

ADRIANA EMILIOZZI

SULL'ORIGINE DEL CARRO DI MONTELEONE DI SPOLETO:  
UNA NUOVA IMPOSTAZIONE DEL PROBLEMA

La relazione che ho avuto il privilegio di svolgere al Convegno si fonda sui risultati già ottenuti ai fini di una corretta ricomposizione del celebre carro, pubblicati nel Catalogo della Mostra *Antichità dall'Umbria a New York* (1991). Risultati che per l'occasione ho riepilogato con l'aiuto di un materiale illustrativo molto più abbondante di quello utilizzato nel Catalogo, predisposto in vista del nuovo restauro del veicolo e della dettagliata relazione che si pubblicherà nel *Metropolitan Museum Journal*.

Richiamandomi alla storia degli studi sul monumento, quale è stata ricostruita da Marisa Bonamici alla voce «Monteleone di Spoleto» nella *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia* (1992), ho ritenuto che alcuni risultati di ricerche nuove giustificassero il titolo del mio intervento, del quale espongo qui una sintesi articolata secondo i tre argomenti principali.

Il primo muove dalla corretta giustapposizione delle lamine di rivestimento del carro e dal conseguente riesame del programma figurativo che l'artista si è impegnato ad attuare sul tema della saga di Achille. Sul pannello di facciata (*fig. 1*), il gesto della consegna delle armi si svolge in un ambiente aperto e selvatico, caratterizzato dall'impeto travolgente del cinghiale (rappresentato dalla sola testa emergente frontalmente dal fregio, con un accenno alle zampe anteriori sollevate nella corsa) che carica un daino e lo sbalza di traverso sul proprio dorso; dall'alto piombano due aquile pronte a ghermire l'animale ucciso. Vista di fronte, la composizione acquista un effetto tridimensionale – caso unico fra le coeve raffigurazioni di belve con la preda sul dorso –, che suggerisce la profondità del campo in cui Teti ed Achille s'incontrano. Espresa all'origine del timone, la carica del cinghiale sembra altresì destinata ad evocare l'impeto inarrestabile del carro, specie se il suo proprietario ambiva paragonarsi per valore guerriero all'eroe omerico. Quanto agli emblemi dello scudo di Achille, la loro posizione – invertita rispetto a quella che occupano nello scudo imbracciato dall'eroe sul pannello sinistro – è sicuramente studiata per collocare al centro del parapetto l'orrida faccia della Gorgone, che le perdue incrostazioni eburnee completavano degli occhi, delle zanne e della lin-

