

## Dai biconici villanoviani ai canopi raseni

di Marco Fidolini

La civiltà etrusca e la sua relativa impopolarità sembrerebbero contraddire perfino quello stupore magico che solitamente ci scompiglia di fronte all'inquieto fascino tanatologico o all'aura di mistero che sottende la storia e l'arte dei popoli più remoti. Così non è stato per l'ammaliante e titanica oltretomba egizia o per lo splendore dell'età di Pericle e, lontano dalle coste del Mediterraneo, neanche per i figli della civiltà mesoamericana. E non sarà difficile ricuperare tra le pieghe della memoria le pagine liceali – o comunque quelle corrispettive – dei testi di storia dell'arte che comprimevano gli etruschi tra greci e romani in minute lezioni esegetiche.

Eppure dopo il susseguirsi dei rinvenimenti ottocenteschi degli ipogei etruschi e la stagione del Novecento europeo, che in Francia riattava con Modigliani e Picasso – in testa – le forme primitive promuovendole a linguaggi primari e d'avanguardia, si andava prefigurando una diversa fortuna critica, perfino popolare, per l'arte dei raseni. E la scoperta del *gusto* primitivo immaginava anche in Italia un nuovo tracciato artistico che avrebbe potuto saldare l'asciuttezza formale-espressiva del carattere *italico* con quella rigenerata dalle sculture dell'Antelami magari fino alle soglie del Quattrocento. Ma la forte spinta estetizzante dell'ideale neoclassico di Winckelmann, che sul finire del Settecento aveva imbrigliato il delirio escursionista del *gran tour*, si era radicata saldamente anche nella cultura ottocentesca per giungere, forse, fino a noi. Lo sguardo al Parnaso apollineo di Fidia e Prassitele – o la replicante e perfetta statuaria romana – imponeva alle *trasgressioni* formali dell'Etruria una valenza estetica che spesso sconfinava nella curiosità archeologica.

Questa opinabile condizione non sembra sostanzialmente mutata neppure oggi se l'*arte degli etruschi* (l'ottocentesca *etruscheria*) trova difficoltà ad assurgere al ruolo di *arte etrusca*. Anche i prestigiosi contributi di Bianchi Bandinelli e Pallottino – e dei più giovani Torelli e Cristofani – per citare i più noti, o l'intensificarsi di pubblicazioni e rassegne lievitate soprattutto negli ultimi vent'anni hanno appena agitato quella sottesa indolenza che avvolge la stirpe tirrena. Resta semmai l'ostinata ritenzione di quel velo romantico sul mistero etnico-linguistico che seduce l'immaginario collettivo e distoglie nel contempo dall'evidenza storica e culturale, per non dire degli *oltraggi* di Teopompo sulla moralità della *gens* rasena e di quelli greci sulle presunte scorrerie da pirati.

Ma per gli studiosi il problema appare meno avvincente, se non superato, ed ormai lontano dalle diatribe delle tre ipotesi storiche più autorevoli. La scelta ha privilegiato il divenire composito dell'origine autoctona e le relative contaminazioni mediterranee e mitteleuropee per seguire grossomodo la traccia di Dionigi di Alicarnasso, mantenendo tuttavia una serie di incognite e grovigli sulla *koinè* artistica. Del resto le contraddizioni e gli strappi formali che caratterizzano la produzione dell'arte etrusca coinvolgono una serie di problemi tutt'altro che trascurabili e a volte imprevedibili anche all'occhio lenticolare dell'archeologo. Alludo al tragitto villanoviano e alla genesi anellenica o alle evidenti influenze della pressione culturale greca, soprattutto nel VI e V secolo a. C., che appare talvolta come un appagante stereotipo stilistico pronto a sorreggere la fiacchezza dell'invenzione artistica italica. E quest'ultimo aspetto che investe coroplasti di rango e artigiani replicanti finanche di origine attica – come negarlo – affolla insieme ai prodotti artistici d'importazione o di fabbricazione locale necropoli e reperti templari. Certo le vette plastiche d'ascendenza ionica degli acroteri di Vulca per il Tempio di Portonaccio o le prodigiose *coppie* dei sarcofagi ceretani potrebbero imporre riflessioni più consolatorie sulle influenze esterne per la capacità metabolica della coroplastica etrusca e della relativa autonomia linguistica. Ma questi prodigi formali, insieme ad altri, forse non sono sufficienti a sgombrare il campo artistico dell'arte etrusca da una serie di svilite contaminazioni che s'intrecciano nei percorsi della scintilla villanoviana.

