

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

28
2020

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile

Elisabetta Govi

Comitato Scientifico

Andrea Augenti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Dominique Briquel (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)

Pascal Butterlin (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)

Paolo Carafa (Università di Roma, La Sapienza)

Andrea Cardarelli (Università di Roma, La Sapienza)

Martin Carver (University of York)

Maurizio Cattani (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Elisabetta Govi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Anne-Marie Guimier-Sorbets (Université de Paris Ouest-Nanterre)

Nicolò Marchetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Emanuele Papi (Scuola Archeologica di Atene)

Mark Pearce (University of Nottingham)

Giuseppe Sassatelli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Frank Vermeulen (University of Ghent)

Il logo di Ocnus si ispira a un bronzetto del VI sec. a.C. dalla fonderia lungo la plateia A, Marzabotto (Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", disegno di Giacomo Benati).

Editore e abbonamenti

Ante Quem

Via Senzanome 10, 40123 Bologna

tel. e fax + 39 051 4211109

www.antequem.it

Sito web

www.ocnus.unibo.it

Richiesta di scambi

Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà

Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna

tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliographie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna nr. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315

ISBN 978-88-7849-167-0

© 2020 Ante Quem S.r.l.

Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici adotta un processo di double blind peer review.

INDICE

Elisabetta Govi <i>Editoriale</i>	7
Massimiliano Carbonari, Francesco Iacono <i>The Idea of the House: House layout and social change in the Middle to Late Helladic Peloponnese</i>	9
Mario Iozzo <i>Un eccezionale erotikon "calcidese": Ninfe e Sileni nell'ebbrezza dionisiaca</i>	35
Gianfranco Paci <i>Il guerriero di Capestrano: autorappresentazione del defunto e consapevolezza dell'artista</i>	55
Anna Serra <i>Age groups and funerary space: subadult burials in the Valle Trebba necropolis of Spina (end of 6th-3rd century BC)</i>	65
Enrico Cirelli, Kevin Ferrari, Andrea Tirincanti <i>Nuovi dati sui rinvenimenti di San Lorenzo in Strada a Riccione</i>	87
IL VASELLAME BRONZEO NELL'ITALIA PREROMANA (VI-IV SEC. A.C.): FORME, ASSOCIAZIONI, SERVIZI (ATTI DEL CONVEGNO, 13 NOVEMBRE 2020)	
Alessandro Naso, Fernando Gilotta <i>Introduzione</i>	105
Giulia Morpurgo <i>Il vasellame in bronzo da banchetto nelle necropoli etrusche di Bologna (560-350 a.C.): forme, uso e produzione</i>	107
Giacomo Bardelli <i>Il vasellame bronzeo nel Piceno. Linee di sviluppo e casi di studio</i>	127
Martina Zinni <i>I servizi di vasellame in bronzo dell'agro falisco: appunti su alcuni contesti di Falerii Veteres tra VI e V sec. a.C.</i>	145
Daniela Fardella <i>Stamnoi dal Sannio frentano</i>	163
Rocco Mitro <i>Servizi bronzei e coppie funzionali dalle necropoli del "Melfese" in età arcaica</i>	179
Maria Pina Garaguso <i>Vasellame bronzeo e instrumentum da banchetto in Enotria</i>	199

RECENSIONI

Filippo Coarelli, <i>Statio. I luoghi dell'amministrazione nell'antica Roma; Il Foro romano III. Da Augusto al tardo impero</i> (Christopher Smith)	215
---	-----

IL GUERRIERO DI CAPESTRANO: AUTORAPPRESENTAZIONE DEL DEFUNTO E CONSAPEVOLEZZA DELL'ARTISTA*

Gianfranco Paci

*Ad Alfredo Buonopane, nel momento in cui lascia
l'impegno attivo presso l'Università, ripensando alle tante
e belle sue ricerche epigrafiche e con gli auguri più affettuosi per il futuro.*

In the so-called Guerriero di Castrano, one of the most famous Italic sculptures, there is an inscription mentioning the name of the individual portrayed, the "king" Nevius Pompuleius, and that of the artist, Aninis. It was probably written by the latter as a sort of self-affirmation and awareness of self-worth.

La produzione scultorea medio-adriatica e la questione degli influssi esterni

Per certo, rispetto all'abbondanza e alla ricchezza dei corredi funerari che troviamo nelle sepolture d'età arcaica relative ai popoli antichi della regione medio-adriatica a est dell'Appennino – mi riferisco in particolare all'ampia area comprendente gli odierni territori marchigiano, abruzzese e molisano (fig. 1) –, la produzione statuaria¹ (intendendo con essa i monumenti con raffigurazione del defunto, che vanno dalla semplice stele alla statua a tutto tondo) può apparire, per quantità, esigua, tanto che partendo da questa

valutazione, relativa appunto alla quantità, si è voluto cercarne una spiegazione addirittura nella mancanza della materia prima (il marmo), che impedisce la realizzazione di prodotti di maggior durezza e soprattutto di più raffinata fattura, grazie alla possibilità che questo materiale offre di una migliore modellatura delle superfici, come avviene nei prodotti greci².

