

ARCHEOCLUB

IL LEONCINO DI SIGILLO



Sigillo Umbro

Nel cuore **dell'Antica Umbria**, a confine con le Marche, ai piedi del **Monte Cucco** e a 490 metri sul livello del mare, è **SIGILLO UMBRO**, centro turistico di straordinario interesse.

I turisti, che qui giungono durante tutto l'anno da ogni parte del Mondo, sono attratti da Tesori d'Arte e dalla **"Università del Volo Libero e Parapendio di Villa Scirca"**.

A Sigillo si vola tutto l'anno e con ogni vento.

L'esposizione a Nord, l'incantevole **"Valle del Ranco"**, il clima, l'aria balsamica fa di questa graziosa cittadina un **"luogo ideale per prolungati soggiorni"**.

Sigillo, grazie alla posizione geografica è il luogo ideale per quanti desiderano effettuare escursioni nella **Grotta di Monte Cucco** (la più grande in Europa), e nella **"Forra di Rio Freddo"**.

Mettere a proprio agio ogni ospite, in un ambiente rustico, familiare e tipicamente Umbro è la principale caratteristica di **SIGILLO**.

SIGILLO non è soltanto una Città **"da vedere"**, ma **"da vivere"**.

IL LEONCINO DI SIGILLO

"SUPPLEMENTO AL GRIFO BIANCO 1999"

IL TEONCINO DI S...
...
...

RINGRAZIAMENTI

Soprintendenza e Personale del Museo Archeologico Nazionale delle
Marche-Ancona

Composizione e impaginazione : - Luciano Tognoloni

Fotografia e ricerca : - Anna Luconi Petraccini

Don Raffaele Farina s.d.b.; Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana

Luigina Orlandi - Mons. Piero Vergari Supremo Tribunale della Segnatura
Apostolica - Palazzo della Cancelleria Apostolica - Roma

Archeo Club Grifo Sigillo

Laboratorio De Angelis - Ancona

Disegno in 1^a pagina di: Rita Marianelli Bartocci

INTRODUZIONE

Il libro, che volutamente è pubblicato a **Fine Millennio**, anno in cui ricorre l'apertura dell'Anno Santo, è un contributo alla conoscenza della nostra città **di Sigillo** e del suo territorio.

Da molti anni si lamentava che una simile opera non fosse stata ancora scritta; di quest'esigenza ha cercato di farsi interprete l'Associazione Archeologica Sigillana "**Archeoclub Grifo Sigillo**". Il pubblicato è un estratto da "**Studi Etruschi**", organo dell'Istituto di Studi Etruschi ed Italici, Rivista annuale diretta da Massimo Pallottino, fondata nel 1927, nelle cui pagine il lettore, anche il più frettoloso, può trovare un'immagine reale delle vicende più importanti della nostra Terra.

Il Leoncino di Sigillo, titolo del libro, è il racconto del ritrovamento e dell'acquisto, da parte della Soprintendenza Archeologica di Ancona, competente per territorio, dell'antico Bronzo.

Il Soprintendente Edoardo Galli (1880 - 1956), che curò l'acquisto del Leoncino di Sigillo, nell'estate del 1941, presentò ed illustrò uno studio pubblicato sulla Rivista Studi Etruschi - Volume XVII- Firenze 1943.

Il testo integrale dello studio, donato al nostro Sodalizio, è un "omaggio" del Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Don Raffaele Farina, s.d.b., ed è collocato al n. 17.1943 Italia X 22.

Si ringraziano per l'interessamento Luigina Orlandi e Mons. Piero Vergari Supremo Tribunale della Segnatura Apostolica - Palazzo della Cancelleria Apostolica- Roma.

L'autore, al quale va il nostro riconoscimento e ringraziamento, ha presentato una ricerca che va molto al di là delle nostre più ottimistiche attese; riteniamo che quello che c'è offerto è il più completo e documentato lavoro che sia stato scritto fino ad ora sul "**Municipium dei Suillates**" in età Italica.

Per questo motivo abbiamo deciso di presentare il volume con una veste tipografica diversa dal Grifo Bianco: l'abbiamo voluta dignitosa e impegnativa perchè rispecchiasse dall'esterno la cura posta nell'organizzazione del contenuto.

Con la pubblicazione di quest'opera crediamo di aver colmato una lacuna, di aver fatto ancora opera gradita a tutti, e non soltanto ai

Sigillani, che, nelle pagine che seguono, potranno agevolmente ritrovare molta della Loro storia.

Osiamo pertanto sperare che la lettura di questo libro, integrata da quella del Grifo Bianco, sarà interessante ed utile come lo sono state tutte le pubblicazioni precedenti.

Archeoclub Grifo Sigillo

Note sull'autore

EDOARDO GALLI

Nato a Majerà (Cosenza) il 3 maggio 1880, già insegnante secondario e successivamente segretario, ispettore, direttore e infine soprintendente presso la Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria (1907 - 1923), si dedicò alla direzione di scavi importanti a Fiesole, Ferento, Chiusi, Bolsena, Firenze, Perugia, Orvieto, Castiglicello, Pitigliano, Sestino, Tuscania, Populonia, Cortona e altrove, pubblicandone via via i risultati nelle Not. Scavi e in articoli più estesi nei Mon. Ant. Lincei. Sempre utile è, per questo periodo di attività il suo volumetto sul " Museo funerario del palazzone all'Ipogeo dei Volumni" (1921).

Affidatagli nel dicembre 1923 la nuova Soprintendenza ai Monumenti della Calabria, divenuta poi Soprintendenza del Bruzio e della Lucania, dedicò ogni sua cura al Museo di Reggio e alla vasta zona che restò a lui affidata per oltre un decennio, pubblicando importanti relazioni sulle ricerche eseguite in varie località e soprattutto a Sibari, a Metaponto, a Laos, curò pure i restauri di importanti chiese medioevali. Fu anche attratto da problemi storico - artistici, come dimostra la pubblicazione della cronaca cosentina del Canonico Pietro Antonio Frugali molto interessante per la storia del costume secentesco calabrese.

Passato infine nel 1936 alla Soprintendenza alle Antichità di Ancona, vi subì le conseguenze della seconda guerra mondiale che distrusse completamente il museo di quella città e obbligò il Galli ad affrontare problemi gravissimi.

Nel 1946 fu trasferito alla Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte in Roma, per ricerche scientifiche, dove lavorò fino alla morte avvenuta il 24 luglio 1956.

Lunghissimo è l'elenco delle sue pubblicazioni che abbracciano gli argomenti più svariati in ogni campo dell'archeologia e della storia dell'arte antica, medioevale e moderna.

Studi Etruschi Volume XXVI - serie II - Pagg. 360-361 - necrologi-
Firenze -Leo S. Olschki Editore MCMLVIII.

PREFAZIONE

I ritrovamenti hanno come dovere primario quello di accertare per vero, e quindi verificare, usi e costumi di un Popolo, in un certo territorio, da quel tempo in poi, di evidenza palpabile, siano essi di costume, di lavoro, di religione o di vita di tutti i giorni.

Quest'arduo compito, quasi impossibile, è un tessuto di svariati fatti, fatti complessi, laboriosi, diligenti studi che impegnano la vita di ricercatori e amanti delle Patrie Memorie.

Così, mentre crediamo di aver esaurito tutte le fonti disponibili, ci si accorge di non aver esposto a sufficienza, che resta ancora qualche strada percorribile, che tutto il lavoro fatto non è nulla di fronte al da farsi.

Dimostrare la complessità delle cause che concorrono a costituire la vita di un Popolo è opera utile, mentre l'enunciazione, il riferire senza prove concrete può ingenerare confusione.

Le tradizioni degli Antenati, le glorie e gli avvenimenti antecedenti modificano lo stato primitivo di qualsiasi Popolo.

Il passare poi per gli stadi di formazione, di sviluppo, di prosperità, d'angustie può lasciare le tracce, che influiscono nella direzione presente del pensiero e dell'azione.

L'influsso delle cause modificatrici risale, senza dubbio, ad epoche immemorabili; precisare qual'è l'elemento primitivo che costituisce il carattere di un Popolo, separandolo da tutti gli influssi secondari, e sopravvenuti, sarebbe esaminare non solo il Popolo in tutte le sue fasi storiche, ma anche quelle preistoriche.

La storia del Popolo dei **Suillates**, secondo le pubblicazioni e gli studi sinora effettuati è ferma al II secolo avanti Cristo.

S'ipotizza, con una certa riserva, la presenza di popolazioni Italiche, ma, non si avevano certezze archeologiche che confermassero tali posizioni.

Con la scoperta del **Leoncino di Sigillo** tutte le ipotesi cadono per far posto alla verità.

Le scoperte archeologiche recenti e recentissime hanno contribuito in modo notevole all'arricchimento della conoscenza sulla cultura e sulla civiltà degli antichi Popoli che hanno abitato l'Appennino Centrale.

Nelle fonti antiche la terra degli Umbri comprendeva un'area estesis-

sima, non limitata solo all'Italia, mentre ora è ridotta al cuore della Penisola, nella fascia interna, sulla riva sinistra del Fiume Tevere (Strabone-V-2-10; Plinio III- 112).

L'antichità della fonte che ha accennato al Paese degli Umbri è la menzione Pliniana "GENS ANTIQUISSIMA ITALIAE", che considera questa popolazione la più antica e riconosciuta da tutti gli storici".

La notizia di Plinio il Vecchio (+ 79 d.C.), dell'origine greca del nome "OMBROI", che avrebbe indicato le popolazioni sopravvissute al "Diluvio Universale", è certo una gran testimonianza di un antichissimo popolamento anteriore alla formazione della civiltà Etrusca.

Del resto la linea del Tevere, confine Umbro - Etrusco in età storica, non aveva impedito una stretta affinità culturale tra le due popolazioni, che a prescindere dalla documentazione archeologica, è testimoniata dalla storiografia antica.

Altra testimonianza per la definizione del territorio di occupazione Umbra è stata la scoperta delle "Tavole Eugubine", le sette tavole di bronzo a caratteri Umbri e Latini che Giacomo Devoto studiò, interpretò e pubblicò i risultati nel libro "Le Tavole di Gubbio"- Firenze 1948, danno un grosso contributo alla conoscenza della cultura rivalutando questo Popolo prima della romanizzazione.

Il Devoto cita testualmente: "sembra che il primitivo nome fosse **Sugillum**, con probabile derivazione dal **Totem** (animale sacro), di una Tribù degli Umbri, detti **Sugillates**, abitanti un territorio detto **Sugillum**, con la perdita, normale, in lingua umbra, della - G - davanti a vocale palatale, e poi resa in forma latina **Suillum**.

Questa convinzione del Devoto è anche avvalorata dalla narrazione di Livio (IX- 41- 20) "L'Umbria antica superava lo spartiacque dell'Appennino Umbro- Marchigiano".

La religione delle popolazioni Umbre è strettamente legata al Totem. Totem, d'incerta ortografia, è una parola usata dagli indiani d'America del Nord e significa: **Segno - Famiglia - Tribù** - e denota una classe di oggetti, materiali, più spesso animali che piante, con cui l'offerente crede di stare in relazione intima e quindi venera con rispetto. Le sacre cerimonie lustrali ed espiatorie " **per auspici divini**", di cui il Popolo Umbro offriva sacrifici sono contenute nelle Tavole Eugubine.

Alcune divinità hanno nomi uguali a divinità greche, dimostrando rap-

porti di cultura degli Umbri con quella civiltà. (Manuale di Storia delle Religioni- Nicola Turchi - Frat. Bocca Editori - Milano - Roma, - pag.6)

“ La convenivano da ogni parte della regione le genti per le festività annuali che si celebravano nel tempio dove erano custodite le tavole” (Carlo Arseni- Immagine di Cagli - Grafiche Calosci - Cortona 1989, pag.17).

Nel territorio **Sigillano** sono venuti alla luce numerosi reperti Bronzei, ma, la cattiva incuria degli uomini, la paura, la cupidigia, la scarsa conoscenza del patrimonio artistico- culturale di un luogo ha fatto sì che se ne conoscano soltanto “ le leggende”.

Tuttavia, oltre al **Leoncino di Sigillo**, custodito al Museo di Ancona, si ha notizia di una vendita fatta dal Municipio di Sigillo, circa l'inizio del secolo (1900), alla **Soprintendenza Archeologica di Firenze di un altro “ Leoncino”**, trovato sempre nella nostra montagna comunale, per la somma di lire 350.

Sino ai nostri giorni questa ricerca non ha dato frutti.

Altri interessanti reperti sono custoditi dalla Soprintendenza Archeologica per l'Umbria in Perugia.

Sigillo Umbro, 15 dicembre 1999.