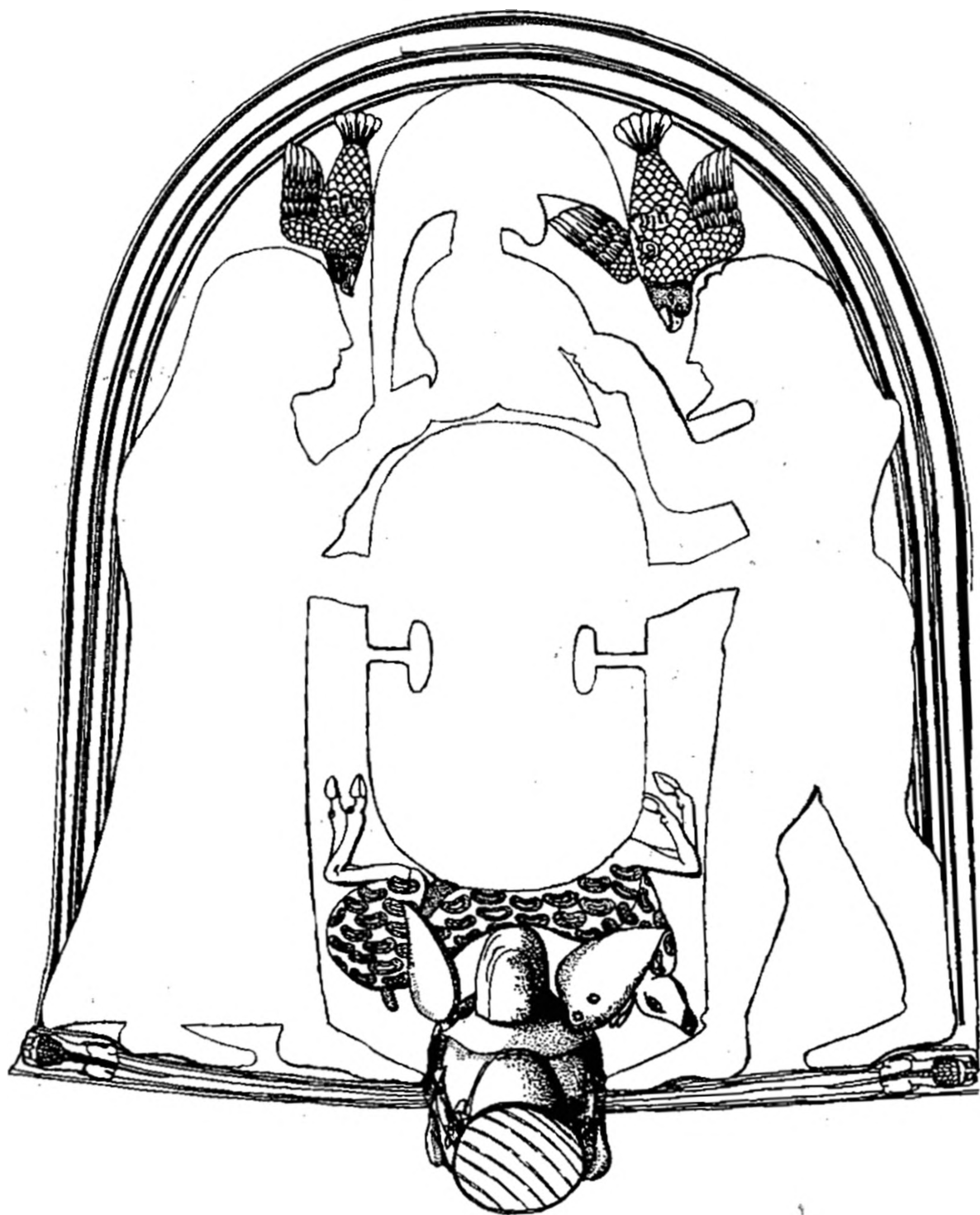
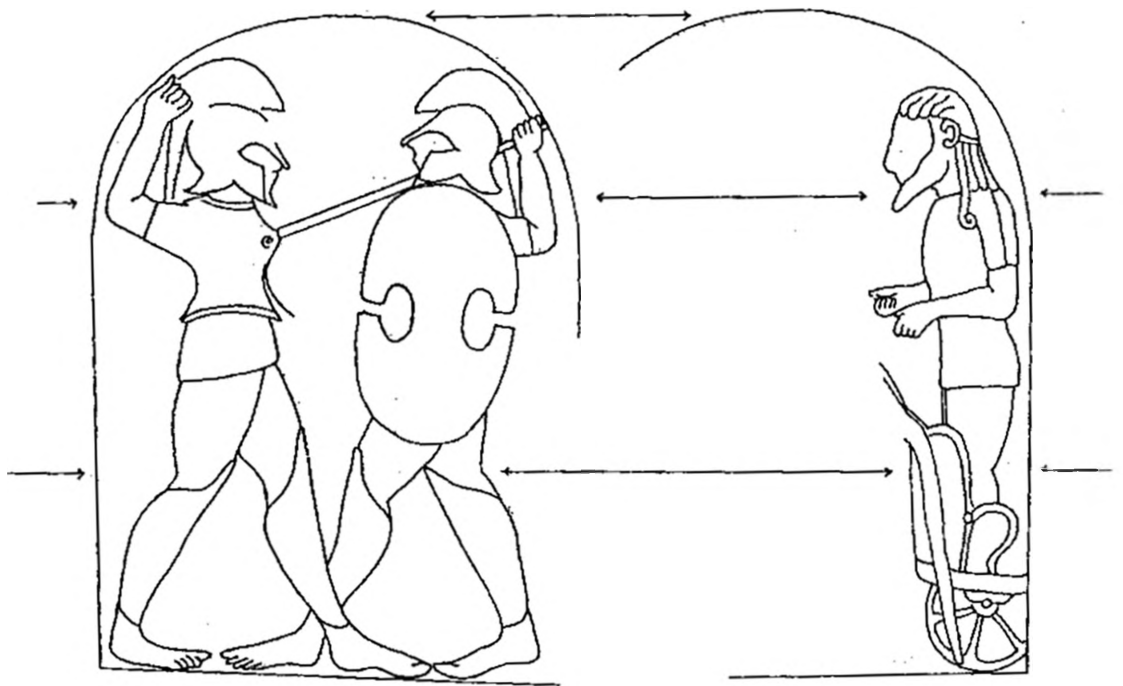