In realtà il susseguirsi, negli ultimi decenni, di nuovi rinvenimenti (anche se spesso costituiti da modesti frammenti scultorei) induce piuttosto a rivedere questo giudizio sulla esiguità della produzione statuaria. Questi manufatti, che mostrano a volte una maggiore concentrazione di reperti in alcune zone del territorio, laddove altre sono invece caratterizzate da una notevole rarefazione (per non parlare di singole attestazioni: si pensi alla testa di Numana, fig. 2, unica testimonianza per l'intero tratto centro-settentrionale del territorio marchigiano), oltre a sottostare al carattere del tutto casuale delle scoperte e alla possibile perdita di tanti prodotti, sembrano doversi rapportare a precise scelte, che possiamo definire "culturali" in senso ampio, da parte dei committenti. Si intende con ciò dire che dietro alla decisione di arricchire

* Questo lavoro doveva essere presentato al Convegno: «FECIT. Significato e valore della firma di artisti, artigiani e produttori nel mondo antico», dedicato ad A. Buonopane, ma alcune cogenti ragioni di carattere personale, intervenute nel frattempo, hanno reso impossibile la cosa. Dell'argomento ebbi a trattare ad Agnone il 30 maggio 2014, a un Convegno rotariano organizzato dal Prof. Luigi Falasca, che mi piace qui ricordare con gratitudine anche in questa sede.

¹ Su di essa e in particolare sul Guerriero di Castrano seguì sostanzialmente il recente lavoro di Franchi Dell'Orto 2010, con bibliografia. Ma ricordo anche quelli fondamentali di Colonna 1992 e Colonna 2001, nonché infine di D'Ercole s.d. per l'utile contributo alla datazione di alcuni manufatti.

² Ma va tenuto nel debito conto che in Italia questo materiale non è solitamente tra quelli in uso in età protostorica.



Fig. 1. I popoli antichi dell'odierno territorio marchigiano-abruzzese con l'indicazione dei siti di provenienza dei monumenti iscritti, tra cui stele e statue (da *Pinna Vestinorum* 2010: 234).



Fig. 2. Il Guerriero di Numana (da *Eroi e regine* 2001: immagine di copertina).

re la sepoltura con un monumento che riproduca l'immagine del defunto si celano precise scelte individuali, nonché disponibilità di mezzi e presenza di maestranze specializzate; ma gioca un ruolo, in particolare, anche l'appartenenza sociale dei personaggi raffigurati a ceti medio-alti della società e la volontà di emergere all'interno di essa. Anche la presenza di testi scritti, di cui spesso questi monumenti sono corredati³, in un ambiente che dobbiamo ritenere assai scarsamente alfabetizzato e dove lo stesso personaggio raffigurato non è detto fosse capace di leggere e scrivere, ne scopre la preminente se non esclusiva funzione di indicatore di status symbol, cui la stessa ubbidiva⁴.

Tornando a questa produzione funeraria medio-adriatica, che annovera ormai un numero di reperti che si aggira attorno alla ventina, e che – come si è detto – è caratterizzata dalla realizzazione della figura umana sia (e più spesso) su stele, sia mediante statue a tutto tondo, un problema che si pone – e che è oggetto di discussione tra gli studiosi – è quello degli influssi culturali e artistici,

che certamente bisogna presupporre e che devono essere stati alla base dei prodotti di quest'area. A questo riguardo è tuttavia importante sottolineare, innanzitutto, come questa produzione statuaria presenti dei caratteri specifici, che si rivelano sostanzialmente comuni nell'ambito del territorio in questione e che, d'altra parte, la contraddistinguono – al di là di pur possibili contatti e magari influssi da altre aree culturali dell'Italia antica, nonché esterni – come una produzione a sé stante in ambito peninsulare e dalle caratteristiche proprie. Ciò balza evidente, ad esempio, dal raffronto con le stele venete, così come con quelle felsinee, o quelle di Siponto, che presentano a loro volta caratteristiche proprie.

Più complesso è il raffronto con l'ambiente etrusco⁵. Gli studiosi di questa civiltà, infatti, sono propensi a ipotizzare, a monte della statuaria medio-adriatica, influssi greci giunti appunto attraverso la mediazione etrusca e laziale. Tuttavia le figure ad altorilievo di *Caere*, portate a sostegno di questo ragionamento, presentano caratteristiche

³ Per i quali si rinvia a La Regina 2010.

⁴ Cfr. su questo aspetto anche Naso 2019.

⁵ Circa gli influssi etruschi sulla scultura celtica e medio-adriatica cfr. Sassatelli 2013.

assai distanti dalle nostre: basti pensare alla posizione seduta delle figure, che non si ritrova mai nella produzione medio-adriatica, così come la presenza del bastone ricurvo in mano a una delle due, che pure non ritroviamo nelle raffigurazioni del defunto del territorio in questione, le quali sono invece caratterizzate da una diversa concezione della figura umana e da attributi di altro genere. Diverso è invece il discorso per le due piccole statue di Casale Marittimo, dove la costruzione della figura e la postura delle mani denunciano una indubbia parentela con i manufatti medio-adriatici: parentela che però è difficile dire se sia dovuta a influssi dei prodotti etrusco-settentrionali su quelli medio-adriatici o non piuttosto viceversa, come taluni indizi lascerebbero ipotizzare⁶. Insomma è possibile che Casale Marittimo riproponga, in altri termini, un caso come quello del Guerriero di Hirschlanden – una località della Germania che si trova poco a nord di Stoccarda – in cui le convergenti scelte figurative possono anche essere attribuite, seppure in via ipotetica, a influssi e contatti, per lo più occasionali, derivanti da maestranze itineranti di provenienza mediterranea e quindi anche peninsulare (Schickler 2001: 28).

