Vladimir Dumitrescu

L'arte preistorica in Romania

fino all'inizio dell'età del ferro

Sansoni editore



Vladimir Dumitrescu

L'arte preistorica in Romania

fino all'inizio dell'età del ferro

VLADIMIR DUMITRESCU, romeno, dell'Istituto di Archeologia dall'Accademia di Bucarest. È stato membro della Scuola Romena a Roma, incaricato di Preistoria all'Università di Bucarest e al Museo Nazionale di Antichità, pure di Bucarest, di cui fu a suo tempo direttore. Tra i più noti studiosi di preistoria, particolarmente per quanto riguarda il Neolitico della Europa sud-orientale, è autore di numerosi testi scientifici, tra i quali citiamo: « L'età del ferro nel Piceno », (1920); « Habășești, monografia archeologica » (1954); « La nécropole à incinération de l'âge du bronze de Cirna » (1961); « L'Art néolitique en Roumanie (1968).

Il presente volume, pur riprendendo alcune delle tesi già trattate dall'Autore in un lavoro precedente, « L'Art néolitique en Roumanie », già citato, ne amplia la portata documentaria e i risultati storico-critici in una revisione totale delle precedenti conclusioni e con l'aggiunta di interi settori inediti.

La presente analisi dell'arte preistorica in Romania si estende dal periodo epi-paleolitico a tutta l'età del bronzo, che comprende, da sola, la seconda parte del volume.

Allo studio particolareggiato dell'arte ceramica neo-eneolitica, di cui si analizzano i diversi stili, dal geometrico allo schematico, nelle varie manifestazioni, segue la presentazione della scultura, con esempi inediti tra i più stupefacenti per ricchezza di fantasia e di invenzione.

Anche l'età del bronzo viene presentata nei suoi diversi aspetti, caratteristici dei suoi tre periodi; di ognuno di essi sono presi in esame i moduli formali, che si ritrovano nella ceramica, nella scultura, negli oggetti in metallo.

L'ultimo settore del volume comprende cenni sui resti relativi all'architettura nella Preistoria; si tratta di altari in terracotta (da Truşeşti), di un modello di santuario (da Căscioarele), di resti di colonne dipinte. Elementi tutti che testimoniano della ricchezza artistica, fin qui insospettabile, di queste culture.

origines

Origines
Studi e materiali pubblicati
a cura dell'Istituto Italiano
di Preistoria e Protostoria

L'Arte preistorica in Romania fino all'inizio dell'età del ferro

Riferimenti fotografici

G. M. Serban, Cl. Spitzer, Gh. Comanescu
(Sezione foto del Combinato Poligrafico
« Casa Scînteii » - Bucarest)
Gh. Dumitru e N. Scarlat
(Istituto di Archeologia dell'Accademia di scienze sociali
e politiche della R. S. Romania)
Fotografie a colori Radu Sorin
(Sezione foto del Combinato Poligrafico « Casa Scînteii »).
La maggior parte dei disegni è
stata eseguita o copiata da E. Mironescu e A. Mihai.

Vladimir Dumitrescu

L'Arte preistorica in Romania fino all'inizio dell'età del ferro

Sansoni Editore

© Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria

Introduzione

I lontani tempi della preistoria destano sempre più l'interesse e l'attenzione degli studiosi, non solo dal punto di vista generale della ricostituzione del lungo cammino percorso dall'umanità fino alle prime fonti scritte, ma anche da quello delle più antiche manifestazioni dell'uomo nel campo dell'arte. E questo spiega come negli ultimi anni siano apparsi una serie di pregevoli lavori dovuti a specialisti sia sull'arte preistorica in generale, sia sull'arte preistorica del nostro continente o di alcune regioni del mondo antico, sia infine sull'arte di una determinata epoca della preistoria.

Scrivendo nel 1966 un libro sull'arte neolitica in Romania — apparso però solo verso la fine del 1968, in romeno e in francese, — limitai il campo della mia ricerca per non essere costretto a ridurre, in uno spazio grafico obbligato, un materiale di una ricchezza eccezionale.

Poiché, per passare in rivista, sia pure molto sommariamente, le innumerevoli realizzazioni artistiche delle tribù preistoriche sul territorio romeno, sarebbe occorso un numero di pagine, tavole e figure infinitamente superiore a quello che poteva destinare a tali problemi la casa editrice « Meridiane » di Bucarest, dovetti limitarmi a presentare un'esposizione abbastanza sommaria dell'arte neolitica in Romania, nella speranza di poter ulteriormente tracciare, in un'opera più completa, l'intera evoluzione dell'arte preistorica in questo paese.

Tale proposito ha trovato una pronta possibilità di realizzazione allorché i miei amici e colleghi Paolo Graziosi di Firenze e Massimo Pallottino di Roma, mi hanno suggerito l'idea di ampliare e completare il lavoro pubblicato in romeno e in francese per farlo apparire in un volume in italiano nella ben nota e pregevole collana « Origines ». A questa lusinghiera proposta si deve dunque il presente volume, assai diverso sia dal punto di vista del testo che delle illustrazioni e, soprattutto, molto più ampio rispetto alle versioni in romeno e in francese. Giacché, oltre ad includere nella parte iniziale le opere d'arte epipaleolitiche — che cominciavano a venire alla luce proprio nell'anno in cui redigevo la versione romena e che, per questo, sono fuggevolmente ricordate nell'introduzione di tale versione — nel presente volume si oltrepassa la fine dell'epoca neolitica, includendo integralmente le manifestazioni artistiche dell'età del bronzo fino al periodo di transizione all'età del ferro. Abbiamo preferito, tuttavia, fermarci sulla soglia del I millennio, sia perché le opere che meritano di essere considerate veramente opere d'arte sono assai limitate nella prima metà di questo millennio, sia perché è apparsa recentemente una

opera dedicata esclusivamente all'arte geto-tracica della seconda metà del I millennio.

Così il presente volume abbraccia, in un tentativo di trattazione sintetica, l'arte preistorica della Romania lungo nove millenni, e cioè dall'inizio dell'epi-paleolitico, databile nel X millennio, sino alla fine dell'età del ferro, vale a dire alla soglia del II millennio.

Inoltre dobbiamo precisare che il presente lavoro non è il primo di questo genere. Infatti trent'anni fa io stesso ho redatto una fuggevole relazione sull'arte preistorica in Romania (L'Art préhistorique en Roumanie, *1937), pubblicata in un volumetto con 24 tavole, seguito a breve distanza da un'opera più dettagliata di I. Andrieşescu,* Artele preistorice în România *(Bucarest, 1938), il quale però si poneva da un punto di vista abbastanza diverso dal mio, presentando piuttosto un quadro di tutte le manifestazioni dell'uomo preistorico e non esclusivamente di quelle che, per un motivo o per l'altro, debbono essere considerate opere che, oltrepassando i limiti di un mestiere e di una pratica, appartengono all'ambito molto più pretenzioso e potenzialmente più variato dell'arte.*

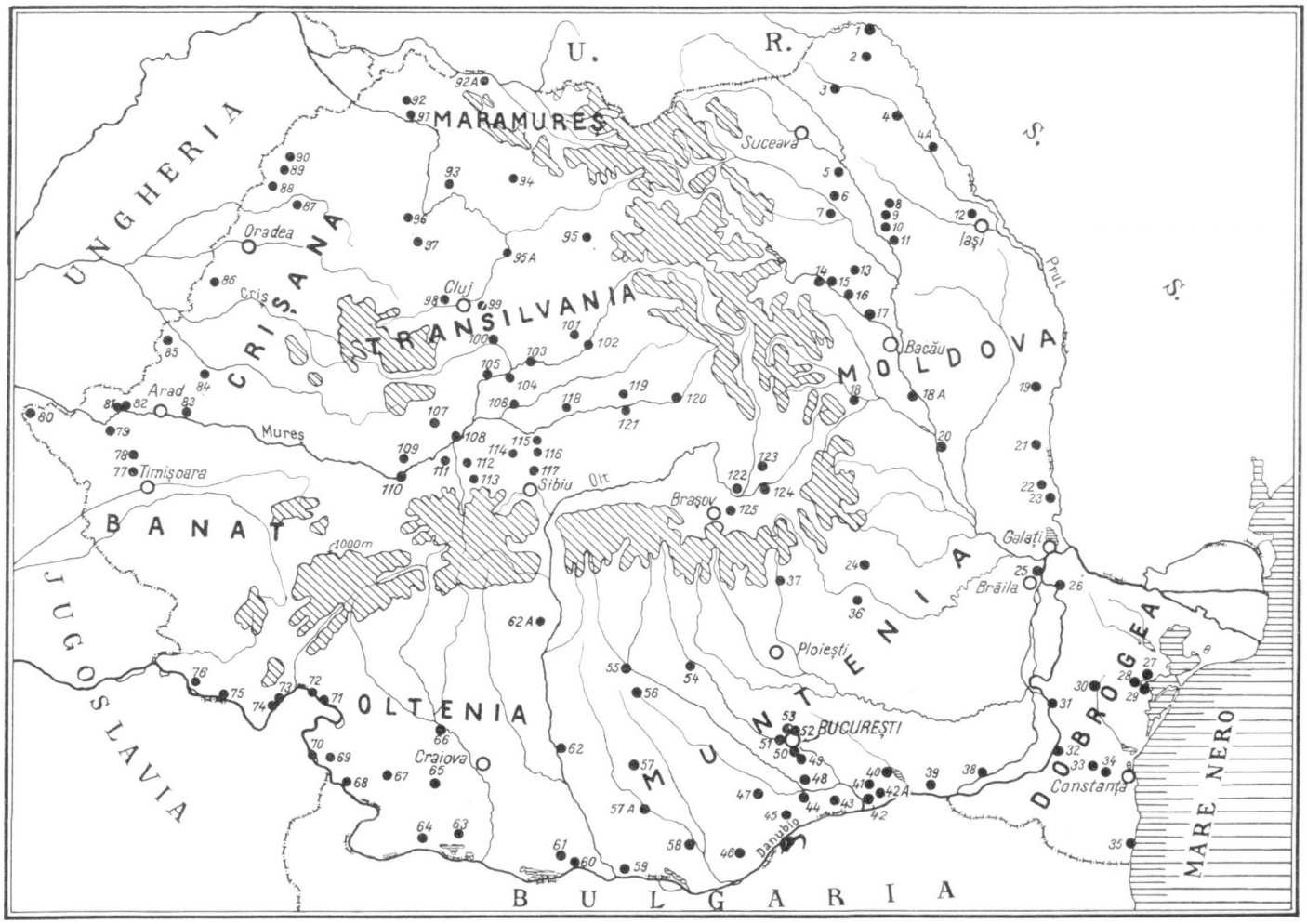
Accennerò infine che anche la parte relativa all'epoca neo-eneolitica ha subito revisioni e modifiche, imposte dalle nuove scoperte e dai più recenti punti di vista scientifici; oltre ad arricchirsi di aggiunte, soprattutto nelle illustrazioni, come abbiamo già ricordato.

Per facilitare la lettura di questo lavoro ho rinunciato alle solite note-riferimento in calce e al loro posto ho preferito dare, alla fine del testo, una bibliografia di tutti i lavori che hanno trattato in modo particolare i problemi dell'arte preistorica in Romania e di quelli nei quali è stato pubblicato materiale studiato da me in questo volume.

Però, per evitare eventuali obiezioni, precisiamo che noi ci attribuiamo solo la paternità delle interpretazioni qui formulate per la prima volta, oppure di quelle espresse da noi in altre occasioni, la paternità di tutte le altre interpretazioni appartenendo a coloro che le hanno formulate prima di noi.

All'inizio del volume si trovano la cartina e, sul retro, l'elenco delle località menzionate, tanto nel testo, quanto nelle didascalie delle illustrazioni.

VI. D.



Carta della Romania con le località più spesso menzionate nel testo

Elenco delle località indicate sulla carta

1. Horodiştea
2. Drăguşeni I
3. Corlăteni
4. Truşeşti
4A. Glăvăneşti
5. Dolheşti
6. Drăguşeni II
7. Tîrpeşti
8. Cucuteni
9. Ruginoasa
10. Hăbăşeşti
11. Fedeleşeni
12. Valea Lupului
13. Frumuşica
14. Văleni
15. Izvoare
16. Traian
17. Costişa
18. Tg. Ocna
18A. Mîndrişca
19. Bîrlăleşti
20. Poiana
21. Balinteşti-Cioinagi
22. Folteşti
23. Stoicani
24. Aldeni
25. Brăiliţa
26. Măcin
27. Ceamurlia
28. Hamangia
29. Baia-Goloviţa
30. Casimcea
31. Hîrşova
32. Cernavoda
33. Medgidia
34. Galeşu-Poarta Albă
35. Mangalia
36. Sărata Monteoru
37. Drajna
38. Coşlogeni
39. Boian
40. Sultana
41. Gumelniţa
42. Olteniţa-Renie
42A. Spanţov
43. Căscioarele
44. Comana
45. Pietrele
46. Drăghiceanu
47. Tangîru
48. Vidra
49. Glina
50. Dudeşti
51. Giuleşti
52. Tei-Bucareşti
53. Bolintineanu
54. Perşinari
55. Piteşti
56. Teiu
57. Zîmbreasca
57A. Roşiori de Vede
58. Calomfireşti
59. Turnu Măgurele
60. Celei
61. Vădastra
62. Slatina
62A. Govora Sat
63. Cîrna
64. Rastu
65. Sălcuţa
66. Coţofeni
67. Verbicioara
68. Gîrla Mare
69. Balta Verde
70. Ostrovul Mare
71. Schela Cladovei
72. Ostrovul Banului
73. Icoana
74. Cuina Turcului
75. Liubcova
76. Moldova Veche
77. Parţa
78. Dudeştii Noi
79. Periam
80. Beba Veche
81. Rovine
82. Pecica
83. Păuliş
84. Vărşand
85. Grăniceri
86. Ghepiu
87. Tăuteu
88. Săcueni
89. Otomani
90. Sălacea
91. Apa
92. Livada
92A. Săpînţa
93. Gaura (Valea Chioarului)
94. Suciu de Sus
95. Bistriţa Năsăud
95A. Gherla
96. Moigrad
97. Hida
98. Gura Baciului
99. Someşeni
100. Turda
101. Şincai
102. Tg. Mureş
103. Bogata Ranta
104. Uioara de Sus
105. Decea Mureşului
106. Biia
107. Ighiel
108. Alba Iulia
109. Geoagiu
110. Turdaş
111. Pianul de Jos
112. Petreşti
113. Cîlnic
114. Păuca
115. Şeica Mare
116. Boarta
117. Slimnic
118. Şmig
119. Pipea
120. Odorheiul Săcuesc
121. Sighişoara
122. Ariuşd
123. Eresteghin
124. Ţufalău
125. Hărman

Parte prima

L'arte epi-paleolitica e neo-eneolitica

CAPITOLO I

L'arte decorativa epi-paleolitica

Mentre in altri paesi dell'Europa e dell'Asia, le prime manifestazioni della genialità artistica dei nostri lontanissimi antenati sono situate in piena epoca paleolitica, occupando un posto importante nell'ininterrotta serie delle creazioni artistiche dell'umanità, sembra che in Romania le più antiche manifestazioni d'arte siano apparse in un'epoca più tarda.

Poiché, sebbene alcuni utensili dell'uomo paleolitico, come pure quelli del periodo di transizione all'epoca neolitica, possano considerarsi perfetti dal punto di vista della forma, e alquanto accurati siano i particolari ritocchi che talvolta fanno di questi utensili veri miracoli di abilità, vano resterebbe il nostro desiderio di cogliere in essi sia pure il più piccolo segno di quello che dà a una creazione umana il diritto di ascriversi ad opera d'arte: tutti questi utensili sono prodotti perfetti di un mestiere, ma non riflettono altro che la tecnica di questo mestiere, cioè la cura rivolta alla più perfetta realizzazione possibile per adattare quanto meglio l'utensile al suo scopo; in tal maniera viene aumentata la sua utilità senza che si manifesti menomamente un modo di espressione artistica dell'uomo paleolitico. Naturalmente, l'arte dell'umanità è in genere molto più antica del profilarsi del concetto stesso di arte, e quindi del desiderio dell'uomo di creare un'opera d'arte, e anche più antica del sentimento interiore che ciò che l'uomo ha concepito col travaglio della sua mente e ha creato con l'abilità delle sue mani, costituisca opera d'arte. Ciò nonostante non ci può esser dubbio che l'arte sia apparsa e si sia manifestata solo quando l'uomo è riuscito a superare lo scopo utilitario, sia nel campo che esorbita da esso, sia nell'ambito stesso degli oggetti utili, arricchendoli con elementi, sia pure sommari e rudimentali, che indicano chiaramente proprio questo superamento nella mente dell'artigiano e nelle sue possibilità di realizzazione.

Ecco perché, così come abbiamo proceduto anche tre decenni fa — quando abbiamo pubblicato i primi fugaci cenni sull'arte preistorica in Romania — abbiamo preso una posizione totalmente diversa da quella degli studiosi che intendono includere nei loro lavori sull'arte preistorica la storia stessa dei mestieri; noi non includeremo quindi in questa trattazione dell'arte preistorica in Romania gli utensili e i diversi oggetti d'uso quotidiano, per quanto perfetta sia la loro forma e per quanto abilmente siano stati lavorati, ma ci fermeremo solo su quelle realizzazioni che denotano un'altra preoccupazione oltre quella dell'utilità. Preoccupazione che spesso è stata in stretta relazione col pensiero magico-religioso e mistico, e quindi con le pratiche di magia, e più tardi con le credenze, i riti e i rituali religiosi; oppure che

fu determinata dal desiderio di adornare alcuni oggetti di uso quotidiano, donde si arrivò alle prime esecuzioni di opere d'arte.

Per quanto ci riguarda, siamo propensi a credere, d'altra parte, che fin dall'epoca paleolitica dovette esistere un momento in cui l'artigiano, finendo di dipingere le diverse, eccezionali scene di animali dei famosi affreschi delle grotte franco-cantabriche e osservando la sua opera alla luce delle torce, si sarà reso conto che ciò che aveva realizzato non solo raggiungeva lo scopo propostosi, ma lo oltrepassava, facendoglielo rivivere esteticamente. Certamente dovettero passare migliaia e migliaia di anni fino all'apparizione di questo momento di consapevolezza, che scomparve senza tracce nei secoli seguenti per riapparire poi sempre rinnovato; ma è impossibile presupporre che in nessuno di questi artisti si sia verificato un superamento dell'atmosfera magico-religiosa dalla quale erano sorte queste opere e che hanno trasmesso ai loro simili, così come è impossibile presupporre che essi non abbiano sentito, dapprima vagamente, poi sempre più delineata e consapevole, un'emozione artistica, intravedendo che, al di là del senso e dello scopo magico dell'opera, sorgeva quello che noi chiamiamo oggi il ' bello '.

Finora, in nessuna delle grotte esplorate sui due versanti dei Carpazi che hanno servito, per più o meno tempo, di rifugio agli uomini paleolitici, e in nessun'altra delle loro stazioni temporanee di terrazze disseminate su quasi tutto il territorio del paese, si sono trovate testimonianze di preoccupazioni che vadano oltre i duri bisogni della vita quotidiana e che si possano in un certo modo collegare alla nozione d'arte. Né possono essere prese in considerazione le pitture e i disegni osservati alcuni decenni fa sulle pareti di certe grotte dell'Oltenia e che non sembrano attribuibili ad epoche troppo lontane.

Appena alla fine dell'epoca paleolitica, o piuttosto all'inizio e durante l'epoca epi-paleolitica (o mesolitica come preferiscono chiamarla altri studiosi), si debbono collocare i più antichi oggetti che ci parlano di un impegno artistico degli uomini di questo territorio, sebbene non si debba escludere *a priori* che l'avvenire ci possa arrecare sorprese a questo riguardo. Infatti, tanto a occidente (nella Cecoslovacchia) quanto a oriente (nell'URSS), cioè in prossimità delle frontiere della Romania, sono state scoperte opere d'arte di epoca paleolitica.

Comunque, le prime opere d'arte anteriori all'epoca neolitica sono state scoperte solo a cominciare dall'anno 1966 e, almeno finora, — con un'unica eccezione della quale parleremo fra breve — in una sola zona abbastanza ristretta del territorio romeno e cioè nella zona delle ' Cazane ' e delle Porte di Ferro del Danubio.

L'eccezione alla quale abbiamo accennato è costituita da un pezzo di graffito di forma ovale allungata, di circa 7 cm di lunghezza, su cui sono state tracciate, a distanza quasi uguale, quattro striature parallele, scoperto in una stazione del gravettiano finale della Moldavia settentrionale (Strachina-Dorohoi), databile quindi alla fine del paleolitico superiore. Per quanto modesta sia questa decorazione è evidente che né essa né il pezzo su cui è stata realizzata hanno potuto avere alcuno scopo utilitario e perciò deve considerarsi come la più antica testimonianza di arte decorativa scoperta finora sul territorio della Romania.

Quanto alle intense ricerche intraprese negli ultimi anni sulla sponda romena del Danubio nella zona suddetta delle Porte di Ferro, e agli scavi metodici svoltisi in una serie di stazioni datate in linea generale a cominciare dal X millennio fin verso l'VIII o il VII millennio, esse hanno portato alla luce un numero abbastanza grande di oggetti d'osso e di corno decorati, i quali sono stati rinvenuti in condizioni stratigrafiche e in un contesto archeologico assolutamente sicuro e che costituiscono attualmente il più antico capitolo dell'arte preistorica della Romania. A dire il vero i ricercatori che si sono occupati di questo problema non sono d'accordo sulla fase

cui debbono essere assegnati i più antichi di questi oggetti d'arte: tenendo conto degli elementi di affinità coi prodotti del tardo paleolitico superiore dell'Europa occidentale e proprio dell'Italia, uno dei ricercatori attribuisce le più antiche manifestazioni artistiche della zona delle Porte di Ferro del Danubio addirittura alla fine del paleolitico superiore, mentre un altro, considerando che gli utensili di pietra dello strato che ha dato alla luce queste più antiche opere d'arte non si differenziano affatto da quelli del livello immediatamente superiore, è propenso ad attribuirle tutte agli inizi dell'epi-paleolitico, sebbene riconosca anch'egli l'esistenza di elementi che si ricollegano direttamente al paleolitico superiore.

Sia in un caso che nell'altro, queste scoperte anticipano almeno di quattro millenni gli inizi dell'arte preistorica in Romania, che fino a poco tempo fa erano posti appena nel VI millennio, contemporanei cioè all'apparizione della più vecchia cultura neolitica di queste regioni della quale tratteremo più avanti.

L'arte epi-paleolitica è soltanto un'arte decorativa, dato che la supposizione che alcuni oggetti d'osso decorati rappresentino pesci non ci sembra affatto convincente, così come non crediamo che la falange di equide decorata, scoperta a Cuina Turcului — della quale parleremo oltre — possa essere considerata un tentativo di rappresentare, in forma scultorea o mediante la sua decorazione incisa, un'immagine umana stilizzata. Infatti si tratta sempre di decorazione geometrica incisa o intagliata su armi e oggetti di uso quotidiano — pugnali, lesine, spatole, zappette, ecc. — oppure su pezzi da ornamento, scoperti finora solo in quattro stazioni della zona indicata: Cuina Turcului, Icoana, Schela Cladovei e Ostrovul Banului, i più antichi dei quali sono quelli del primo livello di Cuina Turcului, più numerosi di quelli del livello successivo della stessa stazione.

Molti di questi pezzi, che ammontano ad alcune decine, sono decorati con semplici intagli o con linee incise più o meno raggruppate, mentre l'ornamentazione di altri è veramente organizzata e possiamo considerarla originata da una concezione decorativa astratta e più complessa. Là dove si possono riconoscere veri motivi decorativi, essi appartengono tutti alla gamma dei motivi geometrici.

Il più semplice motivo decorativo nello strato più antico della stazione, nell' ' abri sous roche ' di Cuina Turcului, consta di alcune linee appena incise, tracciate in modo piuttosto irregolare e di cui alcune s'incrociano. I gruppi di lineette parallele, disposte verticalmente sulla parte anteriore di un oggetto perforato, costituiscono un sensibile progresso dal punto di vista del concetto di una vera decorazione di un oggetto di ornamento o di uno di uso corrente, come pure i gruppi di due o tre lineette incise sul margine di un altro oggetto, senza che tuttavia l'artigiano sia passato alla realizzazione di un vero motivo decorativo. Solo quando egli arriva a tracciare zig-zag o disegni a meandro alquanto variati accanto a bande tratteggiate nell'interno, si può dire che la sua concezione decorativa è divenuta astratto-geometrica. Tanto più che alcuni di questi ornamenti sono abbastanza complicati proprio sullo stesso pezzo, risultando la sua superficie suddivisa in vere zone decorative o in gran parte ricoperta di motivi diversi. Tanto i motivi a meandro quanto gli zig-zag e talune linee sono disegnati con due larghe incisioni parallele tracciate con una certa sicurezza; ciò che dimostra la maestria dei rispettivi artigiani. Tav.1,figg.1-5

Fra i pezzi, in minor numero, scoperti nel secondo livello di Cuina Turcului, dobbiamo ricordare — oltre ad alcuni decorati con gruppi di due, tre e anche quattro lineette orizzontali incise sull'oggetto nel senso della lunghezza e altri con linee irregolari o a rete — una falange di equide riccamente decorata torno torno su tutta la superficie precedentemente ben levigata, che costituisce veramente un *unicum* nell'epi-paleolitico europeo, tanto per la forma quanto per l'ornamentazione. Il centro della superficie plantare della falange è decorato con due rombi concentrici di cui Tav.1,figg.6,7

quello interno è coperto di trattini orizzontali paralleli. All'estremità superiore e a quella inferiore del rombo esterno convergono le estremità di gruppi di angoli concentrici tracciati con profonde linee incise; gli spazi a fianco dei due rombi concentrici sono intagliati da gruppetti di lineette parallele disposte più o meno regolarmente in senso obliquo che si ripetono anche sulle superfici laterali e su quella dorsale; nella parte superiore, in un campo libero da altre decorazioni, sono incise nove profonde linee parallele in senso orizzontale, mentre nella parte inferiore si osservano due simili linee incise con intermittenze e che continuano anche su una delle superfici laterali; sempre sulla superficie dorsale, nel centro, in basso verso la base, sono tracciati alcuni angoli concentrici. Nella metà superiore di uno dei margini laterali della falange si osservano nove piccoli intagli paralleli orizzontali eseguiti a distanza press'a poco uguale l'uno dall'altro.

Come ho ricordato sopra, non mi sembra esistano validi motivi per credere che questo bel pezzo rappresenti una scultura vagamente antropomorfa, secondo l'ipotetica supposizione del suo scopritore; nello stesso tempo non possiamo vedere nella decorazione della superficie plantare della falange un tentativo di riprodurre la figura umana in forma stilizzata.

Gli utensili litici insieme ai quali sono stati trovati gli oggetti d'arte mobiliare di Cuina Turcului indicano un ambiente culturale romanello-aziliano, fatto pienamente confermato anche dalle analogie che si son potute stabilire fra gli oggetti decorati qui rinvenuti e quelli della cultura romanelliana dell'Italia. Nonostante non siano ancora avvenute simili scoperte nello spazio fra queste due zone geografiche — le Porte di Ferro e l'Italia centro-orientale — l'arte di Cuina Turcului non può essere spiegata sulle basi di una radice locale autoctona, ma solo mediante l'infiltrazione di una corrente culturale penetrata insieme ad alcuni elementi etnici dall'Adriatico verso il Danubio. Vero è che, come hanno dimostrato i ricercatori che si sono occupati particolarmente di queste scoperte, l'arte del primo livello di Cuina Turcului offre considerevoli corrispondenze col magdaleniano tardo occidentale e addirittura somiglianze con i ritrovamenti della Grotta Polessini, della Grotta Maritza, della Borma Grande e anche con quelli della zona franco-cantabrica, ma l'identità degli utensili litici dei due livelli di Cuina Turcului ci sembra tuttavia una prova che queste corrispondenze col magdaleniano debbano essere attribuite alla tradizione piuttosto che a una fase più antica; perciò siamo d'accordo con le conclusioni dello scopritore, secondo le quali tutti gli oggetti dell'arte mobiliare di Cuina Turcului rientrano nell'arte specifica dell'inizio del periodo postglaciale, caratterizzata, come è ben noto, dalla schematizzazione e geometrizzazione, senza tuttavia escludere che essi siano databili anche alla fine del paleolitico; ma rimettiamo agli specialisti del paleolitico la soluzione di questa controversia.

I ritrovamenti fatti nelle altre tre stazioni sopra ricordate sono stati assegnati dallo scopritore a una cultura epi-paleolitica denominata Schela Cladovei — dal nome di una delle località dove sono state fatte le scoperte — e indicati, secondo la cronologia, nel seguente ordine: Icoana I, Ostrovul Banului e Schela Cladovei; le ultime due, secondo il suo parere, concludono l'evoluzione dell'arte epi-paleolitica di questa zona.

L'ornamentazione però è più semplice e anche più povera di quella del primo livello di Cuina Turcului; pur mantenendosi nell'ambito geometrico è priva di elementi meandriformi e generalmente di motivi complicati.

In questo gruppo la prima novità sarebbe costituita dalla decorazione a intaglio di alcuni oggetti di corno di cervo, sia eseguita intorno alla superficie circolare risultata dal taglio del ramo delle corna, sia in file verticali più o meno regolari. Accanto ad incisioni piuttosto irregolari o a forma di rete irregolare che ricordano da

presso alcuni oggetti di Cuina Turcului, e accanto a gruppi di intagli pressoché paralleli, di reti organizzate, ecc., meritano speciale menzione le decorazioni di due pezzi: il primo, un puntale d'osso decorato con fasce di forma angolare, il secondo, un pugnale dello stesso materiale decorato con incisioni abbastanza profonde. Tav.2,figg.1,2abcd

I motivi e gli elementi decorativi, per lo più molto semplici, continuano la serie dei motivi ad angolo, reticolati, a zig-zag e quelli a scala, del romanello-aziliano di Cuina Turcului, trattandosi di un'evoluzione organica incontestabile. Tuttavia non si può affermare che tale evoluzione abbia proseguito senza interruzione anche nell'epoca seguente — l'epoca neolitica —, senza che ci sia stata una cesura nella vita umana in questa zona e nel resto della Romania. Per ora tutti gli argomenti portano alla conclusione che la cosiddetta rivoluzione neolitica non sia stata un fenomeno locale iscritto nella linea ascendente dell'ininterrotta evoluzione della vita e della cultura degli autoctoni, ma una profonda trasformazione causata dalla penetrazione di nuove popolazioni nella zona danubiana e a nord di essa.

CAPITOLO II

La ceramica neo-eneolitica

Il più importante capitolo dell'arte preistorica della Romania è quello dell'arte neo-eneolitica; gli inizi di quest'epoca, sul territorio della Romania come su quello dei paesi vicini, non possono essere situati, anche secondo i dati del C_{14}, prima della seconda metà del VI millennio.

Ormai la vita dell'uomo non è più connessa a un continuo vagare per cercare e raccogliere i viveri. Come centinaia di migliaia di anni prima, l'uomo aveva cominciato a foggiarsi da solo gli arnesi di lavoro e di lotta, ora egli comincia a volersi procurare stabilmente le condizioni di un vivere organizzato: stanziamenti quasi stabili, coltivazione primitiva delle piante, addomesticamento e allevamento di molte specie di animali, levigatura degli arnesi di pietra e invenzione della ceramica — tutte queste novità costituiscono le maggiori caratteristiche di questo nuovo periodo denominato epoca neolitica o della pietra levigata; anche sul territorio della Romania, esse offrono l'occasione a numerose manifestazioni che a buon diritto possiamo attribuire ai diversi domini dell'arte.

Un'arte che, tanto per il suo significato intrinseco e per i suoi mezzi di realizzazione, quanto per il suo stesso livello, è da molti punti di vista simile all'arte popolare in generale e a quella dei popoli di diverse regioni del globo prima del loro contatto con la civiltà europea. Naturalmente molte delle attività e delle realizzazioni dell'arte neolitica non ci sono e non ci saranno mai accessibili, così come per l'epoca precedente: né gli oggetti di legno, né i numerosi e vari tessuti e nessuno degli oggetti eseguiti in materiali deperibili, che per la loro forma o ornamentazione potevano costituire opera d'arte, essendosi trasformati, come gli uomini che li avevano creati con fatica e con piacere, con passione e con destrezza, in polvere... Non sono sopravvissuti che gli oggetti modellati in argilla e poi cotti al forno accanto a quelli scolpiti in pietra e intagliati nell'osso, i primi infinitamente più numerosi degli altri. Invece, degli oggetti di metallo che cominciano ad apparire verso la metà di questa epoca, in quel periodo generalmente indicato con la denominazione di epoca eneolitica, solo pochissimi pezzi di ornamento contengono elementi degni di essere attribuiti al limite fra la storia della tecnica e della metallurgia, da una parte, e quella dell'arte, dall'altra.

Benché siano pochi i materiali che per loro natura (pietra e osso), o per la qualità conferita loro dall'uomo (argilla modellata in vasi e sculture cotti poi nel forno), possono resistere all'azione distruttrice dei secoli e dei millenni, e di conseguenza pochi oggetti, in teoria, potendo arrivare fino a noi, pure la sorte ci ha favo-

rito: infatti proprio l'argilla è la materia prima così spesso usata nell'epoca neolitica e in quelle successive, e proprio per questo, per quanto un numero di oggetti infinitamente maggiore giaccia ancora sotto terra, gli scavi metodici e i ritrovamenti casuali hanno messo a nostra disposizione una documentazione di vasi e di statuette di terracotta straordinariamente ricca. Questo ci permette di precisare i caratteri specifici di quelle che, nella terminologia archeologica, chiamiamo le diverse culture preistoriche, ma ci dà anche la possibilità di intravedere i primi tentativi artistici e di seguirne l'evoluzione, l'ampliamento e talvolta anche la scomparsa durante l'epoca neolitica e poi durante l'età del bronzo.

E, annoverandosi anche l'architettura fra le sette arti, potremo, naturalmente in modo sommario, illustrare alcune delle sue realizzazioni in quest'epoca.

Ma prima di passare alla trattazione del nostro tema, consideriamo necessari alcuni chiarimenti e spiegazioni. Dato che nel complesso delle culture neo-eneolitiche, la totalità degli oggetti nei quali, per le loro forme o ornamentazioni, possiamo cogliere dei tratti particolari in cui pulsano espressioni d'arte, appartiene quasi esclusivamente all'ambito della ceramica e della scultura, ci è sembrato opportuno seguire dapprima l'evoluzione della ceramica dalle più antiche manifestazioni sino alla fine dell'epoca eneolitica e poi quella della scultura neo-eneolitica e dei prodotti ceramici in evidente e stretta relazione con essa.

Tale trattazione ci sembra più organica e agevole, evitando un dannoso frazionamento nel seguire l'evoluzione naturale di ciascuno di questi campi, col passare continuamente, per ogni cultura, dalla ceramica alla scultura e viceversa; evoluzione che si può considerare continua durante l'epoca neo-eneolitica, anche se talvolta sono esistite delle interruzioni. Naturalmente nel contesto di questi due grandi capitoli dell'arte neo-eneolitica terremo sempre conto delle peculiarità di ciascuna cultura, peculiarità che non debbono essere offuscate né snaturate da generalizzazioni.

Si potrebbe invero tentare anche un'esposizione globale, definendo le più salienti caratteristiche delle realizzazioni in questi due campi, esemplificandone i pezzi più rappresentativi in un'immagine d'insieme, senza quasi che in essi siano differenziate culture e fasi. Seguendo questa linea avremmo potuto insistere largamente sul carattere astratto-geometrico dell'ornamentazione della ceramica neolitica, mettendo in evidenza la sua accentuata stilizzazione; stilizzazione d'altra parte specifica per le arti decorative di tutti i tempi, come già giustamente è stato affermato. Potremmo anche tentare di seguire lungo i secoli e i millenni di quest'epoca il repertorio dei motivi ornamentali, delle varianti di ciascun motivo e della loro evoluzione dall'inizio del neolitico fino all'età del bronzo ed oltre, per presentare in una maniera sintetica gli elementi essenziali di quest'arte decorativa. Così, nell'ambito della scultura, precisando il carattere prevalentemente schematico della maggior parte delle opere, sarebbe stato più semplice stabilire alcuni tipi principali realizzati da artigiani neo-eneolitici, seguendone poi l'evoluzione ed esemplificandoli con le opere più rappresentative e di maggior valore.

Ma siamo convinti che su questa linea non avremmo ottenuto che immagini sommarie, non sufficientemente espressive, che non avrebbero potuto facilitare una conoscenza reale dell'arte neolitica della Romania con le sue realizzazioni molteplici, tanto variate e talvolta di un'originalità eccezionale. Perciò, tenendo anche conto che esse sono conosciute quasi esclusivamente dagli specialisti che si occupano della preistoria nelle regioni dell'Europa sud-orientale, consideriamo molto più indicato trattare in capitoli separati e nell'ambito delle diverse culture, le realizzazioni dell'arte decorativa della ceramica e quelle della scultura, senza però tentare di compilare un elenco completo dei prodotti ceramici e delle sculture neo-eneolitiche. In questo modo, se riusciremo nel nostro intento, alla fine il lettore avrà nozioni precise sui

caratteri generali di queste realizzazioni in ciascuna cultura e apprezzerà direttamente le più importanti di esse, in gran parte anche con l'aiuto delle illustrazioni che accompagnano il testo. Lo stesso criterio seguiremo quando passeremo in rivista l'arte dell'età del bronzo e del periodo di transizione all'età del ferro.

Secondo la varietà e il valore delle opere, insisteremo in modo diverso su di esse, soffermandoci per esempio di più, nel campo della ceramica, sulla cultura di Cucuteni e in quello della scultura descrivendo i pezzi che ci sembrano più rappresentativi per il carattere specifico della cultura cui appartengono, anche con alcuni dettagli che non sempre possono apparire chiaramente nelle illustrazioni.

Inoltre ci sembra utile indicare brevemente, in via preliminare, la successione delle culture neo-eneolitiche della Romania, per evitare di ritornarci sopra, dato che l'analisi delle diverse manifestazioni appartenenti per loro natura all'arte neolitica sarà fatta, nei limiti possibili, secondo l'ordine cronologico.

La più antica cultura neolitica sul territorio della Romania è la cultura di Criş-Starčevo, portata a nord del Danubio da tribù provenienti dal sud e sud-est, forse proprio dalla lontana Asia Anteriore. Essa si è propagata prima della fine del VI millennio su quasi tutto il territorio della Romania, ad eccezione della zona orientale della Muntenia, di quella sud-orientale della Moldavia e della Dobrogea. Nella Moldavia e in parte nella Transilvania, nella seconda metà del V millennio, a questa si è sovrapposta la cultura della ceramica lineare proveniente dal nord-ovest e dall'ovest, mentre sempre dal sud e quasi sul cammino della cultura di Criş, nello stesso periodo, è penetrata la cultura di Vinča-Turdaş. Le tribù di questa si sono stabilite specialmente nella zona sud-occidentale del paese, spingendosi verso il centro della Transilvania, lungo la valle del Mureş fin verso Alba Iulia, mentre lungo la valle del Danubio sono scese fin verso il Jiu, dove contemporaneamente erano penetrate, venendo sempre dal sud, le tribù della cultura di Dudeşti che occuparono la Muntenia meridionale e la metà orientale dell'Oltenia. Sempre dal sud, ma questa volta probabilmente lungo la costa del Mar Nero, sono penetrate le tribù della cultura di Hamangia, occupando la Dobrogea e forse anche la vicina zona danubiana. Un po' più tardi si infiltra ad ovest del paese la cultura di Tisa. A cominciare da questo momento, sino alla fine dell'epoca eneolitica, sembra che non si possa più parlare di infiltrazioni di altre tribù, ma solo di influssi culturali. Sullo sfondo della cultura di Dudeşti, e forse anche per l'apporto della cultura di Vinča, nasce nell'Oltenia sud-orientale la cultura di Vădastra che penetra scarsamente nella Muntenia occidentale e, attraversando il Danubio, si propaga in Bulgaria. In Muntenia, sullo sfondo della cultura di Dudeşti e mediante l'infiltrazione della cultura della ceramica lineare della Moldavia, fin nel centro della Muntenia, si forma la cultura di Boian, che si diffonde anche nella Transilvania sud-orientale. Sulla base della cultura di Turdaş, ma certamente anche con nuovi apporti, si sviluppa in Transilvania il complesso della cultura di Lumea Nouă-Petreşti; in Moldavia lo sfondo lineare tardo, su cui si innestano anche altri elementi, dà origine alla cultura Precucuteni. La cultura di Petreşti della ceramica dipinta della Transilvania centrale ha una durata assai lunga, cominciando dal IV millennio e persistendo forse anche nel III millennio; questa cultura ha così la possibilità di contribuire, accanto alla cultura di Gumelniţa — sviluppatasi in Muntenia e in Dobrogea dall'evoluzione organica della cultura di Boian — alla trasformazione della cultura Precucuteni in quella di Cucuteni della Moldavia e della Transilvania sud-orientale. Contemporaneamente, dalla fase più recente della cultura di Vinča dell'Oltenia e probabilmente col contributo delle tribù delle culture di Vădastra e di Boian, nasce la cultura di Sălcuţa che si presenta piuttosto come una variante regionale della cultura di Gumelniţa, ma con grandi affinità con le culture situate a sud-ovest del Danubio.

I vari studiosi hanno assegnato queste culture alle diverse fasi dell'epoca neolitica e del periodo eneolitico seguendo criteri molto differenti. Desiderando rispettare lo schema: neolitico inferiore, neolitico medio e neolitico recente, hanno eliminato il termine eneolitico e le culture, che dovevano essere attribuite al periodo eneolitico, le hanno assegnate al neolitico recente. Se si volesse rispettare questa suddivisione tripartita del neolitico, mantenendo tuttavia anche il periodo eneolitico, si potrebbe accettare il seguente schema: neolitico inferiore: cultura di Criş-Starčevo; neolitico medio: culture di Vinča-Turdaş, lineare, di Dudeşti e di Tisa; neolitico recente: culture di Boian, di Vădastra, di Hamangia, Precucuteni e eventualmente gli inizi della cultura di Lumea Nouă-Petreşti; periodo eneolitico: culture di Gumelniţa, di Petreşti e di Cucuteni.

D'altra parte anche questa suddivisione è troppo rigida, giacché l'uso del rame è conosciuto fin dalla fase di Boian III (Vidra) e dalla cultura Precucuteni; perciò, tenendo conto anche di altri elementi essenziali riguardanti la vita delle società umane — sui quali non possiamo ora insistere —, si dovrebbe situare l'inizio dell'eneolitico verso la metà dell'evoluzione della cultura di Boian e dopo l'inizio della cultura Precucuteni.

Se invece dividessimo l'epoca neolitica in due fasi essenziali — il neolitico inferiore e il neolitico evoluto — allora alla prima fase assegneremmo le culture di Criş-Starčevo, lineare, di Dudeşti, di Vinča-Turdaş e di Tisa, e alla seconda tutte le altre culture neolitiche, attribuendo all'eneolitico solo le culture di Gumelniţa, di Petreşti e di Cucuteni, usando all'occorrenza il termine neo-eneolitico per quelle culture in cui viene adoperato in misura ridotta anche il rame. Per quanto riguarda la Romania, non si può parlare di una vera epoca del rame, non avendo avuto questo metallo una parte determinante in nessuna cultura. Neppure la cultura di Bodrogkeresztúr, penetrata in Transilvania dall'occidente e contemporanea alle culture eneolitiche dell'est e del sud dei Carpazi, può costituire, sul territorio romeno, una vera epoca del rame.

Alla fine del neolitico e specialmente nel periodo di transizione all'età del bronzo, penetrano dall'esterno nuovi elementi e nello stesso tempo si trasformano radicalmente le culture locali, risultando in linea di massima tre grandi complessi culturali: la cultura di Horodiştea-Folteşti in Moldavia e parzialmente nel nord-est della Muntenia, le culture dette di Cernavoda in Dobrogea e nella pianura danubiana della Muntenia, e la cultura di Coţofeni in Oltenia e in tutta la zona intercarpatica, dove si verificano anche altre infiltrazioni dall'esterno: la cultura di Bodrogkeresztúr penetra dall'ovest e il gruppo di Decea Mureşului. Su queste nuove basi locali e, in modo parziale anche per altre penetrazioni dall'esterno, si formano poi sul territorio della Romania le prime culture dell'età del bronzo. Ma di queste, come di quelle del periodo di transizione verso l'età del ferro, che esorbitano dal campo di questo capitolo, parleremo oltre.

Secondo il nostro punto di vista, già enunciato, tralasceremo i problemi che sono solo relativi alla tecnica della ceramica, espressione di un mestiere genialmente inventato dall'uomo, senza tuttavia rispecchiare una qualsiasi preoccupazione che vada oltre lo scopo utilitario. Dobbiamo anche precisare fin d'ora che tutta la ceramica neo-eneolitica del territorio romeno è stata lavorata — come quella del resto dell'Europa — senza l'aiuto della ruota del vasaio che divenne nota sul Danubio solo alcuni millenni più tardi, all'epoca dei Geti. Ma molti dei recipienti di terracotta, sia per la loro forma, sia per la loro linea, superano lo scopo utilitario, mentre l'ornamentazione della ceramica fa parte del grande capitolo dell'arte decorativa. Se al principio le forme dei vasi di terracotta saranno state immaginate e realizzate solo per il bisogno di conservare una certa quantità di liquido o di alimenti, ben presto molti vasi

delle diverse culture neo-eneolitiche daranno prova anche del desiderio di realizzare forme armoniose, dalle linee eleganti, non più legate necessariamente ed esclusivamente alla loro destinazione. Questa costatazione è ancora più valida per i vasi modellati con l'intenzione di esprimere figure umane o di animali, che spesso, anche dal punto di vista delle forme, si avvicinano molto alle realizzazioni artistiche delle sculture in terracotta.

In contrasto con l'arte rupestre naturalistica del paleolitico dell'Europa occidentale, ma invece sulla stessa linea dell'epi-paleolitico cui abbiamo sopra accennato — pur senza poter per ora stabilire un rapporto di filiazione — l'arte del neolitico presenta un accentuato carattere astratto-geometrico. Mentre l'uomo del paleolitico percorreva estese regioni per andare a caccia di animali selvatici e, procacciatosi così il cibo, la sua esistenza non era generalmente soggetta alle variazioni del clima delle diverse stagioni, l'uomo dell'epoca neolitica invece, divenuto coltivatore di piante e allevatore di animali, occupazioni dalle quali ricavava in massima parte il suo sostentamento, si preoccupava della fertilità della terra e della riproduzione degli animali, vale a dire del perpetuarsi della vita, fenomeno per lui complesso e oscuro. Nella lotta con questa incognita da superare, si verifica un duplice processo: da una parte quello della personificazione di queste forze per trovare un mezzo di ' comunicazione ' con esse, dall'altra quello della concettualizzazione del pensiero e della possibilità di operare astrazioni. L'arte neolitica, con la sua predilezione per lo schematismo geometrico, riflette questa possibilità dell'uomo di astrarre dalla realtà, di raffigurare la realtà in schemi e di rappresentare concetti in simboli grafici.

La decorazione della ceramica preistorica costituisce quasi tutto ciò che ci è rimasto dell'arte decorativa in quell'epoca e non ha sempre un alto livello artistico. Realizzata con mezzi e procedimenti diversi, necessariamente in numero ridotto, essa è costituita, tuttavia, da una gamma ampia e variata delle più antiche esperienze nel campo dell'arte decorativa.

Alcuni studiosi insistono nel tentare di attribuire alle forme iniziali della decorazione della ceramica un ruolo magico, interpretando come simboli i diversi motivi e attribuendo loro un senso e uno scopo che non avrebbero più come punto di partenza il semplice desiderio di ornare vasi, per rompere così la monotonia delle superfici uniformi e dare nello stesso tempo un aspetto molto più attraente al pezzo specifico. Forse in qualche caso si potrebbe attribuire ad alcuni di questi motivi, che diremmo primari, tale funzione di simboli che conferirebbe alla decorazione della ceramica un senso magico-religioso — la magia essendo un fattore quotidiano nella vita spirituale delle comunità preistoriche —, ma una simile generalizzazione non potrebbe costituire una spiegazione accettabile né per tutti i motivi decorativi, né specialmente per tutti i tempi e tutte le più antiche culture. Così, per esempio, se nella bella ceramica dipinta eneolitica della Mesopotamia il motivo di gruppi di linee ondulate è considerato quasi unanimamente come rappresentazione simbolica dell'acqua, non sappiamo se al motivo della spirale, preponderante nell'ornamentazione della ceramica della Romania e di molti altri paesi vicini nell'epoca neo-eneolitica e nell'età del bronzo, si potrebbe attribuire davvero un valore simbolico. È così difficile cogliere l'eventuale e problematico valore simbolico di questo motivo seguendo il suo sviluppo nel tempo e nello spazio, che è preferibile rinunciare alla soluzione di tale problema. È invece certo, come vedremo immediatamente, che sviluppando e combinando questo motivo sulle superfici generalmente curve dei vasi, si è realizzata una decorazione di raro effetto decorativo, sia nella tecnica della pittura che in quella dell'incisione e della decorazione a intaglio. Tenendo però conto dell'importanza attribuita alle corna in generale (simbolo della forza e della virilità), potrebbe darsi che proprio le corna di montone, tanto armoniosamente attorcigliate,

abbiano servito di ispirazione e quindi di punto di partenza per il motivo a spirale, specialmente se pensiamo che, dopo il cane, il primo animale addomesticato è stato appunto la pecora. A questo proposito si potrebbe accennare al fatto che nella ceramica dipinta della Mesopotamia e dell'Iran sud-occidentale (a Susa per esempio, nel IV millennio, come anche a Persepoli) sono frequenti le rappresentazioni di alcuni animali le cui corna sono state raffigurate in modo ipertrofico sotto la forma di spirali: così un attributo dell'animale sarebbe passato a diventare un elemento decorativo; tuttavia nell'Asia Anteriore il motivo a spirale non è stato così in 'voga' come nel sud-est europeo.

Il motivo della spirale è stato usato fin dall'epoca paleolitica nel centro dell'Europa, così come il suo corrispondente angolare — il meandro — è stato adoperato nel mesolitico dell'Ucraina meridionale e anche nell'epi-paleolitico delle Porte di Ferro; ma questo non dice che fra l'ornamentazione a spirale e a meandro della ceramica neo-eneolitica e queste assai più antiche apparizioni, esista una diretta filiazione, poiché nella decorazione dei più antichi prodotti ceramici della regione balcano-carpatica e danubiana — dove si manifesterà più tardi in modo esuberante la preferenza per il motivo a spirale — si usa questo motivo solo in esigua misura.

Naturalmente, non tutte le culture neo-eneolitiche che si sono succedute per millenni sul territorio della Romania hanno raggiunto lo stesso livello nella decorazione della ceramica, ma per seguire in modo sintetico il filo della più antica creazione artistica, dovremo ricordare almeno quelle manifestazioni che hanno un certo valore.

La ceramica della cultura di Criş-Starčevo del neolitico inferiore non si distingue per una ricca ornamentazione, tuttavia non si può passare sotto silenzio la destrezza con cui talvolta questa è stata realizzata, specialmente quella dipinta e anche quella impressa o a rilievo.

Le tribù che hanno creato questa cultura hanno introdotto la più antica ceramica che si distingue talvolta anche per forme svelte ed eleganti — esempio più rilevante la coppa col piede in forma di trifoglio o croce — la cui decorazione veniva dipinta prima della cottura nel forno, penetrando così nella struttura stessa del rivestimento del vaso, proprio come penetra la pittura a fresco nell'intonaco ancora umido. Per la freschezza e l'armonia dei colori, il suo valore artistico è incontestabile, nonostante siano usati pochi colori e un repertorio piuttosto ridotto di motivi. Il rivestimento che ricopre l'intera superficie costituisce lo sfondo rosso o bianco del vaso. E talvolta il solo colore rosso sanguigno, levigato dopo essere stato disteso in modo uniforme su alcuni vasi, testimonia la maestria del decoratore. Su questo fondo rosso sono stati dipinti motivi geometrici in bianco, nero o rosso: larghe fasce, triangoli, talvolta reti di linee sottili affiancate da linee più grosse, ricoprono l'intera superficie.

La decorazione dipinta della ceramica di Criş-Starčevo (come quasi tutta l'ornamentazione della ceramica neolitica della Romania) è, come abbiamo già detto, a carattere geometrico-astratto, senza elementi naturalistici che riflettano influssi dell'ambiente circostante. Tav.2,figg.5-8

La decorazione impressa, incisa e a rilievo della ceramica di questa cultura non raggiunge invece il livello di quella dipinta. Giova tuttavia ricordare che alcuni vasi che hanno una forma simile a quella di un barattolo, e che non dimostrano, perciò, un senso formale raffinato, presentano talvolta, su tutta la superficie esterna, una decorazione composta da lunghe file regolari di intagli o punzonature disposte a spiga, che costituisce un'invenzione di sicuro valore decorativo; e non c'è bisogno di pensare, d'altra parte, che siano qui rappresentate spighe di grano; anche se usiamo Tav.3,figg.1,2 Tav.4,figg.1,2

nella nostra terminologia questa definizione per tale motivo ornamentale, ciò non significa che gli artigiani neolitici abbiano avuto l'intenzione di rappresentare plasticamente questo elemento preso dalla natura.

La seconda grande cultura del neolitico romeno è la cultura della ceramica lineare; partendo questa volta dall'ovest, tale cultura ha compreso nella sua espansione, da un lato, alcune regioni della Transilvania, dall'altro, tutta la Moldavia, donde è penetrata nella Muntenia fin nelle vicinanze di Bucarest (ma non è da escludere che future scoperte dimostrino la sua presenza anche più a sud, sino al Danubio). A differenza delle altre culture le cui denominazioni sono collegate direttamente alla località o alla regione nella quale sono state scoperte per la prima volta, questa cultura, originaria della Cecoslovacchia (donde si è diffusa ad ovest fin nel Belgio e ad est fino al fiume Bug, nell'Unione Sovietica) ha tratto il nome proprio dalla sua caratteristica decorazione: ornamentazione realizzata mediante linee incise, spesso parallele, formanti fasce che frequentemente ricoprono l'intera superficie dei vasi. Le forme dei recipienti decorati con fasce di linee non sono affatto variate (la ciotola con l'orlo un po' ristretto, il vaso col corpo sferico e il collo cilindrico non troppo alto, costituiscono le forme essenziali) e neppure il colore cinerognolo della superficie è di grande effetto. La decorazione con bande incise si serve specialmente del motivo a spirale con le sue derivazioni (bande curve, semicircolari, ecc.) e talvolta anche di forme angolari. Tralasciando le discussioni sui tentativi di far derivare questo motivo da quello simile sugli avori paleolitici della Cecoslovacchia e quelle sulla sua eventuale monogenesi in tutto il neolitico dell'Europa sud-orientale, possiamo affermare che questo motivo deve attribuirsi anch'esso alla tendenza specifica del neolitico europeo verso l'astrazione e lo schematismo. Caratteristica di una fase più recente di questa cultura è una innovazione che rompe la monotonia delle fasce spiraliformi o angolari: essa consiste in una sorta di fossette quasi rotonde o un po' allungate in senso verticale, disposte simmetricamente sulle linee delle bande o agli inizi dei segmenti di bande e chiamate « teste di note musicali » proprio per la loro somiglianza con le note disposte su un pentagramma. Tav.4,figg.3,4

Tuttavia questa ornamentazione solo molto raramente oltrepassa, in chiave di valore artistico, un certo livello, mancando di ampiezza e di originalità, anche se spesso l'esecuzione tecnica è ottima e dimostra la grande abilità degli artigiani.

In alcune zone che furono occupate all'inizio del neolitico dai creatori della cultura di Criş-Starčevo, in una fase successiva, ma ancora molto antica, del neolitico, sono state identificate numerose stazioni di un'altra cultura, detta di Vinča-Turdaş, le cui tribù penetrarono in Romania dal sud e specialmente dal sud-ovest. Nella ceramica di questa cultura la decorazione dipinta è del tutto insignificante, sia per la qualità che per la quantità, potendola considerare una sopravvivenza di quella della cultura di Starčevo, e riducendosi quasi esclusivamente a semplici motivi di bande nere su fondo più chiaro, disposte obliquamente o in forma di angoli. L'ornamentazione incisa, e specialmente quella leggermente in rilievo, che talvolta rende quasi impercettibilmente ondulata la superficie nero-cinerognola dei vasi mediante sottili scanalature, è ricca e caratteristica.

I motivi decorativi della ceramica incisa sono per lo più angolari, realizzati in bande larghe con linee parallele due a due alla distanza di cm 2-4 l'una dall'altra. Nella stazione di Vinča e in altre stazioni appartenenti a fasi un po' più recenti della stessa cultura, incontriamo anche fasce spiraliformi, ma in quella di Turdaş e in quella della stessa zona di Mureş, databili piuttosto all'inizio della fase detta B_1, appaiono pressappoco soltanto bande ad angoli. Spesso, su vasi a tronco di cono o Tav.3,fig.4

di altra forma, tali fasce scendono obliquamente verso la parte inferiore, incontrandosi ad angolo accanto alla base, oppure si volgono in zig-zag orizzontali, talvolta così larghe da annullare quasi l'aspetto di fascia del motivo. Né mancano fasce meandriformi o rombi concentrici formanti sempre fasce, come pure motivi angolari più complicati.

L'interno delle fasce è riempito da punzonature o da fossette disposte in file parallele che danno alla decorazione un aspetto strettamente geometrico-simmetrico. Una certa monotonia in questa decorazione non è da imputare alla mancanza di immaginazione dei vasai, ma alla predisposizione specifica dell'epoca per una decorazione ritmata, geometrica. Accanto a questi elementi del tutto lontani dalla natura e dalla realtà circostante, generati esclusivamente dal pensiero, appaiono sugli orli di alcuni vasi, specialmente a Turdaş, moltissime rappresentazioni naturalistiche a rilievo, di cui parleremo nel capitolo della scultura neolitica. Tav.5,figg.1-3

Nella fase media di questa cultura — la fase B_2-C_1, resa nota in Romania soprattutto dalle nostre scoperte fatte nella stazione di Rastu dell'Oltenia —, fase nella quale il motivo delle sottili scanalature ha un ruolo preponderante, troviamo alcuni motivi curvilinei o a spirale realizzati in questa tecnica e anche alcuni esempi di fasce spiraliformi incise, ricoperte di punzonature. Raramente la decorazione dei vasi presenta fasce di più linee incise, ben diverse da quelle specifiche della cultura di Turdaş, formanti dei meandri o altri motivi derivati da essi, ma senza fossette, che dimostrano influssi della cultura di Tisa.

La ceramica della cultura di Tisa, diffusa nella regione occidentale e nord-occidentale della Romania, dal punto di vista delle forme e della decorazione non sorpassa un comune livello. Quanto alle forme rivela una predilezione per i vasi con pareti ad angolo e con piede piuttosto alto; per l'ornamentazione, invece, preferisce quasi esclusivamente motivi incisi che imitano i tessuti, realizzati specialmente mediante strettissime fasce di linee o linee parallele che formano generalmente disegni a meandro. Tav.5,fig.4

Parallelamente allo svolgersi della fase più antica della cultura di Vinča, si sviluppa, nel sud-ovest della Romania, nella metà orientale dell'Oltenia meridionale e nella metà meridionale della Muntenia, la cultura di Dudeşti. Nella decorazione dei vasi, accanto alle sottili scanalature, si usa l'incisione combinata con la tecnica a intaglio, poco, e direi quasi timidamente, incavata. Per risparmiare sulla superficie levigata del recipiente i motivi di fasce angolari, a meandro o a spirale, le porzioni limitrofe sono ricoperte da una rete di incisioni che non servono solo a mettere in evidenza i motivi a fasce: quando esse sono più profonde, creano una reale differenza di livello rispetto al resto della superficie del vaso, costituendo così un vero e proprio tentativo di decorazione a intaglio. Questa tecnica contribuisce al valore della decorazione della ceramica nella cultura di Dudeşti, formando anche la base di alcune fra le più preziose realizzazioni della cultura di Vădastra. Sempre in questo momento appare per la prima volta nell'ornamentazione neolitica del basso Danubio il motivo della 'scacchiera' che sarà poi ripreso dalle culture di Boian e di Vădastra. Tav.5,fig.5 Tav.5,figg.5-7

Nel periodo immediatamente seguente a quello in cui si sono manifestate le suddette culture, assistiamo ad alcune delle più belle realizzazioni della ceramica preistorica, non solo della Romania, ma dell'intera Europa, che, con altre del periodo eneolitico e dell'età del bronzo, costituiscono opere d'arte decorativa di innegabile valore.

Oltre alla tecnica dell'incisione, ora si sviluppa e si diffonde quella della lavorazione a intaglio degli ornamenti scavati nell'argilla ancora relativamente molle del

recipiente, tecnica pochissimo usata precedentemente; contemporaneamente si arriva alle prime manifestazioni veramente artistiche nel campo della decorazione della ceramica dipinta. Inoltre, se non si possono sempre constatare e seguire fili conduttori in alcuni degli elementi specifici nelle diverse culture, ora si può tentare di indicare come, attraverso diverse fasi, dalla ceramica dipinta rudimentale e artisticamente insignificante del gruppo di Turdaş — mediante nuovi influssi provenienti questa volta dall'Occidente — si passi prima alla più antica fase del complesso di Lumea Nouă della Transilvania e poi alla ceramica dipinta, tanto più evoluta, della cultura di Petreşti. Tuttavia relativamente ai problemi sull'origine della ceramica dipinta della cultura di Petreşti, i pareri sono ancora discordi, come anche sull'origine della bellissima ceramica dipinta della cultura eneolitica di Cucuteni.

Così, dalla decorazione incisa accompagnata da un primo modesto uso della tecnica a intaglio — forse anche attraverso influssi della cultura di Vinča dell'Oltenia occidentale — si arriva alle eccezionali realizzazioni del gruppo di Vădastra dell'Oltenia e della Muntenia occidentale, in un certo momento contemporanee con quelle non meno pregevoli appartenenti ad alcune fasi della cultura di Boian della Muntenia e della sponda destra del Danubio. Ormai, pur restando nel campo della decorazione, non ci periteremo a parlare di arte, perché ci troviamo di fronte ad opere di un livello che corrisponde veramente a questo concetto.

L'alta tecnica con cui sono resi i motivi eseguiti a intaglio, il modo in cui sono combinate le superfici o le porzioni decorate in questa tecnica con quelle risparmiate della parete del vaso, ma che ora appaiono in risalto rispetto alle prime, il contrasto di ombra e di luce fra le zone a intaglio riempite con sostanza bianca d'incrostazione e le zone rimaste nel colore bruno o nero della superficie levigata del vaso, la perfezione delle linee, l'armonia dei colori e il ritmico susseguirsi dei motivi usati nella ceramica dipinta, contribuiscono alla realizzazione di alcuni prodotti veramente ammirevoli, tanto più se si pensa che risalgono a più di cinquemila anni fa e che i mezzi tecnici, gli strumenti e i materiali degli artigiani neolitici erano modestissimi.

Nel continuare a seguire le realizzazioni delle varie culture nel territorio della Romania, per mettere in evidenza il loro ruolo e il loro contributo nell'evoluzione dell'arte decorativa della ceramica, ci soffermeremo dapprima sulla ceramica della cultura di Boian, identificata sulle due sponde del Danubio dall'Olt in giù, cioè in quasi tutta la Muntenia e nel nord della Bulgaria e la cui espansione è stata parzialmente constatata anche in Dobrogea e nel sud-est della Transilvania.

Nella sua prima fase (detta di Bolintineanu), derivata molto probabilmente dalla fusione del fondo locale di Dudeşti con l'apporto della ceramica lineare con 'note musicali' discesa dalla Moldavia (fase nella quale la decorazione della ceramica è realizzata per mezzo di linee incise e sottili scanalature), come nelle fasi ulteriori — di Giuleşti, Vidra e Spanţov — la cultura di Boian è caratterizzata soprattutto da una ceramica con ornamentazione a intaglio e incrostata con sostanza bianca. Nel corso della fase di Bolintineanu, sullo sfondo di colore più scuro dei vasi, sono tracciate fasce di linee parallele che formano motivi geometrici angolari e meandriformi; dall'una e dall'altra parte di queste fasce sono impressi piccoli segni triangolari, procedimento non privo di inventiva e di originalità che dà, in certo modo, l'impressione di un tipico disegno da tessitura. Le sottili scanalature, poi, di una rara finezza, non solo danno un'ondulazione orizzontale e obliqua alla parete del vaso, ma talvolta formano anche motivi a spirale. D'altra parte, per quel che riguarda le forme dei recipienti di questa cultura, dobbiamo riconoscere la maestria di questi vasai, inventori di alcune forme originali e modellatori di recipienti dalle linee eleganti, come i fini vasetti quasi conici — decorati di solito con sottili scanalature —, alcune scodelle

Tav.6,figg.2-5

e alcuni coperchi della fase media e specialmente gli originali vasi dal piede vuoto cilindrico (' Steckdosen ') e i grandi vasi con piede. Tav.6,figg.4,5

Tanto le sottili scanalature quanto la decorazione a intaglio traggono origine dall'ornamentazione della cultura di Dudeşti, all'evoluzione e al perfezionamento della quale i figuli della cultura di Boian hanno contribuito con la loro abilità, anche se le loro realizzazioni non arrivano all'apice raggiunto dalla ceramica della cultura di Vădastra. Il fatto di considerare l'intera superficie esterna della parete del vaso un vasto campo destinato ad accogliere un esuberante susseguirsi di motivi, non è certo una novità, ma servirsi di questa parete — dal punto di vista tecnico — come di un materiale atto a scolpirvi la decorazione, costituisce il tratto caratteristico di questa cultura, anche se i primi rudimenti di questa tecnica sono apparsi, come abbiamo già detto, nella cultura di Dudeşti.

Seguendo questo procedimento tecnico non resta più intatto tutto lo spessore originale della parete per imprimervi, incidervi o dipingervi motivi — e tanto meno per applicarvi quelli a rilievo — ma se ne sottraggono alcune porzioni fino a una certa profondità, di modo che, con questa parziale lavorazione a intaglio, le porzioni risparmiate restano in rilievo. Sulla superficie dell'argilla, ancora plasmabile, prima di introdurre i vasi nel forno per la cottura, si scolpisce come sul legno. Si è potuto perciò presupporre verosimilmente che questa tecnica sia stata presa in prestito direttamente dalla scultura in legno. Anche se a quell'epoca, quando la ceramica era già stata inventata da alcuni millenni e già da molto si era cominciato a conoscerla e a usarla anche nelle regioni carpato-danubiane, probabilmente non si lavoravano più tanti vasi in legno, tuttavia è certo che alcuni recipienti di questo materiale erano ancora usati dalle tribù neolitiche. Alcuni vasi della cultura di Boian (per esempio quelli detti ' Steckdosen ', col corpo cilindrico e il piede anch'esso quasi cilindrico) potrebbero imitare vasi di legno di forma necessariamente cilindrica, essendo ricavati direttamente da un pezzo di tronco o da un grosso ramo d'albero. Con o senza l'esistenza e la persistenza di simili recipienti cilindrici, senza dubbio molti oggetti e utensili di legno delle tribù neolitiche sono stati decorati con la tecnica a intaglio non diversamente da quelli dei nostri giorni. La ricchezza e la varietà della decorazione della ceramica in quasi tutte le culture neo-eneolitiche ci induce a credere che la tendenza dell'ornamento non si limitasse solo alla ceramica e ai tessuti, ma si manifestasse anche sugli oggetti di legno. L'esistenza della scultura in legno nell'epoca neo-eneolitica deve considerarsi non come un postulato, ma come un'assoluta certezza, essendo presente in quasi tutte le culture etnografiche.

Applicando alla ceramica la tecnica della decorazione degli oggetti in legno, i vasai della cultura di Boian hanno eseguito vasi con tanta meticolosità e precisione da far loro raggiungere il livello di autentiche opere d'arte. La tecnica stessa della decorazione, dopo assidui tentativi fatti nella fase di Giuleşti, diventa sicura nella fase di Vidra. Il repertorio di motivi è lo stesso, geometrico-astratto, del tutto privo di elementi naturalistici. File di triangolini con il vertice in alto o in basso, detti ' denti di lupo ', quadratini disposti a scala in senso obliquo, scacchiere, spirali, meandri, ecco i motivi tipici e frequenti, organizzati e sviluppati sulla superficie del vaso che risulta così molto varia. L'alternarsi delle porzioni risparmiate e di quelle scavate dà l'impressione della duplicazione dei motivi. D'altra parte, dal punto di vista della decorazione non si può affermare che il valore delle porzioni risparmiate è superiore a quello delle porzioni lavorate a intaglio riempite di sostanza bianca, perché sono motivi sia quelli delle porzioni risparmiate e quindi lasciate in rilievo apparente, sia quelli scavati e riempiti con sostanza bianca. Tav.6,figg.2-4

Ci limiteremo a un solo esemplare: un *pithos* di misura imponente, circa 1 m di altezza, rinvenuto a Glina e appartenente alla fase di Vidra di questa cultura: fasce Tav.7,fig.1

di 3-4 cm di larghezza, risparmiate sulla parete del vaso e con un tracciato pseudo-meandriforme, sono comprese fra spazi larghi circa il doppio, che formano meandri quasi perfetti tagliati da piccoli solchi paralleli, stretti e abbastanza profondi, con le creste intermedie rimaste anch'esse al livello delle fasce risparmiate. Questo alternarsi di varie decorazioni, a livelli diversi, è realizzato con grande equilibrio, con un bel gioco di ombre e di luci e con una precisione veramente sorprendente.

Un'altra cultura in cui la caratteristica decorazione a intaglio della ceramica raggiunge un livello artistico molto elevato è la cultura di Vădastra: diffusasi in una zona assai ristretta dell'Oltenia sud-orientale, si è ben poco estesa ad est dell'Olt nella Muntenia, come pure a sud del Danubio in Bulgaria. Sorta probabilmente dalla fusione del gruppo di Dudeşti sulla base di Vinča, rappresentata proprio dal primo livello neolitico della stazione eponima, la cultura di Vădastra ci ha lasciato i più perfetti esemplari di ceramica decorata con la tecnica a intaglio, abbondantemente incrostata con sostanza bianca, esemplari superiori a quelli della cultura di Boian della quale avrà forse adottato alcuni processi tecnici. Accanto alla ceramica dipinta della cultura eneolitica di Cucuteni, la ceramica della cultura di Vădastra costituisce senza dubbio la più alta espressione dell'arte decorativa ceramica di tutto il neolitico europeo, toccando quegli apici che soltanto la ceramica dipinta eneolitica dell'Asia Anteriore aveva raggiunto e anzi superato almeno un millennio prima.

Nella ceramica della cultura di Vădastra i motivi essenziali, risparmiati dalle porzioni circostanti, sono soprattutto le spirali e i meandri, senza che manchino però anche triangoli — denti di lupo — e piccoli rombi uno di seguito all'altro; ma la tecnica seguita nel risparmiare parti di superficie è spesso un po' diversa. La fascia risparmiata è di solito molto stretta tanto da avere quasi l'aspetto di una cresta in rilievo e anche se vi si tracciano motivi angolari (meandri o loro derivazioni), la fascia non si sviluppa sempre in linea diritta, ma spezzata, come un continuo zig-zag, in maniera che il suo aspetto risulta completamente diverso da quello della ceramica della cultura di Boian. D'altra parte, la decorazione a intaglio che lascia in rilievo apparente il motivo ornamentale risparmiato non si svolge su superfici estese, ma solo sotto forma di stretti solchi che delimitano sopra e sotto la fascia sottile del motivo, mentre le superfici restanti sono incise con reti di linee parallele che si incrociano ad angolo retto, dando così l'impressione di un ricamo, ispirato o ereditato certamente dalla ceramica della cultura di Dudeşti. L'effetto che ne risulta è sorprendente in quanto la sostanza bianca, che riempie in modo omogeneo i piccoli solchi che delimitano i motivi e queste reti, dà all'intera superficie del vaso l'apparenza di una tela ricamata. Proprio come risultato dell'inclinazione verso la geometrizzazione che costituisce una vera 'forma mentis' di queste tribù neolitiche, i motivi che ornano i vasi, sia grandi che piccoli, non sono tracciati a caso sulla superficie del vaso, ma disposti secondo una rigidissima simmetria che tuttavia non intacca il valore della realizzazione artistica. Tav.7,fig.2

Su alcuni vasi di dimensioni piuttosto modeste, le spirali collegate l'una all'altra girano intorno al corpo del vaso nello spazio di una zona abbastanza larga, nella tecnica dell'intaglio; ad esempio su un coperchio la zona così ornata è limitata, ai due lati, da due file orizzontali di rombi risparmiati, mentre su uno dei vasi scoperti oltre quaranta anni fa e scelto spesso per illustrare la ceramica della cultura di Vădastra, sotto le due file orizzontali di rombi risparmiati, alla base della zona decorata con spirali, la parete del vaso è suddivisa in metope formate da scanalature verticali ottenute con la tecnica a intaglio, alternate con metope lasciate lisce. Tav.7,fig.3

In altri casi l'artigiano si serve di elementi molto più semplici; come per esempio in una scodella decorata soltanto sulla superficie esterna, la quale è tutta attra- Tav.8,fig.1

versata da una doppia cresta ondulata, risparmiata, che, osservata dalla base, fa pensare a un motivo floreale, mentre una doppia fila orizzontale di quadratini, alquanto irregolari, delimita sia l'orlo che la base del vaso; il resto è ricoperto da una rete di linee crestate che mettono in rilievo tutti i quadratini o rombi risultanti dalle linee che si incrociano. Ma anche in questo caso, pur usando procedimenti semplici e motivi decorativi comunissimi, l'insieme produce un particolare effetto decorativo dovuto anche all'incrostazione con la sostanza bianca.

Pure i grandi vasi, che si potrebbero considerare dei semplici *pithoi* per conservarci l'acqua o depositarvi cereali, sono spesso decorati con la stessa meticolosità.

Ecco, per esempio, un vaso alto più di mezzo metro, col collo cilindrico, il corpo piriforme bombato, la cui decorazione suddivisa in zone connesse alle diverse parti del vaso, può considerarsi veramente strutturale: intorno al collo gira una serie di spirali collegate l'una all'altra come nei vasi già descritti; la metà superiore del corpo è divisa verticalmente in quattro campi rettangolari per mezzo di quattro doppie file di rombi decorati a intaglio che scendono dalla base del collo fin sotto la pancia del vaso, come delle collane verticali. Nei quattro campi rettangolari sono risparmiate, sempre mediante la tecnica a intaglio, delle fasce meandriformi crestate come veri zig-zag. Ma per evitare l'eventualità di un effetto monotono, i meandri si svolgono in serie oblique e tutte le zone fra le linee spezzate dei margini dei meandri sono crestate con reti formate da lineette intersecantesi obliquamente, secondo il suddetto procedimento. La parte inferiore del vaso sino alla base è stata decorata con meandri a linee rette e doppie, dunque diverse da quelle dei meandri a zig-zag della parte superiore, proprio allo scopo di ottenere un'ornamentazione variata anche se è stata realizzata con gli stessi motivi e nella stessa tecnica. Nel suo insieme la decorazione di un simile vaso dimostra una grande abilità.

Le incrostazioni con la sostanza bianca hanno avuto, naturalmente, sempre lo scopo di mettere in evidenza i motivi mediante il contrasto fra quelli e la superficie di colore scuro (nero, cinerognolo scuro, bruno, bruno-rossastro) dei vasi. Ma l'applicazione dell'incrostazione bianca nei motivi incisi porta ad effetti diversi da quelli dell'incrostazione bianca in quantità massiccia nei motivi o nelle porzioni decorate con tecnica a intaglio: nel primo caso dà un accento coloristico ai motivi ornamentali, nel secondo mette decisamente in rilievo proprio le porzioni risparmiate della superficie originale della parete del vaso. Questo ci fa credere che le due tecniche possano avere come fonte di ispirazione due origini diverse; la prima potrebbe ricollegarsi all'ornamentazione dei tessuti, la seconda invece sembra suggerita proprio dalla scultura in legno. L'ornamentazione dei tessuti è ottenuta oggi, come sempre, nella stessa maniera, con fili in colori chiari su tessuti scuri, gli ornamenti veri e propri non essendo molto fitti sullo sfondo unito del tessuto. Invece se osserviamo un oggetto di legno recentemente scolpito, siamo sorpresi del contrasto fra il colore biancastro delle parti scortecciate e quello verde delle porzioni sulle quali è rimasta la scorza: è qui un effetto di contrasto sia di colore che di livello, esattamente come nella decorazione della ceramica lavorata con la tecnica a intaglio e incrostata con sostanza bianca.

Comunque anche se questi avvicinamenti fossero casuali e non potessero essere considerati come fonte di ispirazione per la ceramica preistorica decorata a incisione e a intaglio, non si può negare che le somiglianze sono reali e che l'essenza della decorazione incrostata sta proprio nel contrasto derivato dal mettere in evidenza i motivi decorativi; le realizzazioni ottenute con l'aiuto di questa tecnica sono spesso veramente notevoli.

Qualche volta la decorazione non ricopre l'intera superficie, ma si svolge in stretti riquadri sotto l'orlo del vaso e in metope verticali sul corpo; in questi casi i motivi

prediletti sono i rombi e i denti di lupo. Così il contrasto fra la superficie nera levigata, priva di decorazione, e i riquadri o le metope con incrostazione bianca che riempie le porzioni a intaglio intorno ai motivi risparmiati, crea un effetto di policromia.

Quasi contemporaneamente alla cultura di Boian, un'altra cultura si manifesta nella Dobrogea, importante per le sue realizzazioni nell'arte decorativa della ceramica e soprattutto per quelle della scultura: si tratta della cultura di Hamangia che è stata scoperta appena in questi ultimi quindici anni e che ha destato l'interesse di tutti gli studiosi di preistoria per le sue eccezionali realizzazioni nel campo della scultura in argilla.

Per ora parleremo però solo della ceramica. Avendo un'origine diversa (seppure sempre meridionale) dalle culture di Vinča e di Dudeşti, la cultura di Hamangia presenta caratteri differenti da quelli delle altre culture neolitiche contemporanee sul territorio romeno. Senza aver raggiunto eccezionali realizzazioni nel campo della ceramica, tuttavia, oltre a talune particolarità della decorazione, meritano di essere segnalate alcune forme come la scodella con piede e il vasetto cilindrico (talvolta con le pareti curve). Sullo sfondo bruno o nero ben levigato, la decorazione è realizzata nella tecnica delle impressioni con uno strumento appuntito. Anche nei rari casi in cui la decorazione è stata realizzata con impressioni mediante una conchiglia, non si è fatto uso — come si è affermato — della conchiglia mediterranea *Cardium*, quindi questa ceramica *non* fa parte del grande gruppo della ceramica cardiale. Queste impressioni, disposte in file parallele, tracciano motivi angolari semplici di ispirazione puramente geometrica, o in qualche caso meandri formati da fasce di linee parallele punzonate. La successione delle impressioni in bande parallele fa pensare alla decorazione specifica di un gruppo ceramico dell'Europa centrale (' Stichbandkeramik ') derivata dalla ceramica lineare, senza però poter ammettere che si tratti di una filiazione, perché nel territorio compreso fra la Cecoslovacchia e la Dobrogea mancano finora manifestazioni da potersi considerare punti di collegamento. Le incrostazioni di sostanza bianca creano un contrasto fra sfondo e decorazione che fa risaltare in un certo modo l'ornamentazione.

Tav.8,figg.2-5; tav.9

All'avvicinarsi del periodo eneolitico, le ultime realizzazioni del neolitico degne di menzione sono quelle della cultura Precucuteni, nella Moldavia, cultura sviluppatasi sul fondo locale lineare a contatto con gli elementi della fase di Giuleşti della cultura di Boian e sulla quale si sono innestati alcuni elementi dal sud-est (cultura di Hamangia). L'ornamentazione a intaglio e con incrostazioni in bianco delle due prime fasi, in diretta dipendenza dalla tecnica decorativa della fase di Giuleşti della cultura di Boian, come le strettissime fasce riempite di impressioni nella tradizione del lineare recente, spesso combinate con scanalature sottili, danno a questa ceramica un aspetto composito. Nell'ultima fase, accanto all'ornamentazione incisa e con molte scanalature, è usata più spesso la tecnica della decorazione impressa con una rotella o con uno strumento dentellato come un pettine, che dà luogo non solo ad una ornamentazione più originale, ma anche a motivi eseguiti con una notevole precisione. Il repertorio delle prime due fasi comprende sia gli elementi usati nella decorazione a intaglio con incrostazioni in bianco della cultura di Boian (denti di lupo, scacchiera, ecc.), sia spirali e loro derivazioni, formate da più linee parallele, che nella loro esecuzione e composizione possono destare reminiscenze della ceramica lineare. Nell'ultima fase le spirali e le loro derivazioni — tangenti ai cerchi — diventano molto frequenti e una delle caratteristiche è costituita dall'inserimento dei motivi in zone parallele, così da produrre una decorazione con carattere strutturale. Senza raggiungere il livello della ceramica di Boian e di Vădastra, la decorazione composita — incisioni, impressioni, scanalature e perfino prominenze — dell'ultima fase della cultura Precucuteni non è priva di un certo valore.

Tav.10,fig.2; tav.11,fig.1

Tav.10,fig.2; tav.11,fig.4

Tav.10,fig.4

Tav.11,figg.2,3,5

Si constata sempre un timido impiego del color rosso crudo (e anche del bianco), steso su alcune porzioni del vaso dopo cottura, che si alternano con le superfici levigate di color bruno o nerognolo dello sfondo originale, contribuendo a ravvivare l'aspetto generale della decorazione.

Con le ultime fasi della cultura Precucuteni siamo entrati in pieno periodo eneolitico durante il quale, mentre si svolge nella regione occidentale della Romania l'ultima fase della cultura di Tisa, si sviluppano la cultura di Petreşti nel centro della Transilvania (nella valle del Mureş), la cultura di Gumelniţa a sud dei Carpazi (con quella di Sălcuţa, molto affine ad essa) e la cultura di Cucuteni nel sud-est della Transilvania e in Moldavia.

Prima però di parlare della ceramica dipinta della cultura di Petreşti ci soffermeremo sulla decorazione incisa a rette della ceramica della fase recente della cultura di Tisa (la cosiddetta fase Tiszapolgár). Alcuni dei motivi a rete sui vasi scoperti in una stazione di Deva, nel centro della Transilvania, sulla valle del Mureş, sono molto affini a quelli dipinti di una fase tarda della cultura di Petreşti e non è da escludersi che abbiano influito su questi ultimi. D'altronde anche l'ornamentazione incisa e talvolta lavorata a intaglio della cultura di Bodrogkeresztúr, penetrata nella Transilvania sempre dall'ovest, può essere considerata contemporanea, almeno fino ad un certo punto, con l'ultima fase della cultura di Petreşti, proprio perché è stato dimostrato che la cultura di Bodrogkeresztúr è contemporanea con la fase media e con quella tarda della cultura di Cucuteni.

La cultura di Petreşti, le cui fasi d'evoluzione dal complesso di Lumea Nouă (non ancora sufficientemente studiato), potranno essere meglio precisate in seguito a una serie di scavi in corso, dedicati proprio a questo problema, riesce a produrre per la prima volta nel neolitico romeno — dopo i modesti tentativi della cultura neolitica di Criş-Starčevo — una ceramica dipinta di un valore artistico veramente superiore. Essa è caratterizzata da una tecnica perfetta nella cottura dei vasi modellati in un impasto finissimo (le loro pareti hanno una perfetta risonanza), dalla preparazione dei colori nelle tre nuances sempre usate e da una notevole sicurezza nel tracciare (prima della cottura) i motivi dipinti di tipo lineare geometrico, senza, direi, nessuna relazione con la natura circostante. Quanto alle forme, si distingue la scodella molto carenata, a volte decorata anche sulla superficie interna, ma specialmente il supporto cilindrico nella parte mediana, vuoto all'interno, con la parte superiore e quella inferiore leggermente svasate, creazione molto proporzionata ed elegante per la sveltezza della linea, che sarà una delle realizzazioni specifiche, proprio per la forma, anche della cultura di Cucuteni, specialmente nella sua fase più antica. A volte gli ornamenti dipinti in nero sono disposti in linee o righe larghe sullo sfondo bruno (in diverse sfumature) e accuratamente levigato, oppure più di rado la decorazione è realizzata da una policromia in nero, rosso-bruno e bianco; uno di questi colori costituisce lo sfondo levigato e nello stesso tempo partecipa allo svolgersi dei motivi, raddoppiandoli; altre volte la superficie del vaso è trattata come un campo omogeneo su cui il motivo si svolge senza tener conto delle parti componenti della forma (orlo, spalla, corpo), oppure l'intera decorazione si svolge in zone o fasce larghe, il cui spazio è suddiviso da metope con motivi diversi, creazioni che denotano un particolare senso delle proporzioni e dell'armonia. Spirali lineari che si attorcigliano come un viticcio, racchiuse in metope rettangolari o in rombi, a forma di S inquadrate o no da metope e che si susseguono in file verticali, fasce di linee parallele che si spezzano in angoli senza tuttavia formare meandri, il motivo della

Tav.12,fig.1

Tav.12,figg.2,3

scacchiera ricoprente zone larghe appena racchiuso anch'esso in una larga fascia — questi ed altri motivi derivati o complementari costituiscono il repertorio dell'ornamentazione dipinta sulla ceramica di Petreşti. Purtroppo le realizzazioni di questa cultura ci sono giunte quasi soltanto sotto forma di frammenti, ed anche quando da questi riusciamo a ricostituire ipoteticamente o di fatto le forme rispettive, raramente si ha la possibilità di seguire il ritmo del completo svolgimento di questi motivi geometrici mirabilmente tracciati.

La cultura di Gumelniţa si estende non solo su tutta l'area meridionale della Romania, ma verso nord-est penetra anche nel sud della Moldavia e al di là del Prut, mentre a sud del Danubio investe sia la zona a nord dei Balcani sia quella meridionale della Bulgaria, arrivando proprio nelle immediate vicinanze dell'Egeo; questa cultura ci ha lasciato una ceramica con decorazione assai varia. Un'ornamentazione incisa, impressa, a rilievo, dipinta in bianco e rosso, ma soprattutto dipinta a graffito, caratterizza le sue diverse fasi evolutive. Ci limiteremo a ricordare che nella ceramica di questa cultura, quella decorata con ornamenti incisi ha molto spesso delle realizzazioni di grande valore decorativo, mentre quella a rilievo è di infimo ordine; ci soffermeremo però su uno speciale ornamento impresso e sulla decorazione dipinta a graffito. Tav.13,fig.1

Dalle sue più lontane fasi fino al suo tramonto, la cultura di Gumelniţa è caratterizzata da una serie di vasi (coperchi, e specialmente vasi piriformi appiattiti) decorati con impressioni successive simili a parentesi ad angolo acuto, disposte in file orizzontali parallele che ricoprono, se non tutta, almeno la maggior parte della superficie del vaso, eseguite certamente con uno strumento d'osso o di legno. Tali vasi possono contarsi fra i più riusciti esemplari della cultura di Gumelniţa. Tav.15,fig.4

Per quel che riguarda la decorazione dei vasi dipinti a graffito, in una tecnica superiore ereditata dalla cultura di Boian (data la grande scarsezza degli esemplari, non vi abbiamo accennato parlando di questa cultura), possiamo affermare che essa ha prodotto delle realizzazioni tali da potersi comparare con le ceramiche dipinte della cultura di Cucuteni. Accanto ad alcuni motivi che appartengono indiscutibilmente al vecchio repertorio della ceramica della cultura di Boian decorata a intaglio — denti di lupo e scacchiere a rombi o a quadrati — le fasce spiraliformi o diritte, che ricoprono o suddividono la superficie dei recipienti (soprattutto delle scodelle) e dei coperchi, e gli ornamenti lineari su vasi più piccoli, sono eseguiti con una precisione e un senso del ritmo e delle proporzioni di un vero valore decorativo. Tav.13,fig.4 Tav.14

La superficie interna di alcune scodelle è decorata col motivo della scacchiera con quadrati spesso trasformati in rombi allungati, i quadrati dipinti a graffito nero-cinerognolo con riflessi metallici alternandosi con quelli che restano nel colore più chiaro, bruno-giallognolo, della superficie originale. Una numerosa serie di coperchi convessi sono dipinti a graffito sulla superficie esterna: fasce larghe accompagnate da linee strette che interessano la superficie bombata e che disegnano motivi paragonabili a un *tetraskelion* a bracci larghi e diritti. Finora unico e molto interessante è un vaso scoperto recentemente proprio nella stazione eponima di Gumelniţa sul cui corpo sono stati innestati due alti colli cilindrici, ambedue dipinti a graffito, uno col motivo della scacchiera a quadrati, l'altro a rombi molto allungati, mentre alla base dei due colli abbinati si svolgono 'spirali fuggenti' e la spalla è divisa da gruppi di linee incise verticalmente. È quasi sicuro che alcune realizzazioni dell'ultima fase della cultura di Cucuteni sono dovute proprio all'influenza della pittura a graffito della cultura di Gumelniţa, che — senza potersi paragonare alla policromia della cultura di Cucuteni — crea con quei riflessi metallici del graffito, dei notevoli effetti coloristici. Tav.13,fig.3 Tav.16,fig.1

D'altra parte, l'uso del bianco e del rosso crudi per dipingere fasce alternantisi o in altri casi l'uso della policromia a tre colori — forse sotto l'influsso della ceramica dipinta di Cucuteni o di quella di Petreşti — ma in toni diversi e anche con altra tecnica, sta a testimoniare non solo dei molteplici mezzi tecnici di cui erano padroni i vasai delle tribù della cultura di Gumelniţa, ma anche del loro gusto raffinato nel combinare colori contrastanti, mai stridenti però, sapendo realizzare contrasti che erano strettamente necessari alla valorizzazione dei motivi e quindi della decorazione stessa. Tav.13,fig.2

Quanto alle forme in generale, non si può parlare che di opera di abili artigiani. Esistono tuttavia eccezioni, come quella del vaso a due colli già ricordato, ma il maggior numero delle eccezioni è rappresentato da vasi modellati in forme umane o di animali che costituiscono il punto di passaggio fra l'arte del vasaio propriamente detta e quella della scultura eneolitica. Ma di questi parleremo nel capitolo dedicato alla scultura dell'epoca neo-eneolitica.

L'arte superiore della ceramica dipinta appartenente alla cultura di Cucuteni e la sua grande varietà, ci induce, anzi ci obbliga ad insistere su di essa. Generalmente si parla della ceramica dipinta di Cucuteni come di un tutto organico e unitario, sebbene questi termini siano validi solo se sono attribuiti alla cultura nel suo complesso, poiché se seguiamo l'evoluzione della ceramica e anzitutto quella della decorazione dipinta, le differenze che caratterizzano una fase o l'altra non ci permettono più di riferirci complessivamente all'intera ceramica di Cucuteni, senza tener conto delle sue varie fasi, come abbiamo potuto fare, per esempio, con la ceramica della cultura di Gumelniţa.

Diffusa su una vasta zona che si estende dal sud-est della Transilvania fin sulla maggior parte della Moldavia e della R.S.R. Moldava e arrivando fino al Dnieper, senza però avvicinarsi alla costa settentrionale del Mar Nero, e verso sud penetrando nel nord-est della Muntenia, la cultura di Cucuteni è sorta in modo diretto e organico intorno alla metà del IV millennio dall'ultima fase della cultura Precucuteni, sotto l'influsso probabile delle culture di Petreşti della Transilvania e di Gumelniţa della Muntenia. E dall'una e dall'altra ha preso elementi essenziali: dalla prima la tecnica perfetta della ceramica dipinta prima della cottura, dalla seconda la preferenza per il color bianco nelle sue prime fasi. Riunendo questi elementi con quelli ereditati direttamente dalla cultura Precucuteni e riassumendoli in una nuova sintesi ben delineata in tutti i suoi tratti specifici, le tribù della cultura di Cucuteni hanno superato i loro maestri (sia predecessori che collaterali), creando nel campo della ceramica opere che possono stare onorevolmente accanto alle più illustri manifestazioni dell'eneolitico dell'Asia Anteriore. Naturalmente, la ceramica dipintà non si può considerare come un'apparizione insolita nell'ambito di questa cultura, dal momento che è l'espressione del livello di vita delle tribù di Cucuteni; ma, accanto alla ceramica decorata a intaglio della cultura di Vădastra, essa rappresenta il più alto livello dell'arte fittile neolitica dell'Europa, livello al quale potrà arrivare solo la ceramica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna dell'età media e recente del bronzo, a partire dalla metà del II millennio sin verso la fine di esso.

Le intense ricerche dei nostri precursori — fra i quali deve essere ricordato prima di ogni altro H. Schmidt — e negli ultimi decenni quelle della scuola archeologica romena, hanno tanto approfondito le nostre conoscenze da permetterci, come rara occasione offertaci dalla sorte, di seguire dettagliatamente l'evoluzione dell'ornamentazione ceramica della cultura di Cucuteni parallelamente all'evoluzione delle forme, di vedere come nasce dalla precedente ogni categoria ceramica, come si modificano e si perdono gradualmente le principali caratteristiche e come — al termine di una

propria millenaria evoluzione — gli ultimi bagliori dell'arte dell'ornamento dipinto scompaiono, venendo assimilati e fusi nella massa di elementi estranei portati dai nuovi venuti. Questo problema non ha, come si potrebbe credere, solo un'importanza storica collegata allo studio del fenomeno rappresentato dalla cultura di Cucuteni, ma ha una grandissima importanza dal punto di vista artistico, dal punto di vista dello studio dell'evoluzione dell'arte decorativa ceramica e, perciò, ne abbiamo qui parlato.

Giova però ricordare che, nonostante la ceramica con decorazione dipinta sia quella che dà il tono all'ornamentazione nell'ambito della cultura di Cucuteni, tuttavia accanto ad essa troviamo anche la decorazione incisa — incisioni a volte tanto profonde e larghe da sembrare intagliate — come pure troviamo combinata la decorazione dipinta con quella incisa, mentre quella a rilievo è poco frequente e artisticamente quasi insignificante.

Seguiremo dunque l'evoluzione della ceramica della cultura di Cucuteni, sulla linea del suo valore estetico, giustificando così l'alto apprezzamento accordato a queste realizzazioni dell'eneolitico. Finora nel corso della nostra esposizione non ci siamo riferiti che sommariamente al lato tecnico dei prodotti ceramici, ma dobbiamo ora sottolineare che la ceramica dipinta della cultura di Cucuteni si può situare, nel suo complesso, ad un livello quasi mai raggiunto da quella delle altre culture neolitiche, sia dal punto di vista della preparazione e depurazione quasi perfetta dell'argilla, che da quello della cottura in un forno ad alta temperatura, che ha dato alle pareti dei vasi una risonanza e una omogeneità quasi sempre perfette. A questo riguardo solo la ceramica della cultura di Petreşti le può stare accanto.