Con un simile approccio lo sguardo dell'artista sconfinava oltre i margini del rigido canone archeologico ed espunge arbitrariamente schegge filologiche che implicano

percezioni e sensibilità di altri progetti ideali: dunque una visione trasgressiva che supera l'intralcio stilistico della contaminazione fino a *ripulirla* ed a farla coincidere con il proprio disegno. Così anche l'ipotesi che le premesse villanoviane possano confluire perfino negli epigoni dei canopi chiusini, sorretta del resto in qualche spunto esegetico più elastico, apparirà meno fantasiosa e imprudente. A ciò si dovrà aggiungere l'ulteriore forzatura personale, questa davvero inaccettabile sul piano storico-filologico, che intende appunto quasi ignorare quelle *impurità* mediate dalla cultura ellenica e intese come prevaricazioni stilistiche o *intoppi* formali della tenuta espressiva di un progetto artistico tutto italico. Un simile atteggiamento si scontra dunque con la storia e con le voci più autorevoli dell'etruscologia e con quei severi giudizi (Bianchi Bandinelli *in primis*) che intendono deprivere l'arte etrusca di una propria autonomia linguistica relegandola, sostanzialmente, nell'ambito ideale del tracciato greco o in quello più frantumato dei modelli egizi e mediorientali.

Se la presa di coscienza di un'entità *nazionale* etrusca, pur frammentaria e contraddetta, risale grossomodo al VI secolo a. C. non possiamo ignorare il magma protovillanoviano e la successiva civiltà di Villanova. Ed è appunto con le prime concentrazioni agro-pastorali villanoviane, intorno al IX secolo a. C., che si strutturano le tipologie italiche poi riversatesi in quel percorso formale appena supposto dell'arte etrusca.

Ma stabilite le distanze e avvertito il lettore verrà più facile seguire il tracciato iconografico imposto e le correlazioni che implicano la mia ricerca artistica.

\*\*\*

Il cinerario biconico d'impasto è dunque il prototipo ideologico-formale che innesca il processo stilistico finale della produzione canopica e il relativo modello della contemporanea interpretazione iconografica assunta a reperto *neo-oggettivo* di un'archeologia a futura memoria della nostra condizione umana.

Intanto la sintesi geometrica dei due tronchi di cono saldati all'unione delle due superfici inferiori intensifica una concezione strutturale essenziale di una valenza espressiva che rasenta l'astrazione figurale. Su questa condizione formale, già presente nella cultura di Rinaldone, gli elmi crestati e le ciotole di chiusura del cinerario, o le anse, accentuano l'intenzione e la suggestione antropomorfa di una *memoria* reale. Insomma l'insieme plastico allude sinteticamente e attraverso precisi suggerimenti convenzionali, ma oggettivi, alla morfologia umana e probabilmente alle relative differenze sessuali, contrassegnate solitamente dal corredo funerario in cui armi e rasoi lunati o fusaiole e orecchini separano i rispettivi aspetti morfologici. E questo appare più evidente in qualche raro caso dove il cinerario esibisce due piccole protuberanze ravvicinate tali da dichiararne irrevocabilmente l'anatomia femminile. Certo l'asciuttezza della simbologia ed il grumo del reale espressi assumono paradossalmente una sintesi che sconfinata nell'astrazione anche per l'intreccio grafico delle decorazioni incise – e a lamelle metalliche – o impresse sul derma dell'impasto. Una simile concezione della realtà è del resto diffusa in tutte le civiltà arcaiche e perfino in quella straordinaria stagione del romanico italiano – ma non solo – che poi sarà riordinata dalla misura solido-geometrica di Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio e Giotto.

