pasta grigia e diffuso dalla fine del IV agli inizi del I secolo a.C. ed è molto presente nelle necropoli perugine di Palazzone, S. Giuliana e a Villanova di Marsciano. I bicchieri con orlo estroflesso e bordo arrotondato, hanno vasca campanulata e carenata e piede ad anello.



Piattelli e ollette miniaturistiche

fine IV-II secolo a.C.

ceramica comune
h. cm 2/2,5; diam. orlo 10,2/13,2

Piattelli con vasca poco profonda, orlo a tesa, fondo piano, in un caso su alto piede a tromba.

Il tipo rientra nei piattelli di età ellenistica di fine IV-III secolo a.C., attestato nelle necropoli perugine, in ceramica comune, a Todi in bucchero grigio, a Orvieto in pasta grigia, e in argilla arancio a Marsciano.

Le ollette miniaturistiche in ceramica comune hanno corpo ovoide, orlo espanso e ricurvo all'esterno, fondo piano.



Kyathoi e bicchierini

III-II secolo a.C.

ceramica a vernice nera, ceramica comune e a pasta grigia
h. cm 3/11,8; diam. orlo 4/9,5

Kyathos con corpo ovoidale, orlo svasato, ansa a bastoncino verticale sopraelevata impostata sul ventre e sull'orlo, piede a tromba.

Il tipo sembra rientrare nella serie Morel 5121, attestata in Etruria settentrionale e databile entro la prima metà del III secolo a.C., ma la forma trova confronti precisi in ambito locale ed è attestata nei corredi tombali del territorio perugino nelle necropoli del Palazzone e S. Giuliana e nello scarico votivo di piazza Cavallotti. Sul fondo dei nn. 18 e 34 sono incise alcune lettere etrusche, tra cui un segno a croce.

I vasetti miniaturistici hanno forma cilindrica con orlo espanso e fondo piano e sono attestati in ambito locale in contesti dalla fine del IV alla metà del I secolo a.C.

Unguentari e brocchette

III-II secolo a.C.

ceramica a vernice nera, ceramica comune
h. cm 15/17

Unguentari fusiformi frammentari, tipo Forti 5, con orlo e interno verniciati in nero.

Lagynoi frammentari, di cui si conserva il collo.

Brocchette

III-II sec.a.C.

ceramica comune
h. cm 6/22; diam. f. 3,7; diam. orlo 12

Brocchetta biansata con ventre ovoidale, collo cilindrico terminato con orlo espanso all'esterno, fondo piano. Olletta ovoidale con orlo espanso e fondo piano.

Bicchieri a pareti sottili frammentario.

**Panoplia in bronzo**

IV-III secolo a.C.

Bronzo

Elmo h. cm 18,7; schiniere lungh. 39; strigile 18,5; olpe 18,5; disco di *kottabos* diam. 28

Della panoplia rimane l'elmo, lo scudo, uno schiniere, uno strigile, l'olpe e un disco di *kottabos*.