Naturalmente la ceramica dipinta della cultura di Cucuteni non ha raggiunto d'un tratto quest'apice, ma anche il passaggio dalla ceramica dipinta *dopo* la cottura del vaso nella cultura Precucuteni a quella dipinta *prima* della cottura, costituisce un grande salto qualitativo; senza questo grande passo della tecnica, non sarebbe stato possibile il progresso o almeno non sarebbe stato così grande. Il fatto che questo progresso, almeno all'inizio, si debba all'influenza delle culture di Petreşti e di Gumelniţa (quest'ultima conosceva la tecnica di dipingere il vaso prima della cottura, ma l'usava piuttosto per la pittura a graffito), non diminuisce affatto il merito dei vasai della cultura di Cucuteni che hanno saputo far fruttare gli insegnamenti ricevuti dai loro maestri e superarli.

Possiamo affermare senza esitazione che questi artisti anonimi, vissuti cinque millenni fa, sono stati pienamente dotati del senso del colore e delle forme, abbinando l'armonia cromatica dell'uno con l'eleganza delle altre. Restringendosi quasi senza eccezione al campo astratto della decorazione geometrica, il repertorio dei motivi dipinti è rimasto limitato, e nella fase più antica (A) ha subito ancora una limitazione per aver accordato un'eccessiva preferenza al motivo a spirale, che, se non fosse tanto abilmente eseguito, potrebbe considerarsi monotono. Solo più tardi, nella fase media (A-B) e finale (B) si manifesta timidamente la tendenza ad includere elementi naturalistici nell'ornamentazione della ceramica, quando nella seconda fase (A-B) viene a volte dipinta la figura umana, e nella fase finale (B), un po' più frequentemente vengono dipinte, accanto a quella umana, alcune figure di animali. Ma anche in questi casi la specifica tendenza al geometrismo vincolerà sempre queste rappresentazioni dando loro forme geometriche, dalle quali solo alcune figure di animali cercheranno di sottrarsi. Per quanto importanti siano queste apparizioni sulle quali torneremo a tempo debito, esse non sono che eccezioni le quali si perdono quasi nella massa dell'ornamentazione geometrica pura della ceramica dipinta appartenente alla cultura di Cucuteni.

Dal punto di vista delle forme, la più antica tappa — inizio della prima fase (A) — di questa ceramica dipinta non conta prodotti eccezionali, anche se i piccoli

bicchieri e gli altri vasi bi-troncoconici non sono privi di eleganza. Una speciale menzione meritano le fruttiere con alto piede e i supporti quasi cilindrici (ma con la linea della parete che spesso si inarca due volte, formando una specie di S largamente aperta) ereditati dalla ceramica Precucuteni o da quella della cultura di Petreşti e che avranno una parte molto importante anche nella ceramica policroma delle fasi successive. L'ornamentazione invece — anche se per il valore artistico non può competere con quella delle fasi successive — apporta tuttavia originali e pregevoli contributi all'arte decorativa. Usando come colore per le parti da dipingere soprattutto il bianco, mentre il rosso, il bruno e qualche volta anche il nero, in diverse sfumature, servono quasi esclusivamente di rivestimento o di sfondo sul quale si dipinge o come sfondo dal quale sono stati risparmiati i motivi decorativi, l'ornamentazione dipinta molto spesso si combina sullo stesso vaso con quella incisa o con quella a rilievo, rappresentata da larghe scanalature orizzontali o leggermente oblique. Questi ornamenti, realizzati con tecniche diverse, non sono usati in modo isolato sulle diverse parti componenti dei vasi, ma se sono presenti su uno stesso vaso, lo sono quasi sempre in modo combinato per realizzare variamente il motivo o i motivi decorativi. Tali sono le specifiche caratteristiche di questa prima tappa della più antica fase della ceramica dipinta nella cultura di Cucuteni.

Prima di andare oltre dobbiamo documentare, sia pure sommariamente, le nostre affermazioni circa l'influsso della cultura di Gumelniţa sulle prime manifestazioni della pittura nella cultura di Cucuteni. Proprio in questa sua più antica fase una serie di vasi sono dipinti con motivi assolutamente caratteristici dell'ornamentazione a graffito della cultura di Gumelniţa. Ci riferiamo specialmente a quelle bande larghe marginate da linee bianche che suddividono la superficie del vaso in più settori che si giustappongono ad angoli quasi retti (donde, con l'arcuarsi sempre più accentuato delle fasce si svilupperà probabilmente il motivo del *tetraskelion* di cui parleremo a tempo opportuno) e che non sono altro che la copia e la trasposizione della pittura a graffito di molti coperchi e delle pareti interne di alcune scodelle della cultura di Gumelniţa nella tecnica della pittura in bianco (e nella fase successiva, in quella della pittura policroma). Tav.17,fig.6

Nella pratica corrente della decorazione bicolore della cultura di Cucuteni spesso il contorno del motivo è tracciato da linee incise che racchiudono varie spirali, il più delle volte a forma di S disposta orizzontalmente ( oppure ) di colore rosso-bruno che è di fatto quello del rivestimento stesso del vaso, mentre alcune porzioni circostanti sono ricoperte in bianco opaco. In questo modo il motivo appare negativo (cioè risparmiato dallo sfondo del vaso); spesso però i motivi decorativi sono dipinti nel vero senso della parola, formando i cosiddetti motivi positivi. Questi sono generalmente gruppi di linee di un valore decorativo piuttosto limitato, mentre la decorazione in fasci realizza motivi molto più pregevoli. Analizzando la decorazione policroma a tre colori, non deve essere fatta una distinzione troppo categorica fra i cosiddetti motivi negativi e quelli positivi, poiché, come nella ceramica decorata a intaglio, si tratta spessissimo di un concatenamento formato dal raddoppiarsi dei motivi risparmiati dallo sfondo con quelli risultanti dal colore applicato proprio per risparmiare i primi. Un'esemplificazione più ampia del nostro punto di vista sarà fatta quando tratteremo la ceramica policroma, ma nell'interesse dell'argomentazione ci sembra necessario portare anche qui alcuni esempi. Ecco la decorazione dipinta di un vaso di Izvoare, in cui il cosiddetto motivo della tangente al cerchio è ugualmente bene espresso sia mediante le fasce, le linee e i cerchi risparmiati dalla superficie rosso-bruna levigata, che mediante le linee, le fasce di linee e i cerchi dipinti in bianco che circondano gli altri motivi. Tav.16,fig.4; tav.17,fig.2 Tav.17,fig.4

Le tangenti al cerchio non sono che semplificazioni o trasformazioni delle spirali

a forma di S disposta orizzontalmente, le cui estremità si chiudono formando cerchi rispetto ai quali le rimanenti lunghe linee appaiono ora come delle tangenti; la trasformazione, d'altra parte, era stata già attuata nell'ornamentazione della fase recente della cultura Precucuteni. Talvolta le linee bianche tracciano motivi simili e possiamo attribuir loro una funzione decorativa uguale o quasi a quella delle spirali risparmiate.

Anche nell'ornamentazione della ceramica bicolore di Frumuşica ritroviamo molti esempi di motivi risparmiati accanto ad altri incontestabilmente dipinti, cioè 'positivi'; su molti vasi il valore dei due procedimenti è uguale, poiché formano i motivi decorativi sia il colore con cui si dipinge, sia lo sfondo dal quale il motivo viene risparmiato. Quando l'intera superficie attorno ai motivi risparmiati è coperta da linee o macchie bianche, naturalmente il maggior valore appartiene ai motivi stessi. Invece quando il motivo risparmiato è delimitato solo da linee — alcune raddoppiate — allora non solo gli spazi risparmiati col bianco costituiscono motivo, ma anche le linee stesse; si realizza così la stessa duplicazione del motivo di cui abbiamo parlato. D'altra parte, quando le linee bianche parallele tracciano motivi e delimitano fra loro fasce e spazi di sfondo che non possono ritenersi motivi è evidente che la decorazione deve essere considerata positiva. Un altro esempio anche più eloquente: qui le porzioni risparmiate dello sfondo, anche se volessimo interpretarle quali motivi, sono del tutto caotiche rispetto ai veri motivi chiari disegnati dalle linee bianche (un *triskelion* che si avvolge attorno al centro circolare). Riguardo all'origine di queste due maniere — specialmente negli ultimi due esempi — ci sembra che esse siano nettamente ispirate dalla cultura di Gumelniţa, poiché in essa simili ornamenti dipinti a graffito o con colore bianco sono molto frequenti, invece non li troviamo né nella ceramica incisa Precucuteni, né in quella dipinta di Petreşti, anch'esse fonti di ispirazione per la ceramica dipinta di Cucuteni.

Tav.17,fig.1

Tav.17,fig.5

Così, se la discriminazione fra l'ornamento positivo e quello risparmiato (negativo) è qualche volta necessaria, non lo è nella maggioranza dei casi proprio perché, dal punto di vista decorativo dell'insieme ottenuto, i due procedimenti tecnici sono di egual valore.

Quanto ai motivi e al modo di realizzarli dobbiamo rilevare il significato artistico del procedimento che sostituisce alla linea bianca continua file lineari di punti bianchi che cambiano l'aspetto alla decorazione, conferendole leggerezza e movimento. Un altro espediente, usato allo scopo di interrompere la monotonia, è quello di disseminare fra gli altri motivi, e a volte anche nel loro interno, alcune 'pastiglie' bianche, sia isolate sia disposte a due o a tre; né dobbiamo dimenticare le larghe fasce bianche dipinte e il risalto dato, sottolineandole in bianco, alle linee incise che marginano i motivi risparmiati dallo sfondo bruno e bruno-rossastro del vaso. Inoltre è da rilevare che in alcuni casi sui motivi risparmiati si è poi steso ancora un color ocra più acceso con l'intento di accentuarli, dipingendoli ulteriormente.

Tav.17,fig.2

Tav.16,fig.4; tav.17,fig.1

I motivi della decorazione sono le spirali e le loro derivazioni, dipinte in forma di S tracciata ad angoli, da cui si arriverà più tardi ai veri e propri meandri. Accanto ai diversi elementi decorativi (e ai procedimenti tecnici usati), è, potremmo dire, direttamente responsabile del valore d'insieme della decorazione il senso innato di una sua distribuzione sulla superficie dei vasi, tale da ottenere un determinato ritmo, un determinato alternarsi del suo svolgimento sul campo che deve essere dipinto. A questo riguardo la constatazione, già da molto fatta, sulla ceramica dipinta della fase di Cucuteni A, in linea generale è valida anche in questa prima tappa di cui ci occupiamo ora: uno stesso horror vacui che porta di solito alla decorazione dell'intera superficie del vaso, dall'orlo fino alla base; e, quando la forma del vaso lo permette — per esempio in molte scodelle —, la decorazione ricopre anche la superficie interna. Esistono pure esemplari privi di decorazione nella zona verso la base,

ed è spiegabile se si pensa che questa parte era molto meno visibile. Invece non regge più — neppure per la tappa seguente, della tricromia — la vecchia affermazione secondo la quale l'intera superficie del vaso era considerata dal figulo un campo omogeneo su cui il motivo scelto si svolgeva in un'ignoranza totale e voluta della forma e delle sue parti organicamente componenti, mentre per la tappa sulla quale ancora insistiamo, è valida solo per pochissimi esemplari. Infatti, con rare eccezioni, i vasi hanno la superficie esterna suddivisa in una serie di zone orizzontali separate fra loro sia da scanalature parallele, sia per mezzo di linee bianche, continue o punteggiate, sia mediante linee incise, sottolineate o no in bianco; la decorazione si sviluppa nell'ambito di ciascuna zona, senza stretta o diretta relazione con quella delle zone vicine. D'altronde, siccome queste zone corrispondono per lo più alle parti componenti del vaso — orlo, collo, parte centrale, parte inferiore — si può parlare fin da ora d'una decorazione tettonica o strutturale; quindi l'ornamentazione ha anche lo scopo di sottolineare le parti componenti del vaso, svolgendosi in registri collegati alla forma del vaso e non in un campo uniforme che gira attorno al vaso. Tav.17,figg.2,7,8

In questo modo l'ornamentazione non ha solo una ritmica orizzontale nello spazio della zona più stretta o più larga lungo la quale corrono o si ripetono i diversi motivi scelti, ma anche una ritmica verticale, costituita dall'alternarsi da una zona all'altra dei motivi e della tecnica di decorazione. Dal punto di vista artistico è difficile affermare che questo procedimento è superiore a quello dello svolgersi di un solo motivo sull'intero campo del vaso, nel qual caso si fa astrazione dalla sua forma e specialmente dagli elementi che la costituiscono. Invece è certo che spesso, per queste alternanze in senso verticale dei motivi decorativi e dei procedimenti tecnici usati, si ottiene una diversità di effetti nell'ornamentazione, così da poterla considerare opera di reale valore artistico-decorativo. Viste nel loro intero sviluppo orizzontale, che permette di cogliere la ritmica della ripetizione e dell'alternanza dei motivi lungo la stessa zona, queste creazioni possono rivaleggiare con i migliori esemplari della tappa seguente a decorazione policroma. È chiaro che fra i diversi registri orizzontali — da due a quattro o cinque — uno solo ha la priorità; questo può essere o il registro superiore (nelle coppe che ne hanno solo due), o uno dei registri centrali (nei vasi che ne hanno di più), ma sempre proprio quello che si dipinge di bianco (o si risparmia col bianco), è il motivo principale che si ripete nel suo sviluppo. Nelle coppe in cui il disegno lineare non si alterna con registri a scanalature, il motivo essenziale è costituito soprattutto da linee spezzate variamente combinate; invece nei vasi con decorazione composita, il motivo essenziale è sempre quello a spirale o una sua derivazione, risparmiato o dipinto in bianco, così che, quanto al valore decorativo dei diversi procedimenti, la pittura in bianco costituisce la caratteristica essenziale di questa tappa.

Anche nell'analisi del valore artistico-decorativo della ceramica nella tappa seguente della cultura di Cucuteni (caratterizzata dalla ceramica policroma), tralasceremo gli elementi secondari. Nonostante che la sua ornamentazione policroma costituisca un tutto organico, un'analisi dettagliata dovrebbe prendere in considerazione un'infinità di varianti e particolarità, cosa che richiederebbe un ampio studio e che ci farebbe oltrepassare i limiti di questa esposizione.

Ora però dobbiamo ricordare che, accanto alla ceramica dipinta, anche nelle tappe seguenti della fase A della cultura di Cucuteni troviamo altre categorie di ceramica, la cui decorazione non può essere trascurata nello studio dell'arte decorativa neoeneolitica: innanzi tutto una ceramica con ornamenti incisi profondamente del tipo tramandato dalla cultura Precucuteni, e inoltre una ceramica *dipinta* in rosso *dopo* la cottura, che ha la stessa tradizione. Quest'ultima del resto è la meno rappresen-

tativa, essendo da rilevare solo alcuni esemplari nei quali la tinta rossa combinata con l'ornamentazione a forte incisione, dà loro un certo valore.

Nel gruppo con ornamenti incisi profondamente come piccoli solchi, il repertorio della decorazione è strettamente collegato con la spirale e le sue derivazioni, mentre nel gruppo con ornamenti incisi con maggior finezza e combinati con tinta rossa cruda, con fossette e scanalature sottili, si incontrano frequentemente anche ornamenti angolari. Le linee incise sono spesso sostituite da file di fossette che potrebbero rappresentare la trasposizione in altra tecnica delle file di punti bianchi della ceramica bicroma anteriore, sebbene l'origine dell'ornamentazione a fossette debba forse ricercarsi in un'altra cultura, situata molto più a nord, al di là dei confini della ceramica dipinta. Tav.18,figg.2,3 Tav.18,figg.4,5 Tav.18,figg.1-3

Per quel che riguarda la distribuzione degli ornamenti sulla superficie dei vasi nell'ambito di questi gruppi, il campo che deve essere decorato è spesso diviso in due o più zone orizzontali, alcune delle quali sono collegate alle parti che organicamente compongono il vaso, oppure, ma più raramente, una di queste zone è divisa verticalmente in metope. Nonostante che la zona verso la base resti di solito priva di decorazione, tuttavia non mancano esempi di vasi in cui proprio su questa zona e intorno alla base si sviluppa l'ornamento principale: riccioli spiraliformi che si attorcigliano come braccia-tentacoli ricurvi di *triskelion.*

Su un vaso piriforme abbastanza grande di Hăbăşeşti, decorato nella tecnica delle linee incise combinate con fossette, sottili scanalature e tinta rossa cruda, la zona principale contiene quattro gruppi di cerchi concentrici formati da scanalature che racchiudono un cerchio di fossette con una prominenza nel mezzo. Gli ornamenti circolari sono collegati da fasce a forma di ⊂⊃ , le cui estremità spiraliformi avvolgono i gruppi di cerchi concentrici. La colorazione in rosso-ocra delle fasce spiraliformi e degli altri motivi secondari pone ancor più in risalto i motivi decorativi, e i gruppi di fossette disseminati qua e là ravvivano l'intera decorazione. Ma quando su un altro vaso i ganci delle spirali sono staccati dal loro gambo e si presentano come delle foglioline allungate, le fasce originariamente spiraliformi sembrano piuttosto fasce tangenti ai cerchi concentrici attorno alle prominenze, sebbene la forma iniziale dell'ornamento sia quella precedente, essendo la spirale anteriore alle tangenti al cerchio. Quando i cerchi concentrici sono collegati da gruppi obliqui di tangenti — delle quali in realtà solo le linee esterne di ciascun gruppo possono considerarsi vere tangenti — la decorazione non è che la risultante di una semplificazione di fasce a forma di ⊂⊃ con le estremità concatenate ⊂⊃⊂⊃ . Tav.18,fig.5

Quanto ai motivi ad angolo, almeno alcuni sono certamente derivati da tali spirali, anche se nelle loro realizzazioni non si può sempre cogliere immediatamente questo punto di partenza. Un esempio eloquente, che facciamo notare proprio perché a prima vista potrebbe dare l'impressione di una combinazione di fasce angolari, ci è offerto dal vaso sul quale le estremità delle fasce formate da sottili scanalature oblique, marginate da file di fossette, si spezzano in senso inverso e si collegano alle vicine, includendo fra esse una piccola prominenza. Un'attenta osservazione indica che queste sono fasce che invece di incurvare le loro estremità a spirale, si spezzano ad angolo così da avere estremità parallele invece di ganci concatenati. Tav.18,fig.4

Per quanto varia e talvolta originale sia questa decorazione incisa e per quanto importante possa essere il suo contributo al patrimonio dell'arte decorativa della ceramica di Cucuteni, essa tuttavia appare abbastanza smorta in confronto all'ornamentazione policroma, nella quale i figuli dell'eneolitico della Romania hanno creato opere mirabili, di un livello artistico mai raggiunto dai loro 'colleghi' europei.

L'eleganza delle forme fittili, l'armonia dei colori, la sicurezza con cui sono tracciati i motivi, spesso la loro stessa sintassi e a volte la loro combinazione nella

superficie dei vasi, suscitano giustamente la nostra ammirazione. Ed è naturale domandarci come sia riuscito l'uomo di oltre cinquemila anni fa, coi mezzi tecnici ridotti di cui disponeva, ad eseguire opere che farebbero onore a qualsiasi artista decoratore dei nostri giorni. Pur senza insistere sulle forme noteremo che esse, nella maggior parte, hanno una linea sicura ed elegante, che esiste un pieno equilibrio tra le parti componenti dei vasi e molti di essi possono considerarsi realizzazioni modello.

Anche nelle forme composite — come per esempio quelle dei vasi col corpo sferoide su alto piede — le proporzioni delle parti componenti sono così ben calcolate che il rimpicciolirne una o l'ingrandirne un'altra (sia verticalmente che orizzontalmente) rovinerebbe l'armonia della forma. Dalla semplice coppa col corpo cilindrico basso e la parte inferiore più o meno troncoconica, alla coppa alta e svelta col piede più o meno basso, dal vaso piriforme il cui profilo si inarca in dolci curve, ai cucchiaioni così perfettamente eseguiti, dai supporti in certo qual modo cilindrici ma dal profilo sinuoso come quello della lettera S, sino a piatti, scodelle e vasi sferoidi o piriformi attaccati a tali alti supporti, per non ricordare che alcune delle forme più frequenti e caratteristiche, tutti denotano non solo l'alta maestria dei vasai della cultura di Cucuteni, ma anche un senso innato della linea e del volume, una grande sicurezza nel trovare le giuste proporzioni; e basterebbe ciò a farci considerare come veri artisti questi vasai, anche se alla realizzazione di tali forme non si aggiungesse quella infinitamente superiore dell'ornamentazione policroma. Non si tratta qui di una sopravvalutazione di uno specialista innamorato dell'oggetto del suo studio, ma di una verità assoluta di cui può rendersi conto spontaneamente chiunque venga a conoscenza di queste opere.

Tav.21,fig.1

Tav.25,figg.1-3
Tav.21,fig.2
Tav.II e IV
Tav.24,fig.2
Tav.19,fig.4; tav.24,fig.1
Tavv.22 e 23; tav.I

L'ornamentazione policroma della fase di Cucuteni A è nata da quella bicolore della tappa precedente, probabilmente anche sotto l'influsso dei contrasti ottenuti fin dalla cultura Precucuteni con l'aggiunta del colore rosso crudo accanto agli ornamenti incisi o dentro di essi, ma l'impulso decisivo deve averlo ricevuto, come abbiamo già detto, dagli influssi della ceramica di Petreşti della Transilvania centrale, accanto ai quali non dovremmo escludere probabilmente quelli della ceramica policroma di Gumelniţa. Discepoli attivi e abilissimi, i figuli della cultura di Cucuteni hanno superato i maestri con la loro inventiva, con il loro spirito di sintesi, con la loro maniera di combinare e perfezionare elementi vecchi e nuovi, creando una ceramica policroma profondamente originale.

Si dice di solito che nella ceramica di Cucuteni sono stati usati tre colori per la decorazione policroma: il bianco, il rosso e il nero-cioccolato. Ma in realtà esiste una variatissima gamma di sfumature; se il bianco, pur avendo a volte sfumature giallognole, è abbastanza unitario e pastoso, il rosso varia dal rosso acceso al bruno giallognolo, e il nero-cioccolato è spesso bruno scuro. Le variazioni vengono aumentate anche dal fatto che molto frequentemente, prima di essere decorato, il vaso è stato ricoperto da un sottile rivestimento (ottenuto immergendolo in una soluzione di argilla colorata) in una sfumatura molto simile a quella della parete del vaso e a volte questo rivestimento ha un determinato ruolo nell'ornamentazione che diventa così, da tricroma, tetracroma. Sebbene esistano anche esempi di bicromia, l'ornamentazione ceramica della fase di Cucuteni A, nelle tappe della sua piena maturità (A2 e A3) è, in proporzione massima, tricroma.

Hubert Schmidt, primo studioso sistematico della stazione di Cucuteni, ha detto che tutta la ceramica policroma di questa fase è caratterizzata da uno sfondo bianco, ma ulteriormente lo studio più dettagliato della ceramica policroma, ci ha mostrato, tenendo conto anche dei suoi antecedenti, che questa affermazione non è giusta, né poteva essere giusta, come spiegheremo. Infatti, derivando in linea diretta dalla ceramica bicroma del periodo precedente, nel quale il bianco *non* costituisce lo sfondo

su cui si sviluppa o dal quale si risparmiano i motivi ornamentali, per accettare questa tesi dovremmo ammettere senza giustificazione un totale capovolgimento dei valori nel campo cromatico. Un esame attento della ceramica policroma di questa fase mostra che accanto ai vasi con rivestimento bianco esistono anche vasi con rivestimento rosso, ambedue questi colori essendo infatti generalmente usati con la stessa frequenza nella decorazione dipinta. Però, mentre il bianco e il rosso sono colori di base nella realizzazione dell'ornamento, il nero-cioccolato è un colore secondario, usato in questa fase quasi esclusivamente per marginare le fasce decorative rosse o bianche, quindi per farle risaltare — specialmente quando si tratta di ornamenti risparmiati — dalla superficie del vaso o dai motivi circostanti. È però vero — e ciò deve essere rilevato anche se possa sembrare solo un dettaglio di ordine tecnico — che spesso il motivo ornamentale è stato realizzato proprio tracciando inizialmente linee nere di bordura e colorando le bande così disegnate con uno dei due colori essenziali; l'origine di queste linee nere di bordura deve essere ricercata nelle linee incise che marginavano le fasce bianche della tappa precedente. Tavv.I-IV

Un altro fatto importante relativo alla tecnica della decorazione policroma riguarda il carattere predominante dell'ornamentazione: nella loro preponderante maggioranza i motivi sono realizzati come fasce di colore ed è facile spiegare questa predilezione se teniamo conto che la cultura di Cucuteni fa parte degli ultimi discendenti della grande famiglia della 'Bandkeramik', nonostante che la tecnica della pittura e la stessa policromia non si possa in alcun modo collegare a questo lontano antenato. D'altra parte, se queste fasce sono per lo più omogenee, essendo dipinte (o risparmiate) nello stesso colore in modo uniforme, pure su una serie abbastanza importante di vasi policromi si usa la tecnica delle fasce formate da più linee (che potremmo dire parallele, sebbene il termine non sia troppo adeguato, dato che le linee sono anche curve e spezzate secondo l'andamento del motivo), oppure quella di tratteggiare con linee e lineette parallele gli spazi rimasti al di fuori dei motivi-fasce. Tavv.22-24

Quando il tratteggio si fa *lungo* i motivi risparmiati, esso non deve essere considerato una semplice riempitura per mettere in rilievo il motivo, ma costituisce un vero raddoppiamento di esso, contribuendo in egual misura a realizzare il ritmo e la simmetria dell'ornamentazione policroma della ceramica di Cucuteni, cosa che per primo ha rilevato Hubert Schmidt. A volte capita di trovare tracciata lungo le fasce bianche o nel loro interno una linea rossa, ma questo procedimento non è troppo frequente. Comunque la tecnica delle fasce lineari è legata ad antica tradizione; però in questo caso i precursori sono i figuli della cultura Precucuteni, la cui predilezione per le fasce di linee parallele (beninteso incise o a intaglio, non dipinte) è già stata sopra rilevata. Tavv.22 e 23 Tav.25,figg.1,3

Anche nella ceramica policroma della fase di Cucuteni A l'ornamentazione è sia 'positiva' che 'negativa', essendo i motivi o dipinti direttamente sullo sfondo o risparmiati preventivamente, maniere usate in egual misura dagli artigiani di Cucuteni. Abbiamo sopra parlato del raddoppiamento (o duplicazione, come l'abbiamo chiamato) dei motivi ornamentali, risultato dal valore spesso uguale delle fasce risparmiate o degli spazi dipinti o, al contrario, delle fasce dipinte e degli spazi rimasti nel colore dello sfondo iniziale; perciò non insistiamo più su questo problema; a documentare la nostra interpretazione valgono una buona parte delle riproduzioni che illustrano la ceramica policroma, come pure gli esempi ai quali ci riferiamo studiando i motivi decorativi. Ciò non significa che il raddoppiamento del motivo sia una regola generale, poiché spesso esso diventa impossibile proprio per il modo in cui si sviluppa il motivo principale sulla superficie del vaso.

Né insisteremo sull'ornamentazione bicroma di queste tappe, sebbene a volte si incontri proprio combinata con l'ornamentazione tricroma, appunto perché non costi-

tuisce più una loro caratteristica.

L'artigiano della cultura di Cucuteni ha concepito l'esecuzione dell'ornamentazione policroma in due modi: sia come un rivestimento unitario che ricopre l'intera superficie del vaso e in cui i motivi decorativi non sono in modo speciale adattati alle parti componenti del vaso (anche se i motivi stessi sono disposti in diverse zone), ma si svolgono in funzione della loro intima ritmica; oppure come un rivestimento suddiviso in due o più zone generalmente corrispondenti alla struttura del vaso, in ciascuna delle quali la decorazione si svolge in modo indipendente, senza tener conto della zona o delle zone contigue, anche se i motivi sono gli stessi. Talvolta, non avendo l'artigiano calcolato bene lo spazio di cui disponeva, viene a mancare il posto per il pieno sviluppo dell'ultimo motivo, così che esso risulta incompleto o rimpicciolito e ristretto. Tav.21,figg.1,2 Tav.22 e tav.23,fig.1; tavv.I,IV

Delle due concezioni sulla decorazione della ceramica, la prima la troviamo applicata più raramente, quasi soltanto nelle piccole coppe, nella decorazione dell'interno delle scodelle e dei piatti che sovrastano gli alti piedi, come anche nei supporti o piedi alti, naturalmente perché la superficie da decorare poteva essere considerata quale un *tutto* unitario. Quanto all'applicazione della seconda concezione nelle altre forme di vasi, pur non riuscendo mai il ceramista a sfuggire quell'horror vacui di cui abbiamo già parlato, esso era quasi oggettivamente obbligato a tener conto della struttura del vaso nel quale, essendo diversi il volume e la circonferenza di ciascuna parte componente, era più difficile realizzare uno sviluppo completamente libero del motivo. Anche quando il pittore di Cucuteni considerava l'intera zona bombata del corpo (che spesso costituiva la parte più grande del vaso) come una superficie da decorare, l'orlo era trattato come una zona diversa — una stretta striscia orizzontale — ed era ricoperto con un motivo secondario o frammentario ripetuto più volte. La zona verso la base, più o meno alta — piuttosto secondo la fantasia dell'artista e non per un determinato rapporto con l'altezza totale del vaso — era quasi sempre lasciata priva di qualsiasi ornamento, essendo ricoperta soltanto dal rivestimento bianco o rosso del vaso. La separazione fra le diverse zone decorate si fa di solito mediante una linea nera oppure una fascia orizzontale bianca marginata di nero. Tav.25,figg.1,2 Tav.20,figg.1,3,4,5 Tav.22 Tav.23,fig.1

La maggior parte delle coppe ha il corpo trattato come una superficie unica — appunto perché il profilo, curvandosi in modo leggerissimo, non soffre che piccolissime variazioni, quindi non si può parlare di vere e proprie parti componenti distinte — ed è decorata sino al fondo e talvolta proprio sul fondo; ciò si osserva anche in alcune grandi ciotole. Sia in questo caso che nella decorazione della parte centrale, molto bombata, degli altri vasi, la maestria degli artigiani ha saputo vincere la difficoltà costituita dalla curvatura della parete che inevitabilmente porta all'ineguaglianza del volume, e quindi della superficie, nelle sue diversi parti. Sempre a lode dei meriti artistici dei vasai di Cucuteni ricordiamo che su alcune coppe ad alto piede, e su alcuni vasi col corpo molto bombato, l'orlo molto sviluppato e la bocca relativamente stretta, la decorazione si svolge in modo organico nelle due dimensioni di un solo registro, problema difficile a risolversi per il decoratore, ma tuttavia risolto con straordinario accorgimento, diminuendo insensibilmente i riccioli delle fasce spiraliformi per poter trovar posto in uno spazio ridotto senza che la composizione d'insieme venga a soffrirne. È interessante pure constatare che, nonostante la maggior parte dei motivi si sviluppi orizzontalmente intorno al vaso anche in mancanza di registri orizzontali ben definiti, esistono parecchi vasi in cui l'artigiano ha preferito eseguire la decorazione in senso obliquo o verticale, specialmente su alcuni esemplari alti. A volte poi la superficie è divisa in due registri mediante due fasce verticali dipinte a distanze eguali, così che lo svolgimento orizzontale dell'or- Tav.21,fig.2 Tav.25,figg.1,2 Tav.24,fig.1

namento viene suddiviso.

Anche in uno studio dettagliato consacrato alla cultura e alla ceramica di Cucuteni sarebbe impossibile elencare tutti i motivi ornamentali con tutte le loro varianti e le loro molteplici combinazioni, come pure tutte le maniere usate nella loro esecuzione. Ma per poter apprezzare il valore artistico dell'ornamentazione della ceramica dipinta di Cucuteni, l'inventiva dei loro creatori, la loro capacità innata di creare una ornamentazione variata anche utilizzando il medesimo repertorio di motivi fondamentali e la maestria con cui hanno scelto e combinato una gamma tanto ridotta di colori primi, lasciandoci un materiale di una straordinaria ricchezza, non è necessario uno studio completo ed esauriente — che non avrebbe nemmeno luogo in questa trattazione; basterà quindi passare in rivista i motivi essenziali, le loro derivazioni e combinazioni più frequenti e più caratteristiche.

Il motivo principale della decorazionepolicroma è la spirale a forma di  , sia perché entra nel contesto dell'ornamentazione della maggior parte dei vasi medi e grandi, sia perché proprio questo motivo dà origine a una serie di varianti — comprese quelle angolari — per le quali sarebbe vano cercare un altro punto di partenza. Ugualmente non è giusto considerare il motivo a spirale come risultante dalla trasformazione di un presupposto motivo iniziale di cerchi e di tangenti al cerchio, che non è e non può essere un motivo primario, essendo invece una derivazione semplificata che trova la sua origine nell'inserzione, in un certo modo forzata, delle spirali concatenate in un registro più stretto di quello che richiedeva il loro libero sviluppo. Tav.20,figg.6,8,9

Specialmente nella ceramica della cultura Precucuteni e nella prima tappa di quella di Cucuteni, questi registri — spesso molto stretti — sono stati dei veri letti di Procuste per le spirali concatenate, con la sola differenza che invece di tagliare le loro estremità sono stati tagliati i loro margini superiori e inferiori, trasformandosi così in tangenti ai cerchi.

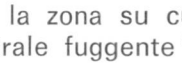
La realizzazione della spirale a S disposta orizzontalmente è a volte perfezionata con l'attorcigliamento più accentuato delle due estremità  , che dà al motivo non solo una maggiore ampiezza, ma anche una linea molto elegante. Tav.21,fig.1

Tali spirali a S orizzontale possono essere sia distese normalmente  sia capovolte  ; del resto, da quanto sappiamo, non si incontrano mai isolate, essendo dipinte a due a due lungo il registro rispettivo. Rari sono i casi in cui, come su una serie di supporti o di piedi-supporti di alcuni vasi alti, tali spirali sono realizzate in senso verticale. Invece nell'interno di alcune grandi ciotole esse sono ripetute più volte secondo un certo ritmo e una certa simmetria: due hanno una posizione centrale, tre una posizione laterale e nello spazio marginale rimasto ne sono state dipinte altre due, ma solo a metà, cioè con un solo ricciolo, perché tanto permetteva lo spazio. Tav.21,fig.2; tav.23, fig.1,ecc. Tav. IV

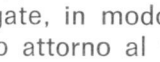
Il concatenarsi delle estremità di due spirali di questo tipo porta a una serie di varianti che sono frequenti e che possiamo considerare quasi simultanee: nello stadio attuale delle ricerche non possiamo dare una priorità cronologica a qualcuna di esse, poiché si incontrano su vasi appartenenti alla stessa tappa della prima fase della cultura di Cucuteni. In una prima variante i capi delle spirali si accavallano senza unirsi:  , in modo che ciascuna spirale della fila o delle file che formano la decorazione conserva la propria individualità, sebbene nell'insieme rappresentino qualcosa di più che un semplice motivo ripetuto per giustapposizione, come negli altri esempi. Tav.20,figg.7,10

Da questa prima combinazione di spirali concatenate possono esser nate altre due varianti: dapprima la cosiddetta 'spirale fuggente' e poi la fascia continua con i ricci oli delle spirali ripetuti. Tav.II

Se il ricciolo terminale di ogni spirale si fonde con quello iniziale della seguente,

invece di una fila di spirali concatenate, ma tuttavia isolate, avremo una successione di spirali; risulta cioè una specie di spirale continua che, sorpassando la statica iniziale imposta dallo stesso attorcigliarsi sul posto dei riccioli, passa ad un movimento continuo lungo la zona su cui si sviluppa: così risulta veramente giusta la denominazione di 'spirale fuggente':  . Numerosi ne sono gli esempi, e d'altronde questa variante passerà anche nelle tappe successive, naturalmente con le modificazioni inerenti alla loro evoluzione. Queste fasce spiraliformi fuggenti sono tanto più decorative quanto più si attorcigliano su se stessi i riccioli; con le spirali che fuggono verso destra si incontrano, sia pure più raramente, anche spirali fuggenti verso sinistra. Tav.20,fig.6

Completamente diversa è la soluzione adottata da uno dei vasai di Hăbăşeşti che è riuscito a dipingere una singolare spirale fuggente proprio nell'interno di una grande ciotola che sembra volesse inizialmente decorare solo con due spirali a forma di S: da ciascun ricciolo di queste due spirali si stacca in continuazione un'altra spirale che non pare un elemento aggiunto, ma una continuazione organica. Tav.20,fig.1

Quanto alle fasce spiraliformi continue con i riccioli sempre ripetuti, esse hanno origine dall'accoppiarsi delle estremità delle spirali poste inizialmente capo a capo e solo poco ripiegate, in modo che le bande risultano ondulate senza interrompersi nel loro svolgimento attorno al vaso:  . Nonostante l'effetto decorativo ottenuto non sia all'altezza di quello delle altre combinazioni di spirali ad S già ricordate, tuttavia quando esse cingono dall'alto fino al basso il corpo svelto di un supporto e ogni ricciolo viene a trovarsi a livelli paralleli, producono un effetto decorativo intensamente ritmato.

Di tutte le altre varianti di spirali ricordiamo solo quella coi riccioli a spirale semplice con coda più o meno lunga. Come abbiamo già accennato, questi riccioli a spirale semplice non sono motivi indipendenti dalla spirale ad S, ma sono i due riccioli iniziali della spirale, amputati per riempirne i vuoti rimasti dalle spirali concatenate o disposte una accanto all'altra e nei quali non sarebbe entrata una spirale completa con due riccioli. Interessante mi sembra un esempio più raro di decorazione a spirale, rappresentato da un grande *pithos* di Frumuşica, decorato nella metà superiore del corpo solo con motivi a spirale, nel quale il vasaio, in un intreccio a prima vista caotico ha usato una vasta gamma di fasce spiraliformi: spirali a S concatenate o isolate, riccioli di spirale con coda più o meno lunga e infine, per accordare tutti questi elementi disparati, corte fasce che collegano quasi tutte queste spirali: tale decorazione ha un ritmo vivo, dinamico, in un'esecuzione meno pedante e non priva di armonia. Tav.20,figg.7,8

La ripetizione continua dello stesso motivo su un'estesa superficie, il rispetto della simmetria e quindi l'impronta di un ritmo unitario sull'intera ornamentazione hanno portato, grazie alla maestria degli artigiani, a felici realizzazioni, che possono essere considerate veri modelli del genere. Ci riferiamo innanzi tutto alla decorazione di un vaso con piede, di Izvoare, a file continue di spirali contigue, e poi ad una decorazione simile ma un po' diversa come realizzazione, di un piede frammentario di un vaso di Hăbăşeşti e ad alcune scodelle e coperchi di Frumuşica. Tav.21,fig.1

Nell'ornamentazione di questa tappa non manca neppure il *tetraskelion* con le estremità a spirali molto attorcigliate, però eseguito in una maniera del tutto diversa dall'esemplare citato quando abbiamo descritto la ceramica bicroma. Un altro motivo di uso frequente con tracciato curvilineo è dato dalle fasce circolari — di fatto, cerchi — e da fasce a ferro di cavallo, queste ultime usate soprattutto sull'orlo di alcuni vasi ed evidentemente ereditate dalla ceramica bicroma. Vasi decorati esclusivamente con simili cerchi e ferri di cavallo non sono troppo numerosi e rarissimi sono quelli di dimensioni grandi, data la povertà di un simile motivo tanto più evidente su una Tav.20,figg.4,5 Tav.25,fig.3

grande superficie.

Nel campo dei motivi angolari vanno segnalati due gruppi, uno derivato certamente dalla spirale che si sviluppa piegandosi ad angoli, l'altro che può considerarsi indipendente dal precedente.

Raddrizzando lo stelo centrale della fascia a spirale e trasformando i due riccioli terminali in semplici occhielli orientati in direzioni opposte, il vasaio della cultura di Cucuteni ha realizzato la più semplice derivazione della spirale a S. Formando poi file continue e parallele di simili motivi — generalmente disposti in senso obliquo sul corpo dei vasi e con le estremità leggermente accavallate — egli non ha fatto altro che usare la stessa modalità seguita per le file di spirali con i riccioli concatenati; simili motivi mancano del tutto nella ceramica bicroma della prima tappa, quindi debbono essere considerati come un'invenzione specifica della tappa tricroma. Tav.20,fig.8; tav.21,fig.1 Tav.24;tav.I

D'altra parte ripiegando più volte ad angolo retto lo stelo della spirale, l'artigiano neolitico ha creato un motivo a forma di S angolare (⟆), che, moltiplicato, disposto in modo contiguo e concatenato, è stato dipinto in file parallele verticali e oblique, risultando così una trasposizione ad angoli delle file di spirali. Ma mentre nella decorazione realizzata in fasce — come abbiamo già detto — l'ornamento dipinto e quello risparmiato dallo sfondo colorato costituiscono una specie di raddoppiamento del motivo, fra le file di motivi angolari semplici, disposti in modo contiguo, risulta una fascia continua ripiegata ad angoli retti. Da questo punto alla realizzazione delle prime fasce meandriformi propriamente dette non c'era che un passo, che è stato realizzato dai vasai della cultura di Cucuteni in diverse maniere, creando sia il motivo a meandro vero e proprio, sia motivi combinati, piuttosto ibridi, nei quali è difficile seguire una linea di sviluppo organico. Il vero meandro è stato in realtà meno usato, forse perché i vasai della cultura di Cucuteni non sono riusciti a cogliere il ritmo perfetto della linea o della fascia meandriforme. Ad ogni modo numerose sono le varianti; sia che siano disposti in registri che frammentano così lo sviluppo continuo dei nuovi motivi, sia che ricoprano invece l'intera superficie del vaso, i motivi angolari a forma di S costituiscono una parte considerevole del ricco repertorio dell'ornamentazione nella ceramica tricroma della cultura di Cucuteni. Tav.20,fig.9

Accanto a queste, le fasce angolari semplici, le fasce a rombi, come quelle ad angoli retti o in numero minore quelle a zig-zag, potrebbero essere considerate corrispondenti a quelle circolari, semicircolari o a ferro di cavallo. Quando il figulo ha dipinto interi registri di rombi concentrici, marginati da fasce angolari oppure ha ricoperto i vasi con una serie di fasce a zig-zag sovrapposte nel senso orizzontale, ha ottenuto degli insiemi ornamentali meno comuni, ma in una certa maniera statici e quindi inferiori quanto al valore all'ornamentazione spiraliforme che ha un ritmo talvolta perfetto. Se ricordiamo anche i tondi pieni (le 'pastiglie'), i piccoli triangoli e quelle macchie di colore di forma simile a una foglia: ⌓ , motivi secondari e di riempitura negli spazi rimasti liberi fra i motivi principali, possiamo dire di aver tralasciato solo dei dettagli che renderebbero sovraccarica la nostra descrizione. Tav.20,figg.7,8

Anche prima dell'apparizione di nuovi stili della ceramica e di altre caratteristiche che indicano la fine della fase di Cucuteni A e il suo passaggio alla fase successiva, denominata A-B, l'ornamentazione più o meno profondamente incisa era stata quasi totalmente abbandonata, tanto da mancare del tutto in alcune stazioni appartenenti alla fine della fase di Cucuteni A.

Seguendo l'evoluzione della ceramica dipinta nelle fasi successive, A-B e B, sino alla sua scomparsa, possiamo constatare che gli artigiani della cultura di Cucuteni non hanno arricchito la loro tavolozza, ma sono rimasti sempre all'uso degli stessi tre colori. Se pensiamo all'inventiva di questi artigiani nel campo dei motivi ornamentali Tavv.V-VII

e della loro disposizione e alle molteplici varianti delle forme ceramiche, il fatto che abbiano continuato ad adoperare sempre gli stessi colori lungo un'evoluzione millenaria sembra quasi incomprensibile; né certamente possiamo attribuire a questi tre colori un senso magico che avrebbe impedito di farli combinare o di aumentarne il numero. Probabilmente si deve cercare una spiegazione nel fatto che per prepararli in quantità così grande c'era bisogno di molte fonti di materie prime adeguate e forse i vasai avevano a portata di mano soltanto i coloranti minerali che hanno usato, e non soltanto in qualche punto dell'immensa area di espansione della cultura della ceramica dipinta eneolitica di tipo Cucuteni, ma dovunque si stabilirono le tribù rispettive e dove quindi attendevano alla lavorazione della ceramica. Certo non si può pensare ad un trasporto di queste materie prime a grandi distanze. Quando si faranno analisi chimiche precise e dettagliate i cui risultati potranno chiarire pienamente questo aspetto del problema, allora si potrà sapere veramente se i pittori della cultura di Cucuteni hanno usato una tavolozza meno variata per una loro preferenza che noi non comprendiamo, oppure per cause di ordine materiale.

Intanto è importante precisare che, nell'evoluzione della ceramica dipinta, l'importanza del nero aumenta sempre più nell'ornamentazione, passando esso dal compito minore di marginare, tracciare o sottolineare i motivi ad uno molto maggiore: i motivi sono ora dipinti in nero oppure si usa questo colore per ricoprire tutte le superfici su cui si dipingono o delle quali si risparmiano i motivi. Ma anche in questo caso il 'nero' è un color cioccolato scuro, le cui sfumature possono molto variare. D'altra parte, l'ornamentazione in fasce e specialmente quella in fasce di colore unitario, se anche non scompare, non è più dominante, ma piuttosto rara. L'aspetto dell'ornamentazione della fase media (A-B) e di quella recente (B) della ceramica della cultura di Cucuteni non presenta più, d'altronde, la stessa unità generale della fase anteriore, sia per la graduale diminuzione del ruolo delle fasce piene che contribuivano decisamente a questa unità, sia per il cambiamento, anzi per l'inversione, della funzione dei diversi colori nella realizzazione degli ornamenti. Tav.V

La perdita di questa unità generale e l'apparizione di molteplici varianti stilistiche rendono quasi impossibile una descrizione sintetica, ed una particolareggiata richiederebbe troppo spazio.

Neppure insisteremo sulle forme della ceramica, sebbene molte di esse siano state armoniosamente realizzate sia nella loro linea generale sia nelle proporzioni date alle parti componenti. Ma rileveremo che, dal punto di vista tecnico, la ceramica dipinta si mantiene allo stesso alto livello e per la preparazione dell'argilla e per la sua perfetta cottura. Ricordiamo inoltre che mentre i supporti e i vasi con alto piede-supporto diventano forme del tutto secondarie, destinate a scomparire, altre forme continuano a sussistere, ma modificando il loro profilo; una parte importante hanno una specie di crateri a bocca molto larga e i coperchi detti per analogia 'elmi svedesi'. Accanto a questi diventa molto più frequente il vaso a forma di 'binocolo' decorato, specialmente nella fase A, con ornamenti incisi, ma che si trova solo in alcune delle stazioni di questa fase. E se neppure ora le forme principali son troppo numerose, le loro varianti sono invece parecchie. Tavv.V e VI Tav.26,figg.1,2

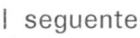
I molteplici gruppi stilistici stabiliti dallo Schmidt e da noi stessi per la ceramica dipinta di queste fasi A-B e B sono legati soprattutto all'importanza che hanno i tre colori nell'ornamentazione e alla maniera seguita nel dipingere i motivi; benché esistano gruppi stilistici bicolori, almeno in alcuni dei gruppi policromi il ruolo delle fasce di linee (composte di più linee parallele nere o bianche) è importantissimo e possiamo considerarle una continuazione diretta delle fasce simili della fase precedente (A), tanto più che non manca neppure la linea nera di bordura. L'ornamentazione dipinta di queste fasi media e recente è soprattutto tettonica, sebbene si

incontrino (specialmente in certi gruppi stilistici considerati più antichi) anche esempi di vasi decorati con uno sviluppo organico dello stesso motivo sull'intera superficie del vaso, senza tener conto delle sue parti componenti. Invece, e di solito nelle tappe più recenti, spesso l'ornamentazione è limitata alla zona sotto l'orlo dei vasi, mentre il resto è coperto da un rivestimento a colorazione molto pallida. Di un notevole effetto artistico sono i gruppi in cui il nero ha la funzione di colorare i motivi e ricoprire alcuni spazi, lasciando al bianco quella di colore di bordura, marginando con una linea le porzioni risparmiate o accompagnandole sotto forma di punti allineati lungo i margini e ravvivando così l'aspetto generale che potrebbe apparire troppo scuro a causa delle larghe macchie nere. Tav.V

Nel periodo medio (fase A-B) della cultura di Cucuteni i motivi sono di preferenza dipinti ('positivi'), ma non mancano anche gruppi stilistici i cui motivi sono risparmiati sullo sfondo del vaso. La preponderanza dei motivi dipinti porta spesso alla diminuzione dell'importanza dello sfondo nell'insieme decorativo, e anche ora non manca il raddoppiamento del motivo principale, procedimento di un effetto incontestabile, specialmente quando le fasce di linee nere e bianche si alternano e si incatenano sullo stesso sfondo rosso. Molte fra le realizzazioni di questi gruppi stilistici (non però le più recenti cronologicamente) sono, secondo il nostro parere, anche superiori a quelle della fase di Cucuteni A. E se a proposito di questo apprezzamento i pareri possono differire, è certo però, come ho già avuto occasione di dire, che, rotti gli argini stilistici della fase di Cucuteni A e liberatisi dai limiti loro imposti dalla stessa unità di questa fase, i ceramisti di Cucuteni hanno dato prova di una inventiva straordinaria nell'uso e nella combinazione dei loro tre colori, creando opere difficilmente inquadrabili in una grande serie di gruppi stilistici, poiché ciascuna di esse ha due o più varianti. D'altra parte, sebbene non si possa presupporre che questi gruppi stilistici siano apparsi proprio nello stesso tempo, pure ben presto molti di essi sono divenuti contemporanei. Spesso gli artigiani della cultura di Cucuteni hanno legato un determinato genere di pittura a una determinata forma di vasi, ma altre volte, anzi spesso, hanno usato per la decorazione del medesimo vaso tecniche diverse e a questo si deve la grande varietà stilistica di cui abbiamo parlato.

La continuità diretta fra la fase antica A, la fase media A-B e poi quella finale B, è tuttavia un fatto sicuro che risulta evidente dai molti esempi che si hanno a disposizione. Il motivo di base è rimasto sempre la spirale, specialmente la fascia spiraliforme con le molteplici varianti; ma accanto a questa, in certi gruppi stilistici considerati più antichi di questa fase media, troviamo la fascia meandriforme, e anche il meandro formato da una grossa linea che acquista un'importanza maggiore che nella fase precedente. La perfetta continuità di questa evoluzione stilistica si rivela facilmente se facciamo un confronto fra l'ornamentazione di alcuni vasi dipinti, scoperti nella stazione di Traian-Dealul Fîntînilor, appartenenti alla fase A-B, e alcuni vasi della fase precedente. La somiglianza arriva talvolta fino all'identità, sia per quel che riguarda i motivi sia per la maniera in cui essi sono sviluppati e combinati, spesso sulla stessa forma di vaso o sulla stessa zona di alcuni vasi di forma similare. Così per esempio, le due spirali accostate, dipinte nell'interno di alcune scodelle sulle quali ci siamo fermati a proposito dell'ornamentazione della fase precedente (e che hanno dato origine al motivo del *tetraskelion*), le ritroviamo identiche su scodelle o coperchi della fase media. Uguale è anche il sistema e il motivo usato per riempire gli spazi laterali rimasti liberi dallo svolgersi parallelo delle spirali a S: tanto nella fase antica quanto in quella media, al margine del motivo principale sono dipinti alcuni riccioli (o ganci spiraliformi) che in questo modo ripetono il motivo principale e assicurano l'unità della decorazione sullo stesso vaso. Tav.25,fig.4 Tav.27,fig.1 Tav.20,fig.2

Lo stesso si può dire anche delle spirali concatenate, sia che conservino la loro

individualità, cioè se sono tracciate nel seguente modo:  , sia che uniscano i capi divenendo così spirali fuggenti di tipo  , con i riccioli ora più attorcigliati ora più semplici. Fra gli esemplari di questa specie rinvenuti nella stazione di Traian-Dealul Fîntînilor (fase A-B) e quelli della fase precedente di Hăbăsesti, per esempio, la differenza non sta che nella minore importanza talora data al bianco nella prima delle due stazioni citate, nella quale il bianco è usato come linea di margine per sottolineare le strette fasce rosse risparmiate sullo sfondo e per dividere queste dalla grossa linea di margine delle fasce lineari nere. Ma sia le fasce marginate dalla linea bianca che quelle marginate dalla linea nera tracciano lo stesso motivo delle spirali, raddoppiando così il suo sviluppo e creando fregi decorativi di grande effetto.

Le fasce bianche non sono scomparse; su un vaso esse sono marginate da una linea nera e si svolgono a spirali a forma di  in un permanente raddoppiamento con le fasce di linee nere con le quali si intrecciano armoniosamente. Ma nella larga zona in cui esse si attorcigliano, il figulo non si è contentato di riempire con trattini gli spazi rimasti liberi dalla fila di spirali concatenate, ma ha dipinto da ambedue le parti ganci spiraliformi, proprio come abbiamo riscontrato ripetutamente nel vecchio sistema della fase anteriore. Inoltre ad alcuni di questi ganci è stata aggiunta una lunga coda piegata ad angolo nel punto in cui comincia lo svolgimento della spirale, in una maniera così identica a quella di un vaso della fase di Cucuteni A di Frumuşica, da far credere che l'artigiano, quando ha dipinto il vaso, abbia avuto un simile modello dinanzi agli occhi. Certamente simili modelli li aveva nei tessuti che, come è naturale, non sono arrivati a noi, ma che certo erano ornati non solo con gli stessi motivi, ma anche con le medesime combinazioni di motivi.

Così non si potrebbe negare la stretta ed evidente parentela fra le spirali a forma di  dalle quali nascono come germogli alcuni ganci spiraliformi — su un altro grande vaso sempre della stazione Traian-Dealul Fîntînilor — e i ganci simili che nascono dai margini delle spirali delle stesse forme concatenate su un grande *phitos* di Frumuşica. Potremmo solo dire che queste spirali che si svolgono in senso orizzontale, dipinte in forma di fasce di linee nere sullo sfondo rosso e accompagnate da fasce di linee bianche sempre spiraliformi, con le quali anche si concatenano, sono di un effetto decorativo e coloristico molto superiore a quello che si riscontra nei vasi appartenenti alla fase anteriore.

I meandri acquistano un'importanza maggiore e vengono dipinti sia nella maniera di grosse righe nere su sfondo biancastro, sia in quella di fasce di linee nere su fondo rosso, ma intrecciate con fasce più strette bianche formanti anch'esse ganci a meandro. Il fatto stesso che questo fregio meandriforme si svolga al disopra di un altro con motivi spiraliformi, combinandosi ambedue anche con un motivo naturalistico, del quale parleremo oltre, se pure non costituisce un tentativo di composizione propriamente detta, dimostra però che si è voluta evitare l'uniformità. D'altronde anche per altri vasi della stessa fase, rinvenuti sia a Traian-Dealul Fîntînilor che in altre stazioni contemporanee, si usano motivi diversi per le tre o quattro zone orizzontali in cui è divisa la superficie decorata, cosa che contribuisce ad evitare l'aspetto monotono che aveva, a volte, la ceramica della fase precedente.

Tav.27,fig.1

Tav.27,fig.2

Un'apparizione del tutto nuova nell'ambito dei motivi secondari, è costituita da file orizzontali di x allineati, dipinti in nero su strette fasce rosse, caratteristiche di alcuni gruppi stilistici di questa fase e che non hanno precedenti nella fase anteriore né continuano nella fase seguente.

Quanto alle diverse derivazioni del motivo a spirale, rileviamo la grande frequenza di tangenti a cerchi — riscontrate fin dall'ultima fase della cultura Precucuteni — realizzate in modo vario e abbastanza originale, come nella tappa iniziale della

ceramica dipinta della cultura di Cucuteni, ma ora eseguite quasi esclusivamente in modo lineare e usando in preponderanza il color nero.

Uno speciale tipo di cratere, specifico anche nella forma di questa fase media della cultura di Cucuteni, frequentissimo nella stazione di Traian-Dealul Fîntînilor, è caratteristico proprio per lo stile in cui il color nero ha la stessa importanza del rosso e maggiore di quella del bianco. La decorazione che forma due fregi orizzontali di larghezza ineguale — quella superiore, sull'orlo, più stretta di quella inferiore che ricopre buona parte del corpo del vaso — si compone di fasce di linee tangenti, in questo caso, alle spirali lineari che si svolgono attorno a uno spazio circolare: tutto è dipinto in nero, colore che ricopre anche larghi campi e risparmia dallo sfondo rosso gli spazi su cui si dispongono le fasce tangenti e le spirali racchiuse in cerchi. Per ravvivare l'ornamentazione, i due fregi sono divisi da una fascia bianca marginata di nero, fascia che si ripete anche al margine inferiore della zona dipinta; sopra e sotto le fasce tangenti sono risparmiate con una linea bianca una serie di foglioline allungate. Fra i vasi decorati in questo stile e quelli decorati nella maniera descritta precedentemente esiste un'evidente differenza stilistica, tanto che difficilmente potremmo considerarli contemporanei se questi non fossero stati scoperti non solo nello stesso strato di cultura, ma proprio nella stessa abitazione! Tav.V

Se l'intero repertorio di motivi della ceramica dipinta analizzato finora è di essenza strettamente geometrica e spiraliforme, ora per la prima volta si introduce in questo repertorio un elemento naturalistico rappresentato dalla figura umana. Quei pochi esempi conosciuti finora in Romania, per la più parte provenienti dalla stazione di Traian-Dealul Fîntînilor, sono anch'essi caratterizzati dallo stesso rigoroso schematismo, che si avvicina, in questo caso, quasi alla geometrizzazione delle forme del corpo umano: viste frontalmente, le figure umane dipinte in nero-cioccolato su sfondo bianco steso sul rivestimento bruno-rossiccio del vaso, hanno la testa raffigurata da una piccola macchia rotonda, senza l'indicazione di alcun particolare del viso, mentre il corpo è raffigurato da due triangoli uniti ai vertici — il tronco da quello col vertice in basso e la parte inferiore del corpo da quello col vertice in alto —; le gambe sono rappresentate da semplici linee piegate alla base ad angolo retto nella stessa direzione, forse con l'intenzione da parte dell'artigiano di esprimere il movimento, mentre le mani hanno le dita allargate. Queste figure campeggiano in modo armonioso nel resto della decorazione dipinta dei vasi, e sono dipinte in uno spazio risparmiato, ovale o di altra forma, risultante in maniera naturale dallo svolgimento dell'ornamentazione a meandri. Tav.28,figg.1-4

Se queste figure umane sono lontane dal rappresentare realizzazioni notevoli, essendo piuttosto timidi tentativi di evasione dal repertorio astratto della solita ornamentazione, ciò è dovuto molto probabilmente allo schematismo esagerato imposto dallo stesso aspetto geometrico di questa arte, piuttosto che all'inettitudine dell'artigiano. Nell'apprezzare il loro valore dobbiamo ammettere che proprio il tradizionale restringersi nel campo del geometrismo ha impedito a questi abilissimi artigiani di accedere più spesso alle rappresentazioni naturalistiche.

Parleremo brevemente di un altro gruppo (C) che appare per la prima volta accanto alla ceramica dipinta alla fine della fase A e diventa più frequente durante le fasi A-B e B, continuando sino alla scomparsa della cultura di Cucuteni: modellata in una pasta mescolata a molta sabbia e a conchiglie tritate, la ceramica di questo gruppo è del tutto estranea all'ambiente di Cucuteni, provenendo certamente dalle regioni nord-pontiche, molto probabilmente insieme a un apporto etnico il cui ruolo e la cui importanza nella vita delle tribù di Cucuteni non possono essere ancora

esattamente valutati. Le forme di questo gruppo non hanno niente dell'eleganza dei vasi dipinti e l'ornamentazione si riduce a diverse intagliature, punzonature, fossette e striature fatte con un arnese a denti come un pettine, mosso verticalmente sulla parete del vaso quando era ancora molle; un po' più tardi appaiono impressioni a cordicella. Questo gruppo non merita che una fuggevole menzione in una storia dell'arte preistorica, e perciò non vi insistiamo più a lungo, benché dal punto di vista della problematica esso presenti una certa importanza.

L'ultima fase della ceramica dipinta di Cucuteni (fase B) è dominata dalla pittura nera su sfondo crema-biancastro, oppure su sfondo rossastro, sebbene ci siano esempi di pittura rossa, bianca e anche tricroma, ma naturalmente eseguita in tutt'altra maniera. Il motivo spiraliforme non è ora realizzato sempre in pieno, essendo spesso semplificato e a volte eseguito in maniera tale da rappresentare quasi dei serpenti; le tangenti al cerchio acquistano una notevole importanza specialmente nel registro abbastanza stretto costituito dall'orlo di alcune scodelle molto tipiche per questa fase. Il cerchio si trasforma molte volte in una specie di scudo con due lati concavi, spesso suddiviso nell'interno da linee disposte in forma di croce o da altri piccoli motivi secondari. Caratteristiche per questa fase sono anche le coppe bi-troncoconiche di piccole dimensioni, che hanno il loro rivestimento crema-giallognolo suddiviso in due registri verticali mediante due gruppi di linee parallele diametralmente opposte, mentre l'orlo è generalmente sottolineato da una fascia nera orizzontale e il resto della superficie del vaso è decorato con motivi di solito lineari e piuttosto rari.

Tav.26,figg.3,4; tav.29

Tav.29,fig.5

Tav.29,fig.4

Su molte anfore di grandi dimensioni, le fasce lineari, anche quelle marginate di nero, sono ancora usate, ma spesso sullo stesso vaso si trovano combinazioni di motivi del tutto diversi, e ciò da un lato dimostra l'inventiva dell'artigiano e l'originalità di alcuni elementi di questa fase, e dall'altro dissolve il carattere di unità (ma talvolta anche di uniformità) della decorazione delle fasi anteriori.

Nello stesso tempo, in alcuni vasi decorati in una maniera che potrebbe essere considerata decadente, si usano combinazioni di frammenti di motivi, che costituiscono tuttavia realizzazioni di un vero effetto decorativo. Senza farne una descrizione dettagliata, noteremo tuttavia alcune anfore e alcune scodelle per la cui decorazione sembra che gli artigiani abbiano cercato l'ispirazione in un campo del tutto nuovo.

Su una nota anfora della stazione eponima di Cucuteni, che ha una decorazione tettonica svolgentesi in tre zone distinte, in corrispondenza delle tre parti componenti del vaso — il collo, la metà superiore e la metà inferiore del corpo, — nella zona mediana le fasce spiraliformi, degeneratesi, chiudono i loro riccioli concatenati in grandi cerchi che nell'interno sono suddivisi da grandi croci, i bracci delle quali hanno alle estremità 'pastiglie' di colore.

Tav.VII

Due anfore della stazione di Valea Lupului, datate nella stessa fase finale di Cucuteni B, si conformano anch'esse alla concezione tettonica della decorazione, anche se la metà inferiore dei vasi è priva di ogni ornamento.

Sulla prima anfora, i motivi delle fasce a spirale e delle tangenti ai cerchi conservano un andamento relativamente corretto; nel caso delle fasce spiraliformi intervengono una serie di fasce ad archi e a foglie risparmiate all'interno di alcune porzioni dipinte in nero steso in modo massiccio (reminiscenza della fase anteriore); nel caso delle tangenti ai cerchi, questi ultimi si sono trasformati in ovali allungati sui quali poggiano le estremità delle fasce. Invece, sulla seconda anfora, l'ornamentazione presenta forme disordinate all'interno dell'unica zona decorata, costituita dalla parte superiore del corpo. Sebbene la simmetria sia rispettata con la suddivisione dell'intera zona decorata in due parti mediante fasce verticali, il resto della decorazione appare piuttosto caotico — un insieme di segmenti di archi e di semicerchi di-

sposti pressappoco simmetricamente da una parte e dall'altra di alcune fasce lineari curve e delle fasce che sezionano verticalmente la zona decorata.

Certo che in questo modo gli artigiani di Cucuteni hanno percorso una gran distanza dalla simmetria e dall'armonia perfetta della fase di Cucuteni A e anche della fase di Cucuteni A-B fino a questa decorazione della tappa tarda della fase finale di Cucuteni B. Chi osserva isolatamente tali realizzazioni può domandarsi se veramente esiste un'unità e un'evoluzione organica nella ceramica dipinta di Cucuteni e non c'è da meravigliarsi se sono state date, da alcuni, risposte negative. Ma chi segue passo passo le sue realizzazioni, da una fase all'altra, coglie immediatamente il filo conduttore e l'evoluzione ininterrotta dell'arte decorativa della ceramica dipinta di Cucuteni, anche se qua e là sembra mancare qualche anello nella millenaria catena della sua evoluzione; queste lacune si devono però esclusivamente al caso delle scoperte e alle distruzioni avvenute lungo i millenni e non a interruzioni o salti non naturali nel corso di questa evoluzione.

La stessa impressione danno alcune delle scodelle della fase di Cucuteni B. Ci accontenteremo di ricordarne solo due, sempre della stazione di Valea Lupului, decorate soltanto nella parte interna. Su una è dipinto, con una grossa linea nera, una specie di quadrifoglio senza gambo; certamente però l'artigiano non ha avuto l'intenzione di eseguire un ornamento vegetale, ma piuttosto uno geometrico, astratto. L'interno delle quattro 'foglie' è diviso in quattro zone da linee che si intersecano a croce, e nei quattro spazi risultanti è stata disegnata una piccola fascia ad arco, formata da tre linee; solo su una delle 'foglie', non vi è posto che per tre simili archi. Tanto la linea grossa che disegna le 'foglie', che le linee di margine dei piccoli archi sono accompagnate da punti bianchi allineati: questa policromia (sfondo rosso, decorazione nero-cioccolato e bianco) e specialmente i motivi, anche se sono molto lontani dallo stile 'classico' di Cucuteni, sono tuttavia di un effetto decorativo molto originale e interessante. Tav.28,fig.7

Sulla seconda scodella le fasce di linee, le semilune bianche e le zone ricoperte di nero, ricordano in una certa maniera la seconda anfora descritta precedentemente; l'artigiano non è riuscito a distaccarsi del tutto dalla simmetria verso la quale lo spingevano la tradizione e tutte le altre realizzazioni di questo tipo, però ha fatto un gran passo avanti verso la creazione di un nuovo concetto decorativo, che non si è potuto realizzare solo a causa della brusca rottura avvenuta nell'evoluzione della cultura di Cucuteni e della sua scomparsa dalla scena della storia. Tav.28,fig.8

Non sono state abbandonate le rappresentazioni dipinte antropomorfe, ma gli esempi conosciuti fino ad ora sono stati trovati al di là delle frontiere della Romania; a volte hanno forme aberranti, essendo espresse da tre triangoli sovrapposti e le braccia estremamente lunghe sono dipinte a gradini successivi! D'altra parte adesso l'artigiano della cultura di Cucuteni sceglie più sovente i motivi d'ispirazione anche da un altro campo della natura circostante, introducendo nei diversi spazi o registri dell'ornamentazione astratto-geometrica elementi naturalistici, quali figure di animali. In Romania sono stati rinvenuti alcuni esempi di simili immagini — a Văleni, Frumusica e Valea Lupului — ma tanto a nord dei nostri confini (Şipeniţ) quanto a oriente (Petreni) è stato trovato un gran numero di rappresentazioni zoomorfe dipinte sui vasi. Esse riproducono quadrupedi, non sempre identificabili, in movimento; a Petreni e a Şipeniţ anche provvisti di corna. Tav.28,figg.4,6 Tav.30,figg.1,2; tav.31

La maggior parte delle rappresentazioni zoomorfe ha una tendenza verso il geometrismo, cosa che ha fatto affermare a C. Schuchhardt che la maniera in cui sono dipinti gli animali con il corpo piegato ad arco nell'atto del balzo, deriva, come rappresentazione pittorica, direttamente dal motivo delle spirali fuggenti. Non crediamo che possa essere accettata questa derivazione, ma il geometrismo delle figure zoo-

morfe, come anche di quelle umane, non è che la conseguenza di una stessa visione astratto-geometrica degli artisti della cultura di Cucuteni.

All'infuori di una eccezione, finora sul territorio della Romania la decorazione zoomorfa si ritrova solo su vasi con corpo bi-troncoconico; le rappresentazioni zoomorfe dipinte più numerose e più suggestive sono state scoperte nella stazione di Valea Lupului. Bisogna precisare però che mai l'elemento zoomorfo costituisce l'unico motivo decorativo di un vaso, poiché esso è sempre introdotto in un modo o in un altro nella decorazione geometrico-astratta di esso.

A Valea Lupului il motivo zoomorfo è incluso in metope marginate da linee o fasce nero-cioccolato e gli animali sono dipinti o soltanto in nero-cioccolato o con un contorno nero-cioccolato e l'interno del corpo rosso-bruno. Quando in una stessa metopa sono dipinti due animali, essi sono rappresentati, affrontati, quasi pronti ad attaccarsi; invece quando ogni metopa comprende un solo animale, allora gli animali avanzano tutti da sinistra verso destra in una successione di metope formanti un vero fregio zoomorfo. In ciascuna di queste due varianti, nello spazio rimasto libero all'interno delle metope, sono dipinti altri elementi stilizzati che a volte danno l'impressione di rappresentare altri esseri (serpenti?).

Tav.30,fig.1

Tav.31

Sebbene gli artigiani rispettino in una certa misura le linee curve del corpo dell'animale, tutti questi sono tuttavia geometrizzati e perciò è difficile precisare se essi rappresentino volpi, lupi o altri quadrupedi, mentre in alcuni vasi dell'Unione Sovietica questa identificazione è possibile.

Anche quando il resto della decorazione geometrica del vaso è dipinto nello stile decadente e a volte sovraccarico dell'ultima tappa della fase B, la maestria con cui gli artisti della cultura di Cucuteni hanno schizzato con poche linee il corpo degli animali, riuscendo ad imprimere loro un movimento che suggerisce il momento del balzo verso la preda, è una prova che l'arte decorativa della ceramica dipinta di questa cultura si è arricchita di nuove possibilità di espressione.

L'eccezione cui abbiamo sopra accennato è costituita da un vaso piriforme con collo, appartenente al livello della fase recente della cultura di Cucuteni di Sărata-Monteoru, dove è stata identificata una specie di ceramica del tutto diversa, con sfondo nero levigato e ornamenti realizzati in bianco cinerino piuttosto opaco. L'ornamentazione di questo vaso risulta da un accoppiamento molto simmetrico di motivi geometrici con quelli naturalistici rappresentati dal ripetersi — per quattro volte — di un quadrupede cornuto, senza coda.

Tav.30,fig.3

La combinazione di motivi è non solo originale, ma è simmetricamente e armoniosamente realizzata, dimostrando di nuovo che fino agli ultimi momenti della cultura di Cucuteni, gli artigiani ceramici non hanno perduto niente della loro inventiva nello sperimentare sempre nuovi stili e combinazioni decorative e dell'abilità con cui li eseguivano.

Parallelamente alla seconda tappa della fase A-B e nel corso della fase B della cultura di Cucuteni in Moldavia — e forse anche dopo la fine della cultura di Petreşti in Transilvania — penetrarono in quest'ultima regione una serie di elementi appartenenti alla cultura di Bodrogkeresztúr caratteristica della cosiddetta epoca del rame in Ungheria. Le scoperte e le ricerche fatte finora non sono sufficienti per poter affermare che questa penetrazione dall'ovest abbia avuto un carattere ampio o solo sporadico, sebbene elementi specifici di questa cultura siano stati scoperti anche nella Transilvania orientale. Il fatto che alcuni pezzi ceramici, tipici della cultura di Bodrogkeresztúr, siano stati scoperti a Tîrgu Mureş insieme con la ceramica di una tappa assai vecchia della fase di Cucuteni A, non ci convince per una datazione così alta della cultura di Bodrogkeresztúr, poiché una serie di elementi che le sono caratteri-

Tav.32,fig.5

stici sono stati scoperti ad est dei Carpazi in insediamenti appartenenti alla fine della fase A ed alle fasi A-B e B della cultura di Cucuteni. Quindi a questo periodo deve risalire la penetrazione della cultura di Bodrogkeresztúr ad est della sua zona di espansione. D'altra parte, sebbene sia probabile che la sua penetrazione abbia avuto luogo dopo l'estinguersi della cultura di Petreşti, quindi prima che apparisse la cultura di Coţofeni, nel periodo di transizione verso l'età del bronzo, non è escluso che essa si sia verificata prima e perciò sia contemporanea ad alcune manifestazioni tarde della cultura di Petreşti. L'affermazione che il gruppo di Decea Mureşului — con forti affinità nella regione nord-pontica — potrebbe collegarsi alla cultura di Bodrogkeresztúr, non è affatto sicura; d'altronde per la nostra trattazione questo fatto non ha una speciale importanza, giacché la ceramica di questo gruppo non presenta elementi decorativi degni di essere messi in rilievo.

Per quel che riguarda la ceramica della cultura di Bodrogkeresztúr, l'ornamentazione incisa a rete nell'interno della quale sono risparmiate strette fasce lisce con tracciato angolare piuttosto irregolare e quindi abbastanza originale, è di un certo effetto, situandosi sempre nel quadro della decorazione astratto-geometrica.

Così possiamo considerare concluso il contributo della ceramica neo-eneolitica della Romania alla storia delle arti decorative; ciò che segue non appartiene più a questa lunga epoca così ricca di mirabili realizzazioni.

CAPITOLO III

La ceramica del periodo di transizione verso l'epoca dei metalli

L'inizio di questo periodo di grandi trasformazioni sociali — determinate, a nostro parere, in primo luogo dalla massiccia infiltrazione dal levante di una popolazione di pastori e, solamente in secondo luogo, da una naturale evoluzione locale — era collocato fino a non molto tempo fa dagli archeologi romeni tra la fine del III e l'inizio del II millennio, mentre la durata totale del periodo era limitata a due-tre secoli, fin verso gli anni 1800-1700 prima dell'era volgare, quando si datano lungo il Danubio e sui Carpazi gli inizi dell'età del bronzo. Oggi, tenendo conto d'un complesso di analogie che si sono potute stabilire fra alcune culture di questo periodo e la cultura anatolica del tipo di Troia I, si tende a far iniziare il periodo di transizione intorno alla fine della prima metà del III millennio, o all'inizio della seconda metà di questo, di modo che si considera la sua durata di cinque-sei secoli.

La più antica fra le culture di questo periodo è certamente la cultura di Cernavoda I, identificata in Dobrogea e nel sud-est della Muntenia, lungo il Danubio; essa appartiene ancora, difatti, all'ultima tappa dell'eneolitico. Sebbene i suoi legami con alcune culture dell'età del bronzo, situate nelle regioni più a sud, siano indiscutibili, sarebbe esagerato, anzi sbagliato affermare che essa è una cultura dell'età del bronzo, solo perché l'aspetto della cultura di Mihalič della Bulgaria meridionale, appartenente al complesso Mihalič-Ezero, è un avamposto della cultura di Troia I in ritardo, considerata una cultura dell'età del bronzo anatolica. Il sincronismo non può sempre significare anche il medesimo livello di evoluzione culturale e sociale, e tutti i dati dei quali disponiamo finora (fra cui la totale mancanza di qualunque oggetto di bronzo) dimostrano che Cernavoda I è una delle ultime culture del tardo periodo eneolitico (contemporanea con la tappa finale della cultura di Gumelniţa, situata un po' più a nord del Danubio), che però trapassa nel periodo di transizione di cui può essere considerata caratteristica. In ogni caso la cultura di Cernavoda III, che deriva in gran parte da quella di Cernavoda I, si situa esclusivamente nel periodo di transizione; la medesima cosa è valida per l'aspetto culturale di Celei del sud-est dell'Oltenia e per la cultura di Coţofeni, dell'Oltenia e della Transilvania.

Al centro e nel nord della Moldavia il posto della cultura di Cucuteni è preso dalla cultura di Horodiştea (gemella della cultura Gorodsk dell'Ucraina) e nel sud della Moldavia dalla cultura di Folteşti I e poi di Folteşti II, l'ultima infiltrandosi anche nella Muntenia sud-orientale come pure in Dobrogea. La cultura di Folteşti I è

l'aspetto moldavo e della Muntenia nord-orientale della cultura di Usatovo del sud-est dell'Ucraina, mentre la cultura o l'aspetto di Folteşti II è una nuova sintesi locale, conosciuta nel sud-est della Muntenia e in Dobrogea con la denominazione di cultura di Cernavoda II.

Tutte queste sono in larga misura sintesi fra elementi aborigeni, che naturalmente non sono scomparsi, e nuovi elementi etnici sopravvenuti.

Le tribù delle tombe con ocra rossa di tipo Yamna dalle regioni della steppa nord-pontica penetrano, sempre in questo periodo di transizione, anche nel territorio della Romania, lo stesso aspetto di Folteşti I essendo certamente il risultato di una simile penetrazione. È però possibile che nella Dobrogea queste tribù nord-pontiche siano penetrate anteriormente, forse addirittura prima della formazione della cultura di Cernavoda I, il cui elemento costitutivo essenziale è rappresentato proprio dagli apporti culturali e etnici del sud-ovest dell'Ucraina, benché non possano essere contestati neanche quelli sud-anatolici.

Verso la fine del periodo di transizione penetrano dal Nord-Ovest in Moldavia elementi più sporadici, tanto etnici quanto culturali, i quali introducono la cultura delle anfore sferiche; questa cultura avrà anch'essa un ruolo nella formazione delle più antiche culture indigene dell'età del bronzo.

D'altra parte la cultura di Bodrogkeresztúr — che in Ungheria è una tipica rappresentante della cosiddetta età del rame — è penetrata in Transilvania, come abbiamo già detto, verso la fine dell'evoluzione della cultura di Petreşti (quando in Moldavia continua l'evoluzione della cultura di Cucuteni ed in Muntenia quella della cultura di Gumelniţa); essa cede il posto alla cultura della ceramica decorata con la tecnica dei canaletti con punzonature successive (*Furchenstichkeramik*), considerata una tarda fase regionale della cultura di Coţofeni, datata dalla maggioranza dei ricercatori all'inizio dell'età del bronzo.

Una cultura della fase finale del periodo di transizione, che probabilmente continua nel primo periodo dell'età del bronzo, è anche la cultura di Vučedol, penetrata dall'Ovest lungo il Danubio solamente nella zona estremo-occidentale della Romania.

Nel quadro della maggior parte di queste culture, la decorazione della ceramica è particolarmente modesta e solo rare volte offre pallidi riflessi della stupenda arte del periodo eneolitico. Si può dire che la nobile arte della ceramica soffre una eclissi di alcuni secoli. Con rare eccezioni, soltanto nel periodo medio dell'età del bronzo la decorazione della ceramica raggiungerà di nuovo, in modo deciso, il livello artistico. Però, prima di parlare di quest'ultima, è necessario soffermarci un po' sulle ceramiche delle culture del periodo di transizione.

Possiamo cominciare col ricordare i vasi dipinti quasi esclusivamente in nero su fondo bruno della cultura di Horodiştea e di Folteşti I, i quali continuano la tradizione della ceramica dipinta dell'ultima tappa della fase di Cucuteni B; anzi si manifesta una certa evoluzione autonoma: l'abbandono dei motivi spiraliformi, benché la decorazione resti ancorata al dominio dei motivi geometrici; infatti non si incontrano più ornamenti zoomorfi. Dal momento che i nuovi venuti non hanno annientato la popolazione indigena, questi prodotti vanno considerati un'eredità artistica cucuteniana, sia trasmessa direttamente — se ammettiamo un parziale sincronismo fra l'ultima tappa di Cucuteni B e la cultura di Usatovo-Folteşti I — sia ereditata ed incorporata dai vasai delle nuove formazioni tribali. Il più degno di essere citato fra questi prodotti mi sembra il vaso col coperchio, scoperto in una delle tombe tumulari di Brăiliţa, simile a quelli dei tumuli e delle stazioni della cultura di Usatovo del sud-

Tav.32,fig.1

ovest dell'Ucraina, nei quali predomina la decorazione con reti lineari dipinte in nero-cioccolato; un coperchio simile è stato scoperto anche nella stazione eponima di Folteşti.

Però, l'elemento chiaramente specifico per la ceramica della cultura di Horodiştea è l'ornamento inciso e specialmente quello impresso con una cordicella disposta tettonicamente sull'orlo e sulla spalla dei vasi, molto più decorativo dell'ornamentazione del gruppo ceramico di Cucuteni C.

La modesta ornamentazione della ceramica della cultura di Cernavoda I non si allaccia che in piccola misura, nei suoi elementi specifici, con l'ornamentazione della ceramica della cultura di Gumelniţa, poiché tanto i mezzi tecnici quanto i mezzi di espressione sono diversi. Predomina in primo luogo l'impressione con la cordicella, che realizza quasi sempre combinazioni di motivi geometrici abbastanza riuscite, ma sempre rettilinee, poiché quelle a spirale mancano. Questa tecnica è completamente estranea alla cultura precedente — Gumelniţa — in quanto tutto questo sistema decorativo è considerato di provenienza nord-pontica.

Oltre a quelli realizzati con la cordicella si incontrano altri ornamenti impressi; accanto a questi è necessario ricordare certi motivi in rilievo, in primo luogo le scanalature orizzontali, e specialmente le piccole prominenze a corolla sotto l'orlo, punzonate dall'interno verso l'esterno, che ricordano anch'esse un gruppo della cosiddetta ceramica di Cucuteni C.

Un vaso della stazione Ulmeni-Tăuşanca costituisce un'eccezione, tanto per la sua forma con prominenze a metà del corpo, quanto specialmente per la decorazione dipinta a graffito e con linee di colore bianco, il quale rappresenta un'eredità, anzi un'influenza diretta della cultura di Gumelniţa, mancando elementi di riferimento nella cultura dei nuovi venuti. Tav.32,fig.2

L'ornamentazione della ceramica della cultura di Cernavoda III — discendente diretta della cultura di Cernavoda I — è molto più modesta: è caratterizzata da intagli sull'orlo e da pochi altri elementi decorativi in rilievo oppure incisi; nella stessa misura troviamo scanalature verticali e leggermente inclinate, in altorilievo, che danno ai vasi neri, lucidi, un aspetto abbastanza piacevole.

Per quanto riguarda la cultura di Folteşti II-Cernavoda II, la decorazione è quasi sempre intagliata ed impressa sia sull'orlo, sia sul corpo del vaso, in forma di triangoli, semilune, piccoli cerchi, virgole, ecc. Poche strisce incise e tratteggiate nell'interno e rare scanalature completano il repertorio modesto e di scarso effetto decorativo dei mezzi e dei motivi usati.

La cultura di Coţofeni — che dimostra, con le sue tazzine dal fondo appuntito e dalle anse ampie e sopraelevate, certi legami con l'elladico antico del nord della Grecia — usa nella decorazione della ceramica in primo luogo l'incisione e più raramente l'incrostazione con sostanza bianca. I motivi a capriate, le strisce incise riempite con linee parallele, il motivo in forma di abete, come pure certe applicazioni in rilievo, fra le quali quelle dette a 'lenticchia' (da cui il nome di *Linsenkeramik* di questo gruppo), ne costituiscono il repertorio non troppo vario e solo raramente di un livello decorativo più alto. Soltanto l'ornamentazione del gruppo con righe parallele di punzonature successive nella tecnica Furchenstich della Transilvania, la quale copre alle volte l'intera superficie del vaso, può essere considerata di un reale valore decorativo; essa rappresenta una tappa tarda della cultura di Coţofeni, la quale, così come abbiamo ricordato, è situata dalla maggioranza dei ricercatori all'inizio dell'età del bronzo. A noi è sembrato preferibile descriverla a questo punto.

Si tratta di una decorazione ottenuta con un arnese a più punte, con il quale l'artigiano non si accontentava di tracciare diversi motivi con linee parallele: man

mano che lavorava con l'arnese sul vaso, lo punzonava ritmicamente, in modo che le linee ottenute sembrano una successione di punzonature simmetricamente disposte, più o meno grandi, secondo le dimensioni dell'arnese utilizzato. Benché generalmente questa ornamentazione sia tettonica, essa copre spesse volte l'intera superficie del vaso, dall'orlo — e proprio sull'orlo — fino al fondo. È vero però che, proprio a causa del carattere speciale dell'arnese adoperato per la decorazione della ceramica di questo tardo aspetto della cultura di Coţofeni, i motivi realizzati non possono essere vari, e, d'altra parte, avendo naturalmente un carattere geometrico, sono quasi tutti angolari, perché le fasce di linee multiple arcuate sono molto rare ed in ogni caso la curva è larga e la spirale totalmente assente. Si può dire, senza sbagliare, che i motivi più frequenti sono i triangoli e gli zig-zag paralleli, i primi disposti sempre con la punta in giù e naturalmente ricoperti con linee parallele, realizzate con gli stessi arnesi. Altre volte, invece degli zig-zag propriamente detti, troviamo angoli paralleli-concentrici, sia con i due lati uniti in punta, sia un po' staccati. Qualche volta sullo stesso vaso ci sono varie combinazioni di simili motivi, ognuno costituendo una zona orizzontale, più larga o più stretta, in rapporto alla porzione del vaso che essi decorano. La combinazione dei motivi che si svolgono orizzontalmente, con quelli tracciati in linee verticali contribuisce anch'essa all'aspetto variato dell'ornamentazione. In alcuni casi i triangoli nella tecnica Furchenstich, che circondano il vaso e scendono con le loro punte fin verso il fondo, lasciano fra queste punte uno spazio ricoperto da una specie di stella con più angoli, il cui centro è formato appunto dal fondo del vaso. Invece, quando sullo stesso vaso, di forma cilindrica, due file di triangoli lo circondano — una con le punte in basso, e l'altra con le punte in alto — fra queste due file si determina una fascia a zig-zag che gira attorno al vaso e forma un motivo a risparmio.

Tav.33;tav.34,figg.4,5

Tav.34,fig.4

Tav.34,fig.5

Diversa sotto tutti i punti di vista è invece l'ornamentazione della ceramica della cultura di Vučedol, del resto conosciuta finora in Romania solamente per mezzo delle scoperte casuali fatte sul Danubio a Moldova Veche. Realizzata con la tecnica dell'intaglio e dell'impressione, quasi sempre con incrostazioni di colore bianco, la decorazione della ceramica di Vučedol non è esclusivamente tettonica, poiché si incontrano anche vasi decorati sull'intera superficie sia con i medesimi motivi, sia con una serie di motivi che si ripetono e si alternano. Comunque la decorazione è essenzialmente geometrica, essendo predominanti gli zig-zag, i triangoli, i rombi, i circoli. Meritano d'essere ricordati in modo particolare i motivi solari, impressi ed intagliati, i quali — come avremo occasione di dimostrare a suo tempo — stanno alla base dell'ornamentazione della ceramica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna.

Tav.34,figg.1-3

Poiché la cultura di Vucedol interessa molto perifericamente il territorio della Romania, essendo essa caratteristica della Jugoslavia e, in minor misura, dell'Ungheria, queste succinte precisazioni riguardanti la decorazione della sua ceramica ci sembrano sufficienti.

Probabilmente circa nel medesimo tempo in cui le tribù della cultura di Vučedol arrivavano nella zona estremo-occidentale della valle del Danubio romeno, penetravano dal nord in Moldavia le tribù della cultura delle anfore sferiche. Usando i vasai, come tecnica decorativa, diversi oggetti più o meno appuntiti per imprimere dei motivi, oppure una cordicella, questa ceramica si distingue non tanto per la varietà dei motivi che non sono poi troppo numerosi, quanto per il fatto che quasi su ogni vaso, con la medesima tecnica ed i medesimi motivi, si ottiene nell'insieme un'ornamentazione assai varia, posta il più delle volte sul collo e sulla spalla dei vasi sferici e dei bicchieri (le due forme principali della ceramica); i motivi si svolgono specialmente in orizzontale: brevi linee verticali approfondite e disposte in fasce orizzontali

Tav.32,figg.2-7

oppure a zig-zag sul collo, o a gruppi, con l'intenzione di creare metope sulla parte superiore; brevi linee determinanti figure a rombo disposte in fila sull'orlo, oppure triangoli, ognuno con un rombo all'interno, con la punta in basso sulla parte superiore del vaso; un motivo denominato ' a squama di pesce ' di piccoli semicerchi paralleli, in righe verticali oppure orizzontali, o disposte in metope sul collo e sulla spalla e associate a motivi formati da righe di punti che a loro volta formano fasce orizzontali o verticali. A queste si aggiungono fasce di linee orizzontali oppure ghirlande arcuate, in uno o due registri, tutte ottenute per mezzo delle impressioni con la cordicella.

Senza essere troppo complesse, queste combinazioni non sono affatto monotone ed assicurano un certo ritmo alla decorazione.

CAPITOLO IV

La scultura dell'epoca neo-eneolitica e del periodo di transizione verso l'età del bronzo

In tutte le culture neo-eneolitiche delle quali finora abbiamo esaminato la ceramica, sono stati scoperti anche elementi direttamente legati alle sovrastrutture delle comunità dell'epoca (coscienza sociale e religiosa). Fra questi elementi, le sculture — che costituiscono un importante capitolo dell'arte delle comunità primitive in generale e dell'arte dell'epoca neo-eneolitica in particolare — sono assai importanti perché svelano, almeno parzialmente, diversi aspetti del concetto magico-religioso e della coscienza sociale propri di quest'epoca.

Naturalmente qui non ci possiamo soffermare troppo a lungo su questi argomenti; il nostro compito è quello di seguire lungo i millenni dell'epoca neo-eneolitica le realizzazioni nel campo della scultura. Comunque, prima di procedere a questa ricerca, ci sembra necessario chiarire alcuni aspetti della genesi dell'arte scultorea neolitica, proprio perché è certo che le realizzazioni che si iscrivono in questo importante capitolo della vita delle società primitive non sono state concepite e create come opere d'arte. Legate a pratiche magico-religiose, esse riflettono proprio alcuni aspetti della coscienza sociale delle tribù neolitiche, diversamente, potremmo dire, da ciò che accade con l'arte decorativa della ceramica.

Si discute ancora se nell'Europa continentale (dunque anche sul territorio della Romania) si può parlare proprio fin dall'inizio dell'epoca neolitica dell'esistenza di un concetto religioso vero e proprio, incentrato sul culto di una divinità-madre, caratteristica delle culture neo-eneolitiche dell'Asia Anteriore. Ma anche se non vogliamo ammettere che le rappresentazioni riguardanti il mondo e la vita dell'uomo neolitico inferiore si siano concretate in un simile concetto religioso, la coltivazione delle piante, l'allevamento degli animali e il ruolo della donna nel processo biologico della riproduzione della vita e nello stabilire la discendenza — ciò che le ha assicurato una posizione privilegiata in seno alla comunità primitiva — hanno generato un culto della fecondità e della fertilità, e, come naturale corollario, certe pratiche magico-religiose. Del resto, neppure prestiamo fede alle teorie, recentemente riprese, che tutte queste sculture neo-eneolitiche sarebbero rappresentazioni degli adoratori e non immagini della divinità. Inoltre, non siamo del parere che il tradursi in forme plastiche del concetto magico-religioso della fertilità e fecondità abbia potuto svolgersi spontaneamente in tutte le regioni e culture neolitiche del mondo antico; come pure non ci pare affatto verosimile che le sculture neolitiche dell'Europa costituiscano una continuazione delle statuette femminili dell'epoca paleolitica, sia per il periodo abbastanza esteso (plurimillenario) che le separa le une dalle altre, sia perché, mentre

le sculture paleolitiche si sono diffuse su un immenso territorio euro-asiatico, quelle del neolitico inferiore e delle tappe seguenti sono specialmente caratteristiche e numerose nelle regioni dell'Europa sud-orientale, dipendenti da tutti i punti di vista dall'apporto culturale, nell'epoca neolitica, del Mediterraneo orientale ed in special modo dell'Asia Anteriore.

Non bisogna dimenticare neanche il fatto che l'arte più antica conosciuta finora nel territorio della Romania — l'arte geometrica epi-paleolitica della zona delle Porte di Ferro, alla quale abbiamo accennato nelle prime pagine di questo volume — non conosce la scultura, anche se erroneamente si è cercato di interpretare in tal senso uno fra gli oggetti ritrovati.

Altri argomenti altrettanto validi portano alla medesima conclusione. In primo luogo, come abbiamo dimostrato in relazione alla ceramica, la più antica cultura neolitica della Romania e della regione nordica e centrale della penisola Balcanica — la cultura di Criș-Starčevo — è di origine meridionale, con forti radici nel bacino del Mediterraneo orientale e nell'Asia di sud-ovest, e, in secondo luogo, non si può omettere il fatto che i più significativi tipi di statuette neo-eneolitiche nel territorio della Romania e dell'intero Sud-Est europeo dimostrano analogie e legami di diretta filiazione con le statuette dell'Asia Anteriore e della regione mediterraneo-orientale. Proprio per non ritornare su questo argomento in occasione della descrizione della plastica delle diverse culture neo-eneolitiche, sottolineiamo fin d'ora che questa rassomiglianza, che alle volte va fino all'identità, si deve proprio all'apporto etnico ed alle influenze culturali venute al Danubio dal Sud e Sud-Est. Sia che si tratti del tipo di statuette con le braccia sull'addome o sul petto, sia che si tratti di quello delle statuette con le braccia tese lateralmente o in alto in gesto di adorazione, i prototipi si trovano nelle regioni sopra ricordate. Così i tipi, sia pure meno frequenti, delle figurine con le braccia alzate verso la faccia e le statuette con due teste oppure con un bambino in braccio, hanno i loro prototipi nell'Asia Anteriore, per limitarci ai tipi principali delle statuette antropomorfe del neo-eneolitico romeno.

Le caratteristiche del primo periodo dell'età della pietra levigata occupano aree sempre più vaste, in rapporto all'espandersi delle popolazioni di primitivi coltivatori di piante ed allevatori di animali dall'Asia Anteriore verso nuove terre alla ricerca di condizioni di vita migliori. Partiti da regioni dove le prime comunità agricole si erano stabilite da lungo tempo e dove da millenni avevano creato in argilla la figura della divinità-madre creatrice della vita, i nuovi venuti avranno portato con sé, assieme al culto della fecondità e fertilità, i primi tentativi di rappresentazioni scultoree. È possibile che anche nell'Europa sud-orientale e dunque anche nel territorio della Romania, il concetto della divinità femminile creatrice della vita si sia cristallizzato nel corso del neolitico inferiore; ciò che sembra dimostrato dal gran numero di sculture nell'ambito di alcune culture carpato-danubiano-balcaniche. Non c'è dunque da stupirsi se, nel territorio della Romania e nelle altre regioni del mondo antico che si trovano al medesimo livello sociale, la maggioranza e qualche volta la quasi totalità delle statuette scoperte siano rappresentazioni femminili.

Nella misura in cui il ruolo dell'uomo nella vita della società diventa preponderante sotto tutti i punti di vista, questa nuova situazione si rifletterà anche nelle rappresentazioni magico-religiose; si imporrà così anche il concetto della forza virile della creazione, trasmesso plasticamente in statuette maschili antropomorfe, oppure sotto forma di toro o di corna di toro. Nella scultura neo-eneolitica della Romania l'apparizione dell'accolito maschile della donna-madre datrice della vita è però generalmente molto timida e si limita a poche statuette. Non perché non sarebbe incominciata l'affermazione della 'gens patriarcale' — del resto crediamo che la società primitiva più che 'matriarcale' sia stata 'matrilineare', e che il passaggio da

questa alla 'gens patriarcale' sia avvenuto abbastanza presto nel neolitico — ma perché, ed è riconosciuto, fra tutte le forme sovrastrutturali, quelle legate alle credenze ed alle superstizioni sono sempre più conservatrici e seguono con passi abbastanza timidi le trasformazioni economico-sociali.

