



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Scienze  
dell'antichità:  
letterature, storia e  
archeologia

Laurea magistrale

Tesi di Laurea

# **Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi**

Simulazione di una  
mostra temporanea in  
un museo civico

## **Relatore**

Ch. Prof.ssa Giovanna Gambacurta

## **Correlatori**

Ch. Prof. Carlo Beltrame

Ch. Prof.ssa Ilaria Caloi

## **Laureando**

Francesco Naglieri

Matricola 794633

## **Anno Accademico**

2021 / 2022

## INDICE

Premessa	pag. 4
1. Il guerriero nella cultura villanoviana e nell'orientalizzante	pag. 5
1.1. Inquadramento storico	pag. 5
1.2. La guerra, la caccia e l'ideologia del guerriero	pag. 6
2. Armi, equipaggiamento e tattiche militari nel villanoviano e nell'orientalizzante	pag. 13
2.1. Premessa introduttiva	pag. 13
2.2. Elmi	pag. 14
2.3. Scudi	pag. 18
2.4. Corazze e altri strumenti difensivi	pag. 21
2.5. Spade e pugnali	pag. 23
2.6. Lance e giavellotti	pag. 28
2.7. Asce	pag. 32
2.8. Carri da guerra e cavalleria	pag. 35
2.9. Le tattiche militari	pag. 38
3. La mostra "Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi" _il progetto scientifico	pag. 41
3.1. L'allestimento di una mostra archeologica temporanea	pag. 41
3.2. l'allestimento della mostra "il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi"	pag. 48
3.3. Il percorso di visita	pag. 54
3.3.1. Sezione 1: la rivoluzione villanoviana	pag. 54
3.3.2. Sezione 1: la cultura villanoviana: i primi commerci e l'incontro con il mondo greco	pag. 58
3.3.3. Sezione 1: la cultura villanoviana: il simposio	pag. 60
3.3.4. Sezione 1: l'orientalizzante, la società dei <i>principes</i>	pag. 61
3.3.5. Sezione 1: l'architettura villanoviana	pag. 65
3.3.6. Sezione 1: l'architettura orientalizzante	pag. 66
3.3.7. Sezione 1: le arti figurative nel villanoviano	pag. 70
3.3.8. Sezione 1: le arti figurative nell'orientalizzante	pag. 71
3.3.9. Sezione 2: il potere dei principi: l'insegna regale e	pag. 77

la genesi della talassocrazia etrusca	
3.3.10. Sezione 3: la tomba 85 della necropoli di Selciatello Sopra di Tarquinia	pag. 81
3.3.11. Sezione 3: la Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci di Volterra	pag. 82
3.3.12. Sezione 3: la tomba del tumulo B della necropoli di Prato Rosello ad Artimino	pag. 84
3.3.13. Sezione 3: la tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo	pag. 88
3.3.14. Sezione 3: la tomba H1 della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo	pag. 91
4. La mostra “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi” _lo sviluppo progettuale	pag. 94
4.1. Premessa normativa	pag. 94
4.2. Museo e mostre	pag. 97
4.3. Le fasi organizzative della mostra “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi”	pag. 116
4.3.1. Le operazioni preliminari	pag. 116
4.3.2. La programmazione	pag. 118
4.3.3. La fase di iniziativa	pag. 119
4.3.4. La progettazione	pag. 120
4.3.5. L’esecuzione	pag. 121
5. Conclusioni	pag. 122
6. Appendice	pag. 124
6.1. Schede dei reperti in mostra	pag. 124
6.2. Esempio di scheda di prestito	pag. 135
6.3. Pannellonistica per sezione didattica	pag. 138
7. Bibliografia e sitografia	pag. 139

A Francesca ed Emilia, perché, come ci ripetiamo spesso, l'università l'abbiamo frequentata in tre.

Ai miei genitori, perché mi sono limitato a raccogliere quello che loro hanno seminato.

A mia sorella, ai suoceri, cognati, nipoti, parenti ed amici tutti, per il continuo incitamento durante quest'avventura.

A Laura, che mi ha sempre permesso di assentarmi dal lavoro per esigenze di studio e familiari.

A chi non c'è più, o non è riuscito ad esserci, perché vive nei miei ricordi.

## **PREMESSA**

Il presente elaborato di tesi ha ad oggetto la simulazione dell'organizzazione di una mostra temporanea sulla figura del guerriero nella cultura villanoviana e nell'Orientalizzante in Etruria Propria, abbracciando un arco temporale che va dal IX secolo a. C. fino al 580 a. C, anno a partire dal quale inizia convenzionalmente la fase della storia dell'Etruria denominata "Arcaica". Tale simulazione viene condotta partendo dall'ipotesi che l'estensore dell'elaborato sia uno dei membri che compongono il Comitato Scientifico della mostra itinerante, che vede il Comune di Bassano del Grappa come ente promotore, denominata "Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi".

Nel primo capitolo si procede ad un più puntuale inquadramento storico, con definizione di cosa siano i fenomeni culturali, sociali ed economici denominati "Villanoviano" ed "Orientalizzante"; viene quindi affrontata la tematica dell'ideologia del guerriero e del ruolo della guerra nell'Etruria pre e protourbana.

Il secondo capitolo è incentrato su armi, equipaggiamento e tattiche militari nel villanoviano e nell'orientalizzante.

Nel terzo capitolo, articolato in tre sottocapitoli, si entra nel dettaglio nei contenuti della mostra: l'articolazione del percorso, le caratteristiche dell'allestimento e dell'apparato comunicativo, le tre sezioni in cui è suddiviso il corpus espositivo.

Nel quarto capitolo, di carattere normativo e procedurale, dopo l'introduzione di concetti chiave quali "tutela" e "valorizzazione", si analizza il ruolo e le caratteristiche proprie di una mostra temporanea, con ampio risalto alle varie fasi che ne costituiscono la realizzazione.

La conclusione, infine, ospita una riflessione sulle dinamiche e scelte organizzative di mostra, con la presentazione di uno scenario di possibile attuazione.

# 1. IL GUERRIERO NELLA CULTURA VILLANOVIANA E NELL'ORIENTALIZZANTE

## 1.1 Inquadramento storico

Analizzando la storia militare etrusca, limitandoci ad un approccio oplitico, armi, equipaggiamenti e tattiche militari che connotano l'esercito villanoviano ed etrusco in epoca orientalizzante non presentano differenze così sostanziali da implicarne un'analisi separata. Sarà l'adozione nel corso del VI secolo a.C. della falange oplitica, tecnica di combattimento che presuppone la presenza di una fanteria pesante schierata in linea in formazione serrata, a costituire un sostanziale spartiacque non solo per gli aspetti bellici, ma anche e soprattutto per le connesse implicazioni sociali e politiche.

La mostra intende presentare la tematica bellica in epoca villanoviana e Orientalizzante, fino all'introduzione della tecnica oplitica.

“Fra la fine dell'età del Bronzo (X sec. a.C.) e l'inizio dell'età del Ferro le aree che saranno sede della fioritura della civiltà etrusca vedono radicali cambiamenti nell'assetto del territorio e l'affermarsi generalizzato di un tipo di manifestazione archeologica che gli studiosi chiamano «Villanoviano»<sup>(1)</sup>. Tale cultura, che abbraccia il IX secolo a.C. ed i primi tre quarti dell'VIII secolo a.C., trae la propria denominazione dalla casuale scoperta nel 1853 a Villanova di Castenaso, nei pressi di Bologna, da parte di Giovanni Gozzadini, delle prime vestigia archeologiche relative a questa cultura, consistenti in una serie di tombe a cremazione in ossuari biconici realizzati in argilla non depurata. La cultura villanoviana “caratterizza, con accenni particolari e peculiari che variano da distretto a distretto, un vasto territorio che comprende l'attuale Toscana tra l'Arno e l'Albegna, il comprensorio laziale a nord del Tevere, le vallate del Tevere e del Chiana, l'area dell'Emilia centrale delimitata dai corsi del Panaro, del Po e del Santerno, il bacino del Marecchia nella Romagna orientale e in Campania la zona di Capua e del Salernitano (Sala Consilina, Pontecagnano, Capodifiume, Arenosola)”<sup>(2)</sup>. Elementi comuni in quest'area si riscontrano nella presenza di abitati in prossimità di naturali vie di comunicazione, in genere su pianori collinari, e nello sviluppo di un'economia basata sulle attività agricole e sullo sfruttamento delle risorse minerarie.

Con il termine “Orientalizzante” “si indica il periodo dell'arte greca, che segue quello geometrico ed è caratterizzato da una fortissima influenza orientale, evidente nella moltitudine degli oggetti

---

<sup>1</sup> Dore, 2019, pag. 72

<sup>2</sup> Bruni, 2000, pag. 536

importati dall'Oriente e poi localmente imitati e nei motivi orientali che penetrano in ogni manifestazione dell'arte greca dalla toreutica alla ceramica” (3).

Il periodo “Orientalizzante”, definito anche “Età dei Principi” o “fase aristocratica” coincide in Etruria con l’arco cronologico che va dal 730 a. C. al 580 a. C; sulla base delle differenze riscontrate in termini di cambiamenti sociali, economici e storici, è possibile una successiva tripartizione in “antico” (730-650 a.C.), “medio” (650-630 a. C.) e “recente” (630-580 a. C.). Si tratta di un’epoca complessa, “che dal punto di vista culturale vede il massiccio apporto di proventi dal mondo orientale, a cui sul piano sociale e delle istituzioni, fa riscontro l’affermazione dei ceti aristocratici (*aristoi* con termine greco) che accolgono e fanno propri i modelli ideologici e culturali del Vicino Oriente. Infatti, la fase orientalizzante etrusca si colloca all’interno delle complesse vicende mediterranee che coinvolgono il mondo levantino (coste siriano-palestinesi, Cipro, Anatolia) e, attraverso quest’ultimo, i grandi imperi orientali (Assiri, Babilonesi, Elam, Egitto), il mondo greco, quello etrusco e italico fino a raggiungere l’entroterra europeo con gli importanti contatti con le culture celtiche” (4).

Mentre non è evidente una cesura tra villanoviano ed orientalizzante per quanto concerne la dotazione ologica e le tecniche militari utilizzate, il medesimo concetto non può essere esteso agli altri aspetti che connotano le due società: la cultura orientalizzante ha introdotto una serie rimarchevole di innovazioni, in riferimento all’architettura funeraria e non (grandi tumuli, erezione di palazzi), alla scultura (adozione della statuaria di grandi dimensioni), alla pittura (sviluppo di una nuova cultura figurativa, con la prima pittura parietale di destinazione funeraria, e, in generale, alla società (acquisizione della scrittura, sviluppo dell’artigianato etc.).

## 1.2 La guerra, la caccia e l’ideologia del guerriero

Fino alle soglie dell’età moderna l’ordinamento militare si presenta come una funzione della società, alle cui caratteristiche costantemente si adatta, visto la sorta di nesso genetico che, in antichità, si instaurava tra ordinamento sociale, economico, politico e militare.

L’indagine sulle forme militari prodotte da una società, nel caso del presente elaborato quella villanoviana ed orientalizzante nell’Etruria propria, diventa dunque essenziale per avere una più ampia conoscenza di una società antica e della sua evoluzione.

---

<sup>3</sup> Definizione tratta da Treccani – Enciclopedia dell’Arte Antica

<sup>4</sup> D. Barbagli, 2001, pag. 18

“La guerra è un fenomeno endemico nel mondo antico, costituendo essa una delle forme di relazione economica, sociale e politica più immediate, antiche e primitive, durature, semplici ed efficaci, un modo corrente per comporre divergenze tra gruppi umani confinanti. La guerra è infatti un’attività economica di primo piano, l’unica – nel mondo antico – capace di redistribuire in poco tempo grandi quantità di beni” (5).

In antichità gli scontri armati – fossero essi causati da controversie per il controllo del territorio, da vendette incrociate o dal ratto delle donne – costituivano, per chi li conduceva, una delle poche possibilità di ascesa sociale. “I successi militari rappresentavano – insieme alla ricchezza, alla prodigalità, alla sagacia e alle doti retoriche – un presupposto essenziale per poter raggiungere una posizione politica di vertice” (6).

La guerra è, soprattutto, è un fenomeno sociale estremamente complesso, con un ruolo di rilievo nella formazione dell’entità statale e nei processi di coesione; nelle comunità socialmente evolute, soprattutto urbane, essa è sostanzialmente “un costo”, in quanto intralcia il commercio, rovina le coltivazioni di pregio che necessitano di cura pluriennale e mette a rischio le attività artigianali. Le società, dunque, che hanno a proprio fondamento un tipo di economia diversa da quella di prelievo e raccolta, tendono, da un lato, a tenere la guerra lontana dai loro confini e, dall’altro, a regolare l’accesso alle armi, “sia per non distogliere manodopera dalle attività produttive, sia per mantenere l’uso delle armi e della forma in mano alla classe egemone: si può armare quindi non chi è abile alle armi, ma chi è abilitato alle armi” (7).

“La guerra intesa come fenomeno nel senso più lato, ha motivi di essere profondamente radicati nella biologia e nella psicologia degli esseri viventi, oltre che – com’è evidente – nella cultura di essi” (8). Sugli aspetti psicologici del fenomeno della guerra, così scrive Barrois: “per il guerriero l’*altro* è innanzitutto un potenziale avversario (...) Al di là dei sentimenti, tocchiamo qui uno degli aspetti più sconcertanti della guerra: l’*altro* non è più riconosciuto come un autentico *alter ego*, come un proprio simile (...) Così l’estraneo, in virtù di un tenace narcisismo di gruppo, era (ed è tuttora) considerato come un inferiore, un barbaro, e comunque elemento di minaccia, magari persino da demonizzare” (9).

---

<sup>5</sup> Cherici, 2021, pag. 3

<sup>6</sup> Egg, 2004, pag. 36

<sup>7</sup> Cherici, 2009, pag. 165

<sup>8</sup> Martinelli, 2004, pag. 299

<sup>9</sup> Barrois, 1994, pag. 25 e 186

Gli studi condotti sulla spinta aggressiva nell'uomo, hanno individuato, a grandi linee, due fenomeni che ne stanno alla base: la spinta verso il rango e la territorialità.

Entrambi si possono rintracciare nella cultura villanoviana del IX secolo a.C., in un contesto caratterizzato da intensa pressione demografica – con conseguente necessità di nuove terre agricole – dal bisogno di difendere i propri confini dalla presenza di commercianti ellenici e mediterranei e, in generale, con l'introduzione di tecnologie nuove sia nella metallurgia che nell'agricoltura, dalla volontà di creare più surplus agroalimentare e di altri beni per favorire la crescita economica. In questo contesto, caratterizzato dunque da tensioni nei rapporti esteri e dalla necessità di un'oculata politica di difesa dei confini, verso la fine dell'VIII secolo a.C. “a trarre vantaggio furono gli individui socialmente ed economicamente emergenti appartenenti ad un'aristocrazia già da tempo presente, ma forse non ancora cristallizzata per clan e famiglie”<sup>(10)</sup>. È presumibile che i pericoli connessi alla difesa dei confini e alla tutela del territorio garantissero, a coloro che se li accollavano, un ruolo emergente nell'organizzazione ancora di villaggio; ruolo che, con l'*auctoritas* ad esso collegata, diventerà il privilegio duraturo dell'aristocrazia e sarà l'indice di una differenziazione sociale che trova una giustificazione primaria proprio nell'attività bellica.

“Nelle sepolture della prima fase villanoviana le armi sembrano essere attribuite di pochi corredi e sono ancora quelle influenzate dall'attività venatoria: armi in asta da lancio; con il maturare della seconda fase alcuni individui si segnalano per il possesso di armi bianche – il pugnale, la spada – spesso di notevole pregio intrinseco e denotanti comunque uno specifico allenamento militare che si definirà in pieno con la deposizione di armi difensive – quindi d'uso esclusivamente bellico – quali scudi e *kardiophylakes*. Detenere armi segnala d'ora in poi non l'esser fisicamente maturo per il loro maneggio, ma l'esser “abilitato” al loro maneggio facendo parte di un'élite: l'arma rimarrà per secoli simbolo di status, di rango, di pienezza nel godimento dei diritti politici”<sup>(11)</sup>.

Come indicato nella precedente citazione, nel IX secolo a. C., epoca in cui lo sfruttamento del suolo agrario garantiva scarsa produttività, l'attività venatoria “rimaneva una fonte acquisitiva di primaria importanza cui erano delegati i maschi puberi e adulti, che sviluppavano in essa anche quelle competenze di maneggio delle armi, di affiatamento, di resistenza fisica, che facevano del cacciatore un guerriero: guerra che era difesa del territorio di caccia e di raccolta, ma poteva essere a sua volta acquisitiva, nelle forme della razzia”<sup>(12)</sup>.

---

<sup>10</sup> Martinelli, 2004, pag. 310

<sup>11</sup> Cherici, 2005, pag. 142

<sup>12</sup> Cherici, 2005, pag. 132

Nell’VIII secolo, con l’avvento di una cultura intensiva che garantisce la produzione di un surplus alimentare certo, derivante dal passaggio dall’utilizzo della zappa a quello dell’aratro e dalla selezione di una semente selezionata ad alta redditività, “seminata nei tempi giusti in campi ben dissodati” (13), la caccia perde il suo ruolo di fonte acquisitiva e viene praticata come attività propedeutica e sussidiaria alla guerra. Parallelamente essa assurge a *status symbol*, in quanto il maneggio di armi (“dicesi “arma” ogni strumento realizzato dall’uomo per catturare, ferire o uccidere un essere vivente: armi sono impiegate nella caccia, armi sono impiegate per la guerra” (14)) diventa appannaggio esclusivo di un gruppo aristocratico che detiene il potere militare grazie al fatto che è l’unico ceto sociale in grado di allenarsi all’uso delle armi, spendendo il proprio tempo in un’attività – la caccia d’élite – non più acquisitiva di risorse per la comunità. “Il definirsi di attività economiche proprie del settore secondario e terziario comporta l’impossibilità per strati sempre più vasti di prendere parte alle attività belliche, in quanto l’allenamento alle armi e le stesse operazioni militari sottraggono tempo ad attività produttive che non hanno più niente di propedeutico o contiguo alla guerra. Una qualunque società complessa ha quindi bisogno di una milizia di mestiere, necessariamente svincolata dalla produzione e per questo sostenuta da quei ceti che non combattono e delegano l’impegno militare, ottimizzando così lo sforzo della comunità che riversa nella milizia un minor numero di uomini distratti alla produzione, dotati però di armi specializzate e con specifico allenamento, presupposti per il formarsi di una casta militare dotata di propri privilegi” (15).

La pratica della caccia come propedeutica alla guerra è un tratto comune nel mondo miceneo (elmo a zanne di cinghiale come simbolo di valore militare, quindi uno strumento bellico realizzato con elementi di una tipica preda dell’arte venatoria), italico (guerrieri che entrano in combattimento indossando sulle spalle la pelle di un lupo cacciato) e nella paideia greca d’epoca arcaica e classica (caccia di gruppo come allenamento per gli opliti). Sul tema così scrive Senofonte (*Kyr.* I, 2, 9 s.): “è, tra gli esercizi che preparano alla guerra, il più efficace. Abituata ad alzarsi presto e a sopportare tanto il freddo quanto il caldo, allena alle marce e alle corse, costringe a scagliare dardi e giavellotti sulle fiere che si avventano. Tempra lo spirito ogni volta che una bestia feroce ti si para davanti: è il momento allora di colpire se l’animale si fa sotto, di schivarlo se assale. Non è quindi facile trovare nella caccia la mancanza di qualcosa che sia presente nella guerra”.

Terminato il focus sulla caccia e sul suo rapporto con le dinamiche belliche, è opportuno sviluppare con maggiore attenzione il tema, precedentemente introdotto, della detenzione di armi quali simboli

---

<sup>13</sup> Cherici, 2005, pag. 137

<sup>14</sup> Cherici, 2021, pag. 10

<sup>15</sup> Cherici, 2005, pag. 141

di status. “Dato il valore attribuito alla guerra, in molte società arcaiche le armi, spesso riccamente decorate, divennero di frequente insegne militari e simboli di potere, ostentati a scopo di autorappresentazione sia in vita che nella sfera funeraria” (16). Tale riflessione, che Egg introduce analizzando la figura del guerriero nel mondo antico, è senza dubbio calzante per l’analisi condotta sulla società villanoviana e successivamente orientalizzante, dove il prestigio dei leaders culturali, nel loro ruolo di capi socio-militari, era premiato con la fruizione di maggiori possibilità economiche. In una società in cui la difesa del gruppo e il coordinamento delle politiche – strettamente connesse tra loro a formare un corpo unico in cui confluivano aspetti militari, sociali, economici, produttivi, diplomatici, sacri – porta alla formazione di un ceto dominante guerriero, “la ricchezza delle armi, nelle panoplie e nelle sepolture, è dunque uno sfoggio, prima ancora che di benessere economico, di autorità nel gruppo” (17).

Della detenzione di tale autorità le armi sono segno costante: “l’esibizione in tempo di pace della panoplia è, in Grecia come in Etruria, segno di appartenenza politica (...). Analogo valore politico hanno in Etruria le armi esibite nelle tombe individuali o appese nei fregi reali o pittorici delle grandi tombe gentilizie” (18).

La veicolazione del messaggio simbolico del possesso di status e di rango non si limita alla sola presenza di armi nei corredi: “il sontuoso corredo di una tomba aristocratica [...] è una costruzione simbolica raffinata. Il nuovo linguaggio sottolinea, accanto al prestigio delle armi, il prestigio del possesso del cavallo o del carro, sia esso da battaglia, cerimoniale o da parata, il potere economico (metalli e materiali preziosi, vasellame bronzeo), la capacità di intrattenere rapporti sociali di alto grado sia all’interno delle comunità, con l’organizzazione di momenti conviviali allargati e numerosi ospiti (di cui ci testimoniano i corredi vascolari) sia all’esterno, come esemplificano gli scambi di doni con gli omologhi di altre terre, di cui troviamo prova negli oggetti cosiddetti di importazione” (19).

Dall’analisi dei corredi di VIII secolo a.C. emerge che “alcune figure di guerriero assumono una rilevanza del tutto eccezionale: non si tratta di una generica sovrabbondanza del corredo, ma piuttosto della enfattizzazione della funzione guerriera attraverso una panoplia splendente, che può comprendere monumentali elmi di bronzo o spade istoriate, e della comparsa di un armamentario

---

<sup>16</sup> Egg, 2004, pag. 37-38

<sup>17</sup> Martinelli, 2004, pag. 328

<sup>18</sup> Cherici, 2009, pag. 167

<sup>19</sup> Frontini, 2004, pag. 60

rituale espresso ad esempio dalla presenza dell'incensiere" (20). Nella facies villanoviana matura la classe emergente non fu dunque solamente connotata dal possesso di benessere economico, ma anche e soprattutto dalla peculiare detenzione dell'eccellenza sia nelle armi che nel rito, con la convergenza in alcuni personaggi appartenenti alla comunità della funzione guerriera e rituale.

Di rilievo sottolineare come tale detenzione sembra essere trasmessa, a partire dall'VIII secolo a.C., per via ereditaria; se ne riportano in seguito due esempi, il primo in ambito villanoviano, il secondo d'epoca orientalizzante.

Il carrello bronzeo della tomba Olmo Bello II di Bisenzio, databile al terzo quarto dell'VIII secolo a.C., rinvenuto in una tomba femminile durante gli scavi condotti da Paribeni nel 1928, "ha attirato l'attenzione degli studiosi soprattutto per il suo ricco apparato plastico: sulle traverse orizzontali si affollano ben 20 figure umane e animali pertinenti a 6 gruppi che sono altrettante scene evocative di precisi messaggi: la coppia, la famiglia e la trasmissione del rango, l'aratura, la caccia con lancia e zimbello, la caccia con arco e cani, il duello" (21). Il gruppo che esemplifica la trasmissione per via ereditaria dell'abilitazione alle armi è composto da un uomo, armato di lancia impugnata sopra mano (serrata nella mano destra tenuta sopra la spalla in modo da sfruttare per l'affondo la spinta congiunta della spalla e del tricipite), che appoggia la mano sinistra sul seno della donna collocata alla sua sinistra. Il richiamo alla procreazione è sottolineato dalla mano destra della donna posata sul sesso dell'uomo, al cui fianco è raffigurato un bambino armato di scudo romboidale. Siamo di fronte ad una coppia fertile, il cui figlio appartiene per nascita alla comunità guerriera.

La necropoli orientalizzante di Piazza d'Armi a Spoleto ospita, nella zona settentrionale scavata dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici dell'Umbria nell'inverno 2008-2009, tre sepolture infantili singole (tombe 9, 11, 17), databili tra la seconda metà del VII e gli inizi VI secolo a.C.. Nella tomba 9, che conservava il corpo di un neonato morto a soli sei mesi, sono stati rinvenuti due piccolissime punte di lancia in ferro, un pugnale a stami in ferro in misura da adulto, ed una piccola testa di mazza in ferro, simbolo di potere militare e politico. Il corredo della tomba 11, sepolcro di un bambino deceduto a circa due anni d'età, ospita, tra i vari reperti, un pugnale a stami in ferro e una piccola punta di lancia, sempre in ferro. La tomba 17, che ospitava i resti di un neonato morto tra i nove ed i dodici mesi di vita, ha restituito due dischi-corazza in lamina di bronzo del gruppo Mozzano, intenzionalmente defunzionalizzati mediante lo strappo delle guarnizioni in bronzo: "trovati sovrapposti l'uno all'altro insieme ad un pugnale a stami ai piedi del neonato, sono i più piccoli

---

<sup>20</sup> D'Agostino, 1985, pag. 45

<sup>21</sup> Cherici, 2005, pag. 129

esemplari mai trovati in una tomba neonatale. Con un diametro di 14 e 17 cm sembrano essere stati forgiati per il piccolo corpo del bambino, lasciando pensare che li avesse indossati già durante la sua breve vita in occasioni cerimoniali e di prestigio. Doveva quindi apparire proprio come un piccolo guerriero [...]. Le tombe di Piazza d'Armi di Spoleto ci forniscono una lettura più chiara della volontà di dimostrare che il bambino, già soltanto per nascita, entrava a far parte del ceto aristocratico, sia che si trattasse di un ruolo militare, politico o sacerdotale” (22).

---

<sup>22</sup> Weidig, Bruni, 2018, pag. 483 e ss.

## **2. ARMI, EQUIPAGGIAMENTO E TATTICHE MILITARI NEL VILLANOVIANO E NELL'ORIENTALIZZANTE**

### 2.1: Premessa introduttiva

Nello sviluppo del precedente capitolo è emersa la rilevanza sociale del detentore di armi nella società villanoviana ed orientalizzante.

Tramite un'analisi puntuale del tipo di oggetti deposti, è quindi possibile riconoscere eventuali panoplie – da intendersi come associazioni funzionali di armi da difesa e da offesa – le quali, se presenti in più corredi ed in più siti della medesima epoca storica, forniscono preziose informazioni non solo sugli aspetti sociali e simbolici, ma anche sulle coeve tattiche militari e sugli scenari bellici che connotavano le suddette società; “la scelta di un'arma, la sua foggia, il suo abbinarsi con altre non è infatti mai, per chi va in guerra, un fatto casuale: l'arma che il singolo impugna è sempre, in quel momento, l'arma con cui si è esercitato e che ritiene gli garantisca il successo, data la struttura militare in cui è inserito e dato il tipo di armi che dovrà contrastare, il tipo di scontro che immagina di dover sostenere”<sup>(23)</sup>.

Per decifrare appieno il valore documentario dei corredi con armi, è fondamentale possedere le conoscenze tecniche necessarie per comprendere le caratteristiche d'uso di strumenti così specializzati ed importanti.

Di seguito, sulla base delle due grandi macrocategorie in cui possono essere divise le armi individuali – armi da difesa ed armi da offesa – si procede ad analizzare nel dettaglio, per le prime, elmi, scudi, corazze e schinieri, per le seconde lance e giavellotti, spade e pugnali ed asce.

Da sottolineare il fatto che la presenza di più armi della stessa classe nella medesima tomba abbia suggerito “l'identificazione di due distinte panoplie: una presumibilmente utilizzata in combattimento, l'altra in occasione di parate militari”<sup>(24)</sup>.

Non esistono prove certe della presenza, nell'esercito villanoviano ed orientalizzante, di reparti di arcieri; i rari esemplari di punte di freccia sembrano alludere all'utilizzo dell'arco esclusivamente come arma da caccia, come testimoniato anche dalle raffigurazioni di arcieri in caccia sui rasoi villanoviani della tomba 16 Benacci-Caprara di Bologna dell'VIII secolo a.C.<sup>(25)</sup>.

---

<sup>23</sup> Cherici, 2021, pag. 5

<sup>24</sup> Von Eles, 2002, pag. 134

<sup>25</sup> Camporeale, 1980, pag. 21, fig. 8

Infine, verrà dato risalto al ruolo dei carri da guerra, alla presenza della cavalleria e, in generale, alle tattiche da guerra utilizzate nel periodo oggetto d'indagine.

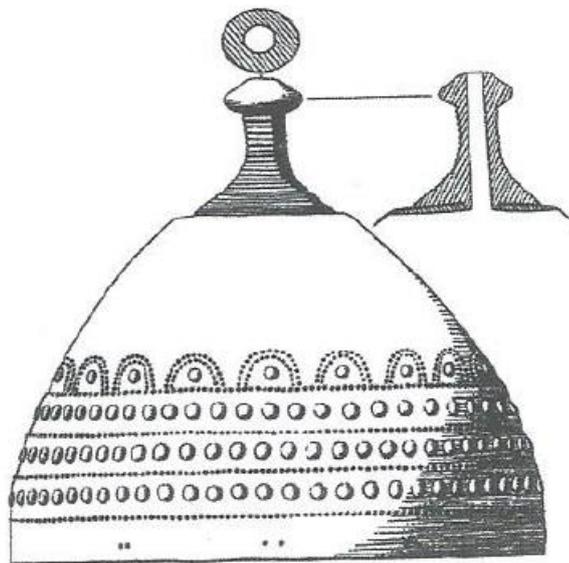
## ARMI DA DIFESA

### 2.2: Elmi:

“La funzione essenziale dell’elmo è ovviamente quella di difendere la testa e possibilmente anche il volto e il collo. Tanto migliore è l’elmo quanto maggiore è la superficie difesa, tanto più resistente è l’elmo quanto minore è il numero di pezzi che lo compongono e quanto più stabilmente è calzato”<sup>(26)</sup>.

“Gli elmi villanoviani, usando la tipologia dello Hencken, appartenevano ai tipi “a campana arrotondata con apice”, “a calotta con o senza apice” e “crestati con calotta appuntita o arrotondata”<sup>(27)</sup>.

a. Gli elmi a campana arrotondata con apice: fig. 2.1<sup>(28)</sup>



La figura illustra un elmo rinvenuto nella necropoli Pozzo a Tarquinia, databile alla prima metà dell’VIII secolo a. C; “si tratta di una calotta di porzione ovoidale sormontata da un elemento tubolare a bottone sull’apice, unito con la fusione in loco, dotato di un foro passante interno dove dovevano essere inseriti dei piumaggi o del crine”<sup>(29)</sup>. Essendo realizzati con una sottile lamina di bronzo, per

<sup>26</sup> Cherici, 2021, pag. 21

<sup>27</sup> Martinelli, 2004, pag. 16

<sup>28</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, p. 26

<sup>29</sup> Martinelli, 2004, pag. 16

consentire al guerriero una protezione efficace dovevano necessariamente prevedere una spessa imbottitura, probabilmente inserita utilizzando i fori intorno al bordo della lamina bronzea; la numerosità di tali fori lascia supporre la presenza anche di protezioni per le guance e per il collo, realizzate in materiale organico.

b. Gli elmi a calotta con o senza con apice: fig. 2.2 <sup>(30)</sup>



Nella figura è raffigurato uno dei due elmi, risalenti all'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C., proveniente dalla tomba II di Poggio dell'Impiccato di Tarquinia <sup>(31)</sup>. Un esemplare di elmo a calotta, d'origine probabilmente picena, rinvenuto nella tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo <sup>(32)</sup>, è visibile in mostra.

Questa tipologia di elmo veniva realizzata martellando e scaldando, fino a far assumere la forma arrotondata, un unico foglio metallico. La decorazione a sbalzo riproduce schematicamente un volto umano stilizzato. I due fori presenti in ciascun lato dovevano garantire l'applicazione di un soggolo, mentre i due sul retro lasciano ipotizzare la presenza di una guardia sul collo in materiale deperibile. Questa variante di elmo ebbe una grossa diffusione anche in epoca orientalizzante e influenzò le varianti italiche da cui derivò l'elmo di tipo Negau, il più utilizzato nella successiva epoca arcaica; in genere privo di decorazione, l'elmo a calotta era, con ogni probabilità, l'elmo in dotazione alle classi inferiori di guerrieri <sup>(33)</sup>.

---

<sup>30</sup> Marinelli, 2004, pag. 18

<sup>31</sup> Delpino, 2008, pag. 607, fig. 7

<sup>32</sup> Esposito, 2019, pag. 346 fig. 243.1

<sup>33</sup> D'Amato, Salimbeti, 2018, pag. 77

c. Gli elmi crestati con calotta appuntita o arrotondata: fig. 2.3 <sup>(34)</sup>



Le due immagini raffigurano rispettivamente l'elmo crestato con calotta appuntita dalla tomba I della necropoli di Poggio dell'Impiccato a Tarquinia (prima metà VIII secolo a.C.) <sup>(35)</sup> e un modello di elmo crestato fittile con calotta arrotondata, utilizzato come coperchio di un cinerario, dalla tomba "Acquisto 1919" della necropoli di Grotta Gramiccia di Veio (prima metà VIII secolo a.C.) <sup>(36)</sup>. Relativamente al primo esemplare, "l'elmo crestato di bronzo deriva il suo nome dalla caratteristica lamina quasi triangolare che sormonta la calotta dalla fronte al retro, che segue il profilo per la maggior parte dell'inclinazione, e al di sotto del quale erano montate tre serie di barrette sporgenti davanti e dietro [...]. Si trattava di una realizzazione in due parti, con le due metà apparentemente lavorate separatamente prima di essere unite con dei rivetti. Lungo i bordi della calotta venivano realizzati fori per fissare un rivestimento interno; il doppio bordo alla base dell'elmo su alcune figurine sembra mostrare uno spesso sotto-casco" <sup>(37)</sup>. Sempre da tali figurine si può desumere come fossero indossati tali elmi: la cresta correva dalla fronte all'occipite e veniva privilegiata la protezione alla fronte rispetto a quella del collo. "La cresta in doppia lamina di bronzo che sormonta molti elmi villanoviani serve essenzialmente ad attutire l'impatto di un colpo portato dall'alto sulla testa del nemico, smorzandone ed assorbendone la forza prima che possa raggiungere la calotta e, quindi, il cranio del guerriero. È plausibile che in battaglia la maggior parte dei colpi provenisse dall'alto, obbligando i guerrieri ad indossare elmi certamente più pesanti a causa della cresta, ondeggianti e scomodi, ma in grado di fornire una duplice protezione" <sup>(38)</sup>. "La ricchezza dei motivi ornamentali e la grandezza della cresta, talvolta spropositata, dovevano essere elementi distintivi di guerrieri di

<sup>34</sup> Marinelli, 2004, pagg. 20 e 29

<sup>35</sup> Delpino, 2008, pag. 605, fig. 5

<sup>36</sup> G. Galante, A. Piergrossi, S. ten Kortenaar, 2012, pag. 217, tav. 9

<sup>37</sup> D'Amato, Salimbeti, 2018, pag. 27

<sup>38</sup> Acconcia, Ercole, 2018, pag. 493

rango particolarmente elevato”<sup>(39)</sup>. Il gusto per l’ornamento e la monumentalità di tali elmi hanno indotto alcuni studiosi ad ipotizzare che fungessero esclusivamente come armi da parata.

In mostra sono visibili due elmi crestati: uno in bronzo, proveniente dal corredo della Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci (Volterra)<sup>(40)</sup>, ed uno in ceramica, utilizzato come copertura di un ossuario biconico, corredo della tomba 85 della necropoli di Selciatello di Sopra (Tarquinia)<sup>(41)</sup>.

Gli elmi a campana, a calotta e crestati “lasciavano il viso e le orecchie esposti, limitando la protezione ma permettendo una buona visione e un buon ascolto”<sup>(42)</sup>. “Ciò era intrinsecamente connesso col tipo di scherma e di tattica in uso all’epoca, dove agilità, comunicazione audiovisiva e chiara percezione della collocazione – tutt’attorno – dei commilitoni e degli avversari erano fondamentali, in una fase ancora precedente allo schieramento chiuso”<sup>(43)</sup>.

L’analisi degli elmi rinvenuti nell’Etruria propria villanoviana, con il rinvenimento di un numero piuttosto esiguo di esemplari bronzei, lascia supporre l’esistenza anche di ulteriori tipologie di elmi, non conservate perché realizzate in materiale deperibile; per la realizzazione di elmi veniva, infatti, utilizzato il cuoio cotto, sottoposto ad un particolare procedimento di indurimento, e il vimini, con l’inserimento di rinforzi a borchia metallici. Tale tecnica costruttiva è attestata dal ritrovamento, in Etruria Padana, di un elmo a calotta in vimini con elementi metallici in bronzo, appartenente al corredo della Tomba 85 della Necropoli Sotto la Rocca di Verucchio<sup>(44)</sup>.

---

<sup>39</sup> Menichelli, 2008, pag. 23

<sup>40</sup> Catani, 1998, pag. 19, tav. 1

<sup>41</sup> Hencken, 1968, volume 1, pag. 72, fig. 58

<sup>42</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, p. 31

<sup>43</sup> Martinelli, 2004, pag. 22

<sup>44</sup> Martinelli, 2004, pag. 22

### 2.3: Scudi: fig. 2.4:



Le tre immagini raffigurano rispettivamente;

- la ricostruzione grafica di uno scudo bilobato, tratto da uno scudo miniaturistico rinvenuto nella Tomba XXI di Pratica di Mare <sup>(45)</sup>, databile al X secolo a.C.;
- una pietra ovale scolpita, rinvenuta a Vetulonia, destinata alla copertura di una tomba a pozzetto (fine IX secolo a.C.) <sup>(46)</sup>;
- uno scudo bronzeo rotondo dalla tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo (fine dell’VIII e l’inizio del VII secolo a.C.) <sup>(47)</sup>.