È comunque indubbio che dietro ai manufatti di cui stiamo parlando ci siano, più o meno lontani, i modelli e l'esperienza greca: inducono a crederlo la precocità dei prodotti greci, in particolare insulari, e soprattutto l'intensità dei contatti, e da età antichissima, tra mercanti greci battenti le rotte adriatiche e indigeni di questa parte dell'Italia antica. Proprio questi contatti, che per di più datano da età abbastanza remota, avallano la possibilità, accanto a quelli pur possibili giunti per altra via, di influssi culturali diretti. Vale la pena di accennare, in tale prospettiva, alla presenza già da età antica – come qualche indizio lascerebbe pensare (Luni, Cardone 1998)⁷ – dei cosiddetti *kouroi* Milani nel territorio di Osimo: siamo alle spalle di quella Numana da cui proviene la testa monumentale del Guerriero, uno dei prodotti più interessanti della statuaria medio-adriatica⁸. I due *kouroi* Milani, che si inseriscono in un genere di importazione ampiamente documentato nell'Italia antica e adriatica in particolare, presentano entrambi, beninteso, una cronologia più bassa ri-

spetto al Guerriero di Numana, ma questo nulla toglie al discorso su contatti e scambi, anche in campo artistico, intervenuti tra mercanti greci e italici anche in precedenza.

D'altra parte la distanza formale tra prodotti greci e prodotti indigeni, che può far apparire tali influssi a prima vista meno percettibili, può essere in parte – ma solo in parte – dovuta al materiale usato da questi ultimi: il calcare, che per la sua caratteristica di minor durezza comporta, come s'è detto, problemi di stabilità dei prodotti a tutto tondo, mentre la diversa composizione morfologica della pietra mal o meno si presta alla levigatezza delle superfici. È tuttavia indubbio che tale distanza è determinata anche da una più approssimativa resa della figura umana e dal diverso librarsi della stessa nello spazio: caratteristiche dietro cui si possono vedere diversità di gusto, di concezione artistica, ma anche, forse, di padronanza del mestiere o della tecnica, le quali però non inficiano il valore "artistico" del prodotto, capace a volte di assurgere ad alti livelli.

Infine, prima di chiudere questo punto, merita un cenno l'ipotesi di influssi geograficamente più lontani e anche più remoti nel tempo, di provenienza egeo-anatolica (quindi dal Mediterraneo orientale e oltre), giunti in Italia sia per via marittima – attraverso la mediazione dei mercanti corinzi –, sia per via di terra, attraverso la penisola balcanica. I ricchi corredi arcaici delle tombe di area medio-adriatica mostrano con ogni evidenza importazioni di materiali attraverso queste due direttrici, in particolare dalla penisola balcanica⁹.

Significato ideologico e connessi risvolti sociali della produzione statuaria

In particolare nell'area medio-adriatica si manifesta, tra il VII e il VI sec. a.C. (ma alcuni prodotti scendono anche oltre questo limite cronologico), l'impulso a realizzare manufatti scultorei antropomorfi (a figura umana) di grandi dimensioni. Si tratta di manufatti di destinazione funeraria, realizzati allo scopo di evidenziare le sepolture di personaggi eminenti, prima (cioè nell'età del Bronzo Finale: X e soprattutto IX sec. a.C.) mediante stele di pietra aniconiche – cioè grezze, senza figura umana¹⁰ – e forse anche in materiale ligneo e poi (in età arcaica) con stele antropomor-

⁶ Per i quali cfr. Franchi Dell'Orto 2010: 218-220. Sulle statue di Casale Marittimo si veda anche *Principi guerrieri* 1999.

⁷ Sulle due statue vedi inoltre *Kouroi Milani* 2000.

⁸ Su di essa cfr. Baldelli 2001, Franchi Dell'Orto 2010: 187-188, e da ultimo, per confronti stilistici e cronologia, Papi 2021.

⁹ Rinvio, anche su ciò, ad alcune interessanti osservazioni di Franchi Dell'Orto 2010: 220-221.

¹⁰ Cfr. al riguardo anche Ruggeri 2010.

fizzate. Sono dei prodotti, questi ultimi, atti a connotare la “regalità” del defunto, ossia la posizione di preminenza all’interno di una società ormai strutturata e organizzata su più livelli, al vertice della quale è una ricca aristocrazia agricolo-pastorale e guerriera, la quale esprime un rituale funerario che celebra la potenza dei capi: potenza derivante dall’accumulo di ricchezza, ma anche dalla preminenza guerriera e di potere all’interno della comunità stessa; potenza che si trasmette al di là della vita terrena, come mostra la deposizione di corredi fastosi nella tomba – ricchi di oggetti di importazione, spesso in materiali preziosi, insieme ad altri connotanti il rango, come il carro da guerra e il calesse da diporto – e l’innalzamento di tumuli a significare la rilevanza del casato¹¹.

Dalla stele con figura umana alla statua a tutto tondo

L’esame dei manufatti scultorei della regione medio-adriatica, anche per i particolari compositivi che li caratterizzano, induce quasi naturalmente lo studioso a tracciare una specie di percorso “evolutivo”, nella loro produzione, che va dalla stele aniconica alla stele antropomorfa più o meno sbazzata – un cammino, dunque, dal più semplice al più complesso –, per poi passare alla lastra figu-



Fig. 3. Stele di Penna Sant’Andrea (da La Regina 2010: 260).

¹¹ Il riconoscimento di questa stratificazione sociale e l’identificazione di questi personaggi di alto rango (*principes*) è tra le conquiste dell’archeologia degli ultimi decenni, divulgate anche attraverso alcuni importanti eventi espositivi: ad esempio *Carri da guerra* 1997; *Principi etruschi* 2000; *Guerrieri e re* 2007. Cfr. per l’area specificamente centro-adriatica anche Cristofani 1997.