Cav. Giuseppe Pellegrini



Statuetta di leone in bronzo - Leoncino di Sigillo -
“Museo Archeologico nazionale delle Marche - Ancona - (inv. 253)”

Concessione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali
Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

IL LEONCINO DI SIGILLO

A proposito del nuovo cimelio di arte arcaica (*arte primitiva*), che ora presento ed illustro, dobbiamo innanzi tutto domandarci se esista un rapporto tra l'ambiente e la cosa scoperta; se, in altri termini, il rinvenimento sia espressione genuina delle particolari condizioni fisiche ed etiche della zona dove esso si verificò, oppure se si tratti di una coincidenza casuale che avrebbe potuto riscontrarsi anche altrove. Ma poiché il leoncino eneo (*Bronzeo*) di Sigillo, oggetto del presente studio, viene a collocarsi e ad associarsi in una serie di manifestazioni di analogia natura, non possiamo preliminarmente non considerarlo da un punto di vista generico come una inopinata - ma quanto mai significativa - testimonianza di un fenomeno unitario. La sua presenza, quasi sul ciglione montuoso dell'Umbria che straripa verso l'Adriatico, conferma due fatti fondamentali di primario valore etnico e storico: 1 che nel retroterra dell'Italia centrale durante la fase del fiorire delle antiche colonie greche sul litorale ionico e tirreno inferiore, ed in Sicilia, e mentre si affermava tra le foci del Tevere e dell'Arno la nazione etrusca - e la sua cultura andava assumendo aspetti veramente sovrani - persistevano popolazioni di stirpe indigena, dedite alla pastorizia e all'agricoltura, ma nello stesso tempo depositarie di un patrimonio spirituale non dissimile da quello degli Etruschi; 2 che a queste Tribù sedentarie dell'interno arrivavano col commercio marittimo, e risalendo le valli che solcano l'Appennino ad oriente, nozioni, modelli, stimoli capaci di eccitare la loro fantasia inventiva, guidandola ad un più progredito linguaggio di forme. L'Etruria è stata da un secolo e mezzo frugata, interrogata e considerata come un caposaldo della civiltà classica d'occidente; mentre l'affine nazione italica è rimasta sinora in ombra, sia perchè non ha rivelato manifestazioni di arte e di pensiero paragonabili a quelle etrusche, ma anche perchè non si era ancora infilata la via giusta di considerarla nella sua sostanza non disgiunta dall'altra. Gli stessi titoli di nobiltà primigenia (propria dei tempi primitivi) valgono per entrambe queste parallele e compenetranti nazioni, nonostante una persistente agreste rusticità che riscontriamo negli aspetti, che per le ragioni anzidette approdavano a maggior copia sulla costa occidentale, si constata che le formule espressive dell'arte etru-

sca si riducono a schemi ed a principi che vigono anche presso gli Italici puri. Codesti "parenti poveri" degli Etruschi hanno in comune con essi il primo e più profondo retaggio di cultura che caratterizza la stirpe appenninica. Anzi, presso gli Umbri, ed in genere presso gli Italici puri, le voci della loro capacità spirituale si percepiscono meglio ed appaiono sempre più genuine. A ciò concorre naturalmente la conformazione geografica del paese. L'Adriatico è un mare troppo chiuso, e la regione da questo lato è recinta da bastioni montuosi con poche vie di penetrazione all'interno, di difficile accesso, laddove l'Etruria è pianeggiante ed acclive, aperta su un vasto mare con comodi approdi, ed invitante in grazia delle sue ricchezze naturali, in primo luogo il ferro e lo stagno. Ma a parte tali circostanze, che favorirono un maggiore afflusso di contatti sul versante tirreno, non esiste un grande divario nella fisionomia delle attigue contrade, tra *Pisae* da un lato e *Pisaurum* dall'altro: che anche la ricorrenza dei toponimi accresce l'analogia. Oltre *Pisae* e *Pisaurum*, si ha infatti *Sena Julia* (odierna Siena) in territorio etrusco, e ad oriente *Sena Gallica* (Senigallia) nell'Umbria marittima. Guardando una carta dell'Italia centrale (per esempio quella ad un milione, assai ben fatta dal punto di vista fisico e topografico, dell'Impero Romano, di uso internazionale) (rileviamo che due promontori calcarei, cioè l'Argentario ad Ovest ed il Conero ad Est, quasi sullo stesso parallelo, entrambi circondati da pianure, rappresentano i due punti estremi della regione; e più indietro l'Amiata ad occidente ed il Catria ad oriente sottolineano ancor meglio l'analogia geografica. Nell'interno di detta area i rilievi del terreno non sono in generale aspri ed ardui; vi prevalgono le valli e le spianate; sono frequenti i corsi d'acqua, e vi contano numerosi laghi; il Tevere segna da Nord a Sud la spina dorsale della regione, avanti di piegare verso Roma. In questo ampio bacino si determinò fatalmente la più antica e caratteristica condensazione etnica, donde trasse origine la civiltà italiana, a prescindere dagli apporti stranieri, che talvolta sembrarono averla sopraffatta ed in sé confusa. In dette terre irrigue e boschive perdurarono fino all'età storica - e fino a noi - agevoli condizioni di vita mercè la coltivazione dei campi, lo sviluppo della pastorizia e la facilità dei traffici interni. L'Umbria storica, che venne determinata nella VI Regione della circoscrizione Augustea, era molto più estesa di oggi, dato che dal corso del Tevere arrivava all'Adriatico tra Pesaro a Nord

ed il fiume Esino a Sud. Ma è lecito pensare che nei primordi la progenie della sua gente e l'orizzonte della sua civiltà coprissero un'area ancora più vasta, fondendosi e confondendosi ad occidente con le popolazioni etrusche. La grande famiglia italica, protagonista della nostra storia tre volte millenaria, veniva così a dominare sul polpaccio dello Stivale da un mare all'altro. Devesi altresì ammettere che il paese, densamente abitato, fruisse di una fitta rete di comunicazioni per i traffici interni, sebbene non vi fosse alcuna importante arteria trasversale di valico dall'Adriatico al Tirreno - al contrario di quanto si verificava in Magna Grecia, ad esempio tra Sibari e Lao - per consentire alle merci il transito carovaniero fra gli opposti approdi. Doveva dunque prevalervi un tipo di economia continentale, con la sua diretta conseguenza di conservatorismo accentuato di idee e di tradizioni ataviche. In una diversa situazione economica e sociale doveva invece trovarsi, per quel che si è accennato, L'Etruria marittima, maggiormente sottoposta ad influenze esogene (*che agiscono dall'esterno*) d'ordine culturale.

Dopo il III sec. Av. Cr. in seguito alla salda dominazione romana sulla regione etrusco- umbra, fu aperta la grande arteria della via Flaminia, che raccolse e sostituì le precedenti comunicazioni dell'interno, attraversò la parete appenninica al Furlo (*Petra Pertusa*), e raggiunse il mare a Fano (*Fanum Fortunae*), per proseguire di là lungo la costa sino a Rimini. Il mondo italico più genuino e caratteristico venne pertanto a gravitare su questa importantissima arteria. Gravitazione e addensamento, non pure di veicoli, di mercanzie e di uomini in marcia, ma anche un intensificarsi di rapporti fra i centri abitati, fra la campagna e la città, fra i luoghi di culto ed i fedeli che vi accorrevano da lontano. Tramontavano, o rimanevano cristallizzati nei simulacri dei santuari, gli ideali dell'età preistorica e protostorica, mentre la coscienza della stirpe si arricchiva e si dilatava al di là della chiusa cerchia dei monti. Alla stregua di questa sintetica visione panoramica, topografica e storica, concernente l'Umbria, ogni nuova voce, che a noi giunge dalla sua vita lontana, assume aspetti probativi e determinanti di testimonianze immediate. **Il leoncino arcaico di Sigillo** s'inquadra nell'ambiente, delineato con non minore efficacia da due altri quasi coevi cimeli da poco acquisiti alla scienza, ed anche nei riguardi topografici ad esso vicini (1) - V.le due mie memorie in *St. Etr., XV*

(1941): *Clitumnus*, pp.9 sgg.; *Hereklu*, pp. 27 sgg. Dal seguito di questo studio il **leoncino di Sigillo** risalterà come manifestazione necessaria di atteggiamenti e di **sedimenti spirituali sepolti dai secoli nella regione umbra**.

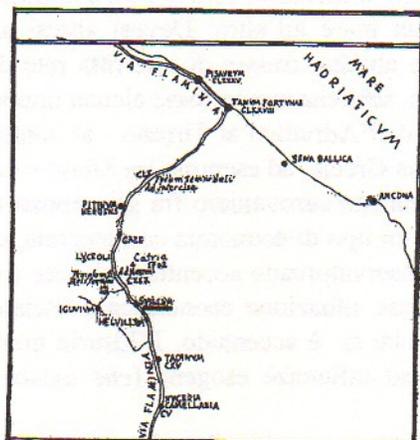


Fig. 1. - La via Flaminia da Nuceria a Pisaurum

Percorriamo - sugli *Itineraria* dell'Impero - l'ultimo tratto della via Flaminia che discende dal mare (fig. 1).

Dopo *Fulginium* (Foligno) la via forma un'ampia ansa verso oriente, ed alla distanza di dieci miglia s'incontra *Nuceria Camellania*, o *Camellaria* (Nocera Umbra); segue - alla giusta distanza di altre dieci miglia - *Tadinum* (Gualdo Tadino); e, poco più oltre, percorrendo appena cinque miglia, si giunge ad *Helvillum* (Fossato di Vico): dove conviene sostare un poco per raccogliere i nostri pensieri e fare attenzione che poco lungi, verso sinistra, fuori però della direttrice della Flaminia, trovasi *Iguvium* (Gubbio), col suo diffuso rituale sacro, prettamente italico di contenuto e di forma, trascritto su ambo le facce di ben sette *tabule aeneae*, e che costituisce l'unico organico testamentario letterario della nostra più antica civiltà. Nelle vicinanze, accosto alla Flaminia, sorgeva anche il *Templum Iovis Pennini*: centro religioso e presumibilmente pure politico delle popolazioni italiche dei dintorni, situato di fronte alla montagna del Catria (m. 1702). Prima di

attraversare l'alta valle dell'*Aesis* (Esino) e girare ad Ovest di questo monte, la via romana incontrava una *mansio*, dopo altre dieci miglia a partire da *Helvillum*, la quale traeva appunto nome dal fiume predetto, ed è costantemente registrata in taluni antichi Itinerari, però con notevoli varianti dall'uno all'altro: *Haesim* (Vasi di Vicarello) - *ad Hesis* (Gerosolimitano). (2) - CIL, XI, 2, p. 997. Da Helvillo ad Ancona per la valle dell'Esino, e distaccandosi dalla Flaminia, correvano 50 miglia: cfr. O. Cuntz, *Itineraria Romana I - Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense* - Lipsia Teubner 1929, p. 47, n. 315: *ab Helvillo Anconam mp. L.*

Qualche volta Helvillo non viene neppure menzionato: segno della sua modesta entità civica o del suo ulteriore decadimento. Cfr. J. Schnetz, *Itineraria Romana cit.*, II, 1940, *Ravennatis Anonymi Cosmographia et Guidonis Geographica*, p. 71, n. 20: *Monte Feletre* (Montefeltro), *Intercissa* (Furlo), *Luciolis* (odierna Scheggia?), *Egubio* (Gubbio) ecc., senza menzionare *Helvillum*. E più oltre, p. 122, n. 10, registra *Befania* (Bevagna), *Arsena*, *Orbinum*, *Intercissa*, *Luceolis*, *Egubium*, ecc., *tacendo Helvillum*.

Ricordiamoci intanto che proprio dal corso superiore dell'Esino proviene la statuetta di *Hereklu* (*Ercole*), di cui si è fatto cenno alla nota 1.

Ma prima della tappa *ad Aesim*, poco lontano da *Helvillum* - forse tre o quattro miglia - incontravasi sulla Flaminia un modesto **pagus** del periodo imperiale, una oscura borgatella, costantemente trascurata peraltro dai compilatori degli Itinerari, con un nome curioso: **Suillum**, (diminutivo di **Sus**, "porcellino"; quindi **Oppidum Suillum**, oggi Sigillo). Evidentemente doveva trattarsi di una località rinomata per l'allevamento e la preparazione dei maiali: una precorritrice di Norcia. Ma, per un caso veramente contraddittorio, invece di un maiale (un *suillum*), la sorte ci ha fatto ivi catturare il magnifico leoncino del quale qui ci occupiamo. La carta internazionale dell'Impero Romano, da cui è desunta la nostra vignetta data a fig. 1. Segna **Suillum** dopo **Helvillum**, circa ad un terzo di strada da questa località prima di raggiungere la stazione sull'Esino. Ma la sola fonte storica relativa a **Suillum** è quella di Plinio il Vecchio (3) - N. H. 3, 4, 114: "*Spoletini, Suasati* (Suasa corrisponde ad Ostra Vetere), *Sestimates* (l'attuale Sestino ne ha conservato il nome ed il sito), **SUILLATES**,

Tadinate (Gualdo Tadino), etc.” -, il quale annovera fra i popoli dell’Umbria anche i *Suillates*. Sebbene topograficamente vaga, tale indicazione conferma che la **comunità umbra dei Suillates** non era trascurabile. Applicando un procedimento di esclusione in rapporto alle altre popolazioni umbre menzionate da Plinio nello stesso paragrafo, per le quali è facile stabilire le rispettive sedi; ed aggiungendo anche il fatto della persistenza toponomastica di **Suillum - Sigillo**, nonché altre considerazioni che seguiranno, è da ritenere sicura l’ubicazione del centro romano, di cui discorriamo, nelle vicinanze di **Helvillum**, prima del valico ad **Aesim**, lungo il tratto medio della Flaminia.