Accanto alle rappresentazioni antropomorfe, in quasi tutte le stazioni dell'età neo-eneolitica le indagini hanno portato alla luce una moltitudine di statuette di animali. Benché neanche per le sculture zoomorfe neo-eneolitiche si possa ammettere alcun legame di filiazione con le pitture e sculture paleolitiche, esse non possono essere connesse che a pratiche e fedi magico-religiose. Il modellare e conservare nelle abitazioni le statuette costituisce un atto di culto, con il cui aiuto si invocava e (nel concetto primitivo) si otteneva la protezione e moltiplicazione degli animali domestici delle comunità gentiliche. La stragrande maggioranza delle statuette zoomorfe rappresenta animali cornuti (i più frequenti resti di ossa della fauna neolitica provengono anch'essi da grossi animali cornuti). La rappresentazione degli animali selvatici era legata alla caccia, per assicurare a questa abbondante selvaggina, mentre la preponderanza delle statuette di animali cornuti è connessa al simbolo della forza del toro. Perciò l'interpretazione delle statuette neo-eneolitiche esclusivamente come opere d'arte, senza alcun significato magico-religioso, ci sembrerebbe altrettanto sbagliata quanto l'ipotesi di alcuni studiosi di considerarle dei giocattoli; anche se di modeste dimensioni, esse erano oggetti di culto.

La grande maggioranza delle sculture neo-eneolitiche della Romania sono state modellate in argilla; un certo numero è costituito da pezzi intagliati nell'osso, mentre quelli scolpiti nella pietra si possono contare sulle dita; le statuette in osso sono esclusivamente rappresentazioni umane, mentre quelle in argilla e pietra sono umane e animali.

In stretto legame con queste sculture — tanto dal punto di vista del loro scopo di culto e del significato magico, quanto del loro aspetto — sono i vasi antropomorfi e zoomorfi, conosciuti in molte culture neo-eneolitiche, e le rappresentazioni, applicate su alcuni vasi di forme comuni, della testa e del corpo sia umani che animali. Ci è sembrato dunque naturale inglobare queste realizzazioni nel capitolo delle sculture neo-eneolitiche, anche se esse sono di fatto il risultato di un compromesso fra il vaso-recipiente come tale e la sua modellazione scultorea in forma umana od animale.

D'altronde, se le sculture non sono assenti da nessuna fra le culture neo-eneolitiche del territorio romeno, le più numerose e più caratteristiche sono quelle scoperte nelle stazioni delle culture di Vinča-Turdaş, di Hamangia e di Precucuteni del neolitico, e nelle stazioni delle culture di Gumelniţa e di Cucuteni del periodo eneolitico. Proprio per questo, non avendo intenzione di redigere qui un elenco esauriente di tutte le sculture neo-eneolitiche, ci soffermeremo specialmente sulla plastica di queste culture. Non è del resto scevro d'interesse il precisare che, mentre il valore artistico di molte fra le rappresentazioni in forme umane (statuette e vasi) è incontestabile, le sculture di animali e molti fra i vasi zoomorfi sono generalmente meno riusciti, cosicché, naturalmente, insisteremo meno su di essi.

Alcune precisazioni di ordine generale crediamo però che si impongano sin da principio. Le migliaia di statuette umane ed animali di argilla come pure gli esemplari infinitamente meno numerosi di osso e di pietra, scoperte nelle diverse stazioni neo-eneolitiche, sono sculture di dimensioni assai modeste. In diversi casi esse non raggiungono i 10 cm di altezza, essendo poche quelle che superano i 25 cm, mentre taluni esemplari, specialmente nelle culture Precucuteni e di Cucuteni, sono delle vere e proprie miniature di 3-4 cm di altezza!

In queste condizioni non c'è da meravigliarsi se, per quanto pieni di talento e

sperimentati fossero gli artigiani neo-eneolitici, il modellato minuzioso dei dettagli anatomici del capo umano ed animale sia stato quasi impossibile. Con tutto ciò spesso gli artigiani neolitici hanno tentato e sono riusciti a modellare con l'argilla più di un semplice suggerimento della realtà, facendo opere di un incontestabile valore plastico; anzi, in alcuni casi anche il movimento è bene espresso. D'altronde, è necessario sottolineare il fatto che tutte le statuette umane sono rappresentate in una posizione perfettamente frontale. Alcuni vasi antropomorfi sono impressionanti per l'abilità con la quale sono state modellate le forme del corpo umano e per l'esattezza delle proporzioni.

Non si può però dire che le dimensioni quasi sempre ridotte di queste sculture neo-eneolitiche della Romania e delle regioni vicine abbiano avuto qualche ruolo nella determinazione delle loro caratteristiche generali, le quali constano assai spesso di una forte tendenza alla schematizzazione; questa non può essere attribuita alla incapacità degli artisti (benché in parecchi casi si possa affermare anche questo) ma è in primo luogo espressione della forma mentis delle popolazioni rispettive. Proprio come il geometrismo accentuato dell'ornamentazione della ceramica, la schematizzazione — alle volte esagerata fino all'assurdo — costituisce la caratteristica delle rappresentazioni scultoree. È vero che, essendo oggetti di culto, la ieraticità inerente a questo campo ha contribuito alla ripetizione, molte volte stancante, delle medesime forme e delle medesime attitudini, ma solo questo non può spiegare il carattere schematico della grande maggioranza delle sculture neo-eneolitiche. Nella realizzazione delle sculture in osso, certamente il materiale nel quale sono state scolpite ha avuto un'influenza decisiva, ma riguardo alle sculture in argilla, né il materiale col quale erano modellate, particolarmente malleabile, né la mancanza di abilità di alcuni degli artigiani, possono essere le uniche cause del loro schematismo, ripeto, alle volte esagerato. Certo, una volta stabilita la maniera di esecuzione delle statuette o delle diverse parti del loro corpo, la continuazione e ripetizione di questi elementi è spiegabile, se teniamo conto proprio del loro carattere di oggetti di culto; però ci sembra che la realizzazione schematica degli stessi prototipi si possa spiegare soltanto se si tien conto di quella che appare essere l'impostazione mentale relativa a queste culture.

Infine, è utile ricordare anche il fatto che tutta la creazione scultorea dell'epoca neo-eneolitica si svolge su un principio realista; quasi mai, nei loro tentativi, gli artigiani di quest'epoca sono passati nel dominio del fantastico o del mostruoso. È vero che un numero assai ridotto di statuette con il corpo umano sembra presentare una testa d'animale, però ci pare che queste siano piuttosto realizzazioni mal riuscite che l'espressione di una intenzione, di una immaginazione fantastica. Del resto anche se alle volte artigiani neolitici avranno modellato intenzionalmente uomini con teste di animali, la causa bisogna attribuirla non al desiderio di allontanarsi dalla realtà, verso il fantastico e il mostruoso, ma al bisogno di trasporre in scultura certe pratiche magiche durante le quali — proprio come in certe danze popolari — gli uomini avranno coperto il capo con maschere di animali.

Le relativamente poche sculture in argilla appartenenti alla cultura di Criș-Starčevo hanno il merito di mostrarci che fin dall'inizio del neolitico gli artigiani si sono preoccupati di modellare in argilla statuette antropomorfe e zoomorfe, benché la modellatura sia il più delle volte abbastanza rudimentale. Nelle statuette antropomorfe si osserva un'accentuata steatopigia, inoltre, spesso, si trovano esemplari con il collo lungo, cilindrico, aventi nella parte superiore indicati il naso in rilievo e gli occhi con punti incisi; altre volte il capo prende una forma triangolare. Non mancano del resto neanche le piccole statuette di quadrupedi cornuti. Tav.35,fig.1

Conviene segnalare l'esistenza — certo più rara — in rilievo sull'esterno dei vasi,

di alcune scene veramente naturalistiche: sia il profilo di un cervo con le corna ed i piedi modellati sul medesimo piano, mancando la conoscenza delle leggi della prospettiva, sia, altre volte, l'indicazione della figura umana. Però se l'artista non conosceva le leggi della prospettiva, non si può dire che gli mancasse lo spirito di osservazione e l'abilità nel modellare il cervo menzionato: la sua rappresentazione, infatti, non è totalmente statica. Purtroppo questa tendenza a ricercare l'ispirazione per la decorazione della ceramica nella natura circostante si manifesta assai di rado e non si può certo parlare di una continuità in questo senso. I pochi esemplari che incontreremo lungo quei tre millenni di realizzazioni nell'ambito della plastica applicata sono isolati del resto, non solo per il loro scarso numero, ma anche per il fatto che fra di essi non si può stabilire per il momento alcun legame di filiazione, essi apparendo e scomparendo senza ascendenze dirette e senza discendenze certe. Tav.37,fig.4

Neanche le sculture della cultura della ceramica lineare possono rivendicare niente di più del ricordo della loro esistenza, dato che finora in Romania sono stati ritrovati solo modesti frammenti, che non permettono un documentato ed esatto apprezzamento. Invece, la modellatura in rilievo di alcune teste di cornuti, talvolta correttamente eseguite, ed aventi una funzione piuttosto simbolica di anse, costituisce un'innovazione che si trasmetterà a molte delle culture seguenti; ciò nonostante anche qui la tendenza allo schematismo ha messo la sua impronta: le teste sono relativamente triangolari e fornite di corna poderose.

Le stazioni della cultura di Vinča-Turdaş nel territorio della Romania, dove sono state scoperte le più numerose e più caratteristiche rappresentazioni scultoree in terracotta, sono quelle di Turdaş (sul Mureş, nella Transilvania centrale) e di Rastu (sul Danubio, nell'Oltenia sud-occidentale), la prima collocata in una fase relativamente antica della cultura rispettiva, l'altra nella fase media.

Il tipo più frequente delle statuette di Turdaş è quello con il corpo simile a un cilindro leggermente allungato alla base e nella parte superiore, che indica la testa. La testa prende spesso un aspetto triangolare, con la parte superiore arcuata, le sopracciglia ed il naso indicate spesso da leggere creste in rilievo, e gli occhi (e più raramente la bocca) per mezzo di incisioni orizzontali. Talvolta i seni sono indicati da due piccole prominenze (quando mancano, non bisogna credere che si tratti sempre di statuette maschili), mentre le braccia sono modellate come due monconi laterali, e le parti rotonde del corpo da un semplice rigonfiamento. Tav.35,fig.4ab; tav.36,figg.1,2 Tav.35,figg.3,4ab,5,6 Tav.35,fig.2

L'arco delle anche non è quasi mai sottolineato, cosicché quasi l'intera plasticità del corpo umano è annullata. Certo, queste realizzazioni così poco convincenti potrebbero giustificare il parere che ciò che noi consideriamo schematizzazione non sia che il risultato della mancanza di talento. Però dall'esame dell'intera serie di simili statuette, la cui figura triangolare si ripete quasi identica, e dallo studio più attento di alcuni esemplari, la cui testa è talmente semplificata che non oltrepassa in larghezza quello che dovrebbe essere il collo — mentre il triangolo del viso è reso perfettamente, essendo precisato anche da linee incise, — risulta che tutto è espresso in modo intenzionato. Non si tratta dunque di incapacità degli artigiani, ma di una ripetizione convenzionale e ieratica di un tipo divenuto canone per i modellatori. Tav.35,figg.3,6

Esiste, del resto, anche una serie di teste molto più attentamente modellate, la cui forma generale è più vicina al tutto tondo reale, e nelle quali i lineamenti del viso sono resi assai suggestivamente, benché la faccia nel suo insieme sia sempre approssimativamente triangolare, per rispettare il canone stabilito. Fra le altre statuette umane di Turdaş, ci sembra utile menzionare un pezzo frammentario la cui testa, rotonda questa volta, è coronata da una specie di aureola. Tav.36,fig.4; tav.37,fig.2 Tav.37,fig.1

Dalla serie di statuette di animali — anch'esse schematiche — si distacca un animale cornuto il quale, per la linea arcuata della schiena e per la posizione dei piedi,

suggerisce in certo modo il movimento.

Accanto a queste sculture a tutto tondo, nella medesima stazione sono venute alla luce anche molte rappresentazioni in rilievo, abbastanza prominenti sull'esterno di certi vasi, di profili umani e animali. Non può sorprendere il fatto che alcune caratteristiche di questi siano comuni a quelle delle statuette sopra descritte. Il numero dei frammenti con tali rilievi non è grande, però essi danno la possibilità di osservare la preoccupazione dell'artigiano, non solamente di realizzare il profilo del corpo umano, oppure di taluni animali, ma di tentare di oltrepassare la figurazione statica e di imprimervi il movimento. Il più delle volte le rappresentazioni sono frontali, ridotte talvolta ad una semplice indicazione in rilievo del corpo umano; la testa è o rotonda, o con tendenza verso la forma triangolare frequentemente incontrata nelle statuette, il corpo — più schiacciato o più in rilievo — riproduce solo rare volte la linea sinuosa ed arcuata del corpo umano, mentre le braccia accennano quasi sempre un gesto certamente legato alle pratiche di culto: alle volte piegate al gomito verso l'alto, altre volte piegate in giù; su un frammento una mano è portata all' ' orecchio ', l'altra rivolta lateralmente. Quando le gambe sono state modellate staccate ed anzi un po' piegate al ginocchio, possiamo supporre che l'artista volesse indicare il movimento, anche se la sua realizzazione non è troppo riuscita. Un'altra frequente rappresentazione è quella della testa umana, molto schematicamente modellata in argilla, sopra l'orlo di alcuni vasi ed in special modo di vasi a tre spigoli; talvolta essa è così schematizzata, che ci domandiamo se si tratta veramente di una testa umana o di animale, dato che sull'orlo di altri vasi sono state modellate in modo abbastanza riuscito teste di animali cornuti.

Tav.36,figg.3,5-7

Tav.36,fig.7

Tav.36,fig.6

Riguardo alla rappresentazione degli animali in rilievo sull'esterno dei vasi, essa ci è suggerita solamente da alcuni frammenti di ceramica di Turdaş, poiché le immagini sono o frammentarie o troppo schematiche per poter riconoscere con certezza l'intenzione del modellatore. Uno di questi profili di animali è realizzato in movimento, benché non siano modellate che due zampe, una davanti e una dietro.

Sembra che in questo periodo facciano la comparsa, nel territorio della Romania, i più antichi vasi che costituiscono una combinazione fra recipiente e forma totale o parziale del corpo umano o del corpo di un animale, poiché, cominciando dalla cultura di Vinča-Turdaş, conosciamo anche in Romania simili vasi antropomorfi e zoomorfi. Fra gli ultimi, ricordiamo il vaso di tipo *askos* con quattro piedi, la cui origine è stata da tempo ricercata nell'Asia Anteriore; l'animale è rappresentato senza testa, al suo posto aprendosi l'orificio del recipiente. Certe forme di ceramica di Turdaş si iscrivono nella serie di coperchi prosopomorfi con la figura umana in rilievo, scoperti in numero impressionante nella stazione eponima di Vinča ed anche in altre stazioni della Jugoslavia. Relativamente cilindrici e abbastanza bassi, essi hanno davanti l'indicazione (in rilievo) del naso e degli occhi, sia incisi in forma di lunghi intagli orizzontali (a voler suggerire due occhi socchiusi), sia sotto forma di mandorle allungate. Sulla parte superiore del coperchio, da ambo le parti, gli artigiani hanno alle volte modellato un paio di corna in rilievo, ciò che contribuisce maggiormente a dare uno strano aspetto a questi vasi, aventi certamente uno scopo magico. Decorati con fasce incise, ricoperte di fori o di intagli, i coperchi di Turdaş non costituiscono delle realizzazioni eccezionali — come molti fra i loro simili di Vinča — però dimostrano la stessa ispirazione naturalistica, legata tuttavia a concetti magico-religiosi, più o meno simili a quelli dell'Anatolia.

Tav.36,fig.8

Particolarmente importante per conoscere gli aspetti della scultura della fase media di Vinča è la serie di statuette scoperte nella stazione di Rastu (Oltenia) sulla riva del Danubio.

Tav.38,figg.1-4; tav.39,fig.4

Fra i quasi cento pezzi (sfortunatamente, per la maggior parte frammenti) sco-

perti da noi qui, gran parte sono di un rigido schematismo, mentre altri tradiscono proprio una vera mancanza di mestiere. Però, fra quelli modellati schematicamente si incontrano anche esemplari validi per la comprensione della plasticità del corpo umano oppure per certi dettagli di esecuzione; altri, liberati dalla costrizione dello schematismo, costituiscono delle realizzazioni eccezionali.

Dei due tipi principali — statuette modellate in piedi e statuette modellate sedute su uno sgabello che fa corpo comune con esse — le prime non oltrepassano 16 cm d'altezza, fra le seconde si trovano esemplari che interi superano di molto i 20 cm; esse sono anche molto più tozze.

Le statuette del primo gruppo non hanno le gambe separate, il corpo è generalmente un cilindro un po' schiacciato sul quale sono modellati in rilievo i seni piccoli e rotondi; il ventre è molto rigonfio — indicando intenzionalmente la prossima maternità, caratteristica abbastanza spesso incontrata nella scultura neo-eneolitica —, le cosce sono ben rilevate, le anche sono o naturalmente arcuate o modellate come due monconi laterali. Le braccia sono tese lateralmente e piegate in basso al gomito, o, rare volte, appoggiate sul ventre. Facendo eccezione di alcune teste molto schematizzate e di alcune mal modellate, tanto che sembrano piuttosto teste di animali, le altre sono in certo modo romboidali, con la parte più alta e spesso l'intera parte posteriore tondeggianti, così da riprodurre pressappoco la forma reale del cranio. La fronte è molto sfuggente; invece il naso è sempre massiccio, modellato come una continuazione delle forti arcate sopraccigliari, sotto le quali gli occhi sono rappresentati come mandorle molto convesse, o come fenditure allungate, esattamente come la bocca. I due lobi laterali sono perforati per indicare le orecchie, a volte modellate con cura. Si potrebbe dire che, riguardo al modellato della testa e a molti fra i dettagli somatici, nello spirito dell'artista c'è stata permanentemente una lotta fra il desiderio di riprodurre il corpo umano realisticamente — poiché comprendeva bene il valore di trasporlo in modo adeguato — e lo schematismo e la stilizzazione che gli frenavano lo slancio e gli imponevano una serie di rigidi canoni. Con tutto ciò molte sculture della fase media della cultura di Vinča, rappresentata dalle statuette di Rastu, sono tra le più realistiche di tutta la plastica neo-eneolitica della Romania. Tav.38,figg.1,4

Nel gruppo delle statuette sedute si osserva che quasi tutte sono particolarmente tozze, benché la linea del corpo sia esattamente espressa. In alcuni esemplari il ventre è eccessivamente convesso, contrastante con le anche; altre volte l'artigiano ha saputo rappresentare con sufficiente plasticità le parti molli del corpo ed il loro peso sullo sgabello, cosa che denota tanto lo spirito di osservazione quanto la capacità di realizzazione; le braccia sono poggiate sul ventre. Sono da notare in modo speciale due pezzi che escono dal comune. Il primo è la metà superiore di una statuetta con due teste diverse, rappresentante molto probabilmente il concetto della divinità femminile accanto al suo accolito maschile, fusi in un solo corpo. La seconda è una statuetta femminile — decapitata da lungo tempo — con una bambina in braccio, il cui modellato, nonostante alcuni elementi di stilizzazione, ci sembra pienamente riuscito: la statuetta era seduta su uno sgabello, rotto e perduto come i piedi, nel grembo tiene una bambina piegata verso uno dei seni, sotto il quale c'è la mano destra della madre, mentre la sinistra sorregge la spalla della bambina. La testa e i piedi di questa sono rotti, le mani non sono state modellate, e il corpo è forse troppo grande in rapporto a quello della madre: pur con tutte queste mancanze, in questo gruppo si può riconoscere una delle più riuscite sculture neolitiche della Romania, risvegliando nell'osservatore il ricordo dell'immagine di una Pietà del Rinascimento. L'attitudine tanto umana e naturale del gruppo, la mollezza della carne che pesa sullo sgabello, la posizione piegata della bambina la quale sembra cadere dal Tav.39,fig.4 Tav.38,fig.2

grembo materno se non ci fosse la madre a sostenerla, i piedi leggermente rialzati a causa dello sgabello molto basso: tutto questo ci fa ancora una volta scorgere le grandi possibilità degli scultori neolitici, nei quali spesso i rigidi canoni non hanno impedito il manifestarsi di tutto il loro talento. Dell'ultima tappa di questa cultura ricordiamo anche una statuetta maschile realisticamente modellata.

Quasi tutte le statuette di Rastu sono decorate da ambo le parti con motivi incisi di strette fasce di spirali e meandri. La sicurezza con la quale sono tracciati questi fini ornamenti, l'alternanza e alle volte l'intreccio delle spirali con i meandri, come il fatto che alcune fasce erano coperte con colore rosso e le incisioni incrostate col bianco, accentuano il valore decorativo di queste statuette.

Alcune teste umane modellate sull'orlo di certi vasi ed una sola statuetta di animale cornuto abbastanza comune come modellato, completano la scultura in argilla di Rastu, dove non si sono trovati né vasi antropomorfi né vasi zoomorfi. Invece qui si è trovata la più antica scultura in pietra del neolitico romeno: una testa di animale (cane?) in steatite (?), col muso lungo, gli occhi come due pastiglie rotonde in altorilievo ed il collo; questo è tutto ciò che si è conservato, cosicché non ci possiamo fare un'idea più documentata sulle possibilità degli artigiani di Rastu nello scolpire la materia dura.

In stretto legame con la presenza della figura umana nella ceramica, possiamo ricordare anche due scoperte della cultura di Tisa (nell'ovest della Romania): un vaso di Hodoni, nel Banat, riguardo al quale si può dire che ha due orifici, uno verticale e l'altro orizzontale; però l'ultimo non è altro che la bocca largamente aperta di una testa umana, sommariamente modellata; le braccia si alzano, leggermente piegate, dal centro del vaso e le due mani toccano le guance; due piccoli rigonfiamenti ai lati del capo indicano le orecchie e una serie di linee incise sulla parte superiore e ai lati della 'testa' rappresentano i capelli. Questo pezzo, unico fino adesso, è particolarmente espressivo: l'artista neolitico è riscito a riprodurre in modo soddisfacente l'attitudine dell'uomo che con le mani forma un imbuto sulla bocca per far udire lontano la sua voce. Non sappiamo se esiste una simile realizzazione in tutta l'arte preistorica dell'Europa. Tav.40,fig.1

Per quanto riguarda il secondo pezzo, su un frammento di grande vaso di Hodoni (Oradea) è stato modellato — probabilmente sotto l'influenza di più antiche rappresentazioni della cultura di Vinča-Turdaş — un corpo umano in rilievo, con la testa trattata abbastanza schematicamente, con le braccia tese lateralmente e in alto, in un abituale gesto di adorazione, e con le gambe separate una dall'altra.

I pochissimi frammenti di statuette di argilla della cultura di Dudeşti, sincrona con la fase antica della cultura di Vinča, non ci permettono una descrizione ed un apprezzamento più dettagliato della plastica di questa cultura. È interessante però constatare che incontriamo statuette col collo cilindrico molto alto, mentre la testa è appena accennata e le spalle sono arcuate e perforate, come per indicare le braccia piegate verso l'addome e leggermente allontanate dal corpo. In ogni caso si può affermare che generalmente questo tipo presenta analogie con alcune statuette della cultura contemporanea di Veselinovo della Bulgaria, le une e le altre probabilmente riflesso di certe influenze dell'Asia Anteriore.

La scultura in argilla delle culture di Boian e di Vădastra è rappresentata per ora da una serie di statuette umane frammentarie e di alcune statuette di animali, queste ultime abbastanza comuni e rozzamente modellate. Benché frammentarie, le statuette umane di Vădastra sono degne di nota per la ricca ornamentazione su tutto il corpo, eseguita nella medesima tecnica dell'intaglio e adoperando i medesimi motivi geometrici incontrati nell'eccezionale ceramica di questa cultura: zig-zag, denti di lupo, rombi, ecc.; se questa ornamentazione rappresenti il tatuaggio, oppure il ve-

stito — come è incline a pensare lo scopritore, il quale vede negli ornamenti di uno dei frammenti un vero grembiule ornato con motivi geometrici — questo è un problema destinato ancora a discussioni in relazione all'ornamentazione di tutte le statuette neo-eneolitiche; in ogni caso tanto la sicurezza del disegno quanto la raffinatezza dell'esecuzione sono veramente ammirevoli.

Alcuni oggetti di ceramica scoperti nella medesima stazione di Vădastra e che non potevano essere recipienti destinati all'uso quotidiano, appartengono alla serie dei vasi antropomorfi, essendo probabilmente destinati al culto. Un vaso quasi rettangolare e relativamente schiacciato termina nella parte superiore con una testa umana schematizzata; visto solamente di fronte, il vaso potrebbe esser considerato una grande statuetta schematizzata, proprio per il fatto che l'orificio del recipiente — per l'introduzione del liquido — si trova nella parte posteriore. La parte frontale è divisa in alcune zone, fra le quali la principale è stata decorata con una stretta fascia dentellata come uno zig-zag che forma un perfetto meandro; tutta l'ornamentazione è realizzata nella tecnica a intaglio specifica di questa cultura. Tav.41,fig.2

Il secondo pezzo originale è modellato come un cesto allungato, con due 'maniglie' larghe semicircolari, che presentano ciascuna nella parte superiore una testa di animale in rilievo. Per l'originalità della forma e la sicurezza delle linee, sottolineate da una decorazione tanto espressiva, questi due pezzi sono realizzazioni che escono totalmente dal comune. Tav.41,fig.1

Anche le statuette di terracotta della cultura di Boian, purtroppo frammentarie, si caratterizzano per uno schematismo assai accentuato; la testa di alcuni esemplari, appena indicata e piazzata su un collo cilindrico o leggermente prismatico, ma assai lungo, ricorda certe statuette della cultura di Hamangia della quale parleremo tra breve. Altre hanno la parte superiore del corpo quasi piatta e le braccia tese lateralmente; ed infine molte hanno anche e cosce abbastanza accentuate. In numero rilevante sono decorate su tutto il corpo con spirali e meandri incisi, in strette fasce, presentando influenze oppure eredità delle fasi medie della cultura di Vinča dell'Oltenia, dove abbiamo veduto che la medesima tecnica ed i medesimi motivi sono caratteristici per l'ornamentazione delle statuette di terracotta. Tav.44,fig.6 Tav.44,fig.2

D'altronde non dobbiamo omettere neppure una statuetta di uccello della fase Vidra, probabilmente — assieme ai pezzi della cultura Precucuteni — la più antica raffigurazione di uccelli del neolitico romeno.

Diversa è una piccola statuetta di osso, scoperta nel cimitero neolitico di Cernica (vicino a Bucarest), che è datata in una delle prime fasi della cultura di Boian; per il momento questa è la più antica figurina di osso del territorio romeno. Benché la testa sia rotta e scomparsa, la modellatura del corpo, con i seni eccessivamente sviluppati e proiettati lateralmente, ricorda lo stile di certe statuette di argilla della cultura di Hamangia. Nonostante le sue dimensioni estremamente ridotte — 4 cm di altezza — questa statuetta è veramente una realizzazione molto suggestiva, nella quale lo schematismo della concezione geometrica non ha annullato la plasticità del corpo umano. Tav.40,fig.3

Per non lasciare l'impressione che la cultura di Petreşti della ceramica dipinta della Transilvania centrale sia priva di manifestazioni scultoree, ricordiamo che alcune statuette antropomorfe — in generale frammentarie — scoperte fino ad ora mostrano una forte steatopigía, altre sono decorate con file di punti. Non mancano le statuette di animali cornuti che si collocano sulla stessa linea delle credenze e pratiche magiche di tutte le tribù e comunità neo-eneolitiche dell'Europa sud-orientale. Tav.40,fig.2

In compenso, un capitolo molto più ampio e in alcuni casi quasi sensazionale è costituito dalla scultura in argilla della cultura di Hamangia. I dati conosciuti finora sono troppo sommari per poter permettere di tracciare l'evoluzione dei tipi di sta-

tuette di questa cultura; a maggior ragione, dato che — scoperte sia nelle stazioni, sia nelle tombe, e varianti come altezza fra 6-7 cm ed al massimo 25 cm — esse rispettano il più delle volte con rigore alcuni canoni. Quasi tutte sono del resto statuette femminili nude. Due tipi principali — statuette in piedi e statuette sedute — si dividono le diecine di esemplari conosciuti finora, però la tecnica del modellato è la stessa. Benché gli artigiani abbiano perfettamente intuito il valore plastico dell'anatomia del corpo umano e benché la loro abilità si sia dimostrata in molti casi addirittura eccezionale, le statuette sono modellate in superfici piane che formano angoli, quasi spigoli, come se fossero state scolpite in materia dura — legno per esempio — e non in argilla ancora malleabile; questa è una caratteristica specifica della scultura di Hamangia.

Tav.39,fig.1; tav.44,fig.1

Tav.39,fig.3

Con assai poche eccezioni, tanto le statuette sedute, quanto quelle in piedi (le ultime, del resto, più numerose) non hanno una testa propriamente detta, ma un collo sproporzionatamente lungo, modellato come un prisma triangolare. Quando sono state modellate anche le mani, esse sono sia posate sul petto, sotto i seni, sia sul ventre fortemente convesso, mentre le anche, assai sviluppate, partono immediatamente al disotto della spalla, e sono più angolose che arcuate; le gambe sono abbastanza lunghe nelle statuette rappresentate ' in piedi ', ma corte e tozze, come dei monconi appuntiti, in quelle sedute. I seni sono collocati immediatamente sotto il collo, però talvolta le braccia ed i seni sono talmente uniti che la statuetta sembra avere due seni immensi ed essere però senza braccia. In certi esemplari i ginocchi sono modellati in rilievo; in altri costituiscono il punto di partenza di una cresta che divide le gambe in superfici verticali. Il triangolo sessuale è spesso indicato ed anzi sottolineato. In alcune statuette sedute si può individuare la testa, espressa come un frammento di prisma con incisioni orizzontali per bocca. La schiena è piatta, in genere, ma qualche volta è modellata convessa o concava. Solo raramente le statuette di Hamangia sono decorate con la tecnica delle file di puntini impressi, specifica della ceramica di questa cultura. Nonostante l'insolito modellato e la schematizzazione o addirittura l'assenza della testa propriamente detta, queste sculture del neolitico dobrogeano dimostrano non solo un'esatta conoscenza del corpo umano e una giusta intuizione del valore plastico delle sue diverse parti, ma anche una grande sicurezza nell'esecuzione, accoppiata ad un'ammirevole comprensione di ciò che è la linea essenziale, in contrasto con i dettagli che possono venir soppressi. Il loro valore artistico è evidente, e, dopo un primo momento di esitazione di fronte a queste forme leggermente angolari e al collo che si prolunga come un sostegno prismatico, riconosciamo in esse alcune fra le più notevoli sculture dell'intero neolitico europeo.

Tav.39,fig.1; tav.44,fig.1

Se poi guardiamo altre due statuette — una maschile e una femminile — deposte nella medesima tomba, non esiteremo a riconoscere che è pienamente giustificato chiamarli ' capolavori dell'arte neolitica '.

L'uomo — ' il pensatore ' di Cernavoda — è modellato seduto su uno sgabello di argilla: la schiena curva, il collo e la testa spinti in avanti, i gomiti appoggiati sui ginocchi e le palme delle mani quasi confitte nelle gote; le gambe — separate — hanno i ginocchi rialzati in modo naturale per uno che siede su un basso sgabello, mentre i piedi sono relativamente corti. La figura, schematicamente espressa — leggermente romboidale — è però trattata realisticamente, la fronte bassa, il naso forte ed in rilievo, le orbite triangolari ed approfondite mentre la bocca è una fossetta nel mento; le narici e gli orecchi sono indicati con punzonature. In un certo modo si potrebbe parlare di una rassomiglianza della testa di questa statuetta con certe teste di Turdaş, ma il suo valore plastico è di gran lunga superiore, essendo l'artista riuscito a rendere perfino la deformazione della faccia sulla quale la pressione delle palme provoca un leggero spostamento dei muscoli.

Tav.42

Alcune superfici della figura sono anche qui troppo taglienti, ma l'eccezionale talento del modellatore si dimostra nel modo di esprimere i diversi dettagli del corpo: a quelli più sopra ricordati aggiungiamo il modellato dei muscoli pettorali e della schiena arcuata e solcata verticalmente e, in modo particolare, l'espressione veramente sorprendente della figura. Se teniamo conto che lo scultore si è quasi completamente sganciato dal rigido schematismo dell'epoca ed ha dato alla zolla di argilla non solo la forma corretta del corpo umano, ma gli ha impresso una vera personalità, è evidente che dobbiamo considerarlo un autentico artista.

Anche la statuetta femminile è stata modellata seduta — questa volta senza sgabello — con la testa somigliante a quella dell'uomo, su un collo molto alto, un tronco troppo corto, mentre il ventre e le anche sono molto sviluppati. Le mani riposano sulla gamba destra, piegata al ginocchio, e la gamba sinistra è stesa orizzontalmente. Senza che i seni siano indicati in modo preciso, l'ampiezza del petto e l'indicazione schematica del pube dimostrano che si tratta di un personaggio femminile. Tav.43

Ambedue le statuette sono finora pezzi unici, se non come tipo, per lo meno come valore artistico, e la denominazione di 'pensatore di Cernavoda' (suggerita dal 'Pensatore' di Rodin) dato dallo scopritore all'uomo è giustificata dalla posizione delle mani e dall'intero aspetto della figura; le orbite profonde danno l'impressione che il personaggio guardi nel vuoto, assorto nei suoi pensieri. Del resto avremo più volte occasione di esaminare il riflettersi di questo tipo anche nelle sculture di altre culture più recenti. La loro osservazione più prolungata risveglia in noi il disappunto che gli artisti neolitici del Danubio non abbiano provato a modellare l'argilla anche in grandezza naturale, poiché sarebbero riusciti sicuramente a realizzare non solo capolavori del neolitico, ma anche capolavori universali.

Per quanto riguarda l'origine della plastica della cultura di Hamangia, è stato dimostrato che deve essere ricercata nelle regioni orientali del Mediterraneo ed in Anatolia, da dove provengono le tribù che l'hanno creata. Non mancano del resto alcuni legami con le sculture della cultura di Veselinovo della Bulgaria.

Accanto a queste sculture che si situano ai vertici dell'arte neolitica e la cui schematizzazione non ha soppresso l'ammirabile plasticità del corpo umano, e anzi, in certi casi e in una certa misura, l'ha messa in valore con alcune riuscite sottolineature, le poche statuette di marmo, quasi informi, scoperte finora nella cultura di Hamangia, non rappresentano che prove in un materiale che gli artigiani neolitici della Dobrogea non possedevano, benché esistessero modelli anatolici che li avrebbero potuti ispirare ed aiutare. Tav.39,fig.2

Un'altra cultura neo-eneolitica le cui opere scultoree meritano d'esser ricordate è la cultura Precucuteni della Moldavia. Ma poiché fra le sue sculture e quelle della scultura eneolitica di Cucuteni, che la segue in modo organico, esistono legami diretti, tratteremo assieme le sculture di queste fasi del neo-eneolitico moldavo e solo dopo descriveremo i numerosi pezzi sculturali della cultura di Gumelniţa del sud del paese.

La prima delle tre fasi della cultura Precucuteni — conosciuta del resto soprattutto nella stazione Traian-Dealul Viei, ha dato alla luce un più modesto numero di statuette antropomorfe di argilla, quasi solo frammentarie. Il modellato è poco curato: solamente la metà inferiore delle statuette sedute è trattata più correttamente (meno schematizzata), mentre la metà superiore è stata totalmente semplificata. La testa è difatti solo l'estremità assottigliata di un collo molto lungo, i dettagli della faccia sono quasi inesistenti; i seni e le braccia delle statuette sedute *non* sono modellati; nelle altre le braccia sono ridotte a semplici monconi laterali ed i seni sono relativamente modellati. Il collo smisuratamente lungo e la testa quasi inesistente possono essere messe in relazione con una certa influenza della cultura di Haman-

gia, benché di fatto non si osservi quel modellato in forma di prisma triangolare del collo, specifica di quest'ultima; unica eccezione, un esemplare che ha il collo più o meno come un prisma triangolare piatto.

In questa fase è datato un frammento di statuetta maschile, che mostra (come anche i pezzi simili di altre culture) il riflettersi, nelle pratiche e nelle rappresentazioni magico-religiose, delle trasformazioni sociali nel seno delle comunità gentiliche neo-eneolitiche. Il valore artistico di tutte queste sculture è abbastanza modesto.

Nella fase seguente (II) e specialmente nell'ultima fase della cultura Precucuteni (III), il tipo predominante delle sculture in argilla è quello delle statuette sedute e semisedute derivanti da quello della fase anteriore, le cui caratteristiche qui si accentuano. Una parte ha il tronco abbastanza sottile, talvolta modellato come un alto cilindro, dando l'impressione di un collo piantato direttamente sul bacino. In altri esemplari il tronco è leggermente convesso sul davanti e con la schiena piatta, e da esso si alza il lungo collo seguito da una testa solo raramente allargata alla altezza delle orecchie; ma nella maggioranza delle statuette precucuteniane il tronco si assottiglia man mano verso il collo, trasformandosi poi quasi inosservato nella testa. È vero che molte statuette hanno indicati gli occhi con due fori o con due incisioni orizzontali da un lato e dall'altro del naso massiccio, sotto il quale è incisa la bocca, ma questi dettagli a volte appaiono appena. Quasi tutte le statuette precucuteniane sono prive di braccia, e presentano i seni o come due piccole prominenze o assai realistici, flosci e cadenti. All'opposto, le anche e le cosce sono esageratamente tondeggianti e continuano senza transizione con le gambe, il più delle volte modellate come un tronco di cono, diviso verticalmente da una linea incisa. Le dita sono talvolta indicate da due incisioni verticali alla 'punta' dei piedi e i ginocchi solo incidentalmente sono sottolineati con una leggera prominenza. La modellatura delle anche e delle natiche — la cui esagerazione è legata non solo al culto della fecondità, ma anche al carattere steatopigo delle popolazioni neo-eneolitiche di tutto il Sud-Est europeo — costituisce l'elemento realistico di queste statuette, il resto essendo trattato, con pochissime eccezioni, con un rigido schematismo, che rispetta quelle due o tre varianti dell'unico canone.

Tav.44,figg.3,4,7
Tav.45,figg.1-4
Tav.44,figg.3,7
Tav.45,fig.1
Tav.45,fig.3
Tav.45,fig.1

Pur con tutto questo esagerato schematismo, lo spirito di osservazione e le possibilità dei modellatori sono confermati da alcuni pezzi più notevoli, scoperti quasi tutti nella stazione di Tîrpeşti-Petricani; a questi non mancano più le braccia. Una statuetta totalmente frammentaria, con anche forti, conserva il braccio sinistro disteso e portato in avanti sul corpo, mentre accenna con la mano (le cui dita sono indicate) il gesto pudico della Venere dei Medici. Anche se il braccio troppo rigido guasta in una certa misura, il gesto bene studiato e naturalmente realizzato può avvalorare da solo la nostra affermazione riguardo alle possibilità artistiche degli scultori precucuteniani, di oltre cinque millenni fa.

Tav.45,fig.2

Altre statuette ricordano il 'pensatore' di Cernavoda — non per il loro modellato generale, che è molto più rudimentale, imposto dal canone sopra indicato — ma per il fatto che sono rappresentate con i gomiti sui ginocchi e con le mani sulle gote. Con ragione si è detto che simili pezzi sono gli echi della meravigliosa statuetta di Cernavoda, ma è necessario tener conto che in una tappa media della cultura di Gumelniţa certi vasi antropomorfi sono modellati in simili attitudini, cosicché queste rappresentazioni potrebbero appartenere a un tipo abbastanza frequente. Ad ogni modo, nonostante il modellato molto più sommario delle statuette di Tirpeşti e benché le braccia ed il collo siano eccessivamente lunghi, la replica del 'pensatore' ha anch'essa un'indiscutibile espressività.

Tav.45,fig.5

Le statuette di queste tre fasi della cultura Precucuteni sono di modeste dimensioni — a volte appena alcuni centimetri d'altezza — però alcuni frammenti scoperti

a Tîrpeşti (gambe isolate, delle statuette sedute, lunghe oltre 10 cm) dimostrano che esistevano anche pezzi di alcune decine di centimetri di altezza, la cui scomparsa rappresenta una perdita tanto più grande in quanto il modellato realistico dei frammenti conservati ci autorizza a credere che simili opere erano, almeno parzialmente, sganciate da una schematizzazione eccessiva. Una di queste gambe è decorata con motivi profondamente incisi, del tutto simili alla decorazione della ceramica della rispettiva fase, mentre un altro è striato da fascette bianche, annunciando così l'apparizione delle statuette dipinte (del resto poche) della prima fase della cultura di Cucuteni. Però anche altre sculture di dimensioni più o meno comuni sono decorate con incisioni su tutto il corpo, in uno stile che diverrà specifico per le statuette della cultura di Cucuteni nella fase più antica. Nelle stazioni della cultura Precucuteni si incontrano altri tipi di statuette meno caratteristiche: esse non potrebbero essere descritte che nel quadro di uno studio dettagliato, di modo che ci accontentiamo di ricordare la loro esistenza assieme a quella di alcune statuette zoomorfe, specialmente di animali cornuti.

Le migliaia di statuette di argilla scoperte nelle stazioni delle diverse fasi della cultura eneolitica di Cucuteni rendono quasi impossibile una descrizione particolareggiata; ci limiteremo perciò ad indicare i tipi principali o le caratteristiche più importanti delle sculture delle diverse fasi evolutive di questa cultura. Fino a poco tempo fa si conoscevano solamente esemplari di dimensioni medie e piccole, benché certi frammenti dimostrassero l'esistenza di alcune statuette di oltre 30 cm di altezza.

Recenti scoperte — a Truşeşti — dimostrano però che sono stati modellati anche soggetti di grandezza eccezionale, oltre mezzo metro, avvicinandosi in questo modo alle proporzioni di vere statue. Ma la maestria dei modellatori si è manifestata soprattutto nella sicurezza con la quale hanno realizzato le statuette di 4-5 cm, rispettando esattamente il tipo e le particolarità di quelle più grandi.

Come nelle altre culture neo-eneolitiche, quasi tutte le statuette umane delle varie fasi cucuteniane sono femminili e, pressoché senza eccezione, stilizzate sulla base di alcuni canoni, varianti un poco da una fase all'altra. Di modo che, mentre della grande maggioranza delle statuette antropomorfe della fase di Cucuteni A si può dire che sono state modellate senza indicare la testa, essendo questa ridotta ad un semplice prolungamento del collo (e continuando così il canone dell'ultima fase precucuteniana), le statuette delle fasi Cucuteni A-B e B hanno la testa discoidale, col naso fortemente in rilievo — 'en bec d'oiseau' — che l'attraversa verticalmente; la parte posteriore è piatta e i lobi laterali sono perforati da due, tre e anche più fori. E poi, mentre le statuette della fase A non hanno che molto di rado le braccia, al loro posto gli artigiani accontentandosi di accentuare gli omeri, le figurine delle fasi seguenti spesso hanno braccia, talora completamente modellate. Anche riguardo alla plastica generale del corpo esistono sensibili differenze: il tronco delle statuette più antiche è trapezoidale, le anche abbastanza armoniosamente interpretate, solo qualche volta, come le cosce, piuttosto esagerate (evidente eredità Precucuteni), e le gambe — quasi sempre separate solo virtualmente da una linea verticale incisa da ambo le parti — terminano in un'unica punta e non sono mai molto lunghe. Si potrebbe dunque dire che, facendo astrazione della testa, raramente più larga del collo, dell'assenza delle braccia e delle gambe attaccate, il corpo delle statuette della fase A tiene maggiormente conto della forma e delle proporzioni reali del corpo umano; la curva leggera del ventre e la tensione della schiena sono rese con una notevole plasticità, benché la schiena sia un po' troppo piatta. Invece il corpo delle statuette delle fasi A-B e B è generalmente più schematico e più piatto, gli omeri sono perforati, l'arco delle cosce e delle anche molto più ridotto e il ventre non

Tav.46 e tav.47

Tav.48,figg.1,2,4

sempre convesso; d'altronde, le anche talvolta perforate, il ventre appuntito e trapassato da un foro orizzontale, donano a queste statuette un aspetto piuttosto strano, al quale contribuiscono in certi casi le proporzioni esagerate del disco che rappresenta la testa. Molte sculture della fase di Cucuteni B presentano un'altra particolarità: là dove le gambe — attaccate — dovrebbero terminare, esse si ingrossano di nuovo e poi continuano ad assottigliarsi a poco a poco, allungando così in maniera sproporzionata la parte inferiore delle statuette. Alcune simili, scoperte a Creta, ci fanno pensare ad un'origine comune di questo particolare modellato. Tav.49,fig.1

Riguardo agli altri dettagli somatici, precisiamo che nella fase A i seni sono assai raramente modellati, e la presenza di tre pastiglie sulla parte anteriore di alcune statuette — due sul petto ed una sul ventre — potrebbero indicare i seni e l'ombellico. Anche quando la testa è molto piccola, stringendo fra le dita l'argilla molle si è ottenuta una leggera cresta verticale, per indicare il naso.

Le statuette delle fasi A-B e B hanno, in genere, i seni indicati con due pastiglie, però si incontrano anche seni realisticamente modellati, pendenti sul petto.

Un'altra caratteristica specifica delle statuette della fase A è costituita dall'ornamentazione incisa, più profonda o più delicata, che spesso copre tutto il corpo da ambo le parti, dal collo fino alla punta dei piedi. Quasi sempre questa decorazione è realizzata con molta cura, adoperando diversi motivi per ogni determinata parte del corpo. Così, se le gambe sono quasi sempre coperte da incisioni oblique parallele, spesso sul ventre e, qualche volta, anche sul petto o sulla schiena sono disegnati rombi concentrici, mentre altre volte ambo le parti sono ricoperte da motivi a spirale; molto spesso le anche sono decorate con motivi adeguati alle forme rotonde (spirali, circoli, ecc.). La cura e la precisione di certi ornamenti per la loro raffinatezza e minuzia fanno di queste statuette dei veri gioielli. Tav.46 e tav.47

In compenso, solo poche statuette della fase A sono state dipinte. Ricordiamo la metà di una statuetta di Hăbăşeşti (la quale avrebbe avuto oltre 30 cm d'altezza) coperta da ambo le parti da fasce bianche che si incrociano, lasciando fra loro rombi rossi limitati e tratteggiati nell'interno con linee nere, poi un frammento di una statuetta assai grande, di Truşeşti, dipinto con fasce tricrome e con circoli, ed infine una statuetta quasi intera di Tîrpeşti dipinta con sottili fasce brune su fondo bianco, databile probabilmente all'inizio di questa fase.

Sulle statuette della fase seguente (A-B) si incontrano ancora ornamenti incisi, in modo meno profondo. Diviene invece frequente l'ornamentazione dipinta con strisce o linee bruno-cioccolato su fondo rosso-giallo; però non è così bene organizzata come quella incisa. Anche la testa è decorata talvolta con simili strisce di colore, e sul corpo sono dipinte linee orizzontali, incrociate, o con decorso a spirale. Su alcuni esemplari è stata incisa una specie di sciarpa in diagonale, forse per indicare un certo dettaglio del vestito, mentre gli ornamenti di tutte le altre fasi potrebbero piuttosto essere considerati più la rappresentazione del tatuaggio che delle vesti. Invece, la presenza di una fascia in rilievo in alcune statuette, indica con certezza una cintura. Tav.48,figg.1,2

Prima di parlare di un altro tipo di rappresentazioni, assai meno frequente, soffermiamoci brevemente su un gruppo di statuette meno comuni. Ecco, per esempio, una statuetta massiccia della fase B della stazione eponima di Cucuteni, con la testa allargata dalle orecchie in giù, da cui scende sulla schiena uno strano rilievo, che sarebbe difficile interpretare come una complicata pettinatura; l'intera metà inferiore, quasi cilindrica, è tozza ed allargata alla base per assicurare una buona stabilità al pezzo. C'è poi una statuetta maschile, col corpo quasi cilindrico, ma con la testa modellata molto più realisticamente, quasi a tutto tondo, mentre il naso aquilino si ferma sopra la bocca abbastanza profondamente intagliata; un'altra particolarità è costituita Tav.50,fig.1 (a destra)

Tav.48,fig.3

dal modellato delle braccia: quello sinistro, piegato al gomito verso il petto, è rotto, ma il destro, alzato verso la testa, riposa sotto il mento, ricordando in questo modo la serie delle repliche precucuteniane del 'pensatore' di Cernavoda. Benché strana, la figura è palesemente viva ed espressiva.

Altro tipo di statuette cucuteniane la cui schematizzazione è portata al limite massimo è quello denominato 'en violon', appunto perché ricorda un violino. Scoperte a Cucuteni, ad Hăbăşeşti e a Truşeşti e modellate sempre in argilla — ad eccezione d'un pezzo dell'ultima località citata, intagliato in una sottile lastra di metallo bianco — esse sono piatte, con la testa generalmente piccola, gli occhi quasi sempre indicati da due piccoli fori, e il corpo più o meno a forma di cuore; alcune sono decorate con fossette ed incisioni. L'importanza di questi pezzi non risiede tanto però, come del resto è facile osservare, nel loro valore scultoreo, abbastanza scarso, causa la eccessiva schematizzazione e semplificazione, in seguito alle quali sono spariti mani e piedi, e la testa e il corpo hanno preso forme addirittura assurde, quanto nell'indicazione della corrente culturale che li ha generati. Abbiamo avuto più sopra l'occasione di ricordare l'influenza delle sculture delle Cicladi e dell'Anatolia sull'arte neolitica della Romania, e proprio a questa corrente culturale bisogna attribuire anche l'esistenza delle piccole statuette 'en violon' della cultura di Cucuteni. La loro forma ci indirizza in primo luogo verso i numerosi esemplari *quasi identici* scoperti a Troia (e nella Troade) nelle fasi I-V, cosicché sembrerebbe dovuta ad un'influenza troiana la loro presenza nel neolitico moldavo se il problema cronologico — ancora in discussione — non ci inducesse ad un certo riserbo. Tav.48,figg.5,6

Le sculture zoomorfe sono anch'esse abbastanza numerose — rappresentanti in modo speciale animali cornuti — senza costituire però realizzazioni pregevoli. Già nella cultura Precucuteni sono stati scoperti animali di argilla con file di forellini sul corpo (tipo che diventa poi assai frequente), alcuni con il collo stranamente lungo — è certo che i modellatori non intesero rappresentare delle giraffe —, con corna e gozzi di bovini. Gli esemplari accuratamente lavorati sono pochi, ma qualche volta il modellatore riesce a rappresentare gli animali desiderati, pecore o montoni, non solo mediante le linee essenziali, ma anche con incisioni che indicano la lana. Altre volte lo sviluppo esagerato del garrese e delle corna dimostra l'intenzione di rappresentare un toro; numerose sono pure le figurine che — tanto per la mancanza delle corna, quanto per la snellezza del corpo — potrebbero essere considerate cani oppure felini. Non mancano neanche i maiali, col muso e la linea caratteristica e le statuette di uccelli, segnalati già nel Precucuteni, e incontrate anche in certe culture più antiche. Tav.48,fig.7

Il modellato di queste ultime è abbastanza accurato, fatto che ha spinto lo studioso a cercare di individuare il tipo di uccelli rappresentati: un falco che allunga il collo e il becco, che sembra pronto a spiccare il volo e a gettarsi sulla preda, e due colombi (non è però escluso che possano essere anche dei gallinacei...).

Tenendo presenti le dimensioni quasi sempre molto modeste di queste figurine, il talento dei modellatori è evidente specialmente quando sorprendono il movimento impetuoso di qualche animale, o quando possiamo riconoscere la specie rappresentata.

Il capitolo della scultura precucuteniana e cucuteniana non può chiudersi prima di ricordare gli ornamenti antropo- e zoomorfi sulla ceramica, come pure i vasi con forme umane e animali.

Del primo gruppo (Precucuteni) fanno parte in primo luogo una serie di anse o di applicazioni plastiche in forma di teste di animali cornuti, alcune delle quali sono ben modellate, con le corna perfettamente arcuate e con la bocca socchiusa; simili applicazioni plastiche saranno adottate anche nella ceramica decorata con la cordi-

cella e con le striature, che abbiamo ricordato (tipo C). La rappresentazione in rilievo della figura umana, molto rara, costituisce un altro passo nel tentativo di inserire nel repertorio dell'ornamentistica anche elementi naturalistici. E, per quanto schematica, la figura umana in rilievo su alcuni frammenti di vasi dipinti di Ruginoasa (fase di Cucuteni A) per esempio, è suggestiva: le sopracciglia in rilievo ed arcuate, innestate alla radice del naso massiccio nel quale continuano, gli occhi riprodotti sia con pastiglie in rilievo, sia con intagli orizzontali — dunque soltanto alcuni tratti — sono sufficienti per delineare sommariarente la figura umana. Simili figure umane in rilievo si trovano anche su alcuni frammenti di vasi del gruppo C decorati con la cordicella, e la loro presenza — come le teste degli animali cornuti — non deve essere attribuita esclusivamente all'arte decorativa, ma piuttosto alle credenze e superstizioni delle tribù neolitiche. Il medesimo significato deve essere attribuito ad alcune applicazioni antropomorfe su alcuni frammenti di vasi, uno precucuteniano di Traian-Dealul Fîntînilor e gli altri della fase di Cucuteni A: su tutti è stata modellata una statuetta umana; assai accuratamente studiate, due sono viste dal dietro, mentre le altre sono viste frontalmente, a braccia aperte sulle pareti dei vasi. La testa dell'esemplare precucuteniano è rotonda, le braccia sono tese lateralmente e un po' in alto, il corpo è solido, con le anche arcuate, e i piedi uniti: la realizzazione dell'intero rilievo è di una meravigliosa accuratezza. Invece la testa di uno degli esemplari di Bîrlăleşti (fase di Cucuteni A) è piuttosto una prominenza poligonale (è stata appunto paragonata ad un capitello di colonna); la metà superiore del corpo è troppo lunga, le braccia piccole sollevate in alto, le anche poco arcuate e i piedi uniti; l'esecuzione plastica è al disotto del livello dell'esemplare anteriore. Le due applicazioni più piccole sono modellate piuttosto rozzamente.

Tav.50,fig.2
Tav.51,fig.1
Tav.51,figg.2-5
Tav.51,fig.3
Tav.51,figg.4,5

Tanto più cariche di significati magici sono le cinque rappresentazioni umane applicate su un grande vaso di Truşeşti (il quale senza questi elementi avrebbe potuto essere considerato un semplice vaso per provviste): modellate ad altorilievo, queste rappresentazioni sono doppie, essendo ciascuna costituita da due tronchi attaccati alla base, con le teste alle estremità, vedute anche questa volta dal dietro. Dagli omeri si staccano le braccia (quattro) piegate al gomito, con le dita delle mani tese; però mentre le braccia della metà superiore sono tese in alto, da una parte e dall'altra della testa, quelle della metà inferiore sono piegate lungo il corpo (e dunque anche queste verso l'orlo del vaso!), cosa che dona a queste figure un aspetto ancora più insolito. La fusione in un solo corpo può essere considerata come simbolo dell'atto sessuale; elementi con significato analogo non mancano e nella preistoria e nell'arte etnografica. Comunque in queste rappresentazioni è incontestabile il riferimento ad un rituale.

Tav.51,fig.2

Altre volte la metà inferiore di una figurina femminile diventa l'ansa del vaso, probabilmente precucuteniano, essendo modellato secondo il canone specifico di questa cultura, con le anche poderosamente arcuate e le gambe attaccate.

Una notevole realizzazione è costituita dal felino modellato quale ansa (?) su un coperchio di Tîrgu-Ocna: in proporzioni quasi da miniatura, l'artista è riuscito a riprodurre la tensione del corpo dell'animale prima dello slancio sulla preda; e sbaglieremmo se non facessimo un diretto legame fra questa scultura e gli animali dipinti sui vasi cucuteniani, benché sia giustificato anche l'avvicinamento, fatto tempo fa da un altro ricercatore, con una rappresentazione simile di Creta. Come i profili degli animali dipinti, l'ansa zoomorfa di Tîrgu-Ocna testimonia le possibilità d'osservazione e di riproduzione plastica degli artisti cucuteniani.

Tav.50,fig.4

Invece i vasi antropomorfi cucuteniani sono poco numerosi e ben lontani dal livello di quelli della cultura di Gumelniţa. Quelli scoperti finora sono stati modellati senza testa e senza braccia, però la linea sinuosa del corpo è rispettata, men-

Tav.50,fig.1

tre le gambe sono rare volte modellate separate e terminano in un unico piede. Questo tipo di rappresentazione non significa però incapacità, infatti deriva dalla medesima tendenza alla schematizzazione, qui anche funzionale. Merita di essere specialmente menzionato un tentativo meno comune di modellare un supporto di vaso formato da sei corpi umani avvicinati, visti da dietro, i quali — benché trattati in ellissi, senza testa, senza braccia e con le gambe unite — per come sono congiunti all'omero, alle anche ed alla base, hanno un certo ritmo che suggerisce il movimento circolare, giustificando perciò il nome di 'girotondo di Frumuşica' dato loro dallo scopritore. Tav.49,fig.2

Alcune recenti scoperte dimostrano che già nella cultura Precucuteni si era realizzato questo tipo.

Neanche i vasi zoomorfi sono altrettanto numerosi e variati come nella cultura di Gumelniţa. La maggior parte è sommariamente modellata, cosicché ricorderemo in particolar modo solo un esemplare scoperto a Traian. Di forma leggermente ovale, il vaso riposa su quattro piedi cilindrici bassi e presenta dietro e sulle due parti laterali una prominenza perforata orizzontalmente; se la prima può suggerire la rappresentazione della coda dell'animale, le altre due sono comuni anse disposte simmetricamente. Il collo lungo ed abbastanza robusto termina con la testa dal muso vagamente umanizzato, gli occhi sono due cerchietti incisi; il muso è rotto, ma le punzonature che indicano le narici sono ancora visibili, gli orecchi sono indicati da uno schiacciamento laterale della testa, che non sembra appartenere ad un animale cornuto. La modellatura abbastanza sommaria tiene conto però delle linee generali del corpo d'un animale. Tav.50,fig.3

L'ultimo capitolo della scultura eneolitica della Romania sul quale ci soffermeremo è quello delle statuette e dei pezzi appartenenti alla cultura di Gumelniţa. Questa volta però non abbiamo solamente statuette modellate in argilla, ma anche figurine intagliate nell'osso e scolpite nella pietra (marmo), benché naturalmente le più numerose siano quelle della prima categoria. Le loro dimensioni sono varie, da alcuni centimetri a 25-30 di altezza; solo raramente si sono scoperti frammenti di statue alte quasi un metro, ma il loro stato di conservazione non permette alcuna precisazione riguardante la forma e il valore artistico.

Forse altrettanto numerose quanto quelle cucuteniane, le statuette di terracotta della cultura di Gumelniţa possono essere più difficilmente inquadrate in un tipo generale che si ripete quasi uniformemente, poiché si tratta di opere meno tipizzate e meno legate ad un determinato canone. È vero che noi stessi abbiamo parlato sopra dei canoni della plastica di Gumelniţa, ma quella caratterizzazione peccava appunto per la sua generalizzazione. Questo non significa, però, che non si incontrino esemplari spesso quasi uguali, che alcuni elementi della decorazione non siano specifici di una data fase e soprattutto non si può scartare la sgradevole realtà del modellato, direi aberrante, della testa nella maggior parte delle statuette antropomorfe di questa cultura.

Non si è arrivati che parzialmente a constatazioni sufficientemente precise dal punto di vista stratigrafico per poter indicare con tutta la certezza voluta quali sono i tipi specifici di ogni tappa di evoluzione: non sempre a prima vista una statuetta di terracotta (e la medesima cosa è valida anche per quelle di osso) può essere, senza esitazioni, attribuita a una o a un'altra fase della cultura di Gumelniţa. Nondimeno alcune precisazioni si possono fare, e nella misura necessaria saranno indicate anche qui.

Prima di tutto, come risultato della diretta discendenza della cultura di Gumelniţa da quella di Boian, è naturale constatare che certi elementi della plastica in argilla di quest'ultima stanno direttamente alla base di alcune manifestazioni sculto-

ree della cultura di Gumelniţa. Abbiamo mostrato a suo tempo, però, che lo scarso numero di pezzi (del resto quasi tutti in argilla) che conosciamo nel complesso della cultura di Boian, come il loro stato totalmente frammentario, non ci danno la possibilità di insistere troppo su di essi.

Il tipo delle statuette con le braccia tese lateralmente, con la parte superiore del corpo relativamente piatta e con la parte centrale modellata con più plasticità, e, inoltre, la decorazione incisa in strette fasce, specialmente spiraliformi, ma anche a meandro — tutta eredità della cultura di Boian — sono elementi caratteristici di alcune statuette della prima fase della cultura di Gumelniţa, di modo che la continuità è indiscutibile. Nelle fasi seguenti, benché si incontrino ancora esemplari derivanti direttamente da queste, sembrano predominare i tipi 'semplificati' molte volte eccessivamente stilizzati, la cui esecuzione è spesso in totale contraddizione con l'anatomia reale del corpo umano; alcune statuette assomigliano a certe sculture in argilla dell'etnografia contemporanea tanto per la mancanza di talento quanto per la stessa stilizzazione del tipo. Tav.53,fig.5

Molte hanno un corpo cilindrico, con la base un po' allargata, sovrastato da una testa sproporzionatamente grande; un rigonfiamento della schiena è stato considerato sufficiente per indicare le natiche, benché, data la sua posizione, sembri piuttosto una gobba; due piccole prominenze sul davanti sono i seni, mentre alcune volte il ventre è convesso per indicare la prossima maternità e il sesso è espresso da un triangolo inciso. Le braccia sono sia tese lateralmente, molte volte appena dei monconi, altre volte portate sul ventre, oppure nelle posizioni più diverse. Infine la testa è spesso un grande disco, collocato direttamente sugli omeri, con una forte cresta verticale per indicare il naso; i lobi laterali sono perforati da uno o più fori, gli occhi e la bocca non sono sempre indicati. Certamente, se la serie, abbastanza numerosa, per la quale è valida la suddetta descrizione, rappresentasse la sola maniera o quasi di modellare le statuette di questa cultura, dovremmo considerare gli artigiani gumelniţiani totalmente ignari dei valori plastici del corpo umano e, nel medesimo tempo, privi di immaginazione e incapaci di riprodurre gesti naturali. Vi sono però sufficienti esempi che impediscono una simile asserzione conclusiva. Accanto al fatto che, nella prima fase, prima di passare alle schematizzazioni eccessive, abbiamo a volte potuto constatare un giusto modo di comprendere e di trasmettere all'argilla l'armoniosa plasticità del corpo umano, non è possibile non tener conto che si incontrano teste modellate non solo con abilità, ma anche con arte. Un esempio è una statuetta di Stoicani (nel quadro dell'aspetto Aldeni-Stoicani della cultura di Gumelniţa) il cui modellato — con la bocca e gli occhi socchiusi — certamente si distingue da quello comune e conferisce a questo pezzo un'espressione ed una personalità proprie. Le reali qualità di questa testa, come di altre sculture delle fasi tarde, ci impongono veramente un altro giudizio sul loro valore, situandosi esse ad un livello artistico di gran lunga superiore a quelle comuni. Numerose teste di statuette non sono più state modellate come delle caricature, ma sono tentativi più riusciti di realizzare il volume reale della testa ed un certo rispetto per le proporzioni. La fronte è generalmente sfuggente e forse riproduce in modo esagerato una caratteristica del tipo umano dell'epoca; infatti molti crani scoperti nelle tombe di questa cultura hanno un pronunziato carattere dolicocefalo. Nonostante questa stilizzazione, le figure non mancano di espressività. La più degna di attenzione di queste ci sembra una testa, crediamo appartenente ad una statuetta di apprezzabili proporzioni (lo scopritore l'attribuisce ad un vaso antropomorfo). Essa è quasi rotonda, la fronte è leggermente arcuata verso la parte superiore della testa, che scende con una curva naturale verso la nuca; il naso, un po' troppo grande, e gli immancabili fori ai lobi delle orecchie diminuiscono in un certo senso il valore della rea- Tav.53,fig.3 Tav.59,fig.2 Tav.52,fig.4 Tav.52,fig.2 Tav.52,fig.3 Tav.54,fig.6

lizzazione; le orecchie sono molto più vicine alle proporzioni reali e gli occhi, leggermente socchiusi, danno alla figura un aria sonnolenta.

Un'altra testa, questa volta da Căscioarele, è abbastanza realistica, nonostante che il naso aquilino, troppo massiccio, e i grandi occhi diano alla figura l'aspetto di una maschera.

Ho ricordato anche prima la posizione delle braccia, la quale oltre al significato magico-religioso, dà a volte l'impressione che l'artigiano abbia voluto imprimere un atteggiamento meditativo, come si può vedere in due statuette di Vidra; la testa leggermente inclinata di una di esse è sostenuta dalla mano destra rialzata, mentre la sinistra sembra sostenere questa; il secondo esempio, forse ancor più suggestivo, è costituito da una statuetta maschile, di cui parleremo oltre, applicata su un vaso. Tav.54,fig.3

Altre volte, il gesto ha certamente un ruolo magico-rituale, come quello della piccola statuetta di Gumelniţa, la quale tiene le mani alzate verso la testa, ricordando il noto gesto degli adoratori di Creta. Sempre di questa categoria fa parte una statuetta di Brăiliţa, mal modellata, con le braccia sul petto ed un poco alzate in alto, la quale però, con il disco orizzontale collocato sulla testa, costituisce una scoperta più rara. Tav.53,fig.3 Tav.52,fig.4

Un ritrovamento totalmente non comune fino adesso, è una statuetta-gruppo da Gumelniţa — donna e uomo — modellata con i corpi cilindrici e le teste rigidamente schematizzate; ma il fatto che l'uomo cinge con il braccio sinistro il collo della donna, mentre questa con il braccio destro gli cinge la vita, denota oltre all'inedita realizzazione, un sentimento inaspettato per una scultura eneolitica. Nella scultura neo-eneolitica della Romania e delle vicine regioni, nelle quali i soli gruppi scoperti finora sono la madre con il bambino in braccio e le statuette con due teste di Rastu e di Vinča, il gruppo di Gumelniţa è unico sotto tutti i punti di vista. Tav.52,fig.1

Prima di passare ad altri tipi di statuette gumelniţiane, alcuni frammenti meritano una speciale menzione per l'alta qualità del modellato. In primo luogo un torso proveniente da Sultana, una realizzazione veramente sorprendente, che riesce ad esprimere plasticità e freschezza pur avendo forme molto pesanti. Il secondo esempio, proveniente da Vidra, è pure un torso, con l'addome, benché perforato orizzontalmente, modellato con grande maestria. Infine, una statuetta frammentaria da Căscioarele rappresentata seduta, con i ginocchi stretti sotto il seno ed arcuati e le gambe attaccate alla parte inferiore del corpo, che supera, con una stilizzazione che questa volta non è più schematismo, molte realizzazioni a noi contemporanee, con le quali ha in comune la lunghezza eccessiva delle gambe. Tav.52,fig.3 (a destra)

Frequente è anche il tipo di statuette con il vestito a campana, vuoto all'interno e di solito decorato sulla superficie esterna; la testa di queste statuette è quasi sempre molto schematizzata, secondo il canone ricordato, e il ventre è fortemente convesso. Ma, se la maggioranza di questi pezzi ha piuttosto un'importanza di ordine scientifico per i legami che ci hanno potuto suggerire con tipi simili delle regioni mediterraneo-orientali ed asiatiche, alcuni esemplari recentemente scoperti, per la loro assoluta originalità — pur soggetti ai limiti imposti dalle regole convenzionali — costituiscono realizzazioni eccezionali. Due scoperte a Gumelniţa, una a Căscioarele ed una a Vidra, queste statuette hanno dimensioni più grandi del solito, infatti la più piccola, conservata intera, ha quasi 30 cm di altezza.

Tre di esse hanno una testa grande infissa direttamente, senza la transizione del collo, sul corpo modellato come un'ampia campana troncoconica, e tengono con le mani sulla testa un vaso di forma tipica della cultura di Gumelniţa. L'originalità della variante è accentuata anche del fatto che questi tre esemplari hanno delle vere teste di ' Janus bifrons ', con grandi occhi, naso forte e bocca incisa, sottolineata da punzonature su ambo le faccie, mentre le orecchie (che sono in comune) sono per- Tav.55,fig.2

forate come al solito più volte; il solo esemplare conservato intero ha anche seni da ambo le parti del corpo. La quarta statuetta si differenzia per il fatto che non ha più la testa separata dal corpo, ma in continuazione della parte superiore della 'campana' ed è unica. Questa rappresentazione è superiore alle altre, per l'esecuzione realistica: le arcate leggermente curve ed in rilievo delle sopracciglia, gli occhi grandi a mandorla, il naso più proporzionato, benché molto aquilino, le labbra pure in rilievo e le orecchie arcuate. Guardandola di profilo, il valore del modellato è ancor più accentuato: la linea della figura si continua sotto la bocca con quella del vaso e dà così l'impressione di una barba patriarcale. Si può dire del resto che questa insolita variante di statuette ricorda l'abitudine diffusa ancor oggi in certe regioni (ed in special modo nel Sud-Est europeo) di portare vasi e canestri sulla testa, prova della persistenza millenaria delle usanze. Tav.55,fig.1

È necessario menzionare anche un altro gruppo di statuette molto schematizzate, dette di tipo tessalico, perché ripetono il tipo di certe statuette del tardo neolitico della Tessalia. Quei pochi esemplari della cultura di Gumelniţa — scoperti finora solamente negli strati superiori delle stazioni di Gumelniţa e Căscioarele — sono quasi tutti di dimensioni abbastanza grandi, arrivando a volte a 20 cm di altezza. Hanno un corpo troncoconico oppure cilindrico leggermente schiacciato, senza gambe, somigliando da questo punto di vista alle statuette col vestito a campana; con l'eccezione di una sola, le cui braccia si inarcano dagli omeri e si fermano ai lati del corpo, come anse, esse hanno al posto delle braccia due piccoli prolungamenti laterali. A volte sul petto sono modellati due piccoli seni, la sola indicazione del sesso. Ma la caratteristica propria di questo tipo è l'*assenza della testa*; al posto del collo vi è un foro verticale che attraversa la statuetta fino alla base, destinato a fissare una testa modellata separatamente; finora in Romania non si sono trovate simili teste, ma in Tessalia esse sono talora scolpite nella pietra ed anche dipinte. Il modellato è quasi 'moderno' per la sua semplicità ed essenzialità. Tav.55,fig.3

Fra i vasi antropomorfi, il più prezioso è la cosiddetta 'Dea di Vidra' modellata senza testa, un vero vaso-statuetta di grandi dimensioni (oltre 40 cm di altezza). Si possono fare alcune obiezioni riguardo alla sua sagoma non troppo slanciata, con la metà superiore del corpo massiccia, e alle mani con le cinque dita tese e staccate, però il realismo del modellato, liberato da ogni tendenza schematica, mettendo in rilievo l'intero valore plastico del corpo umano, fa di questo pezzo una delle più pregevoli realizzazioni artistiche neo-eneolitiche, nell'ambito della fusione della scultura con il vasellame. La decorazione incisa disposta in zone orizzontali copre l'intero corpo, benché non si possa dire che l'ornamento contribuisca veramente al valore artistico del vaso-statuetta. Essendo assolutamente esclusa l'utilizzazione di un simile vaso a scopi domestici — fatto confermato anche dalla scoperta accanto alla 'Dea' di un ciondolo d'oro — è sicuro che anche questo, come tutti i vasi simili, ha avuto un determinato ruolo nelle pratiche del culto. Tav.56

Di uguale valore artistico è — secondo il nostro parere — una recente scoperta della stazione eneolitica di Sultana (sulle rive del lago Mostiştea), che porta una nuova testimonianza delle possibilità artistiche delle tribù gumelniţiane. Si tratta di un vaso antropomorfo, un po' più piccolo, ma al quale questa volta l'artigiano eneolitico ha modellato anche la testa — o per meglio dire la faccia — mentre al disopra di questa si apre l'orificio del recipiente con l'orlo circolare. Tav.57

Il modellatore ha accordato una gran cura alla realizzazione della figura, non omettendo alcun dettaglio, benché abbia rispettato in linea generale il canone prestabilito: le orecchie hanno la forma di grandi lobi laterali trapassati da quattro fori, le sopracciglia arcuate si collegano alla radice del naso, molto in rilievo, e gli occhi, modellati come due grandi mandorle sporgenti e fortemente incise orizzontalmente,

sembrano socchiusi. La bocca è data da un'incisione orizzontale sottolineata da una successione di otto fossette.

Un elemento interessante è costituito anche dalla posizione delle braccia, le quali non poggiano più sull'addome. Sotto il collo (un po' troppo in alto) una specie di cordone orizzontale in rilievo rappresenta schematicamente le braccia; il destro arriva fino al lato sinistro del corpo mentre il sinistro è piegato al gomito con la mano posta sotto il mento, nel gesto di sostenere la testa. Il corpo del vaso è coperto con ornamenti dipinti di colore bianco, i quali — come la decorazione incisa del vaso precedente — potrebbero rappresentare piuttosto il tatuaggio che il vestito, appunto perché questi vasi antropomorfi sono stati concepiti e modellati come nudi. La perizia con la quale sono stati modellati, la plasticità delle forme e la relativa esattezza delle proporzioni ci autorizzano ad avvicinarle alle più riuscite realizzazioni della scultura neo-eneolitica della Romania.

Accanto a simili vasi di dimensioni relativamente grandi, una serie di pezzi piccoli hanno il corpo sferoide, senza gambe, la testa modellata quasi a disco, esattamente come nelle statuette, con una forte cresta in rilievo per indicare il naso e una serie di fori ai lati del disco (le orecchie), mentre gli occhi sono incisi e la bocca è indicata da una fila orizzontale di fossette. Il corpo, di solito allungato, ha una base perfettamente orizzontale, e le braccia si alzano piegandosi come due tubi che comunicano con l'interno. Le diverse strisce e linee incise sul corpo possono essere considerate questa volta la veste, appunto perché il vaso non rappresenta un corpo nudo. Per la loro rozza esecuzione, questi vasi — come gli altri più piccoli, bi-troncoconici, senza braccia e con una piccola testa — sono assai lontani per valore artistico dai due summenzionati; del resto sono riproduzioni quasi identiche di certi tipi convenzionali, totalmente lontane dalla realtà anatomica. Tav.55,fig.4

Altri vasi, di diverse forme, si distinguono per il modellato o per l'applicazione sulla parte esterna di figure umane. Così, per esempio, sul collo di un vaso di Crivăţ è modellata una figura umana: il naso massiccio è affiancato da due occhi incisi, a forma di mandorla, con le pupille indicate da fossette, e le orecchie sono quasi delle anse non perforate. Sotto l'orlo di un altro vaso, sfortunatamente frammentario, sono modellati in rilievo gli occhi ed il naso appuntito, mentre le mani sono poste sul ventre.

A volte, incontriamo proprio delle figurine intere saldate sui vasi o sui coperchi. Una fra queste, scoperta a Vidra, possiede delle reali qualità plastiche e rappresenta un uomo seduto, con la testa quasi informe: la mano sinistra sostiene il mento, mentre la mano destra sostiene a sua volta la sinistra — gesto che ricorda la serie dei 'pensatori'. Altre due statuette simili — però femminili — provengono da Căscioarele: esse erano simmetricamente collegate sulla parte superiore di un grande vaso: le mani posano sul ventre, la testa è esageratamente grande, di forma quasi esagonale e dominata da un forte naso, la bocca è indicata da un solco sottolineato da tre fossette, mentre i lobi laterali sono al solito perforati. Tav.54,fig.3

Accanto a queste, è da considerare una statuetta modellata su un coperchio, la quale fa parte di un opera più complessa che descriveremo qui, benché contenga anche protomi di animali, anticipando un poco le sculture zoomorfe.

Approssimativamente nel centro del coperchio è stata collocata una statuetta umana seduta, ma la parte superiore sfortunatamente è rotta. Di fronte ad essa, vicino all'orlo sono state saldate due protomi di animali cornuti, attaccate l'una all'altra in modo che, a prima vista, si ha l'impressione che la statuetta rappresenti il conducente di due buoi imbrigliati, simbolicamente rappresentati dalle due protomi; però dietro la statuetta umana si trova un'altra protome di animale cornuto, rivolta all'esterno, e quindi con la schiena verso la statuetta, cosicché è difficile in- Tav.58,fig.4

terpretare l'insieme. Ad ogni modo la realizzazione supera le solite rappresentazioni isolate e insieme al piccolo gruppo statuario di Gumelniţa, descritto prima, costituisce quasi il solo tentativo di composizione scultorea. C'è da aggiungere che, essendo la statuetta umana femminile, la sua associazione con le protomi di animali cornuti aveva molto probabilmente un significato magico.

Qui crediamo che sia il caso di ricordare anche il solo vaso che conosciamo, nell'intera cultura di Gumelniţa, sul cui corpo sono stati modellati in rilievo animali. Questo vaso di forma piriforme relativamente schiacciato ma abbastanza grande, con un diametro di circa 25 cm, è stato scoperto nella stazione gumelniţiana tarda di Teiu, nella Muntenia nord-occidentale. Al disopra del cordone in rilievo che cinge nel mezzo il vaso, si alzano e si inarcano fin sotto il collo, ad intervalli uguali, quattro strisce in rilievo che terminano con una specie di prominenza romboidale e schematica che rappresenta, forse, una testa di serpente. Però da un lato e dall'altro del vaso, fra due di queste strisce-serpenti, sono modellati in rilievo due animali cornuti, visti di profilo e volti a destra, con un corpo assai lungo, due zampe, la testa-muso allungata in basso quasi quanto la zampa anteriore, un corno massiccio molto arcuato sulla schiena, il ventre molto inarcato; il loro stato di conservazione non ci autorizza ad affermare che gli animali abbiano avuto anche la coda. Tenendo conto della forma delle corna, bisogna pensare piuttosto a bovini che a cervi.

Molti vasi antropomorfi sono modellati senza testa; è naturale supporre che — per coprirli — ci fossero coperchi a forma di testa umana o con la rappresentazione di essa. E veramente, in alcune stazioni, si sono ritrovati coperchi che — senza avere proprio la forma di una testa umana — hanno tutti gli elementi che ci autorizzano a considerarli modellati non solo per coprire questo tipo di vasi, ma effettivamente per completare il loro aspetto antropomorfo.

Un piccolo coperchio di Vidra, senza avere la forma e le proporzioni di una testa umana, ridotta naturalmente, può essere tuttavia considerato un tentativo di questo genere: il naso massiccio, la bocca intagliata profondamente, gli occhi a mandorla in rilievo ed il forte mento indicato dalla linea del profilo del vaso che scende da sotto alla bocca fino all'orlo inferiore, danno un'immagine molto suggestiva. Il resto della calotta del coperchio, coperto da piccole prominenze, rappresenta probabilmente i capelli molto riccioluti. Tav.58,fig.1

Un altro esemplare, meno ben conservato, scoperto a Comana, ha anche due orecchie grandi perforate che si staccano parzialmente dal corpo del coperchio. La figura è accuratamente studiata: il naso non è più sproporzionato di fronte al resto; gli occhi sono circondati da linee profonde e la bocca è sottolineata da cinque fossette in fila orizzontale. Anche le orecchie — eccessivamente grandi — sono state perforate con cinque fossette, secondo il canone seguito, quasi senza eccezione, nelle teste delle statuette. Nell'insieme la figura ha un'aria bonaria, sorridente; e non è necessario un eccessivo sforzo di immaginazione per supporre un simile coperchio collocato sul vaso antropomorfo di Vidra; in questo modo, il vaso acquisterebbe, oltre alla testa, grande vivezza, data l'espressività della faccia. Tav.53,fig.2

Infine esiste una numerosa serie di coperchi discoidali e concavi, le cui anse cilindriche terminano in forma di testa umana stilizzata secondo il canone solito, a volte così schematizzata, che la figura umana difficilmente può essere individuata.

Anche per quel che concerne le sculture di pietra e di osso della cultura di Gumelniţa occorre sottolineare la loro eccessiva schematizzazione. In Romania finora si sono trovate solo due statuette di marmo appartenenti alla cultura di Gumelniţa, una frammentaria a Pietrele e l'altra a Gumelniţa; tenendo conto degli esemplari abbastanza numerosi scoperti in Bulgaria, i ricercatori sono stati propensi a trovare analogie con tipi simili di statuette e di statue delle Cicladi; sembra però che queste Tav.53,fig.6

siano anteriori a quelle cicladiche. Del resto si è affermato che le sculture in marmo della cultura di Hamangia avrebbero potuto costituire il punto di partenza di quelle trovate nelle stazioni della cultura di Gumelniţa; con questa teoria non possiamo esser d'accordo, perché i tipi propri di ognuna sono abbastanza diversi. La statuetta di Pietrele è troppo frammentaria per poter insistere su di essa, ma, riguardo a quella di Gumelniţa, si può dire che rappresenti in un certo modo la trasposizione in pietra di un tipo di statuetta di osso.

Tre sono i tipi di statuette antropomorfe in osso. Il primo, prismatico, intagliato senza troppa cura da metapodi di porci o di cinghiali, conserva la forma di queste ossa, così le due estremità hanno una sezione più o meno triangolare e sono più larghe; l'estremità superiore è un po' ritoccata e la cresta mediana è più appuntita per indicare il naso (che somiglia piuttosto a un becco!); i due margini laterali talora presentano un foro, più raramente due o tre (come nelle statuette di argilla). La loro altezza è di appena 6-7 cm. Il secondo tipo, di più rara osservazione, com- Tav.53,fig.7
prende esemplari intagliati in un osso grande leggermente convesso; la testa semicircolare ha due orecchie molto prolungate in basso e appuntite, il collo è lungo ed il corpo rettangolare; una serie di fori perfora i margini. Per l'eccessiva schematizzazione non si tiene quasi più conto dell'anatomia del corpo umano, ma anche la forma stessa delle ossa nelle quali sono state intagliate queste statuette ha imposto alcune restrizioni; ed è proprio per questo che alcuni studiosi hanno dato a questi pezzi un'altra interpretazione.

Invece, il terzo tipo riproduce più o meno la sagoma umana. Diciamo *sagoma* e non *corpo umano*, appunto perché queste figurine, intagliate in un osso piatto, mancano quasi dalla terza dimensione (il loro spessore non oltrepassa 1-3 millimetri); infatti i tentativi di scolpire in rilievo certi dettagli della faccia o dei piedi sono Tav.60,fig.1
abbastanza rari. I numerosi esemplari scoperti possono in linea generale iscriversi in due varianti. La prima comprende i pezzi intagliati in un osso piatto rettangolare, con due intagli ai lati, per separare la testa dal torso e questo dalla parte inferiore del corpo. Una seconda variante, molto meglio rappresentata, comprende le statuette la cui testa è stata oggetto di alcuni ritocchi per darle una forma più vicina alla realtà, benché essa rimanga quasi sempre angolare (specialmente pentagonale); la parte inferiore del corpo si assottiglia verso i piedi, di rado veramente separati verso la punta, il più delle volte solo virtualmente da un'incisione mediana verticale. L'altezza degli esemplari delle due varianti oltrepassa raramente i 10 cm. Gli occhi sono spesso indicati da due piccole fossette, la bocca da una linea orizzontale, sottolineata alle volte da una fila di fossette, mentre i due lati della testa sono perforati da due o più paia di fori. La parte centrale del corpo (quasi sempre più piccola della testa) è più o meno romboidale e sempre attraversata da un foro sulle parti laterali, per riprodurre il vuoto che rimane fra il margine del corpo e le braccia piegate al gomito e portate sul petto o sul ventre. Questa interpretazione non è affatto ipotetica; infatti alcune statuette di marmo dimostrano questo con certi dettagli di esecuzione. Il triangolo sessuale è inciso, e la parte anteriore, nella maggior parte, quella posteriore, in alcune, sono decorate da gruppi di fossette la cui interpretazione, se semplice decorazione o tatuaggio, è ugualmente incerta.

Alcune statuette di osso, molto probabilmente usate come amuleti apotropaici, hanno orecchini di rame, cinture attorno alla vita o cerchietti attorno alle caviglie.

La statuetta di marmo, nello scolpire la quale l'artigiano è stato influenzato dal Tav.53,fig.6
tipo di quelle di osso, ripete l'aspetto di queste tanto per la divisione in tre zone con intagli laterali quanto per i fori delle orecchie e le fossette sotto la linea della bocca. In queste però è scolpito il naso, e i vuoti fra le braccia arcuate ed il corpo sono molto più grandi, dato che la linea delle braccia continua sul ventre.

Le sculture zoomorfe di argilla, anch'esse numerose nelle stazioni della cultura di Gumelniţa, sono raramente modellate con abilità. Hanno generalmente le dimensioni di alcuni centimetri e la maggioranza di quelle, la cui testa si è conservata, rappresenta animali cornuti, piuttosto buoi che pecore o capre. Anche qui la schematizzazione ha imposto la sua pesante impronta, di modo che molti pezzi assomigliano a dei cavalletti per tagliare la legna. Alcuni hanno una prominenza sulla schiena, una vera gobba — benché naturalmente né i cammelli né gli zebù, vivessero su questi territori nell'epoca neolitica! — e molti hanno un foro sulla schiena, oppure in cima alla testa, che arriva fino alla bocca dell'animale. Non è, però, meno veritiero che gli esemplari riusciti non mancano; in realtà molte fra le teste staccate dai rispettivi corpi possiedono notevoli qualità plastiche. Ricordiamo così una testa di montone (?) di Gumelniţa; un'altra sempre di montone — questa volta certa — da Căscioarele, ha le corna ricurve orizzontalmente, gli occhi semicircolari, la testa allungata ed il muso ben modellato. Infine, merita d'essere citata anche la statuetta di un caprone, sempre di Căscioarele, le cui corna abbastanza larghe sono protese lateralmente e perforate, gli occhi sono intagliati ai lati della testa allungata ed il muso ha indicate le narici e la bocca. Senza dubbio, però, la più riuscita rappresentazione di animali di tutta la cultura di Gumelniţa è la statuetta di volpe da Pietrele, rappresentata in atteggiamento di riposo ma anche di agguato, con la testa leggermente rivolta verso la coda ed il corpo arcuato, con le zampe raccolte sotto e lungo il corpo. Benché non arrivi a 6 cm di lunghezza, e non tutti i dettagli siano correttamente modellati, l'attitudine dell'animale, che sembra precedere il movimento, è espressa con molta abilità.

Tav.58,fig.6

Tav.54,fig.4

Una serie di statuette di istrici è di un grande realismo; tutto contribuisce a dare questa impressione: il muso piccolo, gli occhi — due piccoli fori —, il corpo gonfio ed allungato, coperto sia con creste in rilievo sia specialmente con innumerevoli piccole prominenze che suggeriscono felicemente gli aculei, le quattro corte zampine e la piccola coda.

Tav.54,fig.5 (a destra)

Infine, le statuette di uccelli, abbastanza frequenti, sono generalmente modellate con le ali tese, con un sostegno cilindrico allargato alla base, che sostituisce le zampe. Il collo lungo e ricurvo di alcune suggerisce oche o altri grandi uccelli in volo, benché naturalmente l'identificazione sia ipotetica. Le penne delle ali sono riprodotte con linee parallele incise.

Tav.54,fig.2 (a destra)
Tav.58,fig.5

Fra i vasi zoomorfi della cultura di Gumelniţa, abbastanza numerosi, non ricorderemo che alcuni esemplari. E, benché possa sembrare strano, inizieremo la loro descrizione con un frammento da Căscioarele, alto appena 7,2 cm, che però contiene elementi talmente inediti, nella plastica neo-eneolitica romena, da meritarsi questa priorità. Del vaso non si è conservata che la parte anteriore della testa, dall'aspetto vagamente umano con un muso-naso verticale imponente e gli occhi modellati in rilievo; delle due orecchie (o corna?) non è rimasto che un solo moncone di base. Ma sulla fronte scendono le gambe di una piccola statuetta umana, purtroppo rotta alla vita, che è collocata sulla sommità della testa dell'animale. Forse anche a causa dell'evidente sproporzione fra le dimensioni della figura umana miniaturizzata e quelle della testa dell'animale, questa combinazione insolita è quanto mai suggestiva e ci mostra che gli artigiani neo-eneolitici si cimentavano, più spesso di quanto si potesse credere, nella composizione multipla. D'altra parte questo pezzo ci obbliga a pensare di nuovo a certe scoperte di Creta, dove — come si sa — esistono alcune rappresentazioni umane su animali o su vasi zoomorfi. Tenendo però conto del fatto che, secondo la cronologia del C_{14}, il frammento di Căscioarele precede di mille anni i pezzi di Creta ai quali facciamo riferimento, è difficile ammettere qualche legame di filiazione in un senso o nell'altro.

Tav.53,fig.1

Passando ora ai vasi zoomorfi comuni, ricordiamo in primo luogo un vaso col corpo quasi emisferico, su quattro zampe, con protome taurina schematizzata e coda, con decorazione dipinta. Scoperto a Calomfireşti-Teleorman, è analogo a un esemplare di Sultana, che è stato erroneamente chiamato dallo scopritore 'vase crapaud': dal momento che ha protome di animale cornuto non può essere un rospo; le protomi cornute di questi vasi sono modellate esattamente come quelle del coperchio, con figura umana e protomi cornute, sopra descritto. Un simile vaso (con corpo di animale) di Hîrşova ha, in luogo di protome cornuta, una testa umana stilizzata secondo il canone tanto spesso incontrato, costituendo in questo modo una rara combinazione ibrida. Un altro vaso, pure di Gumelniţa, i cui piedi sono scomparsi e la parte superiore è modellata come una figura umana, con occhi e naso, ricorda una sfinge. Tav.54,fig.1 Tav.59,fig.1

Non mancano poi numerosi vasi di tipo *askos*, taluni con piccoli piedi, proprio come nei vasi zoomorfi, accanto ai quali un vaso-uccello da Căscioarele, con il corpo allungato, alette laterali e alto basamento, ci fa rimpiangere che anche questa volta al posto della testa si trovi l'orificio del recipiente... Un *rhyton* scoperto da molto a Gumelniţa, dalla forma di corno, ha due occhi ed un naso curvo e prolungato, suggerendo l'immagine di un essere fantastico. Tav.54,fig.5 (a sinistra)

Alcuni piccoli coperchi modellati in forma di teste di animali sembrano destinati proprio ai vasi zoomorfi senza testa. Fra essi conviene ricordare alcuni esemplari scoperti a Vidra, fra i quali si nota una testa di cervo mirabilmente realizzata; le corna sono per sfortuna spezzate vicino alla base, ma il resto della testa, con il muso allungato, è modellato in maniera abbastanza simile alle figure umane; al di sopra degli occhi a mandorla in rilievo, si inarcano due sopracciglia spesse, vere sopracciglia di uomo che scendono a spigolo fino alla punta del muso e danno l'impressione di un naso umano; di profilo però la somiglianza con una figura umana diminuisce, tanto più che gli orecchi sporgono lateralmente. Tav.59,fig.3

Un altro coperchio, modellato con un naso lungo arcuato in basso, ha suggerito allo scopritore l'immagine di un tapiro — benché sia sicuro che animali simili non esistevano nelle zone danubiane nell'epoca neo-eneolitica. Tav.59,fig.4

Le teste di animali cornuti — alcune assai schematizzate, altre più realistiche e più suggestivamente modellate — decorano diversi vasi delle stazioni della cultura di Gumelniţa, essendo utilizzate come anse o come semplici elementi decorativi. Una di queste protomi di animale cornuto, piuttosto un toro che un montone, si può vedere su di un grande coperchio convesso; non è né ansa né maniglia, essendo piazzata troppo sul margine: la testa, col muso abbastanza sottile e leggermente intagliato, per abbozzare la bocca, ha due corna gigantesche inarcate orizzontalmente, eleganti e simmetriche fino al margine del coperchio. La pittura policroma dell'intera superficie esterna del vaso, a fasce di diversa larghezza, giustifica la supposizione che questo coperchio non fosse destinato all'uso domestico giornaliero, ma piuttosto alle pratiche di culto. Tav.58,fig.3

Un'importante posizione nella scultura della tappa finale dell'eneolitico romeno occupano quattro pezzi scolpiti in pietra, una nel calcare e le altre nella diorite. Fra queste, due si sono trovate nelle stazioni della cultura di Cucuteni, una nella stazione eponima di Sălcuţa e l'altra in una tomba appartenente alle tribù delle tombe con ocra. Esse non sono state descritte nel quadro della scultura delle rispettive culture, poiché ci è sembrato inutile ripetere la medesima descrizione e le medesime osservazioni, dato che tre di questi pezzi sono simili.

Una scultura scoperta a Hărman — in una stazione appartenente alla cultura di Cucuteni-Ariuşd — rappresenta una testa di serpente, oblunga, con due occhi sporgenti da una parte e dall'altra di una leggera cresta longitudinale, mentre una linea incisa alcuni millimetri sotto il margine inferiore indica certamente la bocca; la testa

ha un breve prolungamento sulla nuca per facilitare l'attacco di questo pezzo al manico. È vero che nella stazione di Hărman si sono ritrovati anche oggetti appartenenti ad altre culture, oltre a quelli dell'aspetto Ariuşd della cultura di Cucuteni, però lo scopritore non aveva nessun dubbio nell'attribuire questa testa di serpente allo strato cucuteniano e anche noi non abbiamo alcun motivo per dubitare di questa affermazione, anche se, certamente, essa rappresenta finora un *unicum* nella cultura di Cucuteni.

Le altre tre sculture — scoperte a Sălcuţa (in Oltenia), a Fedeleşeni (in Moldavia) e a Casimcea (in Dobrogea) — rappresentano tutte la testa del medesimo animale, variamente interpretato a causa dell'eccessiva schematizzazione dei primi due pezzi; secondo il nostro parere, però, non possono essere che teste di cavallo. Tav.60,fig.2-4

In un primo momento, però, trent'anni fa, quando non si conoscevano che le prime due, appunto molto schematizzate, noi stessi proponemmo di interpretarle come teste di ippopotami, connettendole con le relazioni di scambio, nel III millennio, fra l'Egitto e le regioni carpato-danubiane; però, dopo la scoperta dell'esemplare di Casimcea, non abbiamo più potuto dubitare del fatto che esse rappresentino teste di cavalli. La roccia estremamente dura nella quale sono state scolpite le prime due, come la tendenza allo schematismo, non hanno permesso agli scultori eneolitici di imprimere tratti più vicini alla realtà. Invece il pezzo di Casimcea, scalpellato in una roccia assai più tenera, rispetta abbastanza bene la realtà, così da facilitarci l'identificazione dell'animale rappresentato: il muso con le frogie fortemente rigonfie, le prominenze che accennano gli orecchi, gli occhi e le linee in rilievo indicanti probabilmente elementi di bardatura, dimostrano che si tratta di una testa di cavallo. Il fatto che altri sei pezzi simili siano stati ulteriormente trovati a distanze notevoli — tre nell'URSS a nord del Caucaso e nell'Ucraina, un altro nella Macedonia iugoslava e il sesto nella Bulgaria sud-orientale — ne giustifica l'appartenenza alla medesima corrente culturale e dimostra le relazioni delle tribù locali con le tribù nord-pontiche. Ma anche se esse appartenessero esclusivamente a queste tribù spostatesi verso l'Ovest e Sud-Ovest alla fine del neolitico, e quindi posteriori alle culture eneolitiche della Romania, vista la loro importanza per la storia dell'arte di questo periodo finale dell'eneolitico, era necessario menzionarle. Tanto più che le sculture in argilla delle culture del periodo di transizione verso l'età del bronzo non si possono comparare né come numero né come valore artistico a quelle delle culture neo-eneolitiche.