Un ulteriore salto di questa concezione formale tutta rappresa nell'icasticità della simbologia geometrico-sintetica si verificherà tra l'VIII e il VII secolo a. C.

La suggestione realistica dell'elmo e della ciotola si spingerà fino alla prefigurazione antropomorfa nei coperchi con cilindri sormontati da sfere e ancora assemblati sulle strutture biconiche. In questi esempi, d'altra parte, diffusi soprattutto a Bisenzio, Saturnia e Vulci, la sintesi geometrica di esito aniconico sembrerebbe allontanare, *d'emblée*, ogni riferimento a risultati di taglio reale. Tuttavia la sfera e il cilindro di sostegno impongono l'inevitabile associazione con la testa ed il collo umani anche negli esiti a decorazione geometrica di ascendenza euboica. La potenza formale-espressiva di questi prodotti funerari precede di secoli le più rivoluzionarie concezioni plastiche di un Brancusi e le

sospensioni metafisiche dei manichini di de Chirico o di qualche provocazione *dada*.

Ma in effetti l'impertinenza dell'associazione alla *testa-manichino* non è poi così azzardata almeno sul piano strettamente formale se espunta da qualsiasi correlazione che implichi la maturata e secolare sedimentazione della coscienza critica o della condizione esistenziale a noi più vicina. Voglio dire che l'operazione plastica assume un ruolo esclusivamente espressivo-simbologico certamente coeso alla ritualità funebre e immaginato per un uso specifico ma, in ogni caso, strettamente collegato ai processi operativi conclusi nel divenire formale-creativo di qualsiasi manufatto artistico o artigianale. La conformazione di questi particolari cinerari – in terracotta o più raramente in lamina bronzea – che registrano come gli esemplari più antichi un codificato schema plastico, talvolta appena trasgredito con piccole varianti o timide autonomie, mantiene tuttavia un fascino formale non meno coinvolgente di quello archeologico *tout court* o terrifico della sua specificità tanatologica.

E lo scarto formale verso la coroplastica antropomorfa avviene di lì a poco con l'urna cineraria di Bisenzio (VII secolo a. C.) che ravvisa in modo inequivocabile una concezione della realtà di segno *espressionista*. Il prototipo primevo del canopo chiusino, una sorta di fagotto rigonfio dalle sembianze grottesche, è già assemblato plasticamente sul *solium* come nelle terrecotte successive e, pur deprivato della fierezza e delle caratterizzazioni più tarde, s'impone per l'invenzione strutturale e la magia figurale neanche minimamente svilite dalla goffa ideazione umanoide. Su questa linea una serie di altri manufatti finitimi, o meno, all'esempio bisentino come l'urna cineraria ritrovata presso Veio e modellata nel singolare incastro plastico o il canopo di Sarteano ancora goffo e caricaturale.

Ma come per altre correlazioni stilistiche inerenti alla cultura villanoviana ed etrusca, anche in questo caso la presenza delle contaminazioni torna alla ribalta. È noto che una simile tipologia di questi *oggetti* funerari proviene dai quattro vasi zoomorfi e antropomorfi egizi contenenti le viscere delle mummie. A questi contenitori biologici fu assegnato il nome di canopi per la loro provenienza dalla città di Canopo e nell'800, durante gli scavi in Etruria, gli archeologi che restituivano alla luce questi assemblaggi plastici immaginarono di ravvisare contatti tra etruschi ed egiziani. L'aggettivazione ottocentesca e la relativa connessione stilistica appartengono dunque alla metodologia di un'archeologia *in fieri*, nonostante la similitudine apparentemente plausibile e la contemporanea imperizia sull'arte arcaica greca. In ogni caso il problema storico-filologico appare ancora una volta meno rilevante rispetto alla produzione dei canopi, alla loro peculiarità artistico-formale e, di conseguenza, all'ipotesi stabilita dal legame che unisce biconici villanoviani e canopi chiusini.