Del primo modello, d’origine egea, troviamo riscontro non solo nell’esemplare di Pratica di Mare, ma anche in un esemplare frammentario rinvenuto a Brolio, conservato presso il Museo Archeologico di Castiglione Fiorentino, databile forse al IX secolo a.C.: “si tratta di uno scudo circolare frammentario, in lamina bronzea, del diametro di 54 cm, debolmente convesso, decorato lungo il bordo e vicino al centro da cerchi di piccole borchie sbalzate; l’area centrale – ribassata anziché prominente ad umbone – è rinforzata da alcuni grossi chiodi a testa conica” <sup>(48)</sup>.

Il secondo modello mostra una protuberanza centrale tripartita (*spina*) con la funzione di costola di rinforzo: caratteristico del IX-VIII secolo a.C., era composto da materiale deperibile (legno, pelle, vimini) ed è caratterizzato da “un bordo singolo o triplo, una protuberanza centrale tripartita ed una superficie divisa in segmenti. Come i tardi esemplari celtici ed i primi romani, questo tipo di scudo

<sup>45</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, versione in inglese, pag. 9, tav. A

<sup>46</sup> Cherici, 2008, pag. 239 fig. 39

<sup>47</sup> Esposito, 1999, pag. 41, fig. 30

<sup>48</sup> Martinelli, 2004, pag. 35

aveva come rinforzo una costolatura centrale verticale di legno, talvolta (ma non sempre) arricchita con una borchia di bronzo, e poteva essere ricoperto con materiale deperibile e decorato” (49).

La terza tipologia consiste in uno scudo tondo bipedale; la forma, il peso e le dimensioni (diametro in genera attorno ai 70 cm) lo rendevano perfetto per lo scontro individuale, per le monomachie a ranghi aperti; “aveva un’unica maniglia centrale, s’impugnava quindi con la sinistra e non si imbracciava, era quindi mobilissimo e – non potendo far forza sull’intero avambraccio – adatto a parare solo i colpi diretti di uno scontro individuale, eroico” (50).

In uso a partire dal VIII secolo a.C., “era rotondo, leggermente convesso, e fatto di bronzo. Esso probabilmente derivava da quello dei Greci Euboici, che lo adottarono dagli Assiri. I diametri variavano dai 50-60 cm ai 90-100 cm. Era dotato di una singola impugnatura metallica a forma di doppia T rivettata al centro” (51). La lamina di bronzo, che doveva rivestire un nucleo costituito da cuoi o fibre vegetali, era dotata di una cerchiatura di rinforzo in filo di ferro o di bronzo, la quale veniva inserita con la duplice funzione di impedire la deformazione della sottile lamina bronzea e di conferire robustezza allo scudo composto di metallo e materiali deperibili.

“Le dimensioni ridotte e una corda (*telamon*) passata per gli anelli periferici interni che appaiono in molti esemplari permettevano di portarlo a tracolla, passato di fianco o sulla schiena” (52).

Come evidente dall’esemplare esposto in mostra, rinvenuto nella tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, questa tipologia di scudi presenta spesso decorazioni; “la decorazione a motivi esclusivamente geometrici degli esemplari più antichi è arricchita presto con la prima fase dell’orientalizzante da rappresentazioni schematiche di animali ed anche umane, con fiori di loto ed il caratteristico motivo a falsa treccia lungo il bordo esterno” (53).

Anche lo scudo rotondo di bronzo era sostanzialmente leggero, ben bilanciato nella mano sinistra, ed offriva ampia libertà di movimento al braccio destro armato di lancia o di spada, essendo concepito per una scherma fatta di movimento e di agilità.

Il difetto più evidente di questa tipologia di scudo consiste nell’impegnare completamente la mano sinistra; tale mancanza verrà superata, a scapito dell’agilità nel combattimento, con l’avvento della falange oplitica e con l’adozione del *clipeus* interamente in bronzo, dotato di *porpax* ed *antilabè*, che

---

<sup>49</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, pag. 33

<sup>50</sup> Cherici, 2008. Pag. 202

<sup>51</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, pag. 33

<sup>52</sup> Cherici, 2021, pag. 19

<sup>53</sup> Bedini, 1990, pag. 64

consentivano un'imbracciatura ed un'impugnatura particolare, tale da permettere la distribuzione del peso dello scudo lungo tutto il braccio sinistro – e non più esclusivamente sul polso – lasciando libera la mano sinistra, ora in grado di impugnare un'arma.

Questo modello di scudo fu ripreso dagli Etruschi e dai Romani a partire dal V secolo a.C. quando le esigenze tattiche dello scontro con le popolazioni celtiche, che costituiscono “schieramenti ben organizzati che ingaggiano battaglia in maniera apparentemente disordinata, non conforme alla ritualità di uno scontro – quale quello “oplitico” – realizzabile solo in cambi di battaglia aperti”<sup>(54)</sup>, resero necessario la sostituzione del *clipeus* oplitico con uno, coprente ma poco ingombrante, più adatto allo schieramento manipolare.

Infine, sia in ambito villanoviano che nell'orientalizzante, è frequentemente attestato l'utilizzo dello scudo come coperchio di una cista; tale aspetto denota come “secondo i rituali funerari villanoviani più antichi, simbolicamente lo scudo, anche dopo la morte, poteva dunque proteggere il corpo del defunto (simboleggiato dal cinerario) come l'elmo ne proteggeva la testa (collocato alla sommità del cinerario umanizzato), estrinsecando una funzione magica che le armi sembrano avere svolto già durante la vita del proprietario”<sup>(55)</sup>.

---

<sup>54</sup> Cherici, 2008, pag. 219

<sup>55</sup> Martinelli, 2004, pag. 61

2.4: corazze e altri strumenti difensivi: fig. 2.5 (<sup>56</sup>)



L'immagine consiste in un disegno ricostruttivo della piastra pettorale in bronzo, risalente al 730-720 a.C., rinvenuta presso la Tomba del Guerriero di Corneto a Tarquinia durante gli scavi condotti tra la fine del 1869 e la prima parte del 1870 dai fratelli Manzi (<sup>57</sup>).

Tra il 760 a.C. ed il 720 a.C, nello stesso arco temporale in cui è attestata l'introduzione degli scudi rotondi in lamina bronzea, viene apportata un'innovazione per la difesa del corpo del combattente: una piastra pettorale metallica (*kardiophylax*), di forma rettangolare o subrettangolare, destinata a proteggere il busto ed il cuore.

Tale innovazione non caratterizza la sola area etrusca villanoviana, ma compare anche nelle zone italiche (Marche, Lucania, Abruzzo) sotto forma di dischi-corazza, fissati con chiodi passanti ad un balteo collocato sulla spalla destra del guerriero, proteggendo, in coppia, uno il petto ed uno il dorso. Il *kardiophylax* ed i dischi-corazza – il più noto è ben visibile nella scultura denominata “Guerriero di Capecstrano” – erano segno di elevato prestigio del portatore. “È stato sottolineato come i dischi-corazza siano di un tipo proprio dell'Italia medio-adriatica; per la forma e le dimensioni: rotondi, intorno ai 2/3 di piede; per la tecnica costruttiva: un disco bronzeo rinforzato da orlatura in ferro; per il sistema di ancoraggio a due punti: un forte spillaccio a piastre di bronzo sulla spalla destra, e ancora

<sup>56</sup> Immagine tratta da D'Amato, Salimbeti, 2018, p. 29

<sup>57</sup> D'Amato, Salimbeti, 2018, pag. 29

piastre o un coietto minore a scendere al fianco sinistro, probabilmente per raccordarsi al cinturone”<sup>(58)</sup>.

I vari esemplari rinvenuti di *kardiophylakes* sono stati classificati da De Marinis in due tipologie principali: “(a) uno di forma ellittica con lati opposti uguali, concavo o convesso, di solito senza decorazioni (ad esempio il pettorale da Bolsena, tomba 25<sup>(59)</sup>). La massima lunghezza supera i 27 cm, e l’altezza è poco meno. Un’eccezione con ricche decorazioni è il pettorale bronzeo della Tomba del guerriero a Tarquinia (27x30 cm<sup>(60)</sup>[v. fig. 2.4]. (b) uno di semplice forma quadrangolare o rettangolare, qualche volta con lati arrotondati, sempre decorato con motivi geometrici (ad esempio il pettorale da Tarquinia, necropoli Monterozzi, tomba M9, VIII secolo a.C.<sup>(61)</sup>)”<sup>(62)</sup>. Il *kardiophylax* del secondo tipo è quadrangolare, leggermente più piccolo – non supera mai i 25 cm – con lati uguali a coppie, con abbinamenti di lati rettilinei/concavi o rettilinei/convessi.

In mostra è visibile un pettorale del secondo tipo, proveniente dalla tomba “a pozzo” del tumulo B della necropoli di Prato Rosello ad Artimino<sup>(63)</sup>.

“A Roma e in Etruria il *kardiophylax* – rettangolare o a disco – è uno status symbol proprio delle élites guerriere dell’età del ferro e dell’orientalizzante, mentre scompare nell’arcaismo quando con il completo maturare della società urbana si sviluppano formule politiche, e quindi formule di abilitazione alle armi, che privilegiano l’egalitarismo timocratico della fanteria in linea, l’oplitismo con le sue armature coprenti: lo scontro non è più basato sulla virtus individuale, ma sull’affiatamento della fanteria di linea”<sup>(64)</sup>.

Del tutto eccezionale il ritrovamento a Narce di una corazza in lamina di bronzo, databile al 730 a.C., modellata come un “poncho”, realizzata in un’unica lastra protettiva anteriore-posteriore, con un foro centrale per la testa, che sembra precorrere le corazze «a torace» di epoca arcaica.

Nonostante l’introduzione, nel corso dell’VIII secolo a.C., di corazzatura in lamina bronzea a rendere più pesante la panoplia difensiva, la tattica militare diffusa in epoca villanoviana ed orientalizzante, basata su scontri di gruppi armati alla leggera non schierati in formazione serrata, lascia supporre

---

<sup>58</sup> Cherici, 2007, pag. 227

<sup>59</sup> De Marinis, 1976, tipo A

<sup>60</sup> De Marinis, 1976, tipo A

<sup>61</sup> De Marinis, 1976, tipo B

<sup>62</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, p. 35

<sup>63</sup> Poggesi, 1999, pag. 72 fig. 21

<sup>64</sup> Cherici, 2007, pag. 231

l'ampio uso di una corazzatura leggera in materiale deperibile, generalmente rappresentata dal *linothorax*, un corsaletto di lino fissato con bottoni e ganci di bronzo.

Per quanto concerne, infine, l'utilizzo degli schinieri – pratica attestata già dall'età del bronzo recente – è documentabile in sporadici rinvenimenti, soprattutto nell'area veiese; di forma ovale, con sezione convessa orizzontale, andavano a proteggere le gambe del guerriero, essendo gli stinchi un bersaglio esposto ai colpi dell'avversario, sia che provenissero da armi da taglio, in asta o da getto. Lo spessore riscontrato – al massimo 3 mm, insufficiente per parare completamente un fendente di spada – lascia presupporre che gli schinieri fossero dotati di un rinforzo di cuoio all'interno, così come desumibile dalla presenza di piccoli fori lungo il loro margine.

## ARMI da OFFESA

2.5: spade e pugnali: fig. 2.6:



Le due immagini raffigurano rispettivamente una spada “a lingua da presa italica” con relativo fodero (prima metà dell’VIII secolo a.C.) rinvenuta a Tarquinia – Necropoli Monterozzi <sup>(65)</sup> – e la ricostruzione di una spada “ad antenne” in bronzo, basata su un modello del IX sec. a.C.<sup>(66)</sup>.

<sup>65</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, pag. 13

<sup>66</sup> Immagine tratta da <http://www.hephestus.net>

La spada, il cui utilizzo presuppone un costante e specifico esercizio individuale, è un'arma bianca d'élite che, per conformazione, può essere utilizzata sia da stocco, agendo cioè con la punta, che da taglio, colpendo mediante fendenti. La spada lunga, la cui lama supera i 60 cm, è destinata ad un uso quasi esclusivo di arma da taglio: necessita di un certo spazio di brandeggio, ha una portata d'attacco maggiore e costringe il guerriero ad essere più lento nella parata; invece, la spada corta (in genere di misura compresa tra i 30 e i 45 cm) garantisce la possibilità sia di stocco, mediante il colpo di affondo – il colpo mortale per eccellenza – sia di fendente, e primeggia nello scontro corpo a corpo tra opposte formazioni serrate in linea.

Le spade utilizzate in epoca villanoviana ed orientalizzante derivano tutte dal tipo noto come “Naue Type II”, che ebbe probabilmente origine “nell'area dalle Alpi orientali ai Carpazi: in Austria e Ungheria esemplari appartenenti al sottotipo conosciuto come Sprockhoff Ia sono stati rinvenuti con datazione a partire dal almeno il 1450 a.C. (...). Oggi è generalmente concordato che la spada Naue Type II è stata in uso nell'Europa centrale e del Nord ben prima della sua apparizione nel Mediterraneo orientale. Essa è abbastanza ben attestata, in tempi recenti, anche nel Nordest dell'Italia, come evidenziato da Stefan Foltuny (67).

In base a quanto indicato da Martinelli (68), possono essere ricondotte a quattro tipologie:

- a) “a lingua da presa italica”: questo tipo di spada, come quello esposto in mostra rinvenuto nella tomba “a pozzo” del tumulo B della necropoli di Prato Rosello ad Artimino, prevede “lame tendenti al triangolare provviste di varie nervature parallele ai due fili. Per l'acutezza delle punte, la brevità delle armi ed il loro modesto peso, è ipotizzabile che la loro azione fosse marcatamente più risolutrice per colpi di punta che di filo, giacché l'alta penetrazione frontale non ha paragone con quella laterale, cui manca la necessaria forza di impatto che determina il potere di arresto” (69). Particolarmente attestata nei centri etruschi, Tarquinia *in primis*, è la spada a lingua da presa italica del cosiddetto Tipo Pontecagnano (v. seguente fig. 2.7): “caratterizzato da una lama triangolare con sezione lenticolare, una piccola costolatura e linee sottili parallele ai bordi, e di lunghezze tra i 40 e i 60 cm. Queste spade datano dal IX al VII secolo a.C., e differiscono dai prototipi dell'Età del Bronzo soprattutto per la forma semicircolare della parte superiore dell'impugnatura alla quale era attaccato un pomello in due parti, e nell'avere meno fori per rivetti (4-6) per l'attacco di impugnature di materiale

---

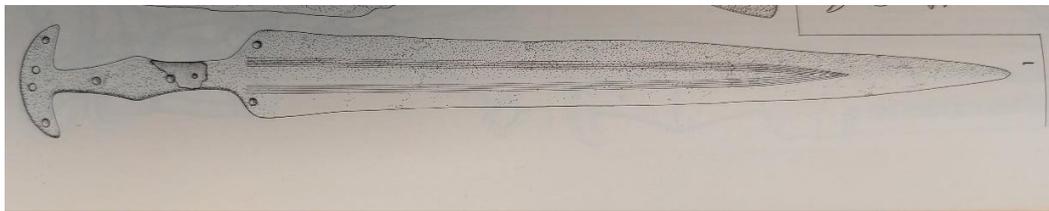
<sup>67</sup> Drews, 1993, pagg. 194-195

<sup>68</sup> Martinelli, 2004, pag. 111

<sup>69</sup> Martinelli, 2004, pag. 111

organico”<sup>(70)</sup>. “Le spade del tipo Pontecagnano si accompagnano costantemente alla lancia, spesso ad elmi, una volta a un giavellotto e ad una coppia di schinieri o bracciali: esse dunque fanno parte integrante del pieno assetto militare del guerriero villanoviano. La ricercata decorazione delle lame e soprattutto dei foderi, le impugnature e le guarnizioni in avorio o osso, la stessa ricchezza della maggior parte dei corredi in cui si trovano, consentono però di riconoscere in queste spade l’elemento più importante, almeno dal punto di vista esteriore, per così dire di parata, di tale armamento; e di attribuirle a individui spesso socialmente eminenti”<sup>(71)</sup>.

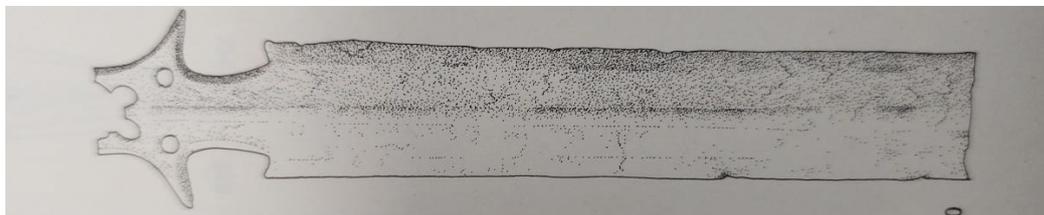
Fig. 2.7: spada a lingua da presa italica del cosiddetto Tipo Pontecagnano<sup>(72)</sup>



Di questa tipologia di spade sono attestati esemplari sia in bronzo che in ferro; quest’ultimi, per la loro maggiore resistenza, presero il definitivo sopravvento solo quando le lame vennero realizzate mediante tecniche di incrudimento, consistenti nel martellamento a caldo e nella successiva immersione nell’acqua fredda. L’ampio pomo a forma di “T” garantiva al guerriero una presa salda e l’esercizio di una scherma basata su colpi decisi e veloci.

- b) “a lingua a presa occidentale”: un esemplare di questo tipo, chiaramente d’importazione dalla Sardegna, è stato ritrovato a Populonia in un corredo databile alla seconda metà dell’VIII secolo a.C. (v. successiva fig. 2.8).

Fig. 2.8: spada a lingua a presa occidentale tipo Monte Sa Idda<sup>(73)</sup>



<sup>70</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, p. 17-18

<sup>71</sup> Peroni, 1970, pag. 87

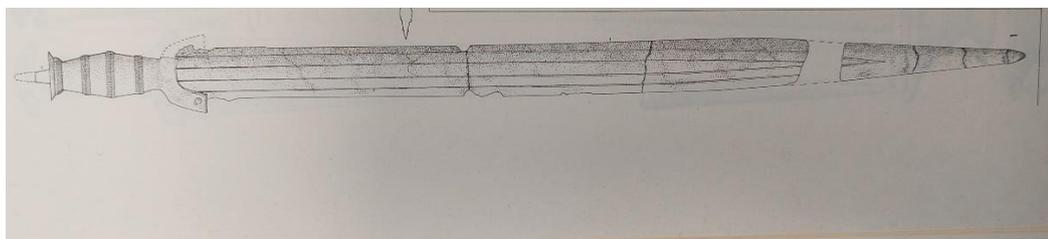
<sup>72</sup> Peroni, 1970, tav. 79

<sup>73</sup> Peroni, 1970, tav. 40

Diffusa nell'Italia centro occidentale e in Sardegna, questa tipologia di spada, definita anche "Sa Idda" dalla località sarda in cui vennero rinvenuti numerosi esemplari in un ripostiglio, si caratterizza per una singolare strozzatura della lama alla sua base, dove le espansioni tra la strozzatura e l'impugnatura costituiscono un guardamano ad alette. "Tale struttura avrebbe consentito di incrociare l'arma con un'altra filo contro filo e di poter scorrere il tagliente dell'avversario sino all'impugnatura senza pericoli per le dita (a patto di impugnarla con una sola mano), contrariamente a quanto avviene a chi non dispone di una guardia" (74).

- c) "a pomo globulare": si caratterizza per la presenza di un codolo, attraversante l'impugnatura (talvolta realizzata in materiale deperibile), e per un elemento a bottone convesso dove veniva installato un pomo globulare.

Fig. 2.9: spada a pomo gobulare tipo Calliano (75)



Nell'ambito delle spade di questa tipologia, sono stati individuati due tipi: "quello caratterizzato da un'impugnatura fusiforme a tre listelli e da una base della lama semicircolare (tipo Calliano), e quello caratterizzato da un'impugnatura con forte espansione mediana e da una guardia ad alette (tipo Ca'Morta)" (76).

- d) "ad antenne": tra le più diffuse nell'Etruria villanoviana assieme a quelle "italiche", posseggono diversi tipi di impugnatura (globulare, biconica, a triplice listello), sono costituite da fili paralleli, che in un punto si assottigliano con una leggera curvatura; si contraddistinguono per il "peculiare pomo, formato da un'asta trasversale le cui appendici si attorcigliano a formare delle volute. L'immanicatura può essere sia con le comuni spalle arrotondate, sia con espansioni a descrivere una guardia ad alette" (77).

---

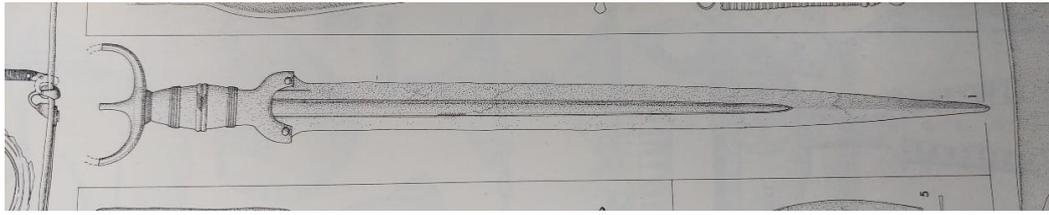
<sup>74</sup> Martinelli, 2004, pag. 111

<sup>75</sup> Peroni, 1970, tav. 80

<sup>76</sup> Peroni, pag. 107

<sup>77</sup> Martinelli, 2004, pag. 115

Fig. 2.10: spada “ad antenne” tipo Fermo <sup>(78)</sup>



Questo tipo di spada combina la ricerca dell'elemento ornamentale, dato dall'impugnatura con spirali parallele, con una raffinata tecnica costruttiva (lama più lunga dai lati convergenti in una punta terminale), che permette a chi la brandisce di colpire con la stessa efficacia sia di punta che di taglio. In mostra è visibile un esemplare di questo tipo, purtroppo privo della tipica impugnatura, proveniente dal corredo della Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci (Volterra) <sup>(79)</sup>.

Nei corredi d'età orientalizzante dell'Etruria padana sono attestate anche alcune spade dal profilo asimmetrico, con caratteristiche che le avvicinano alle sciabole e che anticipano la più tarda *machaira*; tali armi curve hanno un maggiore potere di taglio nei colpi di filo e infliggono ferite meno profonde ma molto più estese: si riduce quindi la possibilità di uccidere con un unico affondo, preferendo procurare ferite più larghe che invalidano per emorragia.

Le spade venivano portate appese ad un cinturone in vita, collocate preferibilmente sul fianco destro e riposte all'interno di un fodero, usualmente realizzato in bronzo o in legno rivestito di lamina bronzea. Spesso la parte superiore del fodero, nei pressi dell'immanicatura, punto fragile e sottoposto a numerose sollecitazioni, veniva rinforzata e decorata con inserti di osso o di avorio. L'avorio veniva talvolta utilizzato anche per la realizzazione dei manici, come visibile in mostra nella daga facente parte del corredo della tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo <sup>(80)</sup>.

Sono stati rinvenuti foderi decorati con motivi geometrici, con scene di caccia realizzate a rilievo o incise. L'utilizzo di materiali deperibili nella struttura dei foderi non ha permesso un effettivo riscontro documentale: si ipotizza che la guaina interna fosse realizzata in legno o in cuoio e che su di essa venissero poi applicate due valve metalliche (con l'anteriore che abbracciava i bordi della posteriore o viceversa) o un'unica valva metallica, unita al centro sul rovescio del fodero.

---

<sup>78</sup> Peroni, 1970, tav. 81

<sup>79</sup> Cateni, 1998, pag. 31, fig. 17

<sup>80</sup> Esposito, 1999, pag. 52 fig. 44

Molto comune era l'utilizzo di pugnali/coltelli di bronzo o di ferro, con lame di lunghezza variabile tra 25 e 41 cm. Per quanto concerne gli esemplari d'epoca villanoviana, “come per le spade, i pugnali in bronzo erano ottenuti dalla fusione in stampi e poi ritoccati, mentre quelli in ferro erano ricavati dalla martellatura di barre grezze, giacché la tecnologia villanoviana non permetteva fusioni di manufatti in ferro <sup>(81)</sup>.

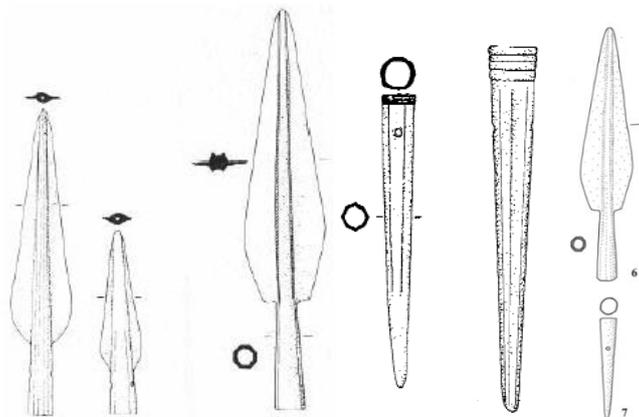
“Sono stati identificati tre tipi principali: (1) di bronzo, con una lama triangolare corta e larga e fori per rivetti per il fissaggio di materiali organici; (2) di ferro, con una lama triangolare più lunga, la parte della presa con sezione allargata, fissata all'interno dell'impugnatura mediante rivetti; e (3) di bronzo, a forma triangolare allungata, fuso in un unico pezzo con l'elsa” <sup>(82)</sup>.

Un coltello, il cui possesso indicava anche il ruolo di sacerdote che spesso deteneva il guerriero/capo della comunità, è visibile in mostra nella vetrina che ospita il corredo della tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo <sup>(83)</sup>.

Relativamente a quest'ultimo corredo, interessante notare che nella tomba sono stati rinvenuti due coltelli:

- a) il primo, conservato nell'urna cineraria insieme ai preziosi e agli oggetti personali del defunto, è in ferro, privo di decorazioni; probabilmente doveva essere utilizzato per tagliare il cibo;
- b) il secondo (in mostra), impreziosito da un manico in avorio e ambra, collocato all'esterno del cinerario assieme al resto della panoplia, con funzione si simbolo di *status* e di potere.

2.6: lance e giavellotti: fig. 2.11:



<sup>81</sup> Martinelli, 2004, pag. 124

<sup>82</sup> D'Amato, Salimbeti, 2018, p. 19

<sup>83</sup> Esposito, 1999, pag. 53 fig. 45

Le immagini raffigurano quattro esempi di punte di lance in bronzo e tre esempi di puntali <sup>(84)</sup>. In mostra tutti i corredi esposti, con esclusione di quello rinvenuto nella tomba 85 della necropoli di Selciatello di Sopra (Tarquinia) <sup>(85)</sup>, presentano lance e/o giavellotti.

Le lance “sono armi esclusivamente da stocco che aggiungono alla forza muscolare il peso dell’asta e sono dunque in grado di assicurare singoli colpi mortali, per questo tra le preferite nell’arte bellica antica. Sono costituite da un’asta in legno di lunghezza variabile a seconda dell’uso, acuminata e indurita col fuoco, o armata da una punta costolata a lama tagliente, o da una robusta cuspidata da sfondamento” <sup>(86)</sup>.

La presenza di lance nei corredi villanoviani ed orientalizzanti è consistente, tanto da rendere concreta l’idea che la lancia fosse l’arma offensiva principale e più diffusa; essa “veniva lanciata raramente, e solo su brevi distanze. La punta di lancia di bronzo o di ferro (*cuspis*) era generalmente modellata come una foglia di alloro o di olivo, di lunghezza e larghezza variabili, e rinforzata con costolatura centrale. Ci sono anche esempi di forme bilobate (“figura ad 8”) o a “foglia triangolare”. Le varianti sono molte, e sono distinte dalla forma della lama, dalla sezione della punta, dalla relazione tra la testa e l’innesto, etc. Le lance di questo periodo variano in lunghezza da 1,5 m a 2, e pesano circa un chilo. La lunghezza delle punte di lancia era di solito di 20-30 cm, ma – molto raramente – arrivano fino a 52-70 cm (ad esempio l’esemplare di ferro da Prato Rosello) o anche più” <sup>(87)</sup>. L’esemplare citato a titolo esemplificativo – la lunga lancia proveniente dal tumulo B della necropoli di Prato Rosello ad Artimino <sup>(88)</sup> – è esposto in mostra. Tendenzialmente le lance rinvenute nei corredi villanoviani sono più numerose in bronzo e sono di una tipologia a lama ristretta, atte a produrre ferite piccole e profonde. Nell’orientalizzante il rapporto si inverte: prevalgono lance in ferro a lama espansa, di lunghezza e peso maggiore: tale differenza – incentivata dalle innovazioni tecnologiche e dai vantaggi economici derivanti dal passaggio dal bronzo al ferro – ha come conseguenza una diversa scherma praticata; in epoca villanoviana si prediligono agili attacchi di punta, mentre nell’orientalizzante i guerrieri, come trattato in precedenza, possedevano armi difensive non solo di materiale deperibile, ma anche di bronzo; da qui la necessità di lance più robuste, con cannoni rinforzati, che permettono una scherma basata anche su colpi di filo.

---

<sup>84</sup> Martinelli, 2004, pagg. 85-86, Iaia 2007, pag. 264, fig. 4

<sup>85</sup> Henken, 1968, pag. 72, fig. 58

<sup>86</sup> Cherici, 2021, pag. 19

<sup>87</sup> D’Amato, Salimbeti, 2018, p. 23

<sup>88</sup> Poggesi, 2019, pag. 347 fig. 244.3

Talvolta la lancia veniva “protetta da uno *spiculum* o *saurotèr*, detto in italiano *calzuolo* o *puntale*, di forma conica allungata, presso la cui imboccatura si trovavano in alcuni casi delle costolature anche ornate ed il foro per il fermo; tale punta posteriore era talvolta acuminata e talvolta arrotondata” (89). Introdotto inizialmente con la funzione di contrappeso volto a bilanciare posteriormente il carico della lama, utile anche per piantare nel terreno l’asta inutilizzata ed evitare l’ammaloramento del legno (in genere frassino o corniolo), divenne un’arma di emergenza: oltre a permettere al guerriero di colpire all’indietro, qualora fosse vittima di un attacco di fianco o alle spalle, veniva utilizzato come arma nel combattimento ravvicinato nei casi in cui l’opponente fosse riuscito a spezzare la punta della lancia, in genere con un colpo di spada. Il puntale, inoltre, consentiva al guerriero di infiggere saldamente la lancia a terra, consentendo, in caso di formazione strutturata in linea, la formazione di una barriera di lance oblique.

“Essendo ingombrante, unidirezionale, inadatta alla schermaglia, la lancia, come arma da colpo, trova un efficace impiego solo in precisi scenari: 1) nel duello di tipo “eroico”, di elementi isolati, ben allenati alla lotta, che si scontrino con armi analoghe; 2) nello scontro aperto di masse non specializzate dove, come accennato, il numero supplisce alla qualità; 3) nella formazione serrata omogenea, ben affiatata ed ordinata, nella quale l’arma in asta sviluppa tutto il suo potenziale offensivo” (90). Il primo caso, nel quale l’arma può essere utilizzata sia come arma da getto che come arma da mano, rappresenta la modalità di combattimento propria del villanoviano; durante l’orientalizzante è ipotizzabile la presenza anche del secondo caso ed il difetto citato dell’unidirezionalità poteva essere sopperito dalla presenza di punte a lama espansa, in grado di realizzare un’offesa laterale con colpi di taglio. Il terzo scenario, in cui la lancia dispiega il massimo del suo potenziale bellico, è quello proprio della falange oplitica.

La principale debolezza di un guerriero armato di lancia è rappresentata dall’impossibilità di fronteggiare un attacco nemico di chi, munito di arma corta, sia riuscito ad aprirsi un varco tra le lance e ad ingaggiare un combattimento corpo a corpo. La conseguenza fu la necessità di adottare una panoplia che prevedesse l’abbinamento della lancia con una spada, o comunque con un’arma corta. Con l’adozione della falange oplitica, il guerriero, armato con un *clipeus* dotato di *porpax* ed *antilabè*, poté contare sulla mano sinistra libera, garantendosi quindi la possibilità di imbracciare in essa anche una seconda lancia o un giavellotto.

---

<sup>89</sup> Martinelli, 2004, pag. 86

<sup>90</sup> Cherici, 2021, pag. 15

Esiste un'ulteriore debolezza, non funzionale bensì strutturale: ogni arma ad asta possiede una criticità nel punto di connessione e bloccaggio della punta e del puntale metallici con il legno; per ovviarvi, talvolta il cannone viene fissato con dei chiodi passanti, con il risultato che l'asta viene ulteriormente indebolita nel suo punto più delicato, oppure vengono applicate delle "fascette" bronzee. "Talvolta si usa il saltaleone, un filo di bronzo avvolta a formare una spirale conica che, stretta tra il cannone e l'asta, assicurava il bloccaggio della punta, evitava fessurazioni del legno e lo proteggeva insieme, con la parte debordante del cannone, da eventuali resezioni a opera di un fendente" <sup>(91)</sup>.

Oltre che per un impiego militare, il possesso della lancia doveva simboleggiare lo *status* di membro della comunità abilitato all'uso delle armi. Sul ruolo simbolico della lancia, così scrive Cherici: "a Vetulonia il tumulo orientalizzante di Poggio Pepe presentava all'esterno un'asta dal lungo puntale bipedale in ferro, piantata in uno strato di ghiande fittili e di faville d'oro [...]. Il guerriero di Capestrano è ritto tra due lance piantate a terra: siano esse trofei o armi del defunto – o servano semplicemente a sostenerne la figura – sono comunque segni che connotano ulteriormente lo status di un capo militare [...]. Come nella Grecia oplitica lo scudo, la perdita della lancia è – in ambito italico – considerata un disonore, mentre riceverne una è un premio" <sup>(92)</sup>.

Sempre analizzando i corredi, sono emerse altre indicazioni circa l'uso di armi da getto: a partire dall'VIII secolo avanzato, in sepolture con reperti (elmi, scudi etc) che connotavano lo *status* di guerriero dell'inumato, sono state rinvenute più cuspidi di lancia e più puntali; tale aspetto può denotare, come visto, il valore simbolico del possesso di più lance da parte del medesimo guerriero, oppure, come indicato nelle raffigurazioni coeve, il fatto che, in guerra, alcuni armati portassero più di una arma ad asta con loro e che esse venissero utilizzate indifferenziatamente per il getto e per l'uso di punta.

Che la tattica militare prevedesse un primo ingaggio di schiere opposte già a varie decine di metri, con l'utilizzo di un'arma a ciò dedicata, è indicato dal frequente ritrovamento di giavellotti, "armi prettamente da lancio, lunghe in media dagli 85 ai 95 centimetri. Ogni guerriero ne portava fino a tre, a volte più, e poteva scagliarli a 40-50 metri di distanza, se debitamente addestrato; la gittata era inferiore se il tiro avveniva da cavallo" <sup>(93)</sup>.

---

<sup>91</sup> Cherici, 2021, pag. 16-17

<sup>92</sup> Cherici, 1999, pag. 187-188

<sup>93</sup> Fossati, 1987, pag. 16

Il giavellotto “a differenza della lancia è un’arma da getto: e mentre lo scopo offensivo della lancia provvista di lame più o meno espanse è di aprire una ferita larga e lacerante, quello del giavellotto è di fare una ferita piccola ma profonda. È dunque il giavellotto un’arma penetrante e quindi la principale, direi quasi essenziale qualità, deve essere quella appunto di penetrare profondamente. È necessario quindi che sia provvisto di una punta molto aguzza e di spigoli acuti”<sup>(94)</sup>. Un esempio di cuspidato di giavellotto d’ambito villanoviano etrusco, con datazione incerta (seconda metà VIII-VII secolo a.C.)<sup>(95)</sup>, lunga 34,5 cm, larga 2,5 cm e dal diametro di 2,4 cm, è conservato presso il Museo Civico Parisi Valle di Maccagno (VA).

2.7: asce: fig. 2.12<sup>(96)</sup>:



Nella figura è raffigurata un’ascia ad alette, risalente alla seconda metà dell’VIII secolo a.C., proveniente da un ripostiglio scavato a Populonia nel 1925-26 sul versante nord-orientale di Poggio della Guardiola<sup>(97)</sup>.

Le asce sono armi a botta costituite da una testa metallica montata su un manico più o meno lungo; la loro efficacia dipende dalla violenza inferta al colpo e della precisione di mira nel portarlo. “Il colpo infatti risulta inefficace se non coglie una parte vitale direttamente con la testa armata, e il colpo successivo può essere inferto – dati la pesantezza e lo squilibrio dell’arma – solo dopo che questa

---

<sup>94</sup> Talocchini, 1942, pag. 42

<sup>95</sup> Pizzo, 2003, SIRBeC scheda RARL - 50050-00277

<sup>96</sup> Noferi, 2019, pag 330, fig. 235.3

<sup>97</sup> Noferi, 2019, pag 330

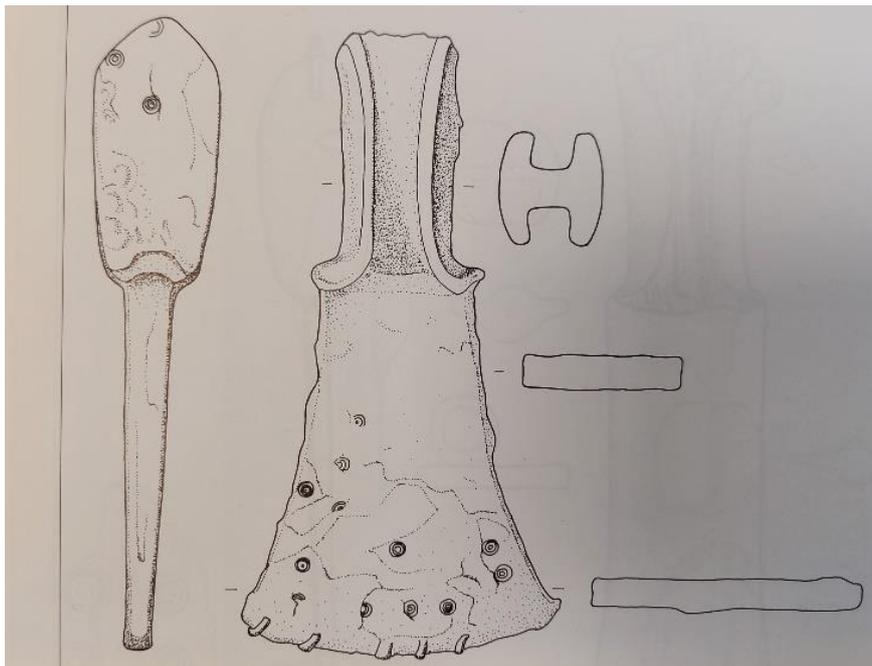
abbia compiuto un'ampia rotazione durante la quale il guerriero necessita di un adeguato spazio di brandeggio e, soprattutto, rimane ben esposto all'offesa avversaria" (98).