Il Cluverio (4) - P. Cluver, Umanista e geografo tedesco - Danzica-1580- Leida - 1622 - *Ital. Ant.*, p. 617.) credeva che la sede, occupata ora dal paese di Sigillo, corrispondesse alla stazione di *Helvillum*, data dagli Itineraria, e che in un tempo più antico gli abitanti di quest’ultimo *oppidum* fossero stati i *Suillates* ricordati da Plinio. Ma il Bormann (5) - 1900- 1954- CIL, XI, 2, p. 853, nota 1 -, non accolse tale ipotesi, basata sopra un’erronea sovrapposizione cronologica di *Helvillum* a *Suillum*. Non si hanno notizie di scoperte archeologiche fatte nel territorio dei *Suillates*, tranne di un cippo funerario romano iscritto, oggi conservato nel Palazzo Ducale di Urbino, rinvenuto nel 1752 poco lungi da Sigillo, nelle vicinanze della Flaminia (6) - CIL, cit., n. 5802: vi è ricordato CN. DISINIVS / T.F. CLV (*stumina tribù*) II VIR -. E’ probabile che appartenesse ad un sepolcro gentilizio costruttivo del primo periodo dell’Impero, perchè fu scoperto, insieme con molti massi squadrati, in seguito ad una frana accidentale del terreno.

La via Flaminia, dopo avere attraversato il corso superiore dell’Esino, girando a sinistra del Catria, discende per *Luceoli* (Scheggia o Ponte Riccioli in comune di Cantiano?), *Cale* (Cagli), *Pitinum Mergens* (Acqualagna), *Intercisa o Petra Pertusa* (Furlo), *Forum Semproni* (Fossombrone) - e lasciando in alto verso settentrione *Urvinum Mataurense* (Urbino) - lungo la valle del Metauro a *Fanum Fortunae* (Fano), e fiancheggiata di lì in poi il mare giungendo a *Pisaurum* (Pesaro) ed oltre fino a Rimini. Noi la consideriamo sino al confine dell’Umbria, vale a dire sino a Pesaro, soltanto per ricordare il dominio preistorico dei neolitici di “Frasassi” nella regione del Catria (7) -

L. Pigorini, *Bull. Paletn.*, Ital., XXI, (1895), pp. 109 sgg., dell'importante stanziamento dell'età del bronzo a "Pianello di Genga" (8) - G.A. Colini, *Bull. Paletn.* Ital. XXXIX (1913), pp. 19 sgg.; XL (1914), pp. 121 sgg.; XLI (1915), pp. 48 sgg. Per *La necropoli di Novilara* vedi E. Brizio, in *Mon. Ant.*, Lincei VI (1895), pp. 85-464, tavv. V-XIV., degli Italici di "Novilara", non molto lontano da Pesaro, il cui spirito era suscettibile di arricchirsi con la cultura e le esperienze di oltremare. Pur limitando le osservazioni al territorio solcato dalla Flaminia e comprendente parte delle odierne province di Perugia, di Ancona, di Macerata e di Pesaro, vale a dire la zona sulla quale si elevano le tre alte cime del Catria, del monte della Strega e di Rocca Baiarda - queste ultime due alquanto più basse della prima - notiamo ancora che in età romana il substrato etnico italico conserva predilezioni di natura industriale ed artistica, e rivela elementi onomastici che riconducono il nostro pensiero alla finitima Etruria. Basta accennare alle magnifiche oreficerie etrusche del periodo ellenistico scoperte a Filottrano ed associate ad altre di provenienza gallica (9) - E. BAUMGARTEL, in *The Journal of the R. Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. LXVII (1937), pp. 231 sgg., tavv. XVII-XXX., **agli specchi enei graffiti**, (di bronzo incisi), pure tipicamente etruschi, rinvenuti a Gualdo Tadino, nello stesso territorio di Filottrano ed anche a Numana nelle immediate vicinanze di Ancona; agli utensili, a talune armi di offesa e di difesa. Accanto però a cosiffatte prove che possiamo definire mediate, ve ne sono altre più apodittiche (evidenti, persuasive, chiare), ed immediate: come, il cippo iscritto rinvenuto ad Acqualagna (*Pitinum Mergens*), ed ora al museo civico di Fossombrone, **col ricordo di un Sodalicium Apollinense Sattianense** (10) - A. Minto, in *St. Etr.*, XV (1941), pp. 395 sgg., il cui particolare toponimo ci riconduce in pieno mondo italico, non solo del ceppo aderente all'Appennino centrale, ma anche nelle propaggini etniche del Mezzogiorno. Occorreva prospettare questo panorama storico-geografico per renderci conto in linea preliminare dell'ambiente in cui è avvenuta la scoperta del leoncino di Sigillo, e per capire subito il nesso ideale che intercorre fra detta scultura e la fonte genuina ond'essa è scaturita. Analizzandola ora in ogni suo aspetto, noi potremo pervenire a comprendere, meglio di quanto sinora si è riusciti a fare, la notevole capacità e l'imperitura vitalità dell'arte primitiva dei nostri lontani ante-

nati. Escludendo anche, a priori, le comode ipotesi migratorie, che spesso hanno servito a colmare non pochi vuoti scientifici nella storia intellettuale della nostra stirpe, ed ammettendo piuttosto che le genti di Novilara, di Genga, di Frasassi, come quelle di *Cetona* - presso Chiusi - scagliate in senso verticale nel tempo - facessero capo ad una comune scaturigine etnica (sorgente di popolo) che impresse i caratteri fondamentali ed evoluti alla coscienza degli Italici, mi propongo di ricercare - attraverso il nuovo cimelio d'arte industriale arcaica che abbiamo dinanzi - gli orientamenti e la capacità creativa dell'oscuro artigiano che seppe plasmarlo. Esso vale ad aprire uno spiraglio impreveduto sul procedimento inventivo e sulle attitudini tecniche dei toreuti indigeni (arte di incidere e cesellare il metallo propria di un Popolo) (11) -Anche questa volta si è trattato di una scoperta fortuita. In un giorno imprecisabile del 1937, alle " Cese ", sulla montagna di Sigillo, mentre un ragazzo vigilava al pascolo un gregge di pecore - tal Morettini Luigi di Angelo (nato a Sigillo il 7 dicembre 1920 e deceduto, sempre a Sigillo il 17 febbraio 1981), del predetto comune - si avvide che in una buca del terreno, scavata forse dalle acque, giaceva, con la bocca spalancata in alto, il leoncino di bronzo che si studia; l'ingenuo pastorello ebbe l'impressione che fosse una serpe. Lo liberò dal terriccio, e a sera lo portò a casa a suo padre. L'interessante oggetto rimase così presso il contadino Angelo Morettini (nato a Sigillo il 5 marzo 1889 ivi deceduto il 10 gennaio 1955 - residente in Via Ippolito Borghesi 127, ora 68), padre dello scopritore, per ben quattro anni. Commercianti di Antichità di Roma e di Firenze ebbero sentore del rinvenimento, e ne contrattarono l'acquisto per una notevole somma; ma l'affare per fortuna non fu concluso. Intanto l'Umbria veniva aggregata - in seguito alla revisione territoriale dei nostri uffici nel 1939 - alla Soprintendenza di Ancona, che iniziò subito i lavori di rafforzamento e di restauro ai resti del Teatro Romano di Gubbio. In una delle mie ispezioni a dette opere - nell'estate del 1941 - venni a sapere del ritrovamento, e non indugiai a mettere in salvo il leoncino, che un caso davvero provvidenziale non aveva lasciato fuggire da Sigillo. Una provvisoria - e non ancora potuta approfondire - verifica nel sito della scoperta non ha rivelato nient'altro di archeologico. Durante l'avventurosa prolungata permanenza nella dimora del Morettini a Sigillo, la piccola belva fu vista da parecchie persone del paese e di fuori,

compresi - come si è accennato - alcuni scaltri trafficanti di Antichità, i quali avevano fiutato la buona preda e, se non avessero troppo lesinato sul prezzo, l'avrebbero a quest'ora chissà dove trasmessa. Il leoncino, durante tale periodo di prigionia, non ebbe però a subire alcun oltraggio da parte dell'inconscio detentore, che si limitò ad **appenderlo ad una trave per mezzo di un fil di ferro, come un salame. In questa posizione io lo vidi la prima volta.**

La figura scolpita del leoncino è intatta; soltanto la robusta lamina quadrangolare, forata agli spigoli, su cui essa è impostata, appare contorta, specialmente sul davanti e sul lato sinistro, a causa di un urto patito in circostanze non intuibili. La forte saldatura delle quattro zampe della belva su detta lamina di base ha peraltro resistito bene al grave trauma cui dovette soggiacere. La figura è lunga 14 centimetri; tutta piena, e perciò di notevole peso (gr. 914); fusa in ottima lega di bronzo, come risulta dalla spessa ed uniforme patina smeraldina chiara, che tutta la ricopre. La base laminare invece deve essere di analogo metallo più scadente, perchè è di superficie più scura, più scabra e grumosa. L'iride doveva essere riportata nel cavo degli occhi, ora vuoti, e si è autorizzati a pensare che fosse di altra materia, forse di argento. Il che sottolinea la fattura non dozzinale del soggetto. Tutti i particolari corporei, che verranno descritti in seguito, furono eseguiti superficialmente con un sottile bulino, dopo avvenuta fusione.

La prima impressione generale che si riporta guardando l'animale, è di trovarci davanti ad un felino scorticato, ma ancora vivo, con la grossa testa dalle fauci aperte, ed in leggero, quasi cauto, movimento sulle quattro zampe; la coda ripiegata in basso: tanto esso appare smilzo, liscio, pressochè viscido. E' nel suo insieme una figura povera di profondità corporea, concepita piuttosto sotto una suggestione grafica e lineare. Il suo modellatore tuttavia si è preoccupato di dimostrare la propria sufficiente conoscenza del soggetto rappresentato, esprimendola per mezzo del ritocco a graffio nei particolari. Conoscenza però approssimativa, resa evidentemente mercè astrazioni geometriche e sintetiche. Sul **corpo non** si nota alcuna sporgenza di pelame; le masse muscolari del ventre, delle spalle e delle anche rivelano un modellato largo e piatto, con contorni non definiti; e se fosse venuto meno l'ausilio del bulino, essi risulterebbero ancora più incerti. La timidità e la sobrietà di queste riprese anatomiche, a fine esplicativo, denotano

appunto che la cognizione del soggetto rappresentato deriva da una serie sempre più affievolita di interposti modelli tra l'essere naturale e la sua elaborata astrazione artistica a noi pervenuta. Dobbiamo occuparci più oltre, con speciali analisi, del trattamento della criniera, per risalire alla fonte stilistica della rappresentazione; ma intanto conviene dire, anticipando, che la giubba leonina, interamente espressa con larghi segni graffiti, è limitata al collo, al petto ed alla schiena sino all'attacco della coda. Tutto il resto della superficie del corpo - zampe, coda e testa comprese - non sono affatto villose (prive di peli). Il giuoco dei muscoli, sotto la cute dell'animale in movimento, è rivelato dalle due depressioni orizzontali curveggianti ai lati del ventre, e da poche profonde incisioni distribuite sulle scapole, sui glutei, lungo i garretti. Le orecchie sono lisce, e così il muso; l'increspatura della pelle, intorno alla bocca spalancata, risulta in compenso espressa con una serie di piccole linee ottenute col bulino. Non sono indicate le setole dei baffi. La lingua sporge fra i canini inferiori. Anche i denti però sono resi in modo approssimativo. Come si vede, i mezzi espressivi di questa scultura sono stati contenuti in un'arida parsimonia; tuttavia lo scopo d'imprimere una generica vivacità alla belva effigiata è stato raggiunto. L'arte arcaica procede tra remore e freni inceppanti, ma riesce a condensare l'essenza della vita: e la medesima virtù si afferma nel nostro caso.

Un'omissione, che sembra a priori inconcepibile, è sul bronzo in studio, la mancanza di qualsiasi segno del sesso. E' vero che la presenza della criniera fa escludere che si tratti di una pantera o di altro felino della medesima categoria; ma d'altro canto non possiamo essere ben sicuri se nel piccolo simulacro eneo si sia voluto riprodurre una leonessa o un leone. Sulle prime esso fu ritenuto e definito, nella corrispondenza ufficiale, come una leonessa; ma poi, approfondendone l'esame, si è creduto prudente di classificarlo per un leoncino. può darsi che lo stesso artefice, che ne aveva preparato il modello di cera da fondere in bronzo, non si sia accorto di tale equivoco, trascurando del tutto l'attributo del sesso. Sta in fatto che nell'ambito dell'arte etrusca coeva (sec. VI av. Cr.) l'iconografia monumentale della femmina del leone era dal punto di vista anatomico ormai ben fissata (12) - Basta ricordare la Tomba tarquiniese dipinta delle "Leonesse", in G.Q. Giglioli, *L'Arte Etrusca*, p. 23, CXII. Mi riservo di accennare più oltre al riscon-

tro coi tipi della Lupa Capitolina.

Il pittore di Tarquinia non omise la fila di turgide mammelle sotto il ventre dei felini da lui riprodotti, per accentuarne il sesso.

Del pari i felini riprodotti nei fregi zoomorfi della Tomba Francois di Vulci, databile alla seconda metà del sec. VI, hanno ormai raggiunto un aspetto di fedele naturalismo. Non vi sono più compromessi espressivi e convenzionalismi formali.

Il tipo di Sigillo esula quindi da siffatta corrente, per polarizzarsi piuttosto verso un repertorio di forme industriali vulgate. Alla genericità del rendimento formale corrisponde appunto la destinazione originaria della massiccia figura, che doveva servire ad un suo pratico e decorativo insieme.

Data la circostanza dei quattro simili fori sugli spigoli della robusta lamina di base, è da escludere che il leoncino facesse parte di una serie concepita come ornamento, per esempio, di un grande lebete (*grande vaso di bronzo poi di terracotta, usato nel mondo classico per riscaldare e conservare l'acqua, per cuocere le abluzioni nei sacrifici e come premio nelle gare*) o di altro analogo recipiente. Esso costituiva di certo un elemento di applicazione, ma doveva essere isolato ed autonomo, sebbene sia ora difficile precisare a che cosa servisse. Anche per questo riguardo dobbiamo attingere lumi e raffronti dall'arte etrusca arcaica.