fig. 1.

gua sanguigna. La corretta ricomposizione delle lamine che rivestono le fiancate, quale si vede nel disegno pubblicato nel citato Catalogo, precisa meglio la dipendenza (intuita da R. Hampe ed E. Simon) del partito figurativo dagli schemi del repertorio vascolare, al quale l'artista ha dovuto ricorrere (aggiungo io) nel soddisfare una committenza che si affidava alla sua creatività per ottenere lo svolgimento coerente di un fregio narrativo con *quel* soggetto. I

pannelli con Achille e Memnon e con la partenza di Achille per le Isole dei Beati, impostati sopra due fregi minori a soggetto misto, animalistico e narrativo, ricordano le due facce figurate di una forma vascolare quale l'anfora, scandite dalle anse contrapposte. La logica delle proporzioni, da qualcuno giudicata carente nel pannello destro, appare evidente mettendo le due lamine l'una accanto all'altra (*fig. 2*), come doveva tenerle il toreuta al momento dell'impostazione del lavoro: tutte le figure umane, in piedi o cadute, hanno la stessa statura perché rappresentano personaggi di pari lignaggio; per inserire il cocchio di Achille in una fascia di altezza uniforme, non potendo rimpicciolire l'auriga (che è l'eroe stesso), l'artista ha scelto di annullare le caviglie e i piedi della figura, rispettando l'isocefalia; quanto alle proporzioni del cocchio, esse collimano perfettamente con la statura della persona che lo monta, poiché in tutti gli esemplari di carri di questo tipo (e parlo di quelli giunti fino a noi), l'altezza del parapetto giunge normalmente alla metà del femore di un uomo. Infine, il problema di coprire la linea di giunzione dei pannelli laterali con quello anteriore viene risolto con la sovrapposizione del gruppo figurato che ho potuto recuperare grazie alla rilettura del vecchio restauro (*fig. 3*): indipendente dal contenuto dei fregi narrativi, il gruppo richiama lo schema di un tipo di ansa plastica propria di alcune *hydriai* ed *oinochoai* metalliche greche e magnogreche di elevata qualità.

Il secondo argomento verte su alcune soluzioni tecniche adottate nella decorazione delle lamine, che aprono tutta una serie di prospettive di ricerca



*fig. 2.*



fig. 3.