Esattamente come nel campo della ceramica, durante alcuni secoli della seconda metà del III e del principio del II millennio — che costituiscono il periodo di transizione dall'eneolitico all'epoca dei metalli, rispettivamente a quella del bronzo —, date le profonde trasformazioni sociali e culturali causate tanto dal progresso dei mezzi di produzione e delle forze di lavoro quanto dall'impulso dato dalle tribù venute dal levante, non si sono avute condizioni propizie per un progresso dell'arte. Parallelamente alla decadenza dell'arte decorativa della ceramica, assistiamo anche alla decadenza e all'impoverimento delle realizzazioni scultoree, le quali richiedevano non solo talento ed abilità, ma anche molta tranquillità e meditazione, condizioni che il nomadismo accentuato dei nuovi venuti, le trasformazioni della struttura economica e sociale, imposte o accelerate da queste migrazioni, non hanno più potuto assicurare.

D'altronde l'indoeuropeizzazione delle popolazioni indigene, fenomeno che si verifica proprio in questo periodo di transizione, parallelo alle trasformazioni sociali, cambia in molti sensi lo stesso concetto riguardante il mondo e la vita. L'organizzazione patriarcale, i cui albori si situano, a nostro parere, proprio nell'epoca neolitica, si precisa ora in modo definitivo, contemporaneamente a questa trasformazione sociale. Il culto della fecondità e della fertilità, nato dalla vecchia organizzazione so-

ciale e legato ad essa, scompare e, nello stesso tempo, scompaiono quasi totalmente anche le sue rappresentazioni scultoree. Le rare sculture del periodo di transizione sono soltanto pallide reminiscenze realizzate con mezzi alquanto modesti.

Conviene però ricordare alcune statuette della cultura di Folteşti-Usatovo, tanto schematizzate che difficilmente si può individuare in esse il corpo umano (un corpo cubico con un lungo collo relativamente cilindrico), oppure quei pochi pezzi frammentari della cultura di Horodiştea del nord della Moldavia, modellati nei limiti dei tipi cucuteniani, e infine le statuette delle culture di Cernavoda, assai modeste come valore plastico. Fra queste ultime, da menzionare le statuette di argilla con il corpo relativamente piatto e decorate con una fila di punzonature sui margini; alcune sono sedute, tutte sembrano rappresentazioni femminili, giudicando dai seni modellati in rilievo. Tav.61,figg.1-3

Più importante, perché indica un legame con la scultura delle culture indigene, è una grande statuetta di osso, scoperta nella stazione di Olteniţa-Renie, che riproduce esattamente il tipo delle statuette in osso della tarda fase della cultura di Gumelniţa, con il corpo rettangolare, il collo lungo e la testa prolungata lateralmente e in basso con due lunghe orecchie. Questa scoperta sembra confermare il contatto cronologico fra gli inizi della cultura di Cernavoda I e la tarda tappa della cultura di Gumelniţa. Il medesimo legame è suggerito, del resto, anche da un frammento di statuetta di argilla la cui testa è stata modellata secondo il tipo gumelniţiano, col naso ' en bec d'oiseau ' e con tre forellini da ambo le parti della testa, esattamente come molte fra le statuette della cultura di Gumelniţa. Tav.53,fig.7

Fra le statuette di argilla della cultura di Cernavoda III — tutte con il corpo quasi perfettamente piatto e schematico, con l'aspetto quindi della sagoma — la maggior parte sembrano appartenere a un tipo derivato da quello tessalico, incontrato come abbiamo veduto anche nella cultura di Gumelniţa, che, al posto del collo, ha un foro fra gli omeri, per introdurvi una testa modellata separatamente. Decorate con incisioni e punzonature, alcune hanno una specie di sciarpa incisa attraverso il corpo; un'altra statuetta maschile (la cui testa, benché manchi, è stata modellata col medesimo pezzo di argilla del resto del corpo) ha inciso sul petto un pugnale dalla lama triangolare. Tav.61,fig.2 Tav,.61,fig.3

Infine, ricordiamo anche la presenza di alcune statuette nelle stazioni della cultura di Coţofeni, tanto antropomorfe quanto zoomorfe; alcune delle prime sono abbastanza riccamente decorate con la tecnica delle punzonature successive, specifica della decorazione della ceramica di questa cultura. Tav.61,figg.4,5

Non possiamo concludere queste brevi indicazioni sulla scultura del periodo di transizione senza ricordare le due o tre statue in pietra, di grandezza naturale, scoperte in Dobrogea. Esse appartengono senza dubbio alle tribù delle tombe tumulari a ocra rossa e hanno corrispondenti nelle steppe nord-pontiche. Benché assai primitivamente lavorate, esse sono le sole vere statue del neo-eneolitico romeno. Oltre ai dettagli somatici, su ambo le faccie sono state incise diverse armi, che ci servono anch'esse per datare queste sculture. Tav.61,fig.6

In ogni caso possiamo già affermare che, alcuni secoli più tardi, certe tribù dell'età media del bronzo creeranno opere scultoree di grande valore artistico; non solo la loro forma e decorazione sarà un'altra, ma lo stesso scopo e concetto dal quale prenderanno vita saranno completamente diversi, anche se in alcuni dettagli si potrà scorgere una continuità. Invece, se con la fine del neo-eneolitico si interrompe la continuità culturale, la continuità etnica non può essere negata; anzi, essa deve essere sostenuta con fermezza, poiché né allora, né più tardi, i nuovi venuti hanno potuto sopraffare, altro che temporaneamente, i numerosi indigeni stabiliti qui da millenni. Non possiamo dare un nome a questi indigeni neo-eneolitici, accontentandoci di in-

dicarli come i creatori dell'una o dell'altra delle culture la cui denominazione è legata ai nomi attuali delle località dove sono state per la prima volta identificate; però, con l'età del bronzo e con la definitiva indoeuropeizzazione delle tribù carpato-danubiane-balcaniche, si può parlare degli antenati dei traci. Dopo secoli e millenni, da questi si staccheranno i geti danubiani e i daco-carpatici, antenati che la colonizzazione romana ed altri apporti etnici hanno trasformato a poco a poco in romeni.

CAPITOLO V

L'arte dei metalli dell'epoca eneolitica e del periodo di transizione verso l'età del bronzo

Già da una tappa abbastanza antica dell'epoca neo-eneolitica della Romania, alcune tribù della zona carpato-danubiana hanno cominciato ad adoperare due metalli che si trovavano relativamente abbondanti in questa regione, prima il rame e poi l'oro. Benché si siano fatte poche analisi, si può sostenere che si trattasse di metalli locali, non portati da altre regioni. Questo non significa, però, che la metallurgia dell'oro e del rame abbia costituito un'invenzione propria delle popolazioni locali, poiché è molto più probabile che essa sia stata introdotta in seguito ai legami con altre popolazioni, che già da molto tempo avevano cominciato a lavorare questi metalli, e in primo luogo con le popolazioni dell'Asia Anteriore, piuttosto che con quelle del Caucaso.

All'inizio si è adoperato il rame per utensili molto piccoli — punteruoli, aghi, ami per la pesca, ecc. — e per piccoli oggetti di ornamento, mentre l'oro è naturalmente utilizzato solo per oggetti destinati all'ornamentazione; solamente più tardi, verso la fine dell'epoca eneolitica e durante il periodo di transizione, sono apparsi strumenti di lavoro in rame più consistenti — grandi scalpelli, asce, alcune col foro per il manico, di dimensioni apprezzabili quelle con taglienti incrociati; però tutti questi oggetti non hanno alcun legame con *l'arte* preistorica, non avendo essi nessuna decorazione.

A quanto si sa, per lungo tempo gli oggetti di metallo erano ottenuti esclusivamente con la tecnica del martellamento; più tardi si arrivò alla tecnica della fusione in stampi. Tutti gli oggetti di rame e d'oro che saranno menzionati in questo capitolo sono stati lavorati con la tecnica del martellamento.

Fra i diversi oggetti ornamentali di rame, pochi meritano di essere qui menzionati, poiché il più delle volte si tratta di perle di diverse forme. Quei pochi braccialetti a più spirali — scoperti in alcune delle stazioni della cultura di Cucuteni — non sono decorati e perciò non hanno legami con l'arte decorativa, mentre gli aghi con il capo a doppia spirale, specifici per la cultura di Gumelniţa, per quanto eleganti siano, sono lontani dall'essere dei reali prodotti d'arte anche minore. Solamente pochi dischi di rame, piuttosto ovali che circolari e di solito concavo-convessi, decorati con file di punti nella tecnica ' a sbalzo ', tanto attorno al margine quanto sul resto della superficie, possono essere ricordati appunto per questa modesta decorazione.

Gli oggetti d'oro, benché molto inferiori di numero a quelli di rame, rappresen-

tano gli inizi dell'oreficeria nella zona carpato-danubiana, essendo spesso decorati. I più antichi sono stati scoperti nelle stazioni della cultura di Gumelniţa, alcuni nelle stazioni della cultura di Cucuteni, altri sono stati attribuiti alla cultura di Bodrogkeresztúr della Transilvania, considerata proprio una cultura del periodo di transizione, benché in realtà sia stata contemporanea, almeno parzialmente, alle due culture eneolitiche sopra ricordate.

Fatta eccezione di quelle poche perle d'oro, sulle quali non è necessario soffermarci, tutti gli altri oggetti d'oro neo-eneolitici e del periodo di transizione verso l'età del bronzo sono pendagli, naturalmente il più delle volte con un significato magico-apotropaico.

Il primo di questi oggetti della cultura di Gumelniţa — da noi scoperto nel 1925 — ha forma di corna 'di consecrazione' capovolte, con la parte centrale quasi rettangolare e lunga e con le corna leggermente arcuate. La sua forma indica il suo ruolo magico-apotropaico. I margini sono percorsi da una fila di piccole prominenze a sbalzo molto regolari ed ugualmente punzonate, che poi scendono anche sulla metà della porzione centrale, in modo che questa è coperta da quattro file parallele di piccole prominenze. Benché modesto, questo ornamento è una delle più antiche prove nel campo della gioielleria nel territorio romeno. Tav.62,fig.1

Due altri pendagli d'oro sempre di questa cultura, a forma circolare, con un gran foro nel centro e un prolungamento più o meno trapezoidale nella parte superiore — ove sono perforati per appendere o fissare l'oggetto — non presentano decorazioni: data la loro forma sono stati considerati rappresentazioni molto schematizzate di idoli del tipo 'en violon'. Tav.62,fig.2

Il pendaglio d'oro della stazione Traian-Dealul Fîntînilor, datato nella fase A-B della cultura di Cucuteni, può essere messo, riguardo alla forma, in connessione con gli ultimi pendagli ricordati, con la differenza che la porzione trapezoidale della parte superiore costituisce più della metà della lunghezza dell'oggetto, è decorata lungo i tre lati diritti con una fila di piccole prominenze a sbalzo e presenta quattro forellini. Hortensia Dumitrescu, che ha studiato questo pezzo, lo considera importato dalla Transilvania, a motivo degli stretti legami con gli oggetti d'oro di questa zona appartenenti alla cultura di Bodrogkeresztúr. Fra questi ultimi, oltre ad alcuni pezzi con forma vicina a quella del pendaglio di Traian, avendo anch'essi due piccole prominenze, una speciale menzione merita il grande pendaglio del tesoro di Moigrad. Diverso da tutti gli altri pezzi, le cui dimensioni non oltrepassano 2-4 cm di altezza, il grande pendaglio di Moigrad, fatto con una lastra d'oro, ha più di 30 cm di altezza e pesa oltre 750 grammi. Benché nelle linee generali abbia la medesima forma, non si tratta più di una specie di anello piatto con un prolungamento trapezoidale nella parte superiore, ma di una grande placca con un foro nel centro; sopra questo sono due prominenze abbastanza grandi, nella tecnica a sbalzo, e sopra ancora si trovano simmetricamente quattro forellini. Tav.62,fig.5 Tav.62,figg.3,4 Tav.62,fig.8

È probabile che anche questo pezzo sia stato un idolo del medesimo tipo 'en violon', però, indipendentemente dal suo significato, esso costituisce una prova della maestria degli artigiani di questo periodo.

Del medesimo tesoro fanno parte alcuni pezzi più complicati, considerati 'idoli' con le braccia tese, però di questo non siamo affatto certi. Aventi una lunghezza (o altezza) variante fra 8,5 e 9,7 cm. sono tagliati in un'approssimativa forma di croce e terminano con due spirali che si attorcigliano in senso contrario, tanto nella parte inferiore quanto nei due bracci laterali. Tutti e due sono decorati con cerchi di puntini (i seni?), però uno di essi ha anche due ganci spiralici accostati, con i capi contorti in senso contrario, che sembra rappresentino due corna e ricordano in una Tav.62,fig.6

certa misura ed inaspettatamente il pendaglio in forma di corna 'di consecrazione' di Gumelniţa.

Per quanto modesta ai suoi inizi, l'arte del metallo del periodo eneolitico può essere considerata il preludio dell'arte dei metalli dell'età del bronzo, la quale arriverà a meravigliose realizzazioni tanto nel dominio della nuova lega — il bronzo — quanto in quello dell'oro.

Parte seconda

L'arte dell'età del bronzo

CAPITOLO I

Delimitazioni cronologiche dell'età del bronzo

Benché si sia affermato che nella regione sud-orientale della Romania gli inizi dell'età del bronzo risalgono già agli ultimi secoli del III millennio — basandosi questa affermazione esclusivamente sul fatto che alcune culture del periodo di transizione del basso Danubio sono contemporanee e presentano affinità con le culture del bronzo recente anatolico — gli argomenti invocati in favore di un inizio tanto lontano non sono sostenuti da prove e fatti convincenti. Noi crediamo che quando in una regione mancano le prove di una metallurgia locale del bronzo, e addirittura gli oggetti in questa lega, importati attraverso gli scambi, non sia il caso di parlare dell'età del bronzo; tanto più che in questa regione non è esistita una vera e propria metallurgia del rame, che possa aver costituito un'eventuale premessa necessaria all'apparizione tanto rapida della metallurgia del bronzo. Poiché in tutto lo spazio carpato-danubiano del territorio romeno la metallurgia del rame è stata molto modesta, come abbiamo detto prima, non si può affermare che nell'economia di queste tribù la metallurgia abbia avuto un ruolo così decisivo, da determinare il loro passaggio a quel livello di civiltà materiale superiore che è certamente l'epoca dei metalli. La sola eccezione è data dalla cultura di Bodrogkeresztúr, infiltratasi dall'Ungheria dove ha costituito veramente una cultura dell'età del rame, ancora *prima* della fine dell'epoca eneolitica ed i cui utensili sono passati a est e a sud dei Carpazi.

È vero che anche per l'Europa centrale (ad esempio per l'Ungheria) è stata proposta la sostituzione della data 'tradizionale' del 1800-1700 prima dell'era volgare per gli inizi dell'età del bronzo, con la data del 2000, invocando come principale argomento gli essenziali cambiamenti sul piano economico-sociale che hanno avuto luogo attorno a questa data nelle rispettive regioni. Però le più recenti ricerche hanno dimostrato che queste trasformazioni economico-sociali hanno avuto inizio già verso la metà del III millennio — come abbiamo detto poco fa — dunque alcuni secoli prima del passaggio dal III al II millennio. In questo modo, il periodo rispettivo, giustamente chiamato di transizione, non è stato più un breve, semplice 'intermezzo' fra l'epoca neo-eneolitica e l'età del bronzo.

Del resto, ci sembra che fintanto che, per designare le diverse grandi epoche della preistoria dell'umanità, usiamo denominazioni legate alla materia prima o al metallo che ha costituito l'elemento essenziale per la confezione degli utensili e delle armi, la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra non possono essere fissati in relazione ai criteri di ordine economico-sociale se non quando esse siano state determinate proprio dall'apparizione di nuovi materiali e tecniche, ciò che non sempre è avvenuto.

Per il momento, per evitare confusioni, è preferibile attenersi a questi criteri. Di conseguenza, per noi, l'inizio dell'età del bronzo deve coincidere con quello dell'epoca in cui questa lega è entrata nella vita economica delle società rispettive e dunque in una data regione, e, adottata dalle popolazioni, ha dato origine a una metallurgia locale.

Nel medesimo tempo, per permetterci un'anticipazione e una parentesi, ci sembra errato situare gli inizi dell'età del ferro nello spazio carpato-danubiano e anche più lontano nell'Europa centrale in un periodo (XIII sec.) nel quale, non solo mancano le prove di una metallurgia locale del nuovo metallo, ma mancano anche i pezzi importati, oppure quelli lavorati da artigiani nomadi venuti dalle regioni dove le popolazioni erano già passate nell'età del ferro, dal momento che colà esisteva una metallurgia locale di questo metallo.

Secondo questo concetto e tenendo conto dei dati conosciuti, non crediamo necessario situare l'inizio dell'età del bronzo in Romania prima della data tradizionale accettata per l'intera Europa centrale, ossia intorno al 1800-1700 prima dell'era volgare. Questo ci pare valido anche per le regioni sud-orientali del paese, anche se qui si sono fatti sentire prima gli influssi dell'età del bronzo egeo-anatolica.

Però, se la tecnica della preparazione della nuova lega è stata introdotta dall'esterno — e bisogna ammettere che essa sia dovuta a una corrente culturale e a scambi economici dalle regioni meridionali egeo-anatoliche, e non da quelle caucasiche — non significa che anche in questo caso si possa parlare di nuovi apporti etnici, così come è successo alla fine dell'epoca eneolitica e all'inizio del periodo di transizione.

Dal punto di vista economico-sociale, in questo periodo l'agricoltura primitiva è ritornata in primo piano, il che significa lo stabilirsi di stanziamenti umani nel territorio, come dimostrano le stazioni con livelli successivi di abitazioni; senza dubbio anche l'allevamento del bestiame occupa un posto importante nell'economia delle tribù, però il seminomadismo pastorale ha cessato di essere una caratteristica, come è stata nel periodo di transizione. Durante l'età del bronzo si fondono tra loro le tribù e si arriva abbastanza presto alla democrazia militare, organizzazione sociale favorita dall'uso sempre più intenso della nuova lega, non solo per gli utensili e gli ornamenti, ma anche per le armi.

D'altra parte, durante il periodo di transizione, dal punto di vista etnico e linguistico, è accaduto un doppio processo di assimilazione, o meglio, un ampio processo con due aspetti: uno è quello della fusione dei nuovi venuti con la grande massa indigena delle popolazioni eneolitiche ed il secondo è quello dell'indoeuropeizzazione linguistica di questi ultimi.

Solo d'ora in avanti si può dare un nome alle popolazioni che abitavano lo spazio carpato-danubiano e le regioni limitrofe espandendosi specialmente a sud; si tratta delle tribù proto-traciche, antenate dei traci dei tempi storici.

Lungo i millenni che seguono, la continuità etnica si manterrà costantemente, malgrado le successive e saltuarie infiltrazioni, nelle zone carpato-danubiane, di popolazioni allogene, che infatti non avranno la forza di interromperla.

Si può dunque dire che l'inizio dell'età del bronzo coincide con il concludersi del complesso processo della sintesi culturale, etnica e linguistica della fine del periodo di transizione. E perciò non c'è da meravigliarsi se la prima cultura dell'età del bronzo carpato-danubiano — la cultura di Glina — costituisce una sintesi locale, nata dalla fusione di alcuni vecchi elementi (cosa che ha indotto alcuni ricercatori a situare il suo inizio già nel periodo di transizione e solamente le tappe seguenti nell'età propriamente detta del bronzo) e neanche se la maggior parte delle culture del

periodo di transizione passano di fatto la soglia dell'età del bronzo. La maggioranza delle culture del bronzo, che non sono sorte dal substrato di Glina, sono invece nate direttamente da quello delle culture di transizione.

Naturalmente, non è questo il momento di discutere più lungamente questi problemi. Però crediamo opportuno ricordare che in seguito alle intense ricerche e agli studi degli ultimi decenni riguardanti l'età del bronzo nel territorio della Romania, si è proposta, invece di una divisione quadripartita di quest'epoca, una tripartita: il periodo inferiore, medio e recente. Si è rinunciato in tal modo al sistema cronologico di Reinecke, come pure ad altri sistemi cronologici, legati ad altre regioni, i quali però non aderiscono alla realtà della Romania. In linea generale questa divisione tripartita ci sembra fondata, con una certa riserva riguardante la data (1300 prima dell'era volgare), proposta a volte per la fine dell'età del bronzo, e quella troppo antica preconizzata per l'inizio dell'epoca del ferro (1200 prima dell'era volgare). Al massimo potremmo ammettere un prolungato periodo di transizione verso l'età del ferro, benché anche così non pare affatto naturale che proprio il periodo del più esuberante sviluppo della metallurgia del bronzo — e anche dell'oro —, nello spazio carpatico, sia separato dal suo quadro naturale, che è appunto l'età del bronzo. Ci sembra una doppia contraddizione di ordine cronologico sia collocare l'inizio dell'età del bronzo carpato-danubiano in un periodo in cui la lega era ancora completamente sconosciuta in questa regione, sia voler separare il periodo di massimo sviluppo della sua metallurgia dal contesto generale. Ecco perché, come non crediamo che si possano datare gli inizi dell'età del bronzo anteriormente all'anno 1800 prima dell'era volgare, quando le popolazioni carpato-danubiane conducevano una vita a carattere neo-eneolitico, così non siamo del parere che la fine dell'età del bronzo possa essere situata verso il 1300 prima dell'era volgare.

Nonostante l'ampiezza delle ricerche degli ultimi decenni, permane tuttora, per alcuni aspetti, una certa incertezza sulle culture del periodo di transizione che si sono prolungate oltre l'inizio dell'età del bronzo. In tal modo, benché probabile, non è assolutamente certo che in alcune regioni della Transilvania la cultura della ceramica decorata con punzonature successive (Furchenstichkeramik) si debba porre esclusivamente all'inizio dell'età del bronzo, e se — e in che misura — nella Moldavia e nella Dobrogea le ultime tappe delle culture di Horodiştea-Folteşti-Cernavoda si siano prolungate nell'età del bronzo; in ogni caso si può affermare che esse *non* sono divenute vere culture del bronzo. Questa incertezza è accentuata anche dal fatto che non si può affermare che le diverse culture, iniziate nel primo periodo dell'età del bronzo, si siano formate proprio ai primordi di questo.

Nella maggior parte della Muntenia, nell'Oltenia e nel sud-est della Transilvania si forma sulle basi locali del periodo di transizione una nuova sintesi, la cultura di Glina. Forse proprio all'inizio di questo primo periodo, ma in ogni caso prima della sua fine, si stabilisce nella zona di sbocco del Mureş la cultura di Periam-Pecica, che fa parte di un grande complesso culturale che ricopre una regione abbastanza estesa nella valle media del fiume Tisa. La medesima cosa sembra valevole anche per i più antichi aspetti del gruppo Mokrin-Vatina del Banat, sebbene la cultura di Vatina sia specialmente caratteristica del periodo medio e tardo dell'età del bronzo di questa regione.

Un periodo particolarmente fiorente dell'età del bronzo nel territorio della Romania è la sua fase media. Agli inizi di questa, la situazione è del resto molto più chiara; sempre nel medesimo tempo si accentua l'influsso miceneo del sud, che, come vedremo, porterà ad un'esuberante rifioritura della decorazione spiraliforme nella ceramica e la sua introduzione su molti oggetti metallici. Del resto, possiamo domandarci se il progresso generale della cultura indigena non si debba, in ugual mi-

sura, tanto al naturale processo di evoluzione su basi locali quanto a queste influenze sempre più profonde della civiltà egea.

Comunque sia, in questo periodo medio dell'età del bronzo l'immagine che ci offrono le ricche e variate scoperte è molto più chiara. Ora si formano o si stabilizzano definitivamente una serie di culture, fra le quali molte, del resto, continueranno la loro esistenza anche nel periodo tardo. Così a nord del Danubio, nella pianura della Muntenia, si forma la cultura di Tei, la quale, oltre a durare a lungo in questa regione, si diffonderà all'inizio anche nella Transilvania meridionale e orientale. A nord e nord-est della zona di formazione della cultura di Tei fiorisce — forse proprio durante la tappa antica dell'età del bronzo — la cultura di Monteoru, che penetra presto anche nella metà meridionale della Moldavia e, in minore misura, anche nel sud-est della Transilvania. Abbastanza probabilmente, essa è nata sullo sfondo della prima tappa della cultura di Glina, ed è una fra le più importanti manifestazioni di questo periodo, che si svolse in special modo nella regione delle colline sub-carpatiche. Tanto nelle stazioni-cittadelle quanto nei cimiteri di inumazione, con la caratteristica posizione rannicchiata degli scheletri, si sono scoperte, accanto alla ceramica, armi e oggetti ornamentali in bronzo, armi di pietra, oggetti di ornamento d'oro e d'ambra.

Nella metà settentrionale della Moldavia si incontrano le stazioni delle tribù della cultura di Costişa, penetrata dal nord probabilmente ancora nella tappa precedente e a mano a mano sostituita, per lo meno parzialmente, dalle infiltrazioni verso nord della cultura di Monteoru. Ad ovest dell'area di diffusione della cultura di Tei, cominciando dalle regioni occidentali della Muntenia, dalla Oltenia e da una parte del Banat — però avendo il proprio nucleo nella zona del centro e del nord dell'Oltenia — è conosciuta la cultura di Verbicioara. Come le altre culture dell'età del bronzo, essa si sviluppa lungo una serie di fasi fino alla fine di questa e presenta legami di filiazione con la cultura di Periam-Pecica. Quest'ultima, apparsa già dalla tappa precedente, come abbiamo ricordato, si è formata sulle basi locali del periodo di transizione, probabilmente fecondata da elementi venuti dal sud, della Penisola Balcanica.

Nella zona centrale e meridionale del Banat, sullo sfondo più antico delle culture di Kostolac e Vučedol — ma anche con il contributo del gruppo Periam-Pecica — fiorisce, come abbiamo detto, la cultura di Vatina, che fa parte integrante del grande complesso delle culture dei campi di urne della valle media e, parzialmente, di quella inferiore del Danubio. Fra queste, specifica del territorio romeno è la cultura di Gîrla Mare-Cîrna, le cui tribù, scese lungo il Danubio fin verso l'Olt, si infiltrano solo in modo sporadico verso l'interno dell'Oltenia.

Nella Transilvania orientale, la cultura di Tei è ben presto sostituita dalla cultura di Sighişoara-Wietenberg, la quale occupa l'intera zona dell'altopiano transilvano e si estende abbastanza lontano verso il nord-ovest. Essa è probabilmente nata sul substrato locale del periodo anteriore, in seguito alle influenze venute dal sud, che si fanno sentire tanto nella decorazione spiraliforme della ceramica, quanto in una serie di oggetti di fattura micenea, fra i quali relativamente numerose le spade micenee di bronzo. La via di penetrazione di questi oggetti a nord dei Carpazi è dimostrata da una spada di tipo miceneo scoperta in Muntenia, nell'area di diffusione della cultura di Tei.

Infine, il nord-ovest della Romania, inclusa la maggior parte della Crişana, a ovest dei Monti Apuseni e a nord del Mureş, è occupato dalla cultura di Otomani, che passa del resto molto al di là della frontiera della Romania nell'Ungheria nord-orientale e più lontano nella Slovacchia orientale. Nell'area di diffusione della cultura di Otomani

— la quale pare che adoperi il metallo in misura maggiore delle altre culture contemporanee — si conoscono numerose armi di bronzo, alcune splendidamente decorate; il tutto sembra precisare il carattere guerriero di queste tribù.

Come abbiamo già detto, molte culture del periodo medio continuano la loro esistenza anche nel corso del periodo tardo dell'età del bronzo. Fanno eccezione le culture della Moldavia, del nord-est e parzialmente del centro della Transilvania e della Dobrogea, che finiscono prima; queste regioni costituiranno fino all'epoca di transizione verso l'età del ferro il territorio di diffusione di altre tre importanti culture, caratteristiche del periodo finale dell'età del bronzo, che si distingue per un cambiamento radicale del modo di vita del periodo precedente. Dal predominio dell'agricoltura si passa di nuovo alla priorità della pastorizia e alle stazioni relativamente grandi e di lunga durata si sostituiscono le stazioni più piccole, del tipo denominato ' di cenere '.

Il cambiamento del modo di vita si deve in una certa misura anche alla penetrazione dall'Est di alcune tribù straniere. La cultura che ha occupato la Moldavia, l'est ed una buona parte del centro della Transilvania, infiltrandosi un poco anche nel nord-est della Muntenia, è la cultura di Noua. Invece la valle del Danubio nel sud-est della Muntenia — e probabilmente anche la Dobrogea — è stata occupata dalla cultura di Coslogeni recentemente identificata.

Altrettanto caratteristica della tappa finale dell'età del bronzo, ma con gli inizi già alla fine della cultura di Otomani e prolungandosi anche nel periodo di transizione che segue, è la cultura di Suciu de Sus del nord e nord-ovest della Transilvania, che si considera il risultato della fusione di alcuni elementi delle culture di Otomani e di Sighişoara-Wietenberg. Come per la cultura di Otomani, la cultura di Suciu de Sus oltrepassa verso il nord-ovest le frontiere della Romania, passando anche nel territorio dei paesi vicini.

Già alla fine del primo periodo dell'età del bronzo, ma in modo particolare nel periodo medio di questa, datano una serie di depositi di oggetti di bronzo e numerosi pezzi, anzi interi tesori, d'oro. Fra i primi ricordiamo qui il deposito di armi di Apa — situato nell'area di diffusione della cultura di Otomani — e il deposito di Drajna, a sud dei Carpazi; fra i secondi gli oggetti di ornamento di Rovine, Smig e Tigănaşi, e gli eccezionali tesori di accette da cerimonia di Ţufalău, di pugnali, ecc., di Perşinari, dei quali riparleremo nel capitolo dedicato all'arte dei metalli. Queste scoperte, corroborate da alcune constatazioni fatte nelle necropoli, indicano un certo differenziamento economico e implicitamente anche uno sociale nel seno delle tribù all'inizio della democrazia militare.

Gli innumerevoli depositi di bronzo dell'ultimo periodo, del periodo di transizione verso l'epoca di Hallstatt e dell'inizio di questa, dimostrano un'eccezionale fioritura di questa metallurgia immediatamente anteriore al vero inizio della metallurgia del ferro. Di tutto questo parleremo, naturalmente, solo nella misura in cui le rispettive realizzazioni supereranno la pura *tecnica* e conterranno elementi in base ai quali le potremo considerare *arte* in generale e *arte preistorica* in particolare.

Proprio l'esistenza di questi numerosi oggetti metallici farà sì, logicamente, che il capitolo dell'arte dei metalli dell'età del bronzo sia più ampio di quello della prima parte di questo volume; perché, accanto all'arte decorativa della ceramica e della scultura (quest'ultima solo rare volte arriva al livello di quella neo-eneolitica), si svolge adesso su vasta scala l'arte dell'oreficeria e del bronzo, la quale crea una ricca serie di oggetti di grande valore, che rivaleggiano a volte con l'arte decorativa della ceramica grazie alla ricchezza ed alla raffinatezza dell'ornamentazione, in genere incisa, ma talora realizzata nella tecnica a sbalzo.

CAPITOLO II

La ceramica dell'età del bronzo

Non esiste cultura dell'età del bronzo, e neanche dell'epoca anteriore, la cui ceramica non sia stata almeno parzialmente decorata e, come tale, non meriti di essere ricordata nella storia delle arti decorative. Con tutto ciò, visto il carattere di questo volume, come abbiamo fatto anche nella prima parte, riteniamo preferibile insistere specialmente sulla decorazione della ceramica di quelle sculture che raggiungono livelli artistici nello loro realizzazioni. Ci accontenteremo dunque di indicazioni di ordine generale per alcune culture, per soffermarci più largamente sulla ceramica delle culture di Sighişoara-Wietenberg, di Verbicioara e in modo particolare di Gîrla Mare-Cîrna. Sulla ceramica dell'ultima si può affermare che veramente essa rappresenta l'apogeo dell'arte decorativa della ceramica nell'età del bronzo; il rimpianto Nestore dell'archeologia polacca, Josef Kostrzewski, mi scriveva alcuni anni fa, in occasione dell'uscita del mio volume sulla necropoli di Cîrna, che essa è « la più bella ceramica preistorica dell'Europa ».

Dal punto di vista della tecnica, la decorazione è realizzata con ornamenti incisi, impressi e in rilievo. L'ornamentazione dipinta è completamente scomparsa, essendo essa specifica quasi esclusivamente dell'epoca neo-eneolitica, mentre la decorazione con la tecnica a intaglio è assai rara. Il colore non è più adoperato che sotto forma di pasta bianca per le incrostazioni degli ornamenti incisi e impressi, per metterli in evidenza, e mai per il tracciato vero e proprio dei motivi. La decorazione realizzata nella tecnica delle file di punzonature successive (Furchenstich), eseguita con uno strumento più o meno appuntito, è in realtà un ornamento impresso, essendo ottenuto con il sistema dell'impressione, nella pasta ancora molle, dello strumento utilizzato.

Fra gli ornamenti in rilievo, incisi oppure impressi e punzonati che decorano i vasi di ceramica delle culture dell'età del bronzo, i primi (quelli in rilievo) si situano sul gradino più modesto come valore artistico, e solo le scanalature spiraliformi sono a volte più valide. Benché non ci sembri giusto esaminare il problema dell'ornamentazione della ceramica dell'età del bronzo in modo globale, sarà necessario aggiungere alcune precisazioni di ordine generale a quello che abbiamo detto sopra.

La decorazione della ceramica dell'età del bronzo è anch'essa quasi interamente a carattere astratto-geometrica; gli elementi naturalistici sono molto più rari, proprio come nelle epoche precedenti. Ciò non significa che, della ricca gamma di motivi geometrici e delle varianti di questi, tutti siano privi di qualsiasi significato, chiamiamolo simbolico; anzi, secondo ciò che sappiamo, il cerchio e specialmente il cer-

chio con raggi e il cerchio-ruota, per esempio, debbono essere considerati come rappresentazioni del sole.

In quest'epoca, in cui le pratiche del culto della fecondità e della fertilità, anche se non totalmente scomparse, non hanno neanche lontanamente avuto la medesima importanza dell'epoca precedente — e la penuria delle statuette conferma che da un culto di essenza ctoniana si passa a uno di essenza uraniana (fatto spiegabile con le grandi trasformazioni di ordine economico e sociale) —, è abbastanza probabile che alcuni motivi decorativi abbiano avuto un significato simbolico, che, come abbiamo veduto, non ci è stato possibile decifrare in quelli dell'epoca precedente. È però più difficile precisare quali motivi decorativi geometrici siano veramente rappresentazioni simboliche e quali semplici manifestazioni astratto-geometriche dello spirito creatore umano, di modo che non insisteremo neanche qui in questo senso, accontentandoci dell'esempio sopra citato del motivo solare, tanto frequente nella ceramica di alcune culture dell'età del bronzo.

D'altra parte, nel quadro della decorazione a carattere astratto, assistiamo — cominciando con il periodo medio — a una ripresa eccezionale del motivo a spirale e, in misura più ridotta, di quello a meandro, che ricorda in qualche caso la splendida fioritura di questi motivi nell'epoca neo-eneolitica. Abbiamo detto nelle precisazioni generali sull'ornamentazione della ceramica del periodo di transizione (dalla fine dell'eneolitico agli inizi dell'età del bronzo) che, in questo spazio di alcuni secoli, il motivo a spirale è scomparso quasi totalmente, i rari casi nei quali l'abbiamo incontrato costituendo solo pallide ed insignificanti reminiscenze. Per questo è stato naturale cercare una spiegazione della ripresa di un motivo che pareva definitivamente abbandonato nell'ornamentazione della ceramica e — come avviene spesso — si sono formulate due teorie completamente diverse.

Alcuni ricercatori affermano che l'intera gamma dei motivi ornamentali della ceramica dell'epoca neo-eneolitica sia stata conservata anche dopo, però su un'altra categoria di oggetti — in primo luogo sulle tessiture ed in secondo luogo su oggetti di legno (dunque nell'uno e nell'altro caso su materiali non duraturi) — per poi, dopo un'eclissi di alcuni secoli, riprendere anche nel campo della ceramica. È vero che questa spiegazione dell'esistenza, potremmo dire latente, dei motivi meandro-spiralici sembra sostenersi sul fatto che i cambiamenti sopravvenuti in questo periodo di transizione non sono stati propizi all'incremento dell'arte decorativa della ceramica, poiché predominava un seminomadismo e, dunque, una certa mancanza di stabilità prolungata sui territori delle tribù dell'intera zona carpato-danubiana. Ma, a questa affermazione apparentemente giustificata, si può obiettare che la ceramica di questo periodo di transizione — come nel primo periodo dell'età del bronzo — non è priva di ornamenti; come si eseguivano questi, così si sarebbero potuti eseguire ornamenti a spirale. Ecco perché, anche se non avessimo sottomano un'altra spiegazione veramente plausibile, non saremmo propensi ad ammettere che la ripresa dell'ornamentazione spiraliforme nella ceramica sarebbe dovuta alla sua conservazione quasi esclusiva, durante parecchi secoli, su oggetti di altra natura.

Gli evidenti legami culturali che si sono potuti constatare, all'inizio del secondo periodo dell'età del bronzo, fra la regione carpato-danubiana e la civiltà egea, costituiscono una spiegazione molto più sicura per la rifioritura, a volte esuberante come nell'epoca neo-eneolitica, del motivo a spirale del basso Danubio. Una serie di oggetti scoperti a nord del Danubio non si può spiegare, appunto, — secondo il parere della maggioranza dei ricercatori — che con i legami tra i popoli egeo-micenici e quelli carpato-danubiani; infatti alcuni di essi sono proprio dei prodotti micenei. E l'epoca nella quale essi cominciano a penetrare a nord del Danubio coincide con il rifiorire dell'ornamentazione spiraliforme. Sull'esempio dei modelli, che essa certa-

mente imita o copia, la variata ornamentazione a spirale di molte culture del bronzo carpato-danubiane non si limita ora esclusivamente alla ceramica, ma si ritrova su altri oggetti, specialmente su quelli metallici, realizzando anche in questo settore dei veri capolavori d'arte decorativa. Ciò non significa però che l'arte decorativa della ceramica e dei metalli carpato-danubiana sia totalmente dipendente da quella egeo-micenea e scevra di una personalità propria; al contrario, come si vedrà lungo le pagine seguenti, anche se il riapparire del motivo spiraliforme è di ispirazione micenea, l'arte decorativa dell'età del bronzo carpato-danubiana è originale, i mezzi di espressione sono perfettamente adeguati al materiale adoperato, e le realizzazioni degne d'esser menzionate nella storia dell'arte.

Dopo la precisazione di questi fatti, conviene ritornare agli inizi dell'epoca dei metalli e soffermarci, innanzi tutto, sull'ornamentazione della ceramica del primo periodo, tanto per rispettare lo schema fissato, quanto perché in questo periodo — dato il posto che esso occupa secondo la divisione tripartita dell'età del bronzo, come abbiamo ricordato sopra — la metallurgia è agli inizi, assai poco sviluppata, e i suoi prodotti sono raramente oggetto di una preoccupazione di ordine decorativo-artistica.

La cultura di Glina appartiene soprattutto al primo periodo dell'età del bronzo. Per quel che riguarda la decorazione della ceramica, questa cultura assomiglia alla maggioranza delle culture del periodo di transizione, tanto per i mezzi tecnici adoperati quanto per la decorazione stessa, in genere povera e di una esecuzione abbastanza modesta. Perciò non ci sembra necessaria, per la ceramica della cultura di Glina, una descrizione in fasi e neppure una dettagliata della decorazione in rilievo del tipo ceramico più rozzo, nel quadro del quale predominano le fasce in rilievo che cingono orizzontalmente i vasi a una certa distanza dall'orlo. Tutt'al più potremmo ricordare le file orizzontali di bottoni punzonati dall'interno verso l'esterno — dunque eseguiti con la tecnica 'au repoussé' — eredità di alcune culture del periodo di transizione, che rompono un po' la monotonia della superficie non decorata dei vasi, e anche le file di fossette-alveoli, le poche scanalature sottili ed alcune ghirlande in rilievo. In compenso, l'ornamentazione della ceramica più raffinata è molto più varia; i suoi motivi si iscrivono nella linea di quelli di fattura geometrica semplice, mancando il meandro e la spirale, cosa del resto naturale data l'origine dell'ornamento spiraliforme dell'età del bronzo.

Predominano gli ornamenti profondamente incisi, come stretti canali, tracciati con uno strumento relativamente smussato, alle volte raggruppati in larghe fasce parallele attorno alla parte superiore del vaso; essi sono qualche volta combinati con file di impressioni generalmente triangolari. Gli archi composti da semicerchi concentrici sospesi al margine inferiore della fascia lineare, combinati con altri elementi, ruotano anch'essi attorno alla parte superiore del vaso. Altre volte, il posto degli archi è occupato da triangoli concentrici.

Una certa propensione a disporre questi ornamenti incisi in metope, porta ad alcune realizzazioni poco comuni. Raramente si ottiene un'ornamentazione più complessa, nella quale i diversi motivi sono più intimamente combinati: per esempio quando gli stessi gruppi di semicerchi concentrici, continuati in basso da due gruppi di linee verticali, separano gli spazi-metope, mentre la fascia del margine inferiore della zona decorata, composta da più linee parallele, si frange in angoli, senza tracciare, però, né zig-zag né meandri. Se accanto a questi ricordiamo le linee ondulate, i rari esempi di reti incise e di triangoli tratteggiati, la modesta decorazione realizzata con l'impressione della cordicella ritorta — ereditata dal periodo di transizione — crediamo di non avere omesso nessun elemento essenziale della decorazione della ceramica di Glina.

Neanche l'ornamentazione della ceramica del gruppo culturale di Periam-Pecica della zona occidentale della valle del Mureş testimonia un'immaginazione più fertile o un concetto originale, essendo abbastanza semplice e limitandosi quasi esclusivamente alle incisioni lineari, benché non manchino le fasce. Tav.63

Accanto ai gruppi di linee parallele orizzontali che circondano i vasi con due anse, in forma di clessidra — sia a metà del collo, o alla base, sia sul corpo, subito sotto le anse —, sono assai caratteristici i fasci di linee arcuate in forma di ghirlande incise nella zona convessa del corpo. In molti casi, dalle linee orizzontali oppure dagli archi delle ghirlande scendono verticalmente gruppi di linee parallele, che dividono la parte inferiore del vaso in una serie di metope verticali, di larghezza ineguale, dando l'impressione di una specie di rete che copre il vaso. Non mancano le ghirlande più o meno angolari. Ma nessuno di questi motivi e nessuna di queste combinazioni possono essere considerati l'espressione di un concetto tettonico dell'ornamentazione, anche se le ghirlande ed i gruppi di linee verticali decorano quasi esclusivamente la parte inferiore, sferoidale, del vaso. Tav.63,fig.1

In certo senso meno monotone possono essere considerate le strette fasce realizzate con due linee parallele incise, con nell'interno fossette e specialmente tratteggi perpendicolari, che disegnano alle volte circoli concentrici o, più raramente, zig-zag. Qualche croce incisa sul fondo di un vaso completa la gamma relativamente povera e modesta, quanto a ispirazione, della decorazione di questa cultura, e, anche questa volta, dobbiamo sottolineare l'assenza dell'ornamentazione a spirale e a meandro. Tav.63,figg.2,4 Tav.63,fig.6

La cultura di Tei — una delle culture dell'età del bronzo che è stata oggetto di un dettagliato studio nelle sue cinque fasi di sviluppo plurisecolare — si caratterizza con una ceramica la cui decorazione è sotto molti aspetti degna di attenzione. Riguardo alla tecnica della decorazione, vi si incontrano ornamenti plastici — applicati sulla superficie del vaso — e ornamenti incisi e impressi, questi ultimi più numerosi e più specifici. Eseguite generalmente con la punta triangolare di uno strumento, queste impressioni sono sempre riempite con una incrostazione di colore bianco; esse appaiono già nella prima fase, accanto agli ornamenti in rilievo e a quelli incisi, ma predominano in modo speciale nelle fasi seguenti. Tavv.64-66

La composizione della decorazione è tettonica nella prima fase, mentre ulteriormente la decorazione si estende unitaria sull'intera superficie dei vasi. E, se nella seconda fase la decorazione è organizzata in metope, nella terza fase essa forma dei veri e propri larghi fregi, che ricoprono interamente il corpo dei vasi. Così, dai motivi isolati si passa a combinazioni di questi sempre più complesse, che danno vita a una decorazione più ricca. Poiché i motivi sono abbastanza vari, è naturale ricordare qui soltanto quelli più caratteristici.

Nella prima fase il motivo essenziale può essere considerato lo zig-zag realizzato tanto per mezzo di linee semplici, quanto con fasce spesso verticali. Però, accanto e combinate con queste, si incontrano file orizzontali di impressioni (triangolari, circolari, ovali e rettangolari), incisioni in linee diritte e in linee ondulate, fasce ottenute con frammenti di linee incise — verticali, oblique o orizzontali — file di parentesi parallele, e il cosiddetto motivo 'a forma di abete'. La spirale invece è ancora rarissima. Tav.64

Nella fase seguente, i motivi impressi costituiscono l'elemento più caratteristico, mentre viene abbandonata la decorazione a linee spezzate. Si introducono anche nuovi motivi come, ad esempio, quello in forma di S, ganci spiralici, circoli tratteggiati oppure incrociati nell'interno, rombi isolati oppure disposti in file orizzontali o verticali, e, combinando tra loro alcuni di questi motivi, si realizza una serie di ornamenti più complessi. Tav.65,fig.1

Nella terza fase si usano scanalature, ma le impressioni continuano a dominare, anche se non sono più tanto sottili come prima. I motivi spiraliformi sono vari e accanto ad essi si trovano anche i meandri. Un nuovo elemento è la combinazione e l'alternanza della decorazione, realizzata con punzonature successive, con motivi a risparmio, a fasce o a superfici. D'altronde si accentua la preferenza per le composizioni nelle quali si intrecciano motivi adoperati prima in modo isolato: triangoli, angoli, zig-zag, rombi.

Caratteristica della quarta fase sembra la decorazione con scanalature oblique, più larghe, accanto alla ripresa della decorazione incisa. Nel medesimo tempo però si continua l'esecuzione dei motivi nella tecnica della punzonatura. Fasce tratteggiate con reti, zig-zag orizzontali, triangoli tratteggiati, rombi tratteggiati oppure concentrici e ganci a spirale sono molto frequenti e caratteristici. Si passa anche alla realizzazione di certi ganci a meandro che sostituiscono quelli a spirale e all'esecuzione di rombi nell'interno dei quali sono disegnati meandri. Infine, nell'ultima fase, accanto alla frequenza dei triangoli, dei meandri semplici o delle fasce tratteggiate e dei rombi contenenti meandri concentrici, va segnalata la scomparsa del motivo spiraliforme.

Sull'ornamentazione della ceramica della cultura di Monteoru, disponiamo di informazioni meno complete. Nata nel primo e sviluppatasi lungo l'intero periodo medio dell'età del bronzo — avendo così contribuito in parte alla formazione della cultura di Noua della fine dell'età del bronzo —, la cultura di Monteoru è stata divisa, in base agli accertamenti stratigrafici della stazione eponima, in otto tappe, alle quali è stata ulteriormente aggiunta la nona, rappresentata dalle scoperte fatte in una necropoli della Moldavia sud-orientale. Ma, per la mancanza di uno studio monografico su questa cultura o per lo meno di uno studio più dettagliato sulla sua ceramica, e per il fatto che la maggioranza dei materiali documentari è ancora inedita, il nostro esame sull'ornamentazione della ceramica non potrà sempre tener conto della successione delle diverse tappe. La prima constatazione di ordine generale sulla ceramica di questa cultura è il carattere lineare-geometrico dell'ornamentazione, eseguita specialmente con la tecnica dell'incisione e del rilievo. Secondo alcune vecchie affermazioni, sembra che solo nell'ultima tappa — a differenza di ciò che si è veduto nell'ornamentazione della ceramica della cultura di Tei — si adoperi anche il motivo a spirale e, sempre allora, appare e si diffonde il motivo delle scanalature strette e abbastanza finemente eseguite. Tavv.67-69; tav.70,fig.3

Nella zona della Moldavia occupata dalle tribù di questa cultura, in certe tappe molto antiche, si incontrano ornamenti in una tecnica simile a quella delle punzonature successive, ricordanti la tecnica specifica della fase tarda della cultura di Coţofeni della Transilvania. Anche la frequenza delle fasce intagliate è un elemento specifico della cultura di Monteoru in Moldavia, poiché esse mancano nella Muntenia e bisogna considerarle come eredità della cultura di Folteşti II del periodo di transizione.

Come si può dedurre dai vasi interi, la decorazione della ceramica della cultura di Monteoru è in generale tettonica: la zona di separazione fra il collo (e la zona dell'orlo) e il resto del corpo è quasi sempre sottolineata da due o tre linee orizzontali incise, o da una o più file di punti punzonati, oppure da linee obliquamente intagliate.

Secondo alcune sommarie precisazioni recenti, la decorazione delle fasi più antiche consterebbe di linee incise, di fasce a zig-zag, di circoli concentrici, di ganci, fasce di lineette verticali e file di punti. In una fase più tarda appaiono le linee e le fasce formate da lineette a zig-zag, le ghirlande, i festoni, i rombi e i triangoli tratteggiati, le spirali, le linee brevi succedentisi in file, le scanalature e le prominenze. Del resto, senza avere alla base un vero e proprio criterio di composizione e senza

ottenere obiettivi eccezionali, l'ornamentazione della ceramica della cultura di Monteoru non è priva, specie nelle sue ultime tappe, di alcune realizzazioni originali.

In una fase abbastanza antica, i circoli concentrici incisi oppure gli archi di circolo paralleli, sempre incisi, e a volte con piccoli alveoli alle estremità, sono motivi decorativi molto frequenti; disposti in diversi modi sul corpo del vaso, generalmente realizzano successioni orizzontali. Quando il vaso è decorato con due successioni di circoli concentrici, questi sono impressi su due diversi registri, sottolineati sia da una linea orizzontale, sia da una sola fila di punti punzonati. Tav.68,fig.1

A volte i circoli concentrici hanno nel mezzo un punto, però si incontra anche il motivo dei circoli concentrici sezionati orizzontalmente da una fila di punti o aventi nel mezzo una croce con alveoli alle estremità delle braccia, situate sul circolo esterno; tutti questi motivi occorre metterli in relazione alla ruota o al cerchio solare. Qualche volta il contorno esterno dei circoli concentrici è marcato da una serie di punzonature successive; altre volte i diversi circoli sono separati da gruppi di linee verticali o a zig-zag, che dividono la superficie del vaso in settori relativamente uguali, simili a metope.

Anche i triangoli costituiscono un motivo prediletto dalle fasi più antiche, quando li incontriamo sia coperti da file di punti, sia tratteggiati.

Una delle tazze con due anse di Monteoru ha, sotto la fascia decorativa che segna la linea di separazione fra il collo e il corpo, tre grandi triangoli con la punta in basso, coperti da innumerevoli punti punzonati regolarmente, e con i lati a tre linee parallele. In ognuno dei tre spazi triangolari che risultano fra questi triangoli c'è un cerchio con un punto nel centro. La tecnica è quella dell'incisione.

I triangoli hanno difatti un'esistenza abbastanza lunga nell'ornamentazione della ceramica della cultura di Monteoru, tanto che si incontrano anche nelle fasi più tarde. Così nella necropoli di Poiana, su una serie di tazze tipiche, si trovano fregi di triangoli con l'apice in basso, sempre tratteggiati, benché nella sua forma tipica il triangolo nella ceramica di Monteoru abbia l'apice in alto. Qualche volta si trovano anche fregi composti da due file parallele di triangoli — una fila con l'apice in basso e l'altra con l'apice in alto — che unendosi alle punte, delimitano una serie di rombi. Altre volte al posto dei triangoli sono disegnati angoli con l'interno tratteggiato, realizzandosi in tal modo diversi fregi. I rombi combinati con i triangoli formano così dei motivi composti, come nel caso di una tazza della medesima necropoli di Poiana: i triangoli tratteggiati di un fregio orizzontale si continuano in basso con un rombo, pure tratteggiato, dalla cui punta parte una linea a zig-zag a forma di W. I motivi a rombi tratteggiati su un vaso di Poiana, prolungati in basso con due gruppi di due linee, sono stati considerati dallo scopritore figure umane stilizzate; purtroppo la riproduzione fotografica non è abbastanza chiara da mostrarci se veramente questo motivo può essere così interpretato. Tav.68,fig.5 Tav.68,fig.3 Tav.68,fig.4

Come accade spesso, sulla parte superiore del corpo del vaso corre una doppia o tripla ghirlanda da cui partono alcuni piccoli motivi. Sempre sul medesimo si incontrano combinazioni di motivi assai diversi e ognuno costituisce un registro orizzontale che circonda il vaso. Tav.67,fig.2

Su alcuni vasi per i quali si è adoperato il motivo a spirale, questo è una derivazione della spirale orizzontale, a forma, cioè, di S orizzontale concatenata, tracciata con due o tre linee incise.

Esaminando le successioni delle S orizzontali concatenate si potrebbe dedurre che esse risultano non tanto da una derivazione del motivo a spirale, ma dall'abbinamento di due gruppi di tre linee parallele ondeggianti che si incrociano interrompendosi proprio al punto di incontro. Tav.67,fig.1

Oltre a questo sviluppo orizzontale dei motivi, ci sono esempi di sviluppo verti-

cale dell'ornamentazione. Accanto ad alcuni dettagli già menzionati, non è senza interesse ricordare un vaso relativamente troncoconico da Monteoru, il cui corpo è diviso in metope allungate da gruppi di tre linee verticali parallele, all'interno delle quali scorrono uno o due gruppi di quattro linee ondulate, tracciate verticalmente fino alla base del vaso. È certamente una realizzazione poco comune, anche se ne potremmo dare, eventualmente, altri esempi.

In questo modo siamo arrivati alla decorazione in rilievo della ceramica di questa cultura, conosciuta già da fasi più antiche. Ma questa decorazione non si deve ad una inventività particolare. Le eccezioni sono abbastanza rare, e, appunto per ciò, Tav.70,fig.3
ne ricordiamo una, costituita da un grande vaso per offerte della Moldavia (da Costişa), la cui decorazione tettonica è organizzata in tre zone orizzontali, in rapporto alle tre parti componenti il vaso, separate orizzontalmente. Le due zone principali sono decorate con tripli zig-zag in rilievo, alcuni dei quali racchiudono fra loro spazi romboidali, che diminuiscono la monotonia della ripetizione degli stessi motivi.

Le diverse leggere scanalature, con spigoli molto fini, quasi impercettibili, meritano di essere considerate un prezioso contributo alla decorazione della ceramica di Monteoru, caratteristiche delle tappe più tarde. Benché la stessa tecnica della decorazione a scanalature non permetta una grande varietà, i vasai della cultura di Monteoru hanno tentato di romperne la monotonia, disponendo le scanalature in diversi Tav.69
sensi e combinandole anche con ornamenti eseguiti in altre tecniche.

La combinazione della decorazione scannellata con quella incisa e punzonata, si fa il più delle volte nella maniera più semplice: una o due file di punti punzonati sul Tav.69,figg.4,6
collo o alla base di questo indicano il limite superiore della decorazione scannellata, mentre altre volte le file di piccole linee oblique parallele accompagnano da ambo i lati le scanalature dell'orlo.

Si conoscono però anche esempi di intima combinazione fra queste due tecniche decorative. Uno caratteristico è una tazza con ornamenti scannellati orizzontali, verticali e a circoli concentrici, sui quali le file di punzonature (anch'esse orizzontali, verticali e circolari) circondano ogni tanto la sommità delle scanalature.

L'altra cultura del periodo medio dell'età del bronzo della Moldavia — la cultura di Costişa — è ancor meno rappresentativa dal punto di vista del valore arti- Tav.70,figg.1,2
stico della decorazione della ceramica.

Realizzata, a quanto pare, quasi esclusivamente nella tecnica dell'incisione, l'ornamentazione della ceramica di questa cultura può essere considerata tettonica, poiché i vasi sui quali si applica indipendentemente dalle loro parti componenti sono rari. Fra le due forme preferite — il vaso con due anse (a volte sopraelevate) e l'anfora — nel primo la base del collo è quasi sempre separata dal resto del corpo da due-tre linee orizzontali parallele con all'interno una fila di punti. L'orlo stesso è sottolineato sia da una fila orizzontale di punti punzonati, sia da una fascia stretta come quella della base del collo, sia da una linea e una fila di punti, sia, infine, da due linee orizzontali. La metà superiore del corpo propriamente detto è generalmente Tav.70,fig.1
decorata da una successione orizzontale di triangoli con la punta in basso, alla cui base si trova l'ultima linea che segna il passaggio dal collo alla spalla. I triangoli sono quasi sempre tratteggiati obliquamente e solo rare volte riempiti con altri triangoli concentrici.

Altri vasi a due anse hanno il corpo decorato con gruppi di tre-quattro linee parallele verticali, a volte combinate con strette fasce pure verticali, con una fila di Tav.70,fig.2
punti all'interno. Anche le anse possono esser decorate, sia con due file di punti verticali, lungo i margini, sia con una linea verticale sulla metà, limitata da ambo le parti da fini lineette. Più raramente, sulle anse si incontrano coppie di rombi tratteggiati.

La decorazione tipica delle grandi anfore con due anse piatte è costituita da lunghi triangoli tratteggiati con la base sull'ultima delle tre-quattro linee che circondano il collo; sotto le anse, il fregio di triangoli è interrotto da una larga fascia verticale, con i margini doppi, all'interno della quale sono triangoli tratteggiati che racchiudono fra essi una successione di rombi. Tav.70,fig.1

Fra le culture caratteristiche delle zone del centro, dell'ovest e sud-ovest della Romania, quella che occupa dal punto di vista geografico una posizione centrale, e da quello dell'ornamentazione della ceramica un posto principale, è la cultura di Sighişoara-Wietenberg. Tav.70,figg.4-9

La tecnica variata, i motivi relativamente numerosi, una particolare ingegnosità nel combinarli, un tracciato spesso di una perfezione assoluta, ecco alcune fra le maggiori caratteristiche della decorazione della ceramica di questa cultura, che ricorda talvolta i tempi splendidi della ceramica neo-eneolitica. Tavv.71 e 72

Gli ornamenti sono impressi o punzonati, incisi, in rilievo oppure realizzati in forma di scanalature, i primi sempre incrostati con materiale bianco; più raramente si adopera anche la tecnica Furchenstich. È, invece, caratteristica la tecnica delle impressioni (o delle punzonature), realizzate con stampiglie triangolari di varie dimensioni, impresse in diversi modi nella pasta ancora molle. Neppure le stampiglie circolari sono rare, e con esse si ottengono cerchi semplici e cerchi concentrici. La decorazione del medesimo vaso con due diverse tecniche è abbastanza frequente; per esempio, le fasce limitate da linee incise sono ricoperte da punti punzonati. In moltissimi casi proprio per decorare le stesse zone si adoperano più procedimenti: la decorazione incisa o quella scannellata possono combinarsi con la decorazione impressa. Quando l'arnese triangolare con il quale si sono eseguite le impressioni è un po' più grande, e le impressioni in file orizzontali si alternano, una con la punta in basso e l'altra con la punta in alto, si ottengono strette fasce risparmiate della superficie decorata del vaso, che a prima vista danno l'impressione di ornamenti a intaglio; questa tecnica, però, non viene mai utilizzata. Tav.71,fig.11 Tav.71,figg.6-10 Tav.71,fig.11

In linea generale l'ornamentazione ha un carattere tettonico. Le innumerevoli scodelle e piatti (alcuni di forma originale, con l'orlo fortemente quadrilobato, usate di solito come coperchi per le urne funerarie) hanno molto spesso la superficie interna e quella esterna coperte di ornamenti. Ma tanto i motivi propriamente detti, come la loro disposizione sulle superfici piane o concavo-convesse di questi vasi sono perfettamente adeguati alle superfici circolari che ricoprono, cosicché, anche in questi casi, si tratta di coordinazione fra la forma del vaso e la sua decorazione. I motivi essenziali, con i quali si è ornata quasi tutta la ceramica della cultura di Sighişoara-Wietenberg, sono la spirale, il meandro, il triangolo, il rombo e la fascia a zig-zag, accanto ai quali non si devono omettere i circoli semplici o concentrici, le croci centrali, le fasce orizzontali (circolari sulle scodelle e i piatti), tratteggiate semplicemente o incrociate, e le innumerevoli derivazioni di questi motivi. Tav.72,fig.3 Tav.71,figg.12-17 Tav.72,fig.1

Se la spirale è realizzata tanto con linee incise, semplici o doppie — avendosi così fasce spiraliformi — quanto con fasce punzonate o tratteggiate all'interno, alternate con quelle lasciate lisce, il meandro e i suoi derivati sono ottenuti solamente con l'aiuto di fasce coperte di punzonature alternate a fasce lisce. Questa alternanza produce un reale effetto di ombre e luci, che quasi dà l'illusione ottica di un'ornamentazione dipinta, specialmente se le fasce tratteggiate all'interno sono state ricoperte con una sostanza bianca di incrostazione. Effetto accentuato dal fatto che le fasce (o superfici) rimaste lisce sono abbastanza scure (brune o grigio-nerastre) — il colore delle pareti del vaso — e contrastano fortemente con quelle incrostate di bianco. Tav.70,figg.6,7 Tav.70,fig.8 e tav.71,fig.2 Tav.71,fig.10

Senza avere l'intenzione di provare un qualsiasi legame di filiazione diretto o indiretto fra l'ornamentazione della ceramica della cultura di Sighişoara-Wietenberg e la decorazione tricroma della ceramica eneolitica, si può ciò nonostante stabilire una certa analogia per ciò che riguarda la realizzazione della decorazione e gli effetti ottenuti: le linee incise che tracciano le fasce si possono considerare l'equivalente delle linee nero-cioccolato dei margini delle fasce dipinte, le fasce tratteggiate oppure riempite con punzonature equivalenti alle fasce rosse, e le fasce e le superfici lisce a quelle bianche della ceramica tricroma. In questo modo, adoperando procedimenti tecnici totalmente diversi, i vasai hanno potuto ottenere la medesima varietà di motivi e gli stessi effetti decorativi, benché separati da oltre mille anni!

Le diverse varianti del motivo a spirale hanno come punto di partenza la spirale a forma di S orizzontale, con la quale si ottengono diversi fregi che cingono il corpo del vaso. L'aspetto di queste successioni di spirali è vario, come la tecnica con la quale sono realizzate; in tal modo la decorazione a spirale della ceramica di Sighişoara-Wietenberg non è affatto monotona. Dalle spirali in forma di S orizzontale, che si succedono indipendenti entro il fregio, si passa alle spirali della medesima forma i cui ganci sono sul punto di collegarsi con quelli delle spirali vicine e poi alle spirali veramente connesse, che danno l'impressione di una spirale fuggente e dunque continua. In questo modo si arriva a poco a poco alla vera spirale fuggente, realizzata anch'essa in diverse maniere. Tav.70,fig.8 Tav.70,figg.5,7 Tav.71,fig.3

Succedendosi nel quadro del medesimo fregio decorativo, ma conservando ognuna una piena individualità, le spirali a S orizzontale possono essere ottenute anche con l'aiuto di corte fasce tratteggiate internamente. Un primo passo verso l'allacciamento delle spirali è dato da alcune successioni di spirali a forma di S tracciate leggermente oblique e formate ognuna da tre linee incise, i cui ganci non sono sufficientemente arcuati per potersi connettere con quelle vicine; tuttavia, anche qui si crea l'impressione di una successione continua. Quando nelle spirali — fatte sia da fasce unitarie, che da fasce a più linee — i ganci si intrecciano gli uni agli altri, anche se non si sovrappongono ancora nella fusione dei loro capi, l'immagine ottenuta è adesso più vicina alle spirali fuggenti. Pure l'impressione di spirali fuggenti è data dalle fasce in forma di spirali a S orizzontale — tracciate con linee, punti impressi ed anche scanalature — i cui ganci sono ben connessi uno all'altro, ma nello stesso tempo sono anche chiusi, di modo che ogni S orizzontale mantiene integro il proprio tracciato; la loro fusione è però solo apparente, trattandosi di spirali i cui ganci, benché siano attaccati, non formano ancora una vera spirale fuggente. Tav.70,fig.5 Tav.71,figg.2,3 Tav.71,fig.1

L'evoluzione verso quest'ultimo ornamento può essere seguita in una serie intera di varianti, senza poter affermare però quale sia stato l'ordine reale delle sue tappe. Con l'aiuto di alcune linee incise si traccia una successione di spirali a S orizzontale, con i capi connessi, l'intero loro svolgimento essendo compreso in una fascia con i lati risultanti dalla fusione e semplificazione di altre S lineari, di modo che si arriva a una fascia a spirale fuggente relativamente schematizzata, nell'interno della quale corre una successione di S connesse. E quando l'artigiano ha complicato ancora di più il suo disegno, ha realizzato una fascia a spirale fuggente composta di più linee, fra le quali alcune tracciano veramente una spirale fuggente, mentre le altre disegnano solamente spirali con i capi connessi. Tav.71,fig.5 Tav.71,fig.6

Il medesimo motivo della spirale fuggente è riprodotto anche in forma di fascia ricoperta da punti impressi, fascia che si avvolge ampia nel quadro di un fregio orizzontale più largo del solito, lasciando da ambo le parti spazi liberi. E si ha qui, in effetti, un raddoppiamento della spirale fuggente, sui cui lati sono appesi ganci angolari. Altre volte la fascia a spirale fuggente è accompagnata e combinata con spirali a forma di S con i capi connessi. Più diverso può essere considerato un simile fre-

gio nel quale due spirali fuggenti tracciate linearmente e pressoché parallele realizzano il motivo delle 'onde che si frangono', chiudendo fra esse uno spazio che sembra risultato dalla fusione di fasce a spirale con i capi connessi; anche qui abbiamo un raddoppiamento del motivo decorativo, anche se il suo svolgimento porta ad alcune differenze fra i due tracciati. Gli esempi si possono, naturalmente, moltiplicare, ma per illustrare le diverse maniere con le quali si passa dalla decorazione a spirale semplice a quella a spirale fuggente, quello che si è detto sopra è sufficiente. Tav.71,fig.6

Particolarmente interessante è la disposizione del motivo spiraliforme internamente o sulla superficie esterna di alcuni piatti-coperchi e scodelle, che abbiamo già ricordato.

Ecco, per esempio, i ganci a spirale, formati sia da fasce lineari, sia da fasce unitarie — disposte in *triskelion* o *tetraskelion* attorno al cerchio del centro del vaso, benché alle volte la precisione del disegno lasci a desiderare — oppure la fascia a spirale fuggente realizzata da serie di S connesse, che si rincorrono attorno al margine di un piatto, mentre altri ganci sempre a spirale sono appesi alla croce iscritta nel circolo centrale, motivo frequente in questa ceramica e chiamato infatti 'croce di Wietenberg'. Per il modo in cui ruotano le fasce a spirale fuggente attorno all'orlo del piatto è il caso di ricordare anche la decorazione di una lastra di focolare di terracotta, scoperta proprio nella stazione eponima, e la cui decorazione incisa è stata giustamente collegata ad alcune scoperte assai simili del megaron del palazzo del XIII secolo a Micene; difatti si tratta di due serie di spirali fuggenti, di un eccezionale dinamismo, che corrono lungo due larghe fasce attorno al cerchio centrale della lastra. Tav.71,figg.14,16 Tav.71,figg.15,17 Tav.71,fig.15 Tav.72,fig.2

Non meno caratteristica è la decorazione spiraliforme, realizzata con una scanalatura che si avvolge a chiocciola, su un coperchio, mentre gli spazi lasciati fra le diverse spire della scanalatura, disegnano a loro volta una spirale a chiocciola, a fascia e incisa da linee oblique parallele, forse proprio per accentuare l'impressione di vortice che suggerisce l'ornamento. Notevole è anche la decorazione di un altro piatto-coperchio, sul quale i ganci a spirale con larga base, tratteggiati all'interno, riproducono un disegno che s'avvicina al motivo delle 'onde che si frangono' però con i capi molto più attorcigliati. Anche questa volta si ottiene un vero e proprio vortice che dà non solo l'impressione di un movimento continuo, ma anche di velocità. Tav.72,fig.1a

Come nella ceramica dipinta eneolitica, il motivo delle spirali fuggenti genera quello delle tangenti al cerchio, specialmente nell'ornamentazione della ceramica di Sighişoara-Wietenberg dove i circoli impressi — semplici o concentrici — sono abbastanza spesso utilizzati. Non ci sembra del resto necessario ritornare sull'argomento della derivazione delle tangenti ai cerchi dalle spirali fuggenti — già trattato nel capitolo sulla ceramica dipinta eneolitica — però è molto istruttivo, per illustrare questa derivazione, guardare alcuni fregi decorati con questo motivo nel quadro della ceramica della cultura di Sighişoara-Wietenberg.

Accanto alle tangenti tracciate con una semplice linea incisa, che unisce dal basso in alto e da destra a sinistra due circonferenze contigue, si incontra anche la doppia tangente, cioè una fascia tangenziale che unisce obliquamente i circoli concentrici impressi, accompagnata da ambo i lati da una fila di impressioni che nell'insieme danno alla decorazione l'aspetto di una fascia di spirali connesse, con i ganci perfettamente fusi. Tav.71,fig.4 Tav.71,fig.1

Se passiamo al motivo del meandro e alle sue varianti, constatiamo senza dubbio come tutte corrispondano a quelle della spirale e derivino dalla trasformazione del tracciato curvo di questa nel tracciato angolare, appunto, del meandro. I motivi che possono equipararsi alle fasce a forma di S orizzontale, però col tracciato e con i ganci angolari, ottenuti sia in maniera 'positiva' sia 'negativa', sono frequenti.

I primi hanno l'aspetto di fasce tracciate con due linee parallele, il cui interno è occupato da piccole impressioni, mentre fuori di esse la superficie del vaso rimane liscia. Le altre sono, al contrario, fasce tracciate sempre con l'aiuto delle medesime due linee parallele, ma con l'interno liscio, mentre intorno la superficie del vaso è ricoperta con piccole impressioni. In ambo i casi il fregio comprende una successione di simili spirali angolari che si connettono senza unirsi. Siccome però sopra e sotto la successione di spirali angolari connesse sono tracciati ganci angolari sempre in forma di fasce della medesima larghezza, gli spazi intermedi prendono l'aspetto di una fascia fuggente continua, e si arriva così di nuovo al raddoppiamento del motivo — l'ornamento tracciato (' positivo ') avendo un valore uguale a quello risparmiato (' negativo ').

Tav.71,fig.9

Tav.71,fig.8

Il meandro propriamente detto è però reso a volte perfettamente, con una stretta fascia tracciata con due linee incise e ricoperte da minuscole impressioni; parallelo ad essa si svolge il meandro risparmiato o (' negativo ') della superficie del vaso, e anch'esso ha l'aspetto di una stretta fascia: di nuovo siamo di fronte a un raddoppiamento del motivo. Del resto, bisogna precisare che sia i meandri propriamente detti, sia i motivi a meandro non si incontrano isolati sulla superficie del vaso, ma si succedono nell'interno del fregio orizzontale, formando una decorazione continua, proprio come nei motivi a spirale; va osservato, però, che, per la sua stessa natura angolare, il meandro non è adatto per decorare le superfici circolari delle scodelle o dei piatti-coperchi, infatti non lo troviamo su vasellame di questa forma.

Tav.71,fig.10

In cambio, le fasce a zig-zag lisce, con il tratteggio nello spazio circostante oppure con le impressioni angolari alternate, di cui abbiamo già parlato, si incontrano spesso su diverse forme di vasi. Abbastanza frequenti anche le fasce a zig-zag con l'interno tratteggiato, ricoperto da una fila di punti impressi e le file di triangoli tratteggiati con punzonature. Successioni di rombi coprono a volte l'interno di strette fasce, anche questi tratteggiati o con un punto centrale.

Tav.71,fig.11

Ciò che abbiamo descritto finora può senza dubbio offrire un'immagine abbastanza completa della ricchezza e varietà della decorazione della ceramica di Sighişoara-Wietenberg, però vogliamo aggiungere alcuni particolari sulla decorazione interna e esterna delle scodelle. In primo luogo, occorre precisare che in moltissimi casi questa si svolge in zone concentriche, vere strette fasce, ognuna decorata con un diverso motivo. Nell'interno di una scodella ruotano attorno alla croce centrale non meno di sei fasce, alcune ricoperte con tratteggi semplici incrociati, con una successione di triangoli tratteggiati alternati a triangoli lisci, e un'altra con una successione di spirali fuggenti con l'aspetto di tangenti ai circoli. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, proprio perché vi è una grande varietà. Citeremo ancora la decorazione della scodella-coperchio alla quale ci siamo riferiti sopra riguardo ai ganci di spirale in ' onde che si frangono ': su ambo le parti il centro non ha più la solita croce, ma una specie di ' ruota dentata ', che potrebbe derivare dal cerchio con raggi; sulla parte esterna il medesimo motivo si ripete vicino all'orlo, separato da questo e dalla ' ruota dentata ' da altre fasce circolari, decorate ognuna in modo diverso. Nel suo insieme la decorazione di questo oggetto è totalmente diversa da quella dei vasi, non solo di questa cultura, ma anche delle altre culture dell'età del bronzo: si può dire che abbia un aspetto prettamente orientale, che ricorda sia alcune scodelle dipinte eneolitiche dell'Asia Anteriore, sia la decorazione della ceramica orientale medievale.

Tav.71,figg.12,13; tav.72,fig.1b

Tav.71,fig.13

Tav.72,fig.1

L'ultima cultura dell'età media del bronzo della Transilvania della quale non abbiamo ancora parlato, — la cultura di Otomani — è caratteristica, come abbiamo già detto, delle regioni nord-occidentali della Romania, essendo contemporanea alla cultura di Sighişoara-Wietenberg, benché la decorazione della sua ceramica sia lontana

Tavv.73 e 74

dalla varietà e dal raffinato virtuosismo di questa.

Secondo la divisione stabilita dai ricercatori che l'hanno studiata più profondamente, la cultura di Otomani ha avuto tre fasi di sviluppo: la prima con gli inizi proprio nel primo periodo dell'età del bronzo, relativa alla sua area di diffusione, le altre comprese interamente nei periodi rimanenti.

Nella prima fase, la decorazione della ceramica è abbastanza modesta, limitandosi a striature tracciate a spazzola, impronte tessili applicate alle volte su tutta la superficie del vaso, striature in gruppi isolati, fasce con sottili rilievi e intagli, applicati sia sull'orlo del vaso, sia immediatamente sotto; quest'ultima è del resto la sola decorazione propriamente detta in rilievo, la quale continua anche lungo le altre fasi. Sembra che in un solo caso sia stata realizzata una scanalatura con tracciato a spirale sul fondo di una tazza, elemento decorativo che scompare all'inizio della seconda fase; le scanalature riappariranno nella terza fase, quando diverranno l'elemento principale della decorazione della ceramica di questa cultura.

Per illustrare la decorazione della prima fase, possiamo ricordare un vaso a due anse, sul cui orlo si trova una successione orizzontale di alveoli, mentre sul corpo sono state tracciate alcune file orizzontali, più o meno regolari, con tre striature parallele, leggermente arcuate.

Nella fase seguente, l'aspetto dei vasi cambia totalmente e si passa all'ornamentazione geometrica, ottenuta quasi interamente con la tecnica dell'incisione. Tuttavia, tanto l'ornamentazione quanto la forma sono abbastanza semplici; si può considerare una decorazione tettonica, che si svolge generalmente sulla parte convessa del corpo dei vasi, per quanto in alcune tazze il collo e l'ansa siano decorati. I motivi principali sono gli angoli — rispettivamente i triangoli — a volte tratteggiati, le ghirlande, i circoli con i raggi diritti tracciati simmetricamente — il solito motivo solare —, le fasce limitate da due linee parallele riempite con piccoli tratteggi; alcuni motivi 'a ramo di abete', sono realizzati con due file parallele di piccole incisioni. Verso la fine di questa fase compaiono anche le spirali incise, combinate con motivi angolari. Tav.74,fig.4

Solo durante l'ultima fase evolutiva della cultura di Otomani l'ornamentazione della ceramica si stacca dalla mediocrità; il salto qualitativo che fanno i vasai si rispecchia, del resto, anche nella forma di questa, più elegante e più varia. Accanto alla decorazione incisa, a carattere geometrico che si mantiene anche in seguito, si trovano già dall'inizio di questa fase le scanalature, che costituiscono il suo ornamento tipico; a volte esso si combina sul medesimo vaso con la decorazione incisa e con le prominenze. Tav.73,figg.2,4; tav.74, figg.1-3

Fra i motivi incisi si trovano rosette, ghirlande, strette fasce tratteggiate con lineette verticali, file di punti e anche spirali. Le scanalature sono oblique, verticali, circolari e semicircolari, qualche volta spiraliformi e abbastanza spesso combinate con le prominenze. Tav.73,fig.3 Tav.74,fig.5

Durante questa fase l'ornamentazione è sempre tettonica, cioè la disposizione dei motivi tiene conto delle parti componenti il vaso, anche quando lo ricopre interamente. Sul collo dei vasi-tazze e delle anfore piriformi senza anse, la decorazione si svolge orizzontalmente, sia che si tratti di motivi incisi o di scanalature. Sul corpo delle tazze le scanalature sono tracciate in gruppi paralleli che disegnano vere arcate, oppure inclinate su tutta la parte arcuata del corpo mentre la decorazione incisa, è alle volte più complessa e ricopre interamente il corpo propriamente detto. La sommaria descrizione di alcuni vasi più caratteristici può dare un'immagine relativamente chiara della decorazione della ceramica in questa fase finale. Tav.73,fig.3

Fra i vasi con l'ornamentazione incisa, meritano di essere segnalate una tazza, una piccola anfora ed una scodella, proprio perché la loro decorazione usa la mag-

gior parte degli elementi tipici di questa fase.

La tazza è stata decorata su tutta la superficie esterna con una serie di ghirlande, file di punti e di linee parallele, tutte disposte orizzontalmente; il corpo è decorato con una combinazione di file di ghirlande e di arcate triple, e negli spazi fra gli archi delle ghirlande della fila superiore sono introdotte delle rosette circolari di punti. Tav.73,fig.1

La piccola anfora piriforme è ornata sul collo e sulla metà superiore del corpo con ghirlande, file di punzonature e gruppi di linee, sempre orizzontali e alternandosi in tal modo che la decorazione appare molto varia, benché gli elementi adoperati siano pochi e relativamente semplici. Tav.73,fig.3

La scodella — che appartiene al tipo con l'orlo modellato in quattro angoli, molto vicina, come la tazza, ai vasi della cultura di Gîrla Mare-Cîrna — è decorata nella parte interna dell'orlo con un fregio diviso in quattro zone ricoperte con motivi a zig-zag; sulla parte esterna la decorazione consta di una stretta fascia, tratteggiata con lineette verticali, e di una doppia ghirlanda che pende da due linee orizzontali; i triangoli con i lati ricurvi che risultano fra le ghirlande e le linee orizzontali sono anch'essi tratteggiati.

La decorazione scannellata delle tazze è a volte abbastanza complessa, ma le più riuscite combinazioni di scanalature si trovano sulle piccole anfore piriformi e su alcune scodelle-coperchi, decorate anche con prominenze relativamente appuntite. Più sottili o più larghe, le scanalature accompagnano semicircolarmente in gruppi di quattro o cinque ogni prominenza, mentre sulle scodelle esse ruotano circolarmente, pure in gruppi concentrici, anche attorno al fondo del vaso. Negli spazi fra i gruppi di scanalature semicircolari delle scodelle sono a volte introdotti piccoli circoli formati da due scanalature concentriche; simili sottili scanalature circolari circondano altre volte le prominenze sulla parte superiore del corpo delle piccole anfore; più in basso i gruppi di righe-scanalature semicircolari che si inarcano al di sopra delle prominenze si alternano con angoli concentrici realizzati nella medesima tecnica. Tav.73,fig.4 Tav.73,fig.2

Questa preponderanza della decorazione scannellata nell'ultima fase della cultura di Otomani, e specialmente la maestria con la quale è stata utilizzata proprio per tracciare ornamenti più complicati, compresi quelli a spirale, rappresenta non solo l'apogeo della decorazione della ceramica della cultura di Otomani, ma costituisce anche le premesse per la splendida decorazione della ceramica della cultura di Suciu de Sus tra la fine dell'età del bronzo e il periodo di transizione verso l'età del ferro.

Però, prima di fermarci sulla ceramica delle culture dell'ultimo periodo dell'età del bronzo, ci resta ancora da rivolgere uno sguardo a due culture della Romania sud-occidentale: a quelle cioè di Verbicioara e di Gîrla Mare-Cîrna.

Benché faccia parte delle culture identificate come tali appena negli ultimi due decenni, la cultura di Verbicioara è stata oggetto di uno studio abbastanza dettagliato da parte dello scopritore, che ha diviso la sua evoluzione in cinque fasi, delle quali l'ultima appartiene appunto al periodo di passaggio verso la prima età del ferro. Nel corso di questa lunga evoluzione, la decorazione della ceramica è modesta nelle prime due fasi, più ampia nella terza, raggiunge il suo apogeo nella quarta fase, alla quale segue l'inevitabile decadenza dell'ultima. Se lasciamo in disparte alcuni elementi decorativi troppo semplici per poter essere iscritti in un vero sistema ornamentale, è chiaro che anche nel quadro di questa cultura ci troviamo di fronte a una decorazione tettonica. I motivi, a carattere soprattutto lineare-geometrico, non sono particolarmente numerosi. Tav.75 e tav.76,figg.1,2

Nella prima fase l'ornamentazione — contenente molti elementi della tradizione di Coţofeni e Glina — è povera, limitandosi a certe fasce o strisce in rilievo, inta-

gliate, disposte orizzontalmente sotto l'orlo oppure sul ventre del vaso, a gruppi di linee incise parallele, che attraversano verticalmente tutta la superficie e più raramente a strisce incise, tratteggiate nell'interno con linee che si incrociano. Nella fase seguente, la decorazione incisa è più profonda, con motivi a fasce orizzontali combinate con file di zig-zag, ai quali si aggiunge anche la modesta decorazione a spazzola, con la quale si ottengono rare volte dei veri motivi. Gli zig-zag prendono a volte l'aspetto di fasce composte ognuna di più lineette-solchi, mentre altre volte i loro spigoli si arrotondano e la fascia traccia una vera ondulazione orizzontale. Le punzonature da ambo le parti di alcune linee incise, come pure le strette fasce ricoperte da una fila di punti, possono essere considerate eredità di altre culture più antiche, del periodo di transizione dal neolitico verso l'età del bronzo. Anche le linee parallele incise sotto l'orlo, accompagnate da una fila di punti, non oltrepassano la modesta ispirazione che hanno dimostrato i vasai di questa fase. Nella terza fase, la decorazione incisa si arricchisce di motivi che si combinano sulla superficie del vaso in una serie di zone orizzontali, spesso divise anche verticalmente; talvolta profonde scanalature sezionano, sempre verticalmente, l'intera superficie del vaso. Alcuni motivi incisi di questa fase — per esempio i triangoli e le fasce tratteggiate — si trasmettono alla fase seguente, la quarta, la cui decorazione è molto più ricca di motivi e più complessa e più varia nella composizione; tanto più, in quanto si adopera ora la tecnica delle impressioni circolari e triangolari, oltre a quella tipica dell'incisione. I motivi preferiti — a carattere predominante lineare-geometrico — sono i triangoli tratteggiati, le ghirlande, realizzate sia con linee o fasce incise, sia con più linee parallele ottenute con un arnese 'a forchetta'. Adesso appaiono il meandro e il circolo solare, motivi sovente usati, e molto più raramente la spirale, tracciata di solito sotto forma di gancio oppure di S orizzontale. Si è giustamente detto che l'apparizione del meandro si deve all'influenza della vicina cultura di Gîrla Mare-Cîrna. La durata di questo motivo nel quadro della cultura di Verbicioara è abbastanza breve, infatti nella fase successiva è realizzato assai più semplicemente ed è in decadenza, come del resto l'intera decorazione.

Tav.75,fig.5
Tav.75,figg.1-3

Per quanto riguarda la disposizione dei motivi ornamentali oltre al carattere tettonico che abbiamo già menzionato, è necessario ricordare anche l'organizzazione in metope o in fregi che circondano una determinata zona del vaso. Quando i fregi presentano meandri e ghirlande, la decorazione è veramente dinamica, come è stato sottolineato dallo stesso scopritore; invece la divisione delle zone decorate in metope, anche ricoperte da triangoli verticali tratteggiati, ecc., è abbastanza statica.

L'aspetto statico è superato nella quarta fase, quando i triangoli, tratteggiati, si ripetono nell'interno di una larga zona orizzontale limitata e sottolineata da una o più fasce, sempre orizzontali, di linee incise accompagnate da punti; il fregio, essendo continuo, conferisce dinamismo alla decorazione. Però i triangoli verticali che decorano una tazza, messi capo a capo o accostati in file, tratteggiati, che lasciano fra loro rombi lisci, sono ornamenti piuttosto statici, anche se combinati con piccoli circoli concentrici.

Tav.76,figg.1,2
Tav.75,fig.6

La decorazione in metope con motivi diversi e alternati riesce a rompere la staticità, proprio per il variare di essi. In questo gruppo potrebbero esser considerate alcune tazze a due anse, il cui motivo essenziale è la 'ruota solare', appunto perché le metope centrali sono solamente due, da una parte e dall'altra del vaso, mentre gli spazi che le limitano da ambo le parti — spazi che sono anch'essi delle metope — sono decorati con altri motivi. Su uno di questi vasi, la ruota solare tracciata con quattro circoli concentrici e con i raggi disegnati come piccoli triangoli tratteggiati, ricorda lo stesso motivo della ceramica di Vučedol, cosicché questo tipo di rappresentazione va considerato una derivazione di questa cultura.

Tav.75,fig.2

In altre composizioni, il motivo solare dei circoli concentrici contribuisce al dinamismo della decorazione, come, ad esempio, sulle tazze decorate con ghirlande. Sia che si tratti di ghirlande in forma di larghe fasce limitate da due-tre linee e tratteggiate all'interno, sia che le ghirlande siano realizzate solamente con un fascio di tre linee parallele, la loro ondulazione attorno al vaso — anche se interrotta dalle anse — ha un ritmo sostenuto. Gli altri elementi della decorazione, e in primo luogo il motivo solare dei circoli concentrici più o meno grandi situati fra ciocche di ghirlande, ottenuti con linee incise e punzonate alternate con impressioni triangolari, accentuano, con la loro ripetizione in perfetta armonia con le ondulazioni delle ghirlande, il movimento ritmico della decorazione che cinge il vaso. Tav.75,fig.4

Il gruppo sud-orientale del grande complesso delle culture delle necropoli di incinerazione nell'età del bronzo, è costituito dalla cultura di Gîrla Mare-Cîrna conosciuta specialmente (come del resto gli altri gruppi del medesimo complesso del Danubio medio), per le scoperte fatte nelle sue necropoli, nelle quali pare si sia praticato esclusivamente il rito dell'incinerazione. Il fatto che non esistano rilievi stratigrafici ha impedito una classificazione delle diverse tappe di sviluppo di questa cultura e perciò lasceremo questo problema, per analizzare l'ornamentazione di Gîrla Mare-Cîrna nel suo assieme, benché si tratti di una cultura sviluppata lungo due o tre secoli circa. La recente affermazione di uno scienziato tedesco, secondo la quale l'ornamentazione angolare è più antica di quella a spirale, va accettata con una certa riserva, poiché anche nella decorazione degli oggetti di metallo dell'età del bronzo — come vedremo nel rispettivo capitolo — i motivi a spirale appaiono contemporaneamente a quelli angolari. Tav.76,figg.3-5; tavv.77-81

Gli ornamenti realizzati nella tecnica dell'incisione semplice e in rilievo (specialmente le scanalature) sono poco frequenti, e non costituiscono certo l'ornamentazione caratteristica. Quelli ottenuti con la tecnica a intaglio sono talmente rari da non meritare che questa semplice menzione. È poco più frequente la decorazione con linee impresse nella pasta molle. Invece, la tecnica specifica della decorazione di questa cultura, adoperata in proporzione schiacciante, è quella delle punzonature e delle impressioni — sia nella variante delle linee punzonate in modo continuo con l'aiuto di una punta (*Stichkanaltechnik*), sia in quella delle impressioni isolate ottenute con diverse matrici di legno, di osso o di terracotta. Del resto, occorre precisare che la prima variante è, il più delle volte, ottenuta per mezzo di uno strumento con la punta tagliata in modo da ottenere canaletti paralleli doppi e tripli di punzonature. Tutti gli ornamenti realizzati con queste tecniche, come anche i pochi ornamenti incisi, sono stati riempiti con una incrostazione di sostanza bianca.

Eccezion fatta per pochissimi elementi decorativi ai quali si potrebbe attribuire un'ispirazione vegetale — però trattati sempre in maniera geometrica —, l'ornamentazione della ceramica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna è strettamente geometrico-spiraliforme e, altrettanto strettamente, tettonica. Ogni parte componente del vaso costituisce una zona decorativa di per se stessa, della quale si tiene conto con grande cura nella composizione della decorazione, e molto di rado l'intera superficie del vaso è trattata come una sola grande zona unitaria sulla quale essa possa svolgersi senza rispettare questo principio tettonico.

Si può anzi dire che, generalmente, esistono motivi e combinazioni di essi preferiti per ognuno dei registri orizzontali che si svolgono attorno alle diverse parti costituenti le varie forme di vasi.

D'altronde, anche se a volte — specialmente sui vasi più piccoli — la decorazione sembra troppo carica, essa però è così armoniosamente distribuita e tanto delicatamente eseguita che desta una giustificata ammirazione. La perfetta simmetria e

l'indiscutibile ritmo conferiscono quasi sempre un carattere dinamico a questa decorazione, la cui perfezione tecnica è uguagliata proprio dalla varietà dei motivi e in special modo dalla loro alternanza ritmica nelle diverse zone decorate. Ed è giusto sottolineare che, fra le molte centinaia di vasi conosciuti finora, non ce ne sono neppure due la cui decorazione sia veramente identica.

Benché la decorazione si svolga in zone orizzontali imposte dalla sua distribuzione tettonica, non si può dire che i diversi motivi siano interrotti ad ogni zona, al contrario, il più delle volte, specialmente su certe forme di vasi, la superficie del corpo è divisa in metope e il motivo o i motivi principali si ripetono in ognuna di queste.

Anche quando le diverse zone orizzontali non sono divise in metope, esse possono essere decorate con una successione di motivi che si ripetono ritmicamente, cosicché — sia che si tratti di un medesimo motivo, che si svolge e gira attorno al vaso lungo una zona, sia che si tratti di motivi diversi che si alternano — questa successione ritmica assicura il dinamismo della decorazione.

Infine, un'ultima precisazione prima di passare all'indicazione dei principali motivi decorativi e alla descrizione delle più frequenti combinazioni. Facendo eccezione di alcune scodelle di tipo particolare, decorate anche all'interno, e di alcuni vasi con l'orlo decorato internamente, l'intera decorazione di questa cultura è applicata sulla superficie esterna dei vasi.

Anche nel presente caso si può constatare che, per quanto sia ricca la decorazione della ceramica nel complesso delle sue realizzazioni, i principali motivi sono relativamente pochi, anche se dalle combinazioni e modificazioni parziali o totali sorgono molte varianti. Si potrebbe dunque dire (lasciando da parte le scanalature, con le quali non sono tracciati dei motivi) che i motivi di base sono i seguenti: le linee a zig-zag, le linee ondulate, le ghirlande e gli archi, i rombi, il motivo solare (o le 'rosette') con diverse varianti, le spirali a S, le spirali fuggenti e i ganci a spirale (oppure frange spiraliformi), come pure il loro derivato principale, il motivo a forma di M con i capi delle aste contorte a spirale; infine, un motivo più complicato, composto di linee orizzontali, ganci a spirale, ecc., al quale non si può dare una precisa denominazione e proprio per questo, nel nostro studio monografico sulla necropoli di Cîrna lo abbiamo qualificato come 'il motivo senza nome'. A questi bisognerebbe aggiungere quelle rare rappresentazioni che potrebbero essere considerate a carattere naturalistico — delle quali abbiamo già parlato — per quanto esse potrebbero essere delle semplici combinazioni geometriche il cui aspetto ci fa propendere, forse soggettivamente, verso un'interpretazione naturalistica, e infine una moltitudine di impressioni circolari: semplici, con uno o più punti all'interno, concentriche, oppure circoli con una spirale interna, per non ricordare che le più frequenti.

Tav.76,fig.4

Tav.78,figg.4,5

Tav.77,fig.3

Le linee a zig-zag (semplici, doppie o triple) sono specialmente punzonate e impresse, mentre sono più rare quelle veramente incise. Esse, comuni sull'orlo e sul ventre delle urne, sul collo di alcuni vasi con due anse e, più di rado, sulle scodelle, dove prendono la forma di ghirlande angolari, sono però caratteristiche della decorazione su tazze con l'ansa sopraelevata.

Tav.78,figg.5,6

Le linee ondulate (in gruppi di due o tre) possono essere considerate una variante degli zig-zag, con gli angoli leggermente arcuati, realizzate nella stessa tecnica, senza essere però troppo frequenti. Invece le ghirlande e le arcate, derivate forse dalle linee ondulate, sono un motivo prediletto; le une e le altre sono semplici o doppie, combinate spesso con frange che scendono verso la parte inferiore del vaso; esse sono tracciate nella tecnica delle punzonature successive in linee e si incontrano su diverse forme di vasi, pur essendo caratteristiche delle scodelle.

Tav.77; tav.78,figg.1,4,5; tav.79,fig.4

I triangoli, tratteggiati o no, e i rombi, a volte concentrici, non sono troppo spesso

Tav.76,fig.3

utilizzati e, soprattutto, non costituiscono motivi principali, però entrano frequentemente in combinazione con altri motivi.