In considerazione della curvatura del piccolo quadrupede, che può essere inscritto in un parallelogramma, esso ben si presterebbe a costituire la maniglia di presa per il coperchio di una cista cilindrica oppure di schema ovale (*Recipiente cilindrico di vari materiali, con coperchio e piedi, spesso decorato. Usato presso i Romani e gli Etruschi nei misteri dionisiaci per riporvi gli oggetti sacri.*). Fra la numerosa classe delle cistae praenestinae (*cista di Preneste*) il manico del coperchio è rappresentato quasi esclusivamente da figurine umane, singole o per lo più aggruppate, assai spesso di carattere atletico, e qualche volta anche in associazione con animali. Mi limito a ricordare alcuni esempi per chiarire meglio l'accostamento. Uno schema tectonicamente e geometricamente uguale al caso nostro si ha nel gruppo di due guerrieri che sorreggono un caduto, e cioè un corpo orizzontale sull'appoggio di quattro gambe (13) - Giglioli. O. c., p. 51, tav. CCLXXXII, 1. Anche la piastrina d'inserzione sotto questo gruppo corrisponde per-

fettamente a quella del bronzo di Sigillo -. Altri equivalenti possono additarsi nelle figure nude di giocolieri rovesciate sul dorso, e con i piedi e le mani a terra; nei personaggi che si tengono per mano; più di rado in eroti su cigni.

Senonchè due considerazioni inducono ad escludere che il leoncino abbia potuto servire di manico ad una cista. La prima si riferisce alla constatazione che nelle cistae di Praenestae non ricorrono mai animali isolati; la seconda ragione, che riveste un valore assoluto nel nostro caso, risiede nella discrepanza cronologica che corre fra le accennate *cistae*, le quali sono del periodo ellenistico (IV-III sec.), ed il leoncino, risalente - come già si è detto, e come risulterà meglio dalla sua esegesi stilistica - all'età arcaica. Che esso sia stato concepito con una finalità ornamentale e strumentale non vi è dubbio; ma, separato dall'oggetto cui primitivamente apparteneva, esso suscita incertezze nel risalire alla sua precisa destinazione originaria. E' d'uopo quindi orientarci verso altre categorie di manufatti per giustificarne lo scopo creativo. Intanto dobbiamo tener presente che il principio di adornare recipienti e sostegni, di terracotta o di bronzo, con protomi e spesso con intere figure di animali, era seguito in Etruria sin dai primordi di quell'arte nazionale. Forse trattavasi di un'eredità preistorica, affermata in germe dalle anse cornute della ceramica dell'età del bronzo, e che si sviluppa e si arricchisce più tardi sotto l'influenza della varietà di un repertorio d'importazione. Il tema leone infatti, sintetizzato nella sola testa o sviluppato con i particolari di tutto il corpo, appartiene all'orizzonte culturale ellenico-asiatico (abitanti della Grecia antica). Lebeti enei (antico recipiente di bronzo, tipo lavabo, usato per cerimonie religiose) e vasi fittili (*di terracotta o di argilla*) dei secc. VIII-VII av. Cr. sono adorni di teste di grifi, o anche di interi piccoli quadrupedi, come ad esempio il triplice vaso d'impasto del Museo di Chiusi, sormontato da cavallini (14) - Giglioli, o. c., p. 12, tav. XXXVIII, 4.-, e taluni buccieri (*Vaso Etrusco di terracotta di colore nero.*) di fastosa intonazione plastica (15) - *Ibidem*, p. 13, tav. XLII (al museo Gregoriano del Vaticano -. Col progredire della tecnica le figurine ornamentali venivano talvolta foggiate separatamente dal vaso e ad esso poi inserite.

Passando al campo dei bronzi, dobbiamo osservare che nella fase copiosamente produttiva del sec. VI, in cui rientra per suo **stile il leoncino di Sigillo**, si riscontra in primo luogo che i riporti decorativi zoo-

morfi (con formazione di anomalie), siano protomi, siano interi corpi a tutto tondo - ricorrono con frequenza sui bacini dei tripodi (*Nell'antichità classica, sostegno a tre piedi, generalmente di metallo pregiato artisticamente lavorato, per sorreggere vasi, anfore, bacili, assegnato in premio ai vincitori di canto e di poesia o di gare sportive.*), sull'orlo dei focoli con rotelle (*Focolari portatili.*) e sui vasi di notevoli dimensioni. In tale apparato il soggetto leone si ripete con frequenza; ma l'indicazione del sesso è lasciata incerta: perchè il procedimento artistico ubbidiva ad un'astrazione del soggetto leonino, senza indugiare sui particolari del corpo. Si enterebbe peraltro nel regno delle fantasticherie se si volesse ricercare in queste figurine meramente ornamentali un condensato di simboli, e comunque un significato recondito. Essi valgono solo in sé e per sé, quale prova dello sforzo artistico in un periodo di intensa elaborazione di idee e di tendenze stilistiche. Possiamo ritenere per certo **che il leoncino di Sigillo** trova posto nel quadro di siffatti ornamenti figurati, lavorati a parte ed aggiunti. D'altro canto, non riscontrandosi sul suo dorso nessuna traccia di attacco, si deve escludere che avesse servito come sostegno. più naturale torna il concepirlo come coronamento di un candelabro o del coperchio di una cassa lignea. La piastrina sotto di esso con quadruplice foro è analoga alle lamine che sostengono piccoli simulacri umani o di animali, o gruppi, fissati sulla sommità di candelabri, di kottaboi (gioco come fonte di ispirazione nell'arte) e simili. In mancanza di altri dati diretti o concomitanti per stabilire la sicura destinazione originaria del nostro leoncino, conviene fermarci alla suddetta ipotesi, procedendo alla sua comprensione intrinseca dal punto di vista formale.

La belva effigiata nel bronzo di Sigillo è piccola di volume, non tanto esigua peraltro da potersi accostare agli ornamenti zoomorfi sopra accennati; ma possiamo intuire la grandiosità della sua concezione corporea dalle osservazioni che seguiranno. Essa è nata forse alcuni decenni prima della Lupa Capitolina, e certamente più di un secolo avanti la Chimera di Arezzo (16) - Vedasi per la bibliografia Giglioli, *o. c.*, p. 36, tav. CXVII (Lupa); p. 42, tav. CCXXVIII (Chimera)-, che sono i due maggiori prodotti plastici di natura simile sopravanzati dall'arte etrusco-italica. A parte il capo, che nel leoncino è notevolmente grosso a paragone del corpo, e per di più si pre-

senta con le fauci spalancate, come le protomi poste a coronamento dei lebeti arcaici, nella consistenza del corpo riscontriamo un'innegabile analogia costruttiva, che è indice di un formalismo stilistico vigente in questo periodo nella produzione bestiarica plastica, e dalla quale si diffondono echi sino all'età romana (17) - Si confronti l'importante avanzo della copia fiesolana in bronzo della Lupa Capitolina, da me pubblicato nella *Guida* di quel Museo Civico, Milano Alfieri e Lacroix, 1910, p. 547, fig. 61. Ultima eco plastica della Lupa Capitolina deve considerarsi, finora, un piccolo askos fittile, tardo ellenistico (suppellettile in terracotta a forma di animale dipinto o con decorazioni) scoperto alcuni anni fa a Messina, ed edito - da P. Griffio, in *Not. Scavi*, 1942, fasc. 1, pp. 79-80, fig. 17. Al valoroso dott. Griffio è sfuggito l'esemplare frammentario, ma al naturale, di Fiesole, che avrebbe giovato a rafforzare le sue apprezzabili conclusioni. Egli sostiene (p. 80) che il figlio (Vasaio) messinese abbia voluto riprodurre a memoria il simulacro romano arcaico, che avrebbe visto sul Campidoglio anteriormente al 65 av. Cr., epoca in cui, essendo stata quella celebre scultura colpita dal fulmine, venne deposta nelle *favissae* (*edifici appositamente custoditi*) del Tempio di Giove. Questa piccola parodia in terracotta è assai lacunosa; ma vi sono associati anche i Gemelli, mentre nel grande esemplare capitolino essi risalgono - come è noto - allo scultore fiorentino Antonio del Pollaiuolo. L'askos è ricoperto da una vernice giallo-rossiccia; però non si può escludere che altri particolari, a parte quelli ottenuti con la stecca, fossero eseguiti con mezzi cromatici, poi cancellatisi.

E' notevole intanto, a riscontro dell'esemplare del Campidoglio, l'impostazione generale della figura, ancorchè le ridottissime proporzioni; e soprattutto il trattamento delle costole a lunghe baccellature verticali, che rivelano una tradizione plastica severa.

Tutto ciò è opportuno far rilevare per renderci meglio conto - prima di proseguire - della liscia pittoricità del bronzo di Sigillo-. Anche la Lupa del Campidoglio, che si vorrebbe far risalire, non senza buone considerazioni, all'indirizzo artistico del celebre maestro italico della terracotta, **Vulca di Veio**, appare di concezione tozza, col corpo quasi tubolare, impostato saldamente sulle quattro zampe ferme al suolo, a guisa di colonne, prive, come sono, di vibrazioni di muscoli e di nervi; e poche vaste, distanziate depressioni verticali ed oblique sono chia-

mate a riassumere i movimenti delle masse carnose sotto l'epidermide. Lo stesso ritmo si rileva nella costruzione del leoncino. Ma le somiglianze formali e le sintonie stilistiche si moltiplicano col procedere ad un'analisi particolareggiata dei due soggetti. La testa della Lupa è relativamente piccola al confronto del corpo, al contrario di quanto risulta **nel bronzetto di Sigillo**; però le orecchie sono del pari brevi, ritte e carnose, e l'occhio appare in entrambi di schema triangolare; eguali in sostanza le froge del naso; sebbene il muso depresso e la bocca dischiusa della Lupa inducano verso una reminiscenza che si giudicherebbe anguiforme. Un più stretto ed immediato parallelismo bisogna comunque riconoscere nel trattamento del fitto pelame che decora il robusto collo delle due belve, prolungandosi con una ristretta zona continua sulla spina dorsale fino all'attacco della coda, che pure nella Lupa si presenta sottile, liscia e pendula fra le zampe posteriori. L'aspetto generale è di un felino, e nella replica fiesolana - databile all'ultimo secolo della Repubblica - ridotta ad un rudere del solo corpo, privo della testa e delle zampe, sembrerebbe addirittura un leone, se facesse astrazione dalle due turgide mammelle superstiti, che richiamano strettamente il medesimo particolare ripetuto sul bronzo del Museo Capitolino. Ribadisce l'aspetto leonino il fitto vello disteso intorno al collo dalle orecchie in giù, per un piccolo tratto intorno alle spalle, e che continua lungo il filo della schiena. Tal pelame è espresso con serie parallele di squame geometrizzate ad esiguo rilievo e ritocco graffito, e nel suo insieme rivela un'origine pittorica basata su convenzionalismi e su approssimazioni lontane da ciò che si nota in natura **(18)** - Qui non è il luogo di addentrarci nel problema sull'origine del prototipo della Lupa Capitolina. Richiamiamo soltanto la giusta osservazione del dott. Griffò a proposito dell'askos fittile di Messina (cfr. sopra nota 17), circa il divario stilistico che emerge tra il grande esemplare eneo del Campidoglio ed il tipo vulgato (reso noto) delle monete. La zecca repubblicana di Roma diffuse un'altra immagine del simbolico animale, che fu balia a Romolo e Remo; col muso più aguzzo e con la testa maggiormente girata verso sinistra. Quindi duplice fonte iconografica del soggetto: quella da cui derivavano i simulacri capitolino e fiesolano, improntati ad una severa rigidità arcaica, e l'altra - a noi ignota - di carattere più libero ed evoluto, sino all'askos di Messina; e può darsi che la sua lontana formazione faccia pure capo

alla pittura vascolare ionico-corinzia.

Più tardi - nel V secolo - sempre però nell'ambito della cultura artistica etrusco-italica - viene plasmato da oscure mani di un superiore intelletto di artista, e fuso nel bronzo ad Arezzo (prope Umbriam) il fantastico mostro tricorpore della Chimera, in cui prevale la natura leonina, che al nostro scopo esegetico specialmente ora interessa. Le fauci spalancate, per esprimere il terrificante ruggito, ricordano l'analogo atteggiamento del leoncino di Sigillo; ed anche la criniera - sulla Chimera ispida ed irta intorno al collo e sul dorso - è fatta pure a squame elissoidali rigate. La maggior parte della superficie del corpo è glabra (priva di peli) ed offre un modellato a larghi piani di rigonfiature e depressioni muscolari, per rendere lo sforzo rabbioso della belva che sta per lanciarsi. Non vi si rileva alcun ritocco a graffito, tanto prediletto e complementare invece nelle opere enee della scultura arcaica. Perdura nella Chimera l'incavo dell'occhio in un'orbita triangolare.

Peraltro l'espressione della mostruosa fiera di Arezzo, mentre si rianoda allo schematismo di forme tradizionali, che ravvicina la Lupa Capitolina al **nostro leoncino di Sigillo**, aduna e rivela mezzi plastici costruttivi che ci portano lontano dall'età arcaica. L'espedito pittorico della criniera graffita sul leoncino (fig. 4) supera il compromesso e la timidezza primitiva nel basso vello ritoccato a bulino della Lupa, per liberarsi violentemente dall'aderenza alla cute, emergendo in molteplici acute squame sulla Chimera. Ciò accompagna ed imprime una più sostanziosa profondità corporea al profilo del mostro, laddove tanto il leoncino quanto la Lupa tradiscono la loro intima concezione lineare. mercè tale processo induttivo di analisi noi possiamo renderci miglior conto della discendenza stilistica del bronzo testé scoperto, e valutarne appieno la posizione nella storia dell'arte italiana più antica.