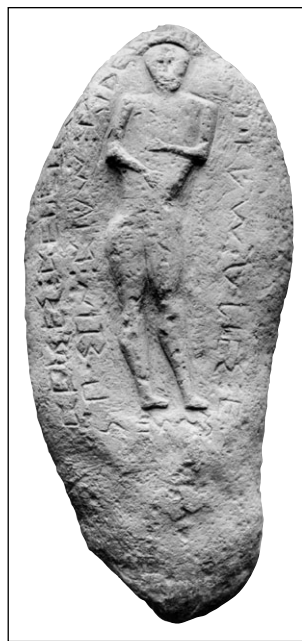


Fig. 4. La stele di Bellante (da La Regina 2010: 256).



Fig. 5. Il guerriero di Capecstrano (da Franchi Dell’Orto 2010: 183).

rata [in cui la figura umana è, per così dire, citata mediante la resa della sola testa, come vediamo nelle due stele iscritte di Penna Sant’Andrea (fig. 3), oppure con il disegno della figura intera del defunto, come ad es. nella stele di Bellante (fig. 4)], per arrivare infine alla statua a tutto tondo. Il Guerriero di Capecstrano (fig. 5), in cui la figura del defunto sembra concretamente staccarsi dalla lastra da cui è stata ricavata e di cui restano parti di contorno appartenenti alla stele o blocco da cui è stata tratta, ci offre forse il migliore e più convincente esempio dimostrativo di questo percorso.

In realtà un percorso di questo genere appare senz’altro logico e anche accettabile, forse, su un piano teorico; tuttavia l’esame dei manufatti in nostro possesso mostra che questo criterio interpretativo non è valido a disporre gli stessi in una precisa sequenza cronologica. Venendo con ciò al problema della datazione dei manufatti – per la quale ci soccorrono, accanto agli aspetti stilistici, altri elementi, come quelli decorativi (come ad esempio la tipologia delle armi, o le vesti nel caso delle donne, raffrontabili con armi e vesti reali che si rinvenivano nelle tombe), nonché alle forme della scrittura, che spesso correde questi monumenti e che pure è di grande aiuto come indizio cronologico¹² –, mentre alcune stele presentano

¹² Sul problema cfr. soprattutto Colonna 1992 e Colonna

una cronologia effettivamente alta (è il caso per esempio della stele di Guardiagrele, di pieno VII secolo), altre vengono a collocarsi accanto e anche dopo statue a tutto tondo: il che dimostra che nel percorso evolutivo di cui s'è detto vengono a inserirsi altri fattori, quali la compresenza di artisti e artigiani, che quindi si muovono con maggiore o minore libertà nell'elaborazione dei loro prodotti, nonché le esigenze o le scelte della committenza, che finiscono per alterarlo.

Il Guerriero di Capestrano

Quella del Guerriero di Capestrano è una vera statua a tutto tondo, nonostante la presenza dei due pilastrini laterali – che ricordano la lastra o il blocco di partenza da cui la statua è stata ricavata –, pilastrini che non si sa se lasciati perché richiesti da necessità statiche, oppure se siano un espediente per raffigurare le due lance che completano l'equipaggiamento guerresco del personaggio, il quale è appunto raffigurato con tutta la sua armatura: l'elmo a larghe falde, lavorato a parte, la spada con soprastante pugnale sul petto, quindi la corazza, gli schinieri e i due dischi metallici (*cardiophilakes*), sul petto e dietro le spalle, a protezione delle parti più vulnerabili del corpo, infine, appunto, le lance.

Non mi diffondo sulla descrizione dei tanti particolari che riguardano la resa della figura e in particolare dell'equipaggiamento¹³. Una parola merita invece il gesto: il guerriero è raffigurato con gli avambracci incrociati sul corpo, con le mani distese a poggiare sul petto e sul ventre. Non si tratta di una posizione casuale, dal momento che la si ritrova riprodotta su vari altri monumenti scultorei di quest'epoca (provenienti sia dal territorio di cui ci occupiamo, sia da altre località peninsulari: la ritroviamo, ad esempio, nelle citate statue di Casale Marittimo e di Hischlanden), ma anche in raffigurazioni della figura umana, maschile e femminile, della piccola bronzistica e in terracotta, della più diversa provenienza. Ne resta ignoto il significato, che per alcuni equivarrebbe a una indicazione di rango, per altri si tratterebbe di un gesto apotropaico, volto a salvaguardare l'incolumità di colui che è rappresentato.

Se noi osserviamo (con i nostri occhi da profani, magari condizionati dalle immagini della tante statue classiche, greche e romane) la tettonica del nostro monumento, siamo istintivamente portati a giudicarlo come un prodotto "barbaro", rozzo, goffo: influendo in questo giudizio lo strano elmo a tese larghe (lavorato a parte proprio per l'ampiezza, che oltrepassava quella del blocco da cui è ricavato il corpo), la resa molto sommaria del volto, nonché alcune fattezze – che denunciano mancanza di organicità – come la evidente steatopigia dei fianchi. Quanto a quest'ultima, la steatopigia (da interpretare piuttosto come massa di muscoli), essa risente peraltro di sicuri influssi mediterranei, come mostra il confronto con tanti altri prodotti statuari e non; ma (ancora una volta) non si sa se non si tratta piuttosto di una soluzione al problema tecnico della necessità statica, per cui con questo espediente la statua veniva fatta appoggiare ai pilastrini laterali, rafforzando la stabilità del tutto.