Il motivo del circolo solare o della rosetta si incontra spesso, però non crediamo che si possano interpretare come tali le numerosissime impressioni circolari; la nostra opinione è che solamente i cerchi (semplici o concentrici) circondati da raggi più piccoli o più grandi, e quelli con una croce all'interno, ruota solare, possono essere legati alla rappresentazione simbolica del sole. Tav.76,fig.4

La spirale si incontra specialmente sotto forma di gancio all'orlo delle frange, oppure combinata con molti altri motivi; però non mancano le altre rappresentazioni, così la spirale a S con i capi molto contorti è qualche volta isolata, altre volte appesa alle frange spiraliformi del motivo a M, in ambo i casi su tazze. La spirale fuggente, svolgendosi specialmente in orizzontale, benché non manchino brevi svolgimenti verticali, è generalmente realizzata in due modi più o meno diversi: in forma di S con i capi connessi, senza essere veramente uniti, e in forma di spirale ritorta come un gomitolo, il cui capo si lega al gomitolo della spirale seguente e così via. Tav.78,figg.4-6 Tav.79,figg.1,3 Tav.78,fig.4 Tav.80,fig.1

Un'interessante variante è costituita dal motivo a forma di pendaglio-occhiale, composto da due ganci con i capi riuniti, che bisogna considerare, non tanto derivata dall'allacciamento dei capi di due ganci spiraliformi accostati, ma piuttosto una imitazione dei pendagli metallici di questo tipo, assai frequenti nell'età del bronzo. Il meandro, invece, che anche nella decorazione della cultura di Gîrla Mare-Cîrna va considerato una derivazione della spirale, non è un motivo frequente; a volte però circonda il vaso come un fregio. Tav.77,fig.2;tav.78,fig.2

Molto più ricercato è il cosiddetto motivo a M, composto generalmente da due sbarre verticali legate nella parte superiore da una linea spezzata a zig-zag, con le punte inferiori e superiori delle sbarre contorte a spirale. Benché usato su altre forme di vasi, questo motivo è caratteristico specialmente per le tazze, sulle quali si ripete di solito tre volte, sia quasi come unico motivo, sia alternato con altri. Tav.78,figg.3,6

Il motivo 'senza nome' è composto essenzialmente da due o tre linee orizzontali parallele, che hanno alle estremità una successione di piccoli semicerchi impressi verticalmente; il più delle volte la linea di base è interrotta a metà e i suoi capi — divergendo — si contorcono a spirale, di modo che nel centro del motivo rimane lo spazio necessario per poter tracciare una linea verticale che scende molto in basso. Altre volte i due capi della linea orizzontale interrotta si prolungano in basso, torcendosi in spirale o prendendo l'aspetto di due C disposte dorso a dorso. Con diverse aggiunte e combinazioni, si arriva a motivi molto più complicati, nei quali vagamente si può ancora riconoscere o addirittura si perde il punto di partenza. Tav.77,fig.3

Infine, ricordiamo che il motivo delle due C poste in modo da formare una specie di X è ottenuto sia con due impressioni semicircolari, sia con la tecnica delle punzonature, e in questo caso i capi sono più contorti; il motivo a forma di 3, il più delle volte raddoppiato e messo a rovescio, è realizzato con impressioni oppure con una matrice semicircolare. Tav.78,fig.1

Anche se, all'origine dell'ornamentazione geometrica, molti motivi avrebbero potuto avere un certo significato, questo si è da tempo perduto, come abbiamo avuto occasione di precisare quando abbiamo passato in rassegna la ceramica neo-eneolitica. Proprio per questo abbiamo respinto, alcuni anni fa, l'interpretazione data da G. Kossak al motivo in forma di ghirlanda semplice, spesso incontrato sui vasi della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, che egli considerava una rappresentazione simbolica delle corna di toro; gli archi semplici da lui considerati corna non sono che frammenti delle ghirlande ricordate, in combinazione con linee verticali che dividono il corpo del vaso in metope; frazionate in archi con prolungamenti verticali ai capi, esse potrebbero dare l'impressione — se cerchiamo ad ogni costo dei sensi simbolici a

qualunque frazione di motivo geometrico — di corna di toro, dato che il loro ruolo simbolico-culturale è ben conosciuto anche sul basso Danubio, oltre che nell'Egeo e nell'Asia Anteriore. Ma questi 'motivi' non sono altro che porzioni della ghirlanda che circonda come una stella con più angoli il fondo di alcuni vasi. Invece, se non possiamo attribuire a questi frammenti di ghirlande nessun valore simbolico, dobbiamo riconoscere al motivo della ghirlanda in forma di stella un reale valore decorativo.

Ora è il momento di soffermarci brevemente su alcuni motivi di possibile ispirazione naturalistica, incontrati nei fregi che decorano la parte superiore del corpo di due urne. Su uno dei fregi, motivi complicati in forma di M e 'senza nome' si alternano con un motivo più semplice che potrebbe essere interpretato come un piccolo abete: una linea verticale dalla quale scendono da ambo i lati quattro piccole linee parallele, terminate ognuna da un cerchietto impresso. Non possiamo escludere per questo motivo una vera ispirazione vegetale; il fatto che esso non si incontri più in nessun vaso di questa cultura e così si distingua in mezzo ai motivi geometrico-astratti della decorazione, sembra sostenere questa ipotesi. Però, la sua geometrizzazione e specialmente il suo schematismo ci inducono a un certo riserbo. Tav.77,fig.3

La medesima cosa si può dire anche riguardo all'altra decorazione di apparenza vegetale, la quale sembra riprodurre una serie di alti gambi terminanti con un fiore: uno di questi gambi si piega nella parte superiore e termina con un circolo o con una successione di cerchietti impressi, i quali potrebbero essere i fiori; d'altra parte, questi gambi si innalzano dal vertice di alcuni triangoli tratteggiati che — se l'interpretazione vegetale di questa decorazione, che si ripete con certe varianti attorno al vaso, è corretta — potremmo considerare rappresentazioni di larghe foglie dal centro delle quali sorgono i gambi. Riconosciamo però che, anche nel caso presente, il fatto che si tratti di un motivo che non si incontra più su altri vasi, attirando così l'attenzione sul suo carattere particolare, ha contribuito a suggerire questa possibile, ma non sicura interpretazione.

L'analisi più dettagliata che proveremo a fare della ceramica di questa cultura è giustificata proprio dal fatto, ricordato anche prima, che la sua decorazione raggiunge un alto livello artistico, per la chiarezza del contenuto, la ricca ispirazione di motivi e la tecnica perfetta.

Il concetto che ispira la decorazione dei vasi varia a volte da una forma all'altra e perciò ci soffermeremo gradualmente sulle diverse forme ceramiche.

Per esempio la decorazione delle urne, iscritta in alcune zone orizzontali, si svolge molte volte ininterrotta attorno al vaso, costituendo altrettanti fregi unitari, sia che si tratti di linee ondulate, zig-zag, ghirlande e arcate, spirali a S con i capi connessi oppure spirali fuggenti, in casi assai rari meandri. Sulla parte superiore del corpo delle urne questo continuo svolgimento orizzontale è talvolta apparentemente interrotto dal sezionamento della zona in una serie di metope. Ma poiché il lato superiore delle 'metope' è quasi sempre una ghirlanda continua (e qualche volta anche il lato inferiore), il ritmo e il dinamismo della decorazione in questo modo sono assicurati. Anche quando, invece di un solo motivo orizzontale, che ruota attorno al vaso, sono tracciate due varianti del medesimo motivo, oppure due o più motivi che si alternano ritmicamente lungo la zona rispettiva, la decorazione conserva una reale continuità dal punto di vista dello svolgimento, poiché l'alternanza — anche se fatta da varianti del medesimo motivo — crea l'impressione del movimento e del ritmo. Questo è senza dubbio il caso delle zone decorate con il motivo a M e le sue varianti, come di quelle decorate con il motivo 'senza nome' che si alterna con altri. La simmetria è quasi sempre severamente rispettata, non trattandosi quindi di combinazioni occasionali, e tanto meno caotiche, ma, al contrario, della realizzazione di una armonia quasi perfetta. Tav.77; tav.81,fig.1

Per ciò che riguarda il ventre delle urne, esso è il più delle volte decorato con ghirlande, arcate o zig-zag, al solito interrotti dinanzi alle anse. Ecco, per esempio, un'urna di Balta Verde, sulle spalle della quale ruota una ghirlanda con frange verticali che dividono il corpo del vaso in metope rettangolari, senza però che nel suo assieme l'ornamento acquisti un carattere statico. E lo zig-zag, che cinge il ventre di quest'urna, accentua il ritmo dell'intera decorazione, senza che la sua interruzione davanti alle anse dia un'impressione di cesura. Tav.77; tav.81,fig.1

Su un'urna di Ostrovul Mare, in contrasto con la decorazione verticale sul collo — che lo fa sembrare più lungo — corre sul corpo una serie di ghirlande fra le quali si svolge anche uno splendido meandro, la cui linea continua contribuisce, in egual misura con le ghirlande stesse, ad assicurare il carattere dinamico della decorazione. Tav.77,fig.2

Sull'urna di Cîrna con la decorazione vegetale dall'aspetto di piccolo abete, questo si alterna con il motivo a M e con quello 'senza nome'; ognuno si ripete due volte sulla metà superiore del corpo, in modo che la loro alternanza e l'impressione di movimento data dai numerosi ganci a spirale, conferiscono ritmo all'intera decorazione. Tav.77,fig.3

I medesimi criteri che stanno alla base delle urne tipiche, i cui corpi — con eccezione evidente del collo — costituiscono una sola zona decorata circolare, sono stati applicati anche alla decorazione dei vasi con due anse che scendono dall'orlo alle spalle. Escludendo le anse, le zone costituite dalle due parti tettoniche componenti del vaso sono considerate come superfici distinte, dato che ognuna di esse riceve una diversa decorazione. Naturalmente, essendo la zona del collo molto più stretta, anche i motivi adoperati saranno più semplici, e avranno un preciso carattere corsivo-orizzontale. Le ghirlande doppie o triple, le file orizzontali di impressioni di diverso tipo, le spirali a forma di S orizzontale perfettamente connesse in modo da costituire una vera spirale fuggente, e a volte anche i fregi di triangoli, ruotano attorno al collo e all'orlo, quasi sempre decorato quando lo è il resto del corpo.

Diversamente dalla decorazione corsivo-orizzontale di questa prima zona, quella del corpo di questi vasi può essere definita soprattutto verticale, sia perché alle volte il corpo è diviso in metope con linee o successioni di punti a tracciato verticale, sia perché i motivi principali sono disposti verticalmente. È vero che questo carattere di verticalità è attenuato dal fatto che il più delle volte la zona decorata è delimitata sopra e sotto da linee punzonate, da ghirlande, o da altri motivi che ruotano attorno al vaso, così anche qui si ha un'ornamentazione abbastanza dinamica.

Su un altro vaso di Cîrna, sotto il doppio zig-zag che gira attorno al margine superiore della zona, scendono frange con i capi ritorti come un gancio a spirale alternate con altre diritte terminate da due o tre cerchietti impressi; accanto ad altri elementi, questa alternanza dona alla decorazione dell'intera zona un incontestabile carattere dinamico. Del resto, ricordiamo che in questa combinazione è presente il motivo solare, rappresentato da circoli concentrici attorniati da punzonature puntiformi. Altre volte le frange sono realizzate in modo diverso, derivando spesso da un motivo a M assai complicato, più frequentemente incontrato sui vasi con il corpo diviso in metope. Tav.77,fig.1

Per ciò che riguarda la divisione in metope, essa si ottiene con fasce verticali parallele, con una fila sempre verticale di punti intorno o all'esterno, benché naturalmente non manchino i vasi le cui metope sono divise solamente da due o tre linee parallele verticali. Anche fra i motivi che decorano queste metope — accanto a quello a M, già ricordato — si trova abbastanza frequentemente il motivo del circolo-ruota solare, realizzato in diverse maniere, inclusa quella a forma di cerchi circondati da una specie di stella con molteplici angoli. Il motivo solare dei circoli concentrici attorniati da lineette-raggi perpendicolari al circolo esterno si incontra anche com- Tav.81,fig.1

binato con altri motivi, specialmente con ganci a spirale. Altre volte i circoli concentrici hanno internamente una croce, con intorno punzonature puntiformi, ciò che accentua il carattere di simbolo solare di questo motivo.

Una realizzazione totalmente diversa è stata ottenuta su un altro vaso di Cîrna, decorato da una parte e dall'altra delle anse con tre circoli accostati, impressi con disegno abbastanza grande, nell'interno dei quali, oltre al punto centrale, si trova un motivo a croce, questa volta con i lati leggermente arcuati. Si tratta certamente, anche qui, di un motivo solare, la cui esecuzione dimostra chiaramente reminiscenze della cultura di Vučedol, della quale abbiamo già trattato all'inizio delle nostre considerazioni sul gruppo ceramico di Gîrla Mare-Cîrna. Tav.76,fig.5

Forse però la più riuscita decorazione sul corpo dei vasi di questa forma si trova su un esemplare di Balta Verde, che contrasta con il carattere relativamente più statico della decorazione di alcuni vasi simili. Attorno al corpo di esso si ripete quattro volte una combinazione di motivi il cui elemento centrale è formato da gomitoli a spirale molto ritorti, fra i quali si trova un derivato del motivo ' senza nome '. ai lati inferiori del quale sono appesi i capi di altri ganci a spirale. Questa profusione di ritorsioni spiraliformi (in totale 24!), e la ripetizione ritmica dei motivi danno alla decorazione un eccezionale dinamismo che giustifica il nostro parere che si tratti di una fra le più riuscite composizioni ornamentali dei vasi di questo tipo. Tav.81,fig.2

Crediamo però che le più perfette realizzazioni nel dominio dell'ornamentazione della ceramica di Gîrla Mare-Cîrna si trovino sulle scodelle-coperchi. Lo confermano, non tanto la varietà dei motivi, quanto il modo nel quale sono disposti e realizzati, come pure l'armonia eccezionale con la quale sono combinati sul medesimo vaso. Ad eccezione di alcune scodelle con supporto — che del resto non sono state concepite e adoperate come coperchi, poiché sono decorate anche sulla superficie interna — per la decorazione di questa forma si è tenuto conto delle due (rispettivamente tre) parti costituenti: collo, corpo e eventualmente il supporto; ogni parte ha ricevuto una decorazione propria che forma una zona separata. Certi vasi di questo tipo, con il corpo troncoconico senza collo, non hanno che una grande zona decorata, alla quale si aggiunge la decorazione sullo spessore dell'orlo e ogni tanto anche quella del supporto e, naturalmente, — quando è il caso — quella della superficie interna del corpo, che costituisce di per se stessa un'altra zona decorata. Tav.78,figg.1,2,3; tav.79,fig.4 Tav.80 e tav.81,fig.3 Tav.80; tav.81,fig.3

Benché, come abbiamo già detto, non esistano due vasi con decorazione identica, si può constatare, tuttavia, un criterio più preciso per la decorazione della zona relativamente stretta costituita dal collo delle scodelle-coperchi, tanto nella scelta dei motivi, quanto nella loro composizione, osservazione valevole specialmente per gli esemplari con l'orlo lobato in quattro angoli, i più numerosi. La decorazione avvolge circolarmente il collo, sottolineando tanto il margine superiore (sotto l'orlo) quanto quello inferiore (sulla linea di attacco con le spalle) con motivi che si svolgono orizzontalmente e che si interrompono solo davanti alle anse. Accanto a questa, oltre ai piccoli motivi che decorano la metà della zona a intervalli regolari, sotto ognuno dei lobi angolari o arcuati dell'orlo, è piazzato un motivo o una combinazione di motivi che si ripetono in questo modo due o tre volte; l'ansa o le anse, attaccate proprio sotto i lobi dell'orlo, impongono l'interruzione della decorazione sotto di esse. Tav.78,figg.1-3; tav.80,figg.1,2

Per quanto riguarda gli stessi motivi che decorano la zona del collo, le due serie che sottolineano l'orlo e la base del collo sono abbastanza simili: sotto all'orlo non manca quasi mai una ghirlanda realizzata con la sovrapposizione di impressioni semicircolari, alle volte sostituita da una successione di arcate, sempre nella medesima tecnica, e solo rare volte da una vera ghirlanda punzonata.

I piccoli motivi che adornano la metà della zona e specialmente gli spazi sotto i lobi non sono neppure essi troppo vari; generalmente sono ganci a spirale semplici

o combinati col motivo solare con raggi a punta, oppure il motivo solare semplice, contornato da raggi, circoli concentrici e più raramente triangoli; più frequente è il motivo a 3 messi dorso a dorso e divisi da una linea verticale.

Il corpo di molte scodelle è abbastanza semplicemente decorato: una o due ghirlande parallele composte da due o tre linee punzonate, cingono la parte superiore del vaso — questa volta senza interruzione, poiché l'ansa è attaccata al disopra delle ghirlande — assicurando con la loro ondulazione il ritmo della decorazione; queste ghirlande sono sostituite raramente da una doppia o tripla linea a zig-zag, benché l'angolosità inerente a questo motivo, dia un effetto meno scorrevole di quello delle ghirlande arcuate. Si incontrano abbastanza sovente anche le arcate. Tav.79,fig.4

Quasi sempre da sotto le ghirlande scendono frange verticali che dividono la superficie del vaso in specie di metope longitudinali, strette, trasformate in vere metope solamente quando un'altra ghirlanda le chiude anche vicino al fondo del vaso. D'altronde questo sviluppo circolare è interrotto alcune volte (sotto l'ansa del vaso) con l'intercalare di un altro motivo, specialmente spiraliforme. Ma né questo, né la divisione in metope annullano la ritmicità dello svolgimento della decorazione. Tav.79,fig.4; tav.80,figg.1,2

Al posto delle linee punzonate, delle successioni continue di semicerchi o delle linee ondulate punzonate, al disopra della zona delle frange è tracciato a volte un fregio stretto di spirali fuggenti o di meandri e suoi derivati. Tav.78,fig.2; tav.80,figg.1,2

Il motivo a M e quello 'senza nome' si incontrano sul corpo delle scodelle, alternandosi sia con i propri derivati, sia con quelli dell'altro, sia, infine, con altri motivi eliminando appunto ogni monotonia. Le ghirlande, che ruotano disposte ad onde ad una certa distanza dal fondo e limitano il margine inferiore della zona decorata, si presentano come stelle con più angoli, sempre in numero pari, per rispettare strettamente la simmetria. E, quando da questi angoli si ergono linee verticali che arrivano quasi fino alle spalle, queste non dividono la superficie del vaso in metope, come si potrebbe supporre, poiché molte fra di esse entrano nella composizione degli altri motivi.

Fra tutte le scodelle decorate in questo modo, ne ricordiamo una, la quale, per il numero e l'ampiezza dei ganci a spirale e lo stesso tracciato ondulato dei ganci degli angoli superiori del motivo a M, ripetuto quattro volte, accanto ai ganci di diverse grandezze del motivo 'senza nome', presenta una decorazione dal ritmo così vivo, che suggerisce una rotazione senza fine.

Meno carica e adoperando solo il motivo a M, ripetuto quattro volte, ma altrettanto dinamica, è la decorazione di un'altra scodella-coperchio, nella quale il prolungamento degli angoli della stella-ghirlanda attorno al fondo prende parte attiva nella composizione del motivo principale. Poiché ogni motivo a M ha in questo modo sei ganci a spirale, in totale sul corpo di questo vaso se ne attorcigliano 32, tutti con i capi abbastanza lunghi; dal momento che non tutti si attorcigliano nel medesimo senso, ma in una alternanza perfettamente simmetrica, il ritmo dello svolgimento della decorazione è assai sostenuto.

Di esempi simili se ne potrebbero dare parecchi, appunto perché, come abbiamo detto, non solo le combinazioni dei diversi motivi sono estremamente varie, ma anche le varianti di ogni motivo sono assai numerose; però crediamo che ciò che abbiamo detto finora sia sufficiente a illustrare la decorazione delle scodelle-coperchi di questa cultura.

L'ornamentazione delle tazze con l'ansa sopraelevata e dei vasi con il corpo sferoide, senza ansa, rispetta anch'essa il principio tettonico, di modo che il collo (e l'orlo) delle prime, come l'orlo piuttosto alto degli altri, costituiscono due zone orizzontali diverse. Ma, mentre l'ansa delle tazze non permette alla decorazione del collo di ruotare circolarmente attorno, poiché, a causa della tecnica adoperata — impres- Tav.78,fig.5; tav.79,figg.1-3

sioni e punzonature — essa non poteva essere realizzata anche sotto l'ansa, l'assenza di queste nei vasi con il corpo sferico permette alla decorazione di ruotare ininterrotta attorno alla zona rispettiva.

La medesima cosa è valida anche per la decorazione del corpo propriamente detto delle tazze: il più delle volte l'attacco dell'ansa occupa la zona destinata allo svolgimento circolare della decorazione, la quale in questo modo è interrotta sotto di essa; mentre nei vasi con il corpo sferico, nessun ostacolo impedisce lo svolgersi della decorazione attorno al vaso.

Ma, non solamente le anse delle tazze hanno avuto un certo ruolo sulla decorazione di esse; la modellatura del corpo, come quello dei vasi più o meno sferici, con tre e rispettivamente quattro angoli prominenti (impressi dall'interno) ha avuto un ruolo ancora maggiore. Il più delle volte appunto queste prominenze hanno costituito il punto centrale del motivo principale, il quale in questo modo doveva ripetersi tre o quattro volte, trasformando l'intera zona in pseudo-metope talvolta con l'aiuto di alcune linee che si alzavano dagli angoli della stella che circonda il fondo del vaso, oppure di altri motivi semplici. Naturalmente questa regola non è generale; vi sono dei casi in cui l'artista ha saputo superare questi ostacoli e ha assicurato uno sviluppo veramente scorrevole all'ornamento; il più delle volte però egli è stato troppo influenzato dalla presenza dei sopra ricordati angoli-prominenze da incorporare nella decorazione. Tav.78,figg.5,6

Nel primo caso, le ghirlande, le successioni di spirali orizzontali connesse, i fregi di triangoli tratteggiati dai quali pendono ganci a spirale avvolti nella medesima direzione, la ripetizione ritmica di un dato ornamento — per esempio la ruota solare rappresentata da circoli concentrici attorniati da una profusione di lineette-raggi, aventi come centro proprio le prominenze, ecc. — sono stati i motivi preferiti, realizzati naturalmente in diverse maniere. Nel secondo caso, si tratta il più delle volte della divisione del corpo delle tazze in tre metope, dei vasi con il corpo relativamente sferico in quattro metope, nell'interno delle quali si ripetono o il motivo a M o i suoi derivati. L'aggiunta, sia nell'interno delle metope, sia fra di loro, di altri motivi secondari, fra i quali primeggiano i ganci a spirale, il fatto che lo stesso motivo a M comporti spesso più di quattro ganci simili e anzi in alcuni casi sia scomposto in una serie di questi ganci — che non si avvolgono tutti nel medesimo senso — conferiscono alla decorazione un ritmo che contrasta col suo aspetto apparentemente statico.

Non ci sembra necessario entrare nei dettagli riguardanti la decorazione della zona del collo di queste due categorie di vasi. È una regola assolutamente generale che questa zona sia divisa in alcuni stretti registri orizzontali, ognuno di essi decorato con un determinato motivo (realizzato in una determinata tecnica), il più delle volte molto semplice: impressioni verticali con una piccola ruota dentata, linee a zig-zag, ghirlande a ferro di cavallo impresse oppure punzonate a onda, successioni di spirali a S orizzontale, più o meno connesse — alle quali si aggiungono raramente altri motivi (circoli concentrici, il motivo solare, piccole ' farfalle ', ecc.) assicurando con la loro alternanza verticale e con il loro svolgimento orizzontale un certo ritmo a cui non manca l'armonia.

La maestria degli artigiani della cultura di Gîrla Mare-Cîrna si è manifestata nelle combinazioni dei diversi motivi e nell'organizzazione sulla superficie del vaso, fatti che ci hanno determinato a insistere maggiormente sulla decorazione della ceramica di questa cultura.

In questo modo abbiamo giustificato, crediamo, anche la nostra affermazione sulla preminenza nel quadro dell'arte decorativa della ceramica nell'età del bronzo.

Come abbiamo già precisato, nel tardo periodo dell'età del bronzo, contempora-

neamente alle ultime tappe di sviluppo di alcune culture del periodo medio, che hanno continuato anche oltre la loro esistenza, si incontrano tre nuove culture: la cultura di Noua, la cultura di Coslogeni e la cultura di Suciu de Sus. La ceramica delle prime due presenta assai pochi elementi che ci autorizzino ad includerle in una storia dell'arte decorativa della ceramica, la maggior parte dei recipienti essendo il più delle volte o privi di decorazione o assai modestamente decorati tanto dal punto di vista espressivo quanto da quello della realizzazione. Invece la ceramica della cultura di Suciu de Sus, del nord-ovest della Transilvania, ha ereditato dalla cultura di Otomani (sul cui substrato si è parzialmente sviluppata) una certa predilezione per le prominenze che adornano in modo simmetrico la porzione centrale dei vasi, ricoperta generalmente con una decorazione eseguita a intaglio e risparmiata a tale scopo. I motivi a spirale predominano, benché se ne incontrino altri strettamente geometrici (zigzag, circoli, triangoli, ecc.), non mancando del resto motivi più complicati, che bisognerebbe interpretare come stilizzazioni floreali.

Tav.76,fig.6

Tav.81,figg.6-8

Il modo nel quale alle volte sono risparmiate le spirali, con uno dei capi che ruota attorno a una grande prominenza, nella quale hanno del resto anche il punto di partenza, e inarcandosi poi per allacciarsi con l'altro capo a una delle piccole prominenze — esattamente come un tentacolo di piovra, se ci è permessa questa similitudine — mentre le innumerevoli altre spirali a intaglio si connettono ai capi, dimostra tanto una raffinata visione quanto una maestria che si colloca al livello delle più rappresentative realizzazioni nel campo della decorazione della ceramica del periodo precedente l'età del bronzo.

Già da molto tempo la decorazione di un vaso di questa cultura è stata messa in relazione con quella di una coppa micenea d'oro, mentre Vasile Pârvan ha paragonato alcuni ornamenti con aspetto floreale di questa cultura con la decorazione di alcune tazze di stile Kamares di Creta, benché nei primi si tratti di una decorazione a intaglio, nelle altre di una dipinta. Sul fondo di alcuni vasi si trova una stella con sei o otto angoli, che racchiudono nel mezzo una spirale — motivi realizzati in maniera tale da esser messi in relazione con la decorazione di alcuni dischi micenei d'oro.

Secondo il parere di parecchi ricercatori, la cultura di Suciu de Sus si è prolungata verso il periodo di Hallstatt A, di modo che — dal nostro punto di vista — essa ricopre anche il periodo di transizione verso l'età del ferro. Ma la quasi totalità della ceramica di quest'ultimo periodo è decorata con scanalature e prominenze, di scarso valore decorativo.

È vero che nelle tappe seguenti dell'Hallstatt (B e C) la decorazione della ceramica si riporta di nuovo ad un livello abbastanza alto, specialmente con le opere della cultura di Babadag della fase B e soprattutto della cultura di Basarabi della fase C. Però, essendoci proposti di seguire le manifestazioni dell'arte preistorica della Romania fino all'inizio dell'età del ferro, ci sembra giusto di chiudere qui la nostra rassegna sulla decorazione della ceramica. Questo non significa però che si abbia una soluzione di continuità fra il periodo finale dell'età del bronzo — rispettivamente del periodo di transizione (Hallstatt A) — e l'età del ferro propriamente detta, poiché, anzi, si può perfettamente seguire la continuità culturale dal periodo finale dell'età del bronzo fino all'età del ferro, continuità che riflette un'innegabile continuità etnica.

CAPITOLO III

La scultura dell'età del bronzo

Se la scultura dell'epoca neo-eneolitica ha potuto essere studiata nel quadro della maggior parte delle culture di quest'epoca, le manifestazioni nell'età del bronzo di questo importante capitolo della creazione artistica dell'uomo preistorico sono da un lato assai meno numerose, e dall'altro veramente rappresentative solo nell'ambito della cultura di Gîrla Mare-Cîrna del sud-ovest della Romania. È vero che anche in alcune stazioni appartenenti ad altre culture — per esempio la cultura di Otomani — si sono scoperte statuette di terracotta, ma il loro valore artistico è minimo, cosicché ci possiamo limitare a questa breve menzione.

Per l'altra categoria di oggetti organicamente legati all'arte plastica — i vasi antropo- e zoomorfi — si può dire che in quest'epoca i primi mancano e gli altri sono molto pochi. In cambio, alcuni recipienti hanno le anse modellate in forma di protomi di animali e di uccelli.

La sensibile diminuzione del numero delle sculture, fenomeno che si è manifestato in modo abbastanza accentuato già nel periodo di transizione dall'epoca neo-eneolitica all'età del bronzo, ha del resto una spiegazione normale, se teniamo conto che la struttura economica e le sovrastrutture sociali e spirituali della società nell'epoca dei metalli sono state diverse di quelle dell'epoca precedente; i concetti e le pratiche di ordine magico-religioso sono cambiati radicalmente insieme alle trasformazioni economiche e sociali, causati appunto da queste — con l'apporto delle nuove popolazioni, le quali hanno sostanzialmente contribuito a queste trasformazioni.

Il culto della fecondità e della fertilità — e dunque il culto della Dea-madre — ha cessato il suo ruolo primordiale; al suo posto sembra che il culto uraniano del sole abbia avuto un ruolo importante, come dimostra la frequenza dei suoi simboli nella decorazione della ceramica, prima esaminata. Poiché, per quanto siano state radicate le vecchie credenze, legate in gran misura anche all'organizzazione matrilineare della famiglia e della società — credenze che si sono potute vigorosamente mantenere anche nel periodo finale del neo-eneolitico quando, secondo la nostra convinzione, si era già passati all'organizzazione patriarcale — esse hanno dovuto alla fine cedere il passo ad altre più organicamente e direttamente legate al nuovo sistema sociale-economico.

D'altronde, benché in piena epoca dei metalli, le sculture — tutte quelle ritrovate — sono state modellate in terracotta, infatti per ora non si conoscono statuette umane o animali dell'età del bronzo modellate in altro materiale. Del resto, se nel-

l'ambito di alcune culture dell'età del bronzo — per esempio la cultura di Otomani — il metallo è usato frequentemente per armi e diversi altri oggetti, nelle necropoli della cultura di Gîrla Mare-Cîrna (non possiamo parlare che delle necropoli di questa cultura, poiché le stazioni non sono state ancora sufficientemente studiate) e, in genere, in tutta la sua area di diffusione, gli oggetti di metallo sono veramente pochi, così non ci sorprende l'assenza di statuette metalliche, anche se la metallurgia del bronzo in Romania e specialmente nella zona intracarpatica aveva preso uno slancio impressionante.

Tenendo conto di questa situazione, ci accontenteremo di descrivere in questo capitolo la plastica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna e i pochi vasi con protomi di uccelli o di altri animali, poiché lo studio delle sculture — poche del resto — incontrate nell'ambito di altre culture assumerebbe il carattere di un semplice e insignificante inventario, appunto causato dal loro scarso valore artistico. D'altra parte, la plastica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna si situa a un livello così elevato, che in certo modo compensa la ridotta quantità numerica delle sculture di questa epoca. Quasi tutte le statuette di questa cultura sono antropomorfe, poche altre a forma di uccello.

Nella necropoli di Kličevac (in Serbia), appartenente al grande complesso delle culture dei campi di urne funerarie dell'età del bronzo — del quale fa parte anche la cultura di Gîrla Mare-Cîrna — è stata scoperta già dal secolo scorso una statuetta del tipo a gonna scampanata, tipo che si è dimostrato ulteriormente caratteristico per l'intero gruppo meridionale e specialmente sud-orientale di questo complesso culturale. La statuetta, per sventura distrutta nel corso della prima guerra mondiale, rappresentava una donna con la gonna coperta da una ricca decorazione incisa e incrostata di bianco.

In tutte le tre necropoli appartenenti alla cultura di Gîrla Mare-Cîrna scavate nel corso degli ultimi decenni sul territorio della Romania, nell'Oltenia, nell'immediata prossimità della sponda del Danubio — Cîrna, Ostrovul Mare e Balta Verde — come in altri luoghi della medesima regione, dove non si sono intrapresi scavi sistematici, si è scoperta una serie abbastanza numerosa di statuette appartenenti in linea generale allo stesso tipo della statuetta di Kličevac; le più rappresentative sono però senza dubbio quelle scoperte da noi nella necropoli di Cîrna. Del resto è significativo il fatto che in due necropoli tarde di questa cultura, nel Banat — che rappresentano il prolungarsi nell'Hallstatt A del medesimo complesso culturale — non si è più scoperta alcuna statuetta. Tav.82; tav.83,figg.1,2

Tutte le statuette umane scoperte nelle necropoli sopra menzionate della Romania sono visibilmente femminili, giudicandole non solo dal vestiario, quanto dalle decorazioni che rappresentano diversi oggetti di ornamento. Esse si inquadrano in due varianti: la prima, molto più frequente, con la testa modellata in continuazione del busto, e la seconda, documentata da pochi esemplari, che al posto della testa ha un foro che attraversa verticalmente tutto il busto; la testa era modellata separatamente, forse in terracotta, ma più probabilmente con un materiale non duraturo, poiché da nessuna parte si è trovata una simile testa asportabile. Questa categoria ricorda le statuette di 'tipo tessalico' della cultura eneolitica di Gumelniţa, della quale abbiamo parlato a suo tempo. Per ciò che riguarda il resto del corpo, tutte le statuette sono modellate in base ai medesimi criteri, rappresentando un tipo veramente unitario; le differenze sono solo nei dettagli della forma e nella decorazione. Cioè, come per la ceramica di questa cultura, mai due pezzi sono stati decorati in modo identico, benché la tecnica sia la medesima e i motivi usati abbiano il medesimo carattere astratto-geometrico e spiraliforme, pur rappresentando — come ve-

dremo — dettagli dei costumi e dei monili usati dalle dame dell'epoca.

Esaminando la testa delle statuette del primo gruppo, si può dire che essa è molte volte modellata, in continuazione del busto, quasi come un cilindro, altre volte come un semplice prolungamento in alto del busto, in alcuni casi suggerita da una terminazione relativamente appuntita di questo. In linea generale, il busto di tutti gli esemplari conosciuti ha la forma di un disco e, quando i gomiti sono marcati, di un rombo, sempre abbastanza piatto. Sulla parte anteriore del busto sono indicate quasi sempre le braccia, sia da un ispessimento dei margini laterali di questo, sia da incisioni; in molti casi le braccia hanno le mani con tre, quattro o cinque dita incise. Molto di rado le braccia sono fortemente piegate al gomito e si alzano sul petto. La vita è più sottile, stretta in una cintura abbastanza larga, e la gonna scampanata costituisce quasi sempre più della metà dell'altezza totale della statuetta. La più grande delle statuette scoperte in Romania oltrepassa di poco i 25 cm di altezza, ma la media è fra i 15-20 cm, benché non manchino pezzi di dimensioni minori. Alcuni frammenti ci autorizzano però a credere che siano esistite statuette più grandi. Tav.83,fig.2

L'intero corpo delle statuette è stato ricoperto con ornamenti punzonati o impressi con diverse matrici e riempiti con sostanza bianca di incrostazione, benché sia evidente che non si tratta dell'intenzione di decorare l'intera superficie disponibile, ma di indicare alcuni dettagli anatomici e soprattutto dei vestiti e degli oggetti di ornamento usati; tanto gli uni quanto gli altri corrispondono certamente alla realtà dell'epoca rispettiva, dando in questo modo la possibilità di ricostruirla quasi senza difficoltà. La minuziosità con la quale sono riprodotti tutti i particolari, la precisione e la finezza dell'esecuzione, accanto al modellato spesso assai elegante di queste statuette, fanno di queste sculture opere pregevoli sotto tutti i punti di vista.

Accanto all'indicazione delle braccia, i dettagli anatomici più spesso riprodotti dalla decorazione sono quelli della testa delle statuette. Frequentemente la parte anteriore della testa è ricoperta da un disegno stilizzato, che assomiglia più o meno a una lira, che indica gli occhi, il naso e la bocca, motivo completato alle volte da due punti per gli occhi, una o due linee orizzontali parallele per sottolineare la bocca e eventualmente altri piccoli particolari. Qualche volta ai lati della testa si trova un ornamento che potrebbe indicare le orecchie, sia un piccolo motivo solare (un circolo attorniato da punzonature puntiformi), sia un semicerchio inciso (accompagnato pure da questo tipo di punzonature); ma può darsi che questi ornamenti indichino gli anelli utilizzati per i riccioli dei capelli, poiché si trovano proprio nella regione delle orecchie. I capelli sono anch'essi resi molte volte in diverse maniere: essi scendono dalla testa in ciocche, fino a metà della schiena, dove i capi di queste ciocche terminano in vari modi, ma specialmente in ganci a spirale; altre volte è tracciata una sola ciocca bi- o triforcata alla punta, ecc. Tutte queste decorazioni rappresentano certamente treccie di capelli.

Molto di rado i seni delle statuette sono indicati in rilievo, ma spesso da due fossette contornate da punti punzonati. Crediamo però che tutte le statuette, anche quando non hanno indicati i seni, siano femminili, benché nel Banat iugoslavo si sia scoperta anche una statuetta di questo tipo avente l'indicazione del sesso maschile. Le due piccole prominenze che si vedono su alcune statuette all'altezza delle anche potrebbero indicare veramente queste, ma anche dettagli della veste, dato che a volte sono circondate da ornamenti circolari.

Riguardo agli ornamenti sul corpo delle statuette, è quasi sempre abbastanza facile distinguere fra i motivi che occorre interpretare come dettagli delle vesti e quelli che rappresentano monili messi sopra il vestito. Ma una tale distinzione categorica non è del resto assolutamente necessaria, perché è risaputo che, su ogni costume popolare, gli oggetti di ornamento fanno parte integrante di esso; e il costume

delle statuette della cultura dei campi di urne del basso Danubio non può essere che il costume popolare femminile delle popolazioni che hanno creato questa cultura.

Le file di punti punzonati e di lineette che cingono orizzontalmente la parte superiore della testa possono rappresentare un diadema, forse metallico, ma probabilmente anche tessile. Sul petto di alcune statuette è disegnato un pendaglio in forma di occhiali, appeso a un nastro disegnato qualche volta attorno al collo, ma altre volte indicato sommariamente solo sulla parte anteriore. Simili pendagli-occhiali erano assai frequenti nell'Europa Centrale nell'età del bronzo, benché finora nei corredi funebri delle tombe della cultura di Gîrla Mare-Cîrna essi non si siano trovati. Tav.82 Tav.83,figg.1,2

Su altre statuette è indicata — specialmente sul petto, ma alle volte anche sulla schiena — una collana-torques, con i capi a spirale attorcigliati verso l'interno, che è pure un monile usato dalle donne dell'epoca. La linea semplice o doppia che scende dalle spalle e si inarca sul petto e sulla schiena (anche se quella sul petto non si unisce sulle spalle con quella della schiena), potrebbe rappresentare, così come si è suggerito, la scollatura della camicetta: il fatto che questa scollatura sia esagerata non deve sorprenderci, poiché anche le statuette minoiche-cretesi, il cui tipo ha ispirato quelle della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, avevano una scollatura eccessiva, come probabilmente richiedeva la moda dell'epoca... Ma, poiché sul petto di alcune statuette si trovano due larghi semicerchi distaccati, sui quali sono disegnati piccoli motivi che indicano certamente oggetti di ornamento, e nel medesimo tempo la linea della 'scollatura' sulla schiena il più delle volte è accompagnata da circoli impressi e da altri motivi, che vanno interpretati sempre come oggetti di ornamento, è possibile che siano rappresentate ricche collane con pendagli di diverse forme. Un'interpretazione stilizzata di certi pendagli o appliques in forma di dischi-piatti metallici possono essere considerate anche le fossette più grandi, impresse una sola sulla schiena e sul petto con una matrice a cerchi concentrici circondati di punti — sempre il medesimo motivo solare, incontrato ripetutamente sulla ceramica e sulle statuette di questa cultura. Tav.82 Tav.83,fig.1

Tutti gli ornamenti punzonati o impressi lungo le braccia delle statuette, sia sul davanti sia sul lato del busto, vanno considerati motivi ornamentali intessuti o agganciati sulle maniche delle camicette, benché alcuni di essi — come per esempio le linee parallele verticali tracciate alla fine delle 'maniche' — potrebbero indicare specie di polsini, usati in alcuni costumi popolari.

Un altro elemento del costume — che è nel medesimo tempo oggetto di ornamento del vestiario — è la cintura, la cui indicazione non manca mai in queste statuette. La più semplice maniera di rappresentarla è una linea punzonata che cinge la vita; ma il più delle volte essa è indicata da una fascia piuttosto larga, realizzata in diverse maniere, che corrisponde senza dubbio a una cintura, parte integrante del vestito femminile dell'epoca. Qualche volta questa fascia è composta da due o tre linee orizzontali parallele, ininterrotte, senza l'indicazione della fibbia.

Invece in alcune la fascia che rappresenta la cintura è interrotta dietro per indicare chiaramente la fibbia oppure i ganci con i quali si univano i due capi della cintura. Senza entrare in dettagli a proposito dell'ornamentazione delle cinture e della forma delle fibbie o dei ganci, ricordiamo però che alcune sono perfettamente analoghe ai pezzi metallici del periodo medio dell'età del bronzo, fatto che giustifica la nostra convinzione che tutti gli elementi decorativi delle statuette della cultura di Gîrla Mare-Cîrna corrispondono ad elementi reali dei costumi e degli oggetti di ornamento dell'epoca. Tav.82; tav.83,figg.1,2

Infine un attento esame della cosiddetta gonna scampanata ci permette di affermare che non si tratta né di un vestito propriamente detto, né di una gonna, ma

piuttosto della parte inferiore di una lunga camicia, sulla quale sono applicati due pezzi distinti dell'abito — uno davanti e l'altro dietro; l'ornamentazione delle parti laterali, che dividono come due fasce verticali i pezzi applicati, non è mai uguale: ogni fascia è decorata in modo diverso.

Comunque, dobbiamo astenerci da generalizzazioni troppo categoriche, poiché sembra che le statuette di ogni necropoli della cultura di Gîrla Mare-Cîrna abbiano alcune particolarità proprie. Però, non può essere casuale il fatto che su nove delle dieci statuette scoperte nella necropoli di Cîrna, la parte anteriore del vestito — corrispondente al 'grembiule' decorato del costume popolare romeno — sia sezionata nel mezzo da una fascetta orizzontale, larga circa 1 cm. Né ci sembra affatto privo d'interesse il fatto che, benché avessero a disposizione altri motivi decorativi, gli artisti dell'epoca abbiano utilizzato per decorare queste fascette tre soli motivi: spirali a S orizzontale, meandri e lineette parallele punzonate verticalmente. Un altro elemento frequentemente incontrato sui 'grembiuli' delle statuette di Cîrna è situato immediatamente sotto la parte centrale della cintura: sei statuette hanno un triangolo tratteggiato, con le linee laterali prolungate e contorte a spirale, a volte più complicato; un'altra ha un motivo in forma di rombo, e un'altra ancora uno in forma di fascia. Va da sé che, poiché tutti questi motivi riproducono l'ornamentazione e i monili del costume, il triangolo sotto la cintura non ha nessun nesso con la tradizionale rappresentazione neolitica del triangolo sessuale. Tav.82; tav.83,figg.1,2

La parte inferiore del 'grembiule', è raramente decorata nel medesimo modo della parte superiore. È interessante menzionare anche il fatto che nella maggioranza delle statuette di Cîrna, ma a volte anche in quelle di altre necropoli, la decorazione della zona anteriore del vestito — dunque del 'grembiule' — è separata da quella della zona posteriore da due motivi verticali che scendono dalle anche fin verso la base. In alcune statuette scoperte in altre necropoli la parte davanti della gonna scampanata è decorata in modo totalmente diverso da quella di Cîrna, e in ogni caso senza quella fascia orizzontale mediana, cosa che potrebbe significare che ogni zona territoriale aveva determinate particolarità del costume popolare femminile, proprio come ai nostri giorni.

Questa osservazione, invece, è solo in modo parziale valevole per la parte posteriore della gonna scampanata, poiché quasi tutte le statuette delle necropoli dell'Oltenia hanno come elemento decorativo essenziale le frange verticali, che scendono dalla cintura fin verso la base, senza essere tuttavia identiche. Più significativo è il fatto che in molti esemplari le frange centrali formano un gruppo unitario e diverso da quelle laterali, essendo a volte legate orizzontalmente fra di loro da due o tre lineette punzonate.

Neppure queste frange possono essere interpretate come una semplice decorazione delle statuette, ma come elementi reali del costume. Cosa che ci porta in modo naturale alla conclusione che anche dietro, sopra la camicia, si metteva un pezzo simile a quello chiamato « opreg » nei costumi di alcune regioni del Banat romeno, con frange che pendono fin quasi al margine della camicia, mentre nel mezzo c'è uno stretto 'grembiule' anch'esso frangiato nella parte inferiore.

Questi accostamenti che facciamo con il costume romeno attuale di una regione vicina all'Oltenia — anch'essa territorio di diffusione della medesima cultura nell'età media e tarda del bronzo — potrebbero sembrare anacronistici, data la distanza di almeno tre millenni che li separa; tuttavia, per gli specialisti del costume popolare romeno, è chiaro che non si tratta solo di rassomiglianze fortuite, ma di corrispondenze perfette; perciò dobbiamo ammettere la continuità lungo i millenni di alcuni degli elementi del costume popolare femminile, più tradizionale di quello maschile. Queste statuette dell'età del bronzo appartengono, come la rispettiva cultura, a popolazioni

proto-traciche, cosicché la continuità del costume si spiega con la continuità etnica. Tenendo conto di tutto ciò che abbiamo detto finora, è quasi inutile dire che non condividiamo il parere di coloro che hanno negato il legame esistente fra l'ornamentazione delle statuette e i reali elementi del costume e gli oggetti di ornamento.

Succintamente, abbiamo parlato sopra delle statuette con gonna scampanata minoiche-micenee che noi consideriamo il prototipo delle statuette della cultura di Gîrla Mare-Cîrna. È vero che, come abbiamo già veduto nelle pagine di questo volume, fin dall'epoca eneolitica alcune statuette femminili sono state modellate con la gonna scampanata, specialmente nell'ambito della cultura di Gumelniţa. Perciò se potremo seguire lungo i millenni un legame di continuità fra le statuette eneolitiche di questo tipo e quelle della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, saremo d'accordo col parere degli scienziati che considerano questa forma una vecchia tradizione locale, danubiana, la cui ultima espressione sarebbero proprio le statuette che abbiamo già descritto. Ma, fra la fine della cultura di Gumelniţa e le prime manifestazioni della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, sono passati per lo meno otto-nove secoli, nel corso dei quali sono assenti simili statuette, di modo che non ci sembra naturale ammettere una continuità tra le statuette dell'età del bronzo e il tipo scultoreo dell'epoca eneolitica. Come non abbiamo condiviso l'idea di una sopravvivenza 'nascosta' oltre i secoli del motivo a spirale e abbiamo considerato la sua riapparizione nell'età del bronzo dovuta a un nuovo impulso culturale venuto dalla regione egea, così pure consideriamo la apparizione del tipo delle statuette con gonna scampanata della cultura di Gîrla Mare-Cîrna il risultato del medesimo impulso culturale venuto dal sud. Il fatto che l'ornamentazione di queste statuette si lega direttamente alle realtà locali, non ci deve meravigliare, poiché è naturale che ogni elemento di provenienza straniera si sia adattato a queste. Per quanto riguarda le statuette scoperte in Grecia e datanti nel periodo sub-miceneo o proto-geometrico, molto simili come forma e abbastanza vicine alla decorazione di quelle del Danubio, esse sono posteriori ed è necessario metterle in relazione, come si è fatto, con la cosiddetta 'migrazione dorica'; esse rappresentano un fenomeno spesso constatato nella storia: dopo che una regione e una cultura hanno adottato una forma culturale e l'hanno adattata e modellata secondo i propri concetti, essa ritrasmette a sua volta la nuova forma acquisita, sia per mezzo di influssi culturali, sia attraverso le migrazioni e gli spostamenti delle popolazioni, proprio alle regioni da dove inizialmente proviene.

Per concludere le nostre considerazioni riguardanti le statuette della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, sulle quali abbiamo maggiormente insistito proprio perché, oltre al loro valore artistico, esse ci danno l'occasione di conoscere abbastanza dettagliatamente il costume femminile dell'epoca, sono necessarie alcune parole sul loro significato. Se la grande maggioranza di queste statuette femminili proviene dalle necropoli, questo si deve al fatto che fino adesso gli scavi sistematici sono stati intrapresi quasi esclusivamente nelle necropoli di questa cultura. Però, alcune scoperte dimostrano chiaramente che esse si trovano anche nelle stazioni, cosicché non si può pensare che siano state modellate esclusivamente per esser deposte nelle tombe, quindi non crediamo che abbiano avuto solo un ruolo funerario. Si tratta di rappresentazioni di una divinità femminile, sia come risultato dell'influenza di quelle correnti meridionali che hanno trasmesso non solo la forma ma lo stesso concetto dal quale è sorto il bisogno di modellarle, sia come una continuazione del concetto delle epoche anteriori di una divinità femminile alla quale si accordava anche il ruolo di protettrice nella 'vita dell'aldilà'. Recentemente uno studioso ha osservato che otto di quelle nove statuette di Cîrna trovate *in situ* furono deposte in tombe che, secon-

do l'analisi delle ossa, appartenevano a bambini. Se esistessero dati precisi in questo senso anche per le altre necropoli romene, come per quella della Iugoslavia, bisognerebbe ammettere che si tratta di immagini di una divinità protettrice dei bambini.

In ogni caso, proprio il fatto che nella necropoli di Cîrna la grande maggioranza delle tombe nelle quali si sono trovate statuette contenevano i resti di bambini, esclude l'ipotesi recentemente formulata che queste statuette rappresentino l'immagine dei defunti nei rispettivi sepolcri; tanto più che in una delle tombe sono state deposte due statuette.

Accanto ad alcuni vasi con il corpo modellato più o meno a forma di uccelli o con protomi di uccelli sull'orlo, nella necropoli di Ostrovul Mare si sono trovate anche tre statuette di uccelli, benché due siano state descritte come vasi a forma di uccello, e l'altro come un idolo antropomorfo.

Le prime due, non avendo alcun orifizio per introdurvi un liquido qualsiasi, non sono recipienti: quindi non possono essere considerati vasi; tutt'e due hanno nell'interno un sassolino — proprio come tante statuette neo-eneolitiche delle quali abbiamo parlato altrove — che risuona quando le statuette sono agitate, cosicché si tratta di oggetti di culto, o eventualmente, di giocattoli. Il loro corpo è modellato assai suggestivamente, con una cresta orizzontale, più accentuata sulla metà delle parti laterali e dietro, per indicare le ali e la coda.

La testa della statuetta grande è scomparsa; però è probabile che sia stata modellata a testa di uccello, come quella dell'altra statuetta, con una piccola cresta sulla nuca e con gli occhi come due piccole prominenze. Tutt'e due hanno un supporto che sostituisce le zampe; nella statuetta intera esso è modellato con l'intento di esprimere le zampe accostate di un uccello, mentre l'altra sta sopra un semplice supporto cilindrico basso, come quello dei vasi più o meno sferici e delle tazze della medesima cultura. Il corpo è completamente decorato, in modo più ricco e più vario quello della statuetta grande; è eseguito nella medesima tecnica e con motivi assolutamente comuni alla ceramica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, così non insistiamo oltre.

La terza statuetta è modellata in un modo così insolito che si spiega come abbia potuto essere interpretata una statuetta antropomorfa.

Essa ha un naso massiccio 'en bec d'oiseau', raramente incontrato nelle statuette umane di questa cultura, la testa è legata al corpo da un collo sproporzionatamente lungo se dovesse essere attribuito a una figura umana; il corpo, modellato come un ovoide orizzontale, sembra indicare le due ali tese lateralmente, e le due zampine abbastanza scostate una dall'altra non possono essere scambiate con le gambe di uomo. Tutte queste particolarità ci permettono di affermare che questo è il modellato mal riuscito di un uccello, piuttosto che quello quasi mostruoso di un essere umano. Del resto neanche l'ornamentazione ha nulla in comune con quella specifica delle statuette antropomorfe: il grande ovale, con una doppia linea ondulata nell'interno, ripetuta su ambo le parti del corpo, non si incontra mai nell'ornamentazione delle statuette femminili di questa cultura.

Comunque sia, si tratta in modo evidente di un modellato al di sotto della maestria dimostrata dai vasai della cultura di Gîrla Mare-Cîrna.

Alcuni vasi scoperti nelle necropoli, benché rispettino la forma dei recipienti con il corpo sferico schiacciato e con quattro spigoli, comune a questa cultura, sono stati modellati in modo da rappresentare uccelli, avendo un ruolo in relazione al culto.

Di solito questi vasi hanno sul corpo tre prominenze, due laterali e una dietro, che indicano le ali e la coda. Al posto della quarta prominenza si erge dal corpo arcuato un collo relativamente cilindrico, che termina a volte con una specie di te- Tav.78,fig.4

sta di uccello con becco; ogni tanto c'è l'indicazione degli occhi. Altre volte il vaso ha piuttosto la forma di una scodella con l'orlo modellato in quattro lobi, dei quali uno si solleva come un lungo collo di uccello, la cui testa è rappresentata solo dal becco, che spesso ci è arrivato frammentario. Tav.81,fig.4

Un piccolo vaso è stato modellato in maniera totalmente diversa: il corpo è piuttosto allungato e aperto nella parte superiore come una barca, con una specie di prua modellata come una piccola testa di uccello.

In altri casi però, benché la forma del vaso non sia modificata, cioè non modellata a forma di uccello, al disopra dell'ansa si trova una testa di uccello. Da questa specie di vasi sembra provengano anche due teste di anatra, delle quali una si alza visibilmente dall'orlo di un vaso; tanto la testa quanto il becco dimostrano chiaramente il tentativo di rappresentare proprio una testa di anatra, con gli occhi indicati da due cerchi concentrici.

Meno comune, e rappresentando finora un'eccezione, è un frammento dell'orlo di un vaso scoperto a Ostrovul Mare, sul quale è stata modellata in altorilievo una protome di animale cornuto, probabilmente un toro.

A proposito dell'ornamentazione dei vasi a forma di uccello potremmo accontentarci dell'osservazione che essa è quella solitamente adoperata sui vasi con il corpo quasi sferico di questa cultura, se una certa particolarità non attirasse la nostra attenzione. La gran parte dei vasi a forma di uccello ha un certo motivo sul 'petto', ossia sotto il collo e sul collo: è proprio il motivo quasi mai assente sulla testa delle statuette antropomorfe, che abbiamo paragonato a una lira, e sotto di esso si trova una specie di collana simile a quelle che decorano il petto delle statuette. Potrebbe darsi, del resto, che la testa mancante di alcuni di questi vasi sia stata modellata in forma umana, però finora questa non è che un'ipotesi.

In ogni caso, anche quest'ultimo dettaglio conferma la destinazione al culto dei vasi a forma di uccello e nel medesimo tempo ci obbliga a porci il quesito se gli uccelli — ed eventualmente una certa specie — non avessero un determinato ruolo nelle pratiche del culto e anzi nelle credenze dell'epoca. Il fatto che il ben conosciuto carro di terracotta de Dupljaja (Banat iugoslavo) è trainato da uccelli (e su di esso si trova un personaggio dichiaratamente maschile, benché porti un vestito scampanato come le statuette femminili) ci rafforza nella convinzione sul carattere sacro di questi animali, indipendentemente dall'interpretazione data alcuni decenni fa al personaggio rappresentato sul carro di Dupljaja, considerato il precursore nordico dell'Apollo-Belenus della mitologia greca.

Se in genere le diverse manifestazioni legate alla plastica delle altre culture dell'età del bronzo sono abbastanza modeste, un vaso scoperto in una tomba di guerriero di una delle necropoli di Sărata-Monteoru merita una speciale attenzione, non solo per il fatto che è unico, ma anche per la qualità del modellato.

Si tratta di un vaso a due anse, del tipo assai comune nell'ambito della cultura di Monteoru, e decorato nella tecnica e con i motivi propri di questa cultura, ma le anse sono modellate, nella parte superiore, come imponenti protomi di montone. Massicce e fortemente arcuate, le corna si ritorcono fin sul petto dell'animale, chiudendo in questo modo la testa quasi in un cerchio e dandogli nel medesimo tempo una espressione di forza e tranquillità. Benché, come si è già visto, molte statuette di animali delle culture neo-eneolitiche siano modellate con una reale conoscenza delle proporzioni e diano prova di uno spirito di osservazione e di un'abilità artistica non comune, tuttavia si può dire che nessuna di esse può esser paragonata, per il realismo dell'esecuzione e l'espressività, con le due protomi di montone del vaso di Sărata-Monteoru. Tav.83,fig.3

Oltre a questo vaso, è il caso di ricordare alcuni frammenti di anse di vasi scoperti a Poiana, appartenenti pure alla cultura di Monteoru, sui quali è rappresentata assai schematicamente in rilievo una figura umana: una specie di cerchio accenna il contorno della testa, sulla quale una linea verticale indica il naso e due piccole prominenze, da una parte e dall'altra di essa, gli occhi.

CAPITOLO IV

L'arte dei metalli dell'età del bronzo

Gli innumerevoli oggetti metallici dell'età del bronzo e del periodo di transizione (Hallstatt A) verso l'età del ferro, scoperti nel corso degli ultimi 150 anni sul territorio della Romania, hanno dimostrato che la regione carpatica divenne — specialmente cominciando dal periodo medio dell'età del bronzo — un importante centro metallurgico, benché sia difficile dire se la metallurgia di questa regione sia nata sotto l'impulso delle correnti culturali venute da altri centri (dove la lavorazione dei metalli era conosciuta da tempo e già molto sviluppata) o se, al contrario, essa abbia avuto un suo centro indipendente nell'arco dei Carpazi già fin dal periodo del rame, come si è recentemente sostenuto.

Se nel periodo iniziale dell'età del bronzo gli oggetti in questa lega sono abbastanza rari e implicitamente di valore, in compenso, proprio dall'inizio del periodo medio, i depositi di oggetti di bronzo e i tesori d'oro, insieme alle scoperte di oggetti metallici isolati, sono sempre più frequenti e più rappresentativi. Questa ricchezza, specialmente in oggetti di bronzo, continua nell'Hallstatt medio (C), ma nelle pagine seguenti ci soffermeremo sulla fase Hallstatt A, che, come abbiamo già detto, consideriamo il periodo di transizione verso la vera età del ferro nelle regioni carpato-danubiane.

Soprattutto per il complesso degli ornamenti, molti di questi oggetti formano un capitolo dell'arte decorativa preistorica, per quanto anche la forma dimostri l'impegno artistico degli artigiani di quest'epoca. Qui non ci riferiremo però a tutti gli oggetti di ornamento lavorati in bronzo, solo per il fatto che la loro destinazione andava oltre l'utilità, né agli oggetti d'oro, i quali, qualsiasi fosse la loro destinazione, non possono esser presi in considerazione solo perché prodotti dell'oreficeria di quest'epoca. Così, anche i pezzi dei ricchi tesori di armi e altri oggetti di utilità pratica attireranno la nostra attenzione solo quando abbiano un legame con *l'arte* dell'età di cui ci occupiamo. Poiché, per quanto importanti essi siano nel visualizzare alcuni aspetti della vita sociale-economica del tempo, per esempio il grado di potenza e di ricchezza raggiunta dai capi delle incipienti democrazie militari, grado comparabile, non a torto, con quello dei re micenei, dal punto di vista artistico essi non possono stare accanto alle armi di bronzo del deposito di Apa, tanto minuziosamente cesellate, anch'esse certamente appartenute a uno dei capi delle medesime formazioni sociali.

In questo capitolo esamineremo dunque serie o singoli oggetti meno frequenti che, soprattutto per la loro ornamentazione, ci danno la possibilità di conoscere le realizzazioni degli artigiani nel campo dell'arte decorativa dei metalli. Nell'età del

bronzo e nel periodo di transizione verso l'età del ferro non si conoscono statuette di metallo sul territorio romeno, e i vasi, sempre di metallo, sia datati nell'età media del bronzo, come pensano alcuni scienziati, sia alla fine di quest'età e nel periodo di transizione immediatamente seguente, sono assai pochi, cosicché si può dire che solo l'ornamentazione dei diversi oggetti costituisce il dominio nel quale gli orefici e gli artigiani del bronzo hanno manifestato le loro capacità artistiche.

La maggior parte degli oggetti metallici erano realizzati per fusione a mezzo di stampi, altri col sistema del martellamento a caldo. Così se la forma stessa dei diversi oggetti colati in stampi e ulteriormente ritoccati era in primo luogo il risultato di un procedimento tecnico perfezionato a poco a poco, la loro decorazione era in rapporto esclusivo con il concetto ornamentale e il talento dell'artigiano, estrinsecati — con meticolosa cura — con l'aiuto di strumenti assai fini.

Per decorare gli oggetti di bronzo si è usata il più delle volte la tecnica della cesellatura, mentre per quelli d'oro si è usata tanto questa che quella a sbalzo.

Quasi tutta l'ornamentazione degli oggetti di metallo è a carattere geometrico e spiraliforme, infatti i motivi usati sono quelli angolari, più frequenti (angoli, triangoli e rombi), e quelli curvilinei abbastanza numerosi (semicerchi, spirali e le loro molteplici derivazioni). Solamente in alcuni casi incontriamo anche motivi ispirati alla natura (umani e animali). La finezza e la precisione con la quale sono state eseguite le decorazioni di molti oggetti metallici dimostrano tanta perizia e perfetta conoscenza della tecnica della cesellatura, che si è formulata l'ipotesi che per la loro realizzazione si sia fatto uso anche di mezzi quasi meccanici. Ma un attento esame della decorazione dimostra, in alcuni casi, delle piccole imperfezioni — come ad esempio il tracciato delle linee sottili in apparenza parallele, in realtà, affatto.

La disposizione e la combinazione dei diversi motivi su una o sull'altra serie di oggetti indicano anche questa volta un concetto unitario, meglio diremmo tettonico della decorazione, scegliendosi sempre i motivi più adatti in rapporto alla forma delle porzioni o degli oggetti da decorare. Alcuni pezzi scoperti in località diverse presentano decorazioni quasi identiche, di modo che si è arrivati alla conclusione che devono essere esistite diverse fucine nelle quali si eseguivano simili oggetti, a volte forse dal medesimo artigiano, e di queste siamo arrivati a localizzare la zona nell'ambito della quale operavano.

Le due più importanti serie di oggetti in bronzo nella cui ornamentazione gli artigiani cesellatori dell'epoca hanno dato la misura del loro talento sono, da un lato, le scuri di guerra del periodo medio dell'età del bronzo e, dall'altro, le spade del periodo medio e tardo della medesima età e dell'inizio del periodo di transizione. Le scuri di guerra decorate appartengono specialmente al tipo con disco, e le spade appartengono a più tipi, le più antiche essendo quelle scoperte a Boiu, Apa, Livada e Şincai (Samşudul de Cîmpie).

Le scuri col disco, decorate, sono state scoperte sul territorio della Romania solamente in Transilvania, però esse hanno una zona di diffusione molto più vasta che oltrepassa verso ovest e nord-ovest le frontiere della Romania: si sono trovate tanto in Ungheria quanto nella Slovacchia e molto più lontano verso il nord-ovest, fino al Baltico. Anche la loro forma dimostra l'indiscutibile maestria degli artigiani dell'epoca: da questo punto di vista, del resto, neanche altri tipi di scuri, come quelle con un foro trasversale o con un tubo per il manico, sono in nessun modo inferiori, sia che pensiamo alle scuri con la cresta molto allungata sopra il foro, sia alle scuri di Drajna de Sus (a sud dei Carpazi) le quali, al posto del disco, hanno una specie di grande semisfera decorata; fra le ultime, la cosiddetta scure-scettro con la punta contorta a spirale è veramente unica anche per la sua forma.

Tav.84;tav.85,fig.1; tav.86,figg.1,4; tav.91,fig.4

Ritornando però alle scuri con disco e alla loro ricca decorazione — realizzata specialmente con linee e con punti cesellati — constatiamo, come abbiamo sopra ricordato, che gli artigiani hanno avuto un chiaro concetto della disposizione dei motivi in funzione delle diverse porzioni destinate a essere decorate. Così il disco è decorato specialmente con il motivo del vortice spiraliforme a quattro bracci (il *tetraskelion*), con i suoi derivati, i vortici con più ganci a spirale, e solo rare volte con una stella-rosetta. Per esempio, il disco di una scure di guerra di Someşeni è decorato con un vortice — *tetraskelion* — che ruota attorno alla prominenza centrale, dalle cui larghe braccia si staccano altri piccoli ganci spiraliformi, per non ricordare che il motivo principale: ognuna delle larghe braccia a spirale del vortice centrale è eseguita con fasce di linee finemente cesellate. Su altri esemplari della stessa serie, il *tetraskelion* è sostituito con un vortice a più braccia o ganci — sia con cinque (Apa), realizzato quasi nella medesima maniera di quello di Someşeni, sia con sei, un po' più semplificato (per esempio l'esemplare di Gepiu, ma anche altri), sia con sette, come la scure di Gaura e quella di Săpînţa. Riguardo all'ultima, come pure a quella di Apa, è interessante ricordare che anche dalle spirali larghe si staccano piccoli ganci cesellati con una sola linea. Nell'esemplare di Păulişul Vechi il motivo del vortice degenera, scomparendo la sua unità: alcuni ganci si contorcono in un senso, altri in senso contrario; la continuità del vortice è in tal modo interrotta e nella zona relativamente centrale si introduce una spirale a S isolata.

Tav.84

Tav.91,fig.4

Per non insistere sui dettagli, precisiamo solamente che, attorno alla porzione sulla quale si svolge il vortice a spirale, ruota qualche volta una successione di motivi geometrici (triangoli, rombi con un punto all'interno, ecc). Però prima di passare alle rosette dell'altro gruppo di scuri con disco, ci sembra necessario ricordare che il motivo del vortice spiraliforme a quattro braccia e i suoi derivati devono essere messi in relazione con motivi simili, alle volte molto vicini anche nei dettagli, che decorano alcune scodelle-coperchi della cultura di Sighişoara-Wietenberg e alcuni vasi della cultura di Otomani. Sarebbe superfluo il discutere qui se il motivo è passato dalla ceramica ai bronzi o viceversa, ma il fatto che molte scuri con il disco decorato in questa maniera siano state scoperte proprio nell'area di diffusione di queste culture, rafforza la conclusione che la 'patria' di questi tipi va ricercata in questa zona della Transilvania e nella vicina regione occidentale.

Tav.71,figg.14,16,17

Quanto alle scuri di guerra il cui disco è stato decorato con una specie di stella-rosetta (Ighiel), menzioniamo che la 'punta' del disco costituisce il centro di una stella con 10-12 spigoli tratteggiati, chiusa in una successione di semicerchi continui, mentre sull'orlo di esso ricorrono altri motivi secondari.

Tav.85,fig.1;tav.86,fig.1

I quattro lati del corpo propriamente detto delle scuri con disco e il manicotto che circonda in alcune di esse il foro per il manico, sono ricoperti con ricchi motivi, fino ad alcuni centimetri dal filo. Si può dire che la decorazione della parte superiore dei due lati più larghi — fino immediatamente sotto al foro del manico — è costituita quasi senza eccezione da motivi geometrici disposti il più delle volte in zone orizzontali, mentre la decorazione della parte sottostante alla zona del foro per il manico si può distinguere, in linee generali, in due varianti principali: una con ornamenti a spirale e derivati e un'altra con ornamenti angolari. Nella prima variante, i diversi ganci a spirale, sia che si svolgano verticalmente o orizzontalmente, si legano sempre in un allacciamento continuo, dato che i motivi principali sono realizzati con fasce di linee parallele. Nella seconda variante, i due lati lunghi sono decorati con triangoli tratteggiati, sia triangoli che si fronteggiano, cesellati in zone orizzontali divise da gruppi di linee sempre orizzontali, sia in file che si svolgono verticalmente, aventi fra di esse una successione pure verticale di spazi rombici con un punto nel centro. Alcune volte sul medesimo esemplare le zone di svolgimento oriz-

Tav.84

Tav.86,fig.4

Tav.86,fig.1

zontale si alternano o si combinano con quelle a svolgimento verticale.

I lati stretti costituiscono solo raramente una zona unitaria per lo svolgimento continuo del medesimo motivo, poiché spesso sono sezionati orizzontalmente in due o più fasce coperte ognuna con un altro motivo, specialmente angolare, ma a volte anche con derivati delle spirali.

Infine, attorno al foro (oppure al manicotto per il manico) si svolge circolarmente un motivo più semplice o più complicato, cosicché la maggioranza delle asce di guerra è ricoperta con ornamenti sull'intera superficie, eccezion fatta per la porzione vicina al filo.

Però, indipendentemente dalle varianti, la maestria degli artigiani ha realizzato una decorazione di alto valore artistico, da più punti di vista per lo meno uguale alle migliori realizzazioni della ceramica. E per completare ciò che si è detto prima riguardo alle corrispondenze ceramiche del motivo dei vortici a spirale, possiamo aggiungere che almeno nell'ornamentazione contemporanea della ceramica della cultura di Sighişoara-Wietenberg si incontrano assai frequentemente le file di triangoli e di rombi, cosicché ci troviamo sempre nell'ambito della medesima famiglia di motivi e del medesimo concetto decorativo.

Invece l'ornamentazione di una scure di guerra del tipo col manicotto, scoperta pure nel deposito di bronzi di Apa, è un poco più semplice: una serie di triangoli tratteggiati da ambo le parti della cresta centrale, gruppi di linee orizzontali sulla cresta e su uno dei lati stretti, gruppi di semicerchi concentrici appena percettibili sui margini del medesimo lato stretto, e infine una croce punteggiata sotto le file di triangoli cesellati. Tav.85,fig.3

Passando alle spade di bronzo decorate, ricorderemo di passaggio gli esemplari la cui decorazione si limita ad alcune linee parallele cesellate lungo la nervatura mediana (per esempio le spade da Porţile de Fier e da Roşiorii de Vede), poiché è evidente che esse non possono essere considerate dei veri esempi di arte decorativa. Cominceremo dunque dalle più antiche spade la cui ornamentazione è degna di questo nome.

Tutte le spade decorate della Romania datanti nel periodo medio dell'età del bronzo sono state scoperte in Transilvania come, del resto, anche gli esemplari più tardi, cioè dell'ultimo periodo dell'età del bronzo e dell'inizio dell'Hallstatt. La più antica sembra essere quella di Boiu, la cui decorazione cesellata si colloca sulla parte superiore della lama, cominciando proprio immediatamente sotto l'impugnatura, e consta principalmente di due gomitoli spiraliformi accostati, circondati da una fascia ricoperta di tratteggi e da una serie di linee cesellate che poi scendono su una breve porzione della lama. Una decorazione assolutamente identica si osserva anche su una corta spada-pugnale di Şincai (Samşud) sulla quale le linee cesellate scendono più in basso lungo la nervatura centrale. Tav.86,figg.2,3; tav.87;tav.88,fig.1; tav.89 Tav.87,fig.1 Tav.86,fig.3

Le spade corte di Apa, Oradea e Livada, appartenenti a tipi molto vicini fra loro e databili all'inizio del periodo medio dell'età del bronzo, sono molto più riccamente decorate, essendo adoperati motivi identici o molto vicini come esecuzione a quelli di alcune scuri di guerra con disco delle quali abbiamo già parlato. Esse possiedono strette analogie con quelle ritrovate in Ungheria, e costituiscono assieme a queste un gruppo perfettamente unitario; è del resto probabile che siano state lavorate nella medesima fucina del nord-ovest della Romania, dato che tutte sono state scoperte in una zona assai ristretta; il solo esemplare trovato un po' più lontano (quello di Oradea) ha una decorazione quasi identica a quella di una delle spade di Apa.

Effettivamente, la prima spada di Apa e la spada di Oradea hanno sull'impugnatura una decorazione meno ricca, mentre quelle di Livada e specialmente la seconda di Apa hanno le impugnature finemente decorate. In tutti i casi il motivo principale è

quello dei triangoli tratteggiati, cesellati specialmente in file orizzontali, continuati con gruppi di linee anch'esse orizzontali, rombi con punti nel centro, linee a zig-zag, successioni di semicerchi e crocette punzonate; questa ornamentazione ricorda da vicino quella delle scuri di guerra.

La decorazione della lama della prima spada di Apa è molto più estesa, si svolge infatti lungo la nervatura centrale fin quasi alla punta e consta delle medesime ondulazioni di ganci a spirale allacciati, proprio come sulle parti larghe di alcune scuri di guerra. La decorazione della lama dell'altra spada di Apa e della spada di Oradea è più semplice, limitandosi a un gruppo di linee parallele verticali da ambo le parti della nervatura centrale, sul quale poggia una successione continua di semicerchi; a questi si aggiungono alcuni motivi (triangoli tratteggiati, ecc.) cesellati immediatamente sotto l'elsa. La lama della spada di Livada è decorata da tre file parallele di semicerchi uniti, sui quali poggia un motivo a croce — motivi ambedue incontrati sulle ascie sopra descritte. Tav.88,fig.1 Tav.88,fig.3; tav.87,fig.2 Tav.88,fig.2

Occorre ricordare anche il fatto che l'impugnatura in forma di mazza con cinque bulbi della prima spada di Apa è stata messa in rapporto con alcuni pezzi micenei, cosa che non deve sorprendere se teniamo conto che sul territorio della Romania si è scoperto un numero abbastanza rilevante di spade micenee di bronzo, anche se la loro impugnatura è di un altro tipo.

Riguardo alle spade decorate del tardo periodo dell'età del bronzo e del principio di Hallstatt (Ha A) (come riguardo alla grande maggioranza delle spade dei periodi Ha B e C, delle quali però non ci occuperemo), si può dire che la loro decorazione si limita all'impugnatura e differisce generalmente da quelle degli esemplari più antichi. Inquadrandosi quasi senza eccezione nel tipo ' Riegesee ' ed in quello delle sciabole con disco all'impugnatura, queste spade sono riccamente decorate tanto sul disco con bottone centrale, quanto sull'impugnatura. Tav.86,fig.2; tav.89

I dischi sono decorati sia con svolgimenti circolari di sottili spirali connesse, ruotanti attorno al bottone centrale, sia con stelle-rosette ad angoli multipli e con una successione di triangoli tratteggiati attorno ad esse, sia con una stella centrale circondata da gruppi di cerchi con una successione alternata di triangoli semplici e di triangoli tratteggiati verso il margine, sia infine con motivi meno comuni: al posto della stella con angoli appuntiti, è stata tracciata con sottili lineette parallele una specie di stella con le punte arrotondate e negli spazi fra queste sono stati cesellati circoli concentrici. Tav.89,figg.1-3 Tav.89,figg.4,6 Tav.89,fig.5

Per la decorazione della parte centrale, quasi cilindrica, dell'impugnatura, sono stati usati due diversi procedimenti. Nel primo caso la decorazione principale si svolge verticalmente e consta di alcune file di spirali a S connesse, di una finezza e precisione di esecuzione notevoli, alle quali si aggiunge alle volte una spirale grande a S orizzontale, con i capi molto ritorti, piazzata da ambo le parti dell'impugnatura, oppure alcuni cerchi concentrici. Nel secondo caso, l'impugnatura propriamente detta è sezionata orizzontalmente da tre fasce strette, in rilievo, che dividono in tal modo la colonna di essa in sei zone parallele, quelle decorate alternandosi con quelle non decorate, benché su alcune spade tutte le zone siano decorate, naturalmente con due serie di motivi, per ottenere con l'alternanza un certo ritmo simmetrico. Generalmente sono decorate le zone in rilievo, ricoperte con gruppi di lineette parallele, alcune verticali e altre orizzontali; altre volte, sono state decorate le tre zone larghe con file di triangoli tratteggiati in senso alternato. Infine, nelle impugnature con tutte le zone decorate, quelle con gruppi di lineette si alternano a quelle sulle quali sono cesellate spirali plurilineari a forma di S connesse, che hanno quasi l'aspetto di cerchi concentrici accostati, ognuno con un punto nel centro. Tav.89,figg.1,2 Tav.89,fig.3 Tav.89,figg.4-7; tav.86,fig.2 Tav.89,fig.5 Tav.89,fig.7

L'elsa stessa è abbastanza ricca e variamente decorata; i gruppi di circoli con- Tav.89,fig.1

centrici e un motivo curvilineo-ondulatorio derivato dalla spirale sono i motivi preferiti, senza che però manchino i triangoli tratteggiati, il tutto disposto con molta armonia, così da offrire una decorazione organica con motivi diversi, prova di un concetto decorativo bene studiato. Tav.86,fig.2; tav.89,figg.4,7

Fra gli altri oggetti di bronzo più frequentemente decorati si hanno spille e braccialetti massicci. Su una spilla scoperta a Otomani è cesellata una stella con 12 angoli tratteggiati e nel centro alcuni circoli concentrici, mentre la placca rombica della spilla di un piccolo deposito di bronzi di Medgidia ha una decorazione ottenuta con punzonature a sbalzo.

I braccialetti massicci, con sezione circolare, semicircolare o a spigolo, decorati con motivi lineari-geometrici cesellati (gruppi di linee parallele, gruppi di linee e triangoli concentrici, triangoli tratteggiati, affrontati, ecc.) si incontrano già nel periodo medio dell'età del bronzo, ma sono numerosi alla fine, nel periodo di transizione (Ha A) e specialmente più tardi, nei depositi di bronzi della Transilvania. Tenendo conto però del fatto che la loro ornamentazione è abbastanza semplice e stereotipata, non ci sembra opportuno insistere maggiormente su di essi.

Per ciò che riguarda gli anelli di bronzo per le treccie, la forma e la decorazione sono uguali a quelle in oro, cosicché le descriveremo assieme. In quanto ad alcune cinture di lamiera di bronzo, decorate con file di punti a sbalzo, esse ci hanno dato la possibilità di constatare le rassomiglianze fra esse e le cinture rappresentate su certe statuette di terracotta di Cîrna, descritte nel capitolo della scultura.

Se la grande maggioranza dei bronzi decorati sono armi, la quasi totalità degli oggetti d'oro decorati sono ornamenti, facendo eccezione di una scure del celebre tesoro scoperto nel secolo scorso a Ţufalău e di alcuni vasi d'oro. È vero che, come abbiamo già visto, anche i due pugnali d'oro di Măcin e gli oggetti d'oro del tesoro di Perşinari meritano una speciale menzione, poiché costituiscono una realizzazione di grande virtuosità tecnica dell'oreficeria dell'età del bronzo, ma, dato che essi non sono decorati, non vi accenneremo più. D'altronde è necessario precisare che la grande maggioranza degli oggetti d'oro è stata scoperta casualmente, sia come veri tesori, sia come pezzi isolati e di conseguenza la datazione non è sempre facile, tanto più che la loro forma e la tecnica decorativa hanno avuto una durata di tempo abbastanza lunga, oltrepassando molte volte il quadro dell'età del bronzo e prolungandosi lungo tutto il primo Hallstatt. Anzi alcuni pezzi che passeremo in rassegna sono stati diverse volte attribuiti più spesso all'inizio dell'Hallstatt che alla fine dell'età del bronzo, ossia proprio al periodo che noi consideriamo una tappa di transizione verso l'età del ferro.

Ad eccezione del grande tesoro di oggetti di ornamento da Turnu Măgurele, del tesoro di Perşinari, del tesoro di Ostrovul Mare, dei pugnali di Măcin, di un piccolo oggetto d'oro di Poiana e dei numerosi anelli per treccie di Monteoru e di qualche altra località del sud dei Carpazi, gli altri oggetti sia isolati che in tesori, attribuiti all'età del bronzo e scoperti sul territorio della Romania, sono stati trovati in Transilvania, regione nella quale le sabbie aurifere dei fiumi e forse anche giacimenti auriferi hanno attirato ben presto l'attenzione degli uomini. Per quanto non si voglia descrivere tutti i pezzi di questi tesori, interessati come siamo esclusivamente alla loro ornamentazione, tuttavia indicheremo — per illustrare la grande ricchezza in oro dell'età del bronzo in Romania — gli elementi che compongono alcuni tesori.

Non è più possibile precisare il numero degli oggetti del tesoro scoperto nel 1840 a Ţufalău, poiché una parte è scomparsa; contenuto in un vaso, questo tesoro sembra sia stato composto di 7 scuri, una catena e altri frammenti di catena, una mazza perforata, una perla e un pezzo d'oro di quasi mezzo chilogrammo, di dischi

e frammenti di disco, bottoni, anelli per trecce e un frammento di braccialetto. Il grande tesoro di Turnu Măgurele, scoperto nel 1880, comprende cinque grandi manicotti-bracciali cilindrici, un manicotto più piccolo di elettro e un altro ancor più piccolo d'oro, un anello per treccia e 419 piccoli anelli. Il tesoro scoperto a Ostrovul Mare si compone di 33 falere, 11 anelli per treccia e 2 braccialetti; quello di Perşinari di 12 spade-pugnali d'oro e di 4 piccole asce d'argento. Infine, quello di Şmig, scoperto nel 1800 in un vaso di bronzo, si componeva di oltre 25 dischi-falere di diverse grandezze, 13 saltaleoni, 18 anelli da treccia, 149 perle e un pezzo ovale, di oro, 4 perle di elettro e 4 d'argento; alcuni altri pezzi di provenienza incerta sono stati attribuiti a questo tesoro.

Una scure di Ţufalău è riccamente decorata con motivi vari, realizzati nella tecnica delle punzonature successive: linee a zig-zag, spirali a forma di S orizzontale, accostate oppure allacciate quasi come in una spirale fuggente, un circolo con nell'interno un vortice a spirale con quattro braccia; a questi motivi inaspettatamente si aggiunge una sagoma di quadrupede cornuto ai lati del quale si hanno due profili umani molto schematizzati. È da notare che la punta interna della cresta della scure si inarca nella sua parte inferiore in spirale, indicando con questo dettaglio — se ce ne fosse ancora bisogno — che questa scure era piuttosto uno scettro che un'arma. Tav.85,fig.2

I vasi d'oro di Bihor — specie di larghe tazze con un'ansa attaccata solamente sull'orlo — sono stati spesso attribuiti al periodo di Hallstatt, però recentemente, e crediamo con ragione, sono stati datati nel periodo medio dell'età del bronzo. Del resto occorre dire che il luogo preciso della scoperta non si conosce, cosicché potrebbe darsi che siano stati trovati nella zona della provincia di Bihor che fa parte dell'Ungheria. Tre dei quattro vasi sono decorati soprattutto con file orizzontali di perle in rilievo, e con scanalature verticali, realizzate tutte nella tecnica a sbalzo; il quarto vaso ha una decorazione cesellata e punzonata, assai finemente eseguita. L'orlo e l'ansa sono decorati con ganci a spirale cesellati, punzonature puntiformi e prominenze a sbalzo, le spalle con motivi ondulati e circoli, il fondo con un complicato motivo derivato pure dalla linea ondulata e combinato con circoli, nella tecnica della cesellatura e della punzonatura. Tav.90,figg.1,2 Tav.90,fig.2

Il vaso scoperto a Biia, con le anse che scendono dall'orlo e presentano le estremità inferiori contorte in una doppia spirale, però staccate dal vaso, è decorato sul collo con uno zig-zag realizzato con punti punzonati, combinati con piccoli prolungamenti verticali che ricordano alcuni elementi della decorazione di certe spade di bronzo, sul corpo con tre file orizzontali di piccole prominenze a sbalzo, la terza interrotta da quattro gruppi di circoli concentrici nella medesima tecnica, e sul fondo con tre gruppi di prominenze che circondano i circoli concentrici del centro, tutte nella medesima tecnica a sbalzo. Anche questo vaso è stato attribuito abbastanza spesso all'inizio del periodo di Hallstatt. Tav.90,figg.3,4

Fra gli oggetti di ornamento d'oro, i più frequenti sono i dischi-falere di diverse grandezze, i bracciali e gli anelli semplici, come pure gli anelli per trecce, le cosiddette ' Hängenspirale '.

I dischi-falere sono stati scoperti sia isolati, casualmente, sia nelle tombe, sia nei ricchi tesori assieme ad altri oggetti e infine nei tesori costituiti quasi solamente da essi. Alcuni dischi fatti con sottili lamiere d'oro sono perfettamente piatti, ma i più sono convesso-concavi, decorati specialmente nella tecnica a sbalzo, ma anche in quella delle punzonature, assai fini. Molti hanno appena alcuni centimetri di diametro, altri arrivano a circa 14 cm. I più antichi (pochi) datano nel primo periodo dell'età del bronzo, gli altri nei periodi medio e tardo della stessa età, benché molti siano stati attribuiti all'Hallstatt. Tav.91,figg.1,3; tavv.92 e 93

Più semplicemente decorati sono quelli con file di punti attorno ai margini, alle

quali si aggiungono alcuni disegni triangolari (Beba Veche); ad essi seguono quelli decorati con circoli di bottoncini attorno al bottone centrale (Pecica-Rovine) e sull'orlo (Ţufalău); altri combinano i circoli di bottoni attorno al centro con tre gruppi di tre file di bottoncini simili che ruotano sul resto della superficie fino ai bottoncini del margine, disegnando di fatto veri *triskelion* (Şmig). Una piccola falera della Transilvania — della quale non si conosce il luogo preciso della scoperta — ha sulla parte convessa, oltre al circolo di bottoncini a sbalzo attorno al centro e a quello attorno ai margini, una specie di rosetta con quattro petali disposti in croce, con il centro nel mezzo del disco. Tav.92,figg.3-8 Tav.92,figg.9-14

La falera scoperta nella nota stazione dell'età media del bronzo di Vărşand ha una decorazione combinata di scanalature e punti punzonati, il cui motivo principale è una spirale fuggente con cinque ganci, che ruotano attorno al centro convesso. Il motivo non è estraneo neppure alla ceramica della cultura di Otomani. Anche alcune falere da Ţufalău sono decorate con spirali a S connesse, che formano il motivo delle spirali fuggenti attorno al centro, motivi e realizzazione che ricordano chiaramente l'ornamentazione della ceramica della cultura di Sighişoara-Wietenberg, ma nel medesimo tempo anche alcuni oggetti micenei. Tav.94,fig.1 Tav.92,figg.1,2

Del tesoro di 9 falere d'oro di Săcueni se ne conservano solo tre, la cui ornamentazione combina la tecnica a sbalzo con quella delle punzonature successive, per realizzare motivi a spirale e derivati. Se le spirali a S strettamente connesse che formano quasi una spirale fuggente su una delle falere conservano la loro forma inalterata, sulle altre la fusione e a volte il raddoppiamento di alcune porzioni di spirale ha dato luogo a una decorazione quasi decadente, benché una di queste ricordi molto evidentemente la realizzazione dei vortici spiraliformi sul disco della scure di guerra di Păuliş e di quello della scure di Deapoli (Bihor). La somiglianza dei motivi — e il modo in cui sono stilizzati e a volte anche degenerati — con quelli cesellati su alcune armi di bronzo della medesima zona del nord-ovest della Transilvania fanno supporre che almeno alcune delle fucine degli orefici si trovassero nella medesima regione. Tav.91,figg.1-3

Le più grandi falere della Transilvania sono i tre esemplari di Grăniceri, con un diametro di quasi 14 cm. Oltre al centro convesso con la tecnica a sbalzo, l'ornamentazione di questi dischi è stata realizzata con punzonature assai fini. Una falera è decorata solo con motivi a spirale e i suoi derivati, sulla seconda sono stati punzonati, accanto ai motivi suddetti, due uccelli posti di fronte uno all'altro, mentre sulla terza sono rappresentati due cavalli che pure si fronteggiano, un uccello e due sagome umane in movimento, dei quali uno tiene nella mano tesa in avanti un oggetto triangolare (pugnale?); sul circolo esterno vi è una serie di ganci a spirale con il gancio terminale rovesciato all'indietro. Accanto ai profili rispettivamente di quadrupede e umano che si trovano sulla scure di Ţufalău, queste sagome di uomini, uccelli e quadrupedi del disco di Grăniceri — tutte realizzate nelle tecniche a punzonature e a sbalzo — sono i soli motivi presi dalla natura nell'ornamentazione degli oggetti metallici dell'età del bronzo, che si mantengono costanti sulla linea decorativa astratto-geometrica e spiraliforme, proprio come la decorazione della ceramica di quest'epoca. Tav.94,fig.4 Tav.94,fig.2 Tav.94,fig.3

Le 33 falere del tesoro di Ostrovul Mare hanno diametri che vanno dai 3 ai 6,8 cm. Tutte sono decorate a sbalzo, in genere con motivi derivati dalle spirali, disposti sempre seguendo una perfetta simmetria. La serie di piccole falere decorate con spirali a S connesse in successione circolare ricorda i medesimi motivi cesellati sulle falere della Transilvania e in certa misura anche i motivi sui dischi delle scuri di guerra, ma un'altra serie, che presenta il motivo raddoppiato a forma di C con i capi a gancio spiraliforme, è abbastanza vicina sia agli ornamenti della ceramica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, sia a quelli di alcune falere di Grăniceri. Inoltre si Tav.93

è a ragione dimostrato che la decorazione di queste falere ricorda quella delle falere micenee, facendosi sentire ancora una volta le influenze egee sull'arte del bronzo carpato-danubiana. Sia per le analogie con la decorazione della ceramica della cultura di Gîrla Mare-Cîrna, sia perché il presunto luogo di scoperta si trova proprio sul territorio di diffusione di questa cultura, il tesoro di Ostrovul Mare è stato attribuito ad essa, benché sussistano alcuni dubbi riguardo al luogo preciso della scoperta.

I braccialetti d'oro, che per la forma e specialmente per la decorazione cesellata e in rilievo, meritano con larghezza un posto in questo capitolo, sono stati attribuiti dalla maggioranza degli scienziati al periodo di Hallstatt. Recentemente però alcuni di essi sono stati di nuovo collocati nel periodo medio dell'età del bronzo, di modo che siamo autorizzati a ricordarli qui, poiché tanto per la tecnica quanto per i loro motivi decorativi sono simili agli oggetti che datano in modo certo nell'età del bronzo.

I più rappresentativi sono i braccialetti con i capi terminanti in grandi semilune, scoperti uno a Biia, un altro a Pipea e il terzo in altro luogo imprecisato della Transilvania. Tanto sul corpo convesso quanto sulla parte anteriore delle semilune si svolge una ricca decorazione geometrica e spiraliforme, cesellata e punzonata. L'esemplare di Biia, decorato sul corpo e sulle semilune con linee, zig-zag, circoli, punti, linee ondulate e il motivo della spirale in 'onde che si frangono', presenta anche la particolarità di tre piccoli bottoncini, pure d'oro, applicati con altro metallo, tecnica che, secondo la collega A. Mozsolics, che recentemente ha attribuito questi oggetti al periodo medio dell'età del bronzo, non si incontra che in una determinata tappa di questo periodo. Sul bracciale di Pipea si sono usati motivi abbastanza simili e vi predomina una fascia ondulata; nel bracciale, di cui non si conosce il luogo di ritrovamento, questa si trasforma in una specie di fascia con i lati formati da una successione di archi. Tav.95,fig.1

Sugli altri braccialetti d'oro della Transilvania — sia con i capi ritorti in spirali doppie, sia con i capi terminanti con protomi di animali (Tg. Mureş), sia infine formati da una larga lamina, con scanalature e punti punzonati e con i capi a forma di piccole semilune (per esempio Boarta) — non insistiamo, poiché è probabile che essi non appartengano all'età del bronzo. Invece occorre ricordare che i braccialetti-manicotti del tesoro di Turnu Măgurele sono decorati sulla parte centrale con cinture-nervature orizzontali e il più piccolo ha inoltre anche zig-zag cesellati. Tav.95,fig.2

I due grandi manicotti di sottile lamiera d'oro lavorata a martello, scoperti a Galeşu-Poarta Albă, sono decorati lungo i margini con tre file di punti, a sbalzo, e sono stati probabilmente usati come monili per le maniche del vestito.

Gli anelli detti del tipo Brăduţ, con sezione circolare e decorati su tutto il corpo con fini creste, sia verticali parallele, sia angolari, fanno parte della categoria degli oggetti che appaiono già nell'età del bronzo; ma, poiché si incontrano anche nei depositi attribuiti al periodo di Hallstatt B 1 (Tăuteu), essi sembrano specialmente caratteristici dell'inizio dell'età del ferro.

Invece gli anelli per treccie, tanto in oro quanto in bronzo, sono caratteristici dei periodi medio e tardo, benché i più antichi pezzi di questo tipo sul territorio della Romania datino nel periodo immediatamente anteriore all'inizio dell'età del bronzo. Non discuteremo qui però né il problema della tipologia e neanche la cronologia di questi oggetti di ornamento, apparsi per la prima volta, come è ben risaputo, nell'Asia Anteriore. D'altronde gli anelli di bronzo hanno la medesima forma e a volte sono decorati nel medesimo modo di quelli d'oro, rispettivamente cesellati, punzonati e nella tecnica a sbalzo. Trattandosi di oggetti le cui dimensioni non oltrepassano alcuni centimetri, è ovvio che la loro decorazione sia abbastanza fine, ma nel medesimo tempo abbastanza semplice: coste in rilievo, file di bottoncini-prominenze a Tav.95,figg.3-6

sbalzo, zig-zag e gruppi di lineette cesellate, incontrate specialmente sugli esemplari che hanno uno dei capi molto allargato, ma anche su alcuni di altro tipo. In modo particolare meritano d'essere ricordati gli esemplari di Pecica-Rovine, Alba Iulia e Braşov, come pure la ricca serie di pezzi d'oro e specialmente di bronzo delle necropoli di Sărata Monteoru.

Infine, per concludere la presentazione degli oggetti d'oro decorati, ricordiamo anche un piccolo pendaglio di lamiera d'oro scoperto nella necropoli del periodo tardo dell'età del bronzo di Poiana: ha una forma relativamente triangolare, di appena 2,9 cm di altezza, è decorato a sbalzo con una fila di punti attorno al margine e con un motivo centrale a forma di gancio, con una linea verticale tra i due bracci. Tav.95,fig.7

Eccettuati i pezzi del tesoro di Ostrovul Mare, nessuno fra gli oggetti d'oro scoperti a sud dei Carpazi si può paragonare, dal punto di vista del concetto decorativo e della ricchezza dei motivi, con gli oggetti della Transilvania. Ma essi dimostrano che, anche nelle regioni abbastanza lontane dai giacimenti auriferi della Transilvania ed eventualmente da altre regioni, arrivavano per via degli scambi intertribali oggetti di ornamento di metallo prezioso. Essi confermano la grande unità culturale carpato-danubiana nell'età del bronzo, unità naturale se pensiamo che le tribù di queste culture costituivano a loro volta una grande unità etnica: esse erano i proto-traci del Danubio e dell'arco dei Carpazi.

Come abbiamo accennato riguardo all'ornamentazione della ceramica, neanche nel dominio dell'arte decorativa dei metalli si può parlare di una interruzione fra la fine dell'età del bronzo e il periodo di transizione verso l'età del ferro, da un lato, e l'età del ferro propriamente detta, dall'altro. Al contrario, la metallurgia dei periodi Hallstatt B e C dimostra chiaramente che si tratta di una continuità culturale, accanto alla continuità etnica. Ma, secondo la limitazione che ci siamo imposti dal principio, ci fermiamo qui, sottolineando che le tribù dell'età del bronzo di questo grande spazio geografico, fondendo gli elementi originari con quelli acquisiti dalle culture più vicine o più lontane e dando anche a queste un'impronta di originalità, hanno apportato nei domini della ceramica, della scultura in argilla e della metallurgia un sostanziale contributo all'arte preistorica dell'Europa e — perché no — del mondo intero.

Per non omettere un'altra categoria di oggetti decorati, dobbiamo ricordare che alcuni oggetti di osso, trovati in certe stazioni neo-eneolitiche, sono decorati con linee incise, ecc., e non si può dire che si tratta di veri motivi decorativi. Invece alcuni oggetti di osso delle culture dell'età del bronzo (Otomani, Sighişoara-Wietenberg e Noua) sono decorati con motivi incisi, qualche volta con spirali, benché la decorazione di nessuno di essi possa essere considerata di grande valore artistico.