Intanto teniamo presente che le caratteristiche del soggetto leone vennero apprese dalle popolazioni della Penisola da remoto tempo in seguito all'influenza della civiltà ellenico-asiatica, per il tramite soprattutto della importazione e divulgazione della ceramica dipinta. La Magna Grecia, l'Etruria ed anche - come meglio chiariremo in seguito - gli approdi sul litorale adriatico costituirono le porte spalancate a tale influxo. Non si potrà mai però precisare se la conoscenza somatica della figura leonina pervenne alle genti umbre, per la prima volta, da occidente o da oriente. La cosa infondo non è importante per

sé, ma conviene accennarla al fine di ribadire la duplice via di penetrazione nel centro d'Italia della medesima corrente culturale, ed insieme il fenomeno di ristagno e di elaborazione, presso gli indigeni, delle idee acquisite. Questo, sempre in rapporto agli accenni geografici e storici che abbiamo premesso al presente studio. A differenza dei valichi del Bruttium e della Lucania (come per esempio quelli di Locri-Medma, Crotona - Terima, Sibari-Lao, Siri-Pyksus, Metaponto-valli del Bradano e del Basento sino a Pisticci, Armento ed oltre), la vastità e le condizioni del terreno della media Italia non avrebbero giustificato un traffico ordinario di mercanzie someggiate da un mare all'altro. L'Etruria e l'Umbria quindi si appalesano quali regioni recettive, non trasmettenti, dei manufatti di lontana provenienza. I fermenti spirituali esogeni (che agiscono dall'esterno) sviluppavano così la loro efficacia parallelamente nelle due contrade limitrofe; le quali tuttavia avevano reciproci rapporti non solo economici, ma pure di ordine etico: col risultato patente della prevalenza dell'Etruria sull'Umbria, in virtù della propria maggiore ricchezza industriale e commerciale. Il fondo etnico su cui allignavano e fiorivano siffatti innesti spirituali era però unico ed uniforme. Trattasi dunque di un aspetto di intensità quantitativa, non qualitativa, quando ci troviamo dinanzi - **come nel caso del leoncino di Sigillo** - a motivi appresi ed elaborati da una mentalità italica, senza bisogno di sottili ed inutili distinzioni se l'artefice avesse appartenuto alla nazione umbra o etrusca. Noi consideriamo il bronzetto in questione sotto un'unica luce: quella della capacità dell'intelligenza degli indigeni, stanziati nell'Italia centrale, a trarre argomento da un'immagine importata per sperimentare un'originale virtù artistica creativa.

Lo schema della piccola belva con le sue ingenuie affermazioni di vita (bocca ruggente ed arti in cammino) coincide **ad litteram** con una visione pittorica. Astraiamo per un momento dalla sua corporeità bronzea, con cui è giunta a noi, e riduciamo la figura a due sole dimensioni - lunghezza ed altezza - sottraendo idealmente ad essa la profondità; otterremo in tal modo una proiezione soltanto di superficie: Così come in realtà l'animale fu concepito e ci si presenta con andatura verso sinistra. Tale generica ed anonima figura rientra pertanto nel repertorio tipologico delle zoografie, che, a guisa di drappi intessuti, ammantano spesso i prodotti della ceramica arcaica, segnatamente

quelli delle fabbriche ioniche e corinzie. Gli Italici dovevano aver contratta consuetudine con simili apparati decorativi, tanta era l'abbondanza dei manufatti che ne venivano insigniti, e che le necropoli, in particolar modo dell'Etruria, ci hanno trasmesso. Se non unica quindi, noi dobbiamo certamente riguardare la produzione ceramica importata come la principale fonte di diffusione nel nostro Paese dei motivi zoomorfi accolti nel campo artistico. Figurine di varia grandezza, stanti, o più spesso in movimento, ravvivate da ritocchi violacei, bianchi, giallognoli, marrone, con un convenzionalismo innaturale, ma attraente, per farne risaltare le parti del corpo, si offrivano di continuo agli occhi curiosi ed assimilatori dei rampolli della stirpe appenninica, che ambivano a prenderli a modello. Per arrivare a spiegarci l'evoluzione del fenomeno artistico, che ha come punto d'arrivo il leoncino di bronzo, che costituiscono, nei riguardi cronologici ed ambientali, i presupposti probativi dell'evoluzione suddetta. già sin dalla produzione vascolare del periodo geometrico - fase del Dipylon - (è la più antica decorazione di questo tipo), compaiono su grandi recipienti, quale ornamentazione figurata d'ordine accessorio, file di quadrupedi pascolanti (19) - E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, III, par. 55 sg., Tav. 1 (grande anfora con serie di animali pascenti intorno al collo); par. 62, Tav. 3, fig. 13 (simile decorazione intorno al ventre di una grossa oinochè panciuta (orcio ad un solo manico) e più tardi, fra i prodotti protocorinzi (piccoli vasi per oli e profumi fabbricati a Corinto tra l'VIII e il VII sec. a.C) incominciano a comparire anche i felini (20) - Pfuhl, *o. c.*, III par. 99, tav. 12, fig. 58 (leone fra bovini e sfingi).). Con questi accenni - è bene ripeterlo - si vuol determinare la scaturigine e l'orientamento artistico convergenti, in ultima analisi, sulla concezione plastica del nostro bronzo.

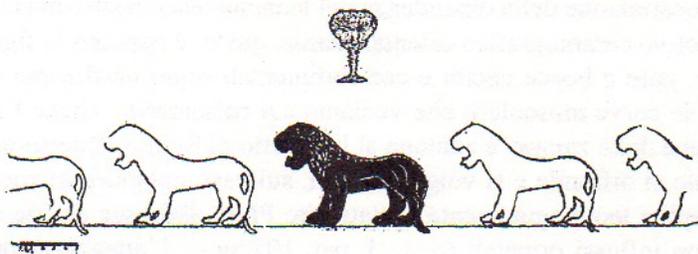
In generale constatiamo che specialmente i ceramisti con cultura orientalizzante - protocorinzi e protoattici - (vasi fabbricati in Atene nel VII sec. a.C.), prediligevano, forse per imitare i motivi dell'arte tessile, le processioni di quadrupedi allineati in più zone (21) - Pfuhl, *o. c.*, III, tav. 14, figg. 61-62 (balsamario piriforme, protocorinzio - contenitore di unguenti a forma di pera) - tav. 20, fig. 92 (*deinos* protoattico, adorno - al pari del supporto - di zoografie); tav. 15, fig. 67 (oinochè corinzia con zonedi animali di stile orientalizzante). Bibliografia relativa nel vol. I, pp. 108 sgg. Il balsamario piriforme sopra menzionato



Fig. 2. - Balsamario protocorinzio con leone
Da E. Pfuhl, *Malerei u. Zeichnung*

(fig. 62) viene qui riprodotto alla fig. 2, stimandolo un caposaldo per la dimostrazione della dipendenza del leoncino eneo testé rinvenuto da un motivo ceramografico orientalizzante, quale è appunto la figura di leone, pure a bocca aperta e con rudimentali segni graffiti per esprimere le curve muscolari, che vediamo sul balsamario. Anche l'impostazione delle zampe è analoga al bronzetto di Sigillo. Questo motivo singolo si diffonde e si volgarizza poi, sui vasi maggiori, in zone con molteplici leoni egualmente trattati, che Pfuhl definisce di arte corinzia con influssi orientali (*o. c.*, I, par. 107 sg.-). L'atteggiamento del leoncino eneo concorda con codeste rappresentazioni animalesche a serie; mentre in un periodo ulteriore - come ad esempio nella ceramica rodia, pure d'intonazione orientale - si hanno quadrupedi più mossi e felini con una zampa anteriore sollevata (22) - Alla sola stregua di siffatte ornamentazioni zoomorfe è difficile talvolta distinguere i vasi protoattici da quelli protocorinzi. Il Pfuhl, *o. c.*, I, p. 121, par. 118; p. 124, par. 121, tratta a tal proposito dei rapporti tra la toreutica d'ispirazione ionico-orientale e la ceramica arcaica della Grecia. Vedasi anche p. 126, par. 123, per la letteratura relativa allo stile zoomorfo -. Se teniamo ora conto delle dimensioni notevoli del leoncino, l'accostamento ad una zoografia di un grande vaso sembra giustificato. Il leoncino è bensì un elemento staccato di una delle ricordate mandrie,

concepite con finalità decorativa a zone, di frequente sovrapposte, ma se lo imbranchiamo fra altre figure simili, l'ipotesi si consolida sino a raggiungere i confini della realtà. Ecco perchè ho ritenuto utile ai fini scientifici di far tradurre in disegno il piccolo felino di bronzo, allineandolo con altre analoghe riproduzioni soltanto profilate. Si è ottenuta così una fascia decorativa che nulla impedisce di riferire, per esempio, ad un deinos arcaico di stile ionico- corinzio, o proto- attico (cfr. fig. 3). L'espedito induttivo ci pone con ogni probabilità sulla via giusta della derivazione del soggetto plastico da una scena pittorica vascolare, nell'ambito della produzione arcaica della Grecia propria, sotto l'influsso stilistico dell'Asia Minore. Una volta constatata l'efficacia del procedimento in parola, svolgiamo l'illazione fino alle più concrete conseguenze. Il primo stadio di una simile suggestione artistica riguarda il tema. Attraverso la pittura vascolare, proveniente da lontani paesi, gli indigeni



**Fig. 3. - Supposta zoografia leonina di un deinos arcaico con il tipo di Sigillo
- Studio della distribuzione geografica della fauna del globo -**

dell'Italia avevano avuto modo di conoscere l'immagine del leone, proiettata, presso a poco come in un film, con ripetizione di posa ed insistenza di atteggiamento. Questa caratteristica figura rimaneva impressa nella memoria, e rappresentava un persistente stimolo intuitivo per sperimentare la facoltà artistica nell'imitarla. E' intanto da credere che il secondo stadio del procedimento creativo fosse rappresentato da una terracotta policroma, in cui potevano essere sviluppati

tutti i particolari dello stesso soggetto ferino. Ciò, perchè la coroplastica (termine che indica la tecnica della terracotta) in genere costituisce un mezzo ovvio ed economico, ed anche perchè è risaputo che gli Italici erano esperti modellatori dell'argilla per tradizione di stirpe. L'ultimo stadio - il terzo - culmina nel prodotto di bronzo; nel quale tuttavia permangono prove palmari dell'origine pittorica, che sono state rispettate nel processo evolutivo (23) - Del resto il fatto non è limitato alla nostra regione ed al bronzetto di Sigillo, ma trova riscontro ed esplicazione anche nel mondo ellenico. Un interessante esempio di un vero e proprio trasferimento stilistico della ceramica arcaica dipinta su oggetti di bronzo del medesimo ambiente greco, si ha su una grande fibula a navicella, graffita con una scena di caccia al leone, del Brit. Museum (cfr. H. B. Wolters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, pp. 372 sgg., n. 3204, specialmente faccia b a fig. 86). Cfr. anche A. De Ridder, *Catalogue des Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, p. 41, fig. 14 (n. 115). Trattasi di una placca per ansa con due leoncini in posa araldica completati da graffiti. Il De Ridder riconosce esplicitamente che " la Tete, comme est frise, rappelle certains vases corinthiens".

Nel nostro caso vi è un passo più deciso e completo: non è solo la decorazione della criniera, ma l'intero corpo a tutto tondo suggerito da un figura vascolare -

La giubba del leoncino che abbiamo davanti, sebbene offra poco risalto nel complesso della scultura, accennerebbe piuttosto ad un soggetto maschile che si volle rappresentare. Essa è interamente graffita, come si è detto, ricopre le spalle ed il collo fino alla nuca, si prolunga sulla schiena, e consiste di diverse serie di squame a foglie lanceolate, distribuite a due spioventi ai lati della linea dorsale (v. particolare a fig. (4). Graficamente descritte sulla superficie metallica, esse tradiscono la loro natura geometrica dipinta, e costituiscono il segno più notevole ed immediato della dipendenza del soggetto da una figurazione pittorica. In base pertanto a questo particolare della criniera si può istituire un accostamento molto istruttivo con quanto conosciamo della maniera dei decoratori dei prodotti vascolari protocorinzi, ad esempio, nel disegnare un leone.

Prendiamo a riscontro la celebre oinochòe Chigi del Museo di Villa Giulia in Roma (Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, III, tav. 13, fig. 59), la

cui superficie è dipinta con diverse scene distribuite a zone sovrapposte (24) - L'edizione principe del vaso di Chigi fu curata da G. Karo, con disegni a colori di E. Stefani, in *Antike Denkmaler des Deutschen Arch. Inst.*, II (1899-1901), tavv. 44-45, e testo a pp. 7 sgg.

Per la successiva e più completa bibliografia si confronti Pfuhl, o. c., I, par. 99 sg.; III, tav. 13.