L'ascia, arma che unisce l'effetto della massa a quello del cuneo, è dunque di scarsa maneggevolezza e principalmente offensiva; non si presta per l'uso in formazione serrata, visto lo spazio necessario per condurre i colpi, e per utilizzarla in maniera efficace è necessaria soprattutto forza, più che tecnica. Per facilità d'uso ed economicità di realizzazione è stata spesso l'arma in dotazione a truppe non specializzate.

Da sottolineare il fatto che le asce, la cui presenza nei corredi le qualifica quali beni "considerati sia elementi simbolici che insegne di rango, oltre che armi vere e proprie, sono presenti anche in tombe femminili, in tipologie che non sembrano differenziarsi significativamente da quelle maschili" (99).

L'ascia è dunque connotata da ambiguità funzionale, in quanto sia arma a botta, sia strumento di sacrificio (v. seguente fig. 2.13), sia, come riportato nelle pagine successive, magistratuale.

Fig. 2.13 ascia ad alette con anellini inseriti lungo il taglio della lama (100)

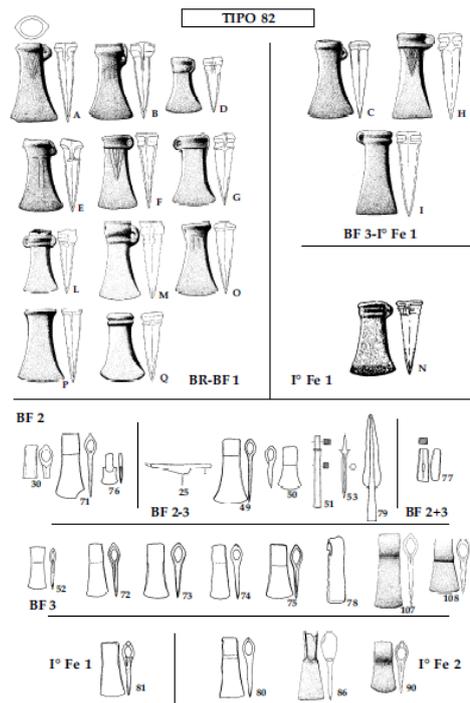


<sup>98</sup> Cherici, 2021, pag. 15

<sup>99</sup> Von Eles, 1997, pag. 138

<sup>100</sup> Von Eles, 1997, pag. 155, tav. 64

Fig. 2.14 classificazione tipologica delle asce (<sup>101</sup>)



Suddivisibili in tre classi (“ad alette”, “ad occhio”, “a cannone”), con lame che variano dai 12 ai 22 cm e con manici di forma e lunghezza varia (realizzati in acero, faggio e corniolo), le asce di bronzo furono utilizzate dai reparti di fanteria in epoca villanoviana. Nell’orientalizzante comparve la variante bipenne, da brandire a due mani, con la conseguente necessità per il guerriero di portare lo scudo a tracolla sulle spalle. “Il brandeggio dell’ascia a due mani non era certo agevole e richiedeva forza e precisione, ma offriva il vantaggio di poter abbattere un avversario anche se si colpiscono lo scudo o parti protettive del corpo, inferendogli ferite mortali o stordendolo con un solo colpo. Si potevano inoltre spaccare spade o lance del nemico, costringendolo a combattere in inferiorità” (<sup>102</sup>).

Nonostante la prevalenza nell’orientalizzante dell’utilizzo di armi in ferro, le asce in bronzo, ormai tecnologicamente superate, sono ampiamente presenti nei corredi; essendo riccamente decorate, di spessore limitato e di dimensioni maggiori rispetto alle corrispondenti versioni in ferro, non dovevano essere utilizzate come armi. La loro detenzione conferiva al portatore un ruolo di prestigio e venivano brandite come insegne. Analogo era il ruolo dei fasci: contraddistinti per abbinare le verghe di allenatori e giudici di gara con la detenzione della scure, propria del capo militare, “sono propri di momenti solenni e ufficiali: sono infatti visibili – e quindi utilizzabili – solo là dove esista un’assemblea o uno schieramento ordinato; non possiamo negarne a priori una funzionalità offensiva,

<sup>101</sup> Carancini, Peroni, 1999, tav. 33

<sup>102</sup> Fossati, 1987, pag. 11-12

almeno in origine, ma diverranno assai presto insegne “magistratuali”, non trasmetteranno cioè ordini precisi nella concitazione di una battaglia, ma renderanno esplicita la presenza del potere in un momento in cui è richiesta e attesa la sua epifania” (<sup>103</sup>). Un gruppo di asce in bronzo e ferro riccamente decorate, utilizzate in battaglia come simbolo della detenzione di un grado militare elevato, è visibile in mostra nella vetrina che ospita il corredo della tomba H1 di Casale Marittimo (<sup>104</sup>).

2.8: Carri da guerra e cavalleria: fig. 2.15 (<sup>105</sup>):



L'immagine raffigura la ricostruzione di un carro leggero a due ruote, assimilabile al futuro *currus* dei Romani, rinvenuto nella cosiddetta Tomba del carro, scoperta nel 1965; databile all'orientalizzante antico (680-670 a.C.), “la tomba del Carro fu rinvenuta intatta nel corso di indagini di prospezione magnetometrica condotte dall'Istituto di Geofisica Mineraria dell'Università di Roma nella necropoli dell'Osteria, sepolcreto settentrionale di Vulci” (<sup>106</sup>).

Le più antiche attestazioni disponibili di carri si collocano nella seconda metà del IX secolo a.C., con una maggiore frequenza di ritrovamento con il passaggio alla fase orientalizzante, quando la deposizione del carro nelle tombe “principesche” diviene un fenomeno di vasta portata.

---

<sup>103</sup> Cherici, 2009, pag. 158

<sup>104</sup> Esposito, 1999, pag. 60, fig. 53

<sup>105</sup> Emiliozzi, 1997, tav. 3

<sup>106</sup> Sgubini Moretti, 1997, pag. 139

“I carri provengono da tombe sia maschili che femminili, anche se con una incidenza nel secondo caso nettamente minore (circa un carro su cinque). Grazie ai più recenti progressi della ricerca, dovuti ad A. Emiliozzi, possiamo affermare che nelle tombe femminili il carro è di norma un ‘calesse’, su cui su stava seduti, trainato preferibilmente da muli, governati senza l’ausilio dei morsi. [...]. Nelle tombe maschili, invece, il carro è di norma una biga [...] trainata da cavalli e con occupanti in piedi”<sup>(107)</sup>.

“Bighe e calessi – in latino *currus* e *carpenta*, termine quest’ultimo mutuato nel IV secolo dal celtico, dove aveva la stessa semantica di *currus* – sono veicoli per una o più spesso due persone, leggeri e per questo veloci (soprattutto la biga, a causa dell’assale non portante), atti a spostamenti su brevi e medie distanze [...]. Entrambi sono deposti nelle tombe essenzialmente in quanto indicatori della elevata condizione sociale del defunto”<sup>(108)</sup>.

“L’uso bellico del carro assunse probabilmente già durante la facies villanoviana un peso non indifferente, andando a costituire un elemento ideologicamente e socialmente rilevante, e tale da essere rimarcato anche nei corredi funebri, dai quale proviene principalmente la documentazione a nostra disposizione”<sup>(109)</sup>.

La struttura del carro da guerra villanoviano ed orientalizzante era essenzialmente realizzata in materiale ligneo, con attestata presenza di qualche rinforzo bronzeo per i raccordi angolari. Frequente è invece la presenza del metallo nelle ruote e nei loro annessi (cerchioni, mozzi, fermamozzi), dal momento che le ruote costituivano la parte del carro più esposta ad urti e a sollecitazioni meccaniche, dunque la più portata a rotture e a distorsioni.

Come attestato dai resti di un *currus* esposto in mostra rinvenuto nella tomba A della necropoli etrusca di Casale Marittimo<sup>(110)</sup>, la presenza di resti metallici e la completa assenza di tracce di legno lasciano intendere che il veicolo è stato arso sul rogo insieme al defunto, secondo una pratica ben affermata nel rito della cremazione.

Per quanto concerne l’utilizzo bellico del carro, non sono state rinvenute panoplie particolari tali da supporre che esso potesse essere utilizzato come arma pesante per un combattimento campale, come praticato dai coevi popoli orientali: “i carri nella prima età del ferro e nell’orientalizzante etrusco non

---

<sup>107</sup> Colonna, 1997, pag. 15

<sup>108</sup> Colonna, 1997, pag. 15

<sup>109</sup> Martinelli, 2004, pag. 183

<sup>110</sup> Esposito, 1999, pag. 47

sono usati per azioni tattiche coordinate, ma principalmente per avvicinarsi al teatro di scontri”<sup>(111)</sup>. I proprietari dei carri, articoli di grande lusso ed alto pregio, avevano il vantaggio di presentarsi in battaglia non debilitati dalla marcia di avvicinamento in assetto di guerra; inoltre disponevano di un mezzo che poteva consentire loro una veloce ritirata, in caso di ferimento o di sconfitta.

Secondo il modello omerico, che inquadra appunto gli usi militari dell’VIII secolo a.C., il guerriero manifestava la propria *aretè* scendendo in campo per lo scontro corpo a corpo, in un leale confronto tra pari; tale concezione bellica è ovviamente antitetica all’utilizzo del carro contro la fanteria da posizione rialzata, e dunque vantaggiosa.

La cavalleria fu, in epoca villanoviana ed orientalizzante, un reparto di *élite*, con una consistenza numerica percentualmente modesta rispetto alla fanteria.

“All’interno della società la cavalleria, formata da detentori di elevato *status* sociale, acquisisce di fatto il ruolo distintivo di *prima defensio* dei confini e del territorio, in un circolo virtuoso nel quale le preziose cavalcature consentono di acquisire, in raid e razzie, ulteriori beni di proprietà”<sup>(112)</sup>.

Che il combattimento a cavallo fosse prerogativa dei leaders militari è attestato dalla consistente presenza nei corredi di VIII secolo di morsi di cavallo, come quello visibile in mostra rinvenuto nella tomba villanoviana del Guerriero di Poggio alle Croci (Volterra), i quali “vanno a caratterizzare le tombe degli aristocratici, indicando possibilità economiche tali da consentire il mantenimento di un animale inadatto peraltro al trasporto di pesanti fardelli e di carri da carico”<sup>(113)</sup>. Le indagini archeozoologiche condotte su ossa animali rinvenute durante gli scavi dell’abitato di Poggio Cretoncini a Tarquinia, databili a metà dell’VIII secolo a.C., consentono di ipotizzare un’altezza al garrese di 132 cm., ben inferiore a quella del cavallo moderno, che supera i 150 cm<sup>(114)</sup>.

La presenza di combattimenti a cavallo è desumibile, come anticipato nel paragrafo 2.2, dall’utilizzo degli elmi crestati, con la cresta in doppia lamina di bronzo che doveva ridurre l’impatto di un colpo portato dall’alto sulla testa del nemico.

---

<sup>111</sup> Martinelli, 2004, pag. 192

<sup>112</sup> Martinelli, 1997, pag. 52

<sup>113</sup> Martinelli, 1985, pag. 577

<sup>114</sup> Martinelli, 1997, pag. 166

## 2.9: Tattiche militari

Nei precedenti paragrafi sono state introdotte le principali armi difensive ed offensive a disposizione di un guerriero villanoviano e d'epoca orientalizzante; è però significativo sottolineare che il singolo combattente non aveva praticamente mai a disposizione elmo, scudo, schinieri, *kardiophylax*, lancia, giavellotto, spada, pugnale, ascia, cavallo o carro. Nel IX e nell'VIII secolo a.C. il guerriero tipo disponeva in genere di un copricapo protettivo in materiale deperibile, solo raramente rivestito in lamina bronzea, di uno scudo, anch'esso in materiale deperibile, talvolta rinforzato con lamine metalliche, e di una lancia, l'arma offensiva principale per l'ingaggio bellico. Essendo quest'ultima, come indicato in precedenza, un'arma che assicura una scarsissima capacità di parata, lo scontro doveva essere faccia a faccia, secondo un valore etico attribuito al duello e al corpo a corpo; nello scontro le lance venivano violentemente sollecitate, con frequenti rotture e, di conseguenza, con la necessità di disporre di alcuni "ricambi".

La partecipazione all'attività militare era ancora stagionale ed occasionale, basata essenzialmente su una profonda conoscenza del territorio; non esisteva un esercito regolare, giacché "anche presso le popolazioni italiche della prima età del ferro una vita caratterizzata dall'attività agricola in funzione del fabbisogno esige troppa manodopera per permettere il mantenimento di un esercito regolare" <sup>(115)</sup>.

I guerrieri si disponevano, con ogni probabilità, su una linea di fanteria, attuando uno scontro basato su una sommatoria di duelli individuali, preceduto da un primo ingaggio a distanza, come ipotizzabile dalla presenza di giavellotti nei corredi funebri. Come anticipato nel paragrafo 2.6, i giavellotti dovevano avere una portata di lancio di massimo 50 metri. Tenendo dunque conto del fatto che un buon corridore, anche se gravato dal peso dell'equipaggiamento militare in dotazione, può percorrere tale distanza in circa 7 secondi, l'esposizione all'arma da getto era limitata ad un breve arco temporale. Ciò era possibile perché "nel complesso le armi difensive ed offensive del guerriero villanoviano dovevano costituire un fardello ben inferiore ai 15 chilogrammi, tali da renderlo senza dubbio un fante ancora leggero" <sup>(116)</sup>. Ben diversa sarebbe stata la condizione del fante oplitico d'epoca arcaica: "i calcoli moderni a proposito dell'equipaggiamento (...) stimano di solito un peso che varia tra i venticinque ed i trentacinque chilogrammi per la panoplia composta da gambali, scudo, corazza, elmo, lancia e spada: un fardello incredibile per il fante dell'antichità, il quale con ogni probabilità non pesava più di settanta chili" <sup>(117)</sup>.

---

<sup>115</sup> Hobbs, 11987, pag. 59

<sup>116</sup> Martinelli, 2004, pag. 230

<sup>117</sup> Hanson, 1990, pag. 66

Anche in epoca orientalizzante la panoplia a disposizione del guerriero è molto simile, seppur la maggiore presenza di corazze bronzee protettive e di punte di lancia in ferro lasci supporre una conduzione del combattimento meno basata sull'agibilità e più sulla forza.

Come anticipato nel paragrafo 2.5, la spada era un'arma d'*élite*, in uso agli elementi di rango militarmente e socialmente più elevato, così come l'utilizzo del carro da guerra; medesima valenza detiene, in epoca orientalizzante, il possesso dell'ascia in bronzo. La presenza di tali armi e del carro da guerra lascia intendere che, con ragionevole certezza, le schiere d'armati avessero una loro organizzazione interna e che assumessero uno schieramento di battaglia basato su scala gerarchica.

Tra le armi che detengono senz'altro un elevato valore simbolico, visto l'alto prestigio che conferiscono a chi le reca, vanno ricordate le asce bipenni: “la bipenne esibita a Vetulonia da Aule Feluske può essere stata una vera arma, e può senz'altro indicare il rango di chi la ostenta ma, come le altre, non è fatta per essere portata in alto a condurre una schiera, può essere un segno di potere militare, ma non è un'insegna tattica” (118).

Una vera insegna regale è il tridente bronzeo, *unicum* in Etruria, esposto in mostra e proveniente da Vetulonia – Circolo del Tridente (119).

La principale differenza tra le modalità di combattimento tra epoca villanoviana e orientalizzante è essenzialmente riconducibile al passaggio dall'utilizzo di armi in bronzo a quello di armi in ferro, la cui rapida fortuna testimonia l'importanza della robustezza delle lame. “Nello scontro di scherma, se due spade bronzee entrano in contatto con forza, la meno resistente delle due si ammacca con grande facilità ed è frequente che si pieghi, anche se spezzarla, invece, viste le caratteristiche del bronzo, è estremamente difficile [...]. Dunque è molto probabile che la scherma dell'epoca vedesse un ampio utilizzo dello scudo nelle parate, e che la spada bronzea venisse usata solo per portare colpi ma non per intercettare la lama dell'avversario, salvo casi disperati” (120). Le caratteristiche tecnico-fisiche dell'arma in bronzo hanno dunque indotto gli armaioli a progettare lame corte, irrobustite da costolature. Ne deriva una scherma basata sull'agilità, con scudi a rotella impugnati per parare i colpi mediante il movimento del polso, e saettanti colpi di spada condotti con una tecnica simile all'arte del combattimento con il coltello.

Il passaggio all'utilizzo del ferro in epoca orientalizzante ha radicalmente modificato la scherma, giacché era possibile parare la lama avversaria con la propria, entro certi limiti, senza piegature o

---

<sup>118</sup> Cherici, 2008, pag. 211

<sup>119</sup> Pagnini, 2019, pag. 320, fig. 230.1.2

<sup>120</sup> Martinelli, 2004, pag. 239

intagli. Le caratteristiche del ferro, inoltre, permettono di spezzare una spada del medesimo materiale, se il colpo viene condotto con sufficiente forza ed idonea inclinazione. Ne consegue che il duello tra spade divenne un susseguirsi di attacchi e parate, con colpi di punta (affondi) – indirizzati al corpo dell'avversario – alternati a fendenti di taglio, che potevano sia ferire l'opponente, sia lacerare scudo o corazza, oppure addirittura spezzare la lama dell'avversario.

Le descritte modalità di combattimento, basate su duelli individuali corpo a corpo, procuravano un elevato tasso di mortalità tra i guerrieri impiegati e penalizzavano fortemente il reparto meno numeroso, che tendeva a sganciarsi in modo tattico adottando una composta ritirata per prevenire la vera e propria rotta.

Gli scontri di quest'epoca erano, infine, piuttosto brevi; non trattandosi di battaglie campali – anzi, molto spesso più che battaglie si trattava di poco più che schermaglie – lo scontro poteva durare da un minimo di qualche minuto ad un massimo di qualche ora.

Terminata l'analisi delle armi, degli equipaggiamenti e delle tecniche militari – analisi i cui contenuti verranno inseriti nell'apparato didattico della terza sezione della mostra – si procede al successivo capitolo, incentrato sulle tematiche dell'allestimento e del percorso di visita.

### **3. LA MOSTRA “IL RE SACERDOTE E IL PRINCIPE: I PRIMI GUERRIERI ETRUSCHI\_IL PROGETTO SCIENTIFICO**

#### 3.1 L’allestimento di una mostra archeologica temporanea

“Costituita da un sistema complesso di apparati e di linguaggi multidisciplinari, che partono dalle scelte culturali (ovvero quali oggetti esporre e sulla base di quali relazioni con le opere della stessa vetrina o della stessa sala), per arrivare alle questioni conservative e di sicurezza, alla definizione degli spazi, dell’illuminazione, degli apparati didattici e multimediali, l’esposizione richiede un approccio interdisciplinare, che prevede la collaborazione dello staff scientifico del museo con altre professionalità: architetti, scenografi, restauratori, esperti in museotecnica, illuminotecnici e climatologi”<sup>(121)</sup>.

Progettare ed allestire una mostra temporanea, partendo dallo studio delle caratteristiche delle raccolte museali che si intende valorizzare e degli ambienti destinati ad accoglierle, è dunque un’operazione, museologica e museografica allo stesso tempo, tramite la quale l’istituzione museale trasmette i propri contenuti culturali.

Il museo, fin dalla nascita, ha avuto tre compiti fondamentali: conservare, studiare ed esporre testimonianze materiali aventi valore di civiltà.

L’attuale definizione di museo, per il cui inquadramento analitico si rimanda al capitolo successivo, sviluppa ed amplia tali aspetti, inserendo finalità quali l’educazione ed il diletto/intrattenimento e dando risalto a concetti fortemente innovativi quali l’accessibilità e l’inclusività, il rispetto e la promozione della diversità e della sostenibilità.

Relativamente alla parte della definizione di museo connessa alla tematica dell’allestimento – il museo interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale – e con riferimento all’organizzazione della mostra temporanea oggetto del presente elaborato di tesi, risulta di fondamentale importanza evidenziare che, con il termine “esporre”, non si allude alla mera esposizione di reperti archeologici, ma alla precisa volontà di trasmettere cultura, intesa come trasmissione di conoscenze e di valori in un particolare contesto e con particolari modalità.

In questo ambito una particolare importanza riveste la comunicazione, da intendersi come la trasmissione di conoscenze, da parte di chi le possiede (i curatori, che hanno elaborato il progetto scientifico, e gli ideatori dell’allestimento), a chi – il visitatore della mostra –ancora non ne dispone.

---

<sup>121</sup> Manoli, 2015, pag. 127

Affinché si raggiunga l'obiettivo della trasmissione di cultura, è necessario che i reperti archeologici “parlino”: comunicare è lo scopo, la natura stessa dei beni culturali esposti in un allestimento, sia esso concepito per essere temporaneo o per avere natura di intervento a carattere pluriennale.

Nella loro universalità, gli oggetti si dividono in oggetti d'uso ed in oggetti comunicativi; è chiaro che i reperti archeologici, che nascono come oggetti d'uso, diventano, una volta estrapolati dal loro contesto, oggetti comunicativi.

Se l'allestimento non rispetta la natura comunicativa delle opere in mostra, se cioè non ne fornisce al visitatore il codice interpretativo – il contesto di riferimento cui le opere sono legate – esse decadono ad oggetti d'uso e si limitano a suscitare emozioni sensoriali in chi le osserva.

Per capire come un'opera possa “parlare”, per attuare cioè un processo di divulgazione scientifica, è necessario ricorrere alla teoria della comunicazione.

Esistono 3 livelli di comunicazione:

- 1) la lettura;
- 2) la mappatura;
- 3) l'integrazione

1) La lettura: per comprendere il significato del reperto archeologico e per far sì che il visitatore capisca con cosa si sta relazionando, è opportuno, in prima istanza, rendere il reperto leggibile. Partendo dal presupposto che chiunque sia parte di un processo comunicativo tende a capire ciò che conosce almeno in parte, la lettura di un reperto archeologico consiste nel permettere al visitatore di coglierne il significante, operazione particolarmente complessa se il reperto è conservato allo stato frammentario.

Se, ad esempio, si intende esporre un frammento di un *kantarhos*, permettere al visitatore la lettura dell'opera consiste nell'utilizzo, nella vetrina, di strumenti grafici ricostruttivi affinché si possa comprendere che il bene consiste in una coppa biansata. Analogamente, se si utilizza un video esplicativo, bisogna tener presente che “nella divulgazione scientifica è necessario stabilire un rapporto bidirezionale con chi ascolta e ricordarsi che la comunicazione è un processo attivo”<sup>(122)</sup>.

2) La mappatura: il secondo livello di comunicazione consiste nel passaggio dal significante, acquisito in maniera chiara con la lettura (es. dal frammento del *kantharos* alla sua ricostruzione) al significato. Il segno cioè non solo deve essere leggibile, ma ad esso deve essere attribuito un

---

<sup>122</sup> De Pascale, 2015, pag. 728

significato. Generalmente tale operazione avviene affiancando all'opera una didascalia o un pannello esplicativo, oppure mediante una guida (operatore didattico) o una audioguida.

3) L'integrazione: corrisponde al passaggio dal significato letterale al significato reale, inteso come la comprensione di quel particolare messaggio che l'artigiano/artista ha voluto veicolare. Tale obiettivo è perseguibile configurando l'allestimento come una narrazione: una volta definito il criterio ordinatore (di tipo estetico, storico, tipologico, topografico, tematico), i reperti archeologici vanno presentati all'interno di un "canovaccio" che organizza il racconto. Infatti, così come una storia accattivante cattura l'attenzione, allo stesso modo un allestimento concepito in termini narrativi permette un elevato grado di comunicazione – da intendere anche nell'accezione etimologica di "mettere in comune" – ed un apprendimento efficace.

Per consentire al visitatore di decodificare le opere e di attuare un personale processo di apprendimento, per raggiungere cioè l'obiettivo prefissato della trasmissione di cultura, è necessario favorire una pluralità di percezioni mediante un allestimento interattivo; le tecnologie per la fruizione in presenza, infatti, conferiscono ad un allestimento museale delle opportunità straordinarie perché prevedono l'interazione con il visitatore. Le mostre temporanee pertanto da semplici contenitori di oggetti preziosi tendono sempre più a diventare contenitori di concetti, di principi e di valori immateriali, facilmente veicolati dai congegni digitali.

Rientrano tra le tecnologie multimediali per la fruizione in presenza:

1) le Installazioni multimediali: ricostruzioni tridimensionali, videoproiezioni, sottofondi musicali, sono tutte forme di coinvolgimento che mirano a creare una particolare atmosfera in cui il visitatore si stupisce, si coinvolge e si sente emotivamente partecipe.

2) le postazioni multimediali touch screen: attraverso la possibilità di combinare immagini, testi e video tali postazioni assicurano un elevato coinvolgimento emotivo ed una notevole flessibilità d'uso.

In conclusione, lo staff scientifico del museo, insieme alle altre professionalità impegnate nella progettazione ed allestimento di una mostra temporanea, deve avere ben chiara l'esigenza di partenza: la soddisfazione del visitatore, che deve essere messo al centro del processo comunicativo.

In presenza di un'offerta culturale così dinamica e flessibile, il linguaggio silenzioso ed emozionale delle proprie collezioni e l'apparato didascalico tipico dell'allestimento museale non bastano più.

Il visitatore di oggi si aspetta di vivere un'esperienza di visita che coniughi le esigenze informative, a vari livelli di approfondimento, con il piacere e l'intrattenimento ricercati da chi dedica parte del proprio tempo libero alla cultura e, nello specifico, all'offerta museale presente sul territorio.

Affinché tale obiettivo possa essere perseguito, è necessario “fare percepire e rivivere l'emozione del rapporto con il manufatto antico ricontestualizzandolo, stimolando la curiosità e attraendo, attraverso l'uso della narrazione, senza annoiare, aiutandosi anche – senza abusarne – con le nuove tecnologie a disposizione” (123).

Terminato il focus sulla comunicazione, risulta opportuno affrontare il tema della progettazione di un allestimento nelle sue caratteristiche generali:

1. La tipologia di allestimento che si intende adottare;
2. Il posizionamento dei reperti nello spazio;
3. I materiali da utilizzare per un allestimento;
4. L'illuminazione;
5. L'apparato didattico.

1. la tipologia di allestimento. Nell'ambito della museografia, si individuano tre tipologie fondamentali di allestimento:

- a) Il museo delle meraviglie: questa tipologia di allestimento mira a colpire il visitatore mediante l'utilizzo di suggestivi apparati scenografici quali luci e percorsi di visita fuori dall'ordinario; tale scelta di filosofia allestitiva è spesso utilizzata per valorizzare un singolo capolavoro o un ristretto gruppo di opere d'arte;
- b) Il museo razionale: è la tipologia di allestimento più diffusa e si basa sulla collocazione dei vari reperti tramite l'utilizzo di categorie logiche quali la successione cronologica, le affinità tipologiche e stilistiche, adottando un approccio all'esposizione museale che risente ancora dei retaggi positivistici;
- c) Il museo evocativo: questa logica allestitiva punta ad accogliere il visitatore in un ambiente, per quanto possibile, fedele al contesto originario in cui erano collocati i reperti in mostra. Chi predilige tale approccio utilizza ricostruzioni, diorami, ed apparati che appunto “evocano” il contesto storico-culturale che funge da riferimento e da cornice ai reperti esposti.

---

<sup>123</sup> De Pascale, 2015, pag. 733

È possibile riscontrare la presenza di più tipologie all'interno del medesimo allestimento qualora siano presenti elementi di cesura del percorso di visita (passaggio da una sala ad un'altra, inserimento di tendaggi o di pannelli divisorii etc.).

2. Il posizionamento dei reperti. “L'esposizione ha lo scopo principale di evidenziare nel modo più efficace le caratteristiche estetiche di un oggetto, i dettagli maggiormente significativi, il suo funzionamento (se necessario), la sua relazione con quanto gli sta attorno”<sup>(124)</sup>. Dal posizionamento dei reperti il visitatore ne deve comprendere anche le caratteristiche funzionali, il suo ruolo sociale, eventuali connotazioni simboliche etc.

Spetta dunque all'architetto, in collaborazione con il curatore della mostra, organizzare lo spazio in modo tale valorizzare i reperti archeologici; salvaguardandone la sicurezza e veicolando i contenuti culturali di cui essi sono portatori. Fondamentale è che alla base della progettazione ci sia una coerenza di fondo, da intendere come medesima applicazione dei criteri allestitivi prescelti a tutte le opere, in modo tale che il visitatore percepisca continuità e ritmo nella propria esperienza. Esempi di coerenza nella progettazione sono: collocare le didascalie sempre sullo stesso lato del reperto, alla medesima distanza, mantenere una costante altezza dell'asse visivo prescelto, evidenziare la presenza di una gerarchia dei reperti (qualora esista) collocando al centro della vetrina, su un piano rialzato, l'opera ritenuta più significativa. Fondamentale, per la sicurezza dei beni esposti, è verificare che lo spazio espositivo sia privo di correnti d'aria e di vibrazioni, dotato di allarme antintrusione e di telecamere a circuito chiuso, costantemente monitorato da custodi con adeguato addestramento. Va evitata la collocazione delle vetrine in luoghi dove potrebbero essere urtate da un visitatore distratto, nei pressi di fonti di calore (caloriferi, fan-coil, lampade, umidificatori, luce solare diretta) e a ridosso delle pareti, in quanto il contatto con quest'ultime può causare modifiche anche sostanziali al microclima interno.

3. I materiali dell'allestimento: un allestimento museale deve essere effettuato utilizzando materiali idonei; vanno quindi evitati prodotti quali le pitture a base di solventi, sigillanti acidi, tessuti non ignifughi, supporti e pareti che contengano formaldeide, carte acide. Particolare cura deve essere destinata nella scelta delle vetrine, per la cui progettazione i requisiti fondamentali sono “:

- la stabilità al suolo, data anche dell'utilizzo di piedini regolabili ammortizzanti;

---

<sup>124</sup> Manoli, 2015, pag. 142

- la qualità dei materiali costruttivi: essi devono essere resistenti (al fine di garantire la sicurezza delle opere e dei visitatori), e inerti (ovvero non innescare reazioni chimiche o fisiche di degrado o di alterazione nei materiali costituenti le opere);
- la tenuta ermetica per favorire il controllo del microclima interno e per evitare l'accesso di polvere e insetti;
- la possibilità di essere aperte su più lati per rendere agevole l'inserimento e l'estrazione delle opere, anche in caso di emergenza;
- la facilità di ispezione: per interventi di manutenzione;
- in sistema di apertura/chiusura che non provochi vibrazioni;
- la garanzia di sicurezza contro furti con l'utilizzo di cristalli antisfondamento e di chiusure dotate di serrature con chiavi o a combinazione;
- nel caso fosse dotata di illuminazione, questa non deve modificare la temperatura interna o quella esterna circostante la vetrina” (125).

I reperti archeologici hanno necessità conservative tali da necessitare di vetrine con microclima costante; nonostante la museotecnica abbia raggiunto livelli qualitativi di eccellenza, è fondamentale inserire nelle vetrine strumentazioni tecnologiche quali *data logger* di dimensioni contenute in grado di permettere il costante monitoraggio di temperatura ed umidità. Relativamente a quest'ultima, è bene collocare nelle vetrine stabilizzatori passivi di umidità (silica gel, Museum Sorb, Pro Sorb, Art Sorb) costituiti da materiali igroscopici in grado sia di assorbire che di rilasciare umidità.

4. L'illuminazione: la luce è uno degli strumenti cardine per veicolare i contenuti di una mostra in quanto concorre ad individuare i punti nodali del sistema espositivo, “intendendo con questo termine gli elementi dell'allestimento che, riferiti a particolari “pezzi” in mostra, definiscono le tappe fondamentali dell'esperienza espositiva” (126). “L'illuminazione è uno degli elementi più importanti dell'allestimento: essa evidenzia la forma, i particolari, i colori degli oggetti, siano essi bidimensionali o tridimensionali, ma, se non è studiata correttamente, penalizza la loro fruizione e può causarne il deterioramento” (127). La convergenza del cono luminoso sui reperti esposti, se attuata evitando la formazione di ombre e di riflessi, consente al visitatore di poter osservare le opere in maniera ottimale, garantendo cioè l'espressione del significato loro attribuito e la percezione dei dettagli ritenuti significativi.

---

<sup>125</sup> Manoli, 2015, pagg. 139-140

<sup>126</sup> Malagugini, 2008, pag. 87

<sup>127</sup> Manoli, 2015, pag. 144

L'apparato illuminotecnico installato in mostra deve essere privo della componente ultravioletta, che può causare l'alterazione cromatica dei pigmenti, e ridurre il più possibile il ricorso alla componente infrarossa, che ha lo svantaggio di generare calore. Nel caso di una mostra temporanea il cui allestimento prevede essenzialmente la collocazione di oggetti in vetrina, l'illuminazione può essere esterna alle vetrine – nel qual caso la problematica maggiore è la formazione di riflessi sulle pareti perimetrali delle stesse – oppure interna. Come anticipato, le moderne vetrine utilizzano diodi a emissione luminosa (LED) che, essendo privi di componente infrarossa ed ultravioletta, non alternano la temperatura dell'aria contenuta.

5. L'apparato didattico. “L'apparato didattico della mostra è l'insieme dei mezzi e degli strumenti che consentono la comunicazione e, dunque, la trasmissione di una conoscenza o di un messaggio, cioè l'allestimento stesso nella sua accezione più ampia” (128). “Costituito da cartellini e pannelli didattici, l'apparato didattico ha la funzione di fornire le informazioni essenziali sull'oggetto, descriverlo e contestualizzarlo all'interno dell'esposizione” (129). Rientrano nell'apparato didattico anche soluzioni allestitivo quali la veicolazione di messaggio audio e video, le ricostruzioni, le animazioni mediante tecnologie multimediali etc.

Partendo dalla necessità di differenziare i contenuti secondo livelli informativi posti in modo gerarchico e dal fatto che la visita ad una mostra temporanea risponde ad un'esigenza di crescita culturale personale, i citati apparati testuali (cartellini/didascalie e pannelli) devono essere progettati avendo ben chiaro “a chi” comunicare, “cosa”, “dove” e “come”.

In relazione ai destinatari della comunicazione testuale, è opportuno abbracciare un tipo di comunicazione dal taglio scientifico-divulgativo; essa, a differenza della comunicazione scientifica specialistica, non utilizza un linguaggio specializzato, impersonale e privo di narrazione: punta a conquistare l'attenzione del pubblico con pochi concetti chiave, in una logica di racconto che punta ad emozionare e a meravigliare il lettore. Il destinatario della comunicazione non sarà solo il pubblico centrale, che frequenta il museo in modo assiduo, ma anche il pubblico potenziale, che attiva il proprio processo di visita badandosi sul presupposto di partecipare ad un evento.

Didascalie e pannelli, in italiano ed in inglese, devono essere posizionati in modo tale da essere ben illuminati, facilmente leggibili, nelle immediate vicinanze dei reperti cui si riferiscono e possedere le

---

<sup>128</sup> Malagugini, 2008, pag. 61

<sup>129</sup> Manoli, 2015, pag. 149

seguenti caratteristiche, desunte dalle linee guida per la comunicazione nei musei introdotte nel 2015 dall'allora MIBACT <sup>(130)</sup>:

- titoli, sottotitoli e parole chiave in grassetto;
- paragrafi di quattro-cinque righe al massimo, di circa 45 caratteri per riga;
- utilizzo prevalente della forma attiva;
- spiegazione dei termini tecnico/specialistici e traduzione in italiano di parole straniere;
- predisporre una o più versioni alternative del testo, anche in forma riassuntiva, adatte a più destinatari.

I testi contenuti nei pannelli devono consentire ai visitatori di ricostruire una visione d'insieme dei corredi esposti – che ovviamente sono decontestualizzati sia dal punto di vista culturale che spaziale e temporale – indicandone la natura, l'epoca di riferimento ed il luogo di scoperta; obiettivo dei testi è dunque, partendo dal presupposto che le varie tipologie di pubblico possiedono fabbisogni informativi diversi, permettere l'interpretazione dei contenuti della mostra in una logica, appunto, di narrazione. “È preferibile che i testi siano sintetici e scritti con un linguaggio semplice, comprensibile a qualsiasi tipologia di pubblico; maggiori approfondimenti possono essere rimandati alle audioguide, a schede mobili, oltre che al catalogo scientifico della mostra” <sup>(131)</sup>.

### 3.2 L'allestimento della mostra “il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi”

L'allestimento della mostra “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi” viene suddiviso in cinque sezioni. Come verrà meglio descritto nel capitolo successivo, la mostra è concepita per essere itinerante; pertanto le caratteristiche delle sezioni, che in seguito verranno individuate nella soluzione allestitiva concepita per il Museo Civico di Bassano del Grappa, dovranno essere adattate di volta in volta agli spazi che andranno ad ospitare la mostra nelle varie sedi previste. Di certo si dovrà mantenere l'impostazione in cinque sezioni distinte, altrimenti verrebbe meno la continuità di percorso e verrebbe compromesso il messaggio che si intende veicolare.

Per una miglior comprensione dell'articolazione degli spazi della Galleria Civica si rimanda alle successive due piante (v. figg. 3.2.1 e 3.2.2).