Appendice

In ogni storia dell'arte non può mancare un capitolo dedicato all'architettura, e una storia della più antica architettura nella Romania dovrebbe cominciare con la descrizione delle abitazioni nell'epoca neolitica, se non proprio con quella delle capanne paleolitiche. Però, in realtà, fino agli ultimi secoli precedenti la nostra era, poche sono le costruzioni che meritano di essere ricordate in un lavoro destinato allo studio dell'arte preistorica. Perciò, benché ora abbiamo a nostra disposizione numerosi dati riguardo alle abitazioni dell'epoca neolitica e dell'età del bronzo, non crediamo sia il caso di elencarli qui, poiché la maggioranza di questi dati ha un carattere strettamente tecnico, concernente solamente i materiali di costruzione, le forme e le dimensioni delle abitazioni e alcuni dettagli in rapporto al loro arredamento interno. Invece parleremo delle scoperte fatte sulla decorazione di alcune di queste abitazioni, che si legano in ugual misura tanto alle pratiche del culto quanto all'arte neo-eneolitica.

Fra gli ornamenti che decoravano a volte le abitazioni eneolitiche, quello scoperto oltre mezzo secolo fa nella stazione cucuteniana di Ariuşd occupa un posto particolare; si tratta di un ornamento di argilla, più o meno a forma triangolare, anzi piuttosto di un'alta ogiva gotica e combinato con due spirali simmetriche, che si è supposto sia stato applicato sul muro sopra l'ingresso, precisamente sul frontone triangolare dell'abitazione. Questa supposizione deriva dal tentativo di spiegare in maniera razionale la sua forma generale, benché di recente si sia formulata l'ipotesi che esso avrebbe potuto decorare un altare nell'interno di un'abitazione. Tav.98,fig.2

Questa ipotesi non dovrebbe essere totalmente esclusa — benché le dimensioni dell'ornamento siano troppo grandi per corrispondere a questo scopo — appunto perché in un'altra stazione appartenente alla medesima cultura di Cucuteni, a Truşeşti, si è scoperto un altare di terracotta che si è potuto ricostituire. Con circa un metro di larghezza e di altezza, questo altare costituisce una felice composizione di elementi architettonici e scultorei: due figure umane fortemente stilizzate — una, la più grande, che rappresenta probabilmente la divinità madre, e l'altra più piccola, probabilmente l'accolito maschile — hanno la sommità della testa modellata come una specie di coppa, destinata probabilmente agli incensi, durante la celebrazione del culto. Le braccia corte, tese lateralmente, sono tracciate molto schematicamente e sul busto le due statuette portano un pendaglio in rilievo a forma di cuore, sospeso al collo con un nastro abbastanza largo; potrebbe darsi che questo tipo di pendaglio sia la rappresentazione stilizzata di certe piccole statuette del tipo 'en violon', che — come abbiamo già veduto — si incontrano in alcune stazioni Tav.96

della cultura di Cucuteni, fra l'altro proprio a Truşeşti. Come si sa, una statuetta neolitica in pietra, di Cipro, porta al collo un pendaglio a forma di statuetta, cosicché questa interpretazione dei pendagli dei due personaggi dell'altare di Truşeşti ci sembra verosimile.

I due tronchi umani si elevano verticalmente su uno zoccolo più o meno verticale, sul quale sono modellate, in rilievo, una serie di colonne con capitello, che hanno suggerito allo scopritore l'ipotesi di certe rappresentazioni legate al culto della colonna. I due corni laterali degli angoli superiori dello zoccolo possono suggerire la rappresentazione di corna 'di consecrazione', il cui ruolo magico è inutile sottolineare di nuovo.

Per quanto questo altare si presentasse frammentario prima del restauro, era finora il più importante pezzo del culto di tutto il neo-eneolitico romeno, poiché riuniva, come abbiamo ricordato, elementi scultorei e architettonici. Gli scavi più recenti della stazione di Căscioarele, degli anni 1967 e 1968, hanno portato alla luce una serie di resti legati al culto, che meritano senza dubbio la qualifica di eccezionali.

Nel più antico livello della cultura di Gumelniţa di questa stazione vicina al Danubio — appartenente alla fase A 2 — abbiamo trovato nell'interno di un'abitazione, situata circa al centro dell'insediamento, il modello in terracotta di un'imponente costruzione. Su uno zoccolo di quasi mezzo metro di larghezza e alto 24,2 cm si trovano messi in fila quattro modelli di abitazioni, aventi sul 'frontone' e agli angoli del tetto corna di consecrazione; lo stesso zoccolo ha sugli angoli superiori corna simili, naturalmente più grandi. Decorato nella parte anteriore con una serie di linee incise orizzontalmente e parallele, lo zoccolo è perforato su tutte le quattro pareti da un numero di fori relativamente circolari. Questo modello, situato accanto alla parete sud dell'abitazione, aveva certamente un ruolo legato alle pratiche magico-religiose, non potendo essere considerato una semplice successione di casette di un paese eneolitico; la definizione di santuario che gli è stata data ci sembra la sola giusta. Tav.97

È vero che in un primo momento si potrebbe obiettare che lo stadio di sviluppo sociale-economico delle comunità eneolitiche dal basso Danubio, nel IV millennio, non è compatibile con l'idea che esistessero qui costruzioni speciali destinate al culto, ma dopo la scoperta dei santuari, datati intorno ai millenni VII-VI, di Çatal Hüyük nell'Anatolia, una simile possibilità non deve essere più considerata anacronistica. Una scoperta ancora più importante — che offre altri elementi direttamente legati alle arti plastiche, non solo all'architettura — si è fatta a Căscioarele, questa volta però in uno strato di cultura ancora più antico, appartenente all'ultima tappa di sviluppo della cultura di Boian.

Nell'interno di una grande costruzione più o meno centrale e situata pressappoco sotto l'abitazione nella quale si è scoperto il modello di santuario sopradescritto, distrutta come al solito da un violento incendio, si trovava uno spazioso ambiente, sulle cui pareti interne erano dipinti motivi geometrici e spiralici di colore bianco-giallognolo su uno sfondo rosso, che copriva tutto l'intonaco di argilla delle pareti. Si è potuto osservare che la pittura delle pareti è stata rifatta due volte, di modo che, assieme alla pittura iniziale, si è constatato che in molti casi c'erano tre strati sovrapposti di pittura. Sempre in questo ambiente si è trovato un medaglione in terracotta, con un diametro di 20 cm, dipinto in tre colori, bianco-giallastro, rosso e grigio, con un motivo a fascia spiraliforme, che certamente decorava, come applicazione in rilievo, una delle pareti dell'ambiente — probabilmente quella a ovest, tenendo conto del posto dove è stato trovato —, costituendo in tal modo un elemento decorativo finora unico nell'architettura neo-eneolitica del basso Danubio.

Se frammenti di pareti dipinte erano stati scoperti anche prima in alcune stazioni della Romania e della Bulgaria, appartenenti sia alla cultura di Gumelniţa, sia ad altre culture imparentate (la cultura di Cucuteni), la scoperta di questa abitazione della cultura di Boian, dove abbiamo potuto raccogliere oltre cento frammenti e copiare anche la decorazione di parecchie porzioni troppo screpolate per poterle trasportare, è una fra le più importanti di questo genere della preistoria continentale.

Naturalmente, però, la sola scoperta di una stanza con le pareti dipinte non ci avrebbe autorizzato a metterla in connessione con il culto e le pratiche magico-religiose, sebbene il fatto che nelle altre abitazioni del medesimo livello di insediamento di Căscioarele, scavate finora, non si siano trovati resti di pareti dipinte, prova anch'esso che non può trattarsi di una semplice abitazione; ma proprio in questa stanza si sono scoperti i resti di due colonne, bruciate dall'incendio, e una panca di argilla, anch'esse dipinte, oggetti che non avevano certo una funzione architettonica, di sostegno del soffitto, né un legame con la vita quotidiana. Una di queste colonne — alta quasi 2 m e con un diametro di circa 42 cm a sezione leggermente ovale — è stata dipinta tre volte, ogni volta con motivi diversi; lo strato più recente di pittura, che abbiamo potuto interamente ricostruire, era formato da sette fasce orizzontali di sette paia di triangoli affrontati, iscritti e sostenuti da un numero di 22 strette fasce verticali — il tutto dipinto con il medesimo colore bianco-giallastro sullo sfondo precedentemente coperto da una tinta rossa. I motivi degli strati anteriori di pittura facevano parte dello stesso ordine di motivi che decoravano le pareti della stanza. Tav.98,fig.1

Se abbiamo serie esitazioni ad attribuire al numero 7 un ruolo magico, oppure se esitiamo a supporre che la ripetizione per sette volte dei sette paia di triangoli — in totale 49 — possa avere un qualsiasi nesso con un calendario, è però certo che tanto la colonna stessa quanto la sua pittura avevano uno stretto legame con determinate pratiche magico-religiose. La medesima ipotesi è valevole del resto anche per l'altra colonna, alta circa 2 m ma con un diametro che non oltrepassa i 12-14 cm, in modo che i suoi frammenti hanno un aspetto di tubi di terracotta. Essa è dipinta con una fascia larga di colore bianco-giallastro, sullo stesso sfondo rosso, che si avvolge a spirale elicoidale lungo il fusto, dall'alto al basso. La panca sopra ricordata, era dipinta con motivi simili a quelli delle pareti.

Secondo la nostra convinzione, questo assieme non può essere interpretato che come un santuario; e il fatto che nel suo interno non si sia rinvenuta nessuna statuetta antropomorfa o zoomorfa, ci determina a credere che le cerimonie che si svolgevano qui non fossero in legame con il culto della fecondità e della fertilità, ma molto probabilmente con il culto della colonna, cosa alla quale ha pensato anche lo scopritore dell'altare di Truşeşti.

Il modo in cui possono essersi svolte le pratiche di culto in questo santuario — situato approssimativamente nel centro dell'abitato — va al di là delle nostre possibilità di interpretazione, mancandoci dati concreti, e, d'altra parte, non interessa il presente volume limitato alle ricerche sull'arte preistorica. Però, prima di concludere, è utile ricordare che le file di triangoli affrontati che si trovano sulla colonna più grande hanno un precedente simile, come esecuzione, nei motivi dipinti su una parete di un santuario di Çatal-Hüyük. E il fatto che anche a Căscioarele abbiamo constatato l'esistenza di tre strati di pittura sovrapposti, benché — da quanto abbiamo potuto renderci conto — la pittura precedente non fosse rovinata né sulle pareti, né sulla colonna grande, quando si è dipinto un nuovo strato, costituisce ancora un elemento di rassomiglianza con le pratiche di culto di Çatal-Hüyük. È vero che le stazioni dove si sono fatte queste scoperte sono separate nel tempo da più di due millenni, e nello spazio da oltre 1000 chilometri, però, tenendo conto dell'importante ruolo che hanno avuto gli impulsi culturali e spirituali dell'Asia Anteriore nella vita delle comunità

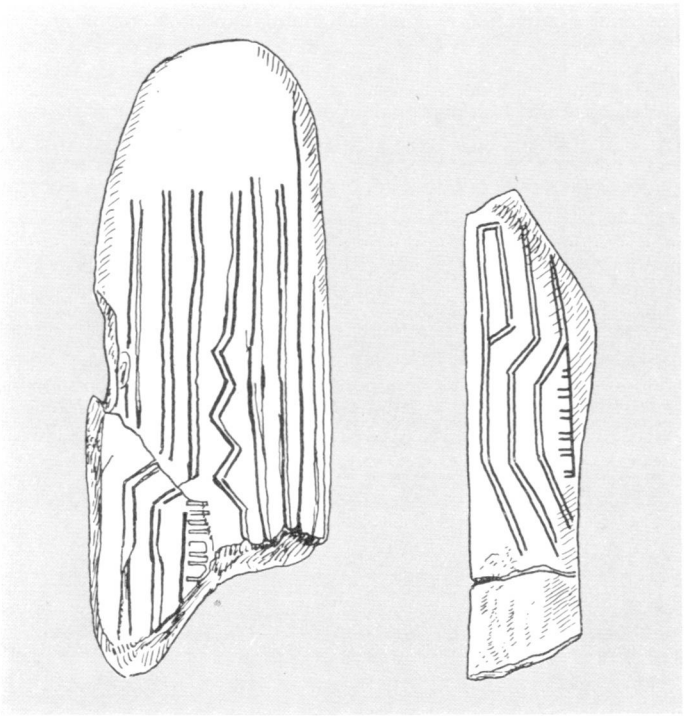
neo-eneolitiche dei Carpazi e del Danubio, come del fatto che la maggioranza dei tipi di statuette antropomorfe di queste culture, legate alle pratiche magico-religiose, hanno i loro prototipi tanto ideologici quanto plastici sempre nell'Asia Anteriore, questo avvicinamento non ci sembra azzardato, né ci può sorprendere l'esistenza nella zona danubiana, all'inizio del IV millennio, di alcune costruzioni destinate al culto, ossia di santuari, per definirli con il loro nome.

Come la ceramica e la scultura neo-eneolitica non trovano il più delle volte che epigoni senza gloria nel periodo di transizione verso l'età del bronzo, così l'architettura di questo periodo di intense trasformazioni è stata certamente in regresso.

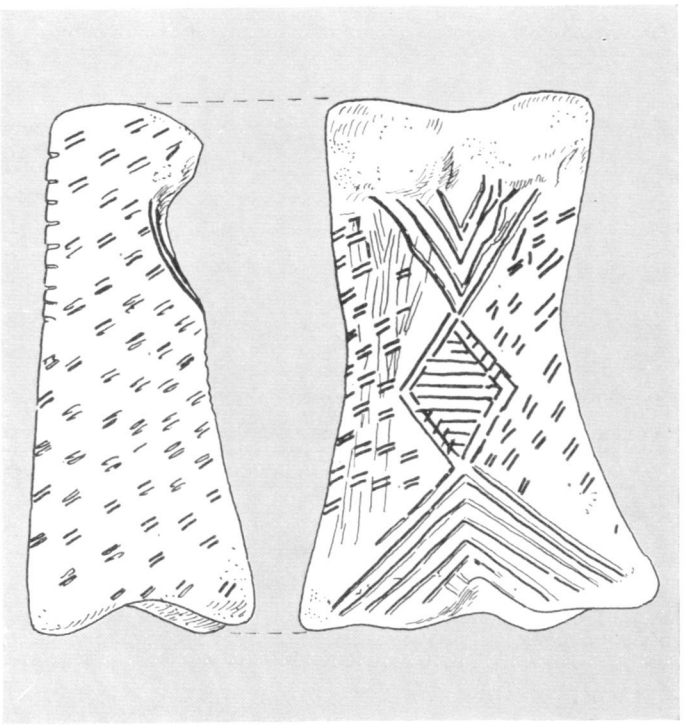
Le tombe non sono state mai dei veri monumenti funerari, degni di essere ricordati in una storia dell'architettura, ad eccezione — senza però arrivare ad un valore artistico — delle tombe a tumulo, sia che si tratti di tumuli di terra elevati direttamente sopra la fossa di inumazione, sia che si tratti di tombe rivestite internamente o ricoperte con travi, sulle quali è stato elevato il tumulo di terra.

A proposito dell'età del bronzo, una serie di scoperte ci mostra che anche alcune tribù di quest'epoca innalzavano speciali costruzioni per le pratiche magico-religiose, sia costruzioni funerarie, sia santuari. Sfortunatamente però, riguardo alle scoperte della stazione di Sărata Monteoru, si conosce assai poco, appunto perché non sono ancora terminati gli scavi delle rispettive costruzioni. Anche riguardo a un santuario recentemente scoperto in una stazione del territorio della cultura di Otomani, nella Transilvania nord-occidentale, mancano per ora informazioni più ampie, di modo che non possiamo insistere sull'argomento. Ricordiamo, infine, che a Sărata Monteoru si sono scoperti muri di blocchi e di grossi sassi, a volte eretti su un vallo di terra, che molto probabilmente rappresentano un sistema di difesa della cittadella.

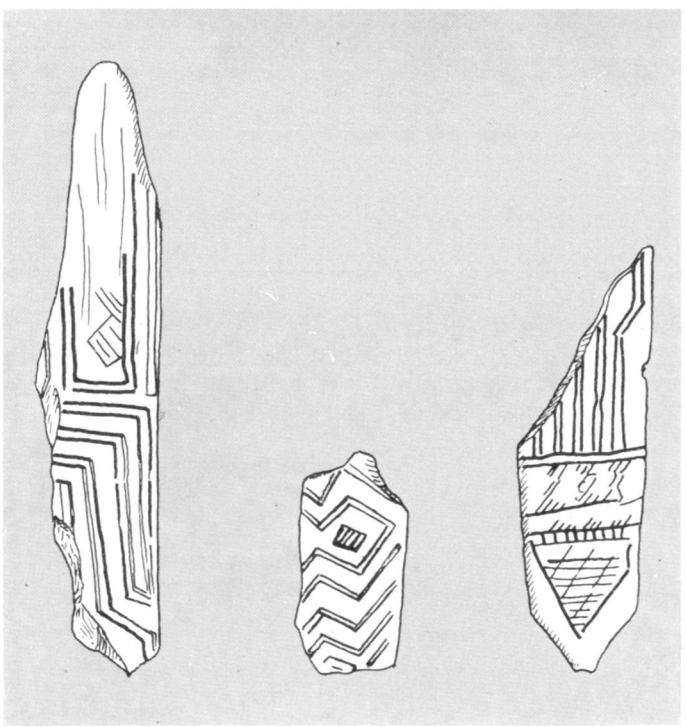
Tavole



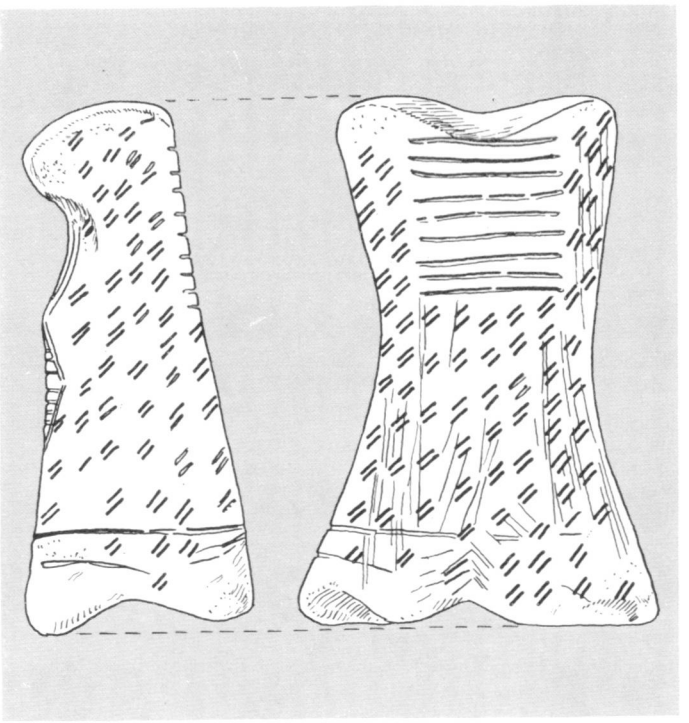
1, 2



6

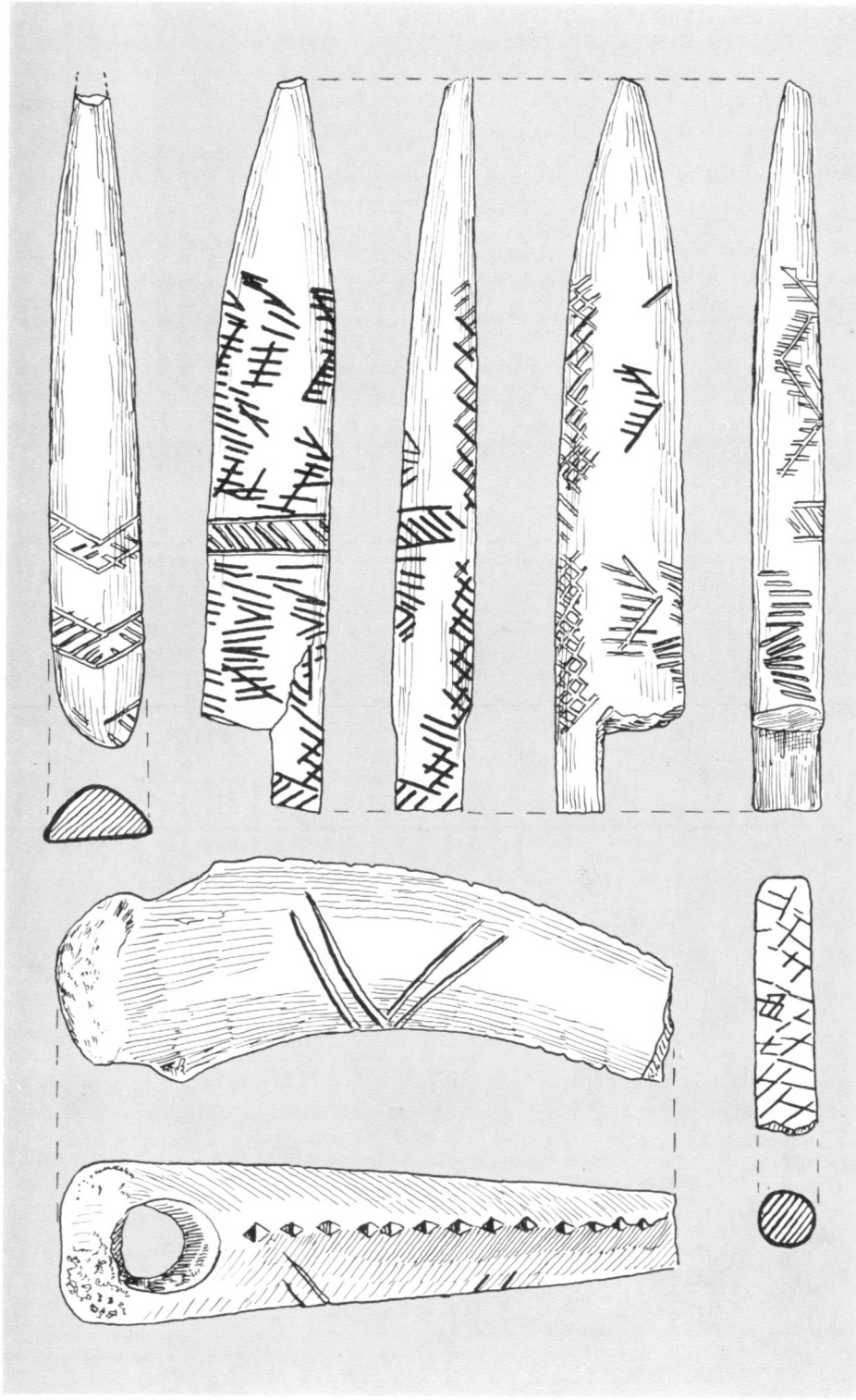


3, 4, 5

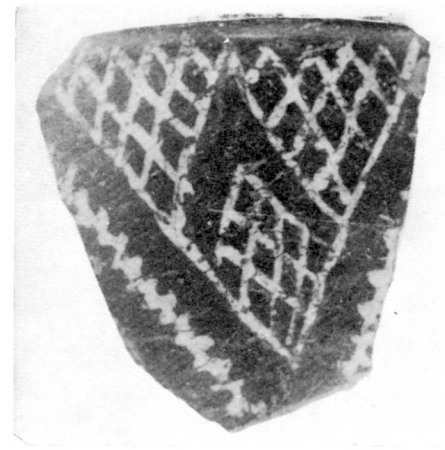


7

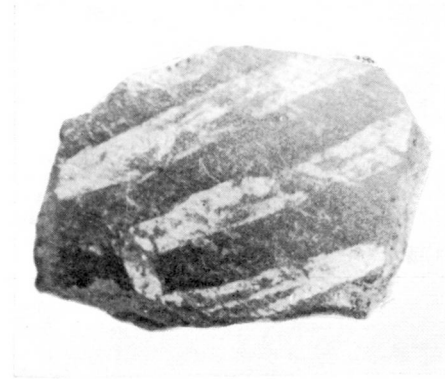
Figg. 1 - 5, Oggetti epi-paleolitici di osso del livello I, da Cuina Turcului; figg. 6, 7, Falange di cavallo decorata, del livello II, da Cuina Turcului (cultura romanello-aziliana).



1, 2 a b c d, 3 a b, 4



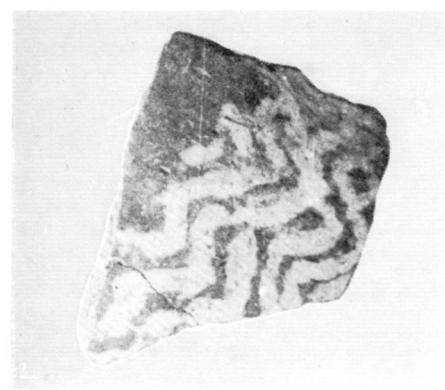
5



6



7



8

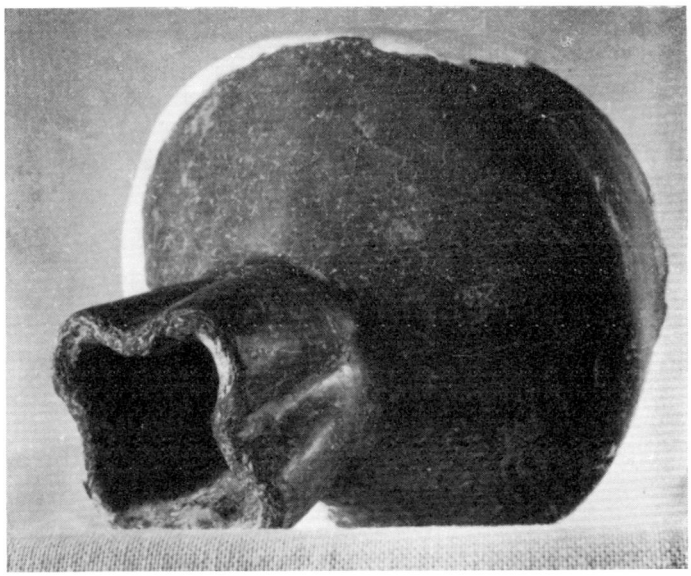
Figg. 1 - 4, Oggetti epi-paleolitici di osso e di corno, del livello II, da Icoana (cultura di Schela Cladovei); figg. 5 - 8, Frammenti ceramici dipinti in bianco su fondo rosso-bruno, da Leț (cultura di Criș-Starčevo).



1



3

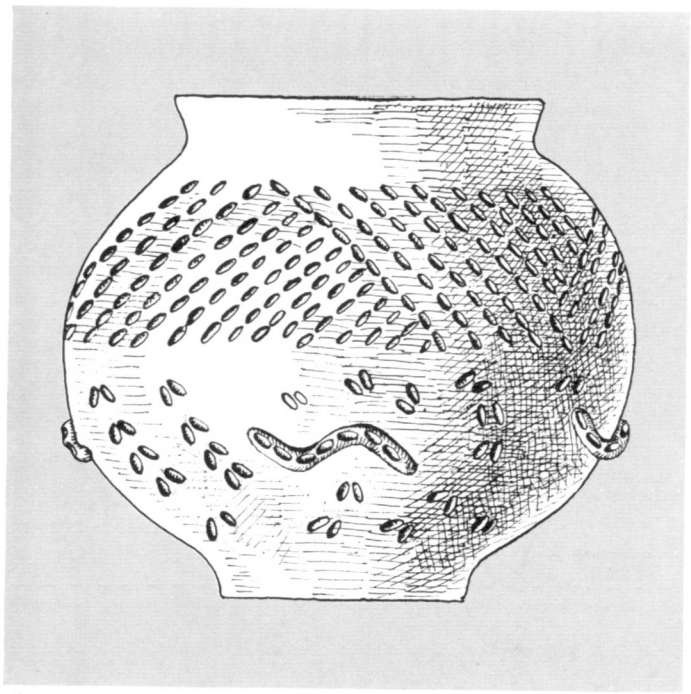


2

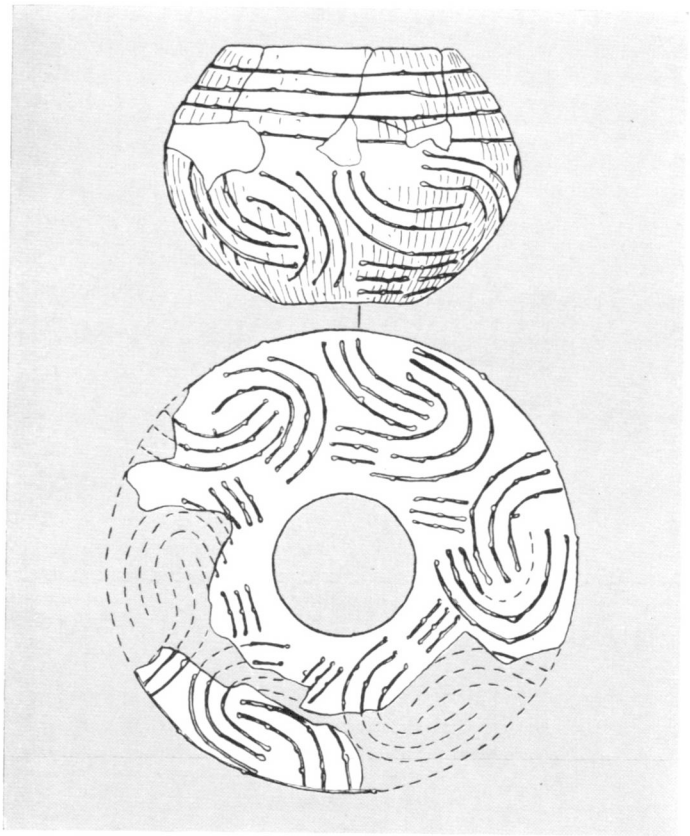


4

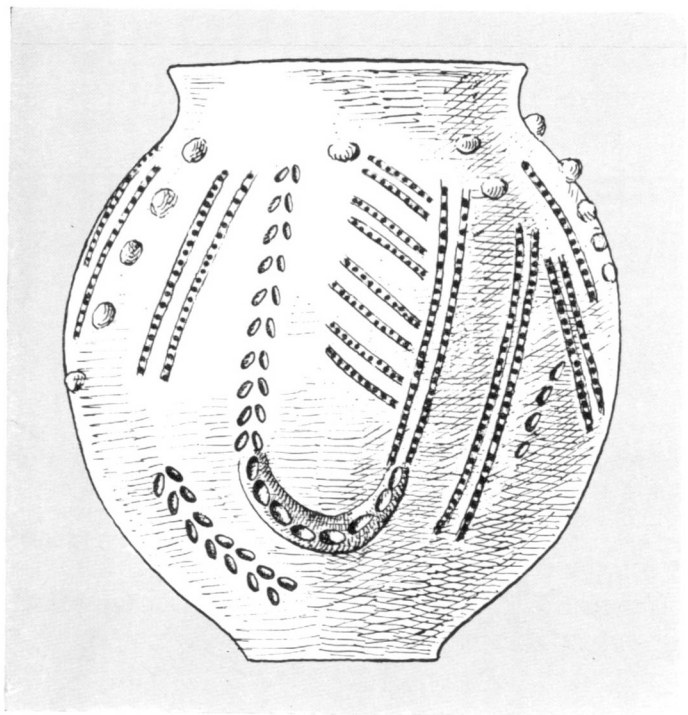
Ceramica neolitica:
figg. 1, 2, da Valea Lupului
(cultura di Criș-Starčevo);
fig. 3, da Drăghiceanu
(cultura di Dudești);
fig. 4, da Turdaș
(cultura di Vinča-Turdaș).



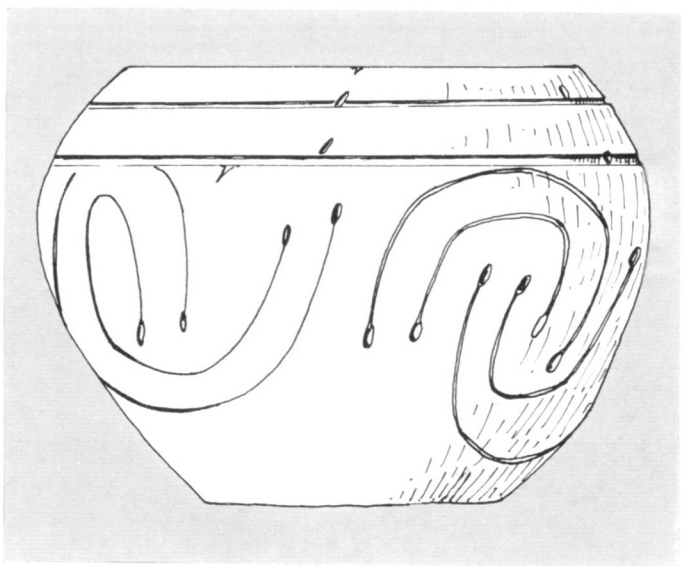
1



3

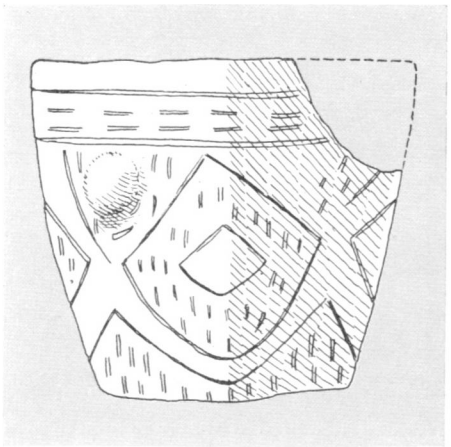


2

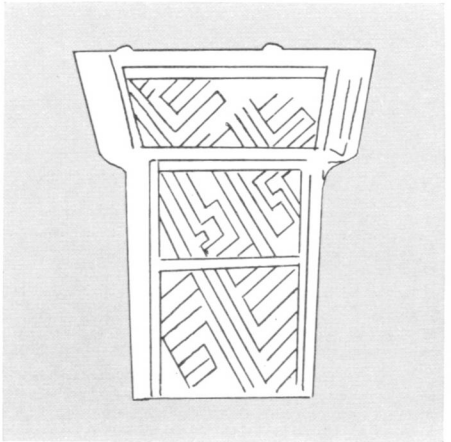


4

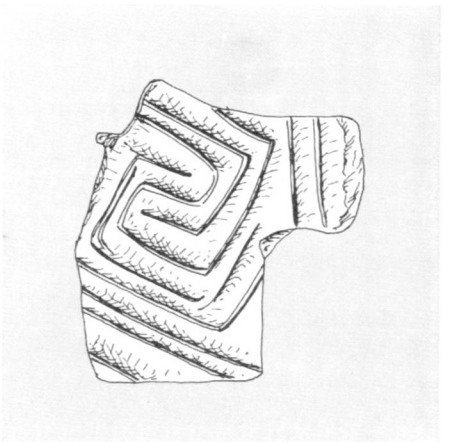
Ceramica neolitica:
figg. 1, 2, Vasi
con decorazione in rilievo,
da Dudeştii-Noi
(cultura di Criş-Starčevo);
figg. 3, 4, Vasi
da Traian-Dealul Fîntînilor
e da Glăvăneştii Vechi
(cultura della ceramica lineare).



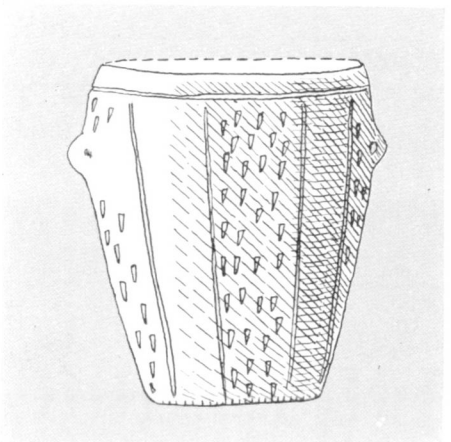
1



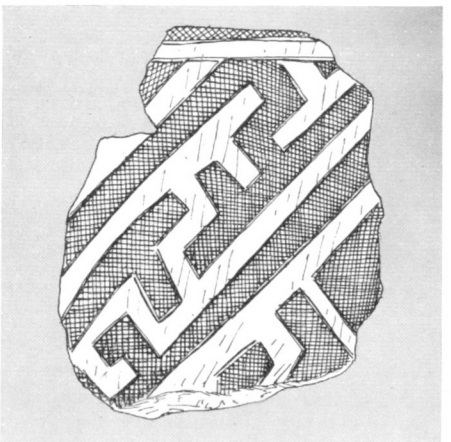
4



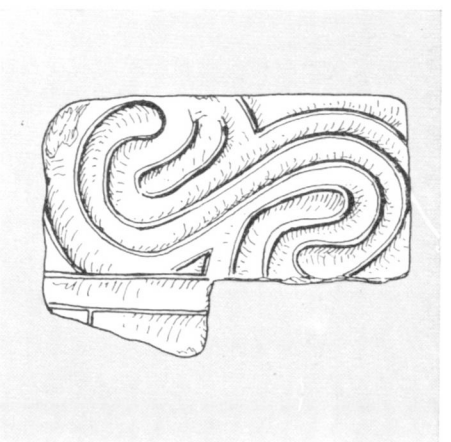
6



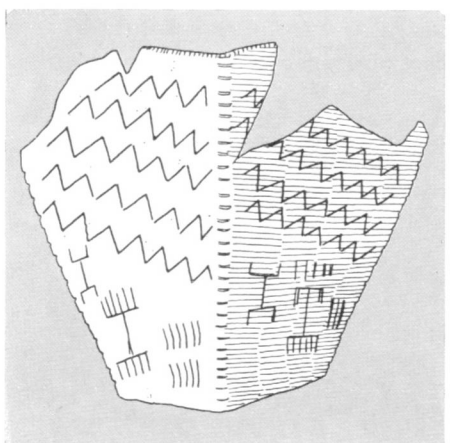
2



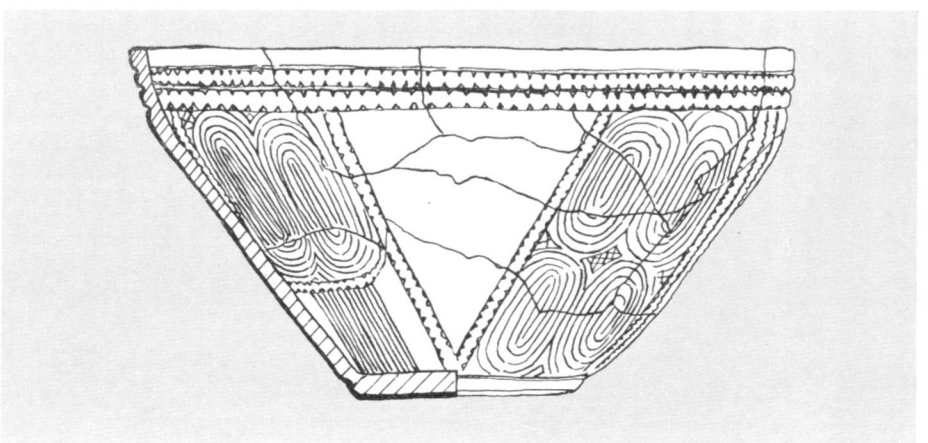
5



7



3



8

Ceramica neolitica:
figg. 1-3, Vasi con ornamenti incisi, da Turdaș
(cultura di Vinča-Turdaș);
fig. 4, Vaso da Hodoni
(cultura di Tisa);
figg. 5-7, Frammenti ceramici con decorazione a intaglio e incisa, da Drăghiceanu
(cultura di Dudești);
fig. 8, Vaso da Slatina
(cultura di Vădastra).



1



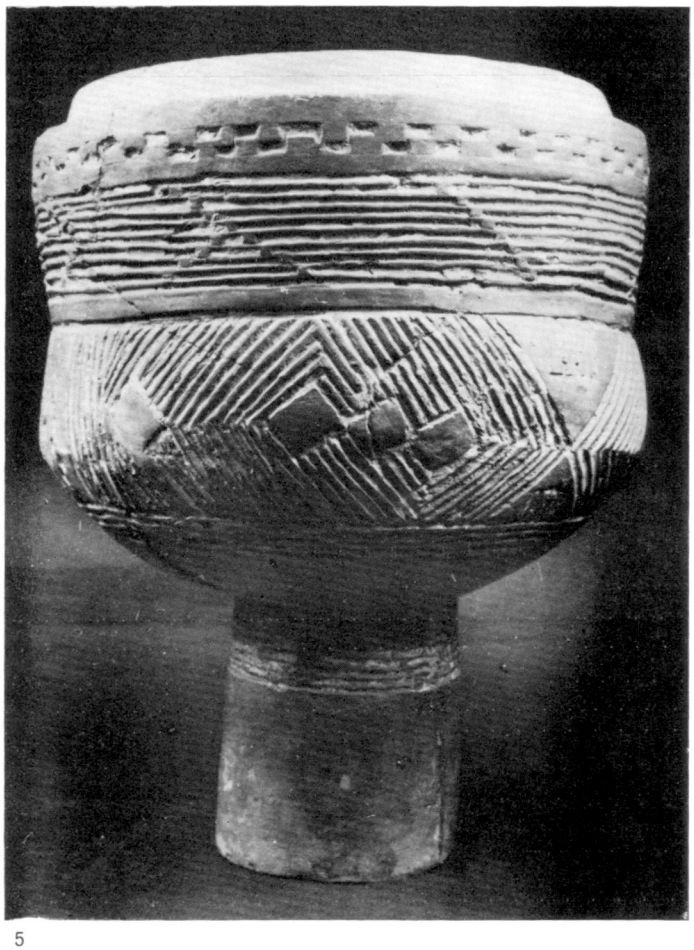
2



3

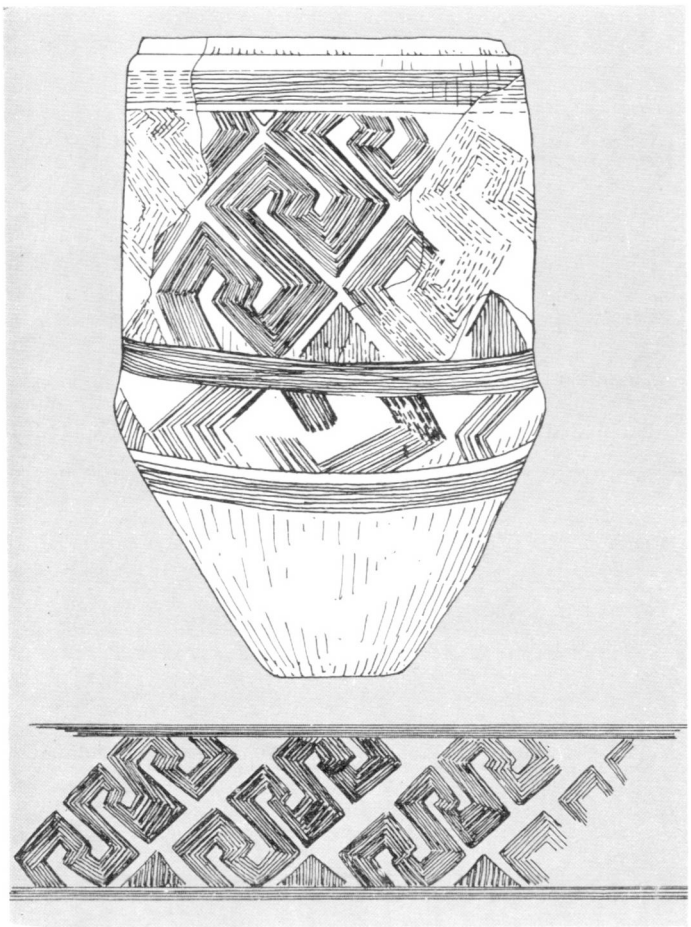


4



5

Fig. 1, Vaso scoperto a Vădastra (cultura di Dudești);
figg. 2-4, Ceramica della fase di Giulești della cultura di Boian (2, 3, da Eresteghin; 4, da Aldeni);
fig. 5, Vaso con piede, da Vidra (cultura di Boian).



1

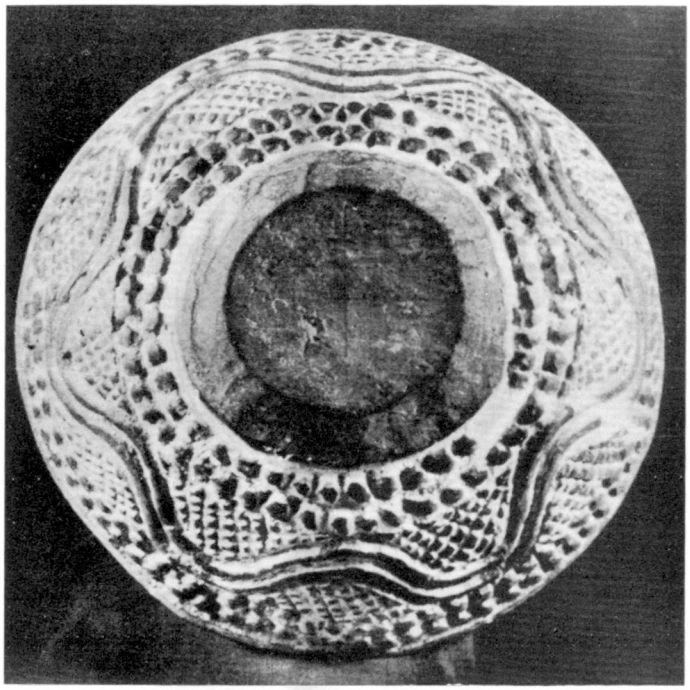


2



3

Fig. 1, *Pithos* per provviste,
da Glina
(fase Vidra della cultura di Boian);
fig. 2, Coperchio con corpo cilindrico,
da Cruşovu
(cultura di Vădastra);
fig. 3, Vaso piriforme,
da Vădastra
(cultura di Vădastra).



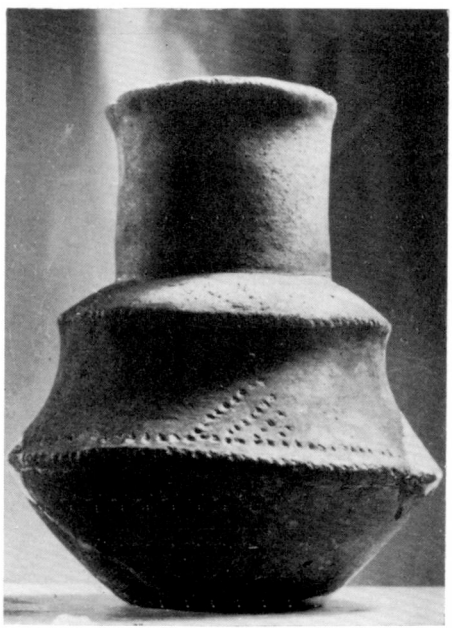
1



2



3

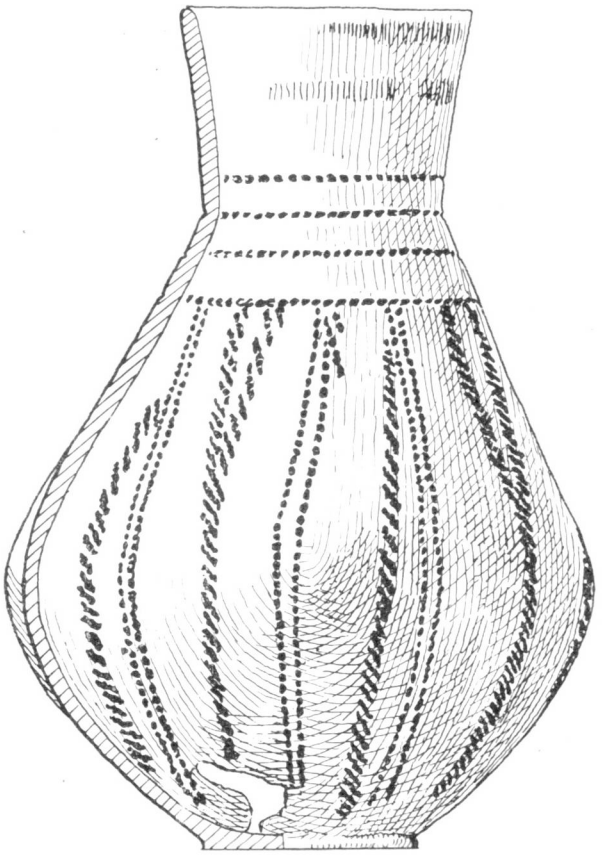


4

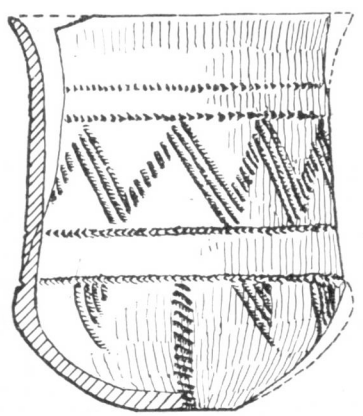


5

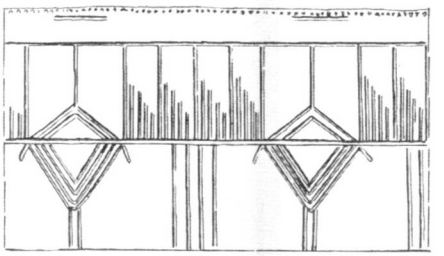
Fig. 1, Scodella da Vădastra (cultura di Vădastra); figg. 2-5, Ceramica appartenente alla cultura di Hamangia (2, Cernavoda; 3-5 Ceamurlia de Jos).

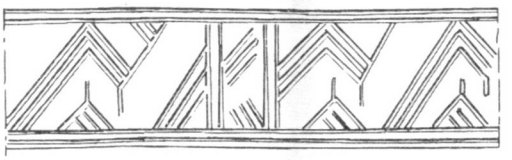


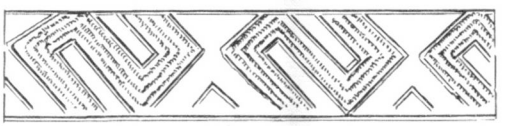
1

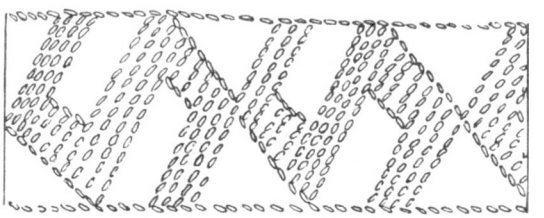


2





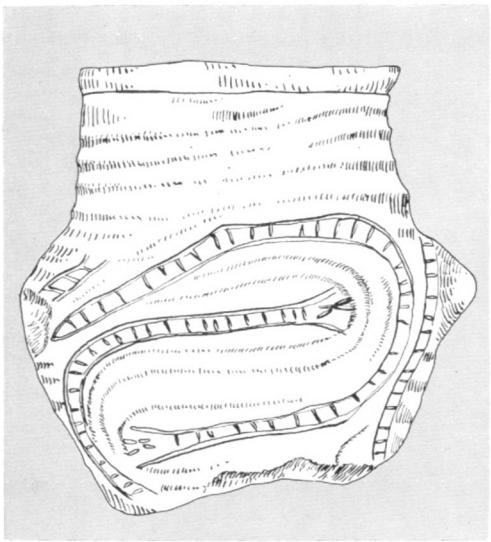




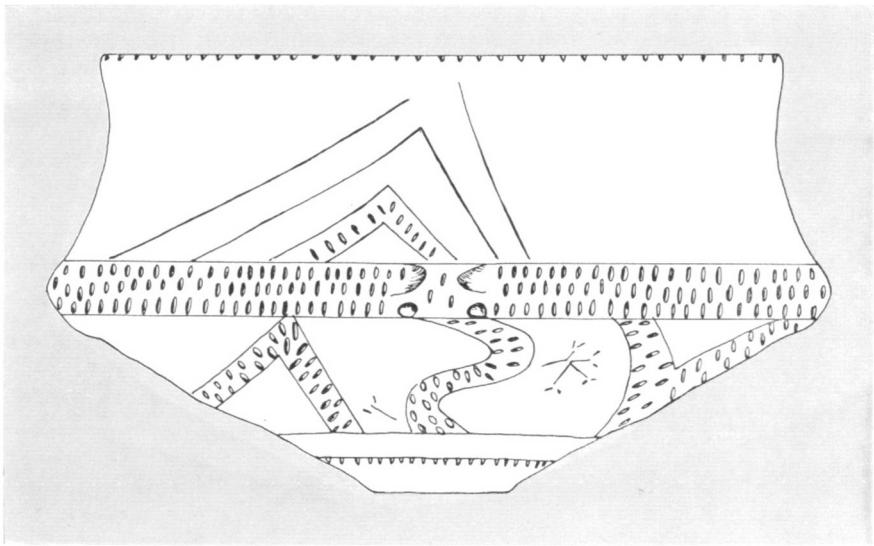


3, 4, 5, 6, 7

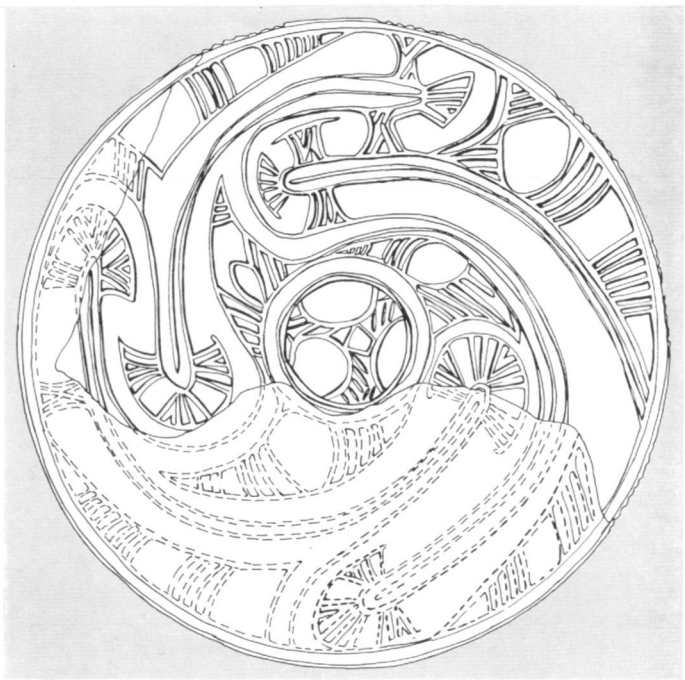
Ceramica appartenente alla cultura
di Hamangia:
(1, 3-5, 7, Mangalia;
2, Ceamurlia de Jos; 6, Baia-Golovița).



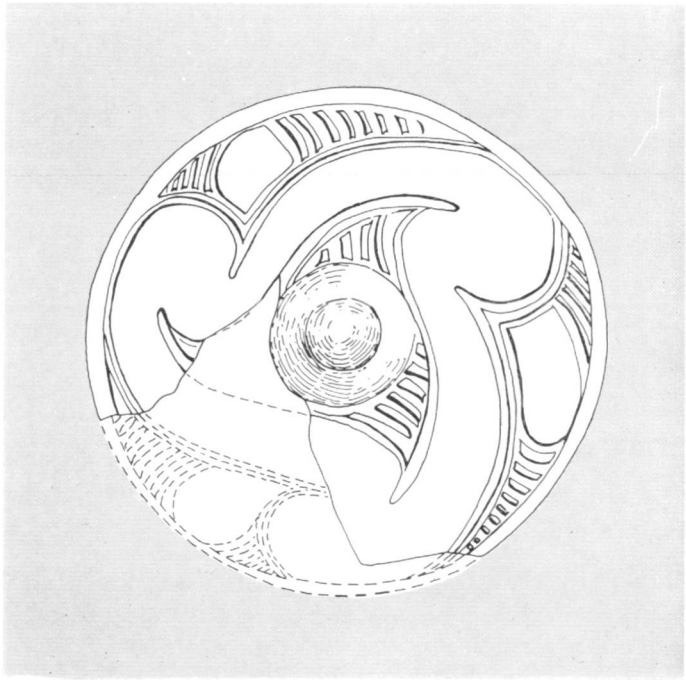
1



3

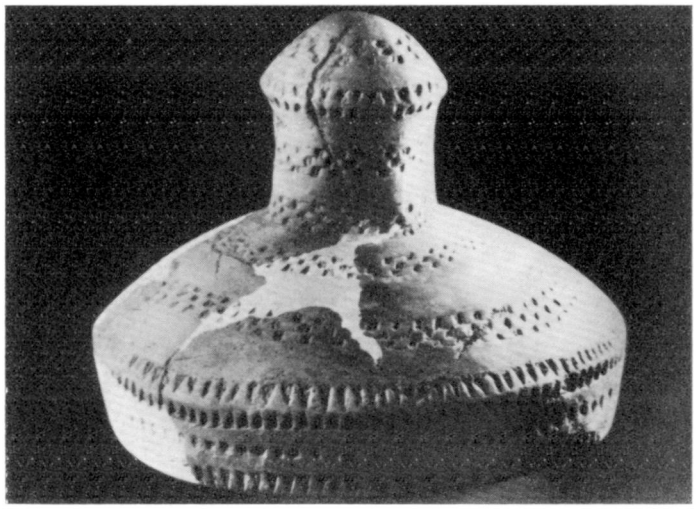


2

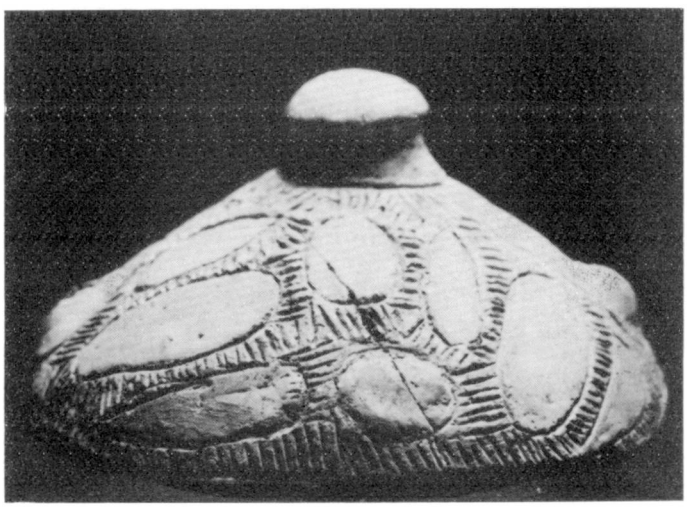


4

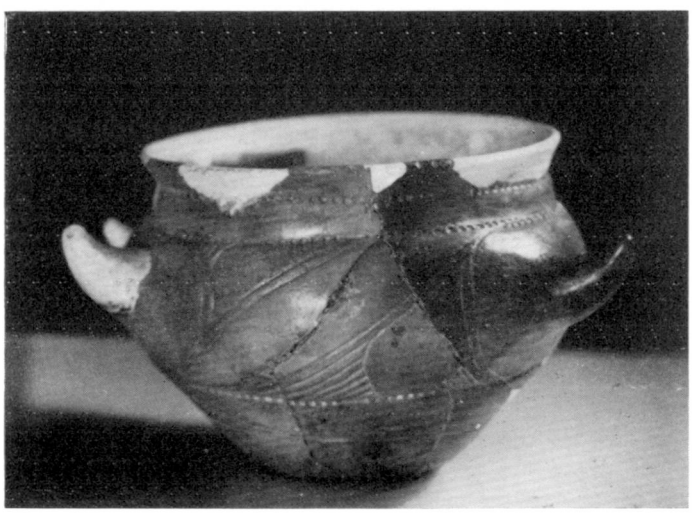
Ceramica della cultura Precucuteni:
figg. 1, 3, fase I;
fig. 2, fase II;
fig. 4, fase III
(1, Traian-Dealul Viei;
2, Ghigoești-Trudești;
3, Eresteghin; 4, Tîrpesti).



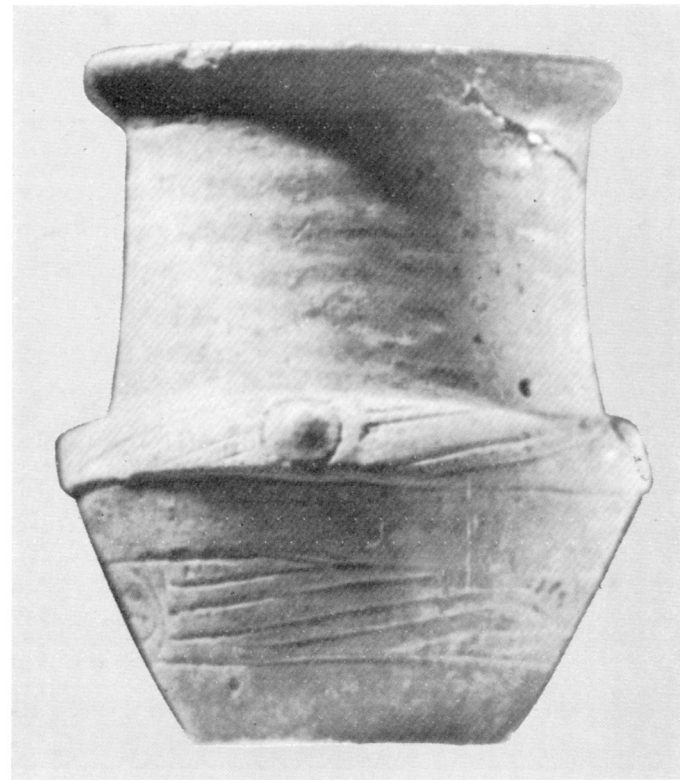
1



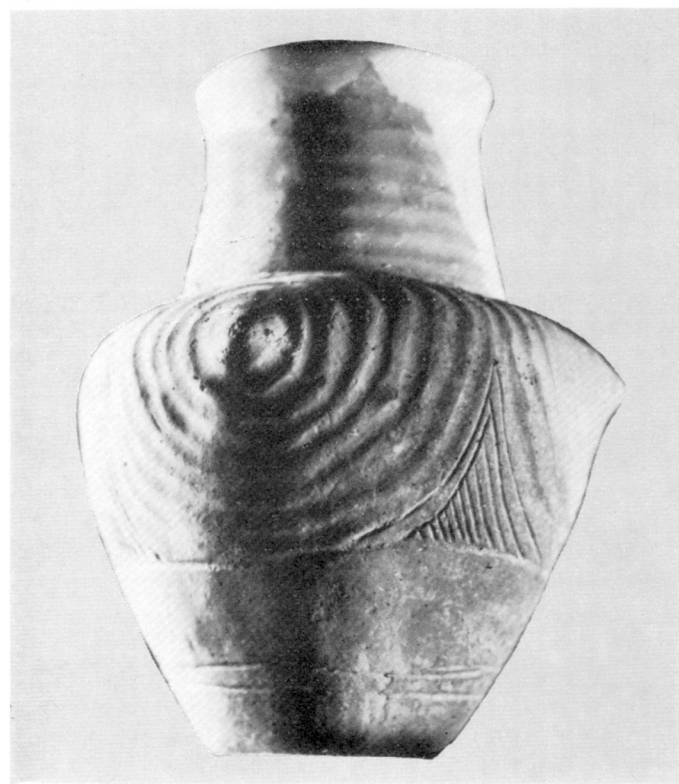
2



3



4



5

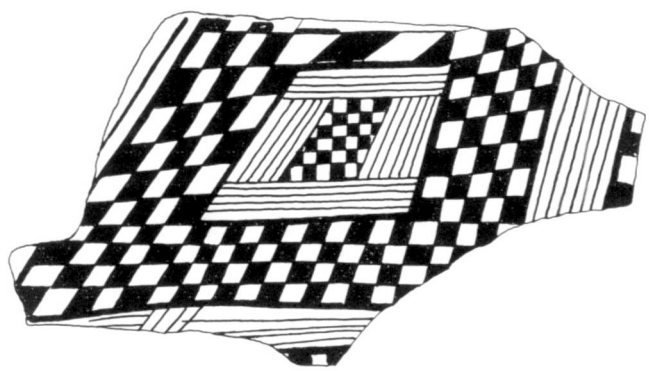
Ceramica della cultura Precucuteni:
figg. 1, 4; Traian-Dealul Viei (fase I);
fig. 2, Izvoare;
figg. 3, 5, Traian-Dealul Fîntînilor
(fase III).



1

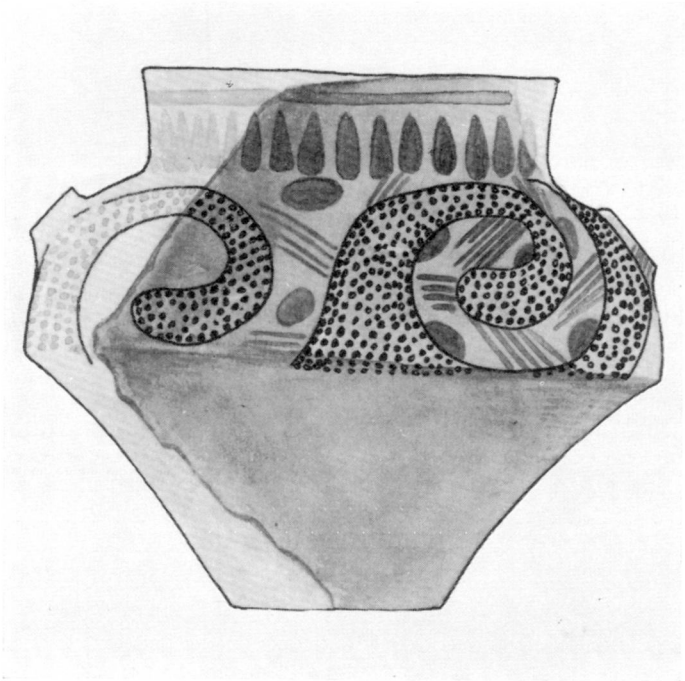


2

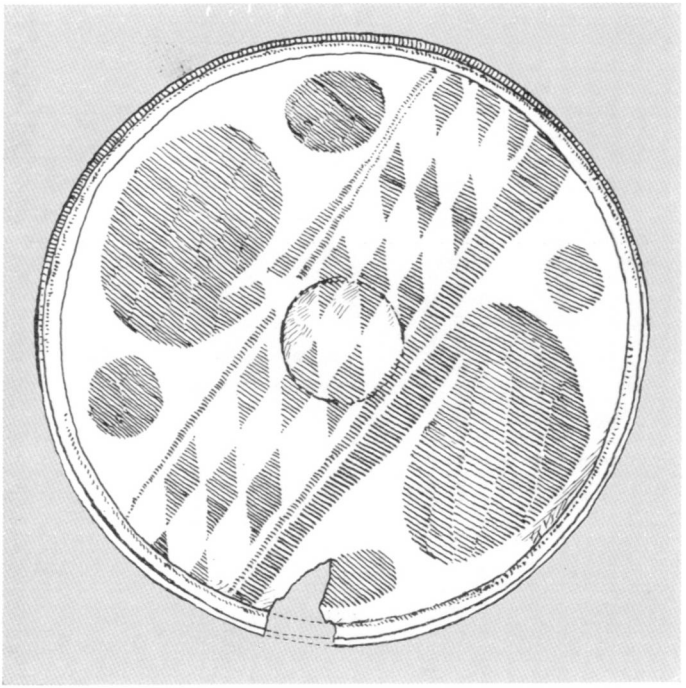


3

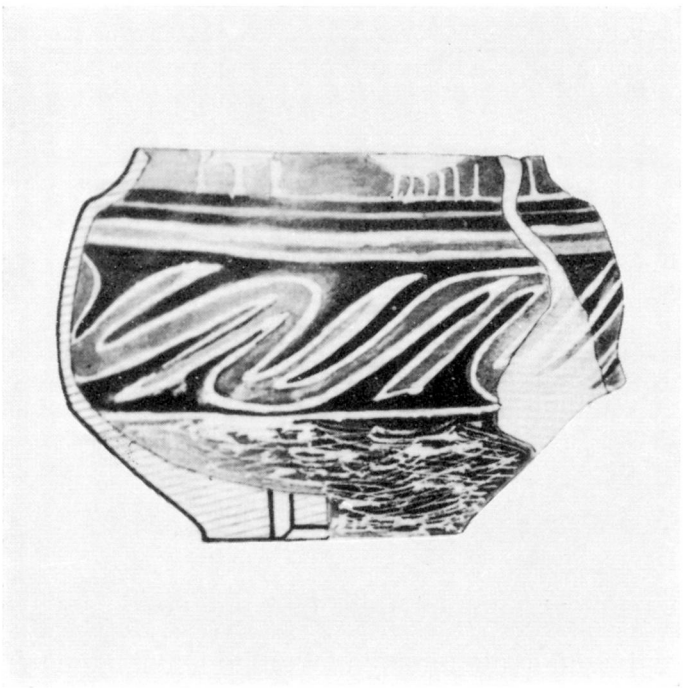
Fig. 1, Scodella con supporto dipinto, da Pianul de Jos (cultura di Petrești); figg. 2, 3, Frammenti ceramici con decorazione tricroma e bicroma (2, Cilnic; 3, Șeica Mare, cultura di Petrești).



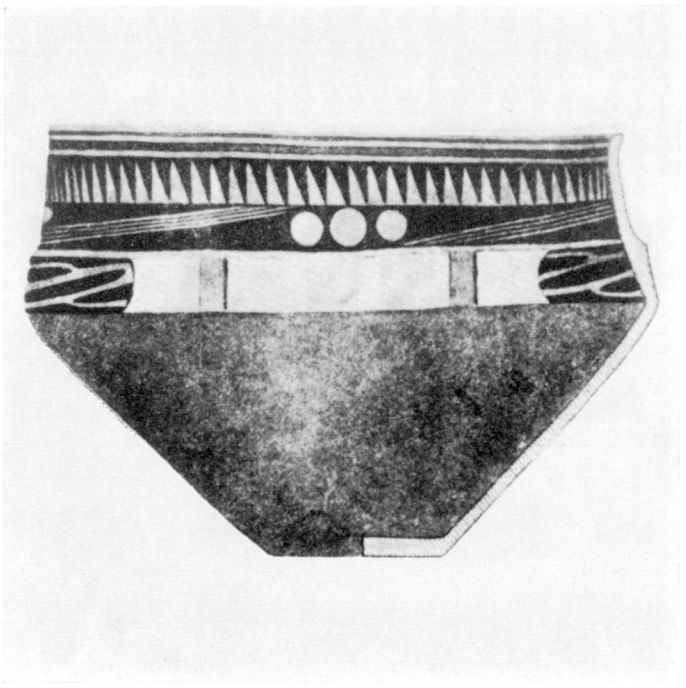
1



3

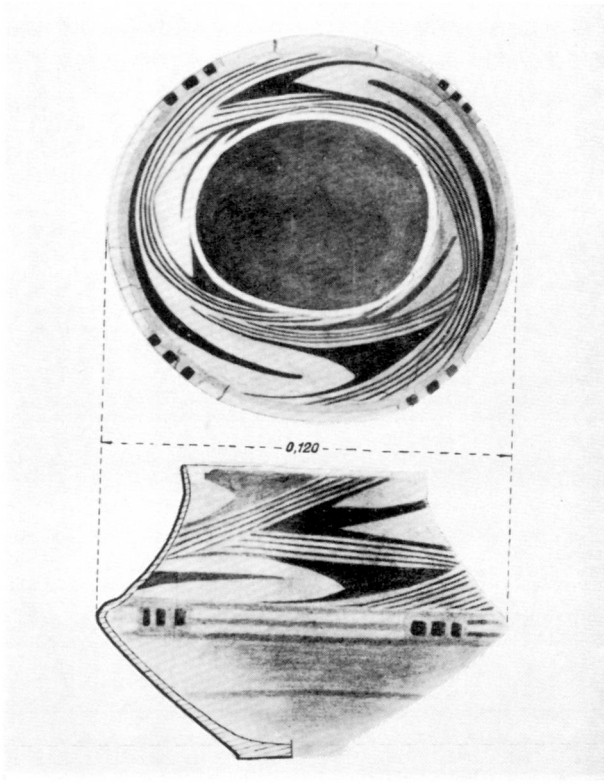


2

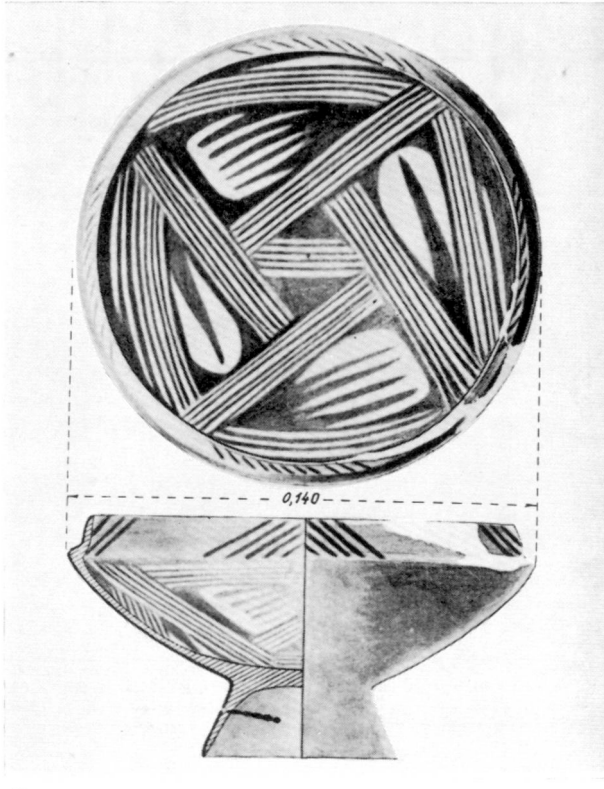


4

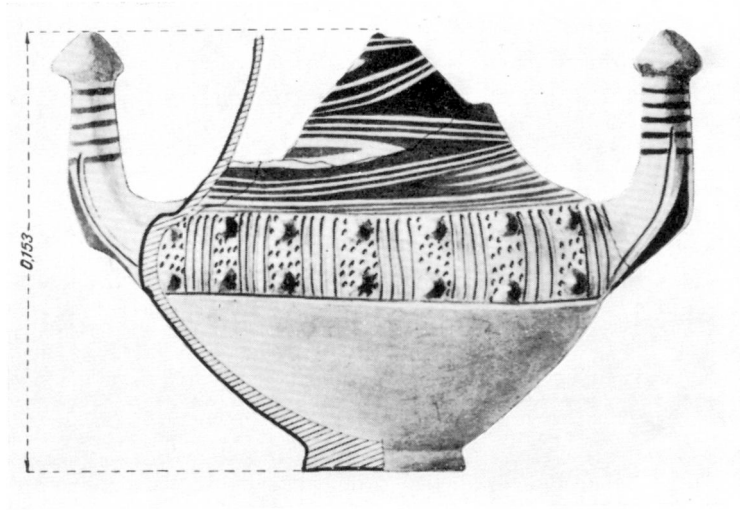
Ceramica decorata
con graffito e incisioni (1),
con graffito (3, 4), con colore bianco (2),
della cultura di Gumelnița.



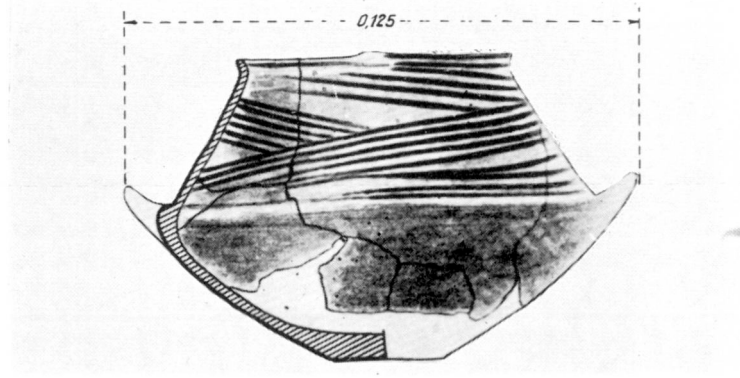
1



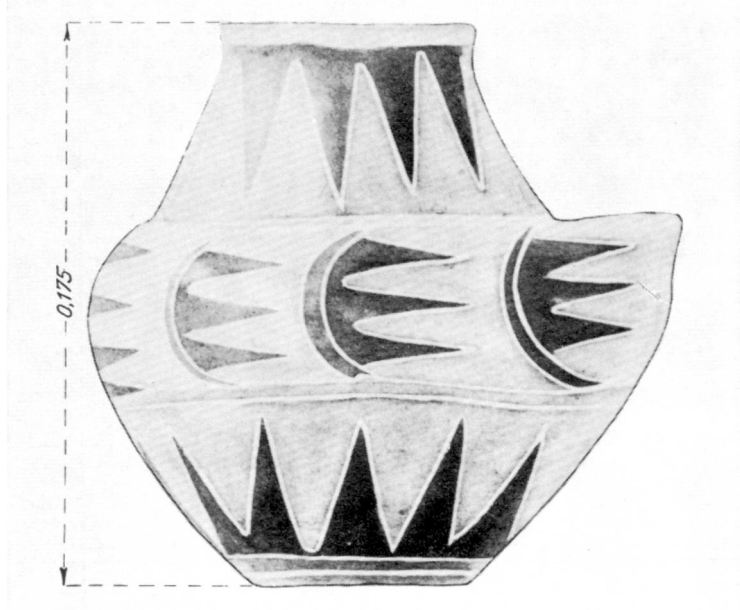
2



3



4

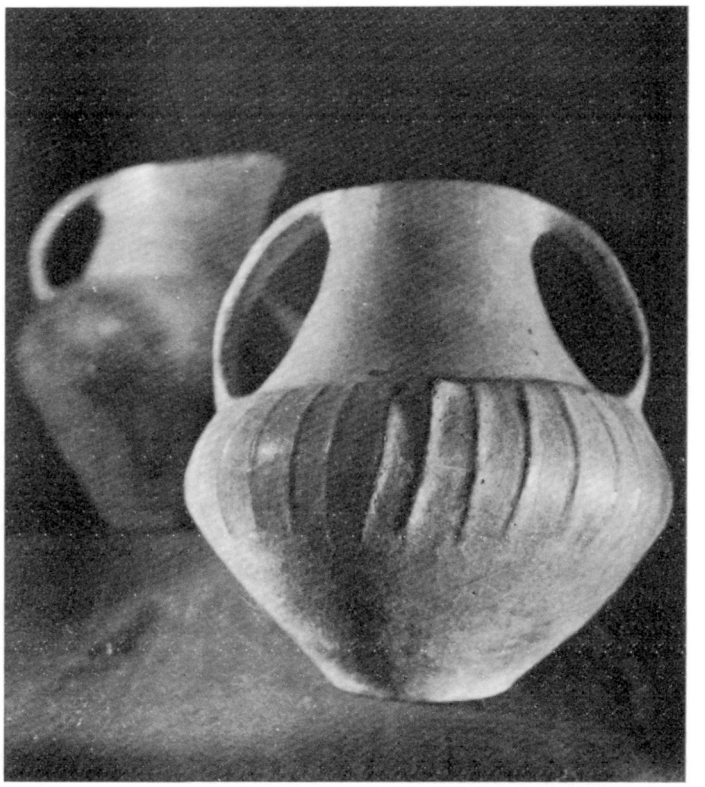


5

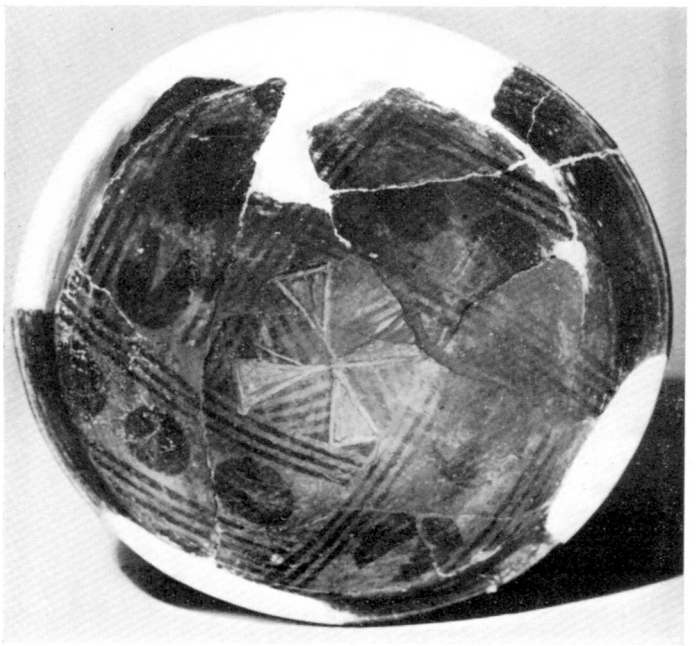
Ceramica dipinta con graffito,
da Gumelnița
(cultura di Gumelnița).



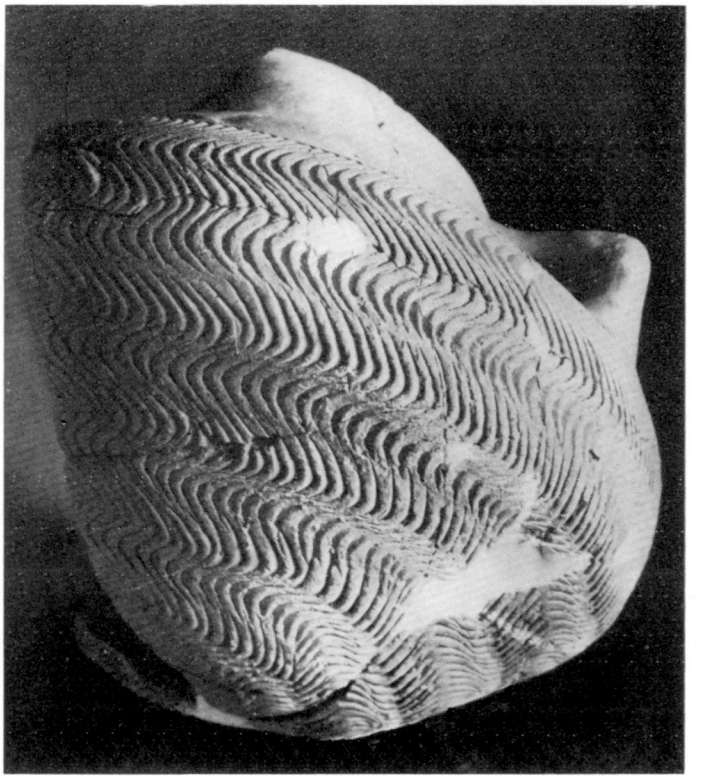
1



3

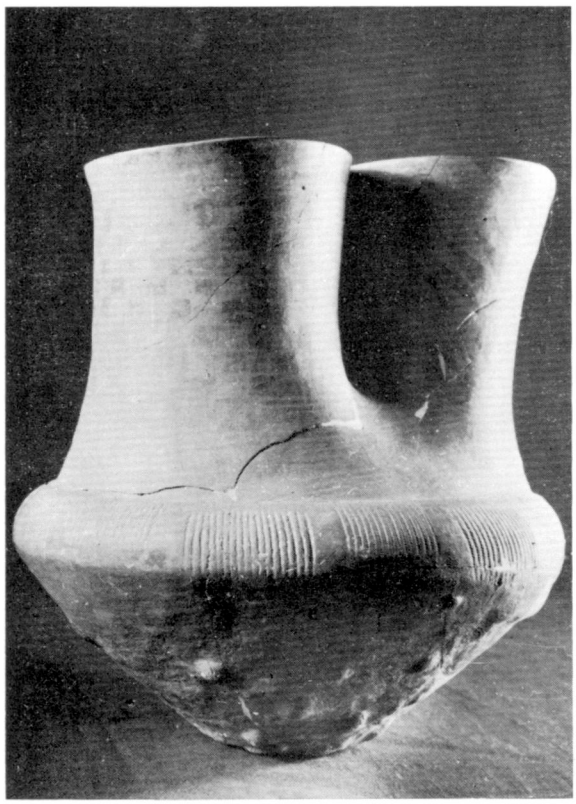


2

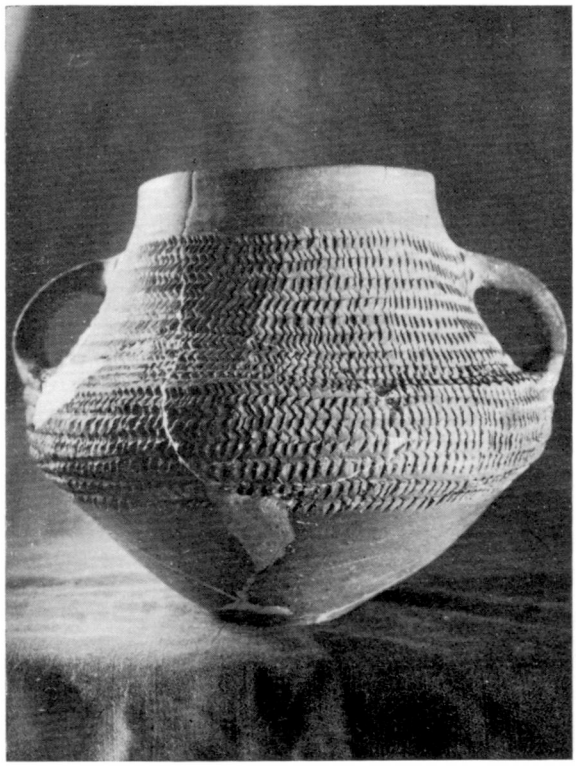


4

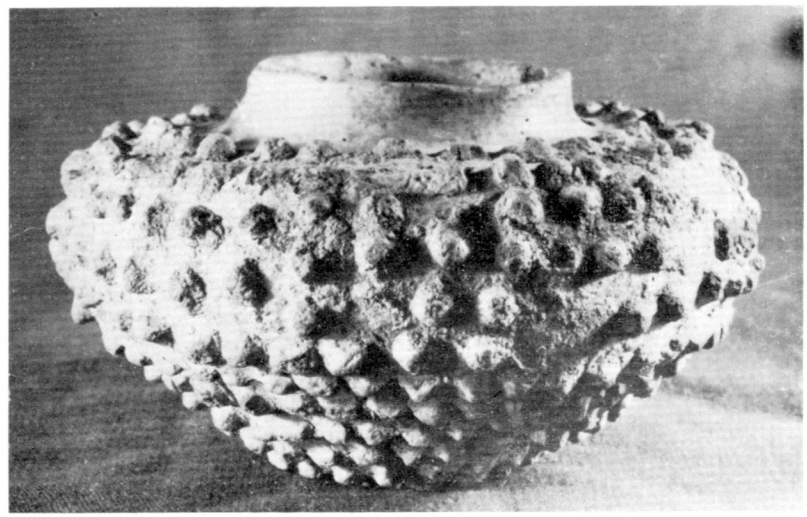
Ceramica appartenente alle culture
di Gumelnița (figg. 1, 2, 4)
e di Sălcuta (fig. 3).



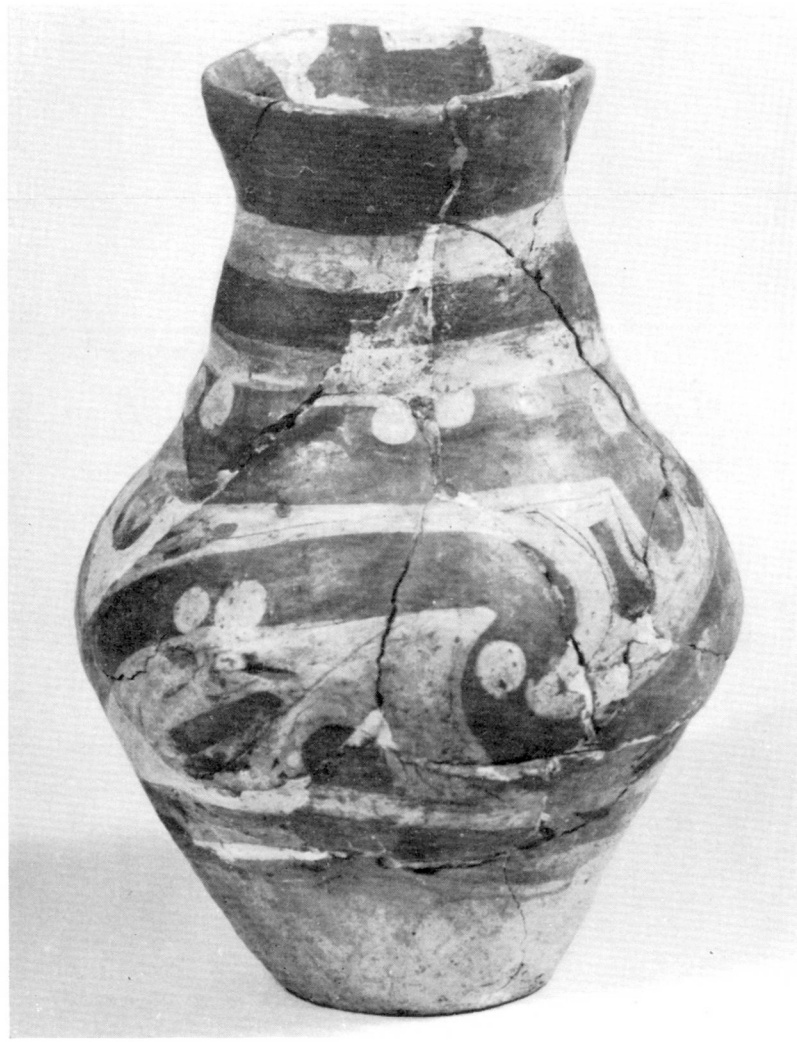
1



2



3



4

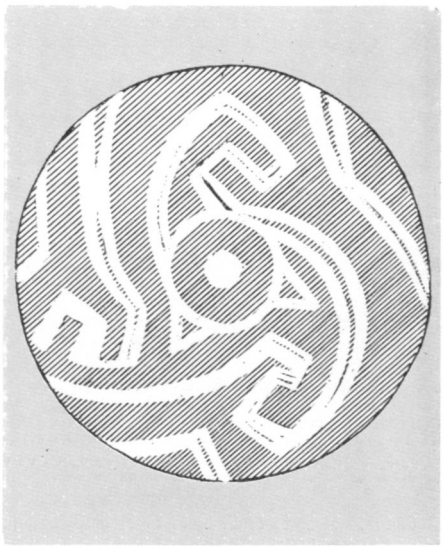
Figg. 1-3, Ceramica della cultura di Gumelnița (1, Gumelnița; 2, 3, Căscioarele); fig. 4, Vaso piriforme dipinto con bianco su fondo bruno-rosso, da Frumușica (inizio della fase di Cucuteni A).



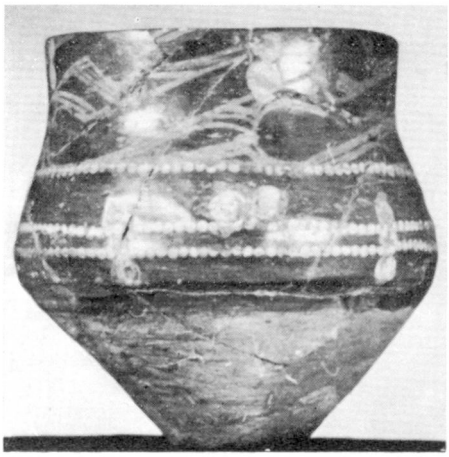
1



3



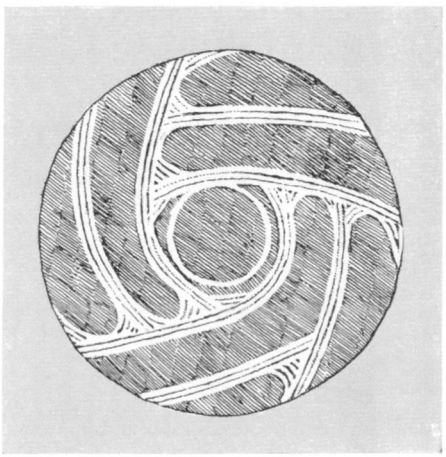
5



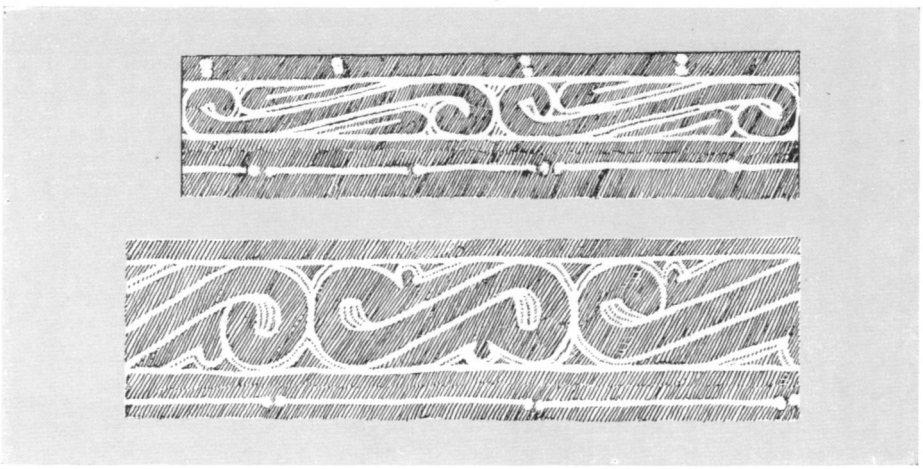
2



4

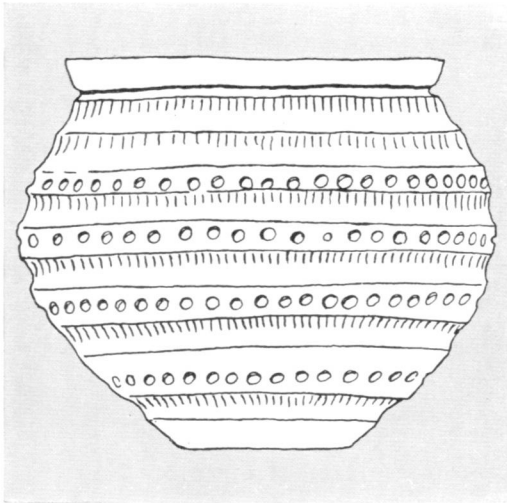


6

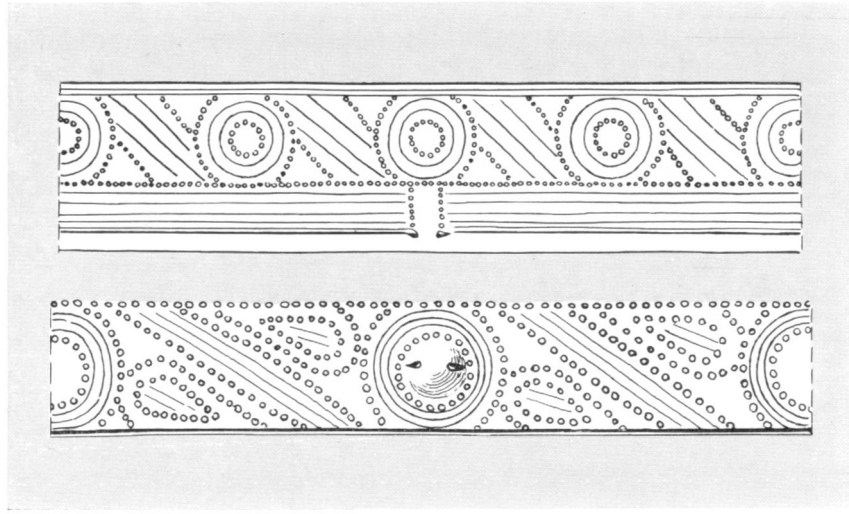


7, 8

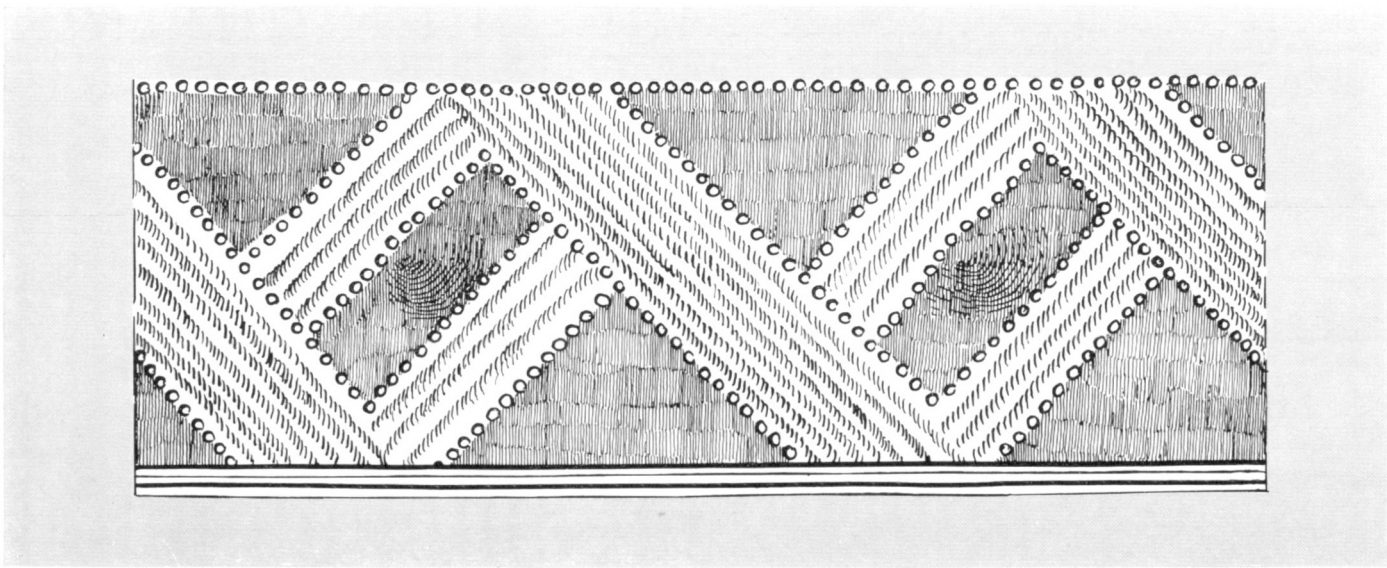
Figg. 1 - 4, Ceramica bicroma dell'inizio della fase di Cucuteni A (1, Ariușd; 2 - 4, Frumușica); figg. 5 - 8, Ornamenti della ceramica bicroma, da Frumușica (inizio della fase di Cucuteni A).