In realtà, a osservare bene il manufatto (e tenendo presenti, per raffronto, i coevi prodotti delle stele antropomorfe) ci si rende conto dell'enorme passo avanti compiuto rispetto a queste ultime, soprattutto ci si accorge di trovarci davanti all'opera di un artista che calpeisce il corpo umano come un insieme di parti calibrate su precisi ritmi, attraverso lo studio dei rapporti che fanno verticalmente scandire la stessa statua in quattro blocchi della stessa altezza: uno che va dalla cresta (perduta) dell'elmo alla base del collo, un secondo identico dal collo al punto vita, un terzo dal punto vita ai ginocchi, e il quarto dai ginocchi ai piedi. Il che lascia chiaramente intendere come ci sia a monte un attento studio delle proporzioni. «È appunto questa geometrica scansione, associata alla assoluta staticità del tutto a rappresentare – scrive la Franchi Dell'Orto – la ragione di quest'aura di solenne monumentalità (la statua è alta quasi 2 metri), non turbata dalla mancanza di organicità e dalla esagerata steatopigia dei fianchi: ciò che contribuisce ad esprimere la dignità e l'imperturbabile forza del "re" raffigurato [...] Questa è la nota peculiare dell'esecutore di questa statua, indubbiamente non più artigiano, ma un compiuto artista consapevole del suo valore» (*Art. cit.*: 197).

L'epigrafe

Sulla faccia anteriore del pilastrino di sinistra, nel Guerriero di Capestrano, corre dal basso verso l'alto una lunga epigrafe (fig. 6), composta di una sola linea ed estesa circa un metro, scritta nella lingua e con i segni alfabetici in uso presso la po-

2001, nonché per i dati ricavabili da abbigliamento ed equipaggiamento D'Ercole 2010. Ma va detto in proposito che in bibliografia si nota spesso uno scarto di 25-30 anni, tra gli studiosi, nella datazione dei manufatti.

¹³ Per quest'ultimo punto in particolare cfr. D'Ercole 2010.

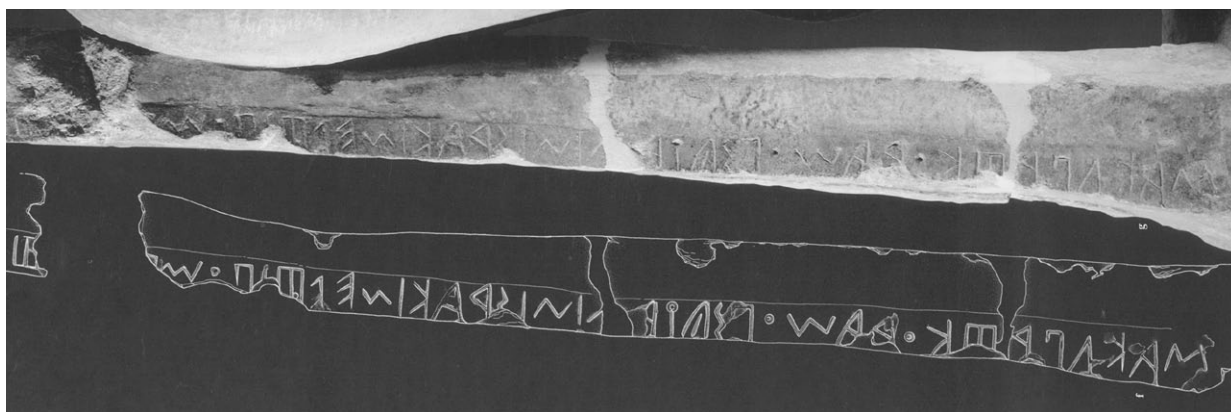


Fig. 6. Il Guerriero di Capestrano: l'epigrafe (da La Regina 2010: 241).

polazione di questa zona ai piedi del Gran Sasso, il cui nome suonava *Safinús*. La storia degli studi di questo testo mostra come la sua interpretazione ha impegnato numerosi studiosi, a partire dalla scoperta della statua nel 1934, prima che si giungesse – con gli anni Settanta del secolo scorso, grazie a diversi contributi di Adriano La Regina – a una comprensione del testo che oggi può ritenersi del tutto soddisfacente¹⁴. Naturalmente il dibattito prosegue anche nel presente, con discussioni su singole parti del testo, che è in *scriptio continua*, e soprattutto sul valore e significato di alcuni vocaboli¹⁵. Il che fa parte della ricerca. Tuttavia per quanto si possa, e giustamente, tornare continuamente a riflettere sul documento, specialmente se nuove scoperte intervengono ad apportare ulteriori elementi di confronto, mi sembra che l'esegesi fornita da A. La Regina costituisca ormai un punto abbastanza fermo. Questa dunque, alla fine di un percorso interpretativo che è proceduto per stadi, è la trascrizione nella lingua italica di Capestrano fornita dallo studioso:

ma kuprí koram opsút aninis raki neví pomp[...]/ú.

In traduzione il testo suona: «me bella immagine (o, possiamo dire: me bella statua) fece Aninis per il re Nevio Pomp[uled]io». Come si vede l'elemento più problematico riguarda il secondo nome del personaggio rappresentato nella statua,

a motivo della perdita in questo punto di una parte del testo: il nome gentilizio proposto, in luogo di altri pur possibili, si fonda sulla sua attestazione in età romana nel medesimo territorio¹⁶. Ugualmente attestato, sia in iscrizioni italiche più recenti sia poi – ma come gentilizio – in epigrafi latine¹⁷, è il nome dello scultore. Come si vede il personaggio raffigurato si fregia di due nomi, mentre uno soltanto – un nome individuale – ne ha lo scultore, a indicare, probabilmente, il diverso rango dei due.