Il Vaso Chigi è alto alla sommità del manico cent. 28,5; è di argilla pallida depuratissima, ed ha il fondo di color biancastro aggiunto, su cui si svolgono le scene policrome della decorazione istoriata. La zona con il leone, che a noi ora più interessa, è alta mm. 21, ma è la più lacunosa fra tutte. I toni prevalenti sono: rosso, violaceo, arancione tenero. Notevole è la constatazione che i contorni dei personaggi e degli animali sono indicati mediante graffito, e la superficie dei corpi è dipinta a macchia. Occorre intanto ricordare che il disegno a incisione è un'invenzione tecnica corinzia: Perrot-Chipiez, *Hist. De l'Art*, IX, p. 436. Ciò - è spiegato - avveniva sotto l'influenza della locale calcotecnica.

Uno studio fondamentale intorno al Vaso Chigi dal punto di vista stilistico fu pubblicato da G. Cultrera, in *Ausonia*, VIII (1915), pp. 104 sgg.; il quale, in questa sua dotta memoria, si propose di dimostrare l'inconsistenza della definizione di ceramica protocorinzia e corinzia, in quanto - nel caso particolare da lui trattato - si avrebbe un prodotto influenzato da due correnti d'arte: la ionica e la protoattica (p. 138).

Questa non è la sede per valutare la tesi; che del resto non è accolta nè dal Pfuhl, nè da altri autorevoli studiosi della ceramica greca. Ai nostri fini esegetici, per mettere in rilievo i riflessi di simile pittura vascolare sul leoncino scoperto a Sigillo, è sufficiente l'analisi intrinseca dell'immagine del leone assalito dai cacciatori sul Vaso Chigi: ammettendo però, in linea generale, che siffatto episodio sia derivato da un'ambiente artistico della Ionia.

Sono pienamente d'accordo inoltre col Cultrera - e col Karo - sulla datazione del Vaso Chigi al principio del VI secolo av. Cr. Questa cronologia è ora confermata indirettamente anche dal nostro bronzo. Nella penultima fascia è esibita una caccia al leone resa con mezzi ed espedienti di crudo verismo. La belva è stretta da una comitiva di cacciatori, e sta per soccombere sotto i colpi di lancia che le vengono vibrati, i quali hanno già aperto nel suo corpo larghe ferite sanguinanti, mentre un altro cacciatore caduto è azzannato a tergo dall'animale.

Nell'ultima zona più in basso si svolge una caccia alla lepre, con cani correnti ed altri cacciatori che sostano in agguato dietro cespugli espressi con

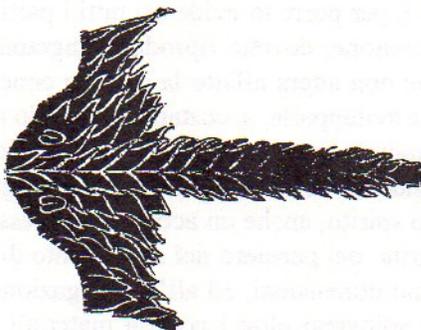


Fig. 4. - Schema della criniera del leoncino di Sigillo

un'ingenua stilizzazione fitomorfa (figurazione), per indicare il paesaggio silvestre. Il centro ideale e pittorico però della rappresentazione che ci interessa da vicino, è costituito dal grosso felino circondato dai suoi nemici; e trascurando - per il nostro scopo ben circoscritto - tutti gli altri elementi della scena, appuntiamo soltanto su di esso l'occhio ed il pensiero.

Il contorno dell'animale rientra nel repertorio del "Tierfriestil", secondo la definizione del Pfuhl per questo genere di prodotti vascolari dei primordi del sec. VI; il pittore ha cercato di rendere il color fulvo del pelame della fiera, coprendone il corpo con una tinta nocciola chiara, ma dando risalto col contorno alle "ciocche della giubba, che sono disegnate a guisa di foglie linguiformi disposte a squame; esse non si limitano al capo ed alle spalle, ma proseguono a spiga per tutta la schiena fino all'attacco della coda" (Cultrera, *o. c.*, p. 109). poichè il leone sul Vaso Chigi è rivolto a destra, l'esatta descrizione della criniera, qui riportata, si basa necessariamente sulla parte di essa visibile da un lato, vale a dire sulla metà circa; ma non pertanto si può dubitare che l'altra metà nascosta non sia del tutto uguale. Dato lo spazio esiguo in cui la scena è racchiusa, la figura del leone, sebbene sia concepita di proporzioni assai grandi rispetto ai suoi assalitori, risulta pur

sempre minuscola per un proficuo esame analitico. Si rende perciò necessario di averla sott'occhio almeno al doppio; (25) - Sono grato al collega prof. G. Mancini, Soprintendente per l'Etruria Meridionale, di avermi favorito l'ingrandimento fotografico 1 x 2. Anche il Pfuhl (*op. cit.*, e tav. cit.), per porre in evidenza tutti i particolari stilistici dell'episodio in questione, dovette riprodurlo ingrandito (cfr. tav. XIII, 2). Tale soluzione non altera affatto la pristina concezione, anzi giova ad integrarla ed a svilupparla, accostandola meglio al concetto dell'artista che dovette tradurla materialmente fra le strettoie di uno spazio limitatissimo. Quando ci solleviamo dalle cose tangibili per spaziare nel dominio dello spirito, anche un accenno può essere sufficiente a ricostruire l'integrità del pensiero nel rendimento di una figura: perchè le idee non hanno dimensioni, ed all'investigazione estetica deve essere consentito di spingersi oltre i confini materiali imposti alle concrete manifestazioni artistiche.

Attraverso codeste figurazioni vascolari pervengono alla nostra indagine erudita soltanto brani di grandiose visioni frazionate e disperse dai secoli. Non esula quindi dalla più severa sistematica archeologica il ricomporre ad unità anche gli avanzi del pensiero artistico, sottoponendoli al vaglio della critica, non altrimenti di quanto si costuma fare con i pezzi lacunosi di un antico vaso da restituire alla sua forma originaria.

Sotto la guida di questo principio, ed allo scopo di cogliere interamente l'immagine del leone concepita dal decoratore del Vaso Chigi (26) - A completamento delle notizie intorno al Vaso Chigi date dal Pfuhl, in o. c., si veda anche il fasc. I del *Corpus Vasorum* - Italia, Museo di Villa Giulia - curato da G. Q. Giglioli: la caccia al leone è riprodotta alla fig. 2 della tav. 4. Il Giglioli, accogliendo le vedute di uno studio di K. Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens* - Paris, Copenaghen, 1923 - particolarmente p. 103, tavv. XXXIX-XL, fig. 102, non esclude che i vasi detti protocorinzi del tipo dell'oinochòe Chigi possano risalire a fabbriche sicionie della fase più recente-, per scoprirne appieno i nessi e le affinità stilistiche, che intercorrono con la scultura bronzea di Sigillo, ho pregato il chiaro prof. Enrico Stefani - che qui vivamente ora ringrazio - di voler desumere dagli acquerelli da lui fedelmente redatti oltre quarant'anni fa, per illustrare la ricordata pubblicazione di Giorgio Karo intorno al Vaso Chigi, la sola figura del leone, opportu-

namente ingrandita, isolandola dai cacciatori e nettandola del sangue delle ferite. Ricostruita l'immagine leonina del Vaso Chigi nel predetto disegno, è stato facile allo stesso Stefani toglierle di dosso graficamente la giubba, completandola nella metà di sinistra, che la proiezione di scorcio dell'animale non permette di vedere (fig. 5). La medesima operazione di grafico decotennamento era già stata eseguita sul leoncino di Sigillo (cfr. fig. 4); ma questa volta con piena rispondenza alla realtà, trattandosi di una scultura a tutto tondo.

Dal confronto tra i due schemi di criniera ognuno può constatare che in essi non ricorrono varianti sostanziali. La medesima maniera di trattare le ciocche del pelame a guisa di fogli linguiformi, disponendole nella parte più estesa a serie di squame sovrapposta, vige identica così nel soggetto dipinto come nell'altro fuso nel metallo. Sulla pittura per il filo della schiena era reso da due linee racchiudenti una stretta fascia piena. L'impulso dunque proviene da un'unica sorgente che si identifica con la cultura ionica dell'Asia mediterranea (27) - Fr. Poulsen, in *Der Orient und die fruhgriechische Kunst* -Leipzig, Berlin 1912 - p. 12, sostiene che il particolare della criniera leonina trattata come sul Vaso Chigi è di origine orientale. L'opinione del Poulsen riscuote una conferma indiretta dal persistere del motivo sino alla fase dell'arte romana in Etruria, la cui civiltà ebbe rapporti vivissimi con l'oriente. Qualche esempio probativo di tale sintomatica estrema persistenza verrà additato più avanti. Per adesso mi limito ad accennarne a taluni sarcofagi tarquiniesi, come quello così detto del "Magnate" : *Mon. D. Inst.*, XI, tav. 57-58 -. Siamo in un periodo quanto mai progredito nel riprodurre le immagini animalesche; i pittori dei vasi rivelano grande valentia in questo genere di soggetti; il repertorio dei modelli è molto variato; la definizione anatomica delle forme del corpo si esercita di preferenza, più sulle figure umane, su quelle degli animali (28) - Ad esempio, i cavalli trainanti una biga in Perrot-Chipiez, o. c., IX, fig. 236 -. Anche sul Vaso Chigi "la figura del leone è quella ove l'artista ha fatto maggior sfoggio di particolari anatomici, largheggiando nella indicazione dei muscoli nelle gambe e nelle cosce" (Cultrera o. c., p. 119). Gli stessi rilievi si possono estendere al leoncino, nel quale - come si è visto - la ricerca dell'anatomia è espressa approssimativamente con un sistema di linee analogo a quello del leone dipinto (cfr. tav. XIII, 3). Siamo in presenza di un indirizzo stilistico che si estende



Fig. 5 - Schema della criniera del leone sul Vaso Chigi -

e si esplica in altri episodi della complessa decorazione del medesimo Vaso Chigi: come nella criniera dei cavalli di quella specie di *decursio equitum* (*scorreria di cavalli*), che fa seguito all'episodio del leone raggiunto dagli assalitori, e nei cespugli della ricordata zona inferiore, dietro i quali si vedono acquattati degli uomini in attesa del passaggio delle lepri inseguite dai cani. Semplici linee curveggianti e convenzionali sono usate invariabilmente per riassumere il lungo pelame delle bestie ed il groviglio dei rovi. L'ipotesi che simile schematismo sia stato prima sperimentato sulle opere della metallotecnica, *ed appreso* poi dai pittori attraverso i toreuti, è inammissibile in sé e viene confermata dall'associazione del graffito al colore sui vasi istoriati orientalizzanti del periodo arcaico. I riflessi così convincenti riscontrati sul bronzetto di Sigillo, *nel parallelismo* che potremmo dire letterale fra le due criniere, ci inducono a pensare ad un fenomeno di ritorno: ciò è allo svolgersi di un breve ciclo chiuso in tre fasi - esperimento nel campo della toreutica presumibilmente nella Ionia e nel corso del VI secolo; imitazione stilistica e tecnica (uso del graffito) sui vasi che continueremo a chiamare protocorinzi, protoattici e *sicioni* (fra essi, per il caso che ci interessa, va indicata in primo grado l'oinochòe protocorinzia Chigi conformata anche plasticamente su modello *metalli-*

co); infine ritorno alla pura espressione sul metallo - questa volta su suolo italico, vale a dire in ambiente separato e lontano dalla fonte d'origine, in un orizzonte spirituale del tutto particolare e diverso - come ci apprende il leoncino in studio.

Arrivati a questo punto siamo però abbligati a chiederci se il leoncino non risalga ad un'officina straniera, e non sia stato importato sul suolo dell'Umbria. Parecchie considerazioni d'ordine intrinseco ed estrinseco escludono a priori simile congettura. La prima si riferisce all'indiscutibile carattere decorativo con finalità strumentale, che è stato riconosciuto all'oggetto. Non è sostenibile che un elemento di applicazione fosse stato fabbricato fuori d'Italia, per essere unito a qualche mobile di costruzione locale. Se si fosse trattato di una cista del tipo prenestino, ma del periodo arcaico (VI secolo) - di cui peraltro non si conoscono esempi tanto antichi - è chiaro che la maniglia del coperchio (leoncino) sarebbe stata costruita *in loco* - cioè, in senso lato, nell'ambito dell'industria italica - insieme col recipiente. Lo stesso ragionamento vale se la piccola belva di bronzo appartenne ad uno scrigno di legno o ad un candelabro metallico. Noi ignoriamo qual genere di oggetto precisamente lo sostenesse; e nessuna illazione sarebbe fondata circa la provenienza di esso. Il secondo argomento negativo, sempre però di portata esterna, consiste nella modestissima località dal punto di vista storico ed archeologico dove il leoncino fu rinvenuto. Non è già questa una ragione di valore assoluto, ma sembra comunque estremamente difficile che, per esempio, un prodotto della metallurgia ionica fosse andato a finire proprio a **Suillum**. Il leoncino ha in se stesso, nel suo stile che vorrei chiamare dialettale, il proprio attestato di nascita. Esso poteva bensì vantare antenati lontani fra i vasai greci ed i toreuti asiatici, ma la parentela artistica più vicina e diretta era - come si è veduto - in Etruria. Una mente italica lo ha concepito, ed artigiane mani italiane ne plasmarono, nella cera prodotta dalle api appennine, il modello da fondere in bronzo. Dal suo medesimo linguaggio artistico discendono poi molti altri, e maggiori, leoni, segnatamente in pietra, i quali riaffermano le caratteristiche ataviche, in fatto di forma, sino all'età romana. La caratteristica più rilevabile fra tutte è quella del trattamento della criniera, che da bassa, graffita, calligrafica, si stilizza nel progresso dei tempi in ciuffi squamosi e riccioli a rilievo. Tale parodia della criniera leonina primariamente graffita, appresa attraver-

so la mediazione della ceramica ionico- corinzia, coincise con la tendenza semplicistica, a fondo geometrico, dell'arte italica, esercitata da lunga pezza sugli ornamenti ed utensili enei dell'età del bronzo e del ferro (fibule, rasoi, vasellame di lamina ecc.).