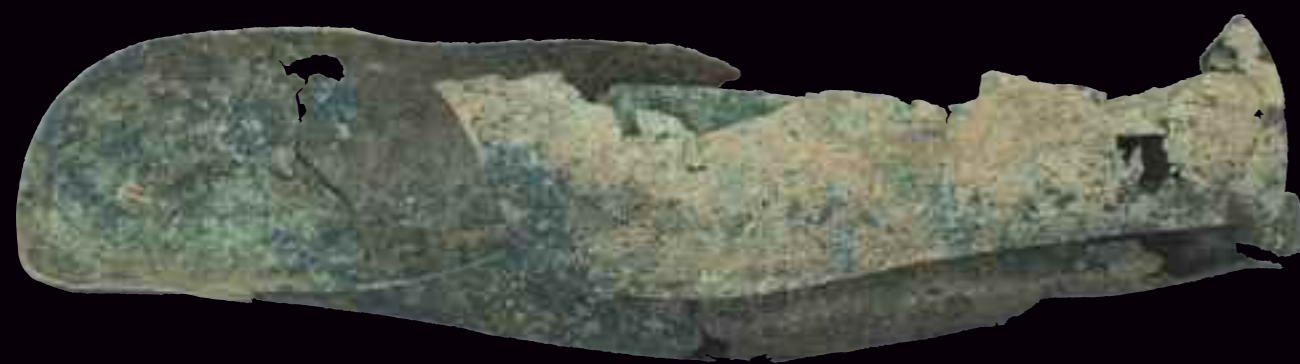
L'elmo è del tipo italico con calotta emisferica di spessa lamina bronzea, desinente in un bottone emisferico con residui ferrosi, decorato e stretto da un cordoncino a linee oblique parallele. Inferiormente l'orlo è decorato da linee parallele incise e la breve tesa del paranuca da una fascia continua solcata da linee parallele da un motivo a tratti obliqui. Su ciascun lato della calotta sono presenti le cerniere per il fissaggio delle paragnatidi. L'elmo del tipo italico celtico è attestato in Italia a partire dalla metà del IV secolo a.C. per poi fare la sua comparsa nel III-II secolo a.C. in tutta Europa. Ricorda gli esemplari di Montefortino, rientra nel tipo B della classificazione di Coarelli e trova confronti a Perugia nella necropoli di S. Giuliana.

Lo scudo, molto frammentario, è di forma circolare con cornice decorata da doppia treccia, nascente da palmetta con perline a rilievo, compresa entro due listelli, anche essi a rilievo. Trova confronti con lo scudo rinvenuto nell'ipogeo dei Volumni.

Lo schiniere in bronzo di tipo anatomico è pertinente alla gamba sinistra. Il grado di corrosione non consente una lettura dei particolari.

Con la panoplia erano lo strigile, di cui rimane la *ligula* ampia e incurvata, l'*olpe* in bronzo molto frammentata, che presenta orlo ricurvo espanso all'esterno con decorazione a tacche, collo allungato, spalla rialzata e un disco di *kottabos* di forma circolare, che doveva essere inserito in un'asta di bronzo. Il *kottabos* è una sorta di candeliere di bronzo verso il quale il giocatore banchettante lanciava dalla *kline*, con un rapido gesto della coppa, il residuo della libagione, cercando di colpire il piattello più in alto, che doveva cadere su quello più basso, facendo rumore. Da ciò si traevano gli auspici. È molto attestato nelle tombe perugine.

Nel IV e nel III secolo a.C. si verifica un grande sviluppo delle aree cimiteriali perugine. I corredi testimoniano la ricchezza e la mentalità dei gruppi emergenti: a partire dalla seconda metà del IV secolo a.C. alla deposizione di panoplie (elmo, scudo, schinieri, spada, lancia) si affianca la coppia di vasi bronzei (*olpe* e *oinochoe*), talora accompagnata dal *kottabos* e dal cratere, simboli del simposio. Sono oggetti di famiglia, a volte più antichi delle deposizioni. Frequente l'allusione al mondo dell'atletismo, attraverso la presenza di strigili.



L'elmo e il suo restauro

Silvia Bonamore

Soprintendenza per i Beni archeologici dell'Umbria

L'elmo in bronzo (h. cm 18,7; largh. 18,9; prof. 22,5; peso gr. 1243), mancante delle paragnatidi, conserva l'intera calotta, che presenta nella parte alta del posteriore una profonda deformazione concava di forma ellittica allungata dovuta a percussione recente, dall'esterno. In corrispondenza di tale concavità sono evidenti segni di abrasione, e vi è una frattura scomposta lunga ca. 2 cm dalla quale si dipartono varie brevi fessurazioni. Altre fessurazioni passanti meno estese si rilevano lungo il perimetro della deformazione della lamina. La superficie interna, in questa zona è ovviamente convessa, e presenta numerose micro fessurazioni.