Se pure si discute sul termine *kuprí*, a proposito della sua forma grammaticale – un aggettivo (“bella”), per alcuni, un avverbio (“in modo bello”), per altri – senza peraltro che ne derivino sensibili conseguenze sul senso da dare al discorso, costituisce invece motivo di sorpresa, nonché di interesse la parola *raki*, corrispondente al latino *regi*: e ciò sia per l'affiorare del termine stesso, di cui – se non vado errato – abbiamo qui la più antica attestazione epigrafica, antecedente anche a quella del cippo del Foro, sia per la stessa forma, in cui troviamo la vocale lunga *a* in luogo della *e*. Una particolarità, quest'ultima, che potrebbe sollevare qualche perplessità, se non trovasse un importante elemento di sostegno proprio da un altro punto di questo stesso testo, che propone appunto, all'inizio, *ma* per il corrispondente latino, nonché falisco *me/med*¹⁸.

L'epigrafe concorre, evidentemente, a completare il messaggio affidato alla statua, rivelando l'identità del personaggio raffigurato e comunicandone il nome, con aggiunta indicazione di ran-

¹⁴ Cfr. da ultimo La Regina 2010, con la bibliografia principale.

¹⁵ Una diversa ipotesi di restituzione, anteriore all'ultimo intervento del La Regina, è stata proposta da Rix 2002, Sp AQ 2, accolta da Calderini, Neri, Ruggeri 2007 e da Carwford 2011. Cfr. inoltre più recentemente Benelli 2016, Naso 2019 e da ultimo Benelli 2020: 126, 132.

¹⁶ *CIL* IX, 3376, cfr. inoltre *CIL* IX, 2412 = 3592.

¹⁷ Nella forma *aninies* ritorna in area vestina: La Regina 2010: 244; per quella latina, *Aninius*, Schulze 1966: 144 A.

¹⁸ Sulla difficoltà della corrispondenza di *ma* con lat. *me* insiste peraltro Poccetti 2007.

go (*raki* = re, lat. *regi*). Senza entrare nel complesso problema del significato di questo termine sotto l'aspetto istituzionale e in ordine all'organizzazione politica della comunità antica insediata a Capestrano, importa qui notare come questi elementi concorrano all'intento di autorappresentazione e autocelebrazione, aggiungendo «all'aura di solenne monumentalità della statua e di imperturbabile forza del personaggio» (per riprendere le parole della Franchi Dell'Orto) il nome di esso e il titolo di rango, il quale lo colloca nella posizione di più alto rilievo all'interno della propria comunità. Si tratta di un'affermazione di aristocrazia, di eccellenza, raggiunte attraverso le proprie virtù e capacità, che gli hanno consentito l'accumulo di ricchezze e il conseguimento di una posizione di potere.

A noi, lontani nel tempo, può far impressione che questa affermazione di leadership si manifesti attraverso i simboli della guerra, ma bisogna storizzare e pensare a una società e a una temperie storica in cui la guerra costituisce una realtà presente, che attraversa endemicamente la vita dei maschi in età adulta all'interno della comunità di appartenenza e che è strumento necessario per la difesa della propria libertà e del proprio territorio¹⁹.

L'epigrafe contiene poi un secondo messaggio, non meno interessante: si tratta della firma dell'artista, contenuta nella formula, assai usata in quest'epoca²⁰, dell'oggetto parlante: «Me, bella statua, fece Aninis, ecc.». Si tratta in fondo di una annotazione non necessaria, a pensarci bene, rispetto alle finalità perseguite dal committente con questa statua. Una annotazione in più, dunque, che lo scultore – che certamente è anche il redattore e incisore dell'epigrafe – ha voluto aggiungere di sua iniziativa. Il «compiuto artista (e non già semplice artigiano)» – per riprendere le parole già citate – mostra in tal modo la piena consapevolezza e l'orgoglio del proprio valore, per aver realizzato «una statua bella» (*kuprì koram*), ovvero «una statua eseguita a regola d'arte».

Firme di artisti sono ben attestate nel mondo greco, in età anche più antica del nostro Guerriero. Sono invece meno frequenti sui manufatti dell'Italia antica, ma non certamente assenti. In un lavoro di diversi anni fa G. Colonna ne ha raccolte una quindicina, limitatamente all'ambito delle lingue etrusca, falisca e latina e riconducibili

appunto all'età arcaica (Colonna 1975 [= 2005]; Colonna 2014), e il numero andrà sicuramente aggiornato. Ma proprio questo materiale sollecita considerazioni e precisazioni. A tal fine occorre tener presente che il termine *artifex*, per esempio, nella lingua latina finisce per comprendere una quantità varia e articolata di operatori, laddove la nostra lingua introduce ad esempio, con i termini artista e artigiano, delle restrizioni di campo indubbiamente utili. Gli oggetti recanti firme, raccolti dal Colonna, sono in alcuni casi dei modesti vasi di uso comune, senza alcuna pretesa artistica, in altri si tratta invece di manufatti – per lo più ancora vasi, ma dipinti – più elaborati e pretenziosi, per arrivare in qualche caso a oggetti inquadrabili in un vero e proprio artigianato artistico di qualità: è il caso della fibula prenestina, ma si potrebbe pensare, per intenderci, anche alla Cista Ficoroni, che appartiene però a una fase cronologica alquanto posteriore.