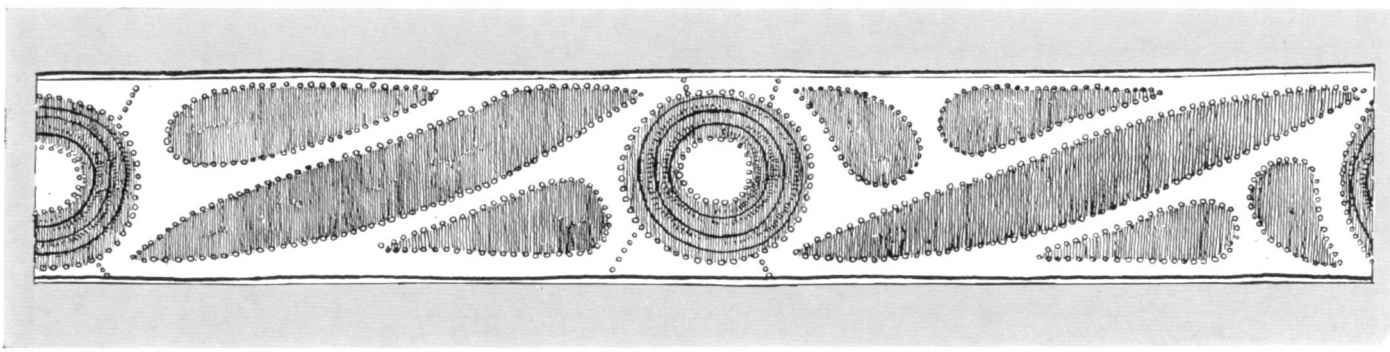
1



2, 3

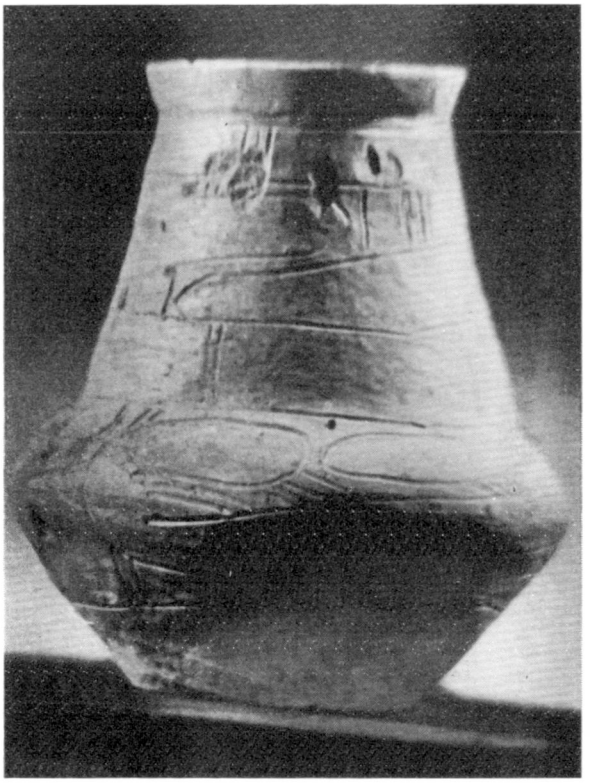


4



5

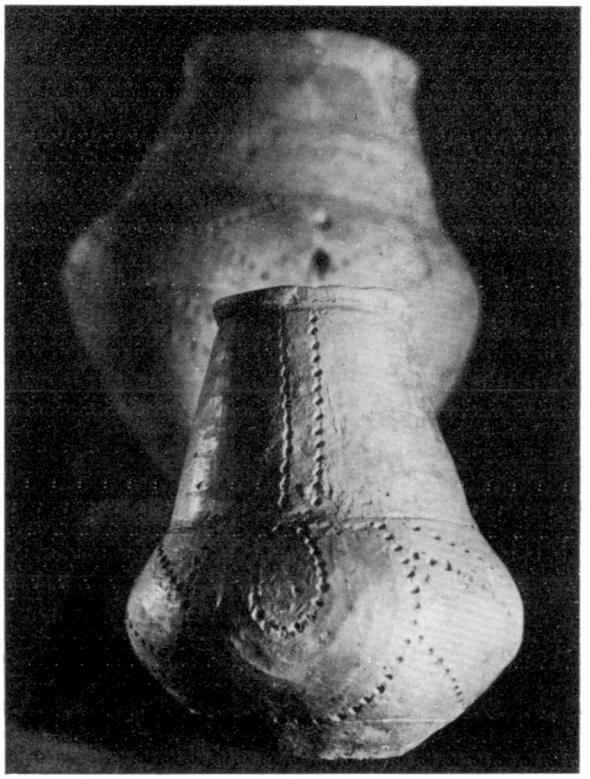
Ceramica con ornamenti
profondamente incisi,
talvolta combinati con dipinti
in rosso e scanalature fini
(Hăbășești, fase di Cucuteni A).



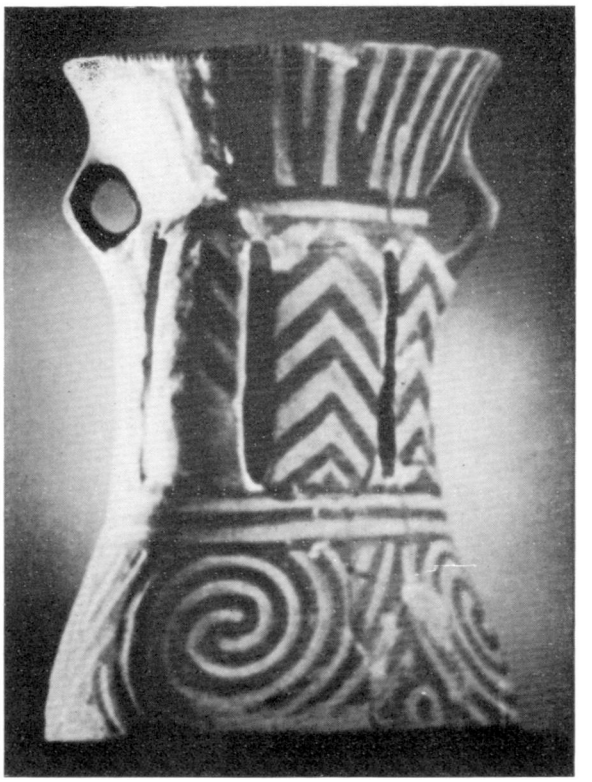
1



3

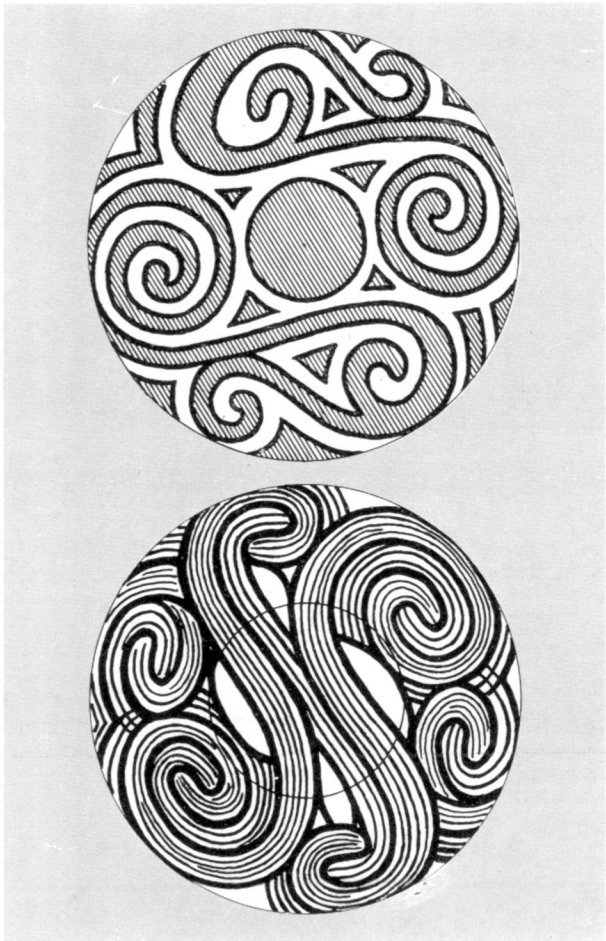


2



4

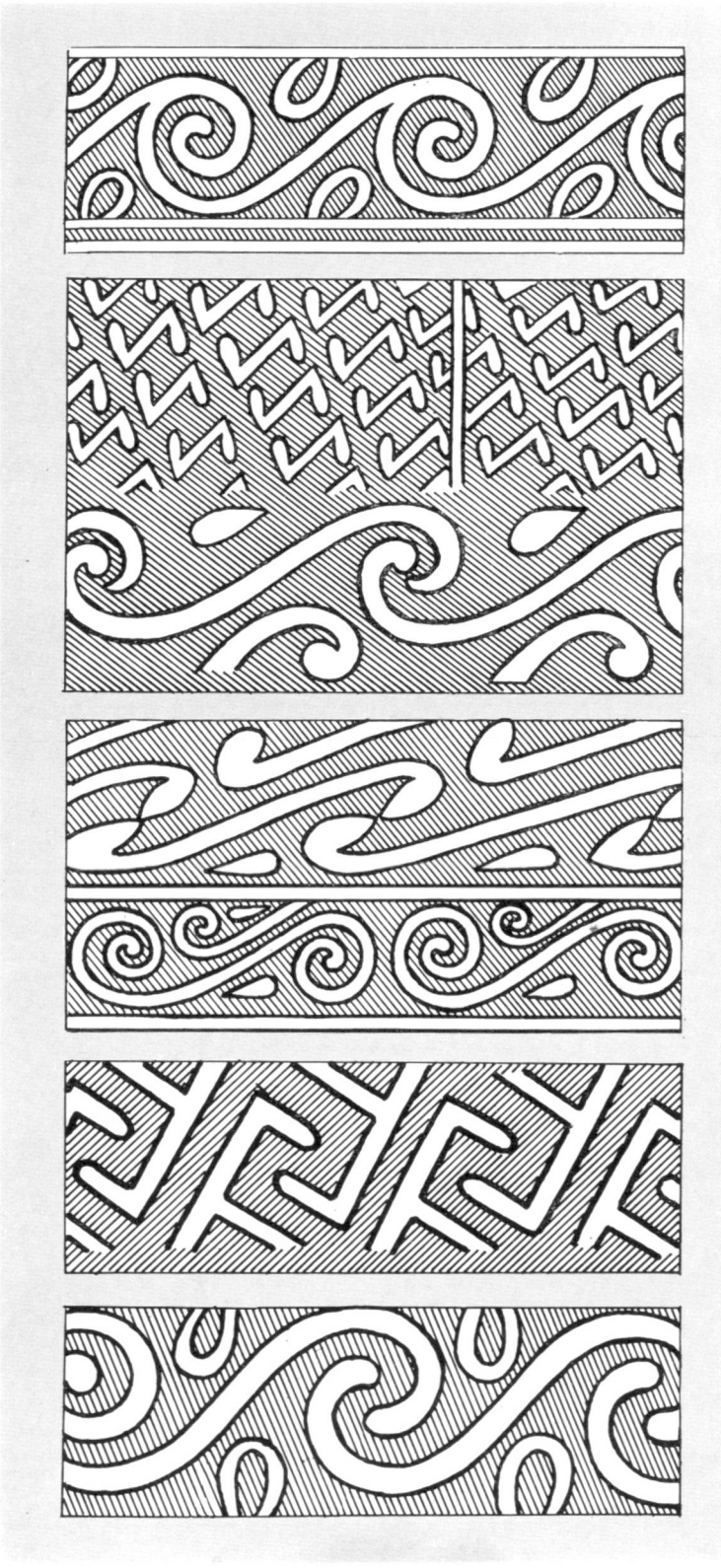
Ceramica con ornamenti
profondamente incisi (1, 2),
con scanalature-solchi (3),
con dipinti bicromi combinati
con scanalature (4)
della fase di Cucuteni A
(1 2, Truşeşti; 3, 4, Drăguşeni I).



1, 2

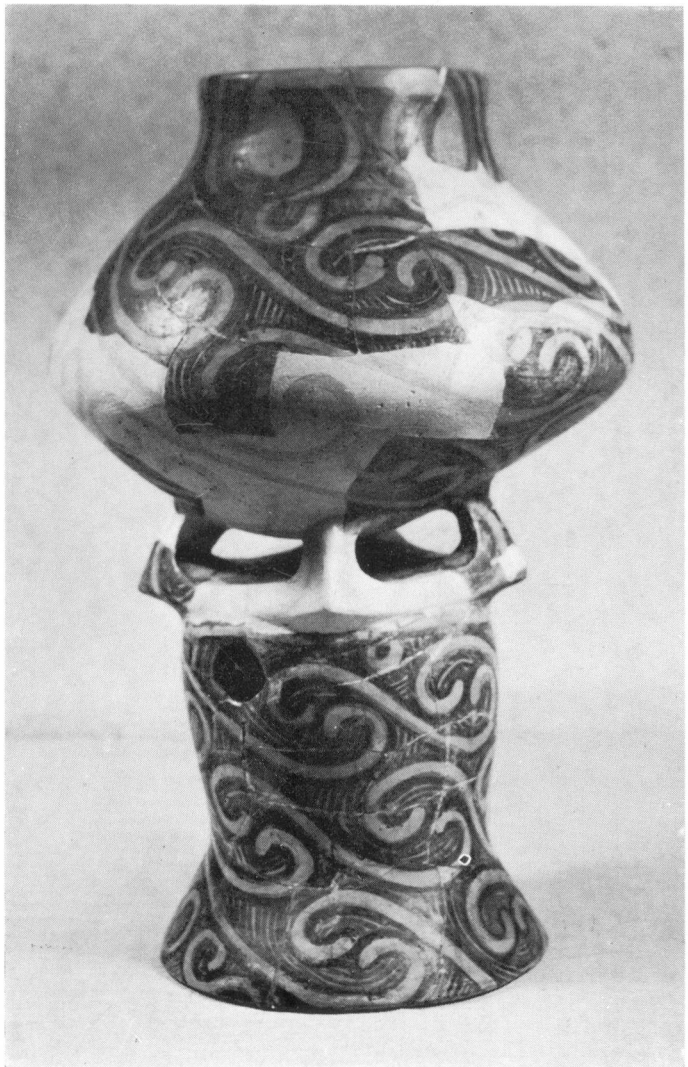


3, 4, 5

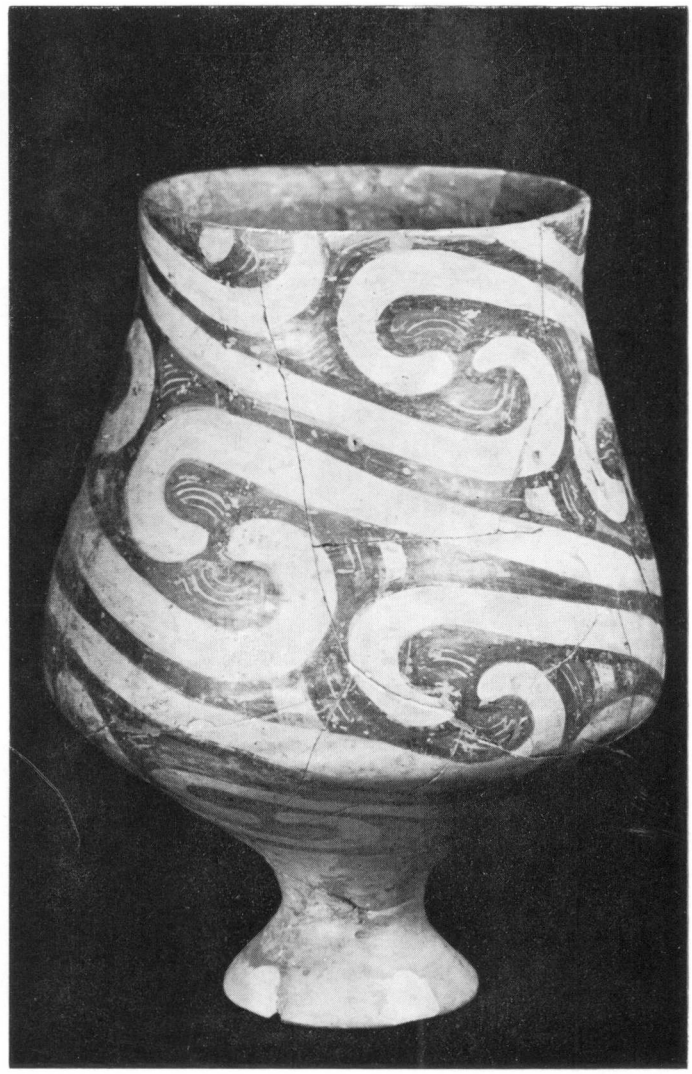


6, 7, 8, 9, 10

Motivi dipinti in tre colori
su diversi vasi (1, 3, 4 - 10, Hăbăşeşti,
fase di Cucuteni A;
2, Traian-Dealul Fîntînilor,
fase di Cucuteni A-B).

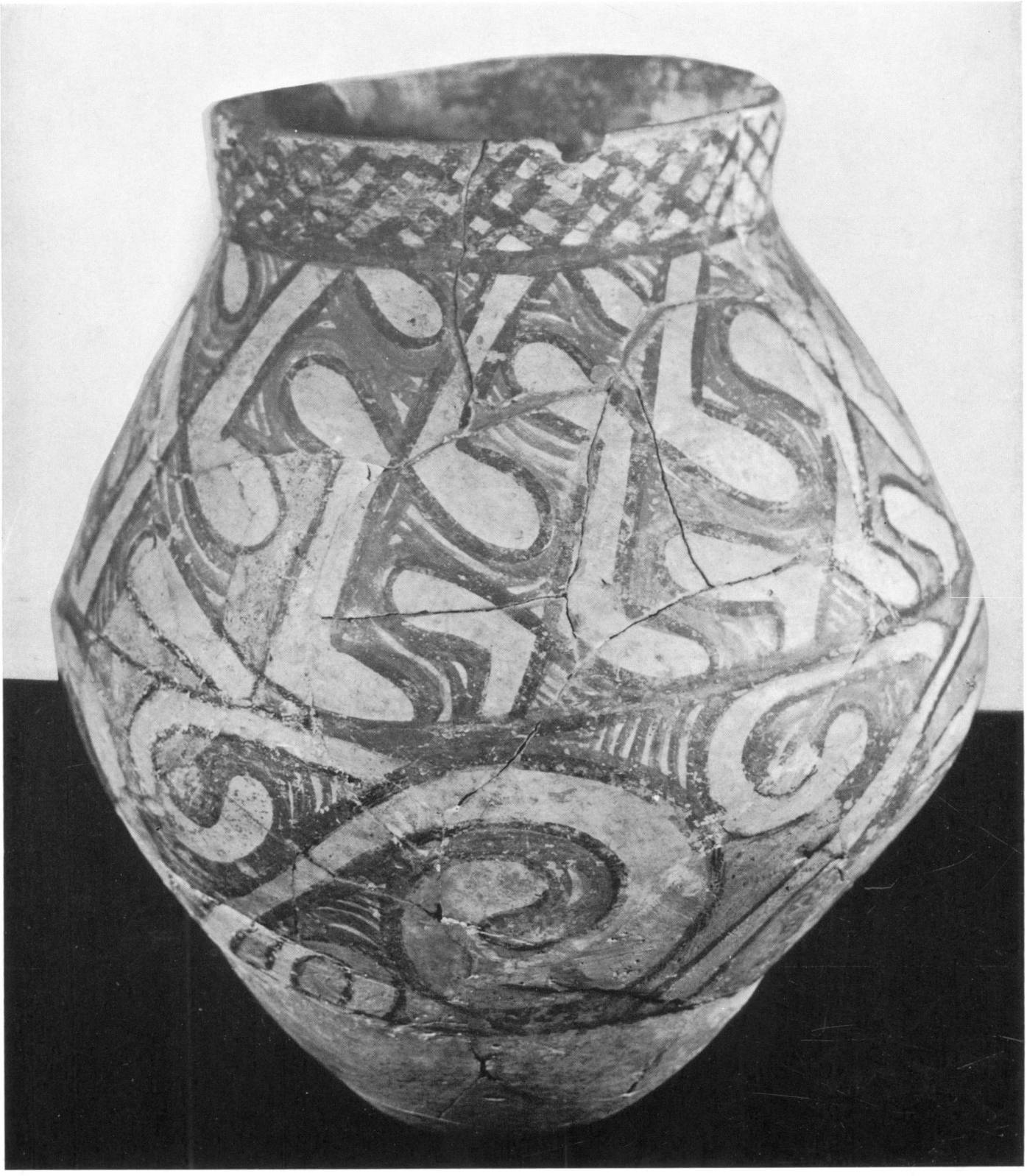


1

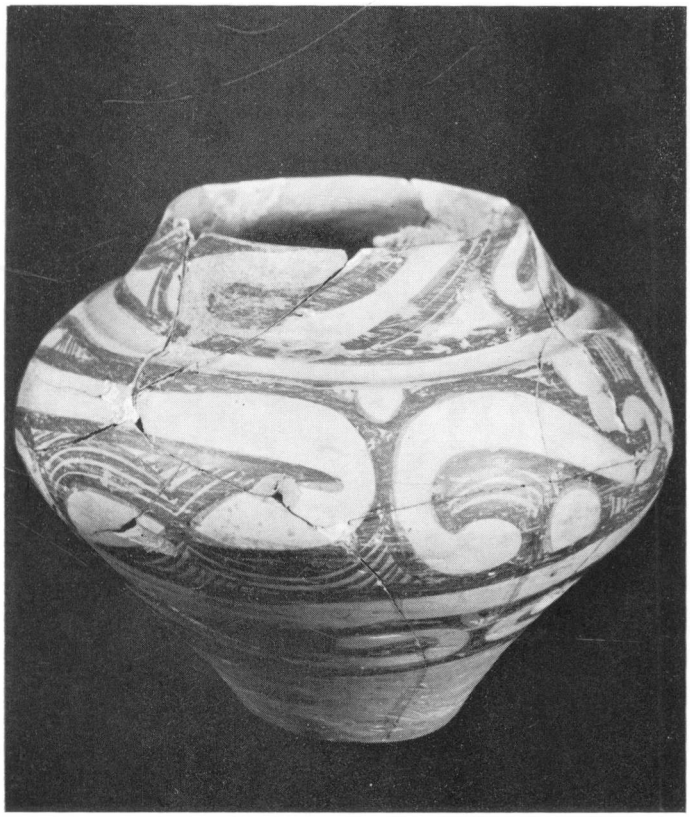


2

Fig. 1, Vaso con supporto,
da Izvoare
(fase di Cucuteni A);
fig. 2, Coppa con supporto, da Frumușica
(fase di Cucuteni A).



Vaso piriforme, da Frumușica
(fase di Cucuteni A).



1



2

Fig. 1, Vaso con decorazione tricroma, da Frumușica (fase di Cucuteni A); fig. 2, Scodella-coperchio, da Frumușica (fase di Cucuteni A).



1

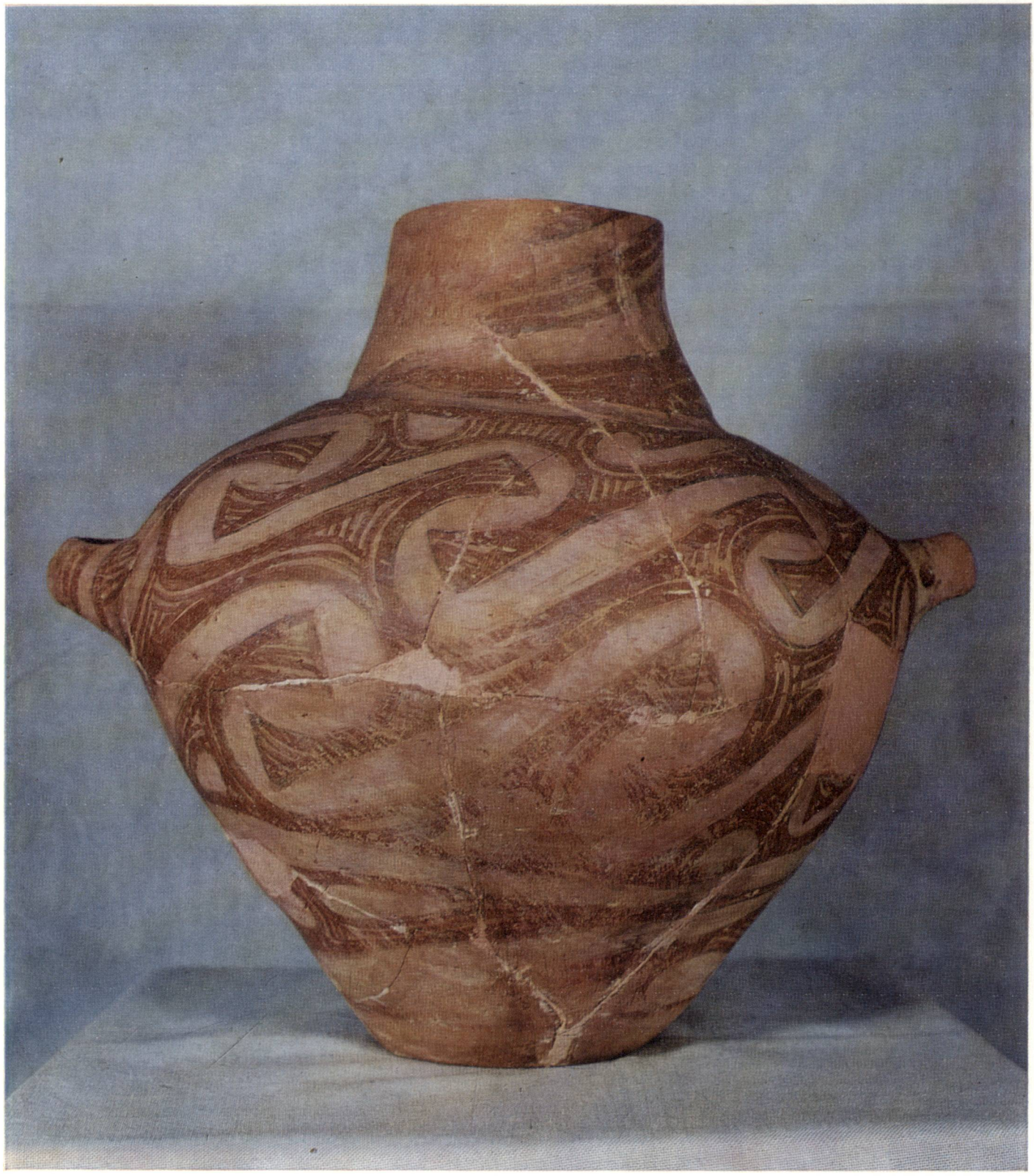


2

Fig. 1, Vaso-supporto,
da Truşeşti
(fase di Cucuteni A);
fig. 2, Mestolo,
da Frumuşica
(fase di Cucuteni A).



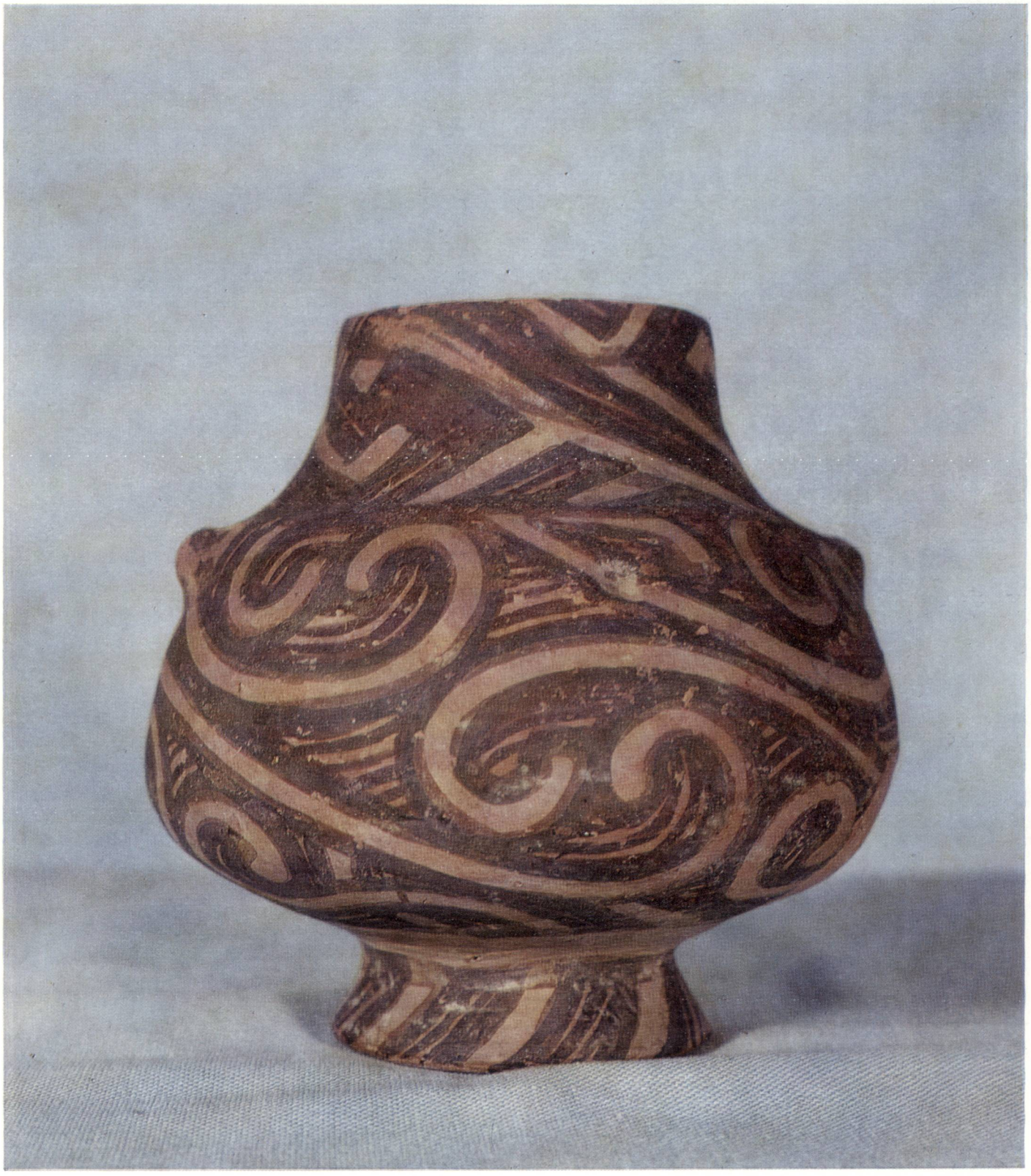
Piatto con alto piede,
da Truşeşti
(fase di Cucuteni A).



Vaso piriforme,
da Truşeşti
(fase di Cucuteni A).



Vaso bi-troncoconico,
da Frumușica
(fase di Cucuteni A).



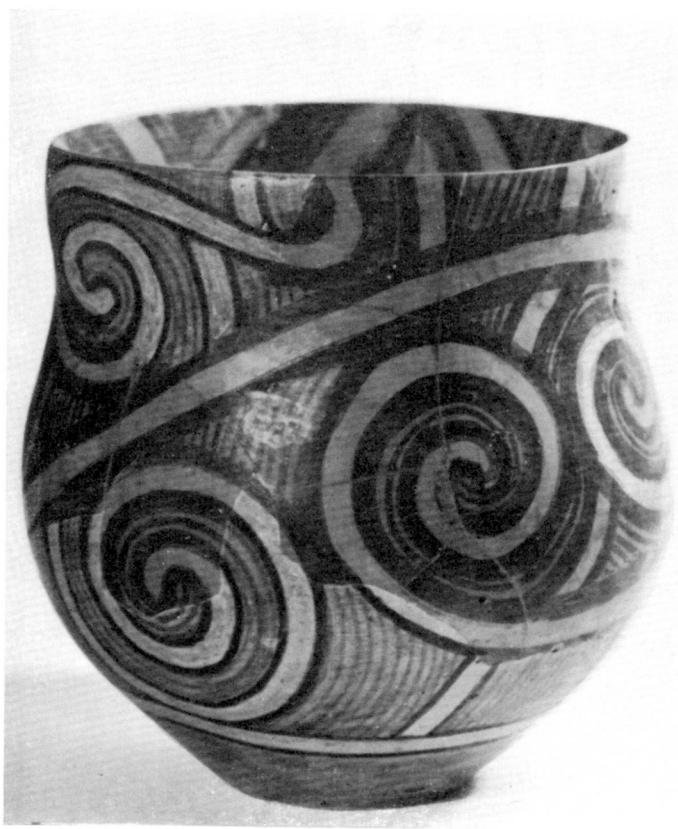
Vaso piriforme,
da Moldova
(fase di Cucuteni A).



1



3

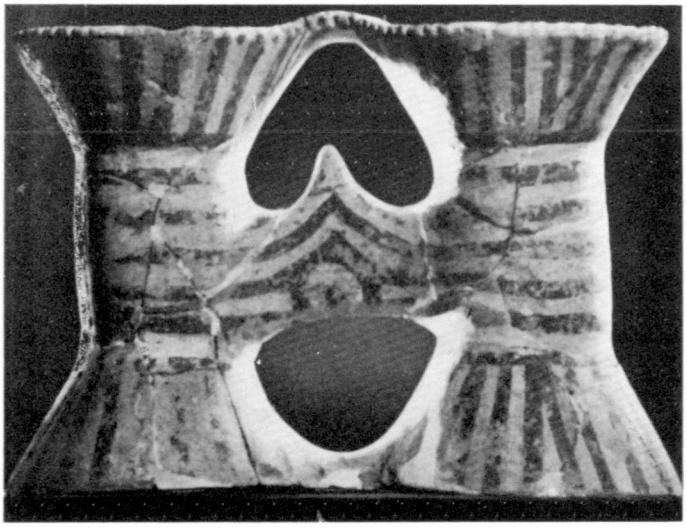


2



4

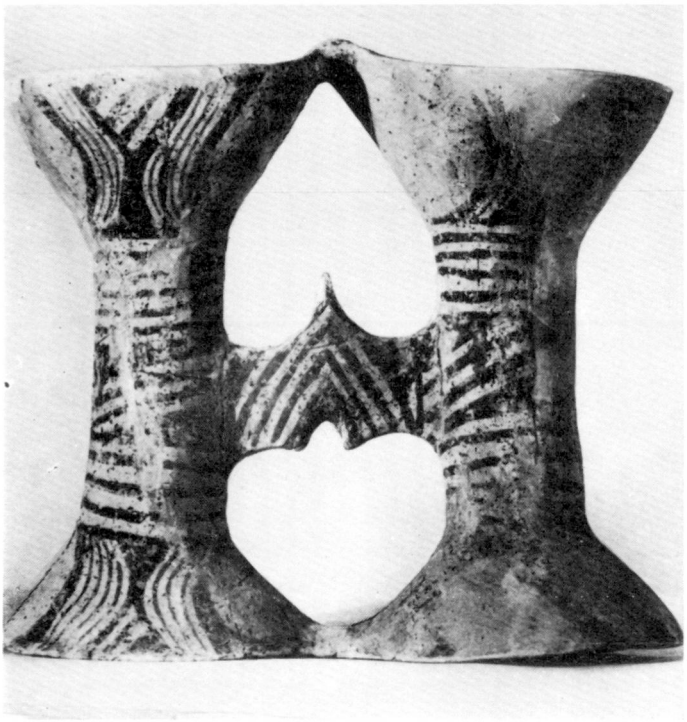
Ceramica della cultura di Cucuteni,
fase A (1-3, Frumușica),
e fase A-B
(4, Corlăteni).



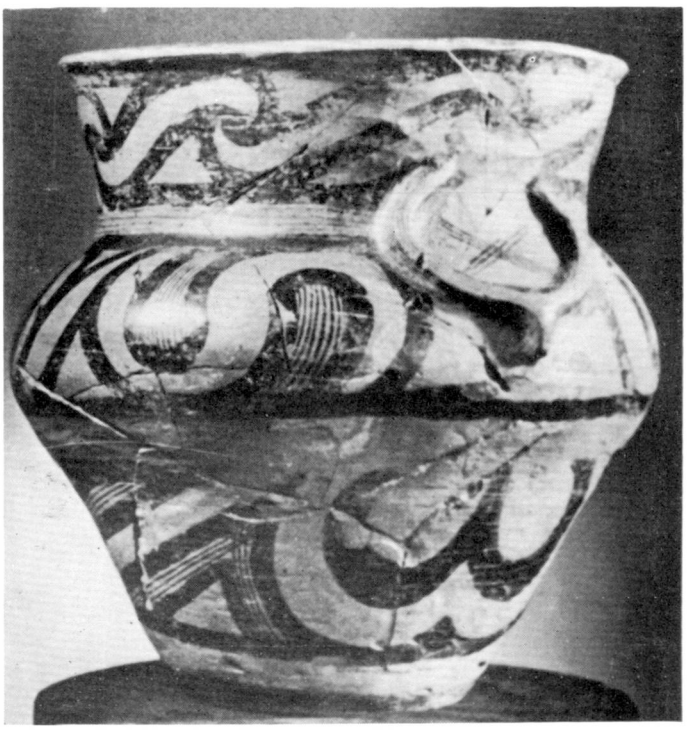
1



3



2



4

Figg. 1, 2, Vasi binocoli
(1, Drăguseni I, fase di Cucuteni A;
2, Corlăteni, fase di Cucuteni A-B);
figg. 3, 4, Crateri,
da Tîrgu-Ocna
(fase di Cucuteni B).



Cratere,
da Traian-Dealul Fîntînilor
(fase di Cucuteni A-B)



Vassoio con decorazione bicroma,
da Corlăteni
(fase di Cucuteni A-B)

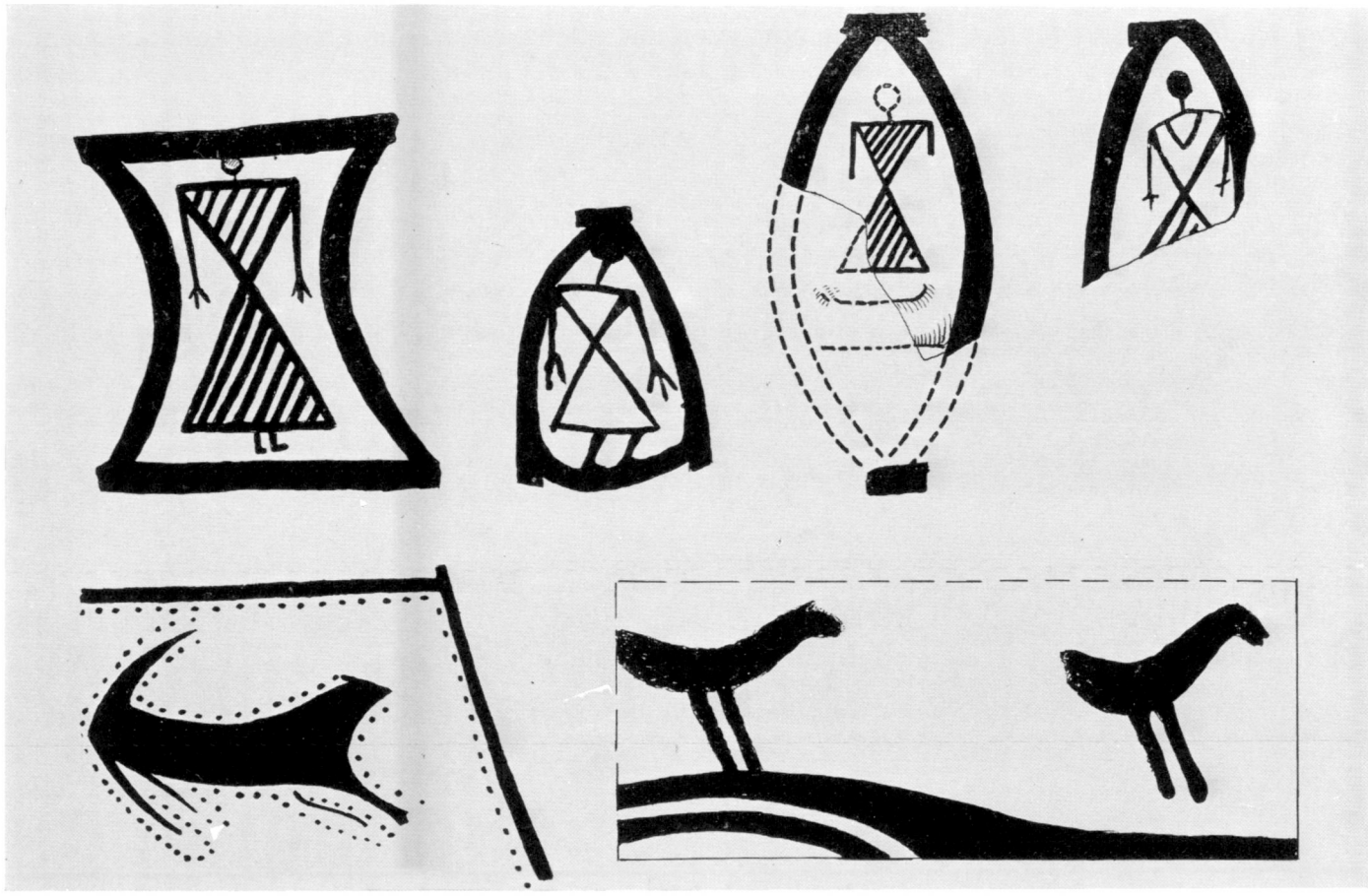


1



2

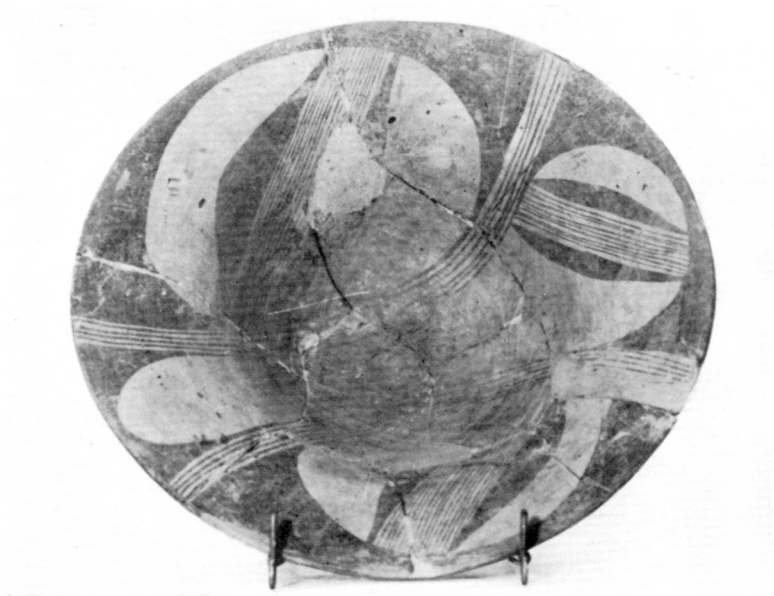
Fig. 1, Grande vaso con decorazione spiralo-meandrica e con silhouette umana stilizzata, da Traian-Dealul Fîntînilor (fase di Cucuteni A-B); fig. 2, Vaso con decorazione tricroma, da Traian-Dealul Fîntînilor (fase di Cucuteni A-B).



1, 2, 3, 4
5, 6



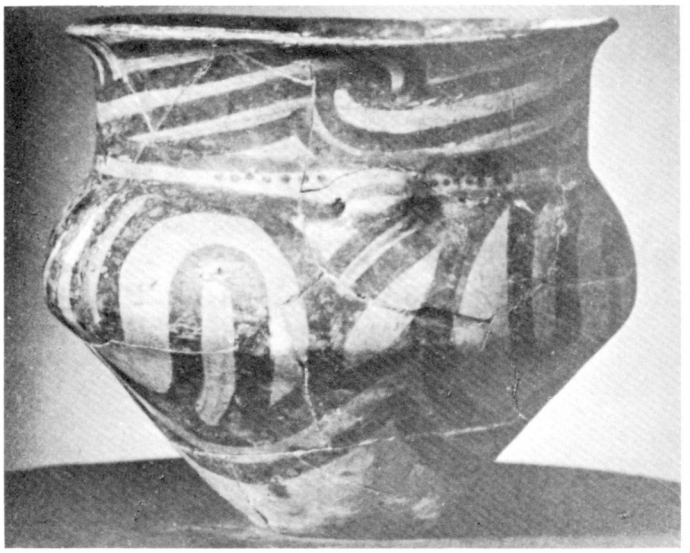
7



8

Figg. 1-6, Rappresentazioni antropo- e zoomorfe su ceramica dipinta cucuteniana (1-4, Traian-Dealul Fîntînilor, fase di Cucuteni A-B; 5, Văleni; 6, Frumuşica, fase di Cucuteni B);

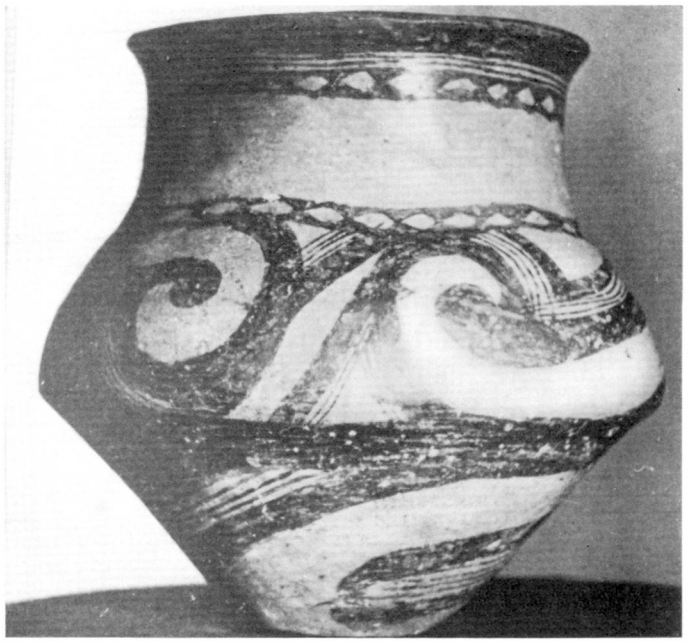
figg. 7, 8, Scodelle, da Valea Lupului (fase di Cucuteni B).



1



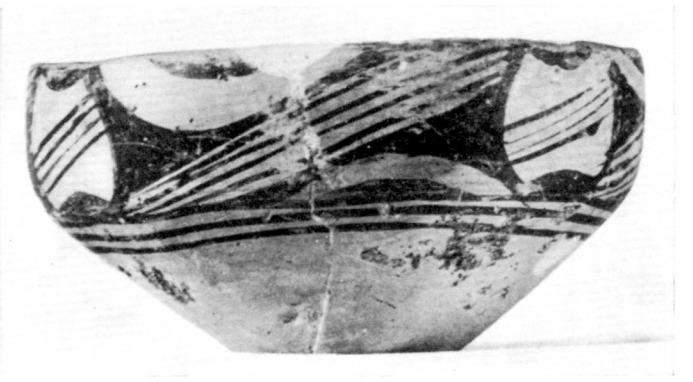
3



2



4

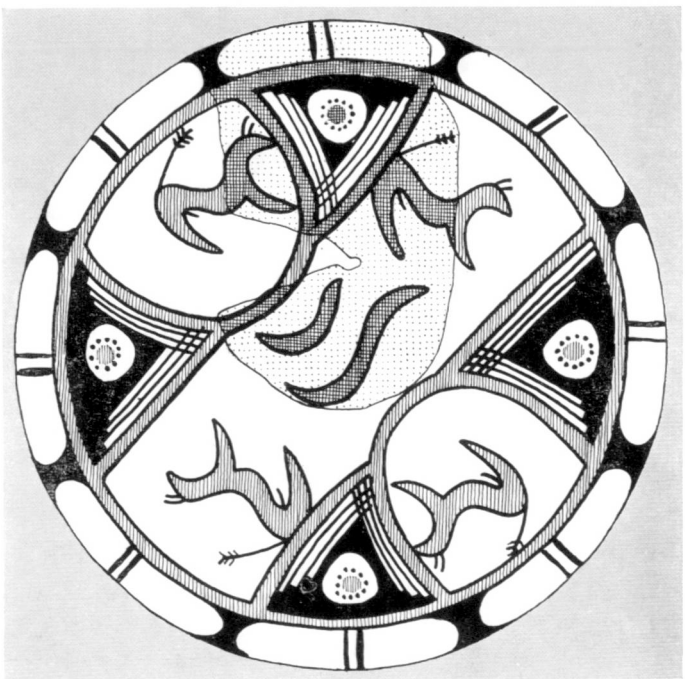


5

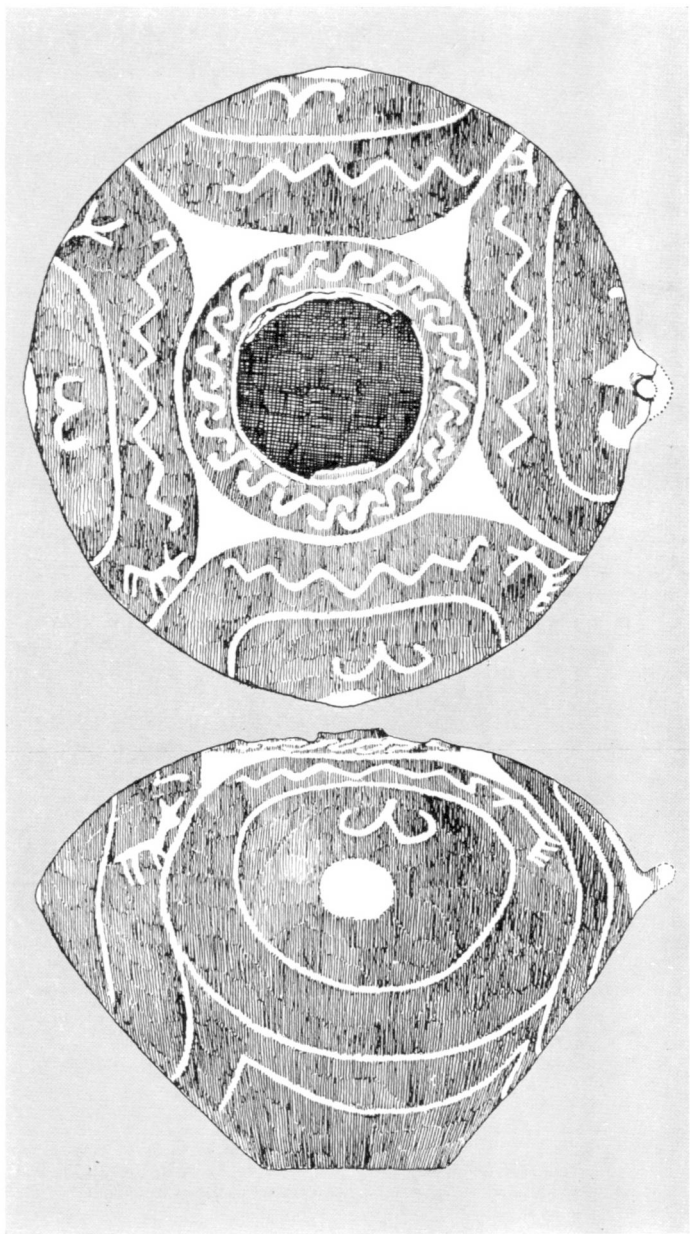
Ceramica della fase di Cucuteni B
(1 - 3, Tirgu-Ocna;
4, 5, Cucuteni).



1



2



3

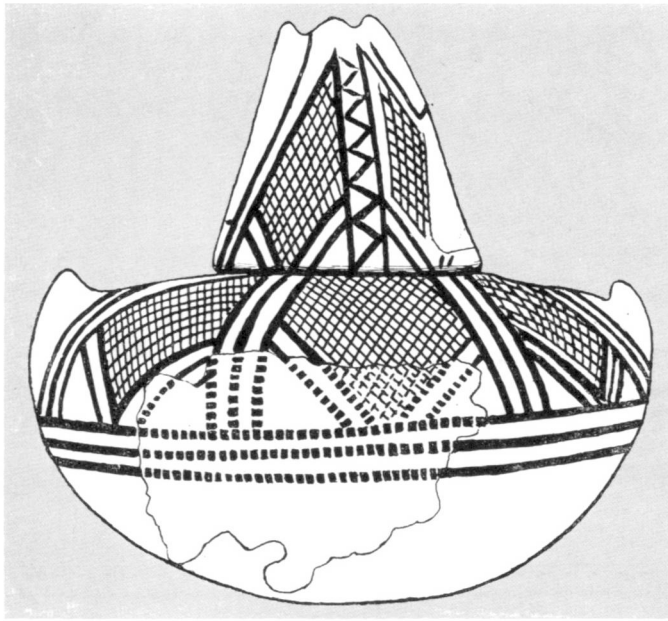
Fig. 1, Vaso piriforme,
da Valea Lupului,
con decorazione di animali
(fase di Cucuteni B);
fig. 2, Scodella con decorazione
di animali,
da Valea Lupului
(fase di Cucuteni B);
fig. 3, Vaso piriforme
con decorazione geometrica e zoomorfa,
da Sărata-Monteoru
(fase di Cucuteni B).



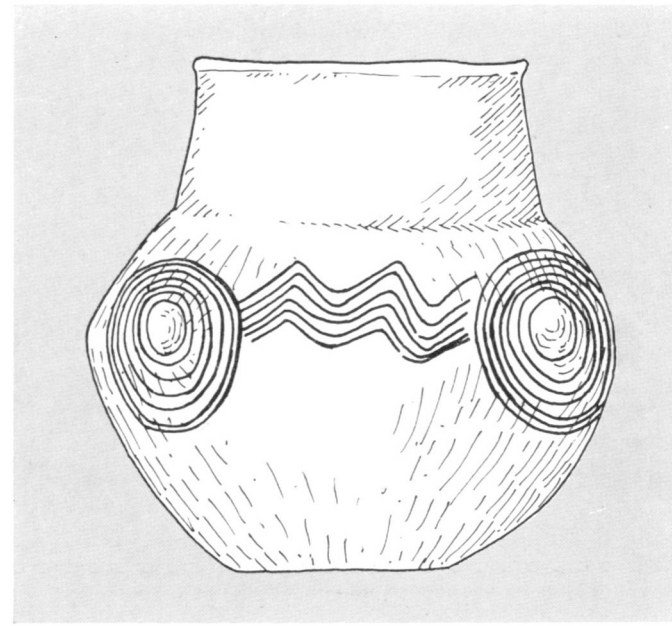
Vaso piriforme,
da Cucuteni
(fase di Cucuteni B)



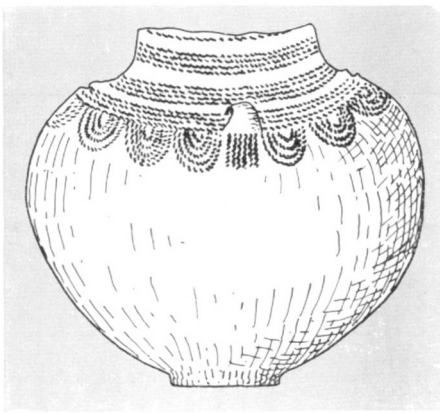
Vaso frammentario,
da Valea Lupului
(fase di Cucuteni B).



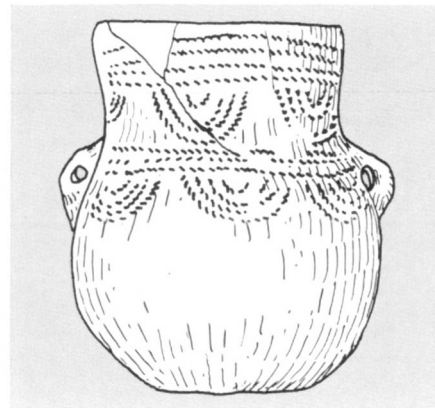
1



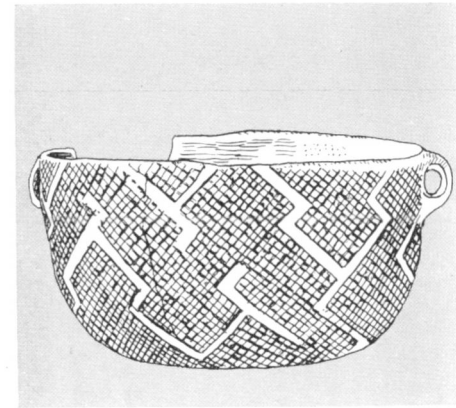
2



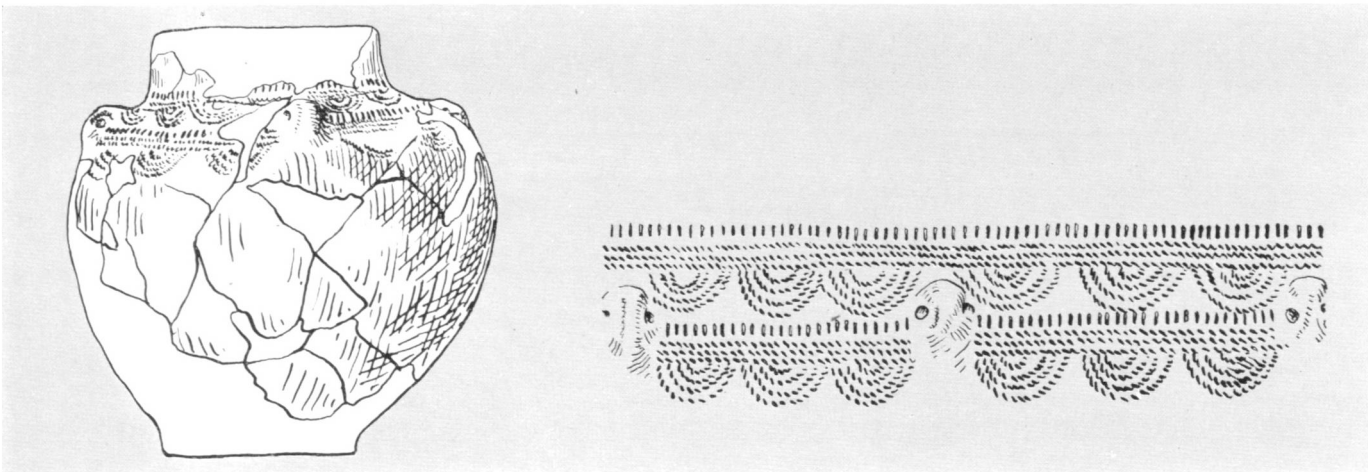
3



4



5



6, 7

Ceramica del periodo di transizione verso l'età del bronzo:
fig. 1, Vaso dipinto, con coperchio, da Brăiliţa (cultura di Foltești-Usatovo);
fig. 2, Vaso decorato con graffito, da Ulmeni (cultura di Cernavoda I);
figg. 3, 4, 6, Vasi di Dolhești Mari (cultura delle anfore sferiche);
fig. 5, Vaso di Tîrgu Mureș (cultura di Bodrogkeresztúr).

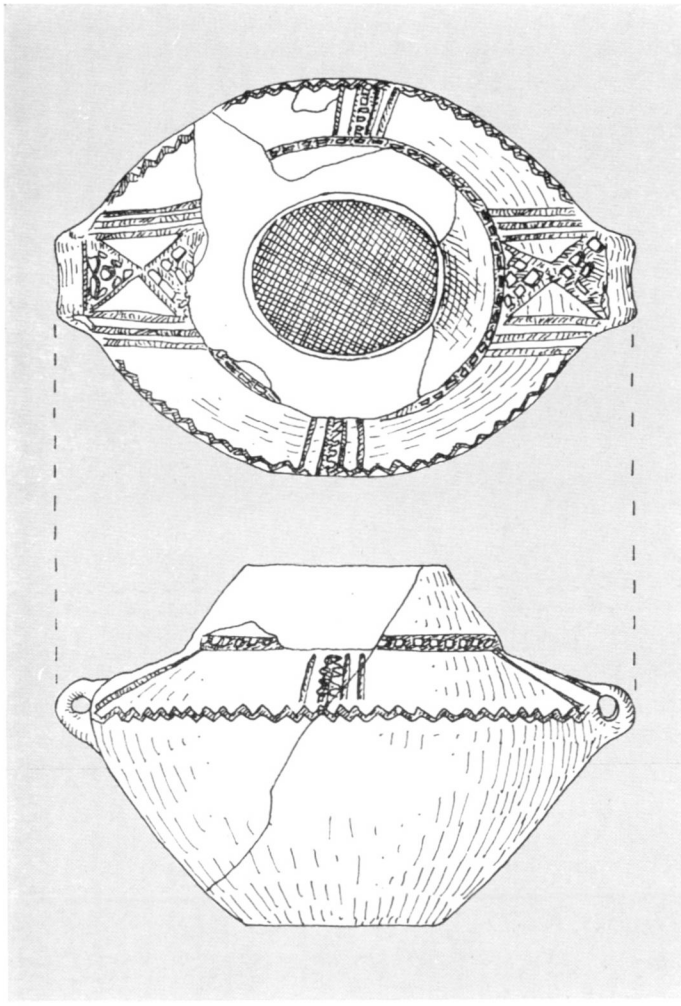


1

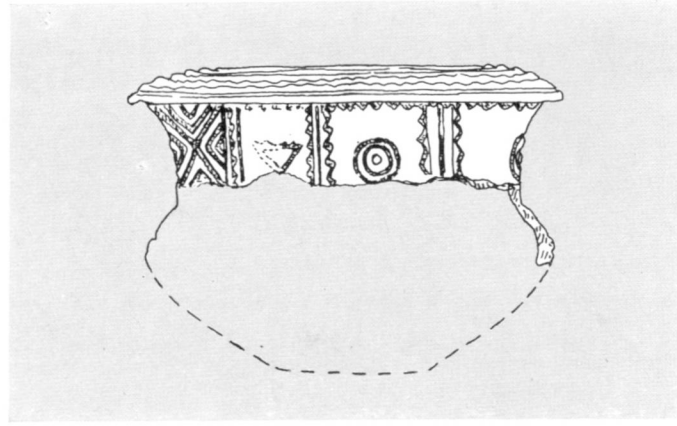


2

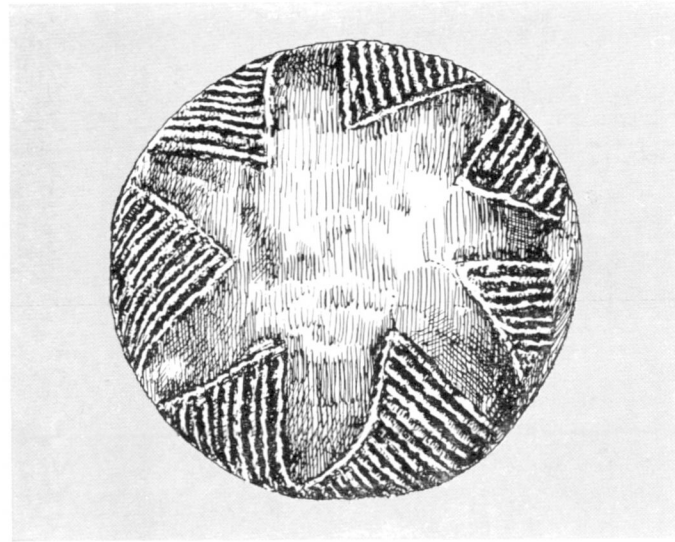
Vasi decorati secondo la tecnica
'Furchenstich', da Slimnic
(cultura di Coţofeni).



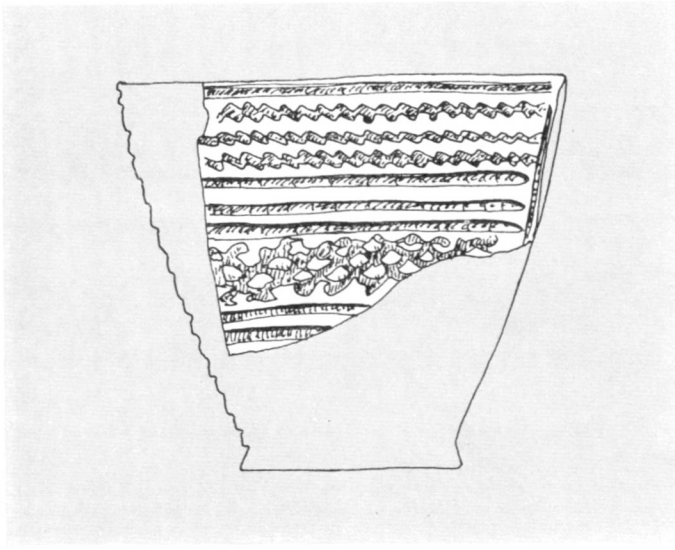
1



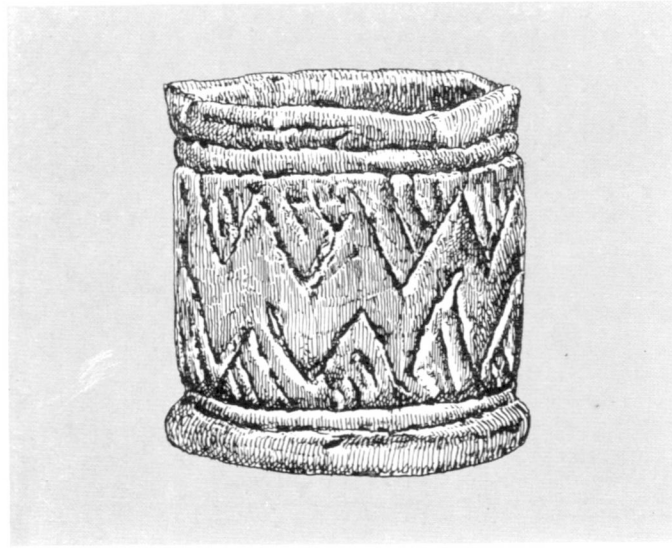
3



4

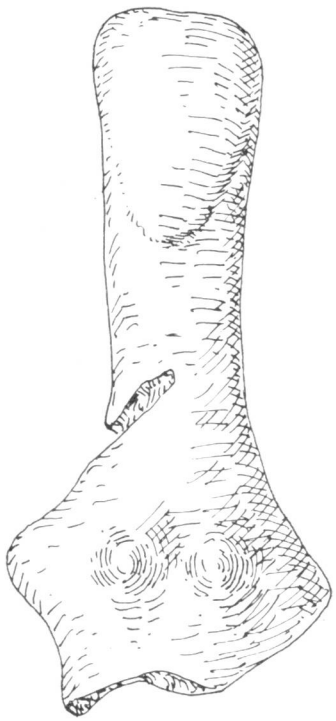


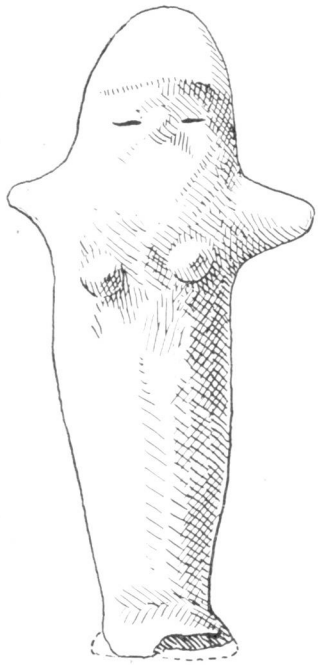
2

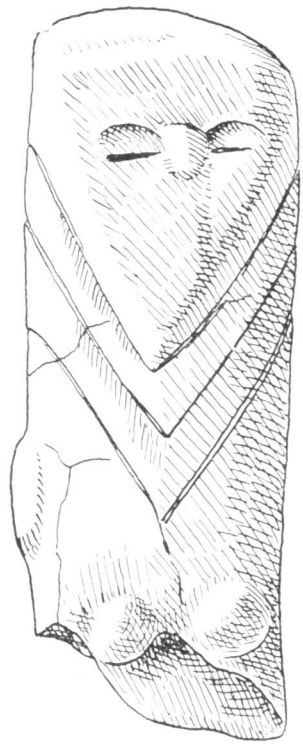


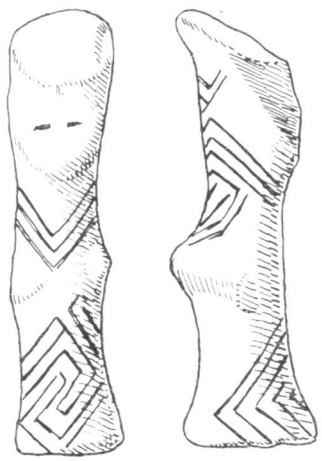
5

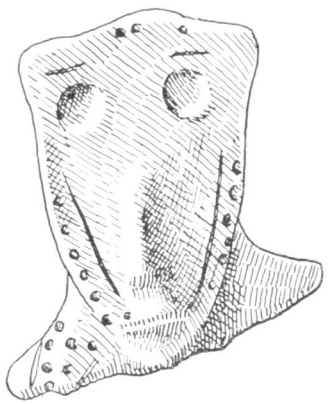
Ceramica del periodo di transizione verso l'età del bronzo:
figg. 1-3, Moldova Veche (cultura di Vučedol);
fig. 4, Decorazione sul fondo di un vaso, da Geoagiu;
fig. 5, Vaso con decorazione 'Furchenstich', da Gherla (cultura di Coţofeni).







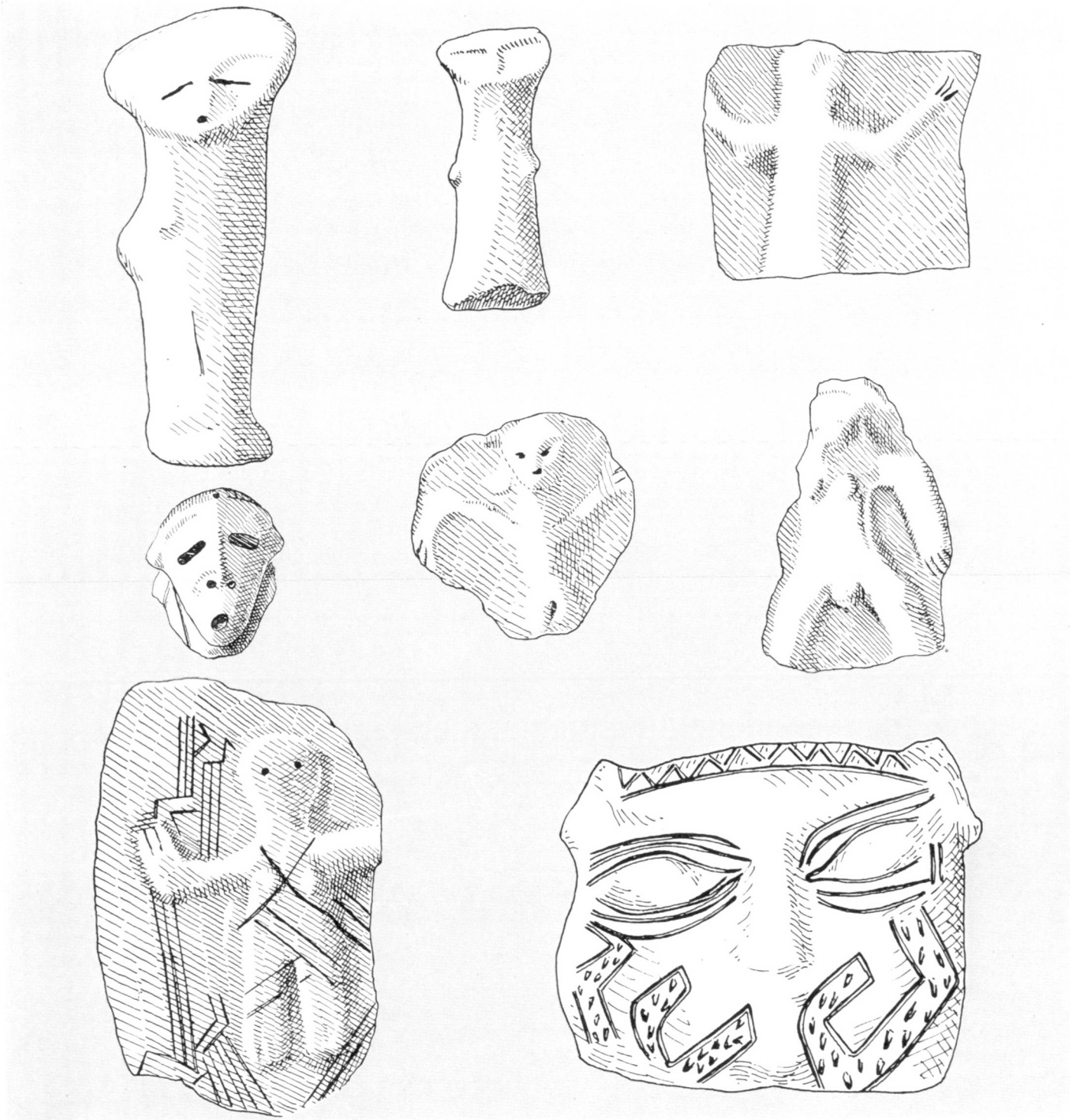






1, 2, 3
4 a b, 5, 6

Statuette di terracotta:
fig. 1, da Gura Baciului (cultura di Criș-Starčevo);
figg. 2-6, da Turdaș (cultura di Vinča-Turdaș).



1, 2, 3
4, 5, 6
7, 8

Opere plastiche neolitiche:
figg. 1-7, Statuette di terracotta
e rappresentazioni in rilievo
su ceramica, da Turdaș;
fig. 8, Coperchio prosopomorfo,
da Liubcova
(tutte, cultura di Vinča-Turdaș).



1



3



2



4

Opere plastiche neolitiche:
figg. 1-3, Statuette di terracotta, da Turdaș, (cultura di Vinča-Turdaș);
fig. 4, Cervo modellato in rilievo su un vaso di Dudeștii-Noi (cultura di Criș-Starčevo).



1



2

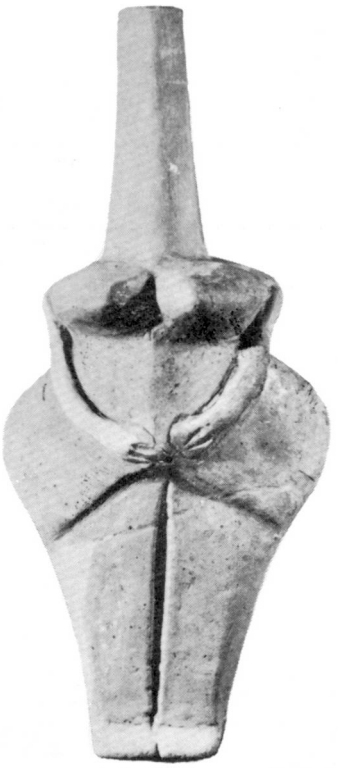


3



4

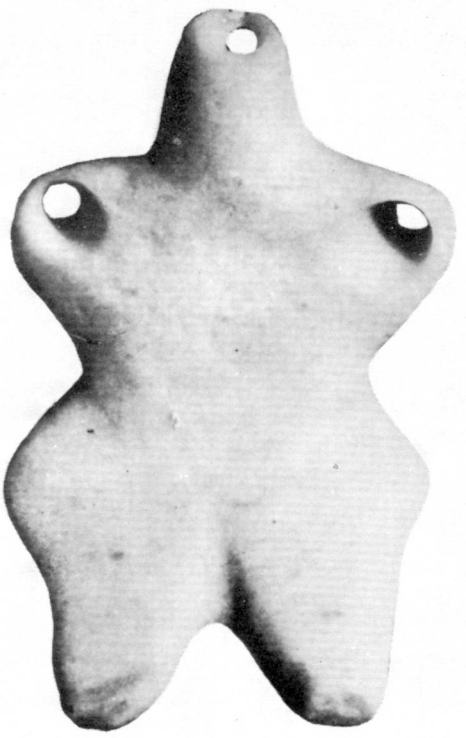
Statuette di terracotta,
da Rastu
(cultura di Vinča-Turdaș).



1



3

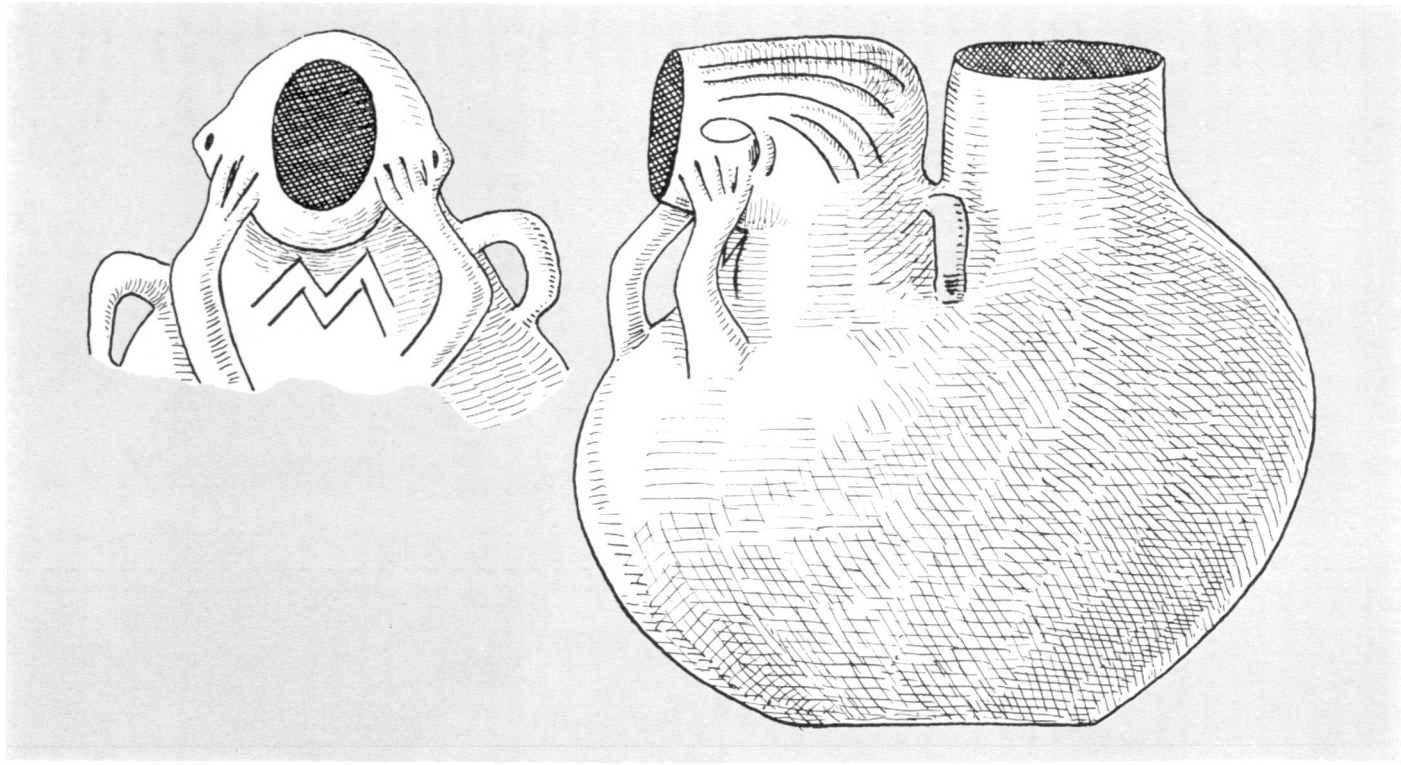


2

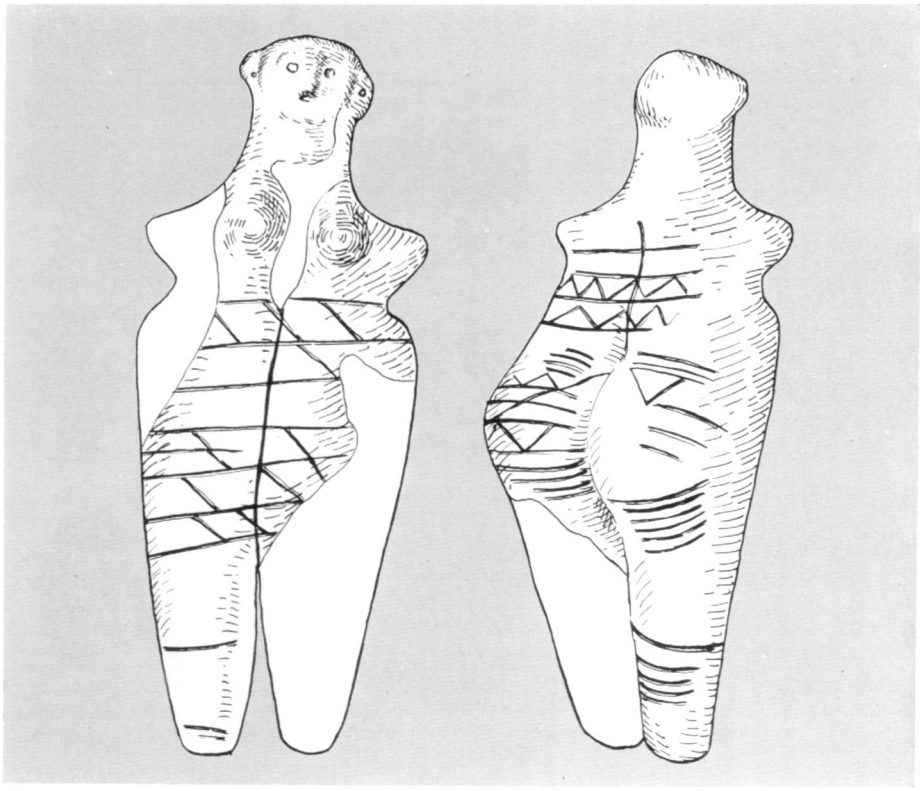


4

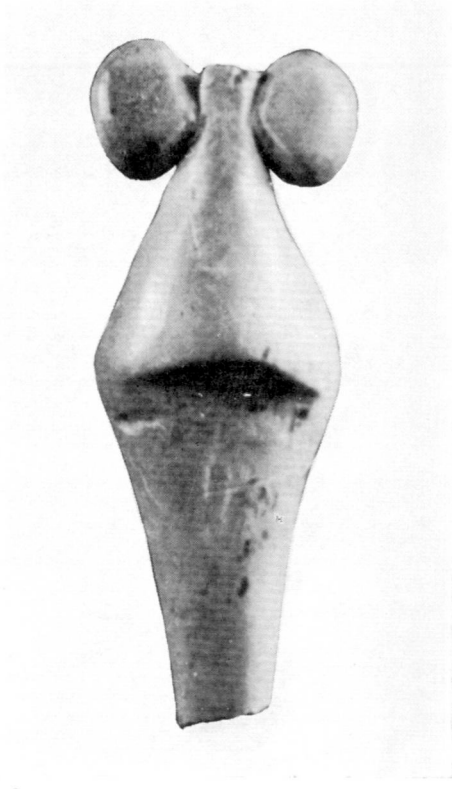
Sculture neolitiche:
figg. 1, 3, Statuette di terracotta da Baia-Golovița e Cernavoda;
fig. 2, Statuetta in marmo, da Cernavoda (cultura di Hamangia);
fig. 4, Statuetta bicefala di terracotta, da Rastu, (cultura di Vinča-Turdaș).



1



2



3

Fig. 1, Vaso antropomorfo, da Hodoni (cultura di Tisa); fig. 2, Statuetta di terracotta, da Păuca (cultura di Petrești); fig. 3, Statuetta di osso, da Cernica (Cultura di Boian).



1



2

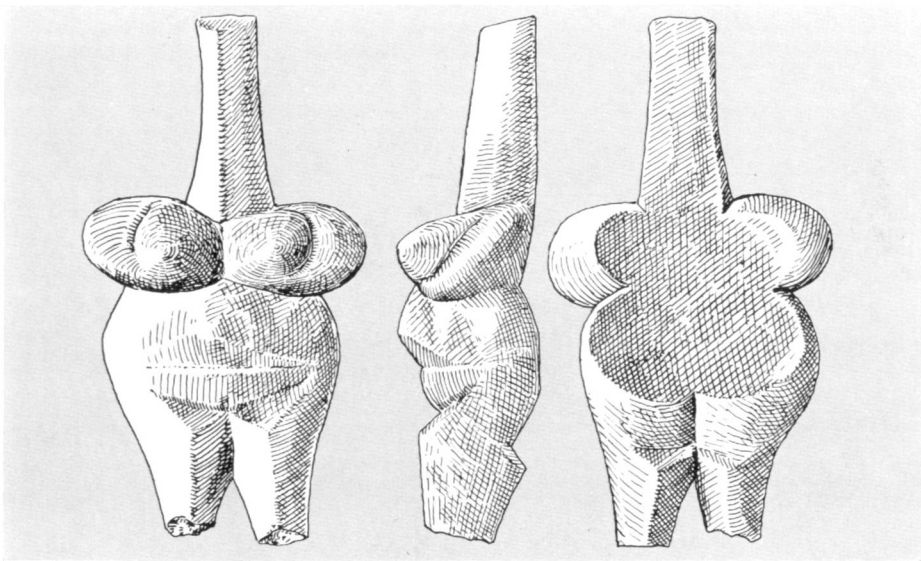
Fig. 1, Vaso a forma di cestino
con due anse modellate
con teste di animali,
da Crușovu
(cultura di Vădastra);
fig. 2, Vaso con testa umana,
da Vădastra (cultura di Vădastra).



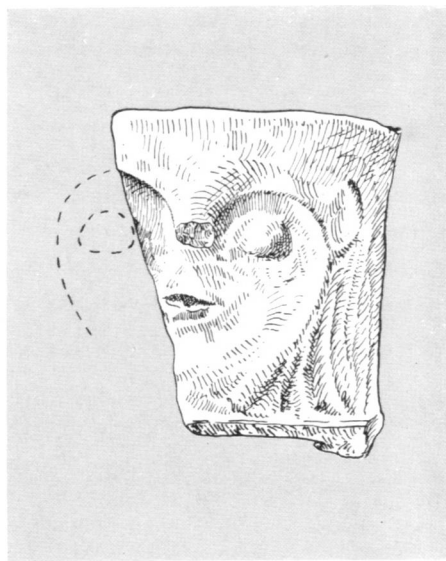
'Il pensatore', da Cernavoda
(cultura di Hamangia).



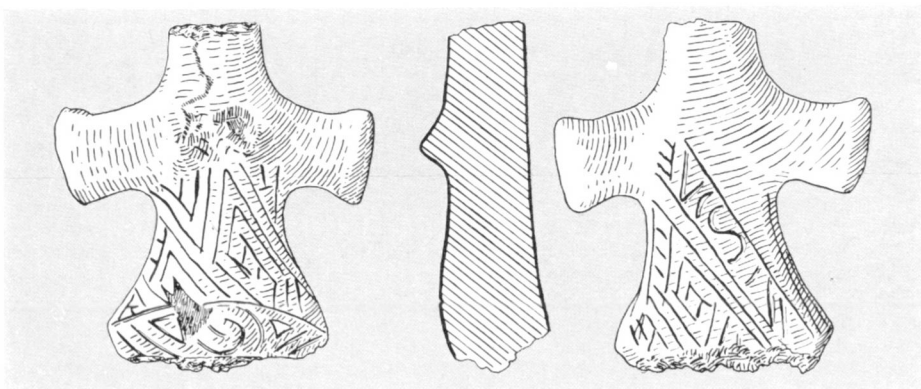
Statuetta femminile scoperta
nel medesimo sepolcro del 'pensatore'
di Cernavoda
(cultura di Hamangia).



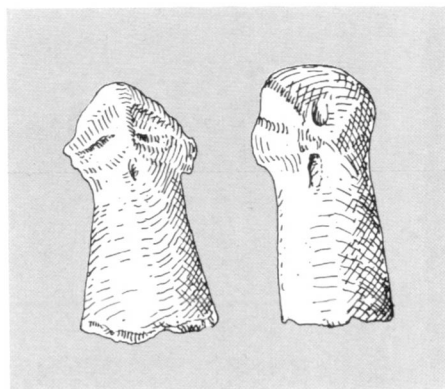
1



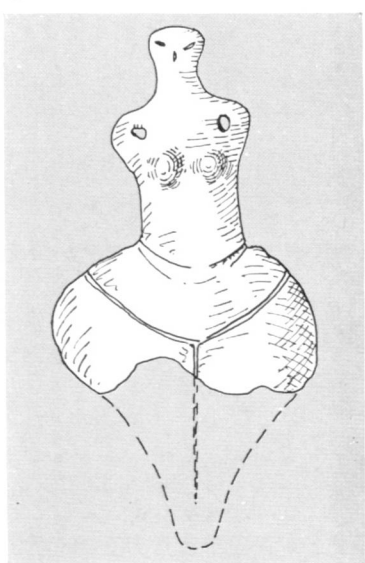
5



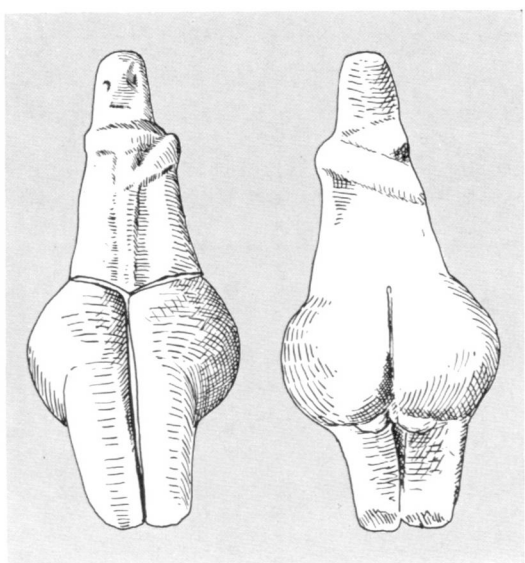
2



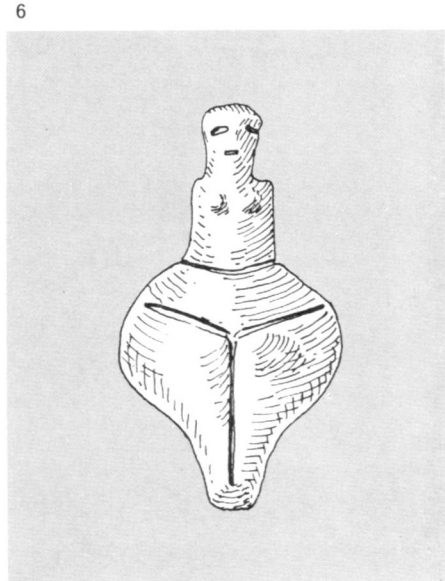
6



3



4



7

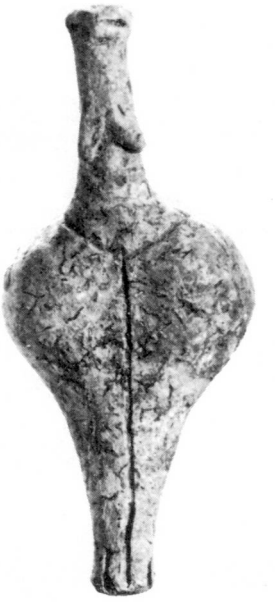
Scultura e opere plastiche:
figg. 1-4, 6, 7, Statuette di terracotta (1, Cernavoda, cultura di Hamangia; 2, 6, Tangîru, cultura di Boian; 3, Mîndrișca, fase Precucuteni II; 4, Tîrpești, fase Precucuteni III; 5, rappresentazione di figura umana, da Vădastra, cultura di Vădastra; 7, Traian-Dealul Fîntînilor, fase Precucuteni III).