La calotta conserva nella parte centrale delle zone temporali le due placchette in sottile lamina ripiegata in doppio strato, fissate da due ribattini ciascuna, alle quali erano incernierate le paragnatidi. Quella di sinistra è fratturata a filo con l'orlo della calotta. Quella di destra è invece completa e conserva ancora inserito il lungo perno, terminante anteriormente con un occhiello, che consentiva il fissaggio reversibile della paragnatide. Un piccolo frammento della lamina ricurva di aggancio appartenente alla paragnatide è restato inserito nel perno, testimoniando che essa era incernierata al momento della deposizione dell'elmo.

Nella parte centrale del paranuca, sulla superficie interna, è fissata, con un unico ribattino centrale, una laminetta ripiegata su se stessa, fratturata, che trattiene a un'estremità un anellino in filo metallico, fissato trasversalmente all'orlo dell'elmo. La parte mancante della laminetta tratteneva, probabilmente, un analogo anellino, in parallelo a quello residuo. Tutti gli elementi descritti sono in lega di rame.

Lungo il bordo dell'elmo corre una decorazione costituita da una fascia di righe parallele oblique comprese tra linee parallele e anche la superficie laterale del pomello è decorata con il medesimo motivo. Tutta la superficie dell'elmo, eccetto la zona deformata da percussione, era ricoperta da uno strato più o meno sottile di terriccio di scavo, di colore chiaro. La patina del bronzo è costituita da uno strato sottile e poco adesivo di prodotti di corrosione del rame di colore verde e azzurro, poggiante su di uno strato compatto e a tratti lucente di ossido rameoso di colore rosso. Nella zona esterna della deformazione della calotta gli strati più superficiali verdi/azzurri sono completamente caduti, a seguito del trauma meccanico subito presumibilmente al momento del ritrovamento, lasciando a vista un'ampia zona di ossidi di rame. Estesa è la presenza di pustole deformanti che celano punti di corrosione attiva con formazione di cloruri di rame. In alcuni punti tali cloruri sono a vista. Intorno al bottone decorato sulla sommità dell'elmo si conservano resti di un avvolgimento in verga di ferro che fungeva forse da sostegno per un pennacchio. Colature di ossidi di ferro corrono verticalmente dal bottone verso l'orlo dell'elmo, che nell'interro era evidentemente deposto in posizione verticale. La corrosione delle superfici delle zone decorate lungo il bordo dell'elmo è stata di tipo violento e deformante, e oltre a rendere illeggibile la decorazione in vari tratti, in alcuni punti ne ha provocato la caduta unitamente agli strati più superficiali del metallo. Eseguita un'accurata documentazione fotografica d'insieme e di dettaglio, sono iniziate le operazioni di restauro. È stata effettuata la pulitura della superficie interna dell'elmo, condotta meccanicamente a bisturi, con l'ausilio di microfresse diamantate e spazzolini di setola montati su trapano odontotecnico, e con gommini abrasivi manuali. Tamponature con alcool etilico e acetone sono state utilizzate per eliminare le polveri residue durante la lavorazione. Un ampio tassello di pulitura è stato effettuato anche sulla superficie esterna, con gli stessi strumenti. In corrispondenza delle parti decorate sono stati utilizzati spazzolini manuali di fibra di vetro.



Referenze fotografiche

Anacapri, Museo Villa San Michele, p. 95

Bergamo, Archivio fotografico Diocesi, p. 157

Londra, Francesco Ferla, pp. 21, 45, 83, 87-93, 97, 137, 147, 167, 215

Napoli, Archivio fotografico Museo Archeologico Nazionale, pp. 131, 149

Parigi, Giovanni Ricci Novara, copertina e pp. 15, 71, 73, 101, 103, 105, 170-214

Perugia, Fototeca SBA Umbria, Valentino Pescari, pp. 217-218

Roma, Fototeca SSBAR, Giorgio Cargnel, Luciano Mandato, Simona Sansonetti,
pp. 23-43, 47-51, 55, 67, 109, 111, 115-123, 129, 133, 135, 139, 145, 151, 155, 165, 169;

Fulvio Fugalli, p. 99; Edoardo Loliva, ISCR, pp. 53, 77-79, 107, 220-222