---

<sup>130</sup> De Milano, Sciacchitano, 2015, pag. 58

<sup>131</sup> Manoli, 2015, pag. 149

Fig. 3.2.1: Galleria Civica – piano terra

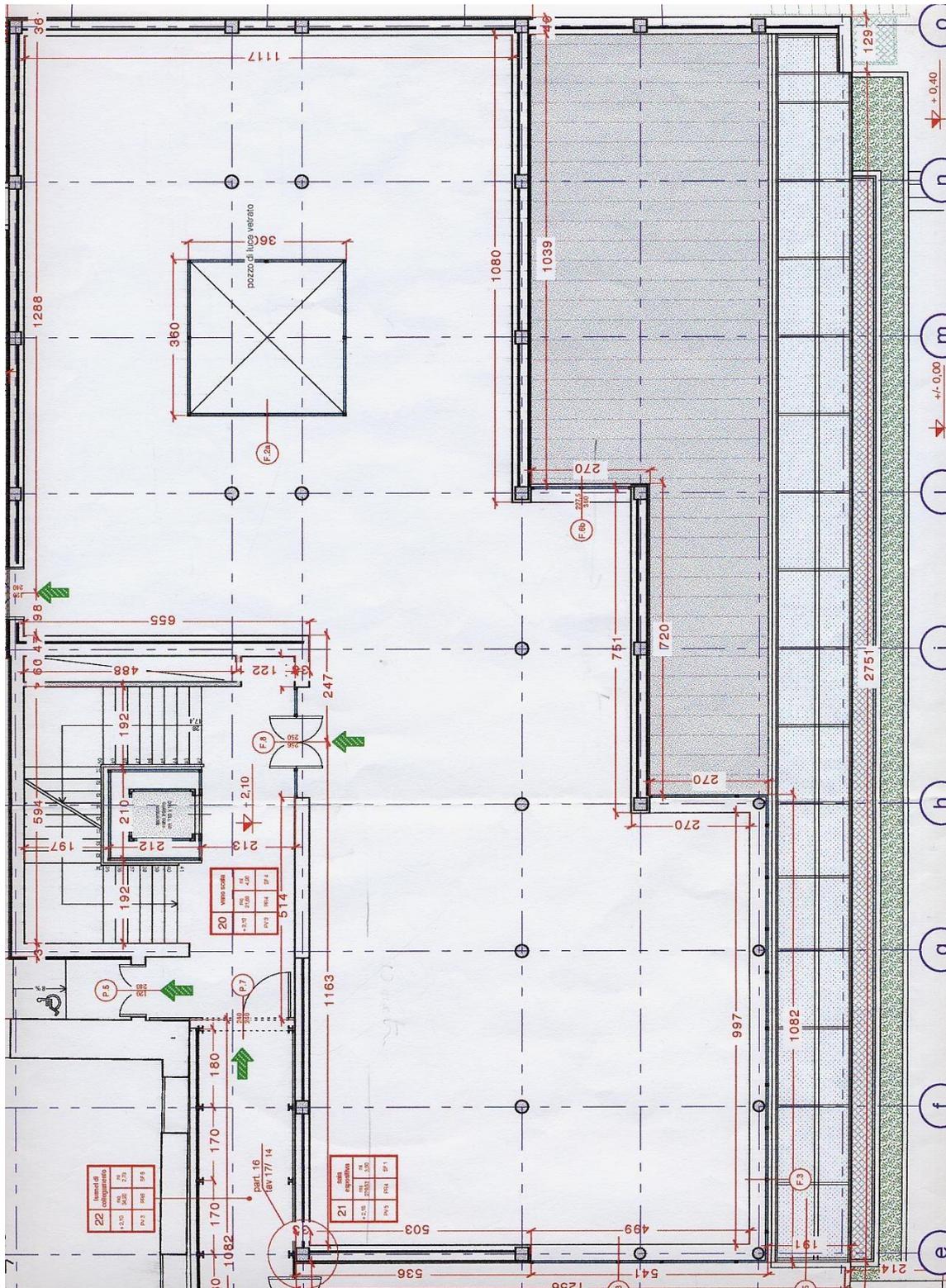
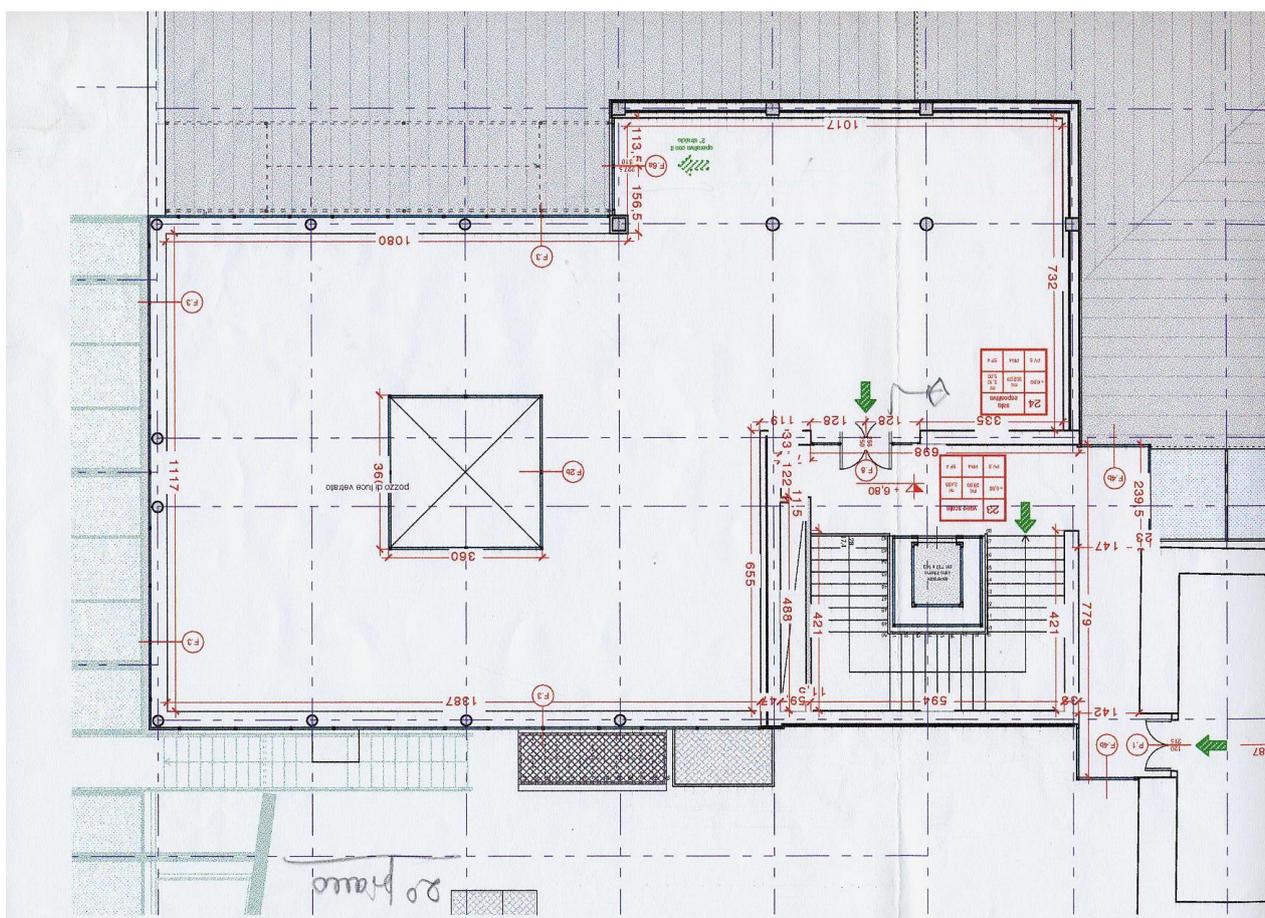


Fig. 3.2.1: Galleria Civica – primo piano



Nel corridoio al piano terra che conduce alla prima sala della Galleria Civica, lo spazio che il Museo Civico di Bassano del Grappa riserva all'allestimento di mostre temporanee, dovranno essere collocati il *colophon* di mostra e una serie di inserti grafici, di forte impatto emotivo, incentrati sulla tematica bellica; il corridoio, idealmente concepito come una sorta di *dromos* di una tomba, non dovrà dunque veicolare contenuti testuali (ad eccezione del *colophon*), ma suscitare curiosità e instaurare un primo legame empatico con il visitatore.

La successiva prima sezione, collocata nella prima sala, è introduttiva e di contesto, per preparare il pubblico all'esperienza di visita; vengono dunque fornite indicazioni storico-cronologiche sui caratteri evolutivi della società villanoviana ed orientalizzante. L'intero apparato didattico, nelle sue varie declinazioni (pannelli, didascalie, inserti grafici etc) è pensato per permettere al visitatore la comprensione di concetti chiave legati alla società, all'architettura e alle arti figurative. Otto reperti archeologici, collocati ognuno in singole teche protettive e selezionati per il loro valore artistico e concettuale, accolgono il visitatore nel suo primo approccio ai reperti in mostra.

La seconda sezione ha una funzione di raccordo: ospita due reperti (il cratere di Aristonothos ed il Tridente di Vetulonia), collocati ciascuno in una distinta teca protettiva, che anticipano la tematica bellica; il primo per la sua iconografica – la rappresentazione di una battaglia navale tra Greci ed Etruschi – il secondo perché ad un primo impatto può sembrare un'arma da offesa, pur essendo in realtà un'insegna con il ruolo di identificare il personaggio che la possedeva come individuo di altissimo rango.

La cesura tra la prima e la seconda sezione, così come tra la seconda e la terza, deve essere evidente: diverso colore alle pareti, stacco netto nel rivestimento del pavimento, inserti grafici *ad hoc*. Il visitatore dovrà rendersi immediatamente conto che tutto ciò che risulta visibile intorno a lui costituisce una sorta di braccio gentile che lo accompagna, con cortesia e curiosità, verso il cuore della mostra, rappresentato dalla terza sezione.

Essa ospita l'intero corredo di cinque tombe, due d'ambito villanoviano (Tomba 85 della necropoli di Selciatello Sopra di Tarquinia e Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci di Volterra) e tre di periodo orientalizzante (la tomba "a pozzo" del tumulo B della necropoli di Prato Rosello ad Artimino e le tombe A e H1 della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo). Attraverso la lettura, la mappatura e l'integrazione dei reperti, possibile grazie alle scelte allestitivo poste in essere (il loro posizionamento, la convergenza della luce, l'apparato didattico), il visitatore dovrà comprendere il tipo e la funzione delle varie armi – difensive ed offensive – le panoplie utilizzate, nonché le tattiche militari adottate nel villanoviano e nell'orientalizzante.

Successivamente il visitatore sale al secondo piano della Galleria Civica e viene accolto nuovamente da un corridoio: tanto il primo era diritto e di facile percorrenza, quanto il secondo è invece tortuoso, con una prima svolta ad "L" ed una seconda "ad U". Anche in questo ambiente giocano un ruolo di rilievo l'apparato grafico e le luci, con l'introduzione di un nuovo veicolo di comunicazione sensoriale: il messaggio sonoro. Il corridoio è concepito essenzialmente buio, con inserti di luce che, a spot, illuminano raffigurazioni grafiche di guerrieri che salutano i propri cari e si equipaggiano per la guerra. L'audio percepito, angosciante e quasi opprimente, deve essere inequivocabile: il rumore ed il frastuono di una battaglia. Al termine del buio corridoio il visitatore si trova la strada sbarrata da una tenda di lana, realizzata a maglie strette per essere oscurante, decorata con un motivo geometrico; tale soluzione allestitiva vuole richiamare la tenda di *próthesis* e sottolineare il passaggio dalla vita (il guerriero che saluta i propri cari) alla possibile morte in battaglia.

Oltre la tenda il visitatore deve provare una nuova sensazione di contrasto, data dal passaggio da un ambiente buio ad uno estremamente luminoso; si troverà, infatti, nella sezione multimediale, una

vasta sala, di forma rettangolare, le cui pareti ospitano la proiezione di un video che ricostruisce una battaglia d'epoca orientalizzante, con uno dei protagonisti equipaggiato con una panoplia identica a quella del guerriero sepolto nella tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo.

Il passaggio dalla terza alla quarta sezione, rimarcato dalla presenza delle scale e dal transito ad un diverso piano, non viene così inteso come una transizione forzata che taglia il ritmo di visita, ma come un evidente passaggio da un ambiente allestito con una logica razionale ad uno dove ne prevale una evocativa (scelta consapevole di passaggio dal museo razionale al museo evocativo).

La quinta sezione, infine, collocata sempre nella sala del primo piano della Galleria Civica, ospita l'aula didattica, cui si accede tramite una porta inserita nel corridoio, poco dopo la svolta a "U". L'ambiente destinato alla didattica è dunque attiguo, indipendente e separato dal percorso di visita per due ragioni:

1. per consentire lo svolgimento delle attività laboratoriali senza inficiare la corretta fruizione da parte del pubblico;
2. per permettere la progettazione di attività didattiche che prevedono, dopo la visita delle collezioni esposte al piano terra, una prima sosta nella sezione multimediale ed un successivo approfondimento nell'ambiente adiacente.

Oltre ai tavoli e alle sedie per gli alunni, è prevista la realizzazione, tramite applicazione di interventi di archeologia sperimentale, di ricostruzioni in materiale plastico:

1. delle armi difensive esposte nei cinque corredi che caratterizzano la terza sezione;
2. dell'intero equipaggiamento difensivo di un oplita, tra cui l'elmo corinzio esposto nella sezione archeologica permanente del Museo Civico di Bassano del Grappa.

Tali armi costituiscono strumento didattico per gli operatori che conducono le attività laboratoriali, i quali potranno, con esempi concreti, spiegare le differenze tra il modo di combattere villanoviano ed orientalizzante (armamento leggero ed ordine sparso di combattimento) e la falange oplitica (armamento pesante e formazione serrata in linea).

La riproduzione delle armi può, inoltre, consentire la collocazione delle stesse su appositi piedistalli mobili da collocare nella terza sezione della mostra, permettendo così anche la progettazione di visite guidate per non vedenti ed ipovedenti.

Alle pareti saranno affissi quattro grandi pannelli in dbond (v. pannello n. 1, n. 2, n. 3 e n. 4 in appendice), che ospitano le ricostruzioni fatte da Giuseppe Rava e Paolo Pero di guerrieri villanoviani

(con i suggestivi e caratteristici volti dipinti di rosso), d'epoca orientalizzante e arcaica (oplitica). Il dbond, costituito da due strati di copertura in alluminio dello spessore di 0,3 mm e da un'anima in polietilene o minerale, permette la realizzazione di pannelli rigidi, non soggetti a deformazioni, facilmente rimuovibili; la scelta del materiale, sebbene più costoso rispetto al forex (più fragile e tendente a deformarsi con il tempo), deriva dall'ipotesi organizzativa iniziale di concepire la mostra come itinerante.

Infine, nella progettazione dell'allestimento della mostra "Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi", un focus particolare viene destinato ai bambini della scuola primaria, con l'introduzione del personaggio di "Aule" – un giovane guerriero etrusco il cui nome richiama ai bimbi il mondo della scuola – che in ogni sezione della mostra accompagna alla visita il pubblico dei più piccoli mediante pannelli ad hoc che veicolano i concetti chiave dell'esposizione adottando un approccio didattico ludico e coinvolgente.

Lungo il percorso di visita, in particolare al piano terra, saranno inserite delle aree di sosta, per permettere al visitatore di non incorrere nel fenomeno che la letteratura in materia definisce "fatica da museo".

L'attenzione al pubblico dei più piccoli emerge fin da subito, al momento dell'ingresso in biglietteria; è prevista, infatti, la consegna gratuita ai bambini della scuola primaria di una breve brochure cartacea contenente giochi e spunti di riflessione sulla tematica di mostra, strutturata per rendere accattivante l'esperienza di visita.

Sempre in biglietteria e nel corridoio di accesso alla mostra verranno posizionati quattro QR code, dalla cui lettura sarà possibile scaricare gratuitamente l'audioguida nelle sue varie versioni (italiano per adulti, italiano per bambini, inglese per adulti, inglese per bambini), concepita come un lungo racconto, suddiviso in tre parti, corrispondenti alle prime tre sezioni della mostra; la quarta sezione, per la sua natura già immersiva e di facile lettura, non necessita di essere illustrata nell'audioguida.

### 3.3 Il percorso di visita

Il presente sottoparagrafo ospita i contenuti veicolati nell'apparato didattico delle prime tre sezioni della mostra "Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi".

La stesura dei testi dovrà necessariamente essere a cura di un esperto nella revisione linguistica, affinché possano possedere le caratteristiche – di sintesi, chiarezza terminologica e di narrazione – indicate nel precedente paragrafo 3.1.

Si propone di seguito la versione integrale, al massimo grado di approfondimento, cui il visitatore potrà accedere mediante la lettura di appositi QR code inseriti nei pannelli didattici, oppure la consultazione di tablet disposti nelle varie sezioni.

#### 3.3.1 Sezione 1: la rivoluzione villanoviana

Per comprendere il ruolo di rilievo che la tematica bellica ha detenuto nella cultura Etrusca risulta sufficiente risalire al nome etnico del popolo – *Rasna*, *Rasenna* – la cui prima attestazione diretta è costituita da un'iscrizione, in cui viene presentata nella forma arcaica *rasunie*, rinvenuta a Pontecagnano (tomba 3509) in un contesto di pieno VII secolo a. C.; inoltre, in un celebre passo Dionigi di Alicarnasso (I, 30,3), il nome Rasenna viene attribuito all'*hegemon* (capo eponimo) degli Etruschi, specificando poi che quest'ultimi "si chiamavano nello stesso modo di quello".

"Rasna rappresenta, dunque, il nome etnico degli Etruschi, ma esso riveste innanzitutto un significato socio-istituzionale, evocando la comunità maschile dei liberi: il popolo, forse nell'originaria accezione di "popolo in armi", analogamente al latino *populus*"<sup>(132)</sup>.

La cultura villanoviana, che abbraccia l'arco temporale che va dall'inizio del IX secolo a.C. ai primi tre quarti dell'VIII secolo a.C, abbraccia, per quanto concerne l'Etruria propria, "due vaste aree comprensoriali ben distinte e che rimarranno tali anche nei secoli seguenti: un'area meridionale con i centri principali di Veio, Cerveteri, Tarquinia, Vulci, Volsinii, e una settentrionale, a sua volta scomponibile in un comprensorio costiero con i centri di Vetulonia e Populonia, e uno interno dominato da Chiusi e Volterra"<sup>(133)</sup>.

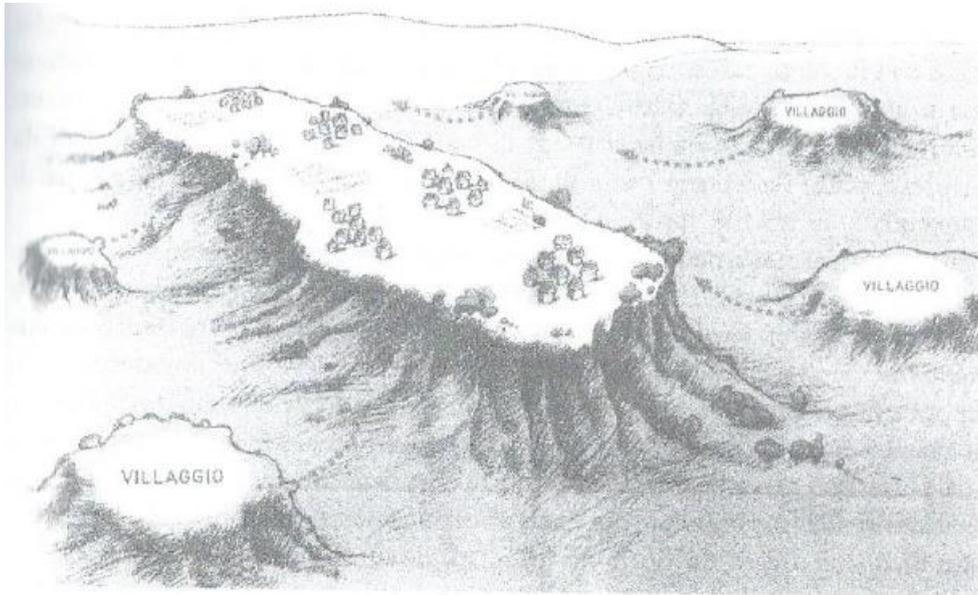
---

<sup>132</sup> Cerchiali, 2012, pag. 139

<sup>133</sup> Cateni, 1998, pag. 9

Nel IX secolo a.C., “alla serie di villaggi posti per lo più su altopiani difficilmente accessibili, con priorità difensiva rispetto all’esigenza dell’agricoltura, subentrano gli insediamenti su ampi pianori dove la popolazione si raggruppa in un’unica unità orografica”<sup>(134)</sup>.

Fig. 3.3.1: Ricostruzione schematica della nascita di un centro protourbano<sup>(135)</sup>



Le necropoli di IX secolo a.C. erano costituite da tombe “a pozzetto”, a volte costruite semplicemente scavando una buca nel terreno, talvolta rivestendo la buca con pareti di pietra con funzione di rinforzo. In relazione alle sepolture femminili, “Il pozzetto era in genere chiuso da una pietra o da un grosso ciottolo che emergeva dal terreno e che quindi segnalava all’esterno la presenza della sepoltura. Il rito della cremazione prevedeva la raccolta dei resti carbonizzati del defunto in un contenitore-cinerario di forma biconica chiuso da una ciotola. Sia il cinerario che la ciotola erano fatti di un impasto di argilla non depurata, lavorato a mano senza l’ausilio del tornio”<sup>(136)</sup>. Le tombe maschili presentavano le medesime caratteristiche, con l’unica differenza nella copertura a forma di elmo collocata sul cinerario biconico.

Nell’area meridionale è attestata la presenza, in luogo del cinerario biconico, di urne a capanna – il tipico ossuario maschile di rango – come introdotto dal primo reperto esposto in mostra (v. fig. 3.3.2), prestito del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, ivi rinvenuto e risalente al 850-825 a. C.<sup>(137)</sup>.

<sup>134</sup> Bartoloni, 2012, pag. 89-90

<sup>135</sup> Bartoloni, 2012, pag. 89, fig. 3.1

<sup>136</sup> Cateni, 1998, pag. 10

<sup>137</sup> Dore, 2019, pag. 74, fig. 8

Fig. 3.3.2: Urna a capanna



Sia dal punto di vista della tipologia degli insediamenti che allargando lo sguardo agli elementi costitutivi della cultura materiale rinvenibili dall'analisi dei cinerari e della loro decorazione, la cultura villanoviana di IX secolo si presenta uniforme, ugualitaria; ciò inizialmente ha indotto ad ipotizzare che tale cultura si fondasse su una proprietà collettiva dei mezzi di produzione. Come testimoniato però dal primo reperto esposto in mostra, la presenza a Tarquinia di una “concentrazione di sepolture di prestigio, eccezionale per un'età così antica, ha permesso di riconoscere già nella prima fase villanoviana dinamiche di formazione di un'élite sociale, un “primitivo ceto dominante”, collegabile ai profondi processi di riassetto del territorio in atto all'inizio dell'età del ferro”<sup>(138)</sup>.

Già alle soglie dell'VIII secolo a. C., visto il progressivo aumento qualitativo e quantitativo del materiale che compone i corredi rivenuti, l'apparente *koinè* villanoviana – e l'austerità che caratterizzava il materiale di accompagnamento delle relative sepolture – lascia il posto ad una realtà che, soprattutto nell'Etruria meridionale (l'area che andrà ad ospitare le future città di Veio, Caere, Tarquinia e Vulci), denota la presenza dei primi dislivelli sociali: più numeroso è il materiale fittile di corredo, non più miniaturizzato, maggiori rinvenimenti di bronzi (armi, vasellame, ornamenti personali) e delle prime importazioni di ceramica geometrica di fabbrica euboica e, in generale, e segnali di intessute relazioni commerciali con la daunia, l'enotria e la Sardegna.

“Se nella prima metà dell'VIII secolo le differenze di ricchezza si presentano in maniera “polare” con una contrapposizione cioè tra alcuni individui connotati come persone di rango e il gruppo che conserva la consueta omogeneità, nella seconda metà del secolo le stesse differenze acquistano un

---

<sup>138</sup> Dore, 2019, pag. 74

carattere di crescente stratificazione, con un numero maggiore di livelli di ricchezza, che denotano un'articolazione sociale complessa, nella quale alcuni gruppi elitari, già in formazione nella fase precedente, acquistano progressiva autocoscienza in misura direttamente collegata ai dislivelli esistenti nel complesso della società" (139).

Analizzando, ad esempio, la necropoli dei Quattro Fontanili di Veio, in cui le tombe più ricche delle prime decadi dell'VIII secolo a. C. sono solo una quindicina ed ospitano guerrieri e donne di rango, "si ha dunque l'impressione che, almeno all'inizio, la distinzione di ricchezza tenda a qualificare un livello di controllo e di comando, in altre parole individui riconosciuti come «capi», *paterfamilias* (e *materfamilias* all'interno di un gruppo che si intende autorappresentare come unitario" (140). Su tali individui si tende a concentrare il surplus prodotto dalla comunità, generato dalla progressiva divisione del lavoro e da produzioni che, per la prima volta, tendono a realizzarsi al di fuori della sfera domestica. Accanto ad una progressiva crescita demografica si assiste all'aggregarsi attorno a nuclei di maggiore ricchezza di figure professionalmente specializzate (metallurghi, vasai) inizialmente estranee alle comunità.

"In conclusione, la differenziazione fra le classi e fra i diversi insediamenti villanoviani è il prodotto di differenze fra le risorse disponibili, di un'espansione demografica, di un'espansione territoriale delle singole comunità ai danni delle altre e infine di una crescente divisione del lavoro, effetto e causa di domanda e di offerta di ulteriori beni e servizi" (141). Il fenomeno così descritto appare particolarmente evidente nell'Etruria meridionale dove "i profondi mutamenti sociali furono sottolineati dal rinnovamento delle forme di popolamento del territorio: dalla fittissima maglia di insediamenti dell'età del Bronzo finale, impiantati su rocche isolate vaste alcuni ettari, si passa nell'età del Ferro a una rete di poche centri protourbani, che occupano pianori estesi decine di ettari" (142).

Sempre attorno alle prime decadi dell'VIII secolo a. C. assistiamo, in Etruria, ad un radicale cambiamento nella storia del paesaggio, con nuovi insediamenti che "rioccupano in parte quei territori che apparivano abbandonati all'inizio dell'età del Ferro, ma risulta ora evidente il legame gerarchico tra i centri maggiori e quelli minori" (143). Tarquinia e nuovamente Veio rappresentano casi emblematici di questo fenomeno, del fatto cioè che questa prima fase di urbanizzazione, sia posteriore

---

<sup>139</sup> Torelli, 1986, pag. 33

<sup>140</sup> Torelli, 1981, pag. 53

<sup>141</sup> Torelli, 1986, pag. 34

<sup>142</sup> Naso, 2000, pag. 111

<sup>143</sup> Bartoloni, 2012, pag. 106

alla nascita dei villaggi che connotano alcuni insediamenti villanoviani; a Veio sono state rinvenute tre necropoli villanoviane (Grotta Gramiccia, Quattro Fontanili-Vaccareccia e Valle La fata), con buona probabilità afferenti ad altrettanti villaggi, con segni di insediamenti anche in località Monte Campanile e presso il tempio di Portonaccio, in aree adiacenti al perimetro urbano della città storica. Ugualmente a Tarquinia l'abitato villanoviano in località Monterozzi è fuori dal perimetro della città arcaica e classica.

La dislocazione dei centri protourbani (Vulci, Tarquinia, Caere) a cinque sei chilometri dal litorale, quindi nell'entroterra ma nei pressi del mare, "sottolinea l'importante funzione svolta dagli scambi marittimi nell'economia degli insediamenti; proiettate sul mare, le comunità etrusche entrarono presto in contatto con le popolazioni che erano attratte dalle risorse naturali reperibili nella Toscana e nel Lazio settentrionale" (144).

### 3.3.2 Sezione 1: la cultura villanoviana: i primi commerci e l'incontro con il mondo greco

Molti manufatti rinvenuti in tombe di età villanoviana, bronzi in particolare, testimoniano l'esistenza di legami commerciali con l'Europa transalpina e con la cosiddetta cultura dei «campi d'urne»; spade ad antenne ed elmi crestati e pileati, molto diffusi in area centroeuropea, sono attestati nei corredi di defunti villanoviani di alto rango, forse ad indicare la presenza in Etruria di bronzisti transalpini.

Sempre in età villanoviana, secondo un commercio che risale al Bronzo finale, perdura l'importazione dal baltico dell'ambra, lavorata in diversi centri (Verucchio, Vetulonia, Veio, Agro falisco) ed utilizzata per ornamenti personali in virtù delle proprietà terapeutiche e della funzione apotropaica che le erano riconosciute.

Essendo le prime comunità etrusche di fatto proiettate sul mare, furono inevitabili i contatti con quelle popolazioni, sardi e corsi in primis, interessate dalle risorse, soprattutto metallifere, presenti sul litorale; la stessa fondazione di Populonia, il principale centro metallurgico d'Etruria, è attestata nelle fonti latine come ad opera di Corsi, poi scacciati dai Volterrani. Le medesime fonti attestano poi la presenza in loco di una pirateria corsa e sarda, ad indicare come, "in questa fase di formazione, coincidente con la prima età del Ferro, l'interferenza tra il mondo sardo e corso da una parte ed etrusco dall'altra sia particolarmente vivace e destinata a sussistere, sia pure con una curva lentamente discendente, per tutta l'età arcaica e fino a quella classica" (145). Tale interferenza è probabilmente

---

<sup>144</sup> Naso, 2000, pag. 111

<sup>145</sup> Torelli, 1986, pag. 60

dettata dalla necessità, da parte degli Etruschi, di scambiare il ferro estratto nei propri giacimenti con il rame proveniente dalla Sardegna, isola in cui è attestata, fin dal IX secolo a. C., la presenza di maestranze in possesso del complesso *know-how* necessario per l'estrazione e la lavorazione di metalli.

Sempre grazie all'intermediazione dei popoli sardi, si attestano rapporti commerciali con i Fenici, grazie ai quali l'Etruria si apre ai rapporti commerciali con l'area levantina: nell'VIII secolo a. C. compaiono, infatti, nei corredi *orientalia* quali perline di pasta vitrea, oggetti di faïence, scarabei e pendagli, coppe baccellate, nonché tripodi e la caratteristica «fiasca da pellegrino» popolarissima in Egitto ed in Siria.

La svolta per la nascente civiltà etrusca si ebbe però con l'incontro con il mondo greco, in particolare euboico: attorno al 775 a. C. è, infatti, attestata la nascita dell'*empóron* di Pithekoussa (Ischia), dai cui scavi è emersa la presenza di una vivace realtà non solo commerciale, ma anche artigianale. La prima testimonianza materiale dell'esistenza di scambi commerciali con il mondo euboico “è la presenza nei corredi funerari di Tarquinia, Cerveteri e Veio di coppe biansate, di produzione per lo più euboica, dipinte sulla vasca nella zona tra le anse con ornato e semicerchi pendenti nel e più antiche, a “chevrons”, o con metope a uccello nelle più recenti” <sup>(146)</sup>.

L'elemento più significativo di questa fase, in base al quale si può effettivamente parlare di svolta, non è tanto la presenza nei corredi di oggetti di ceramica geometrica di importazione euboica a testimoniare un'innovazione stilistica, quanto l'introduzione di nuove tecnologie, in particolare “il processo di depurazione delle argille (le ceramiche indigene erano eseguite in argilla non depurata, il c.d. impasto bruno o scuro) e l'uso del tornio e perciò stesso l'esistenza dell'artigiano come produttore autonomo a tempo pieno” <sup>(147)</sup>.

La prima metà dell'VIII secolo a. C. segna dunque una fase in cui le nascenti aristocrazie etrusche assimilano dai Greci tecniche e modelli figurativi e culturali; risale a questa fase l'introduzione del consumo cerimoniale di vino e del banchetto, l'ideologia funeraria eroica, l'introduzione della scrittura, il rituale del dono etc.

---

<sup>146</sup> Bartoloni, 2012, pag. 108

<sup>147</sup> Torelli, 1986, pagg. 65-66

### 3.3.3 Sezione 1: la cultura villanoviana: il simposio

“È stato suggerito che in Etruria era conosciuto un vino locale fin dal IX secolo a.C. sulla base della presenza di vinaccioli in contesti di quel tempo e di vasi coevi che potevano far parte di servizi da vino, inoltre che nell’VIII secolo poteva essere arrivato vino dal Vicino Oriente, ma è con l’importazione dall’Eubea che il vino in Etruria si carica di una valenza economica, sociale, antropologico-culturale” (148). I ritrovamenti in tombe villanoviane dell’Etruria meridionale, datate alla metà dell’VIII secolo a.C., di olle e *stamnoi*, forme vascolari connesse al consumo del vino, di derivazione euboico-pitecusana attestano, con buona probabilità, l’adozione definitiva in Etruria, in quel periodo, della già presente *vitis vinifera*, secondo un influsso proveniente direttamente dal mondo greco, senza intermediazione latina.

Il consumo del vino e l’introduzione di un nuovo modo di banchettare – l’usanza di consumare in comune vino e carni da parte di personaggi di elevato rango sociale – sono segnali dell’assimilazione, da parte dei nascenti gruppi aristocratici etruschi, di tecniche e di bagagli valoriali propri del mondo greco; il consumo cerimoniale del vino, nello specifico, diventa elemento distintivo dei gruppi aristocratici. Ecco dunque che, sulla base dell’analisi dei corredi, “nel vasellame greco di destinazione simposiaca si possono riconoscere i doni cerimoniali offerti dai coloni greci alle élites indigene per intraprendere relazioni e accedere alle risorse che queste detenevano” (149).

A sua volta, l’usanza del simposio e la sommatoria di valori in esso incarnati rimandano al Vicino Oriente, in area siriana – con un evidente richiamo alla cerimonia di area siro-palestinese, definita *marzeah* nelle fonti bibliche – con un’introduzione in ambito greco forse grazie alla presenza delle colonie fenicie nel Mediterraneo centrale.

Di derivazione greca è anche la tipologia di vino che viene consumato, caratterizzato da un elevato grado di aromaticità e di sapidità; “corredi funerari dell’Etruria e del Lazio databili a partire dall’ultimo quarto dell’VIII secolo a. C. insieme alle anfore vinarie contengono tripodi fittili di una forma caratteristica (*tripod-bowl*) con tracce di usura sul fondo interno, che ne indicano l’uso come mortai per ridurre in polvere le sostanze aromatiche da miscelare al vino per esaltarne il gusto (150).

---

<sup>148</sup> Camporeale, 2009, pag. 26

<sup>149</sup> Naso, 2000, pag. 116

<sup>150</sup> Naso, 2000, pagg. 116-117

### 3.3.4 Sezione 1: l'orientalizzante, la società dei *principes*

La tematica del simposio e del consumo vino viene utilizzata per scandire il passaggio tra il villanoviano e l'orientalizzante, periodo definito anche “Età dei Principi” o “fase aristocratica”, coincidente in Etruria con l'arco cronologico che va dal 730 a. C. al 580 a. C..

Dalla prima metà del VII secolo a.C, infatti, compaiono nei corredi etruschi, in abbinata al vasellame patorio, grattugie metalliche in bronzo o eccezionalmente in argento, ad indicare l'usanza di conferire sapidità al vino mediante l'introduzione di formaggio grattugiato.

Sarà proprio il commercio del vino a garantire enorme ricchezza ai *principes*; infatti, “a cominciare dalla seconda metà del VII secolo a. C. e per i due secoli successivi anforoni da trasporto e vasellame del servizio da vino di bucchero e di ceramica etrusco-corinzia – *kantharoi*, coppe, attingitoidi, brocchette – sono stati inventati in tante località del bacino del Mediterraneo, dalla foce dell'Oronte in Siria fino alle Colonne d'Ercole (Stretto di Gibilterra) e sulle coste atlantiche della penisola iberica<sup>(151)</sup>.

Come indicato nel paragrafo 3.3.2, non è possibile comprendere la cultura etrusca nel passaggio tra il villanoviano e l'orientalizzante senza considerare quanto progressivamente le nascenti aristocrazie si imbeverano della cultura greca – da intendersi nella sua totalità: cretese, corinzia, euboico-cicladica, coloniale – e quanto stretto sia il legame che, nel corso dei secoli, si è instaurato tra il mondo ellenico e quello orientale. “La cultura orientalizzante ha avuto così entusiastica accoglienza in Etruria che alcuni storici moderni, in virtù di una superficiale analisi, non hanno esitato a fare l'equazione «arrivo della cultura orientalizzante = arrivo degli Etruschi dall'Oriente», tanto è apparso fastoso ed abbagliante lo sviluppo di quella cultura in territorio etrusco”<sup>(152)</sup>. In realtà il fenomeno detiene, come si è detto, una matrice di derivazione greca, e viene acquisito in prima istanza come cultura regale, di *lucumones*, in base alla definizione data ai re etruschi dalle fonti latine. Le particolari dinamiche produttive che hanno caratterizzato, inizialmente nella sola Etruria meridionale, la seconda metà dell'VIII secolo a. C. – progressiva concentrazione della ricchezza e accentramento dei meccanismi di produzione e di controllo della ricchezza nelle mani di una ristretta *elite*, la produzione di un surplus che può essere rimesso in circolazione attraverso il commercio – hanno fatto sì che tale cultura, inizialmente di natura regale, si trasformasse ben presto in cultura di *principes* o di “potenti” (*dynatoi/dynatotatoi*).

---

<sup>151</sup> Camporeale, 2009, pag. 35

<sup>152</sup> Torelli, 1981, pag. 69

Analizzando la natura di tale aristocrazia, interessante sottolineare come le genti siano “acefale”: “mancano, cioè, di un capo unitario, configurandosi come un’organizzazione estesa e complessa di più famiglie, ciascuna dotata di autonomia e di una propria gerarchia interna, in grado di sviluppare forme avanzate di cooperazione nella gestione delle risorse e della manodopera, nelle strategie di conservazione della proprietà e nei meccanismi di difesa: ciò spiega, a livello dei *realia* archeologici, la compresenza di tombe “principesche” all’interno di uno stesso insediamento, per di più dislocate in sepolcreti distinti da attribuire a gruppi familiari diversi” (153). Le magniloquenti realizzazioni architettoniche che hanno segnato il paesaggio di Caere, Veio e Tarquinia, per citare i principali centri di potere dell’Etruria meridionale, consistono non in un singolo tumulo regale, ma in decine, tutti con il medesimo fasto e simboli di potere, a testimoniare la presenza di una classe dirigente dalle straordinarie capacità economiche. I corredi rivenuti nelle citate tombe testimoniano la sepoltura non di “re”, soggetti “a capo di una comunità organizzata in modo politicamente strutturato, quanto piuttosto di “*primi inter pares*”, cioè dei rappresentanti di quelle “*gentes*” che – grazie alla loro ricchezza e al prestigio individuale – hanno il controllo e allo stesso tempo garantiscono la stabilità e l’ordine sugli abitati di loro competenza, esercitando un potere pressoché assoluto” (154).