All'assenza di termini professionali supplisce talvolta in queste iscrizioni su manufatti dell'artigianato una forma verbale, indicante azioni diverse: *fecit*, *scripsit*, *pinxit*, *finxit*. Interessante, ad esempio, quest'ultimo termine, da cui viene il nome del *figulus*, che è però usato correntemente a indicare il vasaio o più ampiamente colui che realizza prodotti impastando l'argilla²¹: bisogna arrivare al Cristianesimo per trovare l'uso del termine a indicare un'attività «creativa», nel caso in riferimento a Dio che plasma l'uomo con il fango. Al contrario la forma verbale assume accezioni più ampie e diversificate, fino a significare la creazione artistica, letteraria in particolare²².

Ora, senza voler neppure toccare la questione della differenza o meno (di condizione e di trattamento), tra artigiano e artista – oggetto di un vivace dibattito in passato, con posizioni anche molto distanti, ma in riferimento all'età classica²³ –, una cosa è l'ambito di attività di coloro che firmano gli oggetti in terracotta o d'artigianato appena ricordati, altra è quello in cui opera un personaggio

¹⁹ Sulla guerra come mestiere in questa età vedi Tagliamonte 1993; per la ricaduta di aspetti in territorio vestino: D'Ercole 2010.

²⁰ Ampio materiale in Agostiniani 1983.

²¹ Tali si definiscono ad esempio i due firmatari del famoso mattone di Cesena (su cui da ultimo Cenerini 1991: 107-108, n. 9), che doveva precisamente essere un'insegna di bottega. L'apostrofe di *figulos bonos*, indirizzata ai due imprenditori, è espressa con un accusativo dipendente da un verbo che è sottinteso e che rinvia a un'azione di cui soggetto è il lettore della targa stessa: l'espressione voleva dunque esaltare e garantire al tempo stesso la qualità dei loro prodotti.

²² *Theo.L.L.* VI (1016), cc. 721-722, s.v. *figulus* e cc. 770-780, s.v. *ingere*.

²³ Cfr. Guarducci 1974: 377, con rinvii bibliografici.

come quello che realizza il Guerriero di Capestrano. Qui, al pari di tanti casi simili dell'età classica, abbiamo uno scultore che si cimenta in un'opera di grande impegno, commissionata da un personaggio di assoluto primo piano a livello sociale e per il quale – non ultimo – realizza una scultura di notevole pregio. L'età in cui l'opera viene generalmente collocata – tra fine VII e inizi VI sec. a.C. per alcuni, tra il 575-550 a.C. per altri – fa di questa firma un fatto straordinario, trattandosi – credo – della prima in assoluto d'ambito italico in nostro possesso. Ed è proprio alla luce di tale antichità che sorprende – dicevo – questa affermazione di consapevolezza dell'artista, questa piena coscienza d'aver prodotto un'opera di valore, “eseguita a regola d'arte”. Anche il giudizio sulla qualità del proprio prodotto è un fatto rarissimo, perfino nel mondo greco, dove pure le firme sono numerose, e per il quale si può ricordare la firma apposta, sul finire del VI sec. a.C., al tempio di Apollo a Siracusa da Kleomedes ed Epikles – rispettivamente architetto e scultore – che definiscono il proprio lavoro “opere belle”, *kalà erga*²⁴.

Ci si potrebbe chiedere cosa inducesse *Aninis* a formulare questo suo giudizio e una sicura risposta non possiamo evidentemente darla: certo la monumentalità dell'opera, certamente l'essere riuscito a fare una statua a tutto tondo, che la faceva risaltare rispetto alle varie stele con rappresentazione della figura umana, che pur erano destinate a personaggi di spicco delle comunità italiche della regione; ma ancor più – viene da pensare – la coscienza d'aver realizzato un prodotto di alto livello artistico. Una statua assai simile in apparenza – sia per monumentalità sia per la resa di taluni particolari – è quella del Guerriero di Numana, di cui è stata recuperata, grazie a un ritrovamento del tutto fortuito, la sola testa. Il raffronto tra questa testa e quella del guerriero di Capestrano mostra straordinari quanto sorprendenti punti di contatto ed è un vero peccato che non si abbia anche la restante parte della statua, perché saremmo curiosi di sapere se riportava anch'essa un testo inciso e quale ne fosse il contenuto.

Aninis, che non è un greco trapiantato in Italia, ma uno del posto, e che si ritaglia un proprio spazio di autoaffermazione in un prodotto eseguito per altri, ci si presenta come un personaggio che, pur appartenendo probabilmente a uno strato sociale basso, attraverso le proprie capacità, il proprio gusto, la propria intelligenza raggiunge un

livello di eccellenza con la propria arte, tale da ritenersi consapevolmente meritevole di un posto di visibilità all'interno della comunità in cui opera o si trova a operare.

Bibliografia

Agostiniani, L., 1983. *Le iscrizioni parlanti dell'Italia antica*, Firenze: Olschki.

Baldelli, G., 2001. Testa di guerriero in pietra, in *Eroi e regine* 2001: 240, nr. 389.

Benelli, E., 2016. Culture epigrafiche in Italia fra IV e I sec. a.C.: alcune osservazioni, in M. Aberson, M.C. Biella, M. Di Fazio, P. Sanchez, M. Wulschleger (eds.), *E pluribus unum? L'Italie, de la diversité préromaine à l'unité Augustéenne*, II. *L'Italia centrale e la creazione di una koiné culturale? I percorsi della 'romанизazione'*, Bern: Peter Lang: 121-126.