Il leoncino di Sigillo - si è già detto , ma occorre ripeterlo - per i suoi caratteri esteriori (dimensioni, bella patina, ottimo stato di conservazione ecc.) rappresenta in vero un cimelio pregevolissimo, e vent'anni fa ci saremmo contentati di definirlo ed ammirarlo solo estrinsecamente, dopo averlo classificato con esattezza nei riguardi cronologici, e previ gli opportuni e consueti *riscontri tipologici*. Ma oggi non possiamo arrestarci a tanto; dopo l'impostazione del problema dell'arte italica, specialmente noi studiosi italiani abbiamo l'obbligo di varcare, con animo aperto e libero da preconcetti, le rigide remore scolastiche, per spingerci oltre certe ferree barriere metodologiche, al fine di accedere ad orizzonti di pensiero sinora chiusi, o socchiusi, nei quali è possibile ed è proficuo interesse una indagine più vasta, su presupposti nuovi, che ci consenta di penetrare lo spirito costruttore di quella forma plastica, e ci indichi il sicuro orientamento della sua concezione stilistica. Nella ridotta scultura che stiamo esaminando, non è lecito riconoscere un capolavoro; tuttavia emerge chiaramente da quanto sinora abbiamo esposto che essa riveste il valore di assioma, per intendere le possibilità dell'arte indigena nella fase arcaica dei fecondi contatti con la cultura ellenico- asiatica. Dopo i riscontri istituiti noi possiamo *sceverare*, nella piccola forma animalesca di bronzo, quanto vi è di straniero e quanto vi è di nazionale. già nello stesso schema costruttivo plastico del felino rileviamo una viva dissonanza tra il rendimento così delicato e somnesso della criniera graffita, e la massiccia ed opaca cubatura del corpo, tutt'altro che sentito nella sua fresca tonalità cromatica originaria. Siamo molto lontani dal leone del Vaso Chigi, ed anche dal tipo di felino effigiato sul balsamario riprodotto alla nostra fig. 2. Senza dubbio lo scultore italico aveva apprezzata una simile figura su un vaso greco avuto a disposizione; e con uno slancio degno di encomio volle provarsi a tradurla plasticamente, completandola per l'altra metà , che la proiezione laterale di scorcio non lasciava vedere. La posizione mentale e la perizia di codesto oscuro artefice si percepiscono nitidamente giudicando dalla copia che egli ha costruita. Il suo sforzo nel parodiare ed integrare il soggetto dipinto non si

può disconoscere che sia stato notevole; la sua ardita iniziativa di siffatta traduzione rivela per se stessa qualità egregie ed insospettate risorse nel bronzista italico. Sarebbe arbitrario ed erroneo, nel caso del leoncino, *elencare le mende* della scultura per diminuire la virtù del suo artefice. Per intendere la portata etnica e storica di questa arte indigena, che sempre più va affermandosi con fisionomia propria sullo stesso piano dell'arte etrusca, come antecedente necessario dell'arte romana, e poi anche quella dell'arte italiana moderna, ed in linea parallela alle influenze della civiltà straniera sul nostro Paese, basta riconoscere i frutti genuini, le manifestazioni più schiette ed originali, e calcolare - un po' alla volta, attraverso le sue testimonianze dirette che si vanno sistematicamente radunando e vagliando - il grado di sensibilità ond'erano dotati gli artefici indigeni. Ad esempio, all'autore del bronsetto di Sigillo dobbiamo attribuire una sensibilità coloristica non superficiale passeggera, bensì profonda e radicata nella sua anima; capace di far germogliare un frutto inopinato qual'è la scultura che abbiamo dinanzi. Il fenomeno del resto non si limita al nostro solo caso, ma si estende a molti altri prodotti della scultura decorativa sotto il dominio dell'impressionismo pittorico.

Nel quadro della produzione artistica indigena non si debbono peraltro cercare capolavori, col significato che siamo usi ad attribuire a tale parola, cioè di perfetta armonia estetica. Capolavori di questo genere scaturiranno più tardi - nel Rinascimento - *nell'ambito cerebrale* della stirpe italica, dopo il letargo e le esperienze del Medioevo; e di preferenza proprio nella regione centrale della Penisola, dove il seme era stato deposto da millenni; e saranno intimamente nutriti dai medesimi principi costruttivi delle forme, che nello stadio del loro affermativo sviluppo già s'impongono alla nostra considerazione critica durante i secoli VI-V av. Cr. Ma se per capolavori intendiamo invece delle opere in cui si rispecchia la capacità creativa degli artefici locali - come sembra più giusto ammettere - improntata alle caratteristiche dell'ambiente, possono entrare senza riserve in detta categoria tanto il Guerriero di Capestrano quanto l'Apollo di Veio, Così la Lupa Capitolina come la Chimera d'Arezzo, e via discorrendo. Non vi è penuria di materia e di soggetti fra il nostro avito patrimonio artistico deposto nei Musei, o che di continuo si va esumando dal grembo della terra; ma l'importante è di riuscire a coglierne gli aspetti singolari ed i canoni ancora trop-

po sommariamente enunciati al margine dell'archeologia ufficiale. Quando il tema artistico trattato da un italico ha in sé un significato mitologico, l'entità del suo sapere ed il profilo della personale perizia riescono ovvii; ma invece quando ci troviamo davanti - come nel caso di Sigillo - ad un simulacro che non ha se non una significazione del tutto generica, l'indagine stilistica è più ardua; senonchè si consegue il compenso di cogliere appieno, in maggiore profondità, il valore di chi seppe dare ali al proprio ingegno, affrontando una creazione di puro stile. Ma anche quando ci troviamo di fronte ad una copia, o ad una elaborazione d'arte eseguita in ambiente italico - come è il caso delle sculture e delle pitture di età romana ispirate da modelli greci - si deve porre ogni studio per riuscire a discernere ed individuare, se non la concreta personalità dell'artefice, almeno l'indirizzo ed il modo del tutto particolari e personali, che non vengono mai soppressi oppure interamente celati dal tema non nazionale preso a trattare. La "maniera italica" in questa elaborazione esiste sempre, ed imprime ognora una caratteristica impronta, più o meno individuale, più o meno accentuata da soggetto a soggetto, nell'opera d'arte. La selezione però diventa tanto più ardua e complessa, in quanto non di rado il significato o il mito che anima il monumento, è soverchiante col suo interesse storico o religioso, e distrae dalla percezione puramente stilistica.

Ho già avuto occasione di dire in principio che il modesto simulacro leonino, ora tornato in luce, è una tipica e convincente prova di un'arte dialettale, che aveva acquistata una propria fisionomia presso la popolazione centropeninsulare, dal Tirreno all'Adriatico, e che si annunzia in pieno sviluppo durante il sec. VI-V av. Cr., soprattutto nel sapere affrontare il complicato problema di riprodurre la figura umana e quella degli animali. Parallelamente - ma in scala di gran lunga minore sotto ogni riguardo di quanto avveniva in Grecia nell'impero della coscienza estetica - anche in Italia si produceva un fenomeno analogo, nel quale però si riflettevano determinate e ben distinte tendenze della stirpe: sotto lo stimolo ed il copioso apporto della cultura, diremo così, approdata. Il compito specifico degli studiosi di questa singolare arte deve tendere perciò ad un duplice scopo: a selezionare con rigore scientifico le manifestazioni genuine degli artefici locali degli oggetti artistici sicuramente importanti; ad aggrupparle in serie cronologiche e stilistiche, al fine di incominciare a costruire i capitoli iniziali della

lunga storia dell'arte italiana, che dura sino a noi, sviluppandosi in grandi curve e depressioni nel corso di tre millenni, ma sempre in fondo nutrita da un'unica linfa di principi semplici ed austeri, consoni all'orientamento morale del complesso etnico appenninico formato di agricoltori e pastori sedentari. L'interpretazione artistica degli aspetti salienti della natura (uomini, animali) da parte dei più sensitivi ed eletti individui di quelle sparse Tribù, non si discostava mai dalle seguenti tendenze: schematicismo geometrico dei volumi, non sottinteso e dissimulato dietro orpelli formali (lega di rame e zinco, simile all'oro, ma, di ingannevole apparenza), ma reso subito evidente attraverso espressioni plastiche semplici ed elementari; il segno della vita - nelle figure umane - concentrato negli organi della testa (occhi e labbra), piuttosto che delegarlo al movimento ed al gesto; rinuncia istintiva ed assoluta alla suggestione psicologica di abbellire i soggetti rappresentati: il che rende normale e consueta la fedeltà dell'apografo al modello. L'ineguagliabile perizia dell'arte italica (etrusca, romana, romanica, del Rinascimento) nel riprodurre l'effigie delle persone, va ricercata appunto in siffatto atteggiamento dello spirito ereditato da lontane origini. Quando in un'opera d'arte che la terra ci restituisce, o che l'occhio esperto disvela in un Museo, è possibile intravedere e fissare con sicurezza comparativa l'armonia dei tre principi suesposti, possiamo essere certi di trovarci dinanzi ad una schietta voce, sia pure dialettale, sia pure d'intonazione arretrata e quasi barbarica, della capacità artistica dei nostri progenitori.

Se dunque riflettiamo sulla posizione geografica dell'Italia nel mezzo del Mediterraneo, investita dalle più antiche correnti di civiltà non solo orientali, ma eziandio occidentali (29) - L'ammissione di un retaggio di cultura preistorica di provenienza occidentale nel mondo italico va acquistando sempre più favore. Anche la signora Dott. M. Krasceninnicowa-Gibellino, nel suo recente ottimo trattato su *Gli Scritti, Roma, Fratelli Palombi Editori 1942, pp. 17 e 223*, accogliendo la tesi del compianto L. M. Ugolini a proposito della civiltà neolitica di Malta, segue tale orientamento, che ancora è ritenuto da non pochi spiriti troppo conservatori come un balzo rivoluzionario. Per mio conto, mentre l'ho già ammesso anche altrove, credo che detta tesi celi nel suo fondo una realtà insopprimibile -, e pertanto terra ricettiva di fecondazioni spirituali disparatissime, possiamo ancor meglio render-

ci conto dell'importanza di classificare in un quadro analitico le prove immediate della virtù estetica degli Italici, e non mescolarle e confonderle con le manifestazioni sopraggiunte dell'arte ellenica; o peggio ancora assegnando ad esse un posto di degradazione - anzichè parallelo - comparativamente a queste ultime. Io auspico che qualcuno dei valorosi giovani colleghi, che dedicano il proprio sapere alla compilazione di manuali di Storia dell'Arte per le Scuole Medie, s'induca alla spregiudicata fatica di abbandonare - una volta tanto - la strada maestra consuetudinaria, per percorrere invece un sentiero inusitato, ricco però di inattese attrattive, nel raccogliere gli elementi nutritivi - tutti locali, tutti esclusivamente italiani dall'antichità fino all'epoca moderna - da esporre a titolo di *specimina* (pubblicazione di poche righe), in un libro del genere. Anche per le notizie richieste dai programmi nei riguardi dell'arte greca, si attinga di proposito agli aspetti che quest'arte ha assunto nella Magna Grecia, cioè in ambiente italico, e con non trascurabili apporti e modificazioni del tutto locali. Ritengo che non mancherebbe un editore coraggioso a lanciare una simile primizia. Tutte le considerazioni che precedono sono utili per porre in piena luce storica il nuovo insigne documento dell'arte arcaica nostrana, costituito dal **leoncino di Sigillo**. Nell'economia della produttività artistica indigena il leoncino viene ad occupare un posto importante, perchè ci rivela l'intraprendenza di un ignoto scultore, che prendeva le mosse da un'immagine dipinta del repertorio vascolare importato, ed era in grado di saper foggare un simulacro a tutto tondo, lasciando alla fusione enea l'incarico di esternarlo. Donde, l'archetipo fosse a lui pervenuto, se da occidente o da oriente, non si può stabilire. Come si è già accennato, non era solo l'ampio varco dell'Etruria marittima ad introdurre nella regione le merci pregiate ed istoriate che giungevano da lontani paesi, ed a diffondere fra le popolazioni del retroterra una cultura di tono molto elevato; perchè anche il litorale adriatico era meta del commercio ellenico. Abbiamo ricordata Spina alla foce del Po; e discendendo dobbiamo altresì aggiungere Pesaro, Numana, Fermo (30) - Paolo Orsi, nel 1943, dopo una visita al Museo di Ancona, che egli prima non conosceva, espose un *Bull. di Paletn. Ital.* (vol. VIII), pp. 30 sgg.; e specialmente a pp. 168 sgg. E 174 - a proposito del Kouros Milani proveniente da Fermo, ora felicemente assicurato al patrimonio archeologico dello Stato - apprezzabili ed originali vedute

circa l'importanza della "Via adriatica" per lo sviluppo della civiltà italica protostorica. Questa sua dissertazione dettata trent'anni orsono - quando non era stata ancora rivelata la necropoli di Spina, e gli studi sulla capacità artistica degli indigeni non avevano preso consistenza scientifica - è veramente profetica. Egli però indugia come allora si faceva, a sottilizzare nella distinzione delle civiltà delle regioni aggruppate nell'Italia Media (Etruschi, Umbri, Piceni), ed a separarle soltanto in base al concetto (tanto occidentale e variabile!) del rito funebre: gli Italici Villanoviani cremavano i loro morti; gli altri li inumavano. Ma ormai conviene impostare il problema sopra una concezione unitaria per tutte le genti del paese, indagandone e misurandone la potenza spirituale alla stregua delle loro manifestazioni artistiche. Comunque, non bisogna omettere di precisare che il Vaso Chigi, da noi preso particolarmente a riscontro, era giunto dalla via occidentale, essendo stato scoperto a Formello- Veio (31) - Giglioli, *Corpus Vasorum*, vol. e. La scoperta avvenne verso il 1882.). Ma da qual parte provennero, per esempio, le bighe di Monteleone di Spoleto e di Perugia, se esse furono costruite fuori d'Italia, o i loro modelli, se al contrario si ammette che esse siano opere indigene di parafrasi orientale? Quel che di accertato oggi si può dire è questo: che nel VI secolo un'atmosfera ricca di sapere esogeno regnava nell'Italia centrale, e l'attrattiva di forme insolite e di nuovi espedienti tecnici suscitava fra le coscienze dei nativi risorse insospettite, nella tendenza di emulare, imitandole, le rappresentazioni iconografiche che essi vedevano in giro. Dopo l'incerta alba preistorica, in cui tuttavia bisogna ricercare i germi dell'orientamento estetico della stirpe, sorge così l'alone pregno di bagliori dell'arte italica pura. Nella sua cerchia rientra, come è stato fin qui dimostrato, legittimamente il simulacro ornamentale ora rinvenuto. L'aderenza di esso al patrimonio più dimostrativo dell'arte indigena risulta dalle considerazioni stilistiche esposte e da coincidenze e concomitanze di carattere topografico- ambientale, che poche volte come nel caso dell'umbra località di **Suillum**, assumono un valore tanto probativo.