Si viene così a costituire una società piramidale – al cui apice si colloca una serie di *principes*, nelle cui persone accentra il potere politico, religioso e militare – connotata da una rigida organizzazione gerarchica, che valorizza l’autorità personale del capofamiglia, secondo una linea privilegiata di parentela e di successione.

La centralità che nella società gentilizia detiene la costruzione genealogica è testimoniata dalla celebrazione della morte del principe capostipite, la cui figura viene eroicizzata; in tale processo "assume un’importanza rilevante la ricezione attiva del mito greco che consente ai gruppi dominanti di appropriarsi di modelli funzionali all’elaborazione di un “linguaggio del potere” condiviso con le altre aristocrazie mediterranee” (155).

Sempre ai contatti con il mondo greco, in particolare euboico, si deve l’introduzione in Etruria della scrittura; datano agli anni tra la fine dell’VIII ed i primi del VII secolo a. C. le prime testimonianze epigrafiche, la cui tipologia delle lettere rimanda appunto all’alfabeto utilizzato dalle colonie euboiche nell’Etruria campana. “Buona parte delle iscrizioni etrusche del VII secolo a. C. sono su oggetti di materiale prezioso – ori, argenti, avori, ceramica dipinta, bucheri decorati – e contengono

---

<sup>153</sup> Cerchiali, 2012, pag. 131

<sup>154</sup> Sandrelli, 2018, pag. 52

<sup>155</sup> Cerchiali, 2012, pag. 132

l'indicazione della proprietà dell'oggetto iscritto" (156). L'utilizzo della scrittura, infatti, limitato in questa fase a formule parlanti di possesso («io, oggetto, appartengo ad X») o di dono («io, oggetto, sono stato donato da X a Y») è ad esclusivo appannaggio dell'aristocrazia gentilizia. «Il valore ideologico, magico-religioso e anche di controllo sociale della tecnica scrittoria, è sottolineato dal fatto che in molte tombe principesche si depongono oggetti per la scrittura – tavolette, calamai – o anche distintivi di ruolo del possessore – la fusaiola – incisi con alfabeti e sillabari" (157).

Interessante notare come una delle prime attestazioni dell'utilizzo della scrittura in Etruria sia stata rinvenuta su alcuni rocchetti di impasto a Veio, nella tomba 870 della necropoli di Casale del Fosso; tale tomba, databile tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII secolo a. C., ospita un corredo femminile, a testimonianza dell'importanza che la donna deteneva nella coeva società etrusca – dettata, ad esempio, dalla presenza del matronimico nell'onomastica – e del ruolo che rivestiva, soprattutto in materia di circolazione dei beni di ornamento; la funzione essenziale di tali beni è ben esemplificata dal ritrovamento di beni sontuosi destinati al *mundus muliebris* quali la *parure* aurea della principessa inumata a Caere nella tomba Regolini Galassi e le collane d'ambra rinvenute nella necropoli di Verucchio (Rimini). Proprio dalla documentazione dell'Etruria Padana (tintinnabulo bronzeo dalla tomba degli Ori di Bologna e trono ligneo da Verucchio) emerge come alla responsabilità femminile fosse affidato l'intero ciclo di lavorazione della lana, dalla filatura fino alla tessitura.

“La donna risulta portatrice di ricchezze e di nobili ascendenze. Il matrimonio appare lo strumento privilegiato di alleanza tra comunità (o famiglie); è un vincolo di relazioni politiche tra famiglie aristocratiche, oltre che di beni (*hédna*) che sanciscono l'alleanza contratta tra due famiglie" (158).

Come accennato in precedenza, l'introduzione della scrittura fu, per l'aristocrazia gentilizia, un veicolo di controllo sociale; ne deriva che, dall'analisi del *corpus* epigrafico in nostro possesso risalente al VII – VI secolo a. C., sia possibile individuare gli elementi fondamentali della società dei principi. Fenomeno onomastico di fondamentale importanza fu l'adozione della formula bimembre, “nella quale si distingue un gentilizio proprio di una famiglia e un prenome attribuito invece all'individuo appartenente a quella famiglia" (159). Tale formula compare nel VII secolo a. C. in quasi tutte le società dell'Italia antica, con la sola eccezione dell'area venetica, e testimonia l'esistenza di una realtà sociale costituita da gruppi di famiglie i cui membri sono individuati da un designativo non

---

<sup>156</sup> Camporeale, 2009, pag. 26

<sup>157</sup> Torelli, 1981, pag. 127

<sup>158</sup> Bartoloni, 2012, pag. 117

<sup>159</sup> Torelli, 1986, pag. 40

trasmissibile e da un gentilizio, attribuito di ciascuna famiglia trasmesso su base ereditaria, derivante da un antico patronimico.

Dall'analisi epigrafica si delinea così il quadro della società gentilizia di inizio VIII secolo a. C., quando si instaura l'ideologia – ed il connesso potere economico, militare e religioso – del *paterfamilias* e si formano famiglie a carattere patrilineare in possesso di proprietà terriere la cui trasmissione di proprietà (*heredium*) avviene in seno al gruppo familiare. Per quanto concerne il mondo laziale, “l'onomastica attesta così il progressivo irrigidirsi della struttura sociale nella sua cellula fondamentale della famiglia, dove la figura del capostipite assume un valore ideologico determinante, con il culto domestico del *genius* e del *Lar genialis* – espressione della capacità generativa e della riproduzione della cellula familiare nel suo complesso – e con l'esaltazione degli antenati”<sup>(160)</sup>.

In aiuto a comprendere le caratteristiche della società gentilizia etrusca può venire l'organizzazione sociale di Roma nella sua fase arcaica: a Roma alla *familia*, composta da consanguinei che si rifanno all'autorità indiscussa del *paterfamilias*, si affianca la *gens*, organismo sociale di tipo familiare al cui interno confluiscono anche non consanguinei (*clientes*), i quali entrano a far parte del gruppo o spontaneamente – rinunciando così ai propri culti domestici – o tramite resa (*deditio*) dopo un conflitto bellico. Tra il capo della *gens* ed i *clientes* vige il rapporto di vincolo di fiducia reciproca (*fides*); tale rapporto “impone ai *clientes* di ‘ascoltare’ il capo della *gens*, ossia di seguirlo in guerra, di lavorare la terra per lui, di sostenerlo nelle difficoltà, e al capo gentilizio di sostenere in pubblico e in privato le ragioni dei *clientes*, di assisterli in giudizio e così via”<sup>(161)</sup>.

La comparazione tra la società romana delle origini e quella etrusca in epoca orientalizzante è possibile perché il termine latino utilizzato per definire il capo della *gens* è *princeps* (in greco *hegemòn*), termine che non indica la presenza di un rapporto di parentela, ma la detenzione di un potere politico, analogo a quello detenuto dalle aristocrazie etrusche.

Utilizzando le fonti antiche – Dionigi di Alicarnasso *in primis* (II, 9, 2) – emergono anche le differenze tra la società etrusca e quella romana, in particolare per quanto concerne il ceto servile: Dionigi delinea una società dominata dai *dynatòtatoi* (i principi), con alla base della piramide sociale i *penèstai*, assimilabili ai servi della gleba; essi non sono schiavi, in quanto hanno diritto a possedere delle abitazioni, ma non detengono diritti civili (a differenza dei *clientes*). La povertà di tale classe

---

<sup>160</sup> Torelli, 1981, pag. 75

<sup>161</sup> Torelli, 1986, pag. 41

sociale trova il suo contraltare nella *tryphè*, l’ozio lussuoso che varie fonti attribuiscono alla classe dirigente etrusca.

Appare pertanto evidente come la società etrusca in epoca orientalizzante sia di fatto un’oligarchia molto simile a quella degli Spartani, con i *principes* assimilabili agli spartati, in quanto non impegnati in attività produttive, ed i servi - *penèstai* riconducibili agli iloti. Simile è anche, come introdotto in precedenza, la condizione della donna, nel suo ruolo di fattrice, nella “libertà” che detiene, sicuramente maggiore rispetto a quella in possesso dell’omologa ateniese o romana, e nel suo essere strumento di comunicazione del mezzo di produzione fondamentale, la terra. Grosse differenze, invece, tra spartati e *principes* risiedono, oltre che nel diverso approccio alla guerra e al commercio, nella gestione dell’opulenza, bandita a Sparta ed invece, come verrà evidenziato in seguito, basilare per la *tryphè* dell’aristocrazia etrusca.

Infatti, “l’esibizione della ricchezza e del lusso privato costituisce uno strumento essenziale della legittimazione aristocratica: essa si incarna sulla nozione moralista di *tryphè* con cui le fonti denotano in senso negativo uno “stile di vita” esclusivo, che accumuna le élite etrusche a quelle mediterranee attraverso l’esibizione di uno stesso prestigioso apparato culturale e materiale”<sup>(162)</sup>.

### 3.3.5 Sezione 1: l’architettura villanoviana

“Fino alla seconda metà del VII secolo a. C. le strutture pubbliche e domestiche su tutta la penisola italiana erano costituite da capanne, cioè costruzioni di piccole dimensioni (in genere con un solo vano abitabile), caratterizzate dal fatto di essere prive di fondamenta e costruite con materiali deperibili”<sup>(163)</sup>.

Nell’Etruria propria d’epoca villanoviana tali capanne venivano erette distanti tra loro, divise da terreni coltivati e destinati all’allevamento, senza alcun ordine nella dislocazione; le evidenze archeologiche di tali abitazioni, le cui piante erano indifferentemente rettangolari, quadrate, ovali o tonde, sono costituite da buche di palo, canalette di fondazione e, talvolta, frammenti di intonaco ed argilla con impronte di rami e canne.

Caratteristica che accumulava questa tipologia edilizia (v. fig. 3.3.3) era poi la presenza della porta sul lato breve, un tetto testudinato coperto da frascame e impermeabilizzato grazie ad uno strato di

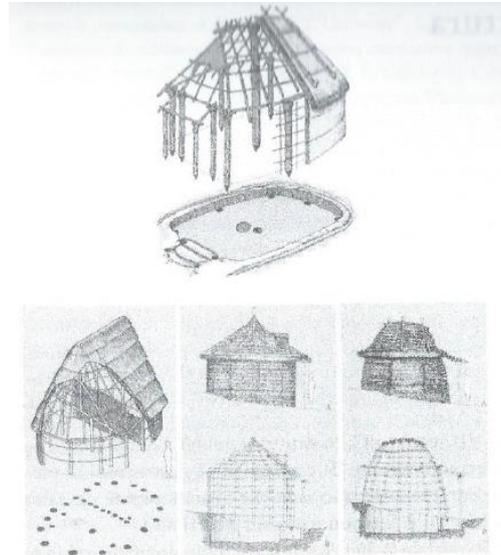
---

<sup>162</sup> Cerchiali, 2012, pag. 130

<sup>163</sup> Bartoloni, 2012, pag. 253

argilla, con fori per la fuoriuscita del fumo del focolare, e di una o più finestre al centro dei lati lunghi per l'illuminazione.

Fig. 3.3.3: Varietà tipologica delle capanne (<sup>164</sup>)



### 3.3.6 Sezione 1: l'architettura orientalizzante

Alla fine dell'VIII secolo a. C., quando, come introdotto in precedenza, sono già ben evidenti le diseguaglianze sociali e presenti alcune figure apicali, nell'Etruria propria, accanto alle capanne a pianta per lo più curvilinea emergono strutture a pianta rettangolare, con apertura su un lato lungo e ampio cortile antistante; tali costruzioni domestiche possono essere considerate le prime residenze principesche, con funzione di centri politici ed istituzionali attorno ai quali gravitava la comunità di riferimento.

L'abitazione del principe “viene utilizzata per mostrare lo status sociale del proprietario. Consiste essenzialmente in una corte, delle stalle e scuderie, un portico dove dormivano gli invitati, stanze private dove immagazzinare armi e ricchezze, camere per le donne, e la grande sala o *megaron* – una stanza allungata con troni o sedili lungo le pareti e un focolare al centro. Gli scavi negli abitati etruschi stanno mettendo in luce case di legno a pianta rettangolare con tre ambienti con una sala centrale per le riunioni della comunità (Populonia Roselle, Casal Marittimo)” (<sup>165</sup>). Il grande *megaron* centrale, i portici e il cortile ospitavano dunque azioni comunitarie, banchetti *in primis*, di evidente carattere

<sup>164</sup> Bartoloni, 2012, pag. 254, fig. 8.1

<sup>165</sup> Bartoloni, 2012, pag. 113

politico, secondo una concezione ideologica – il banchetto regale – ben attestata anche in Omero. Esempi di abitazioni a struttura rettangolare – opzione che permette un più razionale sfruttamento degli spazi interni e pone le basi del primo allineamento delle costruzioni sul reticolo stradale – sono stati rivenuti sull’acropoli di Populonia, a Casale Marittimo, a Roselle e a Tarquinia.

Analizzando la coeva architettura funeraria, risalgono a questo periodo le prime forme monumentali delle sepolture. “In Etruria meridionale le tombe a camera sono contenute entro giganteschi tumuli, che con diametri fino a 50-60 metri costituiscono il vistoso *sèma* del possesso della terra: il loro uso, destinato in origine ad un singolo personaggio, viene in seguito esteso alla stirpe”<sup>(166)</sup>. I grandi tumuli monumentali, la cui realizzazione presuppone provette competenze architettoniche e notevoli risorse economiche a disposizione, testimonia la presenza in Etruria di un ceto ricco – testimoniato da eroici principi-guerrieri – che, secondo una concezione derivante dal Levante, si autorappresenta e la sua adozione dell’ideologia funeraria eroica, nuovamente di matrice greca. “Le grandi tombe dell’orientalizzante antico, dalla tomba Regolini-Galassi di Cere alle tombe ad ogiva tarquiniesi, e fino alla ceretana tomba della Capanna, dimostrano che la tipologia delle abitazioni è rimasta sostanzialmente inalterata fino a metà circa del secolo”<sup>(167)</sup>.

“Nella seconda metà del VII secolo a. C. si compie una trasformazione radicale nell’architettura civile e domestica. Il basamento degli edifici è per lo più in opera quadrata con pietre estratte dalle diverse cave locali: nell’Etruria meridionale conci di tufo squadrati in maniera regolare, nell’Etruria settentrionale blocchi irregolari di galestro o alberese”<sup>(168)</sup>.

Si assiste, pertanto, all’introduzione di più raffinate tecniche costruttive, di evidente matrice greca: ai primitivi alzati in graticcio si sostituiscono murature in pietrame o in mattoni crudi, talvolta sostenuti da un telaio ligneo; i tetti, precedentemente testudinati e realizzati in materiale deperibile, sono ora per lo più a doppio spiovente, sormontati da un coppo di colmo e costituiti da pesanti coperture di terracotta: “il sistema adottato è quello misto laconico-corinzio, cioè con tegole piane rettangolari collegate da coppi semicilindrici, il tutto era appoggiato su un’armatura di travi lignee, che indizia, tra l’altro, l’introduzione di una complessa carpenteria”<sup>(169)</sup>. Compagno, per la prima volta, come ben esemplificato dal secondo reperto esposto in mostra (v. fig. 3.3.4), proveniente da Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia, rinvenuto ad Acquarossa nei pressi di Viterbo e risalente al 650-630 a. C., acroteri figurati e tegole sovraddipinte in bianco, con i medesimi motivi naturalistici e geometrici

---

<sup>166</sup> Naso, 2000, pag. 123

<sup>167</sup> Torelli, 1985, pag. 20

<sup>168</sup> Bartoloni, 2012, pag. 266

<sup>169</sup> Bartoloni, 2012, pag. 267

della coeva ceramica subgeometrica (ceramica *white on red*), la quale verrà illustrata nel successivo paragrafo 3.3.8.

Fig. 3.3.4: Tegola etrusca terminale da Acquarossa



La trasmissione in Italia della tecnica di plasmare figure in argilla, secondo le fonti, sarebbe dovuta all'arrivo a Tarquinia da Corinto del nobile Demarato, padre del futuro re di Roma Tarquinio il Superbo. Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 152), riprendendo la notizia da Varrone, riporta “dell'introduzione in Italia della *plastice* (dal greco *plastiké*) ad opera di tre *artefices* (artigiani) dai nomi «parlanti» di Eucheir, Eugrammos e Diopos, rispettivamente allusivi alla attività della formatura dell'argilla (Eucheir = «dalla buona mano»), della pittura (Eugrammos = «dal buon disegno») e dell'ingegneria architettonica (Diopos = «il traguardo»)”<sup>(170)</sup>. Quanto sostenuto dalle fonti, indipendentemente dai riflessi legendari, è testimoniato dalle evidenze archeologiche: il rinvenimento del già citato palazzo di Acquarossa (Viterbo) in area ceretana e della coeva prima fase del palazzo di Murlo nel territorio chiusino – la cui pianta ed ipotesi ricostruttiva sono raffigurate nelle seguenti figure 3.3.5 e 3.3.6 – attestano la presenza di maestranze altamente specializzate, in grado di realizzare decorazioni pittoriche su fondo fittile ancorate ad una sovrastruttura di carpenteria.

---

<sup>170</sup> Torelli, 1985, pag. 23

Fig. 3.3.5: Murlo. Pianta della prima fase orientalizzante

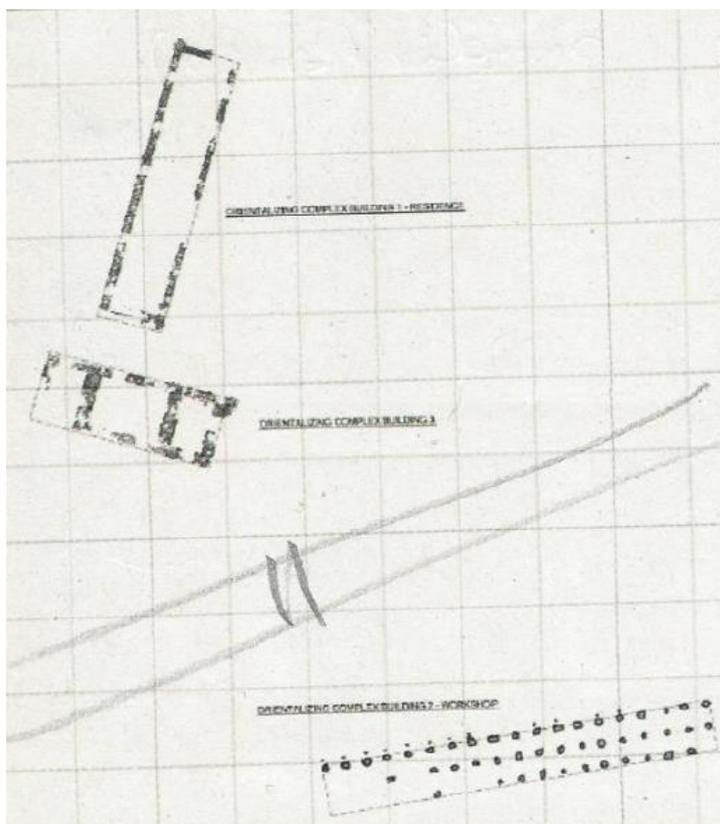


Fig. 3.3.6: Murlo. Ipotesi ricostruttiva della prima fase orientalizzante



Nell'orientalizzante recente, a cavallo cioè tra il VII ed il VI secolo a. C., nel panorama architettonico interviene un'altra profonda innovazione: “da ambiti orientali, probabilmente dalla Lidia, giunge in

Etruria un nuovo modello di articolazione planimetrica, rappresentato dalla tripartizione dello spazio domestico in un ambiente centrale più ampio e fornito talora di una speciale enfasi con l'inserzione di colonne centrali in luogo di una semplice apertura, e due ambienti laterali minori” (171). Viene così completamente sovvertito l'orientamento spaziale delle precedenti abitazioni; in luogo di uno sviluppo impostato sull'asse longitudinale, retaggio della «long house» di matrice ancora villanoviana, l'asse principale dell'abitazione – ed il relativo ingresso principale – viene ora collocato sul lato lungo. Privilegiando l'estensione della Casa nel senso della larghezza, cambia il rapporto con lo spazio antistante, che lascia presupporre la presenza di un atrio/cortile, spesso racchiuso all'interno di un porticato.

Come avvenuto anche nell'orientalizzante medio, l'introduzione di un nuovo sviluppo planimetrico a livello abitativo trova perfetta corrispondenza anche nell'architettura funeraria: “tra la fine del VII secolo a. C. e gli inizi del VI secolo a. C. a Cerveteri viene introdotta un'importante innovazione mediante l'adozione di un tipo di tomba a vestibolo esteso nel senso della larghezza e sulla cui parte di fondo si aprono le porte di tre celle, uguali o con la centrale più grande, spesso accompagnate da finestre” (172).

A Caere sono state rinvenute al momento otto tombe con la succitata impostazione: il vestibolo è in genere coperto da un tetto a travicelli riccamente decorato sorretto da colonne assiali e rimanda evidentemente all'atrio dell'architettura domestica.

### 3.3.7 Sezione 1: le arti figurative nel villanoviano

“Le più antiche testimonianze dell'elaborazione in Etruria di una complessa antologia decorativa di tipo geometrico, risalente all'età del ferro, sono tramandate dagli ornati profusi con tecnica incisoria nei vasi cinerari biconici, nelle urne a capanna e nelle forme vascolari in impasto depositi nelle tombe villanoviane” (173).

I cinerari biconici, come quello presente in mostra, esposto nella terza sezione [tomba 85 della necropoli di Selciatello di Sopra (Tarquinia) (174)] presentano un repertorio decorativo proprio del geometrismo greco (catene di triangoli, meandri, solcature parallele) la cui sintassi compositiva

---

<sup>171</sup> Torelli, 1985, pag. 23

<sup>172</sup> Bartoloni, 2012, pag. 271

<sup>173</sup> Gentili, 2012, pag. 345

<sup>174</sup> Henken, 1968, pag. 72, fig. 58

presenta caratteri autonomi, in particolare nella scelta di disporre gli ornati non a tutto campo, ma nelle zone più importanti del recipiente (alto collo e spalla).

In questa sezione (fig. 3.3.7) viene esposto il terzo reperto in mostra, un *kernos*, privo di contesto, prestito del Museo Archeologico di Vulci, databile tra la fine del IX e l'inizio dell'VIII secolo a.C. (<sup>175</sup>).

Fig. 3.3.7: Kernos in impasto da Vulci



Realizzato in argilla cotta con un impasto a mano, con pochi ausili tecnologici, è un contenitore duplice composto da due vasi biconici, le cui anse costituiscono le braccia di un uomo, quasi sospeso; esempio di plastica villanoviana a tutto tondo con raffigurazione antropomorfa, l'uomo riprodotto viene interpretato come possessore dei due vasi, probabilmente contenitori di derrate alimentari, nel ruolo di controllore della natura, in questo caso governata.

### 3.3.8 Sezione 1: le arti figurative nell'orientalizzante

Come introdotto nel paragrafo 3.3.4, nell'orientalizzante antico i principali insediamenti urbani etruschi (Caere, Veio, Vulci, Tarquinia, Populonia e Vetulonia) entrarono in contatto commerciale con il mondo euboico, vettore di arrivo in Etruria di preziose merci orientali in oro, argento, elettro, avorio, faïence che divennero simbolo del “potere di sapore dinastico dei *principes* etruschi da esibire nelle fastose cerimonie di banchetto, di giuochi, di nozze, di esequie, ove questi aristocratici facevano

---

<sup>175</sup> Nizzo, 2020, da <https://www.youtube.com/hashtag/etruscopri>

apparizione come vere e proprie epifanie, rafforzando o riaffermando il potere loro fra le masse dei subalterni e di fronte a quello dei loro pari” (<sup>176</sup>).

Dal mondo euboico pervennero non solo merci ma anche e soprattutto maestranze e tecnologie; artigiani greci fondarono ben presto botteghe in cui impiegarono manodopera locale, dando immediata diffusione di tecniche (la granulazione destinata ad impieghi di tipo disegnativo, il pulviscolo, che si presta ad effetti pittorici, e le microsaldature) e di stili, tanto da rendere attualmente molto complicato desumere se un oggetto ritrovato nei corredi coevi provenga dall’Oriente, sia stato prodotto da coloni greci su modelli orientali o se sia addirittura il frutto della lavorazione diretta di una bottega operante in Etruria.

Lo *skyphos* aureo esposto in mostra (fig. 3.3.8), conservato a Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia, proveniente dalla tomba «Bernardini» di Preneste e databile al 670-650 a.C. (<sup>177</sup>), è in tal senso emblematico: le quattro minuscole sfingi che ornano le due anse sono state realizzate a sbalzo con decorazione a granulazione, due tecniche sconosciute in Etruria in epoca pre-orientalizzante. La diffusione locale di raffinate oreficerie rende però molto complicato identificare tale meraviglioso vaso patorio come importazione da ambiente greco protocorinzio o come prodotto locale.

Fig. 3.3.8: *Skyphos* aureo da Preneste, tomba «Bernardini»



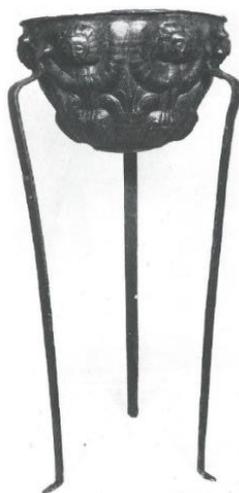
---

<sup>176</sup> Torelli, 1985, pag. 18

<sup>177</sup> Briquel, 2000, pag. 44

La contaminazione tra mode e stili orientalizzanti da un lato e lavorazioni tradizionali locali dall'altro è ben evidente nella bronzistica. La presenza di fornaci e l'uso efficiente di leghe di bronzo al piombo – caratterizzate da maggiore fragilità sotto al martello, minore punto di fusione e maggiore fluidità allo stato fuso – sono attestate in Etruria sin dalla prima età del Ferro. La grande tradizione Etrusca nella lavorazione del bronzo ha dunque permesso alle maestranze delle officine locali di acquisire, senza particolari problematiche di natura tecnica, modelli formali orientali e di combinarli con il precedente repertorio naturalistico e animalistico, dando maggior risalto all'ornamento piuttosto che alla narrazione. A rappresentare tale aspetto è la presenza in mostra, sempre prestito dal Museo Nazionale di Villa Giulia, di un bacile di bronzo sbalzato su tripode (fig. 3.3.9), di nuovo proveniente dalla tomba «Bernardini» di Preneste e databile alla prima metà del VII secolo a.C. <sup>(178)</sup>. “Anche questo pezzo, fabbricato localmente, mostra la penetrazione di motivi iconografici orientalizzanti, qui resi in maniera del tutto inorganica e con intenti decorativi, attraverso semplificazione del disegno e delle masse e l'insistenza su ornati graffiti e puntinati” <sup>(179)</sup>.

Fig. 3.3.9: Bacile di bronzo sbalzato su tripode da Preneste, tomba «Bernardini»



Per quanto concerne la ceramografia, nell'orientalizzante antico “nei grandi centri dell'Etruria meridionale, e segnatamente a Cerveteri, prospera un'ampia produzione di ceramica subgeometrica caratterizzata da ornati a bande lineari, fasce serpeggianti, denti di lupo, losanghe a reticolo, motivi a clessidra di perdurante ascendenza euboico-cicladica con aggiunte protocorinzie in versione cumana” <sup>(180)</sup>. Rientrano nell'alveo di questa tradizione la personalità definita Pittore delle Gru, che introduce anche l'immagine umana nei suoi fregi naturalistici, utilizzando sia la tecnica a vernice rosso-bruna

<sup>178</sup> Torelli, 1985, pag. 37 fig. 20

<sup>179</sup> Torelli, 1985, pag. 37

<sup>180</sup> Gentili, 2012, p. 348

su fondo chiaro che quella *white on red* (vernice bianca su impasto rosso). Il primato dell'elemento narrativo – con scene di carattere mitico – su quello decorativo è compiuto nelle opere del Pittore di Narce, il maggiore esponente della ceramografia veiente dell'epoca, e soprattutto con il Pittore dell'Eptacordo, di scuola ceretana, che segna la piena adozione da parte delle aristocrazie gentilizie di celebrare il proprio potere ricorrendo all'acquisto di beni di lusso.

Nell'orientalizzante medio la coroplastica ebbe un enorme sviluppo: alla ceramica d'impasto, di tradizione ancora villanoviana, si affianca l'innovazione tecnologica dell'uso del tornio e l'introduzione del bucchero, “un'argilla figulina depuratissima, che in cottura raggiunge un omogeneo colore nero-antracite il quale, a sua volta, in presenza di levigatura spinta, le dona una lucentezza metallica”<sup>(181)</sup>.

Della produzione di artigianato di lusso in bucchero, destinato ai servizi da mensa e concepito ad imitazione di prototipi metallici, è presente in mostra un *oinochòe* (fig. 3.3.10), datato al 630-620 a. C., rinvenuto presso la tomba 61 di «Narce», prestito dal Museo Nazionale di Villa Giulia<sup>(182)</sup>; di particolare rilievo la presenza sulla spalla di una fascia graffita raffigurante il classico repertorio orientalizzante.

Fig. 3.3.10: *Oinochòe* di bucchero, Museo di Villa Giulia



Sempre dalla medesima tomba e museo, si colloca nella prima sezione del percorso espositivo della mostra, un'anfora in argilla figulina dipinta di grandi dimensioni a due manici (fig. 3.3.11), databile attorno al 650 a. C.<sup>(183)</sup>, raffigurante un monumentale mostro alato eseguito su pancia, spalla e collo.

---

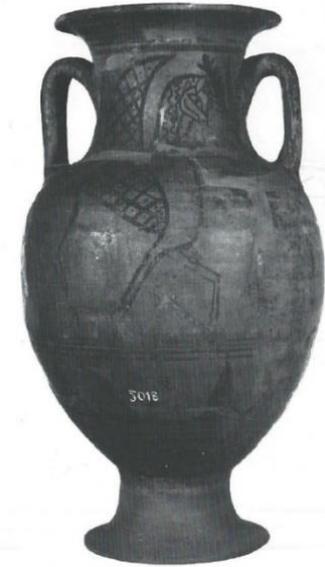
<sup>181</sup> Roncalli, 1986, p. 586

<sup>182</sup> Torelli, 1985, p. 45 fig. 27

<sup>183</sup> Torelli, 1985, p. 49 fig. 32

“Questo vaso appartiene ad una classe di dipinti in rosso su fondo bianco, nota a Cere e Veio e nel territorio falisco, che si deve ad un piccolo gruppo di pittori di formazione cicladica attivo attorno alla metà del VII secolo a Cere, con prodotti dai quali deriva l’esperienza di Aristonothos”<sup>(184)</sup>, un cui esempio è visibile nella successiva seconda sezione della mostra.

Fig. 3.3.11: Anfora dipinta da Narce, tomba «61»



Per quanto concerne la pittura, nel primo quarto del VII secolo a. C. avviene l’introduzione in Etruria di un genere artistico, del tutto nuovo in Occidente, che diventerà caratterizzante e tipico dell’arte etrusca, emblema del desiderio di *Selbstdarstellung* (autorappresentazione) delle aristocrazie: la grande pittura parietale di destinazione funeraria. All’Orientalizzante antico risalgono la tomba delle Anatre e la tomba dei Leoni Ruggenti di Veio, mentre a partire dall’Orientalizzante medio la pittura funeraria – caratterizzata dall’uso di quattro colori base (rosso, giallo, nero, bianco) e da un repertorio figurativo di tipo geometrico (losanghe, riquadri, denti di lupo) e di ispirazione orientale (palmette, rosoni, animali reali e fantastici) – si localizza in particolare a Cere e nel suo territorio (tomba della Nave, tomba dei Animali Dipinti, tomba dei Leoni Dipinti); a chiudere l’eredità della pittura orientalizzante è la tomba delle Pantere di Tarquinia.

Con riferimento, infine, alla scultura, ultima arte figurativa affrontata nella sezione introduttiva della mostra, al primo quarto del VII secolo a. C. risale l’adozione della statuaria monumentale, in pietra, di dimensioni pari al vero oppure leggermente inferiori a quelle naturali, in voga nei palazzi delle corti orientali. Di questo periodo sono le due sculture ad alto rilievo ai lati del vestibolo della tomba degli Antenati di Casaletti di Ceri, nei pressi di Cere, e la coppia di statue a tutto tondo attribuibili

---

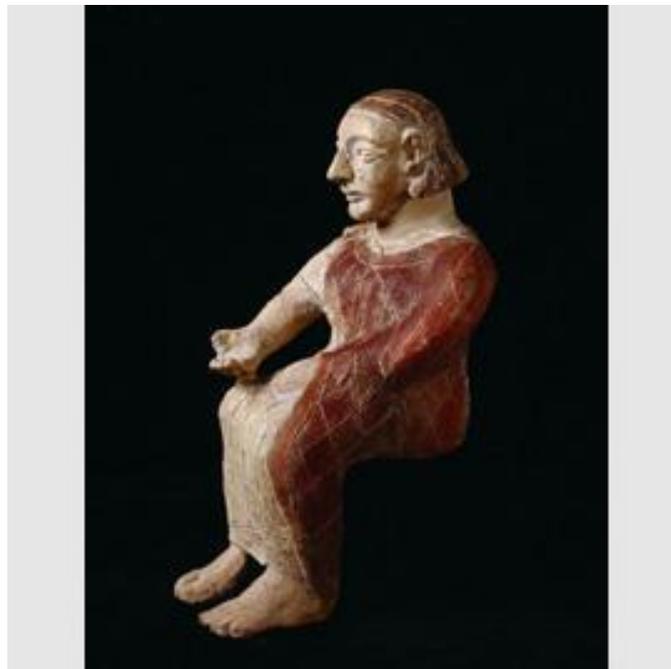
<sup>184</sup> Torelli, 1985, p. 37

alla necropoli di Casa Nocera (Casale Marittimo), da cui provengono i corredi delle tombe A e H1 esposti nella terza sezione del percorso espositivo.

In mostra è esposta, a conclusione della prima sezione, una statuetta di terracotta, alta 48 cm, proveniente dai Musei Capitolini di Roma (Palazzo dei Conservatori) e risalente all'orientalizzante recente, raffigurante una figura umana in vesti cerimoniali (abito "a rete" sorretto su una spalla da un affibbiaglio "a pettine") (fig. 3.3.12), rinvenuta durante gli scavi condotti nel 1865 a Cere nella cosiddetta tomba «delle Cinque Sedie» (<sup>185</sup>).

La tomba fu così denominata dalla presenza di cinque sedili scolpiti in sequenza nella parete sinistra della camera collocata a sinistra, provenendo dal dromos di ingresso. Su tali sedili erano in origine collocate cinque statue, raffiguranti con ogni probabilità gli antenati dell'aristocratica coppia sepolta nella camera centrale della tomba; "del gruppo si conservano tre esemplari: una statuetta maschile integra (Museo dei Conservatori) e due a Londra, risultanti dalla composizione arbitraria di due corpi maschili con due teste femminili. Modellate in proporzione di circa metà del vero, esse appaiono ispirate fondamentalmente a modelli siro-fenici, ma non prive di concessioni al gusto locale, come dimostra la trattazione della capigliatura femminile con la crocchia sulla nuca" (<sup>186</sup>).

Fig. 3.3.12: Statuetta fittile di personaggio seduto, Musei Capitolini



---

<sup>185</sup> Mazzuoli, da

[https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/etruschi\\_tuscia/cerveteri/cinque\\_sedie.htm](https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/etruschi_tuscia/cerveteri/cinque_sedie.htm)

<sup>186</sup> Bonamici, 2012, pag. 314

### 3.3.9 Sezione 2: il potere dei principi: l'insegna regale e la genesi della talassocrazia etrusca

La precedente sezione, in relazione all'orientalizzante, ha introdotto l'avvento, il ruolo ed i comportamenti sociali adottati dai *principes*. Uno dei principali consisteva nella continua ostentazione del proprio potere, mediante il possesso di beni di lusso, l'organizzazione di simposi e la detenzione di simboli di potere quali scettri, flabelli ed insegne regali.

Il percorso di mostra introduce, nella seconda sezione, una prestigiosa insegna regale: un tridente bronzeo (fig. 3.3.13), della lunghezza di 89,5 cm, proveniente dal Museo Archeologico Nazionale di Firenze, rinvenuto a Vetulonia, appartenente al corredo della "Circolo del Tridente", tomba databile tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII secolo a.C. <sup>(187)</sup>.

Fig. 3.3.13: Tridente bronzeo, Museo Archeologico Nazionale di Firenze <sup>(188)</sup>



“Si tratta di un unicum in Etruria, eccezionale per dimensioni e decorazione, realizzata ad impressione, uno strumento di alto valore simbolico evocatore del potere supremo, un'insegna regale, se non un vero e proprio scettro, per il quale si possono richiamare, per funzione e significato, i bastoni biforcuti impugnati dai personaggi raffigurati sulle lastre di Murlo e di Acquarossa e sul trono di Verucchio” <sup>(189)</sup>.

<sup>187</sup> Pagnini, 2019, pag. 320, fig. 230.1.2

<sup>188</sup> Immagine tratta da [www.tuttomaremma.com](http://www.tuttomaremma.com)

<sup>189</sup> Camilli, 2019, pag. 320

Il secondo reperto, della medesima importanza del precedente, che conclude la seconda sezione della mostra è il cratere di Aristonothos (fig. 3.3.14 e 3.3.15), risalente al 660-650 a.C., prestito dai Musei Capitolini di Roma (<sup>190</sup>).

Fig. 3.3.14: Cratere di Aristonothos, Musei Capitolini – lato principale



Fig. 3.3.15: Cratere di Aristonothos, Musei Capitolini – lato secondario



<sup>190</sup> Cherici, 2006, pagg. 445 ss.

Si tratta del più antico cratere noto, contenitore essenziale nel servizio da simposio per la distribuzione del vino, realizzato con un'ingubbiatura chiara all'esterno e all'interno e decorazione in vernice bruno-nerastra con ritocchi bianchi.