sulla qualificazione professionale del toreuta. Quale sia l'esuberante ricchezza della decorazione incisa che rifinisce i rilievi sbalzati lo mostrano gli ottimi disegni pubblicati nel 1905 dal Furtwängler, al quale si deve anche un'accentuazione sul ruolo complementare svolto dalle incrostazioni d'avorio, che personalmente ho avuto la fortuna di precisare dopo il ritrovamento di una serie di frammenti eburnei nei depositi del Metropolitan Museum, comprendenti le zanne già applicate alla protome del cinghiale. Quella che si presenta invece come vera rivelazione è la particolare tecnica incisoria, quale appare osservando la superficie del bronzo con uno strumento ottico d'ingrandimento. Tutte le centinaia di linee che concorrono a formare la decorazione incisa non sono continue, bensì composte di innumerevoli piccoli cunei, ottenuti a percussione staccando lo strumento dopo ogni colpo di martello. Rispetto all'esecuzione di una linea continua – che si ottiene percuotendo il cesello profilatore o lo scalpello da incisore mentre avanza, senza staccarlo per lungo tratto – un tale procedimento garantisce al massimo la precisione del lavoro: lo strumento si sposta a ritroso rispettando ad ogni colpo il tracciato, senza il pericolo di incidentali deviazioni, specie nelle linee curve, a danno della decorazione già incisa. Ma non è questo l'unico vantaggio: a lavoro finito, l'incidenza della luce sulla miriade di sfaccettature conferisce al tratto una brillantezza che non si otterrebbe con altri metodi. Con più marcato contrasto si stagliano così le zone trattate con finissimo puntinato per ottenere un effetto chiaroscurale o per alludere alle sfumature di colore nel piumaggio e nel pelame degli animali. Tre mani diverse sembrano aver lavorato con unico metodo alla decorazione inci-

sa, ma forse anche all'intero processo di lavorazione delle lamine nella stessa bottega: di mano del maestro sono sicuramente i tre pannelli con il gruppo che li raccorda, nonché la protome del cinghiale sulla facciata.

La personale convinzione – maturata su queste e su una serie di altre puntualizzazioni, che sgombrano il campo da ogni pretesa incomprensione del modello o errore di composizione da parte del toreuta – è che l'autore di queste lamine sia un artista di cultura greca. Il suo progetto ha dato come risultato non solo un capolavoro, ma il prototipo di un carro da parata atto ad esprimere la dignità del destinatario anche tramite il linguaggio di un fregio narrativo.

Il terzo ordine di considerazioni fa perno sull'interrogativo circa il luogo di fabbricazione del carro, ripetutamente sollevato nell'esclusivo dibattito dei problemi esegetici e stilistici inerenti le lamine di rivestimento. Ritengo di essere stata convincente, al Convegno di Rieti, quando ho insistito sulla necessità di mettere nel conto gli aspetti del lavoro ordinario di carpenteria, che solo in casi eccezionali richiedeva l'intervento di un toreuta altamente qualificato. Per introdurre questa nuova impostazione del problema ho presentato alcuni disegni ricostruttivi della perduta struttura lignea del Carro di Monteleone (che ho personalmente realizzato ai fini del progetto di nuovo montaggio delle lamine) e mi sono soffermata sulla fortunata condizione delle ruote, che conservano ancora il legno originario all'interno dei rivestimenti metallici del cerchio e dei raggi. Le caratteristiche tecniche della loro costruzione si presentano identiche nel carro trovato nel '700 a Roma sulla Via Latina, ora esposto nel Museo Etrusco Gregoriano nella ricomposizione che direttamente ho guidato a seguito di una rilettura critica dei vecchi restauri. Lo stesso procedimento nella realizzazione delle ruote emerge dalla descrizione insolitamente dettagliata dei resti di un carro trovati nel 1845 a Vulci negli scavi Bonaparte (documenti inediti nell'Archivio di Stato). La proposta che ho avanzato al Convegno è di localizzare a Vulci la bottega del mastro carraio che intorno alla metà del VI sec. a.C. ha prodotto i tre veicoli, dotandoli dei rivestimenti metallici di ordinario impegno: essi annoverano, ad esempio, la lamina spettante alla facciata del carro trovato a Roma, ornata a incisione come per riprodurre una pelliccia, del genere di quella disegnata sul parapetto del carro di Anfiarao nell'anfora pontica del pittore omonimo. Degno di nota, in questa lamina, è che il disegno del vello, inciso a linea continua, è uguale a quello tracciato dal Maestro di Monteleone sul collo dell'ariete che orna l'elmo di Achille, inciso però con la particolare tecnica che lo distingue. Ma il Maestro di Monteleone è intervenuto in via eccezionale in una commissione che richiedeva al carpentiere un impegno straordinario, collaborando al progetto con il genio artistico e con la tecnica professionale che solo adesso possiamo apprezzare.