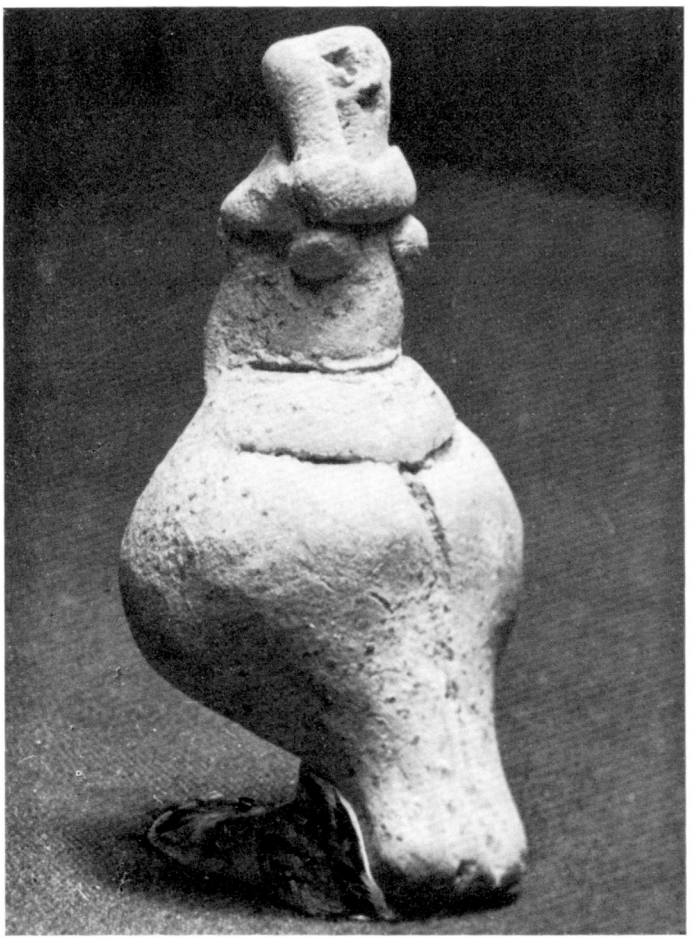
1



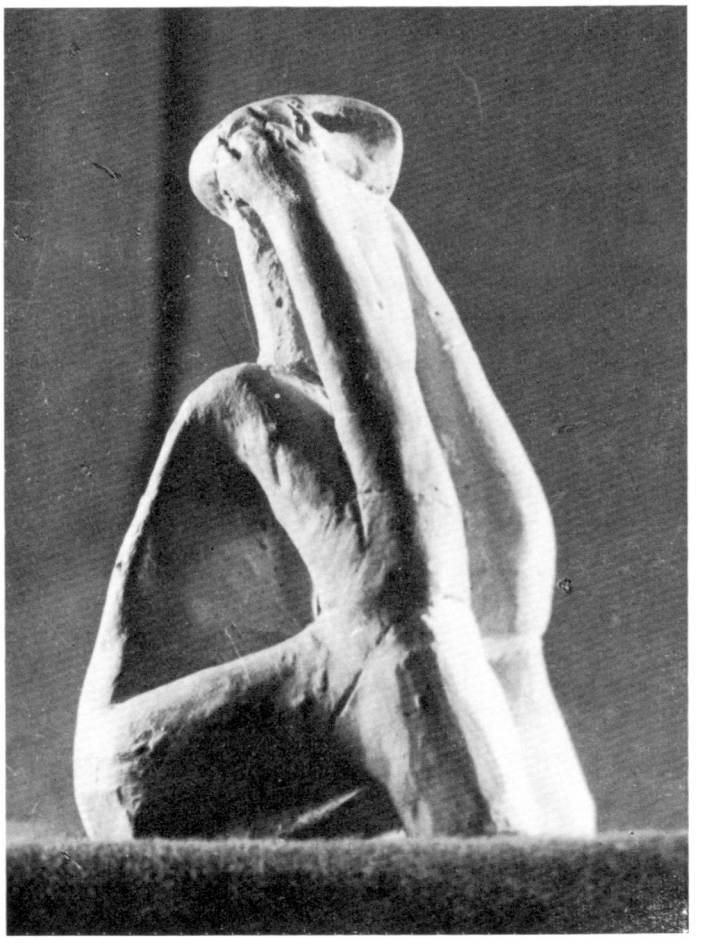
2



3



4



5

Statuette di terracotta,
da Tîrpești
(fase di Precucuteni III);
fig. 5, Replica del pensatore
di Cernavoda.



1

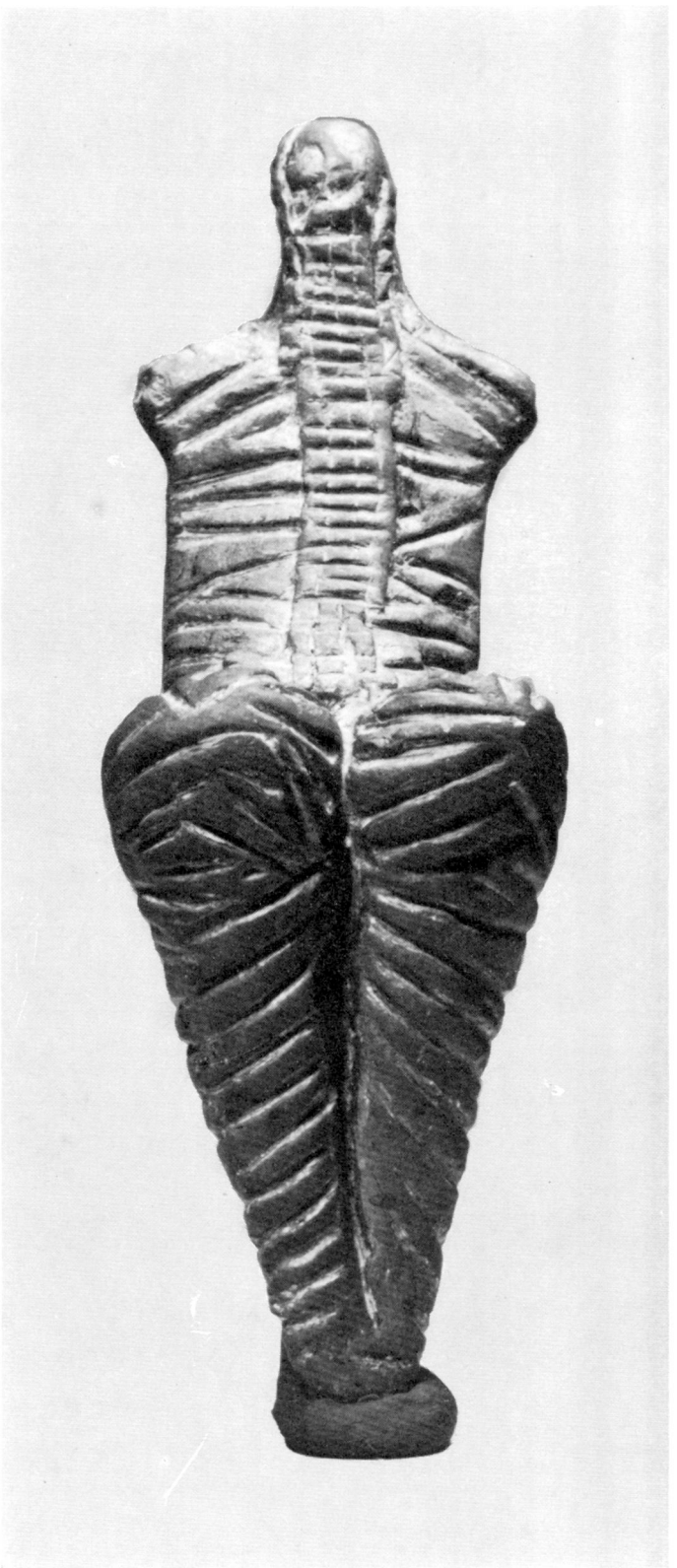


2

Statuetta di terracotta,
da Drăguşeni I
(fase di Cucuteni A).

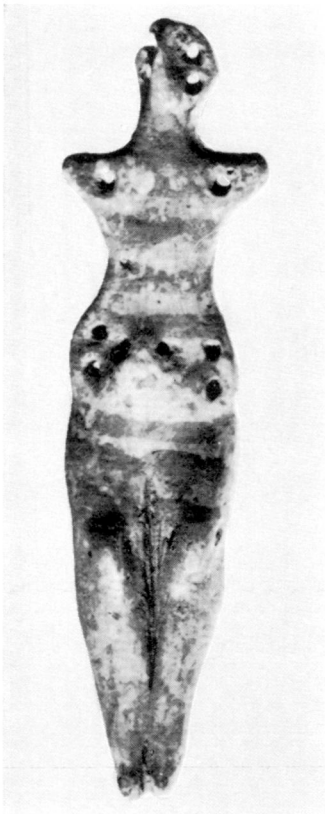


1



2

Statuetta di terracotta,
da Truşeşti
(fase di Cucuteni A).



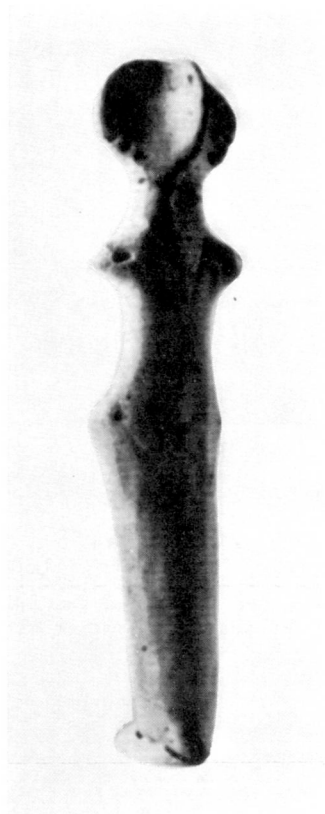
1



2



3



4



5



6



7

Diverse statuette di terracotta
della cultura di Cucuteni:
figg. 1, 2, Statuette con decorazione
dipinta, da Traian-Dealul Fîntînilor
(fase A-B);
fig. 3, Statuetta maschile,
da Drăguseni II (fase B);
fig. 4, Statuetta, da Dolheşti (fase B);
figg. 5, 6, Statuette del tipo
' en violon ',
da Hăbăşeşti (fase A);
fig. 7, Statuetta zoomorfa,
da Hăbăşeşti
(fase A).

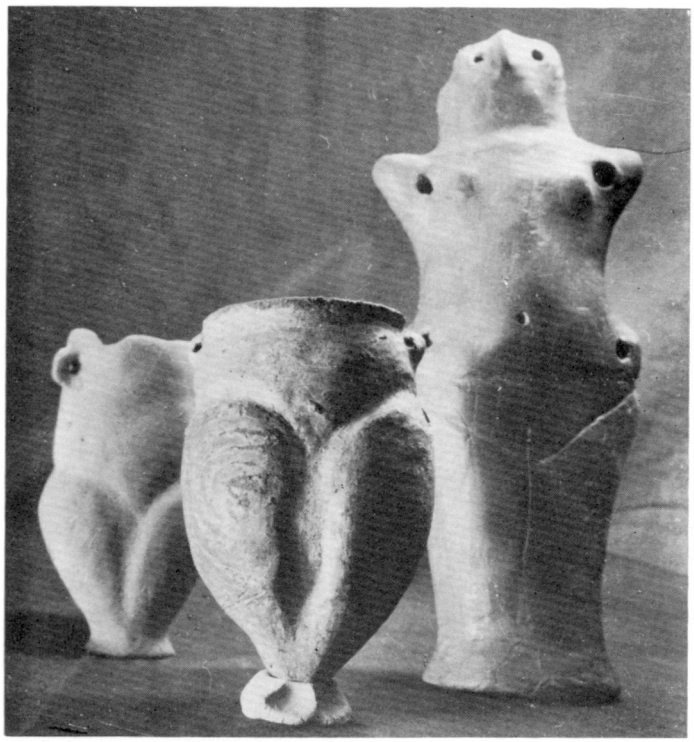


1



2

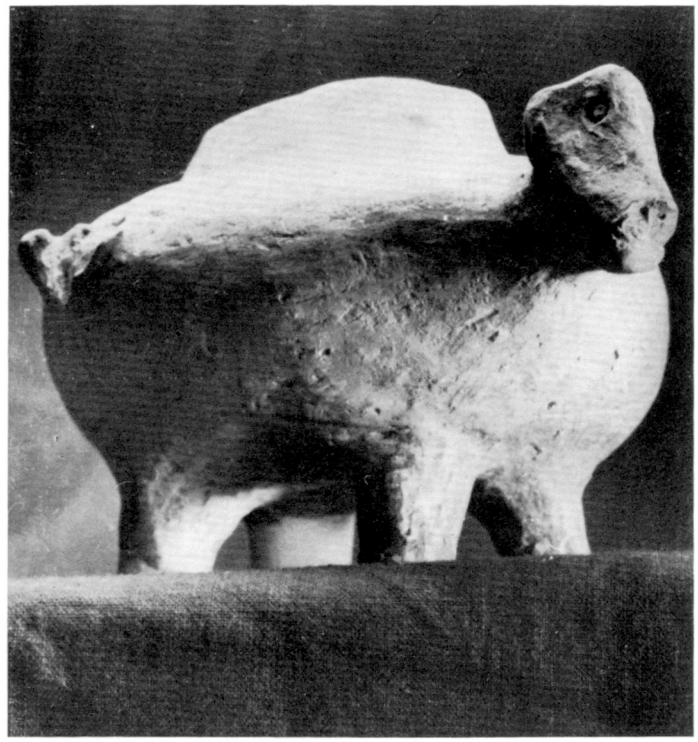
Fig. 1, Statuetta femminile della fase di Cucuteni B;
fig. 2, Supporto di vaso modellato con forme di corpi umani allacciati, ('girotondo', da Frumuşica), (fase di Cucuteni A).



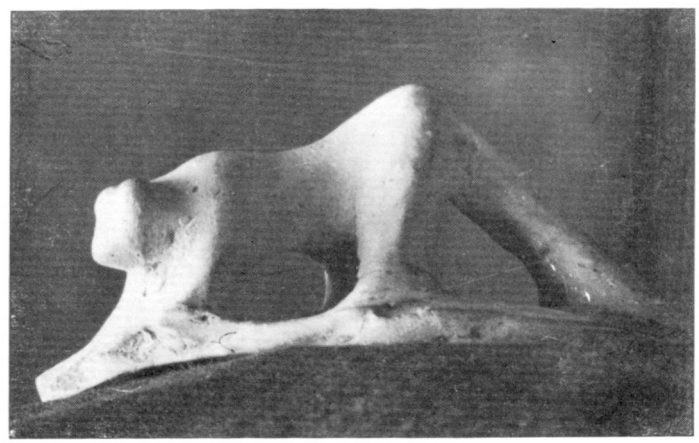
1



2

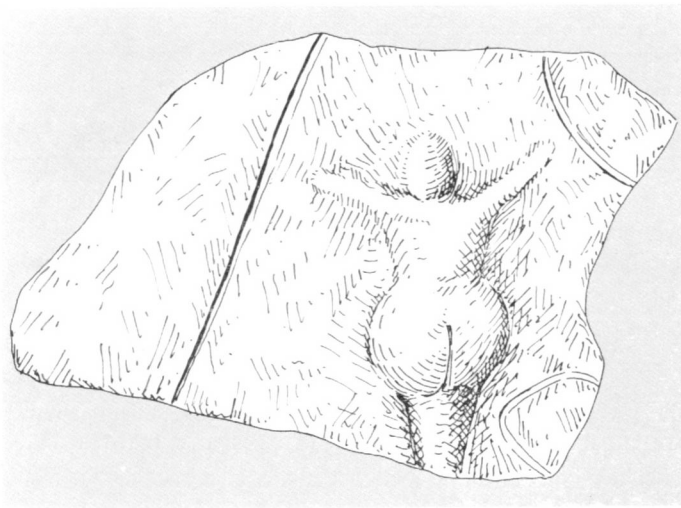


3

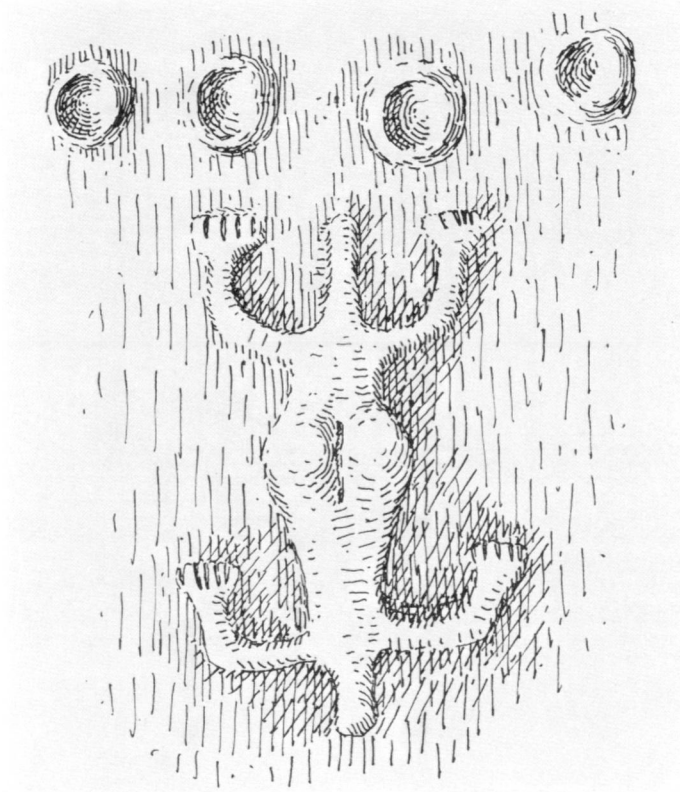


4

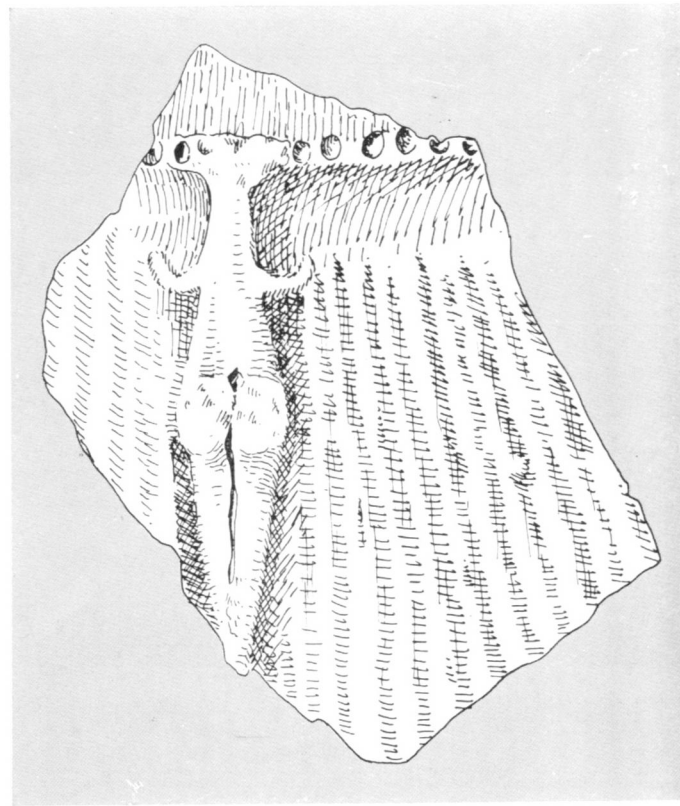
Fig. 1, Due vasi antropomorfi della fase di Cucuteni A (Hăbăşeşti e Izvoare); e statuetta femminile della fase di Cucuteni B (Cucuteni); fig. 2, Frammento di vaso con figura umana in rilievo, fase di Cucuteni A (Ruginoasa); fig. 3, Vaso zoomorfo della fase di Cucuteni A-B (Traian-Dealul Fîntînilor); fig. 4, Ansa in forma di felino della fase di Cucuteni B (Tîrgu-Ocna).



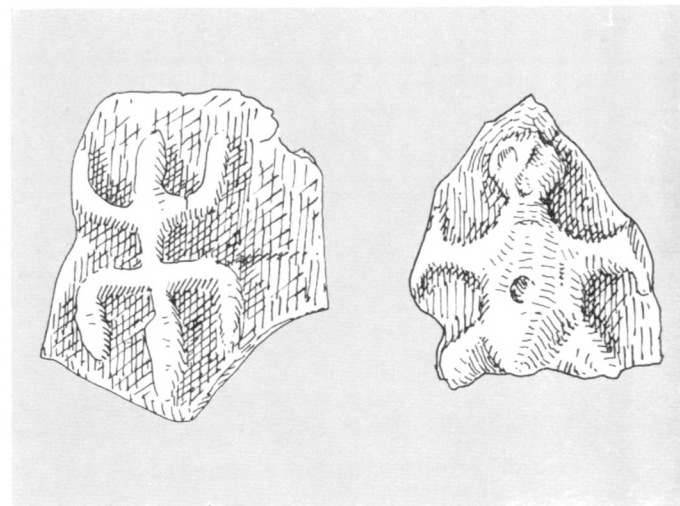
1



2



3



4, 5

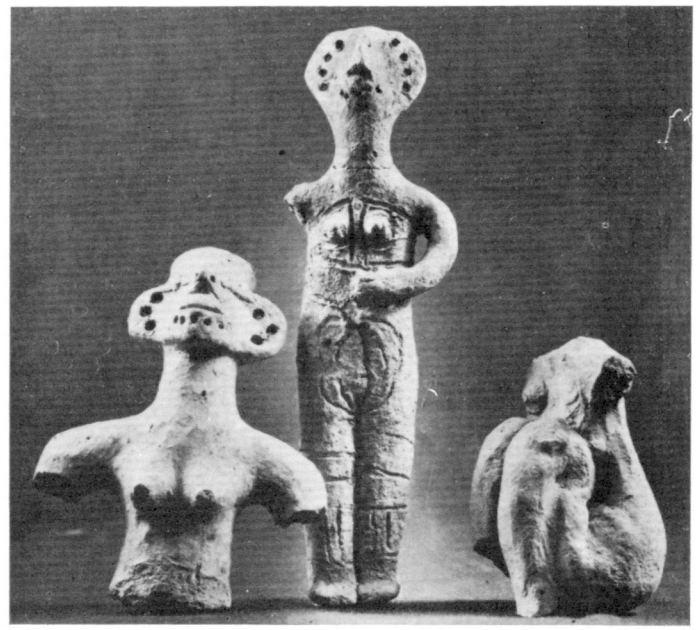
Rappresentazioni umane in rilievo
su ceramica:
fig. 1, Traian-Dealul Fîntînilor
(cultura Precucuteni);
figg. 2, 4, Truşeşti;
figg. 3, 5, Bîrlălești
(cultura di Cucuteni A).



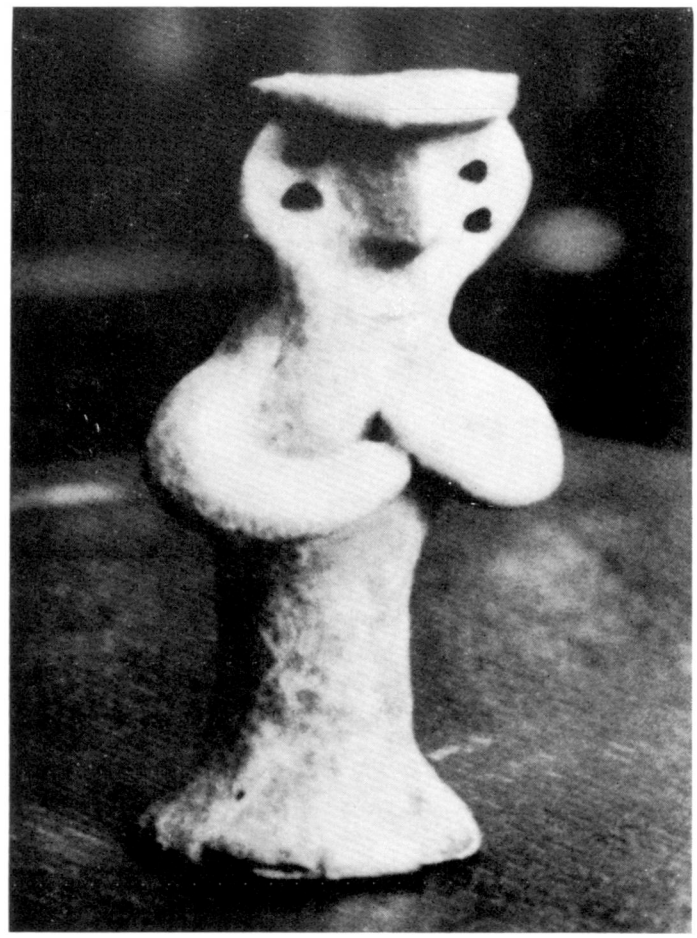
1



2

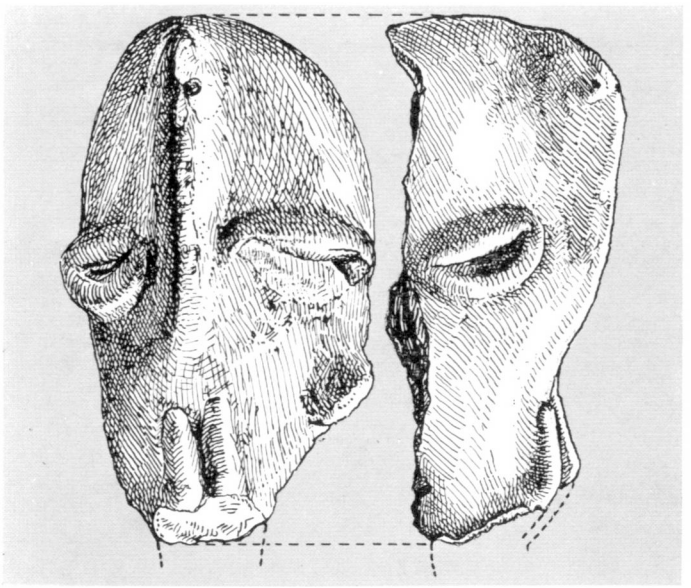


3

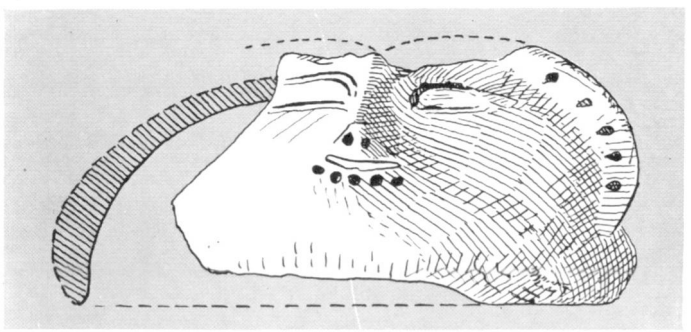


4

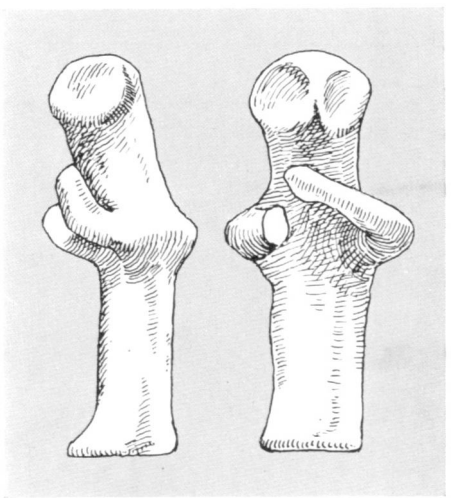
Statuette antropomorfe
della cultura di Gumelnița;
fig. 1, Gumelnița;
fig. 2, Stoicani;
fig. 3, Căscioarele;
fig. 4, Brăilița.



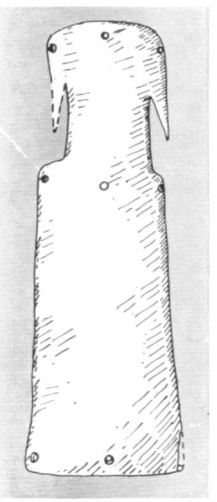
1



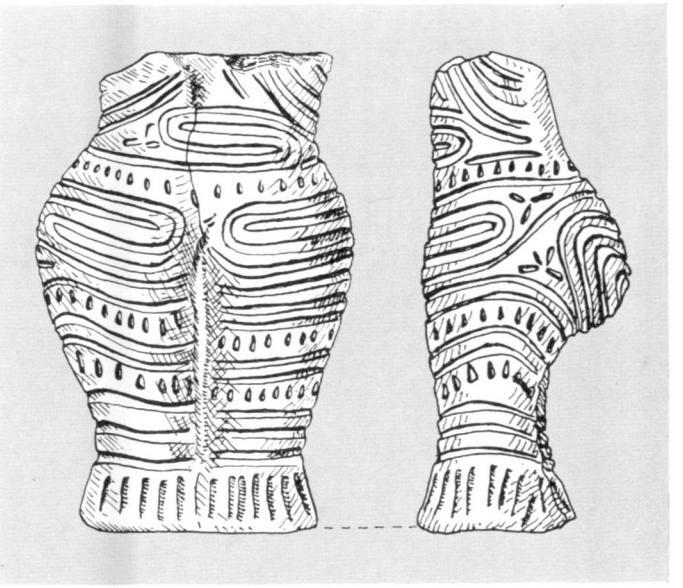
2



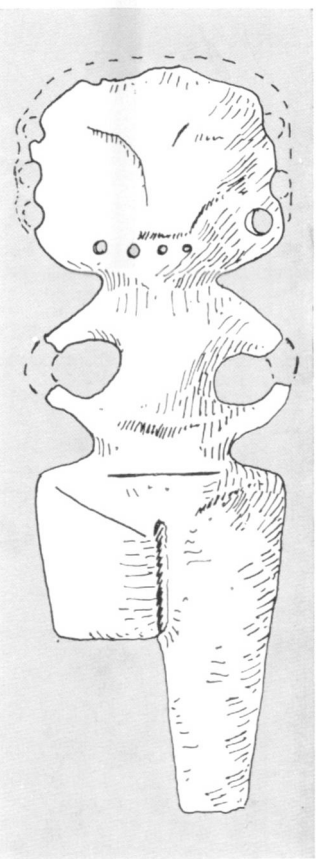
3



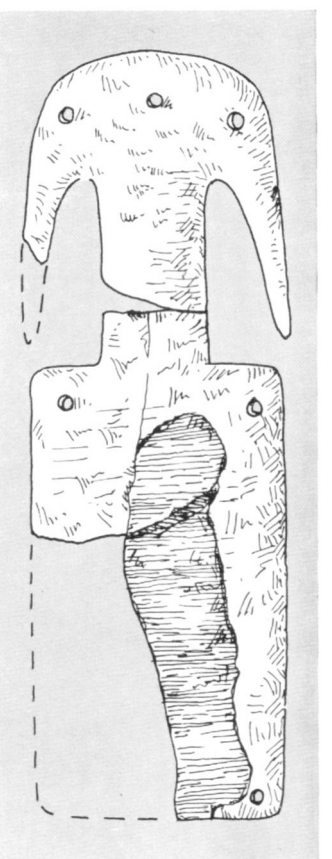
4



5



6

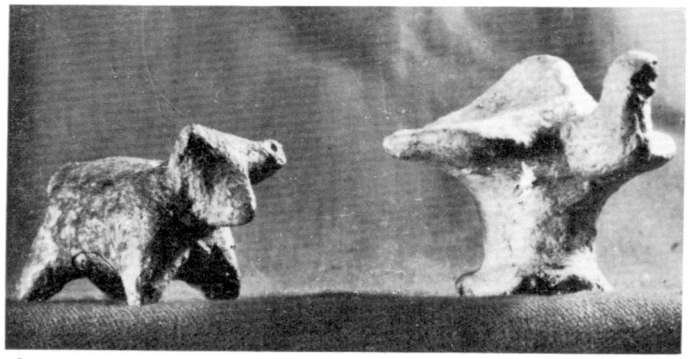


7

Scultura della cultura di Gulmeniţa:
fig. 1, Frammento di vaso zoomorfo sostenente sulla testa una statuetta umana frammentaria (Căscioarele);
fig. 2, Figura umana su un frammento di vaso (Comana);
fig. 3, Statuetta antropomorfa di terracotta (Gumelniţa);
figg. 4, 7, Statuette di osso (Ulmeni e Gumelniţa);
fig. 5, Statuetta antropomorfa con decorazione profondamente incisa (Slatina);
fig. 6, Statuetta in marmo (Gumelniţa).



1



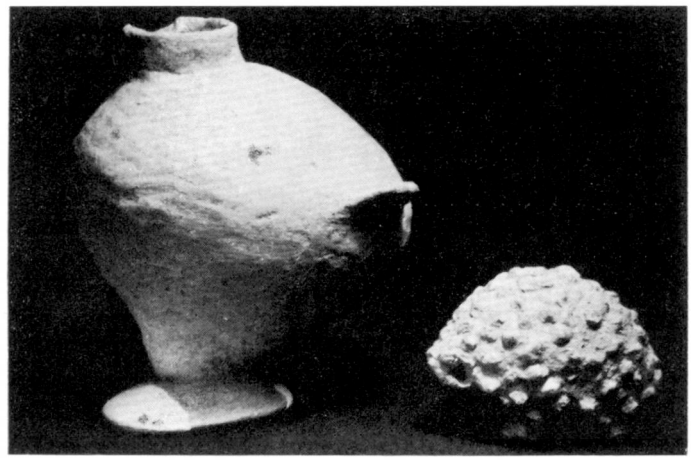
2



3



4



5



6

Scultura della cultura di Gumelnița:
fig. 1, Vaso zoomorfo
con decorazione dipinta;
fig. 2, Statuetta di animale cornuto
e statuetta di uccello;
fig. 3, Statuetta umana
modellata sulla spalla di un *pithos;*
fig. 4, Statuetta di volpe;
fig. 5, Un vaso in forma di uccello
ed un altro in forma di istrice;
fig. 6, Statuetta umana
(1, Calomfirești;
2, 4, 5, 6. Căscioarele;
3, Pietrele).



1



3



2



4

Scultura della cultura di Gumelnița:
fig. 1, Parte inferiore
di un pezzo composito
con figura umana modellata
in rilievo, che sosteneva sulla testa
un recipiente (Vidra);
fig. 2, Statuetta
con vestito a campana
e con doppia faccia,
che tiene sulla testa un vaso
(Gumelnița);
fig. 3, Statuetta
di tipo tessalico
(Gumelnița);
fig. 4, Vaso antropomorfo
(Zîmbreasca).



1

La cosiddetta 'Dea di Vidra', vaso antropomorfo (cultura di Gumelnița).



1

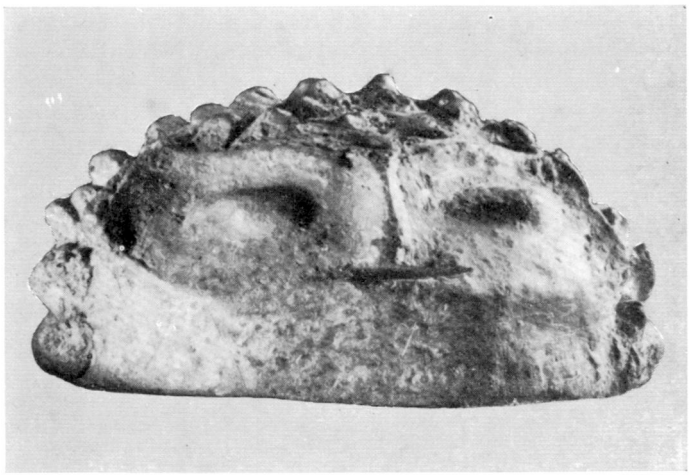


2

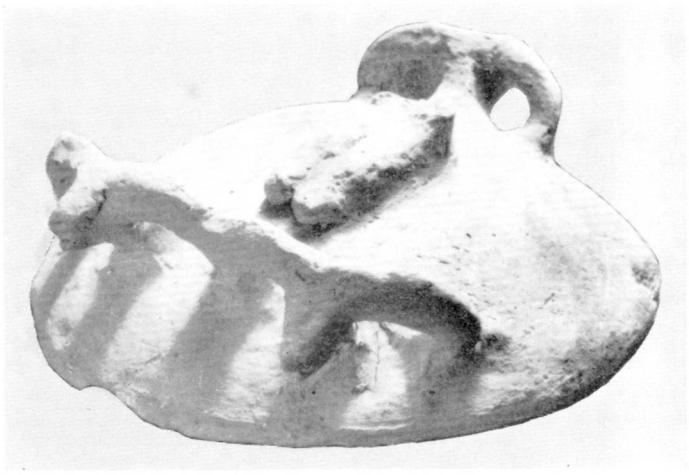


3

Vaso antropomorfo, da Sultana
(1, 2, fotografia della parte anteriore
e posteriore del vaso
3, disegno,
cultura di Gumelnița).



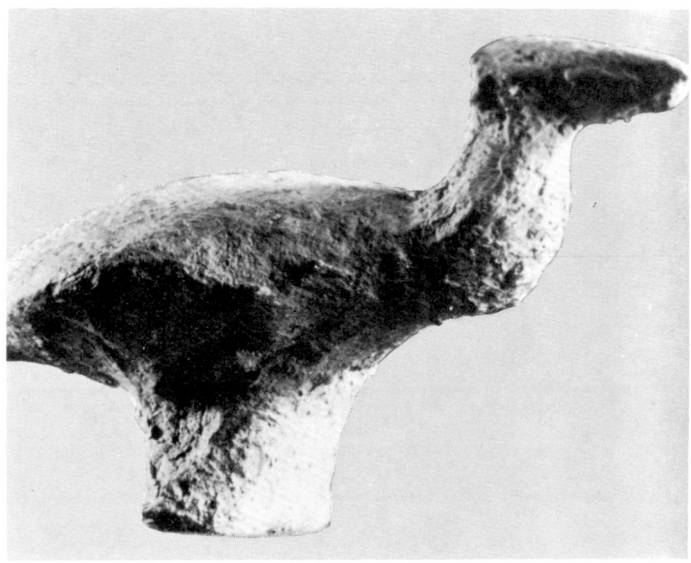
1



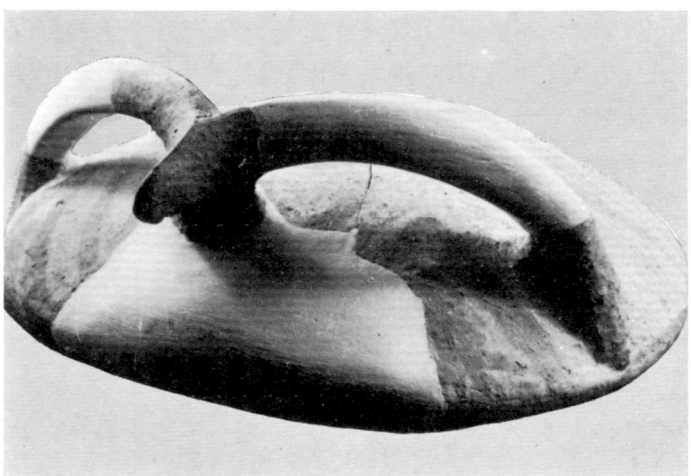
4



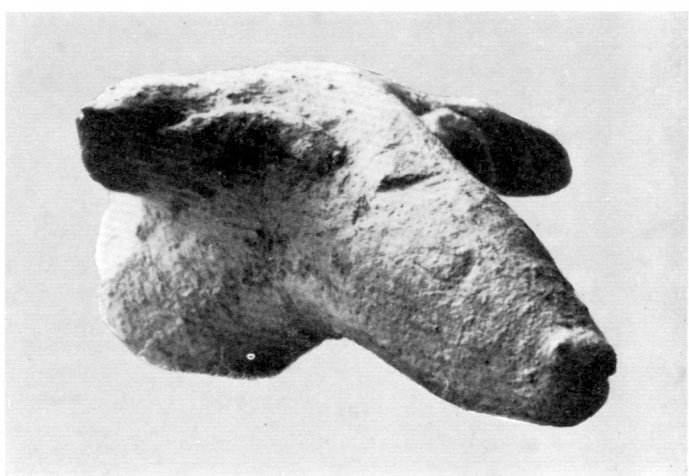
2



5



3



6

Fig. 1, Coperchio di terracotta modellato in forma di testa umana; fig. 2, Ansa di coperchio in forma di testa umana; fig. 3, Coperchio di terracotta con protome di animale cornuto; fig. 4, Coperchio di terracotta con applicazioni in forma di statuetta umana e di protomi di animali cornuti; fig. 5, Statuetta di uccello; fig. 6, Testa di statuetta di animale cornuto (1, 2 e 5, Vidra; 3, 4, Gumelnița; 6, Căscioarele, cultura di Gumelnița).



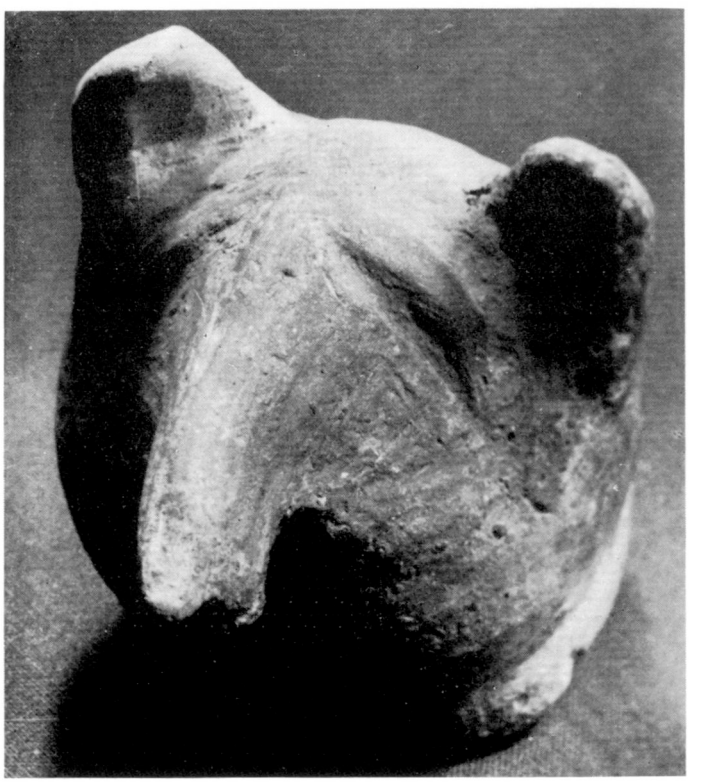
1



3

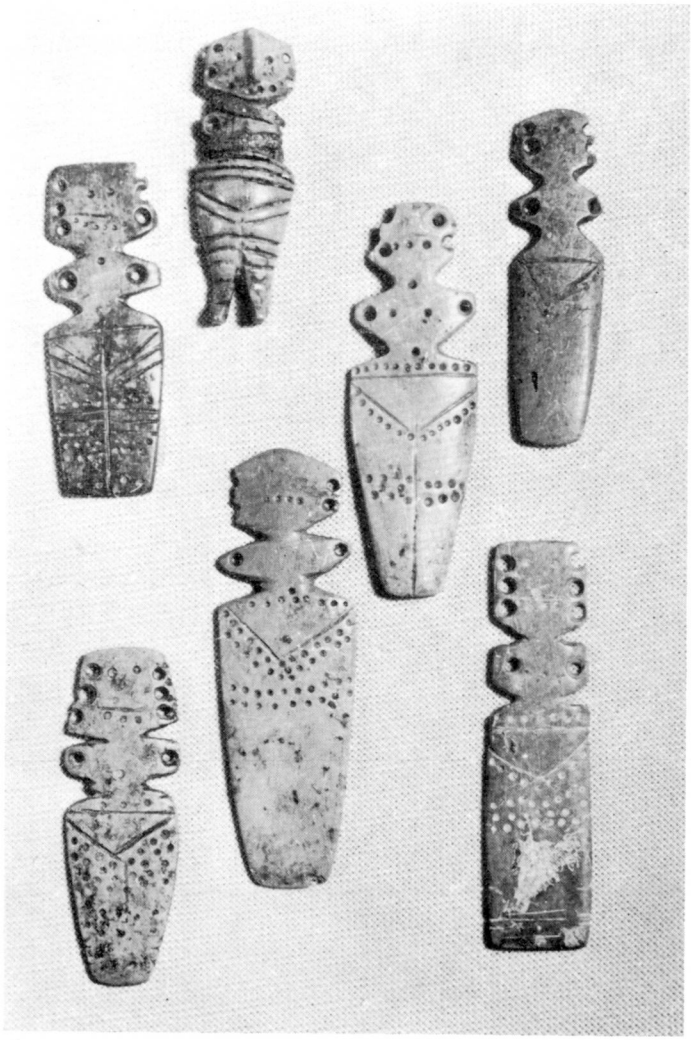


2

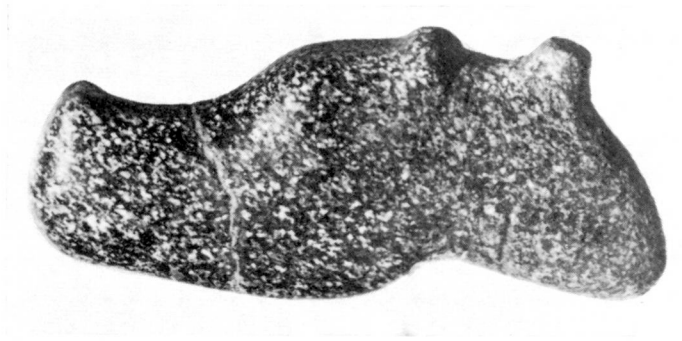


4

Fig. 1, Vaso zoomorfo
con testa umana;
fig. 2, Statuetta antropomorfa;
figg. 3, 4, Coperchi di terracotta
in forma di teste di animali
(1, Gumelnița; 2, Aldeni;
3, 4, Vidra, cultura di Gumelnița).



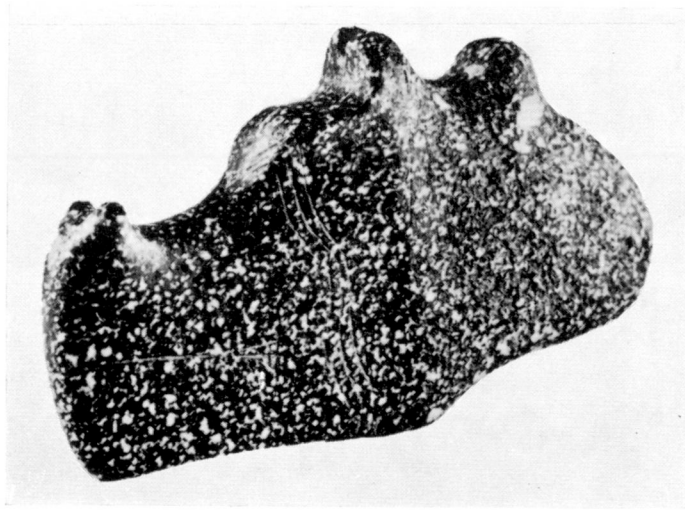
1



2

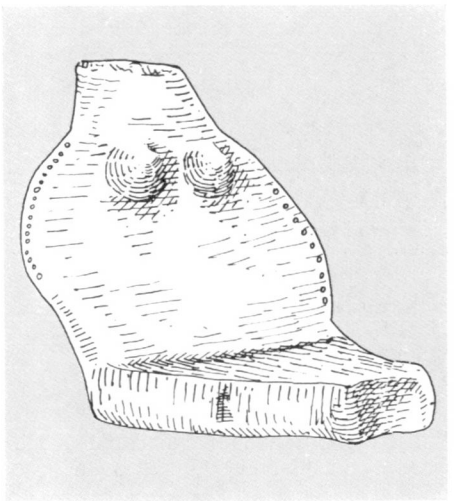


3

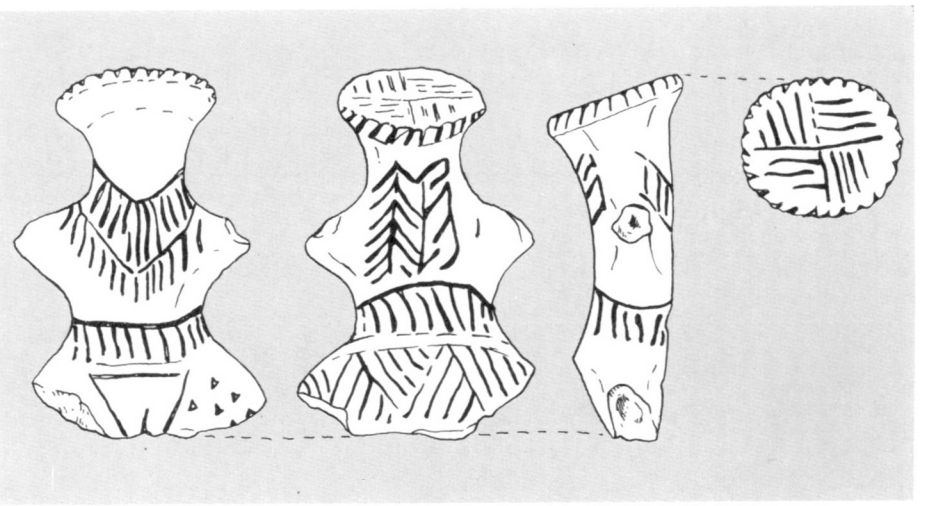


4

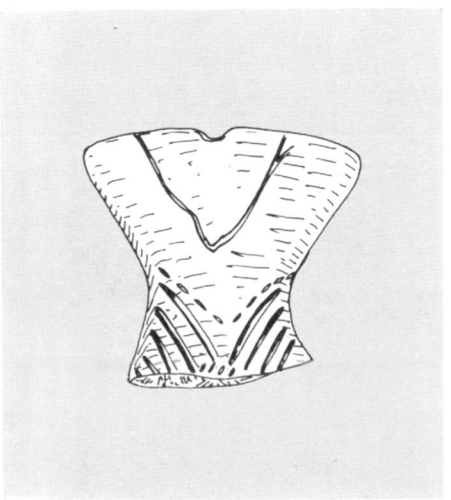
Fig. 1, Statuette di osso,
da Căscioarele
(cultura di Gumelnița);
figg. 2-4, Scettri di pietra
scolpiti in forma di teste stilizzate
di cavalli
(2, Fedeleșeni; 3, Casimcea; 4, Sălcuța).



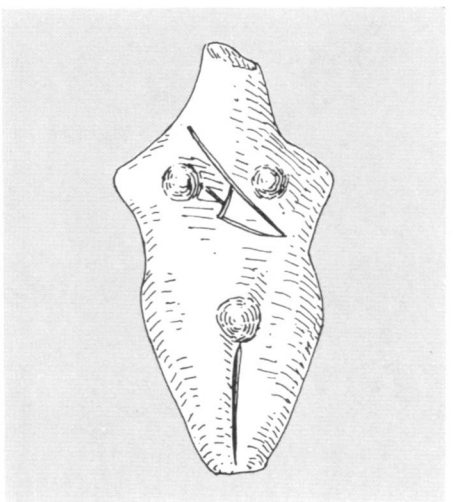
1



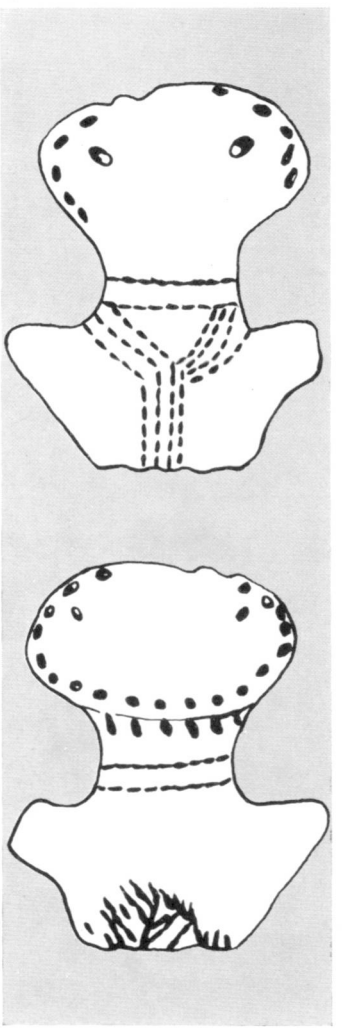
4



2



3

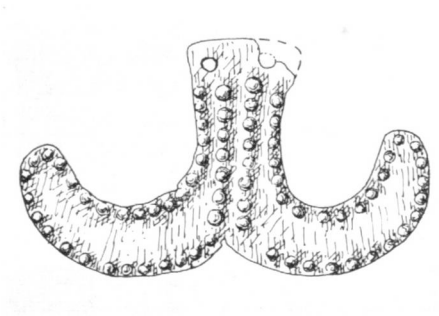


5

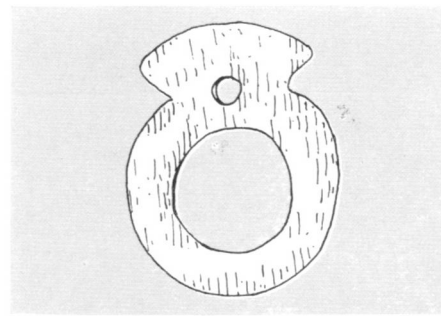


6

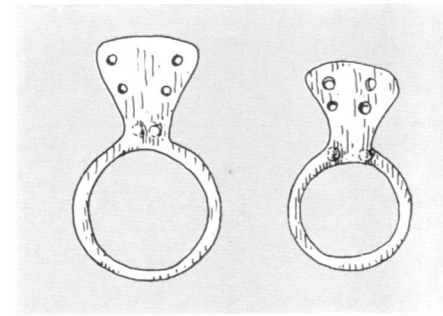
Statuette di terracotta;
figg. 1 - 3, Cernavoda;
fig. 4, Lopadea Veche;
fig. 5, Pianul de Jos
(1, cultura di Cernavoda;
2, 3, cultura di Cernavoda III;
4, 5, cultura di Coţofeni);
fig. 6, Statua menhir, da Hamangia
(cultura delle tombe
a ocra rossa).



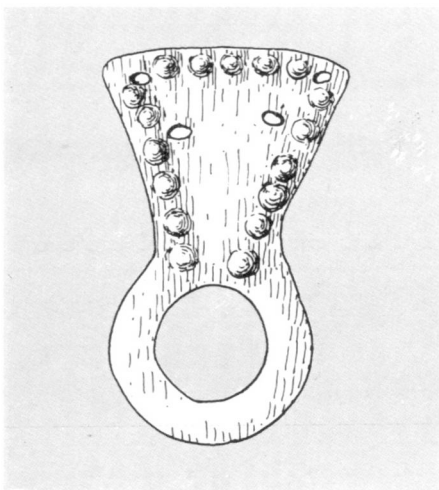
1



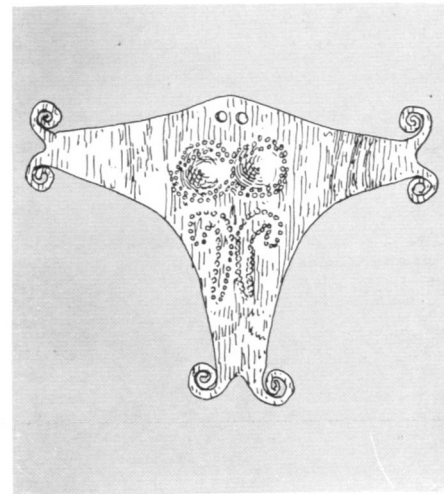
2



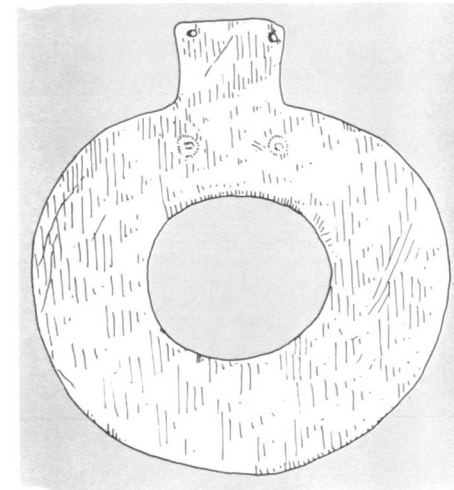
3, 4



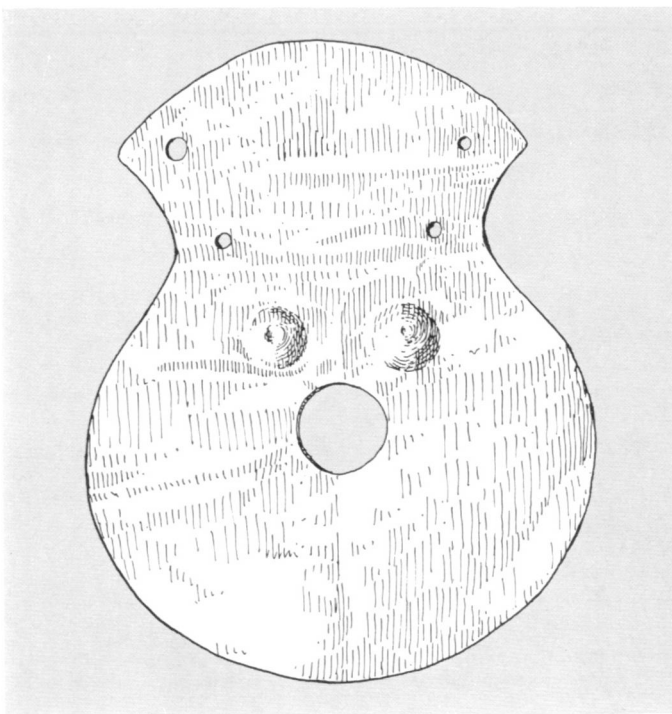
5



6

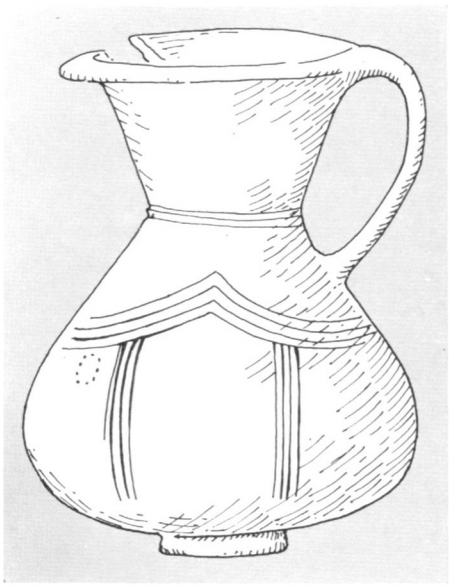


7



8

Oggetti di ornamento in oro dell'epoca neo-eneolitica e del periodo di transizione verso l'età del bronzo:
figg. 1, 2, Gumelnița;
fig. 3, Oradea;
figg. 4, 6, 8, Moigrad;
fig. 5, Traian-Dealul Fîntînilor;
fig. 7, Tîrgu-Mureș.



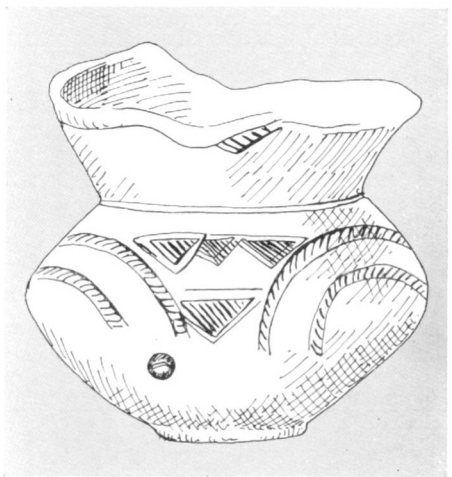
1



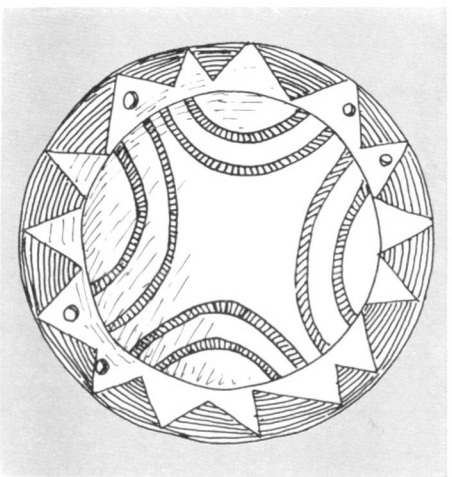
3



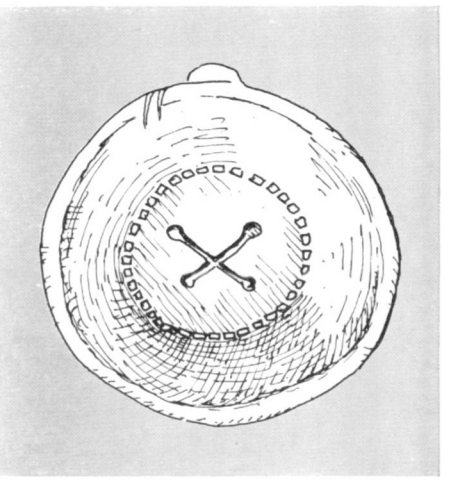
5



2



4



6

Ceramica di Pecica
(cultura di Periam-Pecica).



1



2



3



4



5



6

Tazze delle stazioni
della cultura di Tei,
scoperte nelle vicinanze
di Bucarest.



1



2



3



4



5

Tazza delle stazioni
della cultura di Tei,
scoperte nelle vicinanze
di Bucarest.



1



3



5



2



4

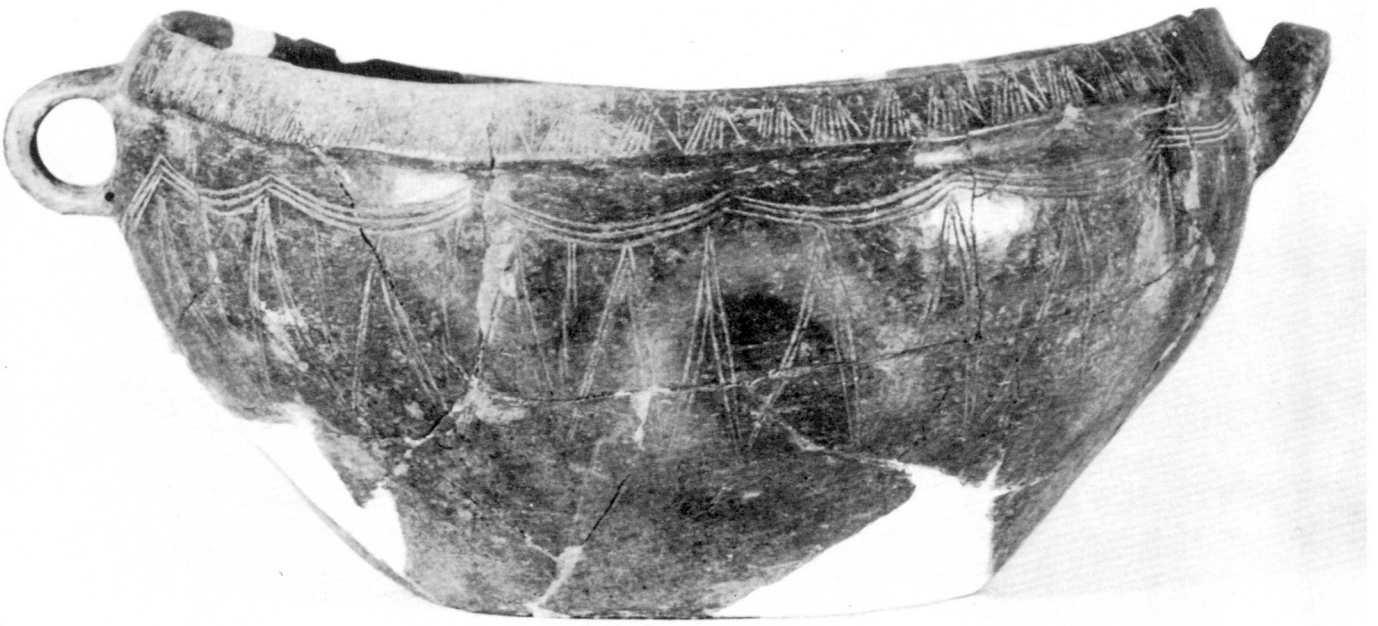


6

Tazze delle stazioni
della cultura di Tei
scoperte nelle vicinanze
di Bucarest.

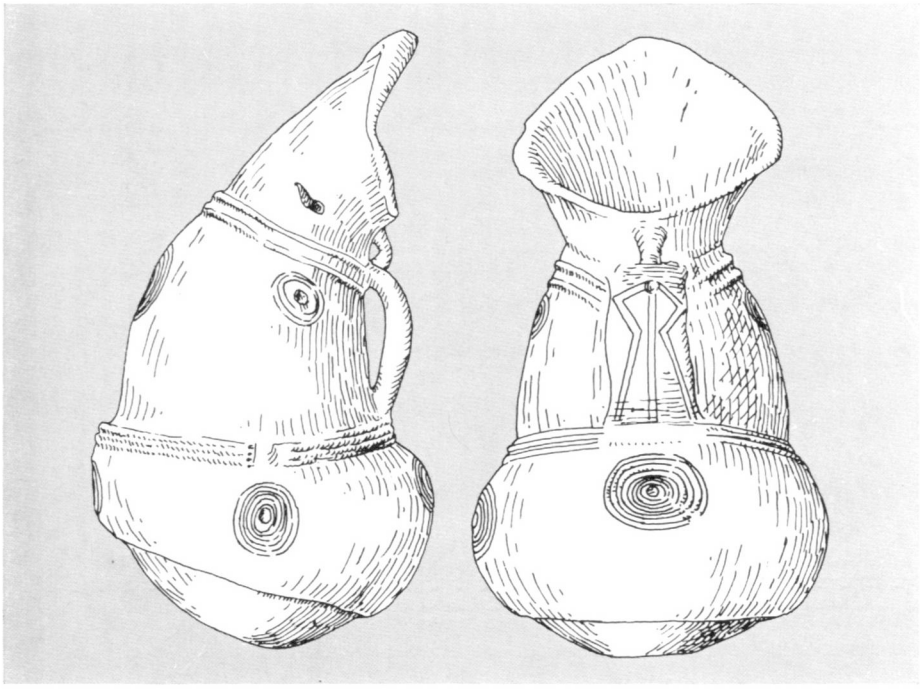


1

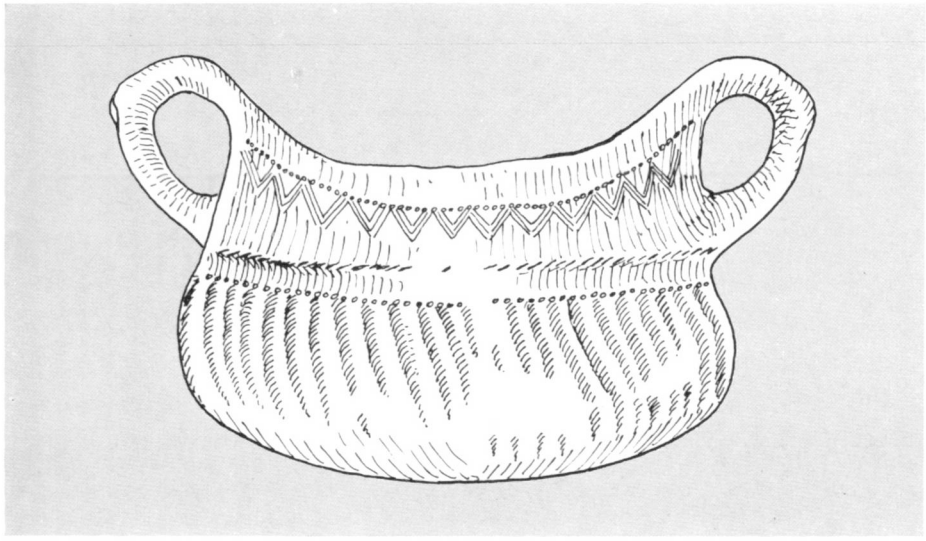


2

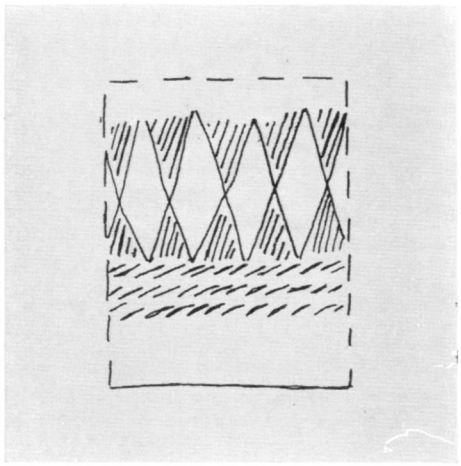
Ceramica della cultura
di Monteoru:
fig. 1, Tazza con due anse (Poiana);
fig. 2, Vassoio con due piccole anse
(Sărata-Monteoru).



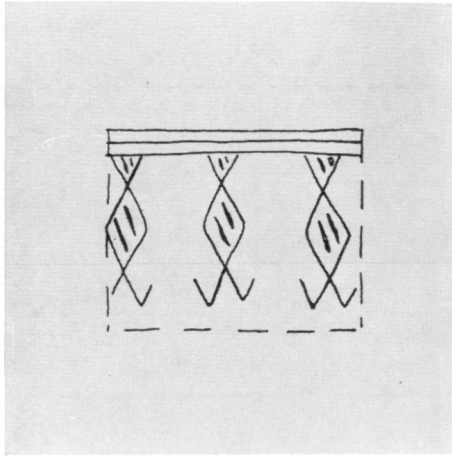
1



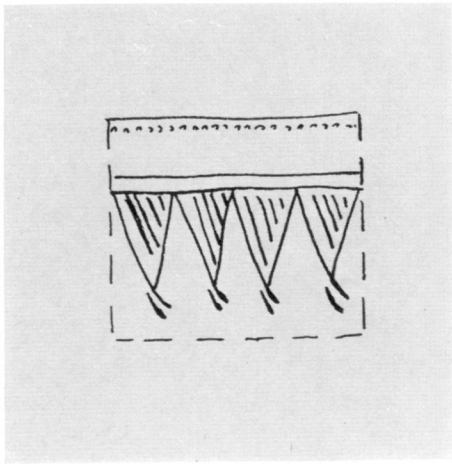
2



3

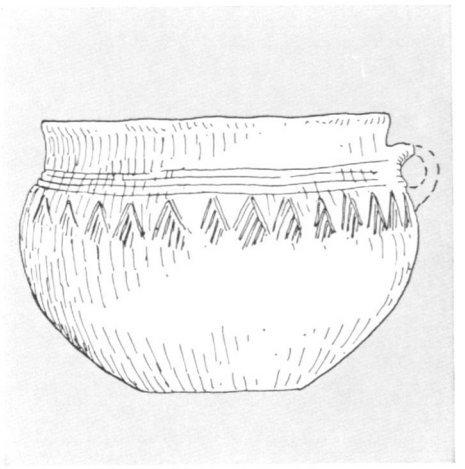


4

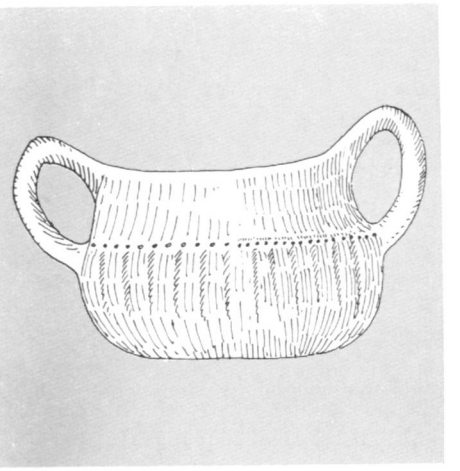


5

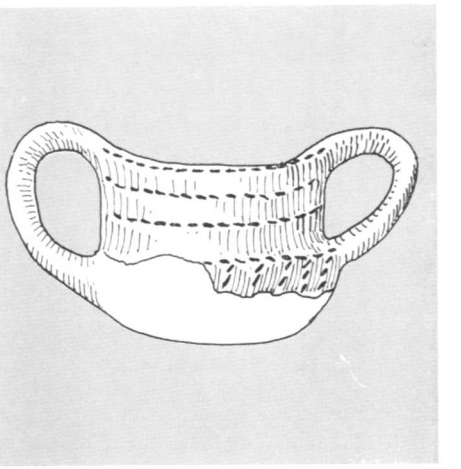
Ceramica della cultura
di Monteoru:
fig. 1, Vasco-ascos, da Poiana;
fig. 2, Tazza con due anse,
da Balinteşti-Cioinagi;
figg. 3-5, Motivi decorativi
sulla ceramica di Poiana.



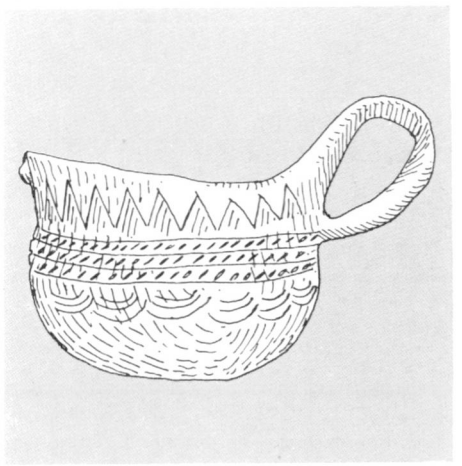
1



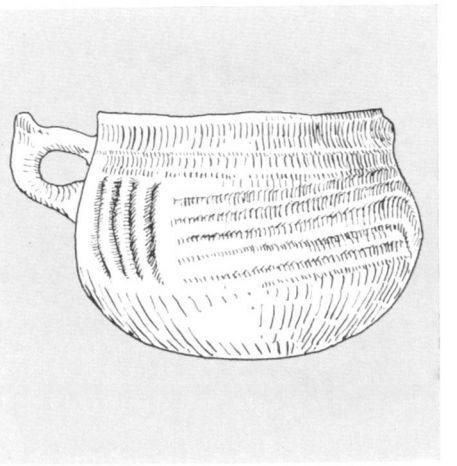
4



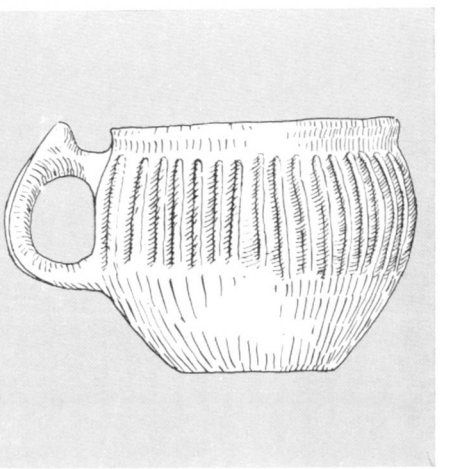
6



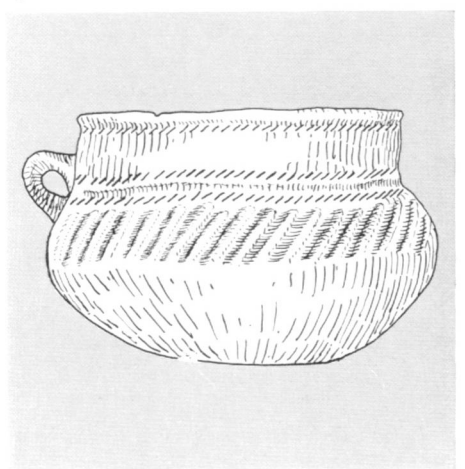
2



5

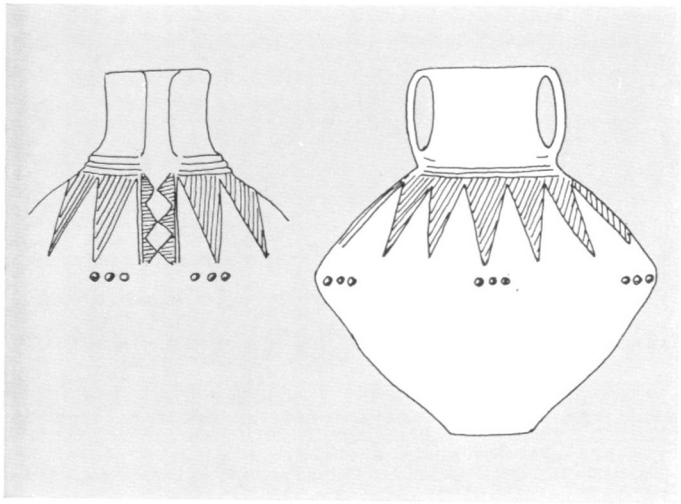


7

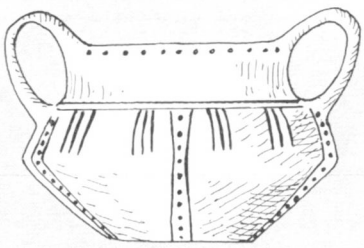


3

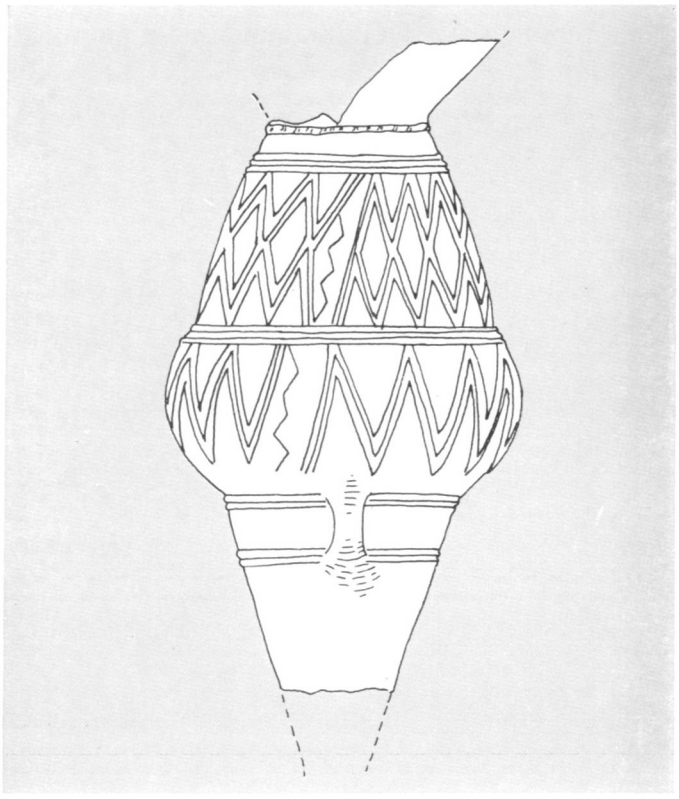
Ceramica della stazione
di Balintești-Cioinagi
(cultura di Monteoru).



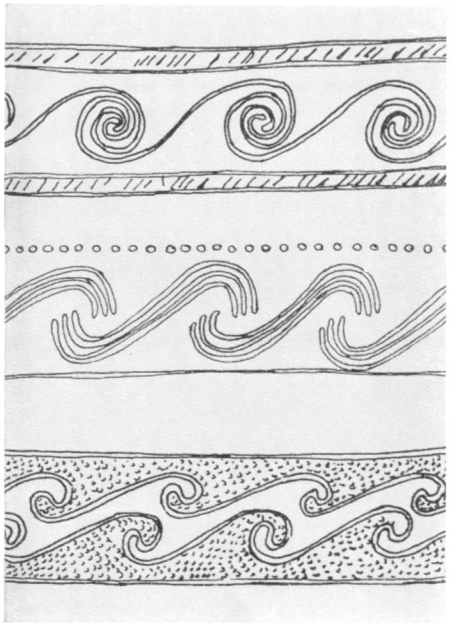
1



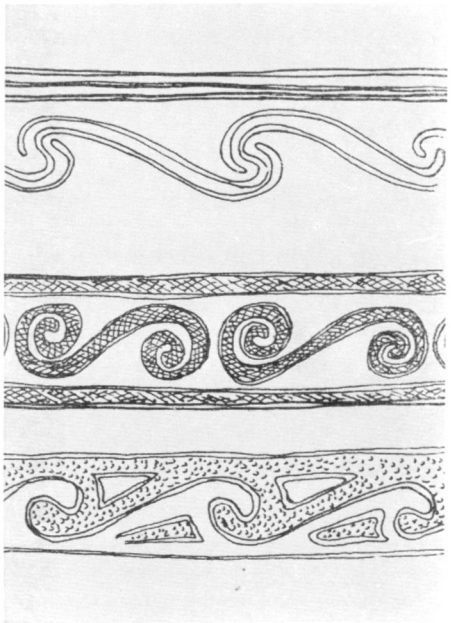
2



3

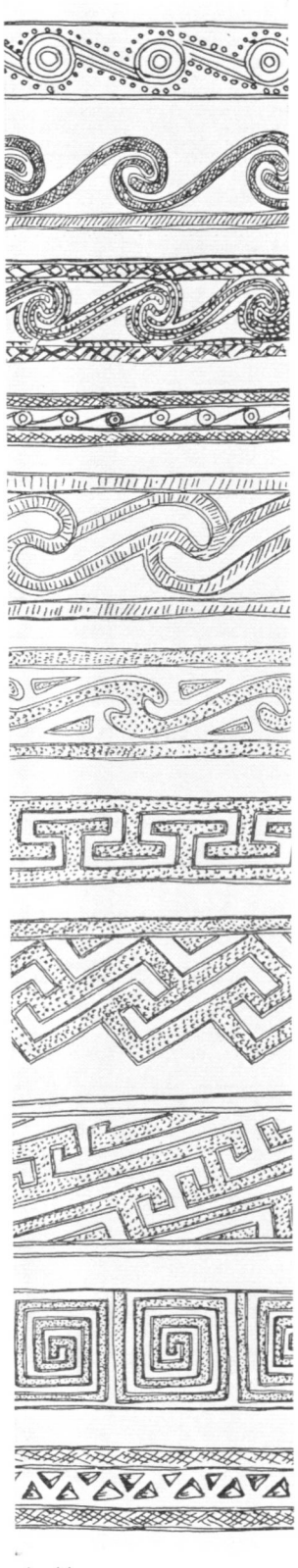


4, 5, 6

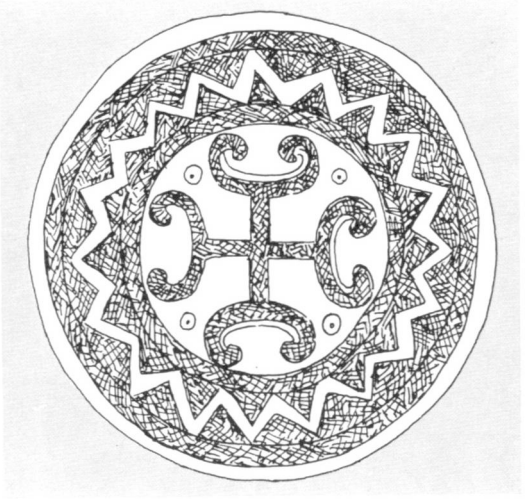


7, 8, 9

Figg. 1 - 3, Vasi, da Costișa; (1, 2, cultura di Costișa; 3, cultura di Monteoru); figg. 4 - 9, Motivi ornamentali sulla ceramica della cultura di Sighișoara-Wietenberg.



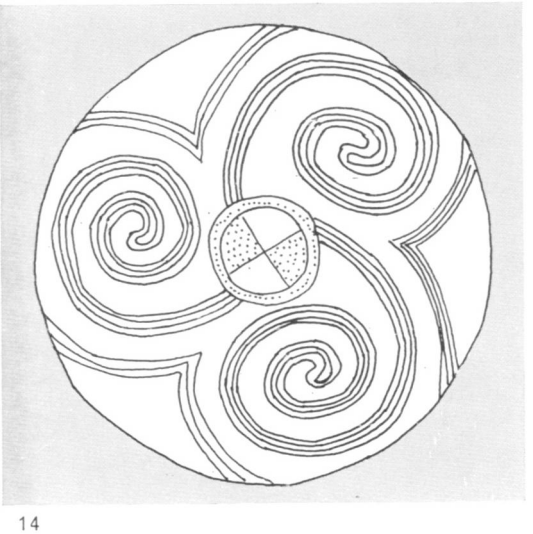
1, 11



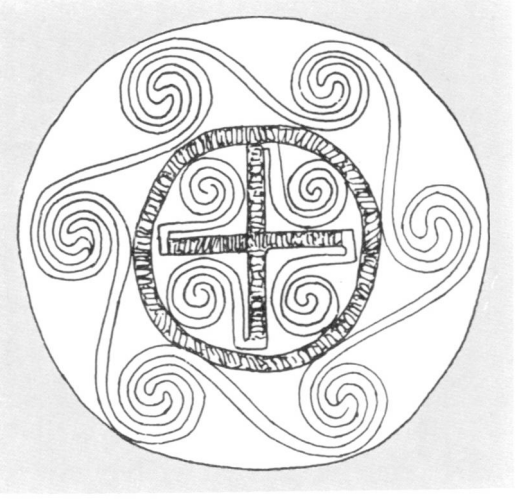
12



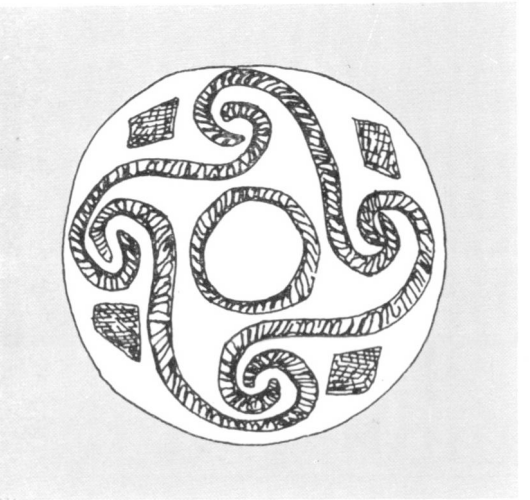
13



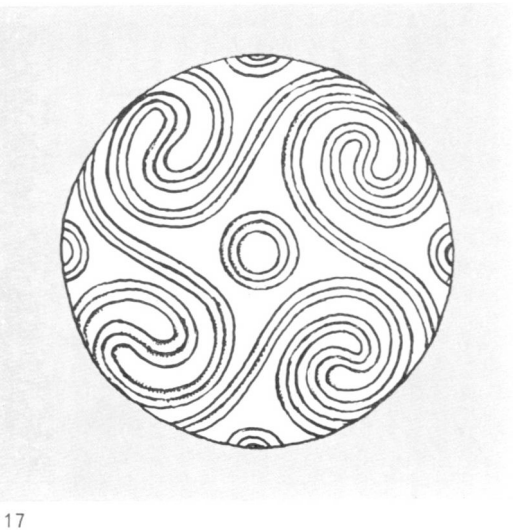
14



15



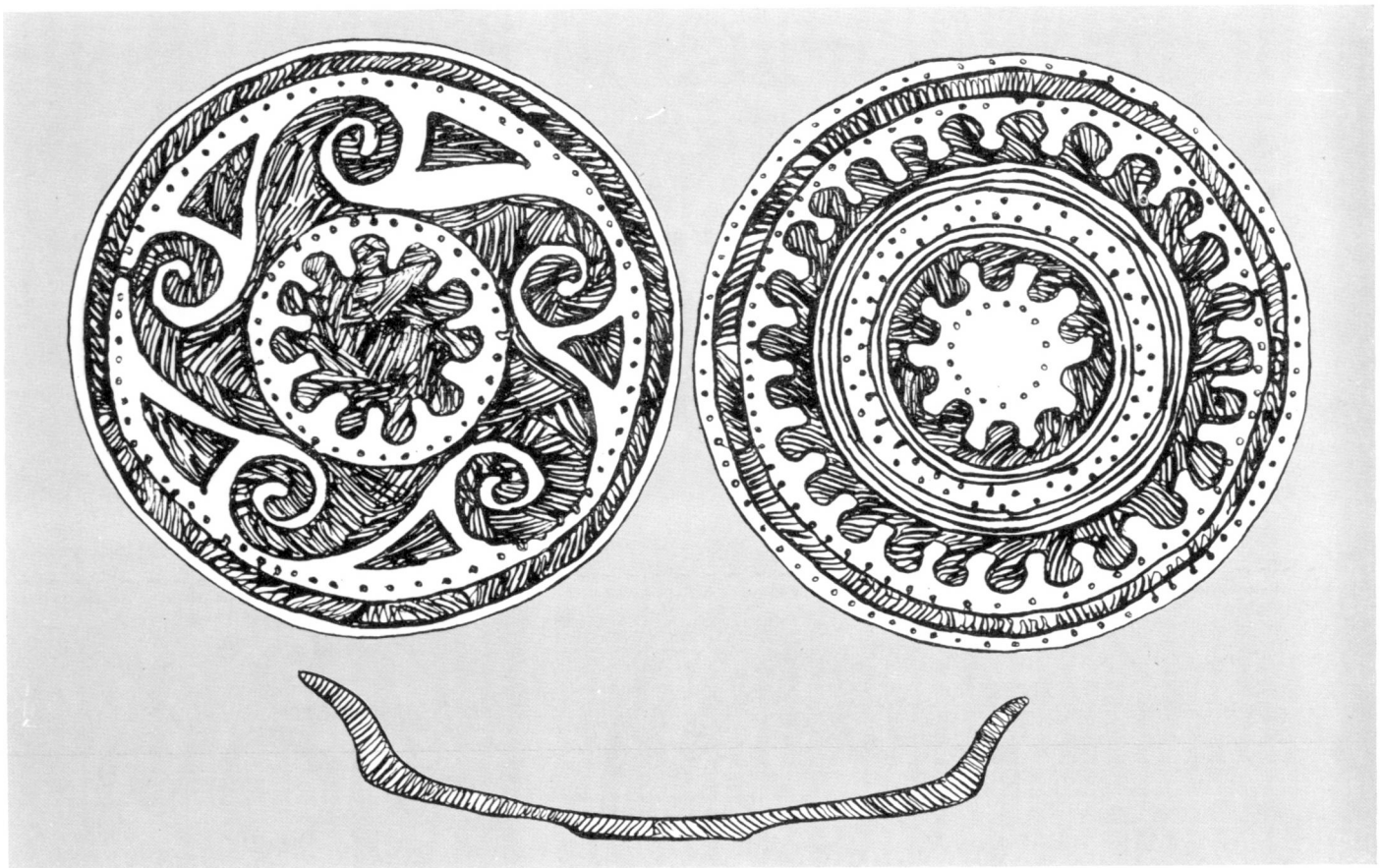
16



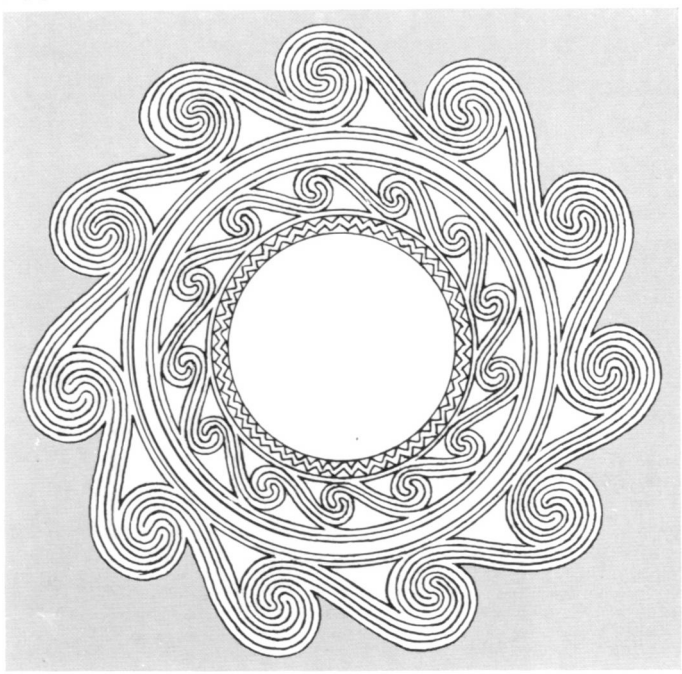
17

Figg. 1 - 11, Motivi decorativi sulla ceramica della cultura di Sighișoara-Wietenberg; figg. 12 - 17, Scodelle-coperchi decorate con motivi incisi, della cultura di Sighișoara-Wietenberg

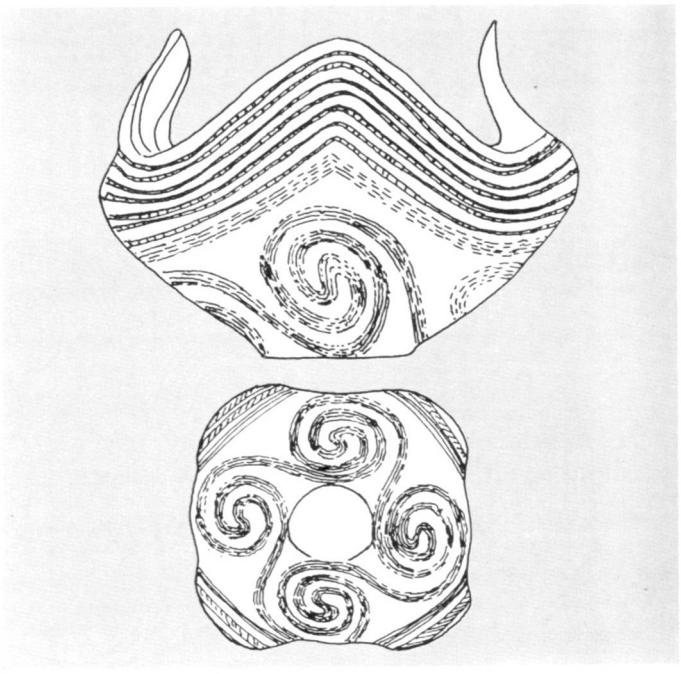
(12 - 16, Sighișoara; 17, Bogata-Ranta).



1 a b

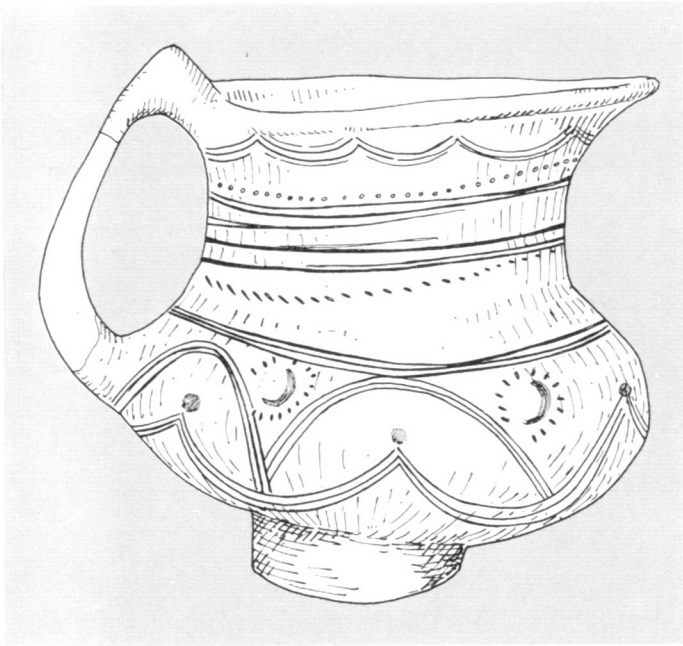


2

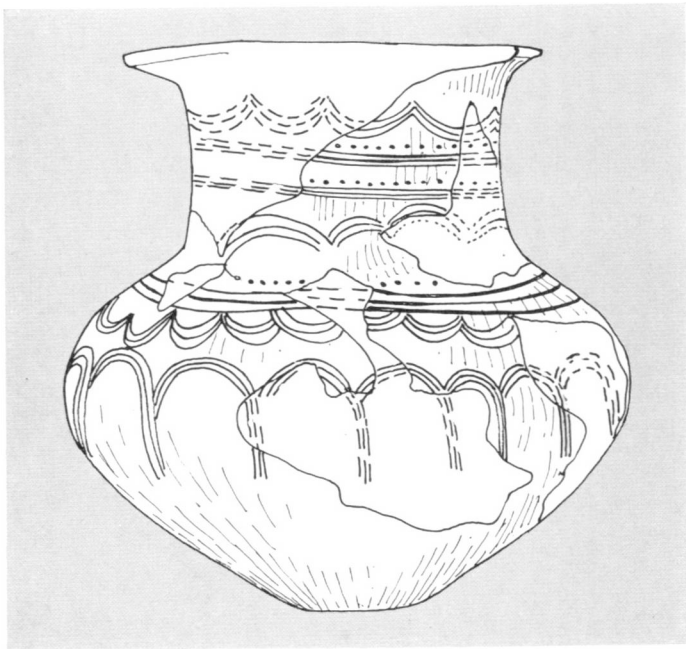


3