Studi accurati sono stati condotti sulla figura di Aristonothos, ceramografo greco, di probabile origine attica, emigrato nelle colonie calcidiesi della Sicilia orientale e poi stabilito a Cere, in Etruria meridionale. L'artista, che pone la sua firma sul cratere (*Aristonothos epoiesen*), illustra due episodi, il primo mitico tratto dalla grande epopea eroica (l'accecamento di Polifemo), il secondo reale (un conflitto navale tra un vascello greco ed uno etrusco); “emblematica dell'atmosfera di condivisione culturale propria di una metropoli etrusca del Meridione, è la scelta dei soggetti in cui, sia il versante mitico che quello di attualità storica, celebrano l'affermazione dei Greci sui “barbari”, ma contemporaneamente descrivono, attraverso gli occhi di un greco, una situazione internazionale che riconosce agli Etruschi un ruolo di primo piano, quali rispettabili competitori economico-politici, e credibili referenti culturali dell'Ellade”<sup>(191)</sup>.

Per la tematica di mostra, di particolare interesse è il complesso programma decorativo, con particolare riferimento al lato secondario, che permette di introdurre il fenomeno della c.d. talassocrazia etrusca, il dominio del mare fino al V secolo a.C. che la tradizione letteraria fa risalire già al villanoviano: secondo il greco Eforo di Cuma (Strab. VI, 2,2) pirati «tirreni» incrociavano le acque della penisola di Nasso già nel 734 a.C., l'epoca della fondazione della prima colonia greca in Sicilia. Che la marineria etrusca abbia avuto un ruolo di primo piano nell'evoluzione della tecnica di combattimento navale è attestato anche in Plinio (N.h. VII, 56, 207), il quale attribuisce a Piseo, figlio di Tirreno, l'ideazione del rostro, sperone d'attacco per eccellenza nelle navi dell'età del ferro, e della tromba di bronzo, utilizzata per trasmettere, mediante segnali acustici in grado di coprire i rumori del mare, ordini nelle manovre in mare in assenza di contatto visivo. Grazie all'uso caratteristico della tromba, i pirati etruschi vennero denominati, in ambiente greco, *lestosalpingtai*, “pirati tromba”.

“Le azioni di pirateria rientravano in una prassi peculiare delle società aristocratiche e si confondevano in parte con il commercio: l'attività commerciale si svolgeva attraverso «guerre di corsa», razzie originate da capi aristocratici con funzioni “imprenditoriali” piuttosto che mediante spedizioni organizzate da mercanti”<sup>(192)</sup>. Le navi mercantili in epoca orientalizzante possedevano una struttura concepita per assolvere ad un duplice ruolo: commerciale e militare. A tale conclusione si giunge analizzando nel dettaglio la scena di naumachia raffigurata nel lato secondario del cratere

---

<sup>191</sup> Gentili, 2012, pag. 350

<sup>192</sup> Locci, da [https://www.nauticareport.it/dettnews/report/gli\\_etruschi\\_e\\_il\\_mare-6-4346/](https://www.nauticareport.it/dettnews/report/gli_etruschi_e_il_mare-6-4346/)

di Aristonothos: la scena “è solitamente interpretata come scontro tra una nave lunga da guerra (a sinistra) e una nave tonda da carico (a destra): in realtà anche il secondo legno ha almeno alcune caratteristiche di una nave da guerra, sia nella struttura – “rostro”, ponti tattici sopraelevati – sia nella composizione dell’equipaggio, con fanti in armatura pesante sul ponte e in coffa; è pur vero che, mentre la nave di sinistra, sfinata, propulsa a remi, sembra essere esclusivamente da guerra e ha buoni confronti con le navi lunghe rostrate greche, la nave di destra è un ibrido: svolge funzioni da carico privilegiando la vela ed essendo ben capiente, ha il profilo di una nave tonda ma ha un rostro” (193). Altra significativa differenza tra le due navi è la presenza, solamente sul vascello etrusco, dell’*akrostolion*, il prolungamento della ruota di prora (trave che si erge dall’estremità anteriore della chiglia per formare la prora), che si presenta angolato, in asse con la chiglia, con un breve braccio orizzontale parallelo al ponte. Tenendo conto del tipo di navigazione cui doveva sottostare la marina etrusca – non solo a vista, lungo la costa, ma anche in mare aperto, nella rotta Est-Ovest verso Corsica e Sardegna – è probabile che l’*akrostolion* così modellato servisse al cibernetà come una sorta di bussola solare. Infatti, “l’attenzione etrusca per la gnomonica, segnalataci dalle procedure che il sacerdote doveva seguire per tracciare il templum, può aver fatto notare come un paletto tenuto parallelo al terreno, e orientato Est Ovest, non muti la direzione della sua ombra con il trascorrere del giorno e che questa – pur allontanandosi o avvicinandosi – rimaneva parallela al paletto stesso” (194). Il cibernetà doveva dunque essere in grado, semplicemente portando in asse con la chiglia l’ombra proiettata dal paletto, di mantenere costante la navigazione Est-Ovest in assenza di altri riferimenti a vista.

Da sottolineare, infine, un espediente adottato da Aristonotos: gli armati sulla lunga nave di sinistra, il legno esclusivamente da guerra identificato come greco, portano lo scudo al braccio destro, anziché al sinistro; la scelta aumenta la forza decorativa della scena, dal momento che esalta la contrapposizione tra gli scudi del gruppo di sinistra, connotati da *episêmata* con motivi geometrici, e quelli di destra (etruschi), dall’ *episêmata* a motivi naturalistici.

---

<sup>193</sup> Cherici, 2006, pag. 445

<sup>194</sup> Cherici, 2006, pag. 446

### 3.3.10 Sezione 3: la tomba 85 della necropoli di Selciatello Sopra di Tarquinia

La presente sezione, oltre a veicolare i contenuti illustrati nei seguenti sottoparagrafi, ospita l'approfondimento delle armi, delle tattiche militari e degli scenari bellici in epoca villanoviana ed orientalizzante, così come sviluppato nel secondo capitolo.

Fig. 3.3.16: il corredo della tomba 85 della necropoli di Selciatello Sopra (<sup>195</sup>)



La necropoli di Poggio di Selciatello Sopra (Tarquinia) fu scavata da Luigi Pernier tra il 1904 ed il 1906 e pubblicata nel 1907 in “Notizie degli Scavi”; sono state rinvenute 204 tombe, 203 ad incinerazione entro pozzetto semplice e solo una ad inumazione (un bambino collocato in un sarcofago di nenfro). Il corredo esposto in mostra (ossuario biconico con elmo di copertura, coppie di fibule ad arco ingrossato, rasoio lunato e tazza con ansa sopraelevata bifora), attribuibile al IX secolo a. C., indica l'appartenenza della tomba a “un soggetto di sesso maschile e rango elevato, come denota, oltre alla presenza nel corredo di un rasoio, la particolare conformazione del coperchio del cinerario, che costituisce l'imitazione fittile, pur in forma semplificata, di un elmo crestato in bronzo” (<sup>196</sup>).

<sup>195</sup> Henken, 1968, pag. 72, fig. 58

<sup>196</sup> Dore, 2019, pag. 74

Di particolare rilievo il particolare decorativo delle due figure sedute, una di fronte all'altra, raffigurate alla base del cinerario, poco sopra l'ansa, e la presenza, lungo i bordi della calotta dell'elmo fittile, di fori funzionali al fissaggio di un rivestimento interno in materiale deperibile.

### 3.3.11 Sezione 3: la Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci di Volterra

Fig. 3.3.17: il corredo della Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci\_parte 1 (<sup>197</sup>)



Fig. 3.3.18: il corredo della Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci\_parte 2 (<sup>198</sup>)



La tomba è stata casualmente rinvenuta nel 1996 in località Poggio alle Croci, nel versante sud orientale di Volterra, durante lavori di manutenzione all'impianto idraulico del locale presidio

<sup>197</sup> Cateni, 2000, pag. 539, fig. 12

<sup>198</sup> Cateni, 1998, pag. 31, figg. 14, 15, 16, 17

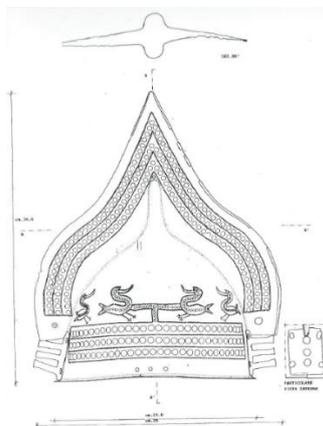
ospedaliero. Le modalità del ritrovamento casuale non permettono di stabilire se la sepoltura fosse ad incinerazione o a inumazione; nonostante l'assenza del cinerario biconico, l'analogia della composizione del corredo con sepolture scavate a Veio e a Tarquinia lascia supporre che si tratti di una sepoltura ad incinerazione, databile agli ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.. Della classica panoplia del guerriero villanoviano mancano scudo ed ascia, nonché il rasoio, elemento che, come visto nella descrizione della precedente sepoltura, è spesso associato a tale figura. Il corredo è composto da un elmo crestato con calotta appuntita, una doppia fiasca, una patera biansata, una coppetta emisferica (v. fig. 3.3.17), una lama di spada ad antenne, una punta di lancia, una cuspidi di giavellotto ed un morso da cavallo (v. fig. 3.3.18); completano il corredo (v. seguente fig. 3.3.19) un'armilla, una fibula a sanguisuga, due pendagli a rotella e un gruppo di materiale frammentario (borchia, verghetta bronzea, catenella, spirale di filo di bronzo, gruppo di spirali).

Fig. 3.3.19: il corredo della Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci\_parte 3 <sup>(199)</sup>



Siamo in presenza di un personaggio di elevato rango sociale, con ogni probabilità un cavaliere, vista la presenza del morso equino. Relativamente alla panoplia, particolare attenzione va riservata all'elmo (v. seguente fig. 3.3.20) e alla punta di lancia.

Fig. 3.3.20: il corredo della Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci\_elmo crestato <sup>(200)</sup>



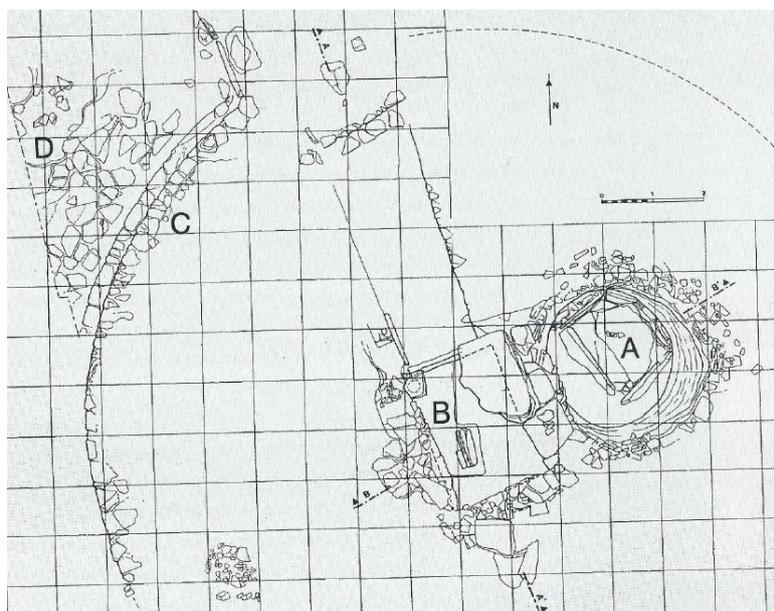
<sup>199</sup> Cateni, 1998, pag. 25, figg. 9, 10, 11 e 12

<sup>200</sup> Cateni, 1998, pag. 19, tav. 1

“L’elmo è formato da una calotta leggermente ellittica con margine inferiore ribattuto verso l’esterno ed estremità superiore apicata. Le due lamine si sovrappongono in corrispondenza del diametro maggiore della calotta e sono fissate mediante una placchetta rettangolare con quattro chiodi ribattuti. Dal centro della placchetta si protendono tre elementi cilindrici disposti verticalmente tra i ribattini fissati ai quattro angoli della stessa” (201). Sulla calotta, in corrispondenza del suo asse maggiore, si innesta una cresta appuntita, decorata con tre file di borchie a sbalzo, che riprendono quelle eseguite sulla base della calotta. Di pregevole fattura le due coppie di cigni eseguiti a puntinatura, collegati da un motivo a T. Sul margine inferiore della calotta, perpendicolari alla cresta, sono presenti due gruppi simmetrici di tre piccoli fori funzionali al fissaggio di un rivestimento interno in materiale deperibile. La lancia, mancante della punta e di parte del cannone, misura 40,5 cm; da completa doveva essere di proporzioni enormi (circa 65 cm) e sembra da collegare a modelli egei; è molto simile a quella esposta nel successivo corredo, il primo d’epoca orientalizzante, ad indicare come la Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci si collochi di fatto in una fase di transizione tra il villanoviano e l’orientalizzante.

### 3.3.12 Sezione 3: la tomba del tumulo B della necropoli di Prato Rosello ad Artimino

Fig. 3.3.21: la tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello (202)



<sup>201</sup> Cateni, 2000, pag. 539

<sup>202</sup> Poggesi, 1999, pag. 24 fig. 11

La necropoli orientalizzante di Artimino, presente nell'area compresa tra l'insistente complesso mediceo della Villa La Ferdinanda e la località Prato Rosello, da cui prende il nome, è costituita da quattro grandi tumuli (denominati A, B, C e X), la cui tipologia architettonica richiama le espressioni monumentali popoloniesi; fu identificata nel 1966, quando vennero individuati i tumuli A e B, e scavata in più fasi, in particolare nel 1970 dopo che un grosso incendio nell'anno precedente aveva messo in evidenza i resti delle sepolture monumentali dei tumuli C e X (da cui proviene un coltello in ferro, di dimensioni ragguardevoli – 41,5 cm – databile alla prima metà del VII secolo).

Il tumulo B, in particolare, venne scavato definitivamente nel 1991 e, come visibile nella soprastante figura, è costituito da una montagnola di terra circoscritta alla base da un tamburo circolare – identificato con la lettera C – ed è raccordato al tumulo A da un basolato a lastre irregolari (indicato con lettera D). “Il centro del tumulo è occupato da una tomba a camera a pianta rettangolare, preceduta da un ampio dromos, cui si accede mediante una breve e pertanto ripida scalinata, rivestita di pietrame piuttosto irregolare” (203). Il corredo di tale tomba a camera – identificata nella figura 3.3.21 con la lettera B – è andato disperso nel corso dei secoli: una porzione di cinerario di impasto rosso-mattone – uno dei pochi materiali restituiti dallo scavo del 1991 – consente di datare il tumulo alla metà del VII secolo a.C.. La presenza di una serie di blocchi di pietra, sistemati in andamento circolare in prossimità della parete sinistra della tomba a camera “B” ha permesso la scoperta della tomba a pozzo “A”, databile alla fine del VIII – inizio VII secolo a.C..

Gli scavi hanno infatti consentito di comprendere che la tomba “B” “taglia leggermente ed ingloba completamente – a ribadire un legame familiare fra sepolti – un consistente rilievo artificiale d'argilla, realizzato circa cinquant'anni prima per ospitare al centro una cavità di forma cilindrica (alt. 300 cm; diam. 270/300 cm), colmata da stratificazioni di pietrame informe, con sul fondo un cassone quadrangolare di grandi dimensioni – quasi una camera – a lastre monolitiche di arenaria e copertura trilitica” (204).

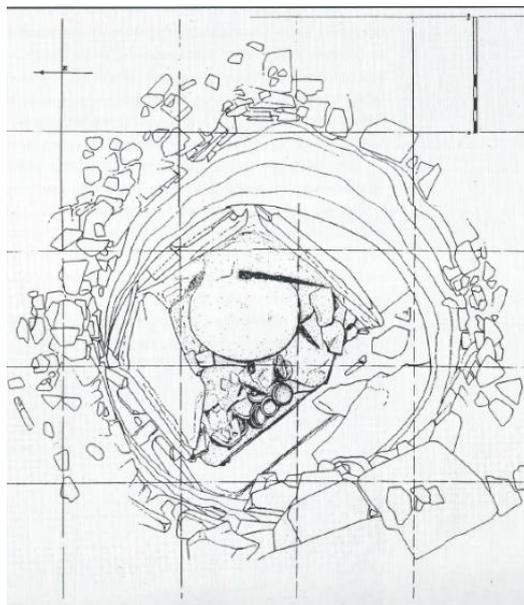
La forte frammentazione di tali lastre lascia supporre che al momento della realizzazione della tomba a camera “B” ci sia stato un crollo nell'inglobata tomba a pozzo “A”; tale crollo ha permesso la conservazione del corredo, rinvenuto intatto secondo la disposizione rappresentata nella seguente figura 3.3.22.

---

<sup>203</sup> Poggesi, 1999, pag. 26

<sup>204</sup> Poggesi, 2019, pag. 346

Fig. 3.3.22: restituzione grafica del corredo la tomba a pozzo del tumulo B <sup>(205)</sup>



Nel cassone litico della tomba è stato rinvenuto un dolio, visibile in mostra, che “conteneva il biconico di lamina bronzea decorata a sbalzo e a traforo, con i resti dell’incinerazione, quindi ceneri e quant’altro – fibule, ornamenti in oro ed argento – il defunto aveva indossato al momento della deposizione sulla pira. All’esterno, si possono ipotizzare due aree di utilizzazione: sul lato meridionale, era sistemato il vasellame, con un altro biconico bronzeo [...], tre biconici d’impasto, tredici coppe, rispettivamente sei ad orlo introflesso e sette estroflesso, due tazzine monoansate; sul lato orientale, erano depositi la spada in ferro ed il pettorale bronzeo, mentre la lancia sembrava piuttosto appoggiata sopra al disco litico di copertura del dolio. Più difficile è stabilire l’originaria collocazione di altri oggetti, quali i “pendagli” bronzei che – se relativi al cinerario – potrebbero esserne stati scagliati fuori, a seguito della rottura del dolio” <sup>(206)</sup>.

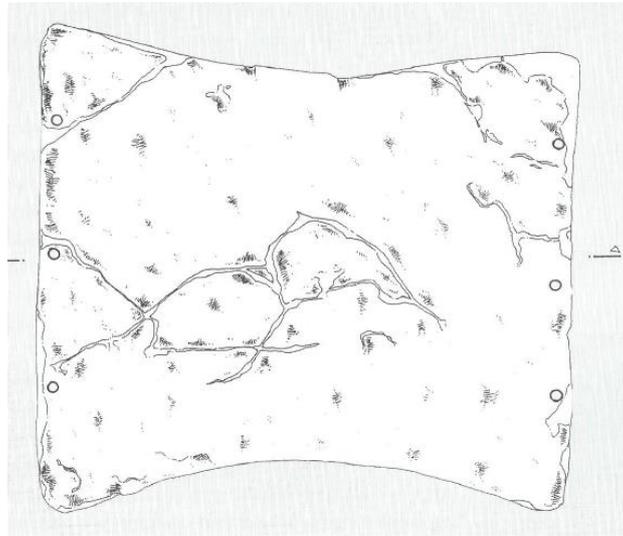
Il corredo indica, dunque, l’appartenenza del defunto al ceto egemone del territorio di Artimino, qualifica desumibile anche dal prestigio della monumentale sepoltura, per la cui edificazione è sicuramente ipotizzabile la disponibilità di manodopera per un periodo di tempo molto lungo.

La presenza delle armi lo identifica come guerriero; di particolare interesse il *kardiophilax* bronzeo, ascrivibile al secondo tipo della classificazione del De Marinis (v. capitolo secondo), restituito graficamente nella seguente figura.

<sup>205</sup> Poggesi, 1999, pag. 24 fig. 11

<sup>206</sup> Poggesi, 1999, pagg. 39-40

Fig. 3.3.23: restituzione grafica del *kardiophilax* della tomba a pozzo del tumulo B <sup>(207)</sup>



“Totalmente privo di elementi decorativi, il pettorale artimidese si caratterizza esclusivamente per quelle peculiarità strutturali finalizzate alla funzionalità dell’oggetto, quali le concavità in corrispondenza dei lati superiore ed inferiore – atte a garantire nello stesso tempo protezione ed autonomia di movimento – ed i fori passanti in corrispondenza dei margini laterali, utilizzati per il fissaggio su stoffa o cuoio” <sup>(208)</sup>.

La cuspide di lancia e la spada con fodero (v. figura 3.3.24) sono entrambe in ferro.

Fig. 3.3.24: cuspide di lancia e spada con fodero dalla tomba a pozzo del tumulo B <sup>(209)</sup>



<sup>207</sup> Poggesi, 1999, pag. 72 fig. 21

<sup>208</sup> Poggesi, 1999, pag. 71

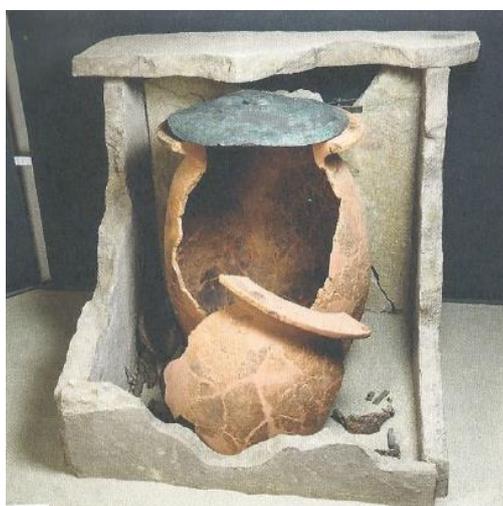
<sup>209</sup> Poggesi, 2019, pag. 347 figg. 244.2 e 244.3

La cuspidi di lancia, che presenta sulla parte inferiore e sul bordo del cannone una lieve traccia di decorazione ad agemina di fili di bronzo, ha una forma foliata, con ben evidenziata la nervatura centrale. Come trattato nel capitolo secondo, le imponenti dimensioni (lunghezza massima cm 69,8, larghezza massima cm 9) rendono possibile una scherma basata anche su colpi di filo.

La spada, rientrando nella tipologia delle spade “a lingua da presa italica”, ha “forma triangolare, con lati regolarmente obliqui e presa sagomata; l’arma è costituita dalla lama triangolare, provvista nella parte superiore di un lungo e solido codolo in corrispondenza della parte centrale, sul quale sono state inserite successivamente tutte le diverse porzioni del breve manico (ferro e osso), che è fornito di un elemento mediano espanso e di due elementi terminali circolari); in corrispondenza delle due parti del manico, comprese rispettivamente fra il pomello finale e la parte mediana espansa, tracce di lamina di una bronzo che doveva rivestire in origine queste porzioni” (210).

### 3.3.13 Sezione 3: la tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo

Fig. 3.3.25: la tomba A della necropoli di Casa Nocera (211)



La necropoli orientalizzante di Casa Nocera venne scavata nel 1987-88, dopo il fortunoso recupero di due sculture in pietra calcarea, sulla sommità di un poggetto presente appena fuori dell’abitato di Casale Marittimo; è costituita da dieci sepolture, di diversa tipologia, tutte facenti capo ad un unico gruppo parentale, databili tra la fine dell’VIII e l’inizio del VII secolo a.C. (212).

<sup>210</sup> Poggesi, 1999, pag. 74

<sup>211</sup> Esposito, 2019, pag. 346, fig. 243

<sup>212</sup> Esposito, 1999, pag. 29

“Collocata in posizione di rilievo nella necropoli, la tomba A, la sepoltura più antica, apparteneva al capostipite di un piccolo clan familiare, il *princeps gentis*, incinerato e deposto dentro un cassone litico con la panoplia, la ricca parure personale e l’attrezzatura metallica per il banchetto”<sup>(213)</sup>.

Come visibile nella figura 3.3.25, il dolio è coperto da uno scudo rotondo in bronzo fuso e laminato, con evidente funzione simbolica: così come nel villanoviano l’elmo fittile o bronzeo copre la bocca dell’urna cineraria – proteggendo idealmente la testa del cinerario umanizzato – così nell’orientalizzante lo scudo, collocato sulla bocca della cista o del pozzetto di sepoltura, difende il corpo del defunto.

All’interno del grande dolio fittile è collocata l’urna funeraria in lamina bronzea, la quale, “coperta da una ciotola d’argento, conteneva, secondo un antichissimo rito “eroico” descritto da Omero, le ossa combuste, raccolte dopo la cerimonia dell’incinerazione e avvolte in un panno di lino, e gli oggetti più preziosi del defunto”<sup>(214)</sup>, consistenti in un affibbiaglio a pettine in argento, due affibbiagli a sbarre di bronzo, fibule a drago d’oro e d’argento, numerose fibule in bronzo ed una collana d’avorio.

Fig. 3.3.26: planimetria della tomba A della necropoli di Casa Nocera<sup>(215)</sup>



Come evidente dalla planimetria (v. soprastante figura 3.3.26), lo spazio della tomba è articolato in due settori ideologicamente distinti:

<sup>213</sup> Esposito, 2019, pag. 345

<sup>214</sup> Esposito, 1999, pag. 41

<sup>215</sup> Immagine tratta da Esposito, 1999, pag. 42

- a) il dolio, come visto coperto dallo scudo, rappresenta lo spazio “privato” riservato al defunto: oltre all’urna cineraria, sono collocate alcune armi di prestigio dallo spiccato valore simbolico (una daga in ferro con manico d’avorio, un coltello in ferro con manico d’avorio e di ambra) e un *lituus* d’avorio, ad esemplificare il suo ruolo di re e di sacerdote;
- b) la parte esterna al dolio contiene uno sfarzoso servizio da banchetto (tavolino in bronzo con zampe fuse, una fiasca bivalve, numerose *phialai* e un recipiente cilindrico con all’interno un favo d’api), con eccezionali resti del pasto rituale del defunto (mele, uva, nocciole e una melagrana, il frutto che simboleggia la morte e che contestualmente è anche simbolo di fertilità). È collocata poi la dotazione bellica: uno scettro a doppia testa di ariete, un elmo a calotta senza apice, d’origine probabilmente picena, un altro coltello in ferro, due lance in ferro di diversa forma e grandezza, un’ascia in ferro, due pesanti asce in bronzo, una delle quali con manico decorato da anatre stilizzate (v. seguente fig. 3.3.27), insegna connessa alla sfera del comando militare, e i resti combusti di due carri – un calesse ed un *currus* (v. seguenti fig. 3.3.28 e fig. 3.3.29) – simboli di status e di potere.

Fig. 3.3.27: ascia in bronzo della tomba A della necropoli di Casa Nocera <sup>(216)</sup>



<sup>216</sup> Esposito, 1999, pag. 54, fig. 46

Fig. 3.3.28: ruota del *currus* della tomba A della necropoli di Casa Nocera <sup>(217)</sup>



Fig. 3.3.29: stoffe del *currus* della tomba A della necropoli di Casa Nocera <sup>(218)</sup>



### 3.3.14 Sezione 3: la tomba H1 della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo

La tomba a fossa terragna H1, collocata adiacente alla tomba H2 (v. seguente 3.3.30) e databile ad inizio del VII secolo a.C. <sup>(219)</sup>, ospita un individuo di sesso maschile: il corpo, adagiato su un tavolato ligneo, è stato rinvenuto coperto da uno strato di argilla biancastra su cui è stato collocato un enorme lastrone litico, ritrovato spezzato in due parti.

<sup>217</sup> Immagine tratta da Esposito, 1999, pag. 47, fig. 39

<sup>218</sup> Esposito, 1999, pag. 47, fig. 38

<sup>219</sup> Esposito, 1999, pag. 31

Fig. 3.3.30: tomba H1 della necropoli di Casa Nocera prima dello scavo <sup>(220)</sup>



Del corredo sono state rinvenute due fibule ad arco, un numero ingente di fibule a sanguisuga, una patera d'argento, una pisside in bronzo con coperchio ornato da una figura maschile con braccia sollevate; sul petto del defunto erano collocate tre asce in bronzo, una delle quali visibile in mostra (v. seguente 3.3.31).

Fig. 3.3.31: ascia dalla tomba H1 della necropoli di Casa Nocera <sup>(221)</sup>



D'assoluto rilievo il fatto che le tre asce sono tra loro identiche e, come emerso dall'analisi metallografica condotta, realizzate contemporaneamente mediante un solo getto di fusione; sono state rinvenute sovrapposte e solo quella centrale, esposta in mostra, è fornita di un manico in legno la cui lunghezza possa garantirne la funzionalità. “i manici sono rivestiti di una lamina metallica avvolta a spirale e ornati sul dorso da una serie di figurine di anatre in bronzo fuso, disposte in file

<sup>220</sup> Esposito, 1999, pag. 57, fig. 50

<sup>221</sup> Esposito, 1999, pag. 60, fig. 53

ravvicinate, tranne che nella parte mediana del manico centrale, dove è stato lasciato uno spazio vuoto interpretabile come impugnatura” (222).

La conformazione strutturale di questo fascio di asce, assolutamente inadatta alla guerra, e l’assenza di altre armi nel corredo del defunto ne sottolineano un impiego del tutto simbolico, come mezzo per conferire *dignitas* al possessore.

Con la tomba H1 della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo termina la terza sezione della mostra e la visita al piano terra della Galleria Civica; come indicato nel paragrafo 3.2, il percorso di mostra procede al primo piano con la sezione multimediale e con l’area destinata alla didattica museale.

---

<sup>222</sup> Esposito, 1999, pag. 60

## **4. LA MOSTRA “IL RE SACERDOTE E IL PRINCIPE: I PRIMI GUERRIERI ETRUSCHI”\_LO SVILUPPO PROGETTUALE**

### 4.1 Premessa normativa

Ai sensi dell'art. 3 comma 1 del d.lgs. n. 42/2004 (Codice dei beni culturali e del paesaggio) la tutela del patrimonio culturale consiste “nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione”. La medesima legge, all'art. 6, comma 2, norma che la valorizzazione del patrimonio culturale “consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale”. Per quel che riguarda il rapporto tra le due funzioni, la valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze (art. 6, comma 2, d.lgs. N. 42/2004); le attività concernenti la conservazione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale sono comunque svolte in conformità alla normativa di tutela (art. 1, comma 6, d.lgs 42/2004). “Tutela e valorizzazione, perciò, sono le due principali funzioni che intervengono in materia di patrimonio culturale. Se l'ambito di azione è lo stesso, differenti e conflittuali, però, possono essere i fini di queste due attività. Questa conflittualità trova la propria area critica nell'accessibilità ai beni, lì dove la tutela si preoccupa di regolamentarla e di ridurla, mentre la valorizzazione tende ad accrescerla”<sup>(223)</sup>. Sul rapporto tra tutela e valorizzazione è intervenuta anche la Corte Costituzionale, con sent. 9/2004: “la tutela è diretta principalmente a impedire che il bene possa degradarsi nella sua struttura fisica e quindi nel suo contenuto culturale; ed è significativo che la prima attività in cui si sostanzia la tutela è quella del riconoscere il bene culturale come tale. La valorizzazione è diretta soprattutto alla fruizione del bene culturale, sicché anche il miglioramento dello stato di conservazione attiene a quest'ultima nei luoghi in cui avviene la fruizione e ai modi di questa”.

Una volta definite tutela e valorizzazione di un bene culturale, è opportuno introdurre la Legge 1 Giugno 1939, N.1089, Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico – conosciuta come Legge Bottai – il primo interventi legislativo organico in materia di beni culturali; benché rispetto al Codice dei beni culturali e del paesaggio sia sotto molti aspetti lacunosa – non contiene, ad esempio, la definizione di museo, per la quale sarà necessario attendere l'attualmente abrogato d.lgs 490/99 – la

---

<sup>223</sup> Barbati, Cammelli, Casini, Piperata, Sciuillo, 2017, p. 196

Legge Bottai estende la tutela statale alle cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico. Dal 1939 il patrimonio archeologico è dunque tutelato ex lege. Interessante evidenziare come tale intervento legislativo dia ampio risalto alla funzione di tutela statale, mentre appare evidente come la valorizzazione sia una funzione solamente *in nuce*; di n. 73 articoli che compongono la Legge Bottai, solo uno, l'art. 52, fa riferimento alla fruizione, così recitando: "1. Il pubblico è ammesso alla visita delle cose indicate nell'art.1 di proprietà dello Stato "o di altro ente o istituto, legalmente riconosciuto" (così modificato con errata-corrige della G.U. n.264 del 14- 11-1939) secondo le norme che saranno stabilite nel regolamento". Di fatto la valorizzazione non viene ancora intesa come una finalità caratterizzante l'azione dei pubblici poteri, ma come mera "concessione al pubblico".

La valorizzazione del patrimonio culturale è dunque una funzione di origine recente, ad indicare tutti gli interventi sul patrimonio storico ed artistico non ascrivibili alla conservazione. "E' stato sottolineato, correttamente, che la valorizzazione dei beni culturali non consiste nell'accrescere i valori di cui i beni sono portatori, valori che sono, per definizione, una realtà indipendente e preesistente alle forme di governo dei beni stessi; la funzione di valorizzazione si manifesta, invece, in correlazione all'essere i beni culturali destinati alla fruizione, la cui attuazione richiede misure per consentire, agevolare ed accrescere le possibilità di accesso ai valori di cui i beni protetti sono testimonianza "(<sup>224</sup>).

Il termine "valorizzazione" è stato utilizzato per la prima volta da Marcel Proust nel 1918, anno in cui ha coniato la locuzione "arte di valorizzare", inserendola all'interno delle "Arti del Nulla"; il concetto, tradotto in italiano da Piero Gobetti e poi ripreso da Benedetto Croce, è stato introdotto in sede normativa, con riferimento al patrimonio culturale, solamente nel 1964. Dal 2009 il Ministero della Cultura dispone di una direzione generale appositamente dedicata alla valorizzazione.

Nell'ultimo ventennio "l'ordinamento si è quindi progressivamente mosso verso una nozione di «valorizzazione sostenibile», che sia in grado di conciliare il processo di espansione del patrimonio culturale con l'esigenza di sempre più consistenti risorse, impedendo, al contempo, che una gestione troppo imprenditoriale possa disattendere l'obiettivo primario della valorizzazione: la diffusione dei valori culturali a livello globale rendendo ogni testimonianza di civiltà parte integrante e imprescindibile del territorio e della società" (<sup>225</sup>).

---

<sup>224</sup> Alibrandi, Ferri, 2001, p. 108

<sup>225</sup> Barbati, Cammelli, Casini, Piperata, Sciuillo, 2017, p. 203

Relativamente alle forme di gestione dei beni culturali, focalizzando l'attenzione esclusivamente sulla valorizzazione a iniziativa pubblica, l'art. 15 del Codice distingue tra forma diretta – svolta per mezzo di strutture organizzative interne alle amministrazioni – e indiretta, attuata cioè tramite concessione a terzi delle attività di valorizzazione, anche in forma congiunta ed integrata, da parte delle amministrazioni cui i beni pertengono, mediante procedure ad evidenza pubblica.

Le citate forme di gestione sono utilizzate per svolgere i cosiddetti servizi aggiuntivi, la cui disciplina è stata introdotta in Italia la prima volta dal d. l. 433/1992, convertito con la legge n.4/1193 (Legge Ronchey). Tali servizi mirano “a garantire una migliore fruizione dei beni culturali e assicurare maggiori entrate alle pubbliche amministrazioni, consentendo così di compiere ulteriori interventi di tutela e di valorizzazione. Nella nozione di servizi aggiuntivi rientrano, per esempio, il servizio editoriale e di vendita cataloghi, i servizi di caffetteria, di ristorazione e di guardaroba, l'organizzazione di mostre. La formula «aggiuntivi», dunque, indica la natura ausiliaria di questi servizi rispetto alla fruizione”<sup>(226)</sup>. Tali servizi, ridenominati nel 2008 «servizi per il pubblico» hanno pertanto lo scopo di permettere una fruizione dei beni più ampia, garantendo maggiori entrate alle pubbliche amministrazioni che, direttamente o indirettamente, li erogano.

Negli ultimi anni la disciplina dei servizi aggiuntivi non è stata esente da critiche, in particolare per quanto concerne l'opportunità di esternalizzare quei servizi dal carattere più marcatamente culturale, quali, ad esempio, l'organizzazione di mostre temporanee. Il dibattito si concentra sulla distinzione tra organizzazione materiale, che può essere concessa a privati con apposite convenzioni, e ideazione e programmazione, attività che necessitano di un vaglio scientifico e che pertanto andrebbero ritenute di pertinenza dell'amministrazione pubblica.

Sul ruolo delle mostre temporanee due storici dell'arte, docenti universitari e collaboratori dei principali quotidiani nazionali, hanno recentemente pubblicato una sorta di appello accorato dal titolo “Contro le mostre”, con in copertina esclusivamente il sottotitolo: “un sistema di società commerciali, curatori seriali, assessori senza bussola e direttori di musei asserviti alla politica sforna a getto continuo mostre di cassetta, culturalmente irrilevanti e pericolose per le opere. È ora di sviluppare anticorpi intellettuali, ricominciare a fare mostre serie, riscoprire il territorio italiano”<sup>(227)</sup>. Il focus critico è rivolto alla logica dell'evento, alla ricerca del puro *entertainment*, al fatto che “le mostre non devono far riflettere, educare, insegnare qualcosa. Devono essere *spettacolo*, appunto. Distrarre, far

---

<sup>226</sup> Barbati, Cammelli, Casini, Piperata, Sciallo, 2017, p. 224

<sup>227</sup> Montanari, Trione, 2017, copertina

divertire – come un qualsiasi *reality*”<sup>(228)</sup>. L’approccio proposto è diametralmente opposto: dalla mostra blockbuster, i cui indicatori di successo sono esclusivamente impatto economico sul territorio che le ospita, numero di visitatori ottenuto, ricavi totali conseguiti, ad una mostra di rinnovata dignità culturale, che alla logica esclusiva del ritorno dell’investimento effettuato da produttori privati contrapponga un’architettura del sapere, che coniughi spettacolarità e serietà, basata su rigore metodologico, su rinnovata attenzione alle esigenze di tutela dei beni culturali, ed in grado di favorire approfondimenti nell’ambito della ricerca scientifica.

La mostra “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi”, la cui organizzazione è da me simulata, entra nel solco di questo dibattito con una veste che fa propria l’appello indicato e si inquadra in una definizione di museo tanto datata quanto tremendamente attuale; così scriveva nei primi anni Settanta Georges-Henri Rivière, fondatore nel 1937 del Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Parigi: “il successo di un museo non si valuta in base al numero di visitatori che vi affluiscono, ma al numero dei visitatori ai quali ha insegnato qualcosa. [...] Non si valuta in base alla sua superficie ma alla quantità di spazio che il pubblico avrà percorso traendone un vero beneficio. Questo è il museo. Se non possiede queste caratteristiche, è solo una sorta di «mattatoio culturale»”<sup>(229)</sup>.