Della vita culturale degli antichi Italici pochi e disorganici elementi sono sopravvissuti. più che i dati della storia, aprono dei spiragli luminosi i cimeli artistici che si vanno esumando, per misurare la potenza del loro spirito intraprendente. Anche nei riguardi della loro esistenza

intellettuale si ripete un fatto molte volte osservato: **che l'arte riempie in qualche modo i vuoti della storia.**

Sulla scia della legge artistica, che governa tutta la produzione figurata italica, perdura - come pure si è accennato - un'eredità di modi di esprimersi stilisticamente, di cui spesso non riusciamo, a prima vista, a rintracciare la provenienza. L'esempio della criniera del leoncino, che conserva fedelmente il suo schematismo disegnativo sin nei tardi leoni romani in pietra, è una prova diretta che, una volta scoperto e adottato un determinato motivo formale, esso non conosce tramonti.

Il leone di Cesi nel Museo di Terni riflette e chiarisce questa persistenza e fedeltà al geometrismo morfologico primitivo (32) - Vedi oltre notizie relative alla nota 35. Riassumendo ora le constatazioni basilari raggiunte nel corso del nostro ragionamento, per stabilire la discendenza e l'eredità stilistica **del leoncino Suillate**, possiamo - **ad abundantiam** - delineare una specie di albero genealogico seguito da un paradigma grafico quale corollario.

1 - Tradizione plastica orientale del tema "leone" con varianti di altri soggetti felini: età remota, imprecisabile, anteriore al secolo VI.

2 - Grandi riflessi pittorici e scultorei nell'Italia centrale: pitture tombali etrusche; Lupa Capitolina (riferibile all'indirizzo della scuola veiente dell'italico maestro Vulca, tra la fine del VI e gli albori del V secolo); Chimera di Arezzo (ardita ed originale interpretazione plastica, desunta probabilmente da un'immagine vascolare greca, concretata al V secolo, pure nell'ambito del pensiero etrusco-italico, in conformità dell'istesso principio monumentale nella concezione statuaria, che aveva avuto appunto in Vulca il più alto esponente storico).

3 - Parallelamente nel mondo dei ceramisti ionici- corinzi- attici si determina una intensa produzione di soggetti leonini e felini in genere, che si diffondono e si volgarizzano anche in occidente grazie all'importazione dei vasi, seguendo le vie commerciali.

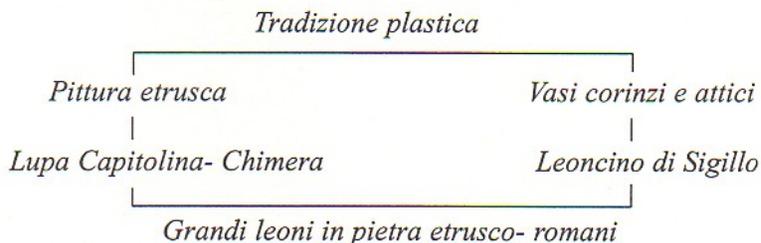
4 - **Il leoncino di Sigillo**, come si è provato, fa capo a tale corrente: non solo per il soggetto, ma altresì per le proporzioni.

5 - Il branco dei leoni etrusco- romani di notevoli dimensioni in nenfro, in peperino, in travertino, che vengono posti a guardia di sepolcri e di edifici monumentali, dal IV-III sec. in poi, come i già citati esemplari faleriensi di Fabbrica di Roma (33) - A. Pasqui, in *Not. D. Sc.*, 1903, pp. 18 sg., fig. 3 -, di Valle Vidone presso Tuscania, ora al Museo

Archeologico di Firenze (34) - L. A. Milani, Guida, I, P. 290; II, p. 25, tav. CXXV, fig. 1-2.), e di Cesi ne Museo Civico di Terni (35) - Nel nuovo catalogo inventariale del Museo di Terni, redatto dal bravo dott. Mario Bizzarri della R. Soprintendenza per i monumenti e le Gallerie di Perugia, il leone di Cesi - esposto nell'atrio del palazzo Carrara, dove hanno sede il Museo e la Civica Biblioteca - porta il n. 1; è lungo m. 1,52, ed è alto, attualmente (le zampe sono mozzate) m. 0,81. Copio il brano della criniera: "Della criniera, vigorosamente modellata, si stacca, e continua lungo il sommo del dorso, una cresta di peli a ciuffi regolari che, all'altezza della coda, si dipartisce scendendo lungo i glutei". Un analogo particolare ricorre nella Chimera, più antica di circa mezzo millennio.

Sono grato al prof. A. Bertini Calosso, Soprintendente per i monumenti e le Gallerie di Perugia, ed al Disegnatore A. Cirenei, delle due fotografie del Leoncino di Cesi rappresentano e confermano una continuità stilistica, il cui impulso deve essere ricercato nel repertorio greco-orientale quanto al suggerimento del tema; mentre la loro conformazione corporea invece risente in maniera indubbia della particolare capacità elaborativa e creativa di figure sostanziate di volume e di vita, che si va profilando sempre più nitida e sicura nel fondo dello spirito italico.

In scheletrica sintesi le linee maestre delle suaccennate parentele stilistiche sono dunque le seguenti:



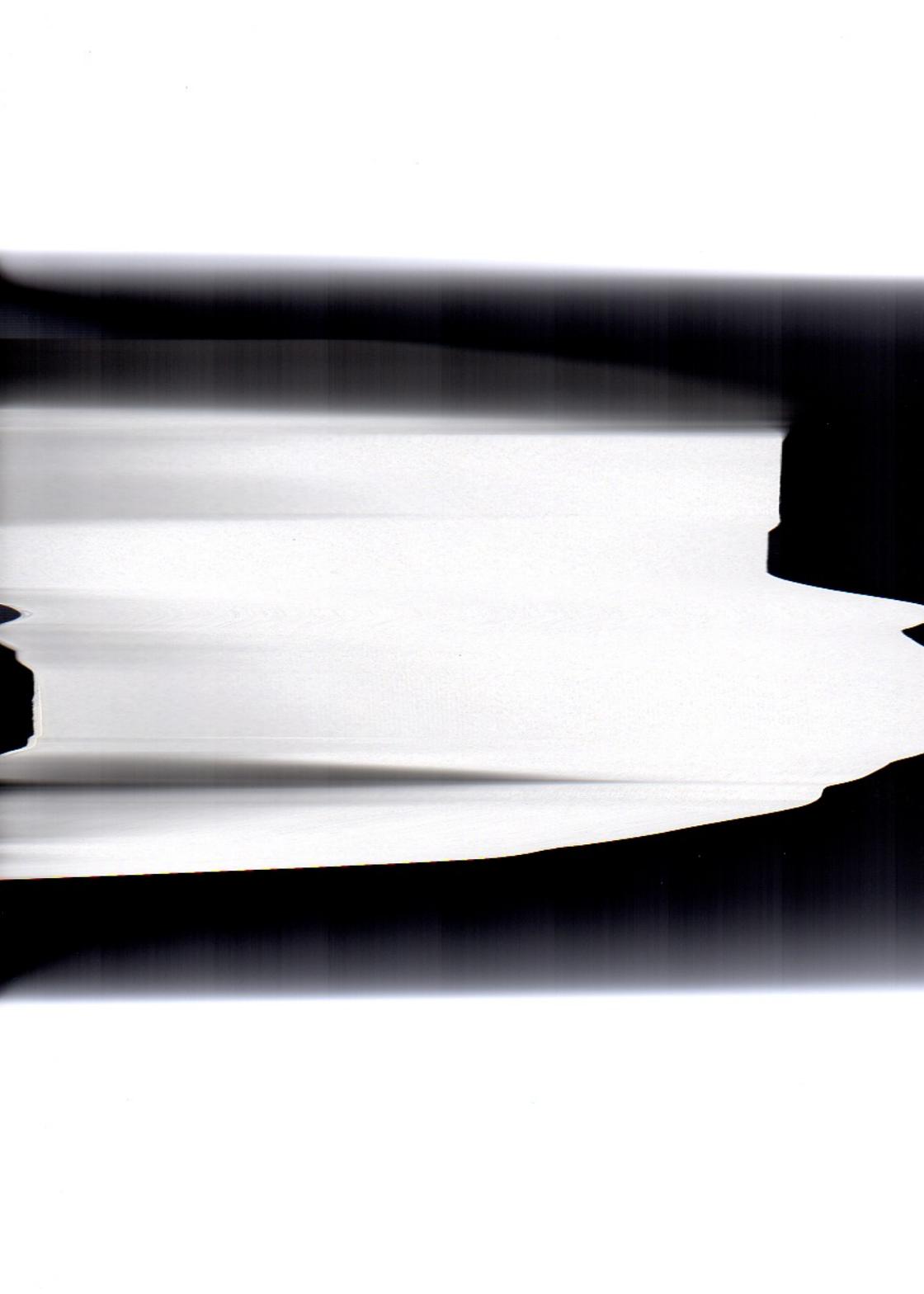
Al pari dell'analisi chimica cui soggiace la materia tangibile, anche le cristallizzazioni di pensiero rilucenti nel buio degli evi si prestano talvolta ad essere anatomizzate per scoprirne l'origine e lo sviluppo. L'esegesi riesce ancor più proficua ed attraente quando la tendenza

dello spirito ed il riflesso della mente si condensano in un'opera d'arte. Allora si tratta di enucleare quel che vi è di essenziale, quanto si cela nel fondo alla forma appariscente: operazione complessa perchè bisogna arrivare all'aspetto primitivo della concezione pura, e stabilire il comportamento di essa in coincidenza con le vicende accessorie provocate dall'addensarsi di elementi estranei, che vi si polarizzano intorno ed anche la compenetrano. Il processo esplorativo riesce però tanto più efficace ed evidente, quanto più si conosce a priori la meta da raggiungere, intuendo le eliminazioni da operare.

La posizione dell'arte italiana nel quadro generale delle conoscenze storico- artistiche abbisogna tuttavia di essere sostenuta con nuove indagini ed accertamenti originali, operando sul suo vasto patrimonio, fino a quando la sua conoscenza non diventerà una formula del comune sapere. Ma è d'uopo che si tenga ben presente l'esistenza del problema dell'arte italiana - unitaria nella sua genesi, con caratteri primigeni e durevoli - che non è lecito disconoscere solo per timore di esagerarne l'importanza.

Ecco quante cose ci ha insegnato il leoncino di Sigillo.

E. Galli



Finito di stampare con i tipi
della So.Co.Me. s.n.c. in Roma
nel mese di Dicembre 1999

Nasce con Atto Costitutivo il 27 febbraio 1998, per volontà di numerosi amanti di **Patrie Memorie**. Svolge attività di “ricerca, promozione e conservazione del patrimonio storico - culturale - Locale - Regionale - Nazionale”.

E' retto da Statuto ed è Associazione di Volontariato. Nella Piazza Centrale di Sigillo, denominata “dei Martiri” è ubicata la Sede dell'Associazione.

L'ARCHEOCLUB si onora di curare e pubblicare la Rivista annuale denominata “**GRIFO BIANCO**”, la cui uscita coincide con la Festività Patronale di **Sant'Anna (26 luglio)**.

Il sodalizio Archeologico Sigillano collabora con Enti ed Istituzioni a carattere Nazionale-Regionale-Locale, amanti delle **Memorie degli Avi**, nel comune intento di adoperarsi, senza pretese, per far conoscere le “**Cose Umbre**”, le cose di casa Nostra a coloro che non le conoscono. convinti che è **delittuoso attendere che i “Forestieri” vengano a studiare le cose nostre, per il semplice fatto che “Ne sa più un matto a casa propria che un Savio a casa altrui”**.