La concentrazione dei vasi-canopi si evolve e si conchiude nella parentesi storica compresa grossomodo tra VII e VI secolo a. C. ed è sostanzialmente concentrata a Chiusi e dintorni, ma anche a Saturnia, Vulci e Marsiliana, dove a differenza di altre zone etrusche si conserva più a lungo il rito dell'incinerazione. In questa frazione temporale, relativamente lunga, si distende l'inventario formale di una coroplastica affascinante e singolare che attraversa un ventaglio espressivo ricco di varianti e processi strutturali.

La comparsa di braccia fissate sulla pancia del cinerario, soprattutto nella fase più arcaica e ancora caratterizzata da un modellare *primitivo* e grottesco delle fisionomie umane, e la straordinaria invenzione in lamina bronzea del canopo eretto sulla sedia rafforzano la carica espressiva di un'articolata visione della realtà. Il successivo incastro mobile degli avambracci amplifica l'inquieta suggestione del *manichino*, così come la complessità degli assemblaggi materici (creta e bronzo) che differenziano teste, corpi e troni intensifica un'idealità scultorea davvero singolare e seducente. La struttura dei canopi o comunque l'affinità concettuale potrebbe dilatarsi fino agli esempi del busto bronzeo di Vulci, alle statue funerarie chiusine, alla *Mater Matuta* di Chianciano e a quei cinerari compositi come il *Gualandi* e a quello di Montescudaio.

Intorno alla metà del VI secolo a. C. le teste dei canopi assumono fisionomie e strutture anatomiche più raffinate e vicine alla realtà nonostante alcuni stilemi formali ripetitivi e di supposta ascendenza attica. È ancora Bianchi Bandinelli che interviene a

rifiutare l'ipotesi di una ritrattistica primeva e le relative confluenze in quella romana. Ma pur riconoscendo in questi modelli una serie di contraddizioni formali e la regressiva caratterizzazione espressiva, che si accentua nella produzione terminale tra la fine del VI e gli inizi del V secolo, verrà più difficile ignorare una serie di annotazioni realistiche che connotano alcuni particolari fisionomici (sguardi, sorrisi e caratteristiche anatomiche sembrano anche negli esempi più avanzati formalmente meno convenzionali e stereotipati di quanto si possa affermare). Del resto, su fronti plastici dissimili, è possibile percepire con altra evidenza la cifra realistica della produzione etrusca. Si pensi agli esiti di molti sarcofagi precedenti alla forte pressione politico-culturale romana come la policroma terracotta di *Larthia Seianti* e all'*Obeso* o a quelli meno coinvolti dagli eccessi ellenistici (i *Coniugi* volterrani, per esempio) e ad alcuni ritratti di straordinaria tensione espressiva.

Su questo breve tracciato ideale si strutturano e sviluppano alcune radici e affinità culturali che hanno connotato la ricerca del mio lavoro in questi ultimi anni. Si tratta, ovviamente, di un ulteriore *artificio* ideologico-formale che implica e rapprende un coagulo culturale di apparenze contraddittorie e perfino inconciliabili con la filologia storico-artistica. Ma tutto ciò, come vedremo, appartiene all'arte e al suo vento orbicolare.

Tratto da:

**M. Fidolini, *Canopi & affini*, Fioredizioni, Firenze, novembre 1999.**

\*\*\*

#### ***Suggerimenti bibliografici sull'argomento***

Massimo Pallottino – *Etruscologia*, Hoepli, 1942.

Raymond Bloch – *Gli Etruschi*, il Saggiatore, 1959.

Massimo Pallottino – *Civiltà artistica etrusco-italica*, Sansoni, 1971.

Ranuccio Bianchi Bandinelli-Antonio Giuliano – *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Rizzoli, 1973.

Mauro Cristofani – *L'arte degli Etruschi*, Einaudi, 1978.

A. A. V. V. – *Rasenna*, Scheiwiller, 1986.

Mario Torelli – *L'arte degli Etruschi*, Laterza, 1992.