#### 4.2 Museo e mostre

Analizzando le dinamiche che caratterizzano le politiche culturali di cui i musei – italiani e non – si fanno portatori, è innegabile constatare che, oltre all’esposizione del proprio patrimonio, i musei sono sempre più spesso impegnati nell’organizzazione di mostre temporanee, caratterizzate, anche se non sempre, da un principio di coerenza con le specifiche missioni delle varie istituzioni, ovvero con la valorizzazione delle collezioni permanenti. Altrettanto evidente è l’impatto che, soprattutto nell’ultimo trentennio, eventi temporanei hanno prodotto sui settori del turismo, dell’editoria e, in generale, sul modo di approcciarsi dei visitatori con il mondo delle manifestazioni artistiche.

“La grande fortuna delle mostre, percepite come eventi temporanei da non perdere, e apparentemente più «facili» da comprendere rispetto all’eterogeneità delle collezioni permanenti, ha portato negli ultimi anni i musei a organizzare con sempre maggiore frequenza esposizioni al proprio interno, con

---

<sup>228</sup> Montanari, Trione, 2017, p. 19

<sup>229</sup> Citazione in Clair, 2007, p. 49

il risultato, affatto trascurabile, dell'incremento dell'interesse dei visitatori anche per le collezioni permanenti” (230).

Organizzare una mostra significa attivare un processo di produzione culturale notevolmente complesso, che coinvolge i seguenti attori:

- i curatori, che hanno il compito di elaborare il progetto scientifico di mostra. “La figura del «curatore» è di primaria importanza nello sviluppo di un'esposizione; è colui che definisce alla base il percorso della narrazione ed esprime in maniera più o meno evidente il punto di vista con il quale si intendono presentare le opere, nonché le connessioni ed i rapporti che si ipotizzano fra queste. In altre parole, è il curatore a porre gli obiettivi concettuali che dovranno essere raggiunti con la mostra, attraverso l'indicazione e la scelta dei contenuti” (231).
- un comitato scientifico, istituito ad hoc e composto da esperti in materia, con funzioni prettamente consultive;
- architetti e/o scenografi per l'ideazione dell'allestimento, da intendersi come individuazione delle linee guida più efficaci per la progettazione dello spazio espositivo e, in generale, per l'attività di supervisione sull'operato degli allestitori, degli illuminotecnici e degli autori di eventuali stazioni multimediali. Spetta al progettista – architetto, scenografo o designer– una volta chiarito il filo conduttore dell'esposizione, il messaggio che si intende trasmettere ed i reperti archeologici da esporre, “dare forma all'idea del curatore e consentire al messaggio da questi individuato di giungere con la massima chiarezza ed efficacia al pubblico che si avvicinerà alla mostra” (232).
- una serie di professionalità, interne ed esterne al museo, deputate all'attività di *fund raising* e, nel complesso, all'attivazione delle procedure amministrative propedeutiche all'organizzazione di una mostra;

Rilevante sottolineare come i citati attori, alla luce di quanto approfondito nel precedente capitolo, non debbano lavorare “a compartimenti stagni”, ma in stretto e continuo confronto; tra curatore e progettista, per rimarcare un concetto già in precedenza espresso, è necessaria una costante collaborazione, onde evitare che il supporto scenografico visivo ideato dal secondo non riesca ad attivare quella «narrazione» che il primo ha concepito nella fase di definizione delle opere da esporre. Per organizzare una mostra è dunque indispensabile che l'Ente Locale disponga di risorse umane ed

---

<sup>230</sup> Manoli, 2015, p. 191

<sup>231</sup> Malagugini, 2008, p. 78

<sup>232</sup> Malagugini, 2008, p. 78

economiche finanziarie e strumentali, propedeutiche alla stesura di un progetto strutturato nelle cinque fasi di attuazione, per la cui descrizione si rimanda al successivo paragrafo.

I musei degli enti locali, in Italia, sono vittima, purtroppo, di una congenita debolezza strutturale: concepiti come strutture votate esclusivamente alla custodia e alla conservazione, non dispongono di autonomia di bilancio, di un personale specifico assegnato, sono privi di figure professionali riconosciute. Come accennato nella premessa, negli ultimi anni, con l'emanazione nel 2004 del Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, nel settore museale è iniziato un lento processo di trasformazione: si sta cercando, faticosamente, di passare dalla concezione di museo come luogo deputato alla esclusiva conservazione di testimonianze materiali aventi valore di civiltà a centro dinamico, di significativa rilevanza sociale, volto all'educazione e alla partecipazione, che beneficia e trae linfa vitale dagli studi condotti anche in materia di economia della cultura. "Per la prima volta il museo, che era completamente assente nella legislazione statale, assume un'identità giuridica" <sup>(233)</sup>, con la definizione data dal Codice all'art. 10 comma 2: "si intende per museo una struttura permanente che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e diletto".

Tale definizione si ispira a quella formulata dall'ICOM (International Council of Museums), che nel corso degli anni ha subito varie modifiche, l'ultima delle quali apportata il 4 agosto 2022 nell'ambito dell'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM a Praga:

*Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale.*

*Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità.*

*Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.*

Dalla suddetta definizione emergono le caratteristiche proprie di un museo: è un'istituzione permanente (non è pensabile un museo effimero, provvisorio), senza scopo di lucro (le attività museali non devono seguire la logica della massimizzazione del profitto propria dell'economia di mercato), deve perseguire scopi universali ed essere fruibile da tutti. Per quanto concerne le attività che un museo deve porre in essere (effettuare ricerche, collezionare, conservare, interpretare ed

---

<sup>233</sup> Travagli, Donato, 2010, p. 82

esporre il patrimonio materiale e immateriale), interessante evidenziare come l'ultima definizione di ICOM:

- Ponga la ricerca al primo posto tra le varie attività, in quanto considerata preliminare a tutte le altre;
- Sostituisca il termine “acquisisce” (compito di un museo è costantemente ampliare le proprie collezioni, al fine di tramettere alle future generazioni anche le nuove testimonianze materiali aventi valore di civiltà prodotte) con “colleziona”, termine più adatto per includere il patrimonio intangibile o diffuso e che segna una sostanziale evoluzione rispetto alla necessità di proprietà/possesso del bene;
- Inserisca l’“interpretazione” accanto all’esposizione, a sottolineare come non basti permettere al pubblico la visione diretta delle opere che costituiscono il patrimonio di un’istituzione museale, ma sia necessario anche sottolineare e comunicare alla collettività il lavoro di studio/descrizione dei beni e dei contesti e di rielaborazione/mediazione dei significati e dei valori, svolto costantemente dal personale museale;
- Inserisca le finalità di un museo [studio (i primi fruitori di un museo devono essere gli studiosi), educazione (ogni museo deve rivolgersi agli studenti per fornire loro conoscenze utili per la loro formazione di cittadini), diletto/intrattenimento (si deve poter entrare in un museo anche semplicemente godere della visione delle opere della cultura in generale)] in un successivo periodo, con un passaggio dal singolare al plurale; l’obiettivo è sottolineare il passaggio dalle astratte caratteristiche generali e le funzioni tipiche dell’istituzione “museo” alle azioni concrete svolte dagli “istituti” museali di diversa natura.
- Dia ampio risalto ad alcune parole chiave fortemente innovative: l’accessibilità e l’inclusività, il rispetto e la promozione della diversità e della sostenibilità, il richiamo a un comportamento etico e all’esigenza di professionalità nello svolgimento delle funzioni proprie del museo, la partecipazione delle comunità e la condivisione delle conoscenze, la necessità di un’offerta ampia e diversificata per far sì che la visita si trasformi in un’esperienza che educi, dia piacere (godimento, svago, benessere), solleciti la riflessione, estenda e metta in relazione le conoscenze.

Con l’attribuzione di un’entità giuridica al museo, è emersa, di conseguenza, la necessità di creare una dotazione organica composta da personale dalla riconosciuta professionalità, che assicuri il perseguimento anche della valorizzazione dei beni culturali, così come intesa dal Codice. Sull’importanza del riconoscimento delle professioni museali si esprime anche l’atto di indirizzo sui

criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (D. M. 10 maggio 2001), che contiene gli elaborati del gruppo di lavoro composto secondo quanto disposto dal D. Lgs. N. 112/98 art. 150 comma 6.

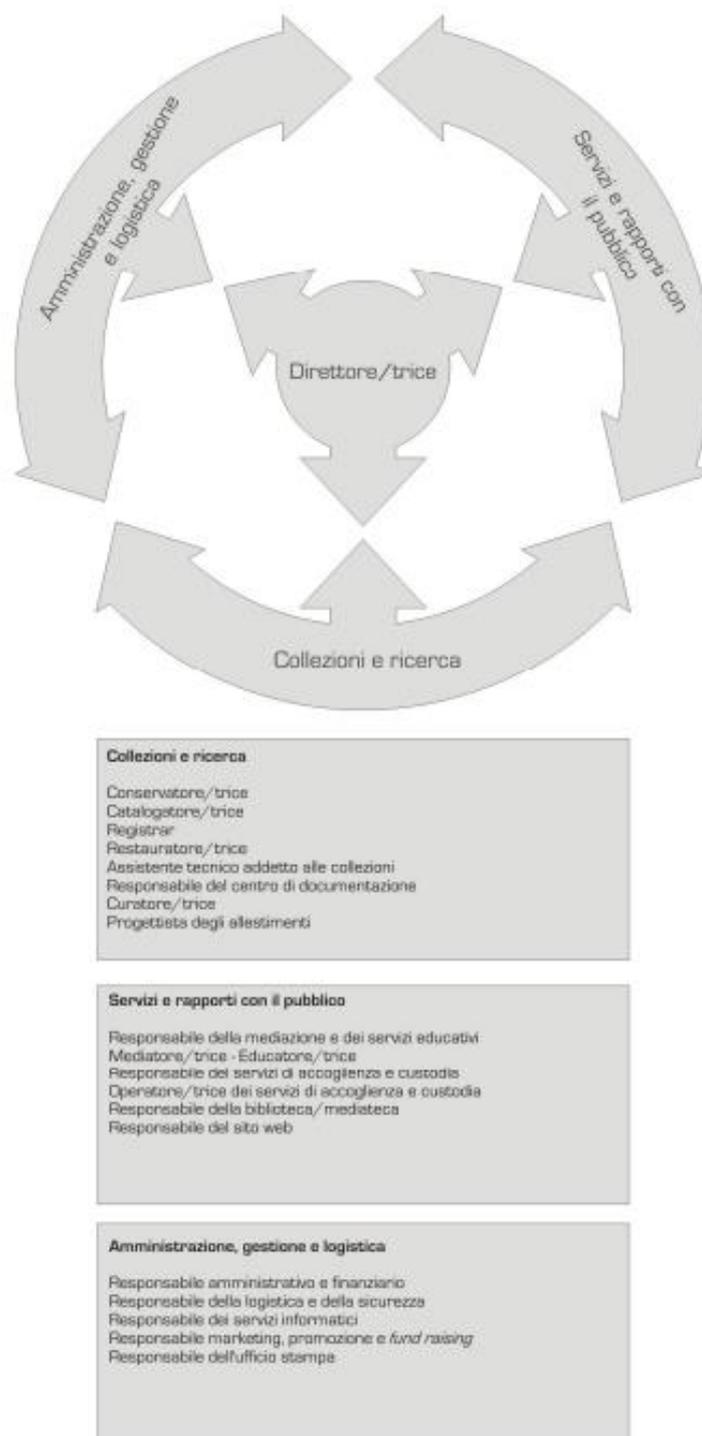
Il tema delle risorse umane nei musei è stato poi sviluppato da ICOM-Italia nel 2005 con la presentazione della *Carta nazionale delle Professioni museali* e successivamente con la pubblicazione nel 2008, grazie alla collaborazione congiunta di ICOM-Italia, ICOM-Germania, ICOM-Francia e ICOM-Svizzera, del *Manuale delle professioni museali in Europa*. La pubblicazione, nata con l'obiettivo di promuovere il riconoscimento nazionale e internazionale delle professioni museali e della mobilità tra professionisti, analizza i cambiamenti interni alle professionalità museali e il condizionamento da esse subito dall'evoluzione di alcune esterne (connesse ai settori dell'insegnamento, del turismo e dello sviluppo locale) e ne definisce i seguenti ambiti: a) ricerca, cura e gestione delle collezioni; b) amministrazione, finanze, gestione e relazioni pubbliche; c) servizi e rapporti con il pubblico; d) strutture, allestimenti e sicurezza. Nell'introduzione Angelika Ruge, presidente del comitato ICTOP (ICOM's International Committee for the Training of Personnel) così scrive: "Il museo contemporaneo richiede sia una professionalizzazione e una specializzazione degli addetti sia la massima interdisciplinarietà, trasversalità, capacità di lavorare in gruppo da parte di tutti gli operatori" <sup>(234)</sup>. Ed ancora: "l'aggiornamento, la formazione permanente e la loro valutazione assumono un ruolo particolarmente importante nello sviluppo della professionalità museale. Dalla scelta e dalla gestione del personale dipende gran parte del futuro del museo" <sup>(235)</sup>.

---

<sup>234</sup> Ruge, 2008, p. 9

<sup>235</sup> Ruge, 2008, p. 11

Fig. 4.1: lo schema funzionale delle professioni museali



Come indicato nella fig. 4.1, il *Manuale delle professioni museali in Europa* individua tre ambiti fondamentali:

- Collezioni e ricerca;
- Servizi al pubblico;

- Amministrazione, organizzazione e logistica.

Il/la direttore/direttrice si colloca al centro di questi tre ambiti, con i cui responsabili deve tenere un continuo rapporto di dialogo e di confronto.

Nella tabella sottostante, inserita a pag. 105, riporto i venti profili professionali individuati, ciascuno dei quali è articolato in: “responsabilità, ambiti e compiti; requisiti per l’accesso all’incarico; modalità d’incarico”<sup>(236)</sup>.

Interessante sottolineare come, circa il dibattito inizialmente sorto circa la figura del direttore del museo, “le posizioni si sono radicalizzate fra due proposte contrapposte: “l’aziendalizzazione” del museo, con il suo completo affidamento ai privati, attribuendone la direzione al manager di formazione economica ed aziendale; la difesa e la conferma del ruolo pubblico del museo, con la direzione affidata allo specialista, come unica figura in grado di garantire la conoscenza, la corretta interpretazione e comunicazione del patrimonio culturale”<sup>(237)</sup>. Risulta innegabile che, anche per la gestione di un’istituzione culturale, sia necessario un approccio di management. Altresì evidente constatare che “l’introduzione di logiche manageriali in un museo, e più in generale in una istituzione culturale, non significa che tali organizzazioni debbano ricercare il profitto, né che esse debbano operare secondo logiche di mercato in contrasto con i propri fini istituzionali. Al contrario, lo sviluppo delle logiche manageriali in un museo deve essere interpretato quale l’introduzione di principi, criteri e strumenti volti a favorire il raggiungimento delle finalità istituzionali in conduzioni di equilibrio durevole”<sup>(238)</sup>.

Una riflessione sul termine “durevole”: come in precedenza evidenziato, un museo per essere tale deve essere “permanente”. Affinché tale obiettivo possa essere perseguito, è indispensabile operare in condizioni di economicità, con un fisiologico equilibrio fra i ricavi generati dalla bigliettazione, dai servizi aggiuntivi e dal fund raising ed i costi sostenuti per la tutela e la valorizzazione del proprio patrimonio. Efficacia ed efficienza devono quindi essere concetti cardine anche per un’istituzione museale: il primo termine indica la capacità di raggiungere l’obiettivo prefissato (la propria mission definita nello statuto del museo), il secondo fa riferimento all’abilità di farlo al costo minore impiegando le risorse minime indispensabili, evitando quindi sprechi di tempo (che possono essere frutto di un’errata gestione ed attuazione dei processi decisionali) e di disponibilità finanziarie.

---

<sup>236</sup> Travagli, Donato, 2010, p. 84

<sup>237</sup> Travagli, Donato, 2010, p. 83

<sup>238</sup> Travagli, Donato, 2010, p. 87

Un museo che non operi nelle succitate condizioni di economicità presenta una debolezza organizzativa tale per cui non solo non è in grado di essere “permanente”, ma nemmeno di porre in essere attività di natura temporanea – mostre *in primis*.

Assolutamente condivisibile quanto scrive Fabio Donato in materia di efficacia, concetto che, “quando è accostato ad un’istituzione culturale, deve essere opportunamente declinato, distinguendo tra l’efficacia sociale, l’efficacia qualitativa e l’efficacia quantitativa. L’efficacia quantitativa e qualitativa si collocano in una dimensione annuale, di breve termine, riferendosi infatti, ad esempio, alla capacità di raggiungere un certo numero programmato di visitatori (efficacia quantitativa) oppure, sempre a titolo di esempio, al gradimento espresso dai visitatori rispetto ad un obiettivo programmato (efficacia qualitativa). L’efficacia sociale si colloca invece in una dimensione di più lungo termine, e riguarda pienamente la capacità di assolvere il proprio ruolo sociale sul territorio e nel proprio contesto di riferimento. In definitiva, la capacità di raggiungere i propri fini istituzionali” (239).

Nell’attuale definizione ed attuazione delle politiche museali, non si segue pertanto la logica economica di mercato che punta alla massimizzazione dei profitti, abbracciando in una visione aziendalistica la disciplina manageriale; gli strumenti del management sono invece “adattati” – o meglio, dovrebbero, vista la situazione di alcuni musei in Italia – alla peculiare conformazione del settore museale. Ne discende che, come indicato nella seguente tabella che schematizza i venti profili professionali individuati dal *Manuale delle professioni museali in Europa*, uno dei requisiti e compiti cardine di un direttore di un museo è possedere la capacità di governare conoscenze e competenze plurisetoriali, con competenze che riguardano la sfera scientifica, culturale ma anche manageriale.

La tabella 1.1 illustra la dotazione di personale che consente ad un museo di adempiere alla propria mission e che, parallelamente, funge da presupposto all’organizzazione di mostre temporanee di qualità.

---

<sup>239</sup> Travagli, Donato, 2010, p. 87

Tab. 1.1 le venti professionalità museali

Ruolo	Descrizione della mansione	Responsabilità, ambiti e compiti	Requisiti formativi per accedere all'incarico	Esperienza complementare	Eventuali osservazioni
Direttore/trice	È responsabile del museo, nel quadro della missione che gli/le è affidata dall'ente proprietario e/o gestore. Egli/ella definisce le scelte strategiche per la promozione e lo sviluppo dell'istituzione. Egli/ella è responsabile delle collezioni e della qualità delle attività e dei servizi del museo	<p>Ha una triplice funzione di orientamento e di controllo:</p> <p>1) Scientifica: definisce e segue le attività legate alle collezioni e al loro arricchimento; egli/ella vigila e contribuisce alla conservazione, agli studi, alla sicurezza e alla valorizzazione delle collezioni. Stabilisce le linee guida di ricerca dell'istituto.</p> <p>2) Culturale: definisce il programma generale delle attività legate alla presentazione delle mostre permanenti e temporanee e favorisce l'accesso del pubblico al museo e ai suoi servizi.</p> <p>3) Manageriale: coordina i differenti servizi museali, ha la responsabilità della gestione delle risorse umane, tecniche e finanziarie. Garantisce le relazioni con gli enti proprietari. Rappresenta il museo presso le</p>	Laurea di secondo livello in una delle discipline inerenti le collezioni del museo e formazione o competenza certificata in museologia e in management.	Esperienza pluriennale in un museo o in un'istituzione pubblica o privata simile.	È necessario che il/la direttore/trice disponga di competenze di alto livello scientifico. È auspicabile che egli/ella abbia esercitato le funzioni di conservatore in un museo.

		<p>differenti istituzioni e i partner, pubblici e privati. Assicura la valutazione costante delle attività del museo</p>			
Conservatore/trice	<p>È sotto l'autorità del direttore, responsabile delle collezioni che gli/le sono affidate. Le sue funzioni si sviluppano secondo cinque linee: la conservazione, l'incremento, lo studi, la valorizzazione e la gestione delle collezioni del museo</p>	<p>1) Conservare le collezioni: stabilisce, sviluppa e controlla l'ingresso e l'inventario delle collezioni; soprintende alla conservazione e al restauro delle collezioni nonché la documentazione afferente.</p> <p>2) Incrementare: propone al direttore un piano di incremento delle collezioni.</p> <p>3) Studiare: studia le collezioni, definisce e guida i progetti di ricerca, e vigila l'utilizzazione e la realizzazione della documentazione relativa alle collezioni e alle esposizioni.</p> <p>4) Valorizzare: partecipa alla progettazione e alla realizzazione delle esposizioni permanenti e temporanee, delle pubblicazioni scientifiche, e delle attività rivolte al pubblico.</p>	<p>Laurea di secondo livello in una delle specialità inerenti alle collezioni del museo, e formazione o competenza certificata in museologia.</p>		<p>In assenza del direttore, le collezioni sono poste sotto la responsabilità del/della conservatore/trice.</p>

		5) Amministrare: sotto l'autorità del direttore, amministra il budget e il personale che gli/le sono assegnati.			
Catalogatore/trice	Garantisce le attività di inventariazione e di catalogazione delle collezioni.	1) ha la responsabilità della catalogazione continua delle collezioni esposte o in deposito. 2) partecipa ai progetti di documentazione delle collezioni e alla costituzione dei relativi database e ai progetti di pubblicazioni scientifiche.	Laurea di primo livello in discipline inerenti alle collezioni da catalogare; esperienze di catalogazione e padronanza dei mezzi informatici.		
Registrar	organizza e gestisce, sotto la responsabilità del/la conservatore/trice, la movimentazione delle opere in deposito o in esposizione, collaborando con i differenti partner pubblici e privati, all'interno come all'esterno del museo.	1) organizza i trasporti delle opere e vigila sulla loro sicurezza. 2) redige i contratti e verifica le condizioni assicurative. 3) soprintende all'attuazione dei prestiti e tiene aggiornato il registro delle movimentazioni.	Laurea di primo livello in discipline inerenti alle collezioni del museo.	Esperienze professionali relative alla sua funzione	
Restauratore/trice	Esegue, in concertazione con il/la conservatore/trice, l'insieme delle attività relative alla manutenzione, alla conservazione	1) stabilisce il piano di restauro delle collezioni e i capitoli delle opere da restaurare. 2) realizza gli interventi decisi sulle opere.	Laurea di secondo livello in restauro, o titolo equivalente.		

	preventiva e al restauro delle collezioni del museo	3) attua il monitoraggio delle collezioni, sia nei depositi che nell'esposizione.			
Assistente tecnico addetto alle collezioni	Collabora, sotto la responsabilità del conservatore o, qualora previsto, del restauratore, alla conservazione delle collezioni e all'attuazione delle procedure relative alla loro gestione, in deposito come in esposizione.	1) provvede all'etichettatura fisica dei reperti, alla loro collocazione e contribuisce alle campagne fotografiche 2) partecipa ai programmi di documentazione e di esposizione delle opere. 3) prepara, qualora previsto, gli oggetti per la conservazione, lo studio e la presentazione al pubblico.	Laurea di primo livello, o diploma equivalente, in discipline inerenti alle collezioni del museo		Il ruolo dell'assistente alle collezioni varia secondo la specificità delle collezioni del museo.
Responsabile del centro di documentazione	È incaricato/a di raccogliere, predisporre, trattare e diffondere, all'interno come all'esterno del museo, la documentazione relativa alle collezioni, alle esposizioni e alle altre attività del museo.	1) amministra gli archivi e la fototeca in collaborazione con il responsabile della biblioteca/mediateca. 2) effettua, in collaborazione con il conservatore o il curatore, le ricerche documentarie per agevolare gli studi relativi alle collezioni e la realizzazione delle esposizioni. 3) riordina gli strumenti di catalogazione e di elaborazione dei	Laurea di secondo livello nel campo della documentazione		

		dati informativi e sovrintende al loro aggiornamento.			
Curatore/trice	Elabora i progetti di esposizioni temporanee, e ne dirige la realizzazione, sotto la responsabilità del direttore e in collaborazione con i conservatori. Qualora richiesto, egli/ella contribuisce alla realizzazione delle esposizioni permanenti	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) elabora i programmi scientifici e approva i progetti degli allestimenti delle esposizioni temporanee.</li> <li>2) collabora con il/la responsabile dei servizi educativi e della mediazione al fine di favorire la comunicazione relativa alle esposizioni e l'accesso da parte dei pubblici.</li> <li>3) contribuisce alla realizzazione delle pubblicazioni e alla promozione dei progetti a lui/lei affidati.</li> </ol>	Laurea di secondo livello in una delle discipline inerenti alle collezioni del museo		In molti casi i curatori sono anche conservatori
Progettista degli allestimenti	Progetta e cura la realizzazione degli allestimenti in collaborazione con il conservatore/curatore e il comitato scientifico del museo	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) predisporre gli spazi che accolgono il pubblico.</li> <li>2) definisce, qualora previsto, l'immagine grafica dell'esposizione.</li> <li>3) coordina i differenti fornitori che contribuiscono alla realizzazione dell'allestimento.</li> </ol>	Laurea di secondo livello negli ambiti specifici o titolo equivalente.	Esperienza in allestimenti.	
Responsabile della mediazione e dei servizi educativi	È incaricato/a dell'insieme dei programmi, azioni, studi e ricerche che mettono in relazione	1) partecipa, sotto la responsabilità del direttore, alla definizione delle politiche per i pubblici e definisce	Laurea di secondo livello con una doppia competenza in una delle	Esperienza pluriennale in un'istituzione	

	le opere presentate dal museo con i pubblici effettivi e potenziali.	<p>e programma le azioni in relazione all'insieme dei pubblici "target". A tale scopo egli/ella realizza una rete di organismi esterni che operano come collegamento con i pubblici "target".</p> <p>2) si relaziona con i differenti responsabili scientifici del museo per intervenire nelle azioni, nella progettazione e nella realizzazione dei documenti di sussidio alla visita. Egli/ella è responsabile della formazione dei mediatori e delle guide e contribuisce anche alla formazione del personale di accoglienza e di custodia.</p> <p>3) partecipa alla realizzazione delle esposizioni.</p> <p>4) realizza gli strumenti di valutazione dei programmi e delle azioni educative.</p>	discipline inerenti alle collezioni del museo e in museologia o in pedagogia.	museale o affine per esercitare la responsabilità del servizio.	
Mediatore/trice, educatore/trice	È incaricato/a di realizzare le diverse azioni educative per tutti i pubblici effettivi e potenziali.	1) partecipa alla progettazione e promuove le azioni e i sussidi che accompagnano le esposizioni permanenti e temporanee.	Laurea di primo livello in una in una delle discipline scientifiche inerenti alle collezioni del museo e/o in		

		<p>2) partecipa alla valutazione dei programmi e delle azioni educative.</p> <p>3) informa il responsabile dei bisogni e delle attese dei differenti pubblici per sviluppare nuovi programmi o nuove azioni.</p>	<p>pedagogia e/o in comunicazione.</p>		
<p>Responsabile dell'accoglienza e della custodia</p>	<p>Organizza l'accoglienza dei pubblici e vigila sia sul comfort dei visitatori che sulla sicurezza dei visitatori e delle opere.</p>	<p>1) predispone la prima informazione e l'orientamento dei pubblici sotto la responsabilità del direttore.</p> <p>2) organizza le attività degli agenti di accoglienza e di custodia.</p> <p>3) è responsabile della sorveglianza del museo all'interno e nelle aree di pertinenza del museo.</p> <p>4) coordina la biglietteria e le attività dei luoghi di vendita.</p> <p>5) controlla la buona condizione dei locali di accoglienza e il comfort della visita.</p> <p>6) verifica l'installazione e il buono stato dei dispositivi di sicurezza (antifurti, climatizzazione) e dei supporti museografici (sicurezza del visitatore).</p>	<p>Laurea di primo livello o esperienza professionale di almeno tre anni in un museo o in un'istituzione culturale affine.</p>	<p>Esperienza pluriennale nel settore dell'accoglienza o della custodia.</p>	

		7) partecipa al monitoraggio dei pubblici organizzando la raccolta delle informazioni per mezzo di indagini o interviste.			
Operatore/trice dei servizi di accoglienza e di custodia	È incaricato/a dell'accoglienza e all'orientamento del pubblico, alla sorveglianza di tutti gli spazi accessibili.	<p>1) assicura la manutenzione ordinaria di questi spazi ed il primo intervento.</p> <p>2) fornisce la prima informazione al visitatore, controlla l'accesso, fa rispettare le regole di comportamento.</p> <p>3) aiuta il pubblico a gestire il percorso di visita e segnala tutte le difficoltà che può incontrare al suo responsabile.</p> <p>4) verifica la condizione delle collezioni esposte e degli allestimenti e segnala ogni deterioramento o rischio al suo superiore.</p> <p>5) risponde alle domande di prima informazione poste dal visitatore riguardanti il museo, le collezioni e le esposizioni.</p>	Diploma di scuola media superiore.	Formazione interna obbligatoria.	

Responsabile della biblioteca/mediateca.	Predispone, organizza e gestisce le diverse pubblicazioni (tutti i media) realizzate inerenti le collezioni, le esposizioni e la storia del museo	<p>1) assicura la conservazione, il catalogo e la classificazione per facilitare l'accesso ai pubblici e mette queste risorse a loro disposizione.</p> <p>2) contribuisce alla ricerca e all'arricchimento delle collezioni della biblioteca/mediateca.</p> <p>3) collabora con il responsabile del centro di documentazione per realizzare e per gestire le domande di diritti di autore e di riproduzione.</p>	Laurea di secondo livello in biblioteconomia.		
Responsabile del sito web.	Progetta e realizza il sito web del museo in relazione con il responsabile dell'ufficio stampa.	<p>1) garantisce l'aggiornamento e gestisce, con il responsabile dei sistemi informatici, le relazioni con il fornitore dei servizi web.</p> <p>2) realizza esposizioni virtuali sotto la responsabilità del conservatore e del progettista degli allestimenti.</p>	Laurea di primo livello o tre anni di esperienza nella progettazione e sviluppo dei siti web.		
Responsabile amministrativo e finanziario	Sotto la responsabilità del direttore, organizza e sviluppa la gestione amministrativa e finanziaria del museo, le risorse umane, le procedure giuridiche, e il funzionamento dell'istituzione.	1) cura i procedimenti ad evidenza pubblica, le modalità d'acquisto e gli acquisti, le convenzioni e contratti necessari al buon funzionamento dell'istituzione.	Laurea di secondo livello in economia o gestione d'impresa	Esperienza pluriennale nella gestione di un museo o in un'altra istituzione culturale o educativa.	

		<p>2) verifica regolarmente lo stato della spesa e delle entrate, della tesoreria, ed è responsabile del controllo di gestione.</p> <p>3) vigila affinché la gestione del museo sia assicurata secondo i principi di economicità, di efficacia, di efficienza e di trasparenza.</p>			
Responsabile della logistica e della sicurezza	È incaricato/a della manutenzione dello stabile e del buon funzionamento dei servizi tecnici del museo, e organizza l'allestimento e la manutenzione delle esposizioni.	<p>1) realizza le azioni che garantiscono la sicurezza del personale, dei visitatori, delle collezioni, e dei locali.</p> <p>2) applica le disposizioni ambientali concernenti la conservazione delle collezioni.</p> <p>3) predispone il programma di manutenzione preventiva delle strutture e lo attua.</p> <p>4) soprintende all'applicazione della legislazione e della regolamentazione in materia di igiene, di salute e sicurezza sul lavoro, di protezione dell'ambiente e di sicurezza contro gli incendi.</p>	Laurea di primo livello in uno dei campi specialistici relativi.	Esperienza pluriennale in manutenzione, impianti, logistica o sicurezza	Secondo la dimensione del museo, le funzioni del/la responsabile della logistica e della sicurezza possono essere ripartite.

Responsabile dei servizi informatici	Pianifica, mantiene e amministra il parco, la rete e i programmi informatici come pure i sistemi multimediali.	1) garantisce lo sviluppo della rete informatica per la gestione interna dei dati e la comunicazione esterna. 2) garantisce la sicurezza di accesso ai dati e la loro conservazione.	Laurea di primo livello in tecnologie dell'informazione.	Esperienza professionale nel settore.	Secondo la dimensione del museo, questa funzione può essere assunta dal responsabile della logistica.
Responsabile marketing, promozione e fund raising	È addetto/a a sviluppare, sotto la responsabilità del direttore, delle strategie di marketing, di promozione e di sviluppo dell'istituzione, in particolare la sua visibilità, l'aumento dei visitatori, la fidelizzazione del pubblico e la ricerca di fondi.	1) elabora le attività e i supporti informativi che mirano ad aumentare la visibilità dell'istituto, la comprensione del ruolo del museo nella società. 2) monitora i pubblici effettivi e potenziali e definisce le adeguate misure di promozione. 3) cura il coinvolgimento e l'impegno dei pubblici a favore dell'istituzione (amici del museo, volontari, ecc.). 4) contribuisce alle strategie di sviluppo finanziario del museo attraverso la ricerca di fondi.	Laurea di secondo livello in gestione o economia della cultura o in economia d'impresa.	Esperienza professionale pluriennale in un'istituzione culturale.	
Responsabile dell'ufficio stampa	Sviluppa e realizza, utilizzando tutti i media, le strategie utili alla conoscenza della missione, delle finalità, dei contenuti e delle attività dell'istituto.	1) coordina e assiste i professionisti del museo nelle loro relazioni con i media. 2) sviluppa relazioni stabili con i professionisti dei media.	Laurea di secondo livello in giornalismo, scienze della comunicazione o relazioni pubbliche.	Esperienza pluriennale nella comunicazione culturale.	

### 4.3 Le fasi organizzative della mostra “il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi”

Una volta effettuato il richiamo normativo, la definizione dei principi ispiratori che stanno alla base dell'organizzazione di una mostra temporanea e l'elenco delle professionalità da coinvolgere, si procede alla definizione degli adempimenti amministrativi propedeutici alla realizzazione della mostra “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi”.

L'organizzazione di una mostra è, per un Ente Locale, un'attività complessa, suddivisibile in più fasi:

1. L'attuazione di operazioni preliminari quali la nomina del comitato scientifico, che affianca il curatore nell'elaborazione del progetto scientifico, la definizione del progetto scientifico e l'individuazione dei partner organizzativi.
2. La programmazione;
3. L'iniziativa, accompagnata da uno studio di fattibilità tecnico economica;
4. La progettazione, con la stesura di un quadro economico che dettagli le singole voci di entrata e di uscita, e la collegata approvazione di quanto emerso dalla fase progettuale;
5. L'esecuzione del progetto di mostra, con l'affidamento di tutti gli appalti relativi alle singole voci di spesa che compongono il quadro economico della mostra..

#### 4.3.1 Le operazioni preliminari

In base alla mia esperienza professionale presso il Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa, le mostre temporanee organizzate si sono tendenzialmente sempre incentrate su autori e tematiche con uno stretto legame con il patrimonio museale conservato e, in generale, con il territorio bassanese. Ne deriva che i progetti scientifici elaborati dai curatori e gli allestimenti progettati da architetti e scenografi sono sempre stati concepiti con un unico destinatario: il Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa. La loro elevata “personalizzazione” ha sempre prodotto due risultati:

1. Elevati costi per la realizzazione degli allestimenti, composti da elementi progettuali realizzati su misura per poter adattarsi agli ambienti museali destinati ad accogliere le esposizioni temporanee;
2. Elevati costi per lo smaltimento dei succitati elementi, divenuti inutili al termine delle mostre e non vendibili ad istituzioni terze in quanto privi

della modularità che connota gli allestimenti concepiti per essere riutilizzati in più occasioni.

Il progetto scientifico di mostra proposto, nell'ipotesi della mia appartenenza al Comitato Scientifico nominato per della mostra "Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi", illustrato nel terzo capitolo, non ha alcuna correlazione né con le collezioni che costituiscono il patrimonio museale bassanese – se non in modo estremamente residuale nella riproduzione a scopi didattici dell'elmo corinzio esposto nella sezione archeologica del Museo Civico – né tantomeno con il territorio di cui il Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa ne è centro di interpretazione.

Ne consegue che il progetto di mostra ben si adatta ad essere concepito, fin dalle prime fasi, come mostra itinerante, con «capofila» il Comune di Bassano del Grappa.

Va sottolineato che "le mostre itineranti, indipendentemente dal fatto che siano prodotte da un unico ente o da diversi *partner* (di solito si tratta di musei e/o di questi con università o istituzioni culturali), proprio perché presentate in sedi differenti, comportano uno sforzo organizzativo e di coordinamento superiore a quello richiesto per una esposizione interna al museo" (<sup>240</sup>).

Tale sforzo organizzativo sarebbe però compensato:

1. Dalla compartecipazione dei *partner* all'assunzione delle spese collegate all'allestimento, i cui elementi costitutivi dovranno essere concepiti, fin da subito, come modulari e facilmente stoccabili e trasportabili;
2. Dalla possibilità di riutilizzare più volte l'allestimento, salvo modesti interventi che possano essere necessari per adattarlo ai vari spazi espositivi, con minore incidenza dei costi di smaltimento, anch'essi ripartiti tra i vari *partner*;
3. Dalla possibilità di raggiungere un maggior numero di visitatori alla mostra, vista la sua natura itinerante;
4. Dalla veicolazione di un corretto messaggio in materia di sostenibilità ambientale, visto l'aumento della durata della vita utile delle attrezzature e dei vari elementi che andranno a costituire l'apparato allestitivo della mostra.

---

<sup>240</sup> Manoli, 2015, p. 212

Le operazioni preliminari all'organizzazione di una mostra – definizione del progetto scientifico, individuazione dei partner organizzativi, elenco delle opere da esporre, primi contatti informali con gli enti prestatori per sondare la loro disponibilità al prestito, scelta delle date di apertura e chiusura della mostra, con eventuale possibilità di proroga – dovranno essere condotte almeno un anno e mezzo prima dalla data prevista di inaugurazione. Tale arco temporale risulta necessario, in particolare, per l'invio delle schede di prestito (v. modello di scheda allegato in appendice), in quanto consente la sostituzione dei reperti di cui non viene concesso il prestito.

#### 4.3.2 La programmazione

Una volta definito il progetto scientifico, è necessario prevedere la realizzazione della mostra temporanea all'interno del Documento unico di programmazione (DUP), atto di programmazione generale che permette l'attività di guida strategica ed operativa degli enti locali e consente di fronteggiare in modo permanente, sistemico e unitario le discontinuità ambientali e organizzative. Di fatto il DUP è il documento di pianificazione di medio periodo per mezzo del quale sono esplicitati indirizzi che orientano la gestione dell'Ente per un numero d'esercizi pari a quelli coperti dal bilancio pluriennale.