Benelli, E., 2020. L'età di mezzo. Epigrafia medio-italica fra età arcaica e prima età ellenistica, in V. Acconcia (a cura di), *L'età delle trasformazioni: l'Italia medio-adriatica tra il V e il IV secolo a.C. Nuovi modelli di autorappresentazione delle comunità a confronto e temi di cultura materiale* (Atti del Workshop Internazionale, Chieti, 18-19 aprile 2016), Roma: Edizioni Quasar: 125-135.

Calderini, A., Neri, S., Ruggieri, M., 2007. L'iscrizione sul guerriero di Capestrano (ST Ap AQ 2), in M. Ruggeri (a cura di), *Guerrieri e re dell'Abruzzo antico*, Pescara: Carsa Edizioni: 46-47.

Emiliozzi, A. (a cura di), 1997. *Carri da guerra e principi etruschi* (Catalogo della Mostra, Viterbo, 24 maggio 1997-31 gennaio 1998), Roma: L'Erma di Bretschneider.

Cenerini, F., 1991. Cesena, *Supplementa Italica* 8: 91-109.

Colonna, G., 1975. Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale, *RM* 82: 181-192 [rist. in Id. 2005, *Italia ante Romanum imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane (1958-1998)*, III, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici: 1795-1804].

Colonna, G., 1992. Apporti etruschi all'Orientalizzante “piceno”: il caso della statuaria, in *La Civiltà picena nelle Marche. Studi in onore di Giovanni Annibaldi*, Ripatransone: Maroni Editore: 92-127.

Colonna, G., 2001. La scultura in pietra, in *Eroi e regine. Piceni popolo d'Europa* (Catalogo della Mostra, Roma 2001), Roma: De Luca Editori: 104-109.

Colonna, G., 2014. Firme di artisti in Etruria, *Annali Museo Faenza* 14: 45-74.

Crawford, M.H., 2011. *Imagines Italicae. A corpus of Italic inscriptions*, 1-3, London: Institute of Classical Studies University of London.

²⁴ *IG* XIV, 1 add. p. 685; Guarducci 1974: 389-390, con bibliografia.

Cristofani, M., 1997. I «principi» adriatici: appunti per un capitolo di storia italica, in *Etrusca et Italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino*, I, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici: 173-189.

D'Ercole, V., s.d. *Ricerche archeologiche a Capestrano: dal cantiere al laboratorio*, Avezzano s.d.

D'Ercole, V., 2010. I Vestini e la guerra prima di Roma, in *Pinna Vestinorum* 2010: 138-177.

Eroi e regine, 2001. *Eroi e regine. Piceni popolo d'Europa* (Catalogo della Mostra, Roma 2001), Roma: De Luca Editori d'Arte.

Franchi Dell'Orto, L., 2010. Il Guerriero di Capestrano e la statuaria medio adriatica, in *Pinna Vestinorum* 2010: 180-225.

Guarducci, M., 1974. *Epigrafia greca*, III, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

Guerrieri e re, 2007. M. Ruggeri (a cura di), *Guerrieri e re dell'Abruzzo antico*, Pescara: Carsa Edizioni.

Kouroi Milani, 2000. M. Landolfi, G. de Marinis (a cura di), *Kouroi Milani: ritorno ad Osimo (Osimo 25 novembre 2000-30 giugno 2001)*, Roma: De Luca Editori d'Arte.

La Regina, A., 2010. Il Guerriero di Capestrano e le iscrizioni paleosabelliche, in *Pinna Vestinorum* 2010: 230-273.

Luni, M., Cardone, M., 1998. I Kouroi Milani ad Osimo tra Seicento e Settecento, *RendLincei* 8, 9: 669-706.

Naso, A., 2019. Clan e gentes nell'Italia medio-adriatica in epoca preromana, in M. Di Fazio, S. Paltineri (a cura di), *La società gentilizia nell'Italia antica tra realtà e mito storiografico* (Atti del Convegno Internazionale, Pavia 2015), Bari: Edipuglia: 155-190.

Papi, R., 2021. Guerrieri di pietra e dischi di

bronzo. La connotazione etnica della scultura monumentale italica, *Picus* 41: in corso di stampa.

Pinna Vestinorum, 2010. L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Pinna Vestinorum e il popolo dei Vestini*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Poccetti, P., 2007. Profilo linguistico dell'area vestina tra età preromana e romana, in A. Clementi (a cura di), *I campi aperti di Peluvinum dove tramonta il sole*, L'Aquila: Deputazione Abruzzese di Storia Patria: 357-389.

Principi etruschi, 2000. *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della Mostra), Venezia: Marsilio.

Principi guerrieri, 1999. A.M. Esposito (a cura di), *Principi guerrieri. La necropoli etrusca di Casale Marittimo* (Catalogo della Mostra), Milano: Electa.

Rix, H. (Hrsg.), 2002. *Sabellische Texte. Die Texte des Oskischen, Umbrischen und Südpikenischen*, Heidelberg: Winter.

Ruggeri, M., 2010. L'Abruzzo dei guerrieri: da Comino a Capestrano, in *Pinna Vestinorum* 2010: 274-285.

Sassatelli, G., 2013. Statuaria in pietra tra Etruschi e Celti, in F. Raviola (a cura di), *L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Braccisi* (Hesperia 30), Roma: L'Erma di Bretschneider: 1225-1241.

Schulze, W., 1966. *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, Berlin-Zürich-Dublin: Weidmann.

Schickler, H., 2001. Il Guerriero di Hirschlanden, in *Eroi e regine* 2001: 23-29.

Tagliamonte, G., 1993. *I figli di Marte. Ricerche di storia sociale su mobilità, mercenari e mercenariato italici in Magna Grecia e Sicilia*, Roma: Giorgio Bretschneider Editore.