Il DUP è, dunque, l'ambito più elevato della funzione politica all'interno dell'amministrazione comunale, in quanto:

1. è l'ambito per la declinazione delle politiche, cioè delle scelte di priorità che definiscano i valori di riferimento e la visione di territorio che si vuole perseguire;
2. è il documento "progettuale" che traduce le politiche in risultati attesi, intesi come risposte a bisogni o prospettive di sviluppo;
3. è il documento operativo che individua gli "obiettivi" da perseguire all'interno di ogni progetto e ne attribuisce l'attuazione ai vertici dell'amministrazione, descrivendone modalità e tempi di attuazione;
4. è lo strumento di lavoro che, almeno con una cadenza mensile, deve essere preso come riferimento, sia per verificare lo stato di conseguimento, sia per aggiornarne il contenuto.

#### 4.3.3 La fase di iniziativa

Una volta inserita la mostra tra gli obiettivi previsti dagli strumenti di programmazione in capo all'amministrazione comunale, il passo successivo è, di comune accordo con i partner organizzativi, l'adozione, da parte della Giunta Comunale del Comune di Bassano del Grappa, di una deliberazione avente ad oggetto lo sviluppo di uno studio di fattibilità tecnico-economica.

Vista la complessità e la delicatezza di questa fase progettuale, è opportuno coinvolgere un operatore economico esperto nella progettazione - organizzazione e gestione di mostre archeologiche che affianchi il comitato scientifico ed il curatore.

Per garantire il pieno rispetto dei principi – economicità, efficacia, imparzialità, parità di trattamento, trasparenza, proporzionalità, pubblicità, tutela dell'ambiente ed efficienza energetica – individuati dal legislatore (v. art. 4 del D. Lgs. N. 50/2016 – cosiddetto “Codice dei contratti pubblici) per l'affidamento dei contratti pubblici aventi ad oggetto lavori, servizi e forniture è consigliabile pubblicare sul proprio sito istituzionale, nella sezione “amministrazione trasparente” (nello specifico <http://www.comune.bassano.vi.it/Comune/Servizi-on-line/Bandi-di-gara-e-indagini-di-mercato/Gare-per-servizi>) un avviso pubblico avente ad oggetto “richiesta di manifestazione di interesse alla presentazione di uno studio di fattibilità tecnico-economica per l'organizzazione della mostra temporanea “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi”.

Tale avviso di preinformazione ha una duplice valenza: si configura come ultimo atto di pianificazione e può essere utilizzato come atto di indizione di una procedura di gara, in cui l'Amministrazione fissa:

- l'elenco dei requisiti di idoneità professionale, di capacità economica e finanziaria e di capacità tecniche e professionali che gli operatori economici devono possedere per potere presentare formale domanda ad essere interpellati nella successiva indagine di mercato;
- i criteri di aggiudicazione della procedura, specificando che trattasi di affidamento diretto e che l'Amministrazione non si limiterà ad affidare all'operatore economico che avrà presentato offerta con il minor prezzo, ma valuterà lo studio di fattibilità sulla base del miglior rapporto qualità/prezzo, secondo i parametri di valutazione che andranno indicati nell'avviso di preinformazione.

L'avviso di preinformazione deve contenere, infine, l'indicazione dell'opportunità, per l'Ente Pubblico, di affidare al medesimo operatore economico individuato per la stesura dello studio di fattibilità anche il servizio di supporto organizzativo alla mostra, pertinente alle successive fasi di progettazione ed esecuzione; onde evitare di incorrere nel cosiddetto fenomeno dell'artificioso frazionamento di un appalto, è opportuno che la quantificazione economica del valore dell'appalto preveda la somma dei corrispettivi previsti per entrambe le fasi (studio di fattibilità e successivo supporto organizzativo in sede di progettazione ed esecuzione).

#### 4.3.4 La progettazione

Una volta ottenuto e valutato lo studio di fattibilità tecnico-economica, il Comune di Bassano del Grappa sarà quindi in possesso dei dati (budget preliminare, primo elenco dei reperti oggetto di richiesta di prestito, data di apertura e chiusura della mostra) propedeutici all'attivazione del successivo passo organizzativo, la fase di progettazione. Per tramutare lo studio di fattibilità in un concreto progetto di mostra, è auspicabile, come anticipato in precedenza, che il medesimo operatore economico individuato svolga un'attività di supporto al Comune di Bassano del Grappa anche nella fase di progettazione e di esecuzione.

Tale attività dovrà avere ad oggetto la collaborazione e il supporto al curatore e al comitato scientifico:

- nella supervisione preliminare del progetto scientifico;
- nella gestione della corrispondenza e degli iter autorizzatori connessi all'ottenimento dei prestiti concordati, comprensivi delle autorizzazioni ministeriali;
- nell'ottenimento di finanziamenti mediante contributi e sponsorizzazioni;
- nell'individuazione del percorso espositivo definitivo della mostra;
- nella definizione ed aggiornamento dell'elenco finale dei reperti archeologici;
- nei rapporti con gli enti prestatori;
- nella programmazione, mediante stesura di un apposito cronoprogramma, delle fasi di allestimento (l'arrivo dei reperti e la loro installazione in mostra) e disallestimento;
- negli adempimenti amministrativi connessi all'affidamento degli appalti aventi ad oggetto i trasporti dei reperti archeologici, le pratiche assicurative, l'edizione

del catalogo, l'allestimento, la realizzazione degli apparati multimediali e didattici, il piano promozionale (comprensivo di ufficio stampa).

#### 4.3.5 L'esecuzione

L'esecuzione del progetto di mostra consiste nell'affidamento di tutti gli appalti relativi alle singole voci di spesa che compongono il quadro economico della mostra.

Premessa fondamentale è che tutte le procedure rispettino la normativa vigente in materia di ordinamento istituzionale degli enti locali (v. D. Lgs. 267/2000), di gestione dei servizi pubblici locali, di ordinamento finanziario-contabile degli enti locali (v. in particolare il D. lgs. 118/2011), di attività amministrativa (v. in particolare la L. 241/1990), di trasparenza ed anticorruzione, di legislazione di contratti pubblici (v. codice dei contratti pubblici).

## 5. CONCLUSIONI

La mostra “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi” è stata concepita sulla base di tre rigorosi punti cardine: il rigore scientifico, la valenza didattica e la sostenibilità (economica ed ambientale).

In relazione al primo aspetto, il lavoro è stato improntato sul rispetto delle fonti, archeologiche e letterarie, e degli studi scientifici condotti sia in relazione all'inquadramento storico (villanoviano e orientalizzante), che alla tematica ologica che, infine, ai reperti ed ai corredi esposti.

La tematica scelta, l'allestimento articolato nelle sue varie componenti, l'audioguida e la strutturazione del percorso di visita rispondono ad un'esigenza didattica di partenza ben precisa: consentire al visitatore – adulto o bambino che sia – di fruire della mostra in modo semplice e nello stesso tempo dettagliato, con l'obiettivo che vengano acquisiti due concetti base: l'importanza del guerriero e le tecniche di combattimento in ambito villanoviano ed orientalizzante.

Infine, il numero di reperti in mostra, la loro provenienza (pochi enti prestatori, tutti in Italia) e la scelta organizzativa di mostra itinerante rappresentano, nel loro insieme, fattori volti alla razionalizzazione dei costi; le derivanti economie di scala, ottenibili nella conduzione delle pratiche di prestito e negli appalti aventi ad oggetto, ad esempio, i trasporti, le assicurazioni, la realizzazione dell'allestimento, la stampa del catalogo, la stessa promozione, rendono infatti possibile l'adesione al progetto, in qualità di partner organizzativi, anche da parte di quei musei civici, ma non solo, che non hanno a disposizione ingenti risorse, umane, strutturali e finanziarie.

Onde evitare che i prestiti dei reperti non vengano concessi per la loro eccessiva durata, si potrebbe prevedere l'organizzazione della mostra “Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi” in tre sedi. Bassano del Gappa, con la sua qualifica di ente capofila, ospiterebbe la mostra nei primi tre mesi e mezzo (novembre, dicembre, gennaio, prima metà di febbraio). Il secondo potenziale partner organizzativo, da individuare al di fuori dei confini del Nord-Est, subentrerebbe per altri tre mesi e mezzo (marzo, aprile, maggio, prima metà di giugno), prevedendo una quindicina di giorni, prima e dopo, per garantire i trasporti e l'allestimento. Il terzo potenziale partner si troverebbe ad ospitare la mostra nel periodo estivo (luglio, agosto, settembre, prima metà di ottobre); vista la scarsa attrattività delle mostre temporanee in questo momento dell'anno, sarebbe auspicabile

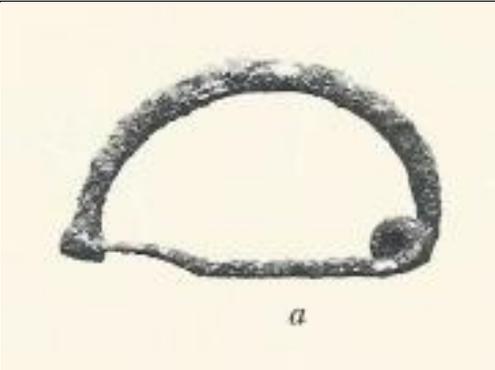
che il terzo partner organizzativo, oltre che essere collocato in una regione non contermina a quella dei primi due, sia un'istituzione appartenente ad un luogo a forte vocazione turistica.

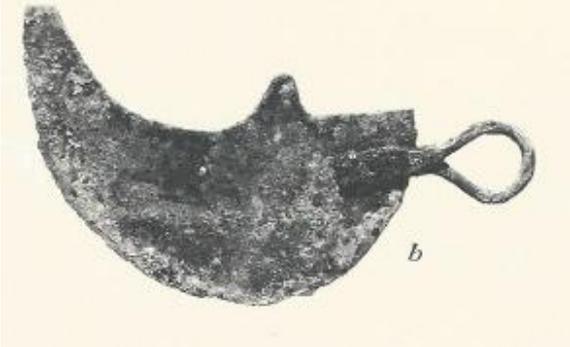
Nell'ultima tappa di mostra, vista l'impossibilità di ospitare scuole, se non nell'ultimo mese di mostra, la didattica potrebbe essere veicolata mediante l'adesione dei centri estivi del territorio e l'organizzazione di attività laboratoriali destinate ai bambini dei turisti presenti in visita.

## 6. APPENDICE

6.1 Schede dei reperti in mostra		
N	IMMAGINE	DESCRIZIONE
1		<p>Tipologia: Urna a capanna            Anno: 850-825 a.C.            Materia e tecnica: impasto            Provenienza: Tarquinia (VT), Museo Archeologico Nazionale            Dimensioni: Alt.42 cm; diam. Base 41x39 cm</p>
2		<p>Tipologia: Tegola etrusca terminale            Anno: 650-630 a. C            Materia e tecnica: ceramica sovraddipinta in bianco            Provenienza: Acquarossa (VT), ora Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia            Dimensioni: n.d.</p>
3		<p>Tipologia: Kernos            Anno: fine IX- inizio VIII secolo a.C            Materia e tecnica: argilla cotta con un impasto a mano            Provenienza: Museo Archeologico di Vulci            Dimensioni: n. d.</p>
4		<p>Tipologia: skýphos/Kotyle            Anno: 670-650 a.C            Materia e tecnica: oro            Provenienza: Palestrina, Tomba Berardini, ora Roma, Museo di Villa Giulia            Dimensioni: alt. 7,8 cm; diam. 9 cm; alt. Con le sfingi 13,2 cm</p>

5		<p>Tipologia: Bacile su tripode  Anno: prima metà VII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo sbalzato  Provenienza: Preneste, tomba «Bernardini», ora Roma, Museo di Villa Giulia  Dimensioni: n.d.</p>
6		<p>Tipologia: <i>Oinochòe</i>  Anno: 630-620 a. C.  Materia e tecnica: bucchero graffito  Provenienza: tomba 61 di «Narce» ora Roma, Museo di Villa Giulia  Dimensioni:n.d.</p>
7		<p>Tipologia: Anfora dipinta  Anno: attorno al 650 a. C.  Materia e tecnica: argilla figulina  Provenienza: tomba 61 di «Narce» ora Roma, Museo di Villa Giulia  Dimensioni: n.d.</p>
8		<p>Tipologia: Statuetta  Anno:  Materia e tecnica: terracotta  Provenienza: Cere, tomba «delle Cinque Sedie», ora Roma, Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori)  Dimensioni: alt. 48 cm</p>
9		<p>Tipologia: Tridente  Anno: fine VIII-inizi VII sec. a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Vetulonia (GR), Circolo del Tridente, ora Firenze, Museo Archeologico  Dimensioni: lungh. 89,5 cm</p>

10		<p>Tipologia: Cratere  Anno: 660-650 a.C.  Materia e tecnica: ceramica, con un'ingubbiatura chiara all'esterno e all'interno e decorazione in vernice bruno-nerastra con ritocchi bianchi  Provenienza: Cere, ora Roma, Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori)  Dimensioni: alt. 36,3 cm, diam. max. 33,5 cm</p>
11		<p>Tipologia: ossuario biconico  Anno: IX secolo a.C.  Materia e tecnica: impasto nero, superficie lucidata  Provenienza: Tarquinia (VT), necropoli di Selciatello di Sopra, ora Firenze, Museo Archeologico Nazionale  Dimensioni: alt. 40,2 cm</p>
12		<p>Tipologia: elmo di copertura di ossuario  Anno: IX secolo a.C.  Materia e tecnica: impasto nero, superficie lucidata  Provenienza: Tarquinia (VT), necropoli di Selciatello di Sopra, ora Firenze, Museo Archeologico Nazionale  Dimensioni: alt. 35,5 cm, diam. max. 27 cm</p>
13		<p>Tipologia: fibula ad arco ingrossato  Anno: IX secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Tarquinia (VT), necropoli di Selciatello di Sopra, ora Firenze, Museo Archeologico Nazionale  Dimensioni: lung. max 6 cm</p>

14		<p>Tipologia: rasoio lunato  Anno: IX secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Tarquinia (VT), necropoli di Selciatello di Sopra, ora Firenze, Museo Archeologico Nazionale  Dimensioni: lung. max 11,5 cm</p>
15		<p>Tipologia: tazza con ansa sopraelevata bifora  Anno: IX secolo a.C.  Materia e tecnica: impasto nero, superficie lucidata  Provenienza: Tarquinia (VT), necropoli di Selciatello di Sopra, ora Firenze, Museo Archeologico Nazionale  Dimensioni: alt. max 7 cm, diam. max. 9,5 cm</p>
16		<p>Tipologia: elmo crestato  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: alt. 34,6 cm, largh. max 29 cm, diam. base 23,8 cm</p>
17		<p>Tipologia: fiaschetta  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: alt. 32 cm, alt. con manichetto 37cm, diam. max 24 cm, largh. cm 15,5 cm</p>

18		<p>Tipologia: patera biansata  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: alt. 6,2 cm, diam. max 23,5 cm</p>
19		<p>Tipologia: coppetta emisferica  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: alt. vasca 3,8 cm, con l'ansa 5,6 cm, diam. max. 9 cm</p>
20		<p>Tipologia: cuspidi di giavelotto  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: alt. 17 cm, largh. max. 3 cm, diam. cannone alla base 2,5 cm</p>
21		<p>Tipologia: punta di lancia  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)</p>

		<p>Dimensioni: alt. conservata 40,5 cm, largh. max 11,3 cm</p>
22		<p>Tipologia: morso da cavallo  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: lungh. max. 24 cm, alt. montante 9,2 cm</p>
23		<p>Tipologia: lama di spada  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: lungh. conservata 35,5 cm, largh. max. 3,2 cm</p>
24		<p>Tipologia: armilla  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: diam. max. 3,2 cm</p>

25		<p>Tipologia: fibula a sanguisuga  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: largh. max. 3,2 cm, alt. 2 cm</p>
26		<p>Tipologia: pendaglio a rotella  Anno: ultimi decenni dell'VIII secolo a.C.  Materia e tecnica: bronzo  Provenienza: Volterra (PI), Tomba del Guerriero di Poggio alle Croci, ora Museo Guarnacci (Volterra)  Dimensioni: diam. 6 cm</p>
27		<p>Tipologia: dolio  Anno: fine VIII – inizio VII secolo a.C..  Materia e tecnica: impasto marrone chiaro, con inclusi  Provenienza: Artimino (PO), Tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello, ora Museo Archeologico "Francesco Nicosia (Artimino)  Dimensioni: alt. 88 cm, diam. orlo 45 cm, diam. piede 39 cm</p>

28		<p>Tipologia: lastra di copertura  Anno: fine VIII – inizio VII secolo a.C..  Materia e tecnica: pietra  Provenienza: Artimino (PO), Tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello, ora Museo Archeologico “Francesco Nicosia (Artimino)  Dimensioni: diam. 90 cm, spessore 1,4-4,4 cm</p>
29		<p>Tipologia: vaso biconico  Anno: fine VIII – inizio VII secolo a.C..  Materia e tecnica: bronzo laminato, anse e chiodini in bronzo fuso  Provenienza: Artimino (PO), Tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello, ora Museo Archeologico “Francesco Nicosia (Artimino)  Dimensioni: alt. 44,5/45 cm, diam. orlo 20,7 cm, diam. piede 13,6 cm</p>
30		<p>Tipologia: spirale  Anno: fine VIII – inizio VII secolo a.C..  Materia e tecnica: oro  Provenienza: Artimino (PO), Tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello, ora Museo Archeologico “Francesco Nicosia (Artimino)  Dimensioni: dim. max.2,5 x 0,7 cm</p>

31		<p>Tipologia: Kardiophilax  Anno: fine VIII – inizio VII secolo a.C..  Materia e tecnica: placca di lamina bronzea.  Provenienza: Artimino (PO), Tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello, ora Museo Archeologico “Francesco Nicosia (Artimino)  Dimensioni: dim. max. 16,8 x 14,5/12,1 cm.  Diam, forellini 0,3/0,4 cm</p>
32	 <p>244.2</p>	<p>Tipologia: Spada con fodero  Anno: fine VIII – inizio VII secolo a.C..  Materia e tecnica: ferro, bronzo, legno e osso.  Decorazione mediante lamina bronzea  Provenienza: Artimino (PO), Tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello, ora Museo Archeologico “Francesco Nicosia (Artimino)  Dimensioni: lung. max. 34 cm, largh. max. 6 cm (manico), 4,5 cm (fodero)</p>
33	 <p>244.3</p>	<p>Tipologia: Cuspide di lancia  Anno: fine VIII – inizio VII secolo a.C..  Materia e tecnica: ferro.  Su cannone e bordo lievi tracce di decorazione ad agemina di fili di bronzo  Provenienza: Artimino (PO), Tomba a pozzo del tumulo B della necropoli di Prato Rosello, ora Museo Archeologico “Francesco Nicosia (Artimino)</p>

		Dimensioni: lung. max. 69,8 cm, largh. max. 9 cm
34		<p>Tipologia: Ascia  Anno: fine VIII - inizio VII secolo a.C  Materia e tecnica: Bronzo  Provenienza: tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, ora Cecina, Museo Civico Archeologico  Dimensioni: alt. 17,5 cm, lung. 67,5 cm</p>
35		<p>Tipologia: Scudo  Anno: fine VIII - inizio VII secolo a.C  Materia e tecnica: Bronzo  Provenienza: tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, ora Cecina, Museo Civico Archeologico  Dimensioni: diam. 78 cm, spess. 0,3 cm</p>
36		<p>Tipologia: Elmo a calotta composita  Anno: fine VIII - inizio VII secolo a.C  Materia e tecnica: Bronzo  Provenienza: tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, ora Museo Archeologico di Artimino  Dimensioni: alt. 19 cm, largh. 28 cm, lung. 30 cm</p>
37		<p>Tipologia: Coltello  Anno: fine VIII - inizio VII secolo a.C  Materia e tecnica: ferro. manico in avorio e ambra  Provenienza: tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, ora Museo Archeologico di Artimino  Dimensioni: n.d</p>

38		<p>Tipologia: currus: ruota  Anno: fine VIII - inizio VII secolo a.C  Materia e tecnica: Ferro  Provenienza: tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, ora Museo Archeologico di Artimino  Dimensioni: diam. 100 cm</p>
39		<p>Tipologia: Staffe per carro  Anno: fine VIII - inizio VII secolo a.C  Materia e tecnica: ferro  Provenienza: tomba A della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, ora Museo Archeologico di Artimino  Dimensioni: n.d.</p>
40		<p>Tipologia: Ascia  Anno: inizio VII secolo a.C  Materia e tecnica: Bronzo  Provenienza: tomba H1 della necropoli di Casa Nocera a Casale Marittimo, ora Cecina, Museo Civico Archeologico  Dimensioni: n.d.</p>

## 6.2 Esempio scheda di prestito

Mostra

“Il Re sacerdote e il Principe: i primi guerrieri etruschi”

### SCHEDA DI PRESTITO

---

Nome del Prestatore

---

Indirizzo del Prestatore

---

Telefono e fax del Prestatore

---

e-mail del Prestatore

---

Nome e cognome del responsabile delle Collezioni

---

Nome e cognome del referente per le procedure di prestito

---

<b>OPERE</b>
--------------

---

1 Autore/artista

---

2 titolo e data dell'opera

---

3 numero di inventario

---

4 supporto e tecnica

---

5 dimensioni senza cornice/senza base in cm (altezza x larghezza x profondità)

---

<b>ALLESTIMENTO</b>		
---------------------	--	--

---

6 l'opera sarà prestata con cornice?  no  sì – dimensioni della cornice in  
cm (altezza x larghezza x profondità)

---

7 opere 3D: l'opera sarà prestata con  no  sì – dimensioni della base in  
cm (altezza x una base? larghezza x profondità)

L'opera deve essere esposta  no  sì – peso dell'opera base  
inclusa  
in vetrina?

---

8 particolari condizioni di allestimento richieste

---

9 credit line (termini esatti con cui il Prestatore desidera comparire nelle didascalie in mostra e  
in catalogo)

---

10 Il Prestatore accetta la compagnia assicurativa scelta dall'organizzazione della mostra  
 no  sì

---

11 in caso contrario il Prestatore indichi gli estremi della propria compagnia assicurativa di  
fiducia

---

12 valore assicurativo

---

<b>TRASPORTO</b>		
------------------	--	--

---

13 il Prestatore accetta il trasportatore scelto dall'organizzazione della mostra  
 no  sì

---

14 in caso contrario il Prestatore indichi gli estremi del proprio trasportatore di fiducia

---

15 è previsto accompagnatore?  no  sì

In caso affermativo indicare il nome dell'accompagnatore, recapito telefonico e mail

---

16 indirizzo per il ritiro e la riconsegna dell'opera (se diverso da quello indicato a pag. 1  
tel / fax

---

17 l'opera ha un imballaggio?  no  sì

---

**FOTOGRAFIE**

---

18 per ordinare riproduzioni fotografiche dell'opera rivolgersi a:

---

19 autorizzate la riproduzione dell'opera nel catalogo e per scopi di studio?

Autorizzate la riproduzione dell'opera per i seguenti usi:

- promozione della mostra (manifesti, locandine, stampa, video, cd rom)  no  
 sì
- iniziative didattiche e culturali senza scopi commerciali  no  
 sì
- Pubblicazioni in italiano e/o lingue straniere (libri, cartoline, diapositive, audiovisivi, cd rom)  no  
 sì

---

20 gli organizzatori della mostra provvederanno a spedire il catalogo della mostra a  
(recapito esatto del destinatario)

---

Data

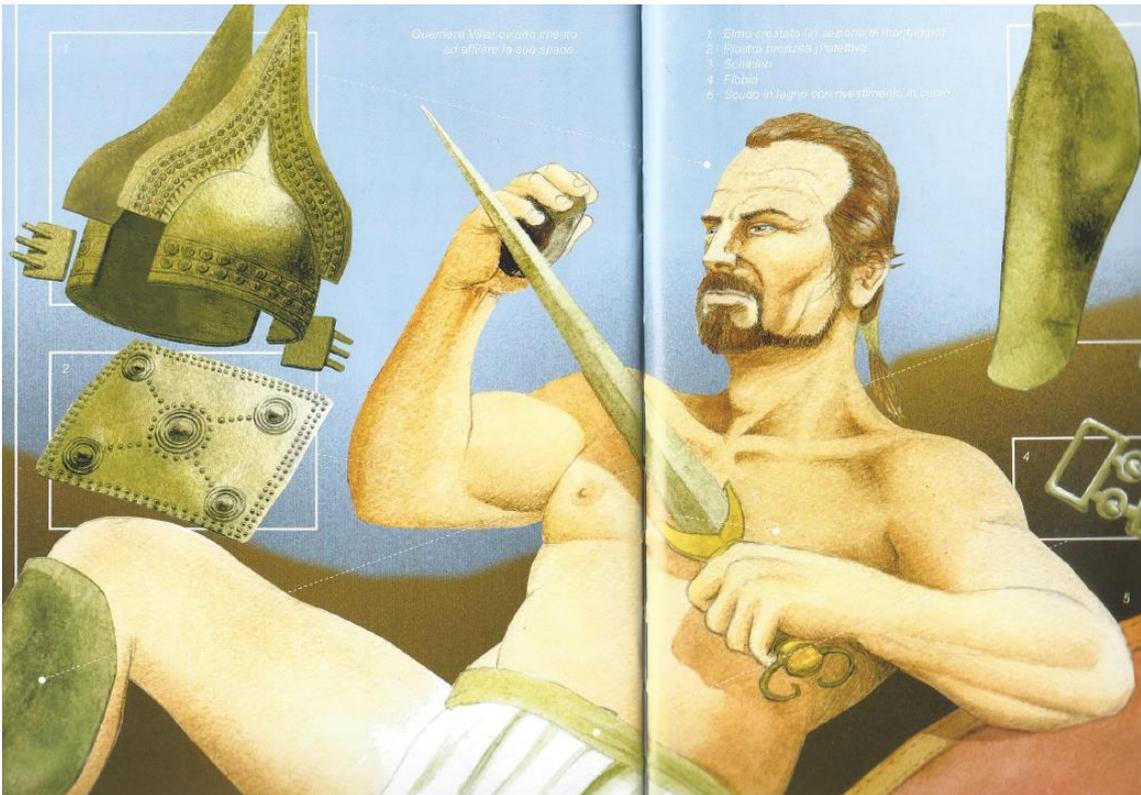
firma del Prestatore

---

Si prega di restituire la scheda compilata a:  
Museo Civico di Bassano del Grappa  
Via Museo, 12 - 36061 Bassano del Grappa  
[a.scotton@comune.bassano.vi.it](mailto:a.scotton@comune.bassano.vi.it) tel 0424 519904

6.3 Pannellonistica per sezione didattica





## 7. BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

### Bibliografia

AA VV, 2008, *La formazione e l'aggiornamento professionale per il personale dei musei. Le proposte dei professionisti museali*. Documento della Conferenza Permanente delle Associazioni Museali Italiane AMACI – AMEI – ANMLI – ANMS – ICOM Italia – SIMBDEA in preparazione della IV Conferenza nazionale dei musei, Milano.

V. Acconcia, V. d'Ercole, 2018, *Armi per gli dei, armi per i capi, armi per gli uomini. La guerra in Italia centrale tra la prima età del ferro e l'età arcaica (con particolare riferimento all'Etruria)*, in Atti Valentano 2018 = N. Negroni Capacchio (a cura di), *Arinarsi per comunicare con gli uomini e con gli Dei. Le armi come strumenti di attacco e di difesa, status symbol e dono agli Dei*, Atti del XII Incontro di Studi "Preistoria e Protostoria in Etruria", Milano.

D. Barbagli, 2001, *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, Archeologia Viva

C. Barrois, 1994, *Psicanalisi del guerriero. Storia e motivazioni psicologiche di una vocazione enigmatica*, Centro scientifico Editore, Torino.

G. Bartoloni, 2012, *La formazione urbana*, in G. Bartoloni *Introduzione all'archeologia*, Hoepli, Milano.

A. Bedini, 1990, *Abitato protostorico in località Acqua Acetosa Laurentina*, in "Archeologia a Roma – la materia e la tecnica nell'arte antica", Roma.

M. Bonamici, 2012, *La scultura*, in G. Bartoloni *Introduzione all'archeologia*, Hoepli, Milano.

D. Briquel, 2000, *Le origini degli Etruschi: una questione dibattuta fin dall'antichità*, in M. Torelli (a cura di) *Gli Etruschi*, Bompiani, Milano.

S. Bruni, 2000, *La civiltà villanoviana*, in M. Torelli (a cura di) *Gli Etruschi*, Bompiani, Milano.

A. Camilli, 2019, *Populonia e i metalli*, in L. Bentini, M. Marchesi, I. Minarini, G. Sassatelli (a cura di) *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna*, Mondadori Electa S.p.A., Milano.

- G. Camporeale, 1980, *Le prime scene narrative nell'arte etrusca*, in "Mondo archeologico" n. 41.
- G. Camporeale, 2009, *L'età dei principi in Etruria*, in *Signori di Maremma, Elites etrusche fra Populonia e il Vulcente*, Edizioni Polistampa, Firenze
- G.L. Carancini, R. Peroni, 1999, *L'età del bronzo in Italia: per una cronologia della produzione metallurgica*, in "Quaderni di Protostoria 2", Ali&No Editrice, Perugia.
- G. Cateni, 1998, *La cultura villanoviana*, in *Volterra. La tomba del Guerriero di Poggio alle Croci*, Edizioni IFI, Firenze
- L. Cerchiai, 2012, *La struttura economica e politica*, in G. Bartoloni *Introduzione all'archeologia*, Hoepli, Milano.
- A. Cherici, 1999, *Corredi con armi, guerra e società ad Orvieto*, in *Annali Faina VI*, p. 183 ss.
- A. Cherici, 2005, *Armi e armati nella società bisentina: note sul carrello sul cinerario dell'Olmo Bello*, in *Annali Faina XII*, p. 125 ss.
- A. Cherici, 2006, *Talassocrazia: aspetti tecnici, economici, politici con un brevissimo cenno a Novilara, Nesazio e ai Feaci*, in *Annali Faina XIII*, p. 439 ss.
- A. Cherici, 2007, *Sulle rive del Mediterraneo centro-occidentale: aspetti della circolazione di armi, mercenari e culture*, in *Annali Faina XIV*, p. 221 ss.
- A. Cherici, 2008, *Armati e tombe con armi nella società dell'Etruria Padana: analisi di alcuni monumenti*, in *Annali Faina XV*, p. 187 ss.
- A. Cherici, 2009, *Etruria-Roma: per una storia del rapporto tra impegno militare e capienza politica nelle comunità antiche*, in *Annali della Fondazione per il museo «Claudio Faina»*, Volume XVI, Edizioni Quasar, Orvieto.
- A. Cherici, 2021, *Guerra e società degli Etruschi*, Edizioni Chillemi, Roma.
- J. Clair, *La crisi dei musei (2007)*, 2008, Skira, Milano.
- G. Colonna, 1997, *L'Italia antica: Italia centrale, Carri da Guerra e Principi Etruschi*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma
- B. D'Agostino, 1985, *La formazione dei centri urbani*, in "Civiltà degli Etruschi", Milano.

- F. Delpino, 2008, *La morte ritualizzata. Modalità di sepoltura nell'Etruria protostorica*, in *Saturnia Tellus. Definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-punico, iberico* (Atti Conv. Roma 2004), a cura di X. Dupré Raventòs, S. Ribichini, St. Verger, Roma 2008, pp. 599-608.
- G. De Marinis, 1976, *Pettorali metallici a scopo difensivo nel villanoviano recente*, in “Atti e Memorie dell’Accademia La Colombaria”, XLI.
- C. De Milano, E. Sciacchitano, 2015, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, in M. R- Guido (a cura di) “Quaderni della valorizzazione – nuova serie, 1”, Roma.
- A. Dore, 2019, *Le origini. IX sec. a.C.*, in L. Bentini, M. Marchesi, I. Minarini, G. Sassatelli (a cura di) *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna*, Mondadori Electa S.p.A., Milano.
- R. Drews, 1993, *The end of the bronze age, changes in warfare and the Catastrophe c.a. 1200 b.C.*, Princeton.
- M. Egg, 2004, *I guerrieri*, in Gleirscher P. e Marzatico F. (a cura di) *Guerrieri, principi ed eroi fra il Danubio e il Po dalla preistoria all'alto Medioevo*, Castello del Buonconsiglio, Trento.
- A. Emiliozzi, 1997, *Carri da Guerra e Principi Etruschi*, «L’Erma» di Bretschneider, Roma
- A.M. Esposito, 1999, *Principi guerrieri. La necropoli etrusca di Casale Marittimo*, Mondadori Electa S.p.A., Milano.
- I. Fossati, 1987, *Gli eserciti etruschi*, Editrice militare italiana, Milano.
- P. Frontini, 2004, *Dal villaggio alla città: maschile e femminile nei segni di prestigio*, in Gleirscher P. e Marzatico F. (a cura di) *Guerrieri, principi ed eroi fra il Danubio e il Po dalla preistoria all'alto Medioevo*, Castello del Buonconsiglio, Trento.
- G. Galante, A. Piergrossi, S. ten Kortenaar, 2012, *Le necropoli veienti della prima età del ferro (IX-VIII secolo A.C.): alcuni contesti da Grotta Gramiccia e Quattro Fontanili* in I. Van Kampen (a cura di) “Il nuovo Museo dell’Agro Veientano a Palazzo Chigi di Formello”, Edizioni Quasar, Pagg. 65-77.

- M. D. Gentili, 2012, *Pittura e ceramografia*, in G. Bartoloni *Introduzione all'archeologia*, Hoepli, Milano.
- H. Hencken, 1968, *Tarquinia, Villanovians and early Etruscans*, American School of prehistoric research, Peabody Museum, Harvard University, Bulletin No. 23.
- C. Iaia, 2007. *Prima del "simposio": vasi in bronzo e contesto sociale nell'Etruria meridionale protostorica*. In *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 16-17, 2006-2007, 261–270.
- V.D. Hanson, 1990, *L'arte occidentale della guerra*, Milano.
- T.R. Hobbs, 1997, *L'arte della guerra nella Bibbia*, Alessandria.
- M. Malagugini, 2008, *Allestire per comunicare. Spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Serie di architettura e design Francoangeli, Milano
- F. Manoli, 2015, *Manuale di gestione e cura delle collezioni museali*, Le Monnier Università, Milano
- M. Martinelli, 1985, *I mezzi di trasporto*, in "Gli Etruschi – mille anni di civiltà", Firenze.
- M. Martinelli, 1997, *Guerra e controllo del territorio in Etruria tra l'Età del Bronzo ed Età del Ferro*, in "Papers from the EAA Third Annual Meeting at Ravenna".
- M. Martinelli, 2004, *La lancia, la spada, il cavallo. Il fenomeno guerra nell'Etruria e nell'Italia centrale tra età del bronzo ed età del ferro*, collana "Toscana beni culturali", Centro stampa Regione Toscana, Firenze.
- S. Menichelli, 2008, *Etruschi Guerrieri*, Historia, Viterbo.
- T. Montanari, V. Trione, 2017, *Contro le mostre*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- A. Naso, 2000, *Le aristocrazie etrusche in periodo orientalizzante: cultura, economia, relazioni*, in *Gli etruschi, catalogo della mostra*, a cura di M. Torelli, Bompiani, Milano.
- C. Noferi, A. Camilli, 2019, *Ripostiglio di Falda della Guardiola*, in L. Bentini, M. Marchesi, I. Minarini, G. Sassatelli (a cura di) *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna*, Mondadori Electa S.p.A., Milano.
- V.B. Peroni, 1970, *Die Schwerter in Italien Le spade nell'Italia continentale*, in "Prähistorische Bronzefunde, Abteilung IV, Band 1", C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.

- F. Roncalli, 1986, *L'arte*, in *Rasenna storia e civiltà degli Etruschi*, Garzanti editore, Milano.
- A. Ruge, 2008, *Manuale europeo delle Professioni museali*, Berlino
- S. Sandrelli, 2018, *Etruschi*, Giunti Editore Spa, Firenze.
- A.M. Sgubini Moretti, 1997, *Il carro di Vulci dalla necropoli dell'Osteria (Rep. 195)*, in *Carri da Guerra e Principi Etruschi*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.
- A. Talocchini, 1942, *Le armi di Vetulonia e Populonia*, in "S.E" XVI.
- M. Torelli, 1981, *Storia degli Etruschi*, Giuis. Laterza e Figli, Roma-Bari
- M. Torelli, 1985, *L'arte degli Etruschi*, Giuis. Laterza e Figli, Roma-Bari
- M. Torelli, 1986, *La storia*, in *Rasenna storia e civiltà degli Etruschi*, Garzanti editore, Milano.
- S. Valzania, 1999, *Brodo nero. Educazione spartana*, Jouvence Antiquitas, Milano.
- A.M. Visser Travagli, F. Donato, 2010, *Alta formazione per i professionisti dei musei e del patrimonio culturale*, in I. Colpo, A. Di Mauro *Standard nazionali di qualità per le professioni nei musei*, Roma.
- P. Von Eles, 2002, *Guerriero e Sacerdote. Autorità e comunità nell'età del ferro a Verucchio. La tomba del Trono*. Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna 6, Edizioni all'Insegna del Giglio, Firenze.
- J. Weidig, N. Bruni, *Vestito come il padre. L'armamento come simbolo di eredità del potere nelle tombe infantili italiche*, in Atti Valentano 2018 = N. Negroni Capacchio (a cura di), *Arinarsi per comunicare con gli uomini e con gli Dei. Le armi come strumenti di attacco e di difesa, status symbol e dono agli Dei*, Atti del XII Incontro di Studi "Preistoria e Protostoria in Etruria", Milano.

## Sitografia

[https://www.nauticareport.it/dettnews/report/gli\\_etruschi\\_e\\_il\\_mare-6-4346/](https://www.nauticareport.it/dettnews/report/gli_etruschi_e_il_mare-6-4346/)

<http://www.hephestus.net/wp-content/uploads/2019/08/spada-intera-1024x371.jpg>

<https://www.youtube.com/hashtag/etruscopri>

[https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/etruschi\\_tuscia/cerveteri/cinque\\_se  
die.htm](https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/etruschi_tuscia/cerveteri/cinque_se<br/>die.htm)

[www.tuttomaremma.com](http://www.tuttomaremma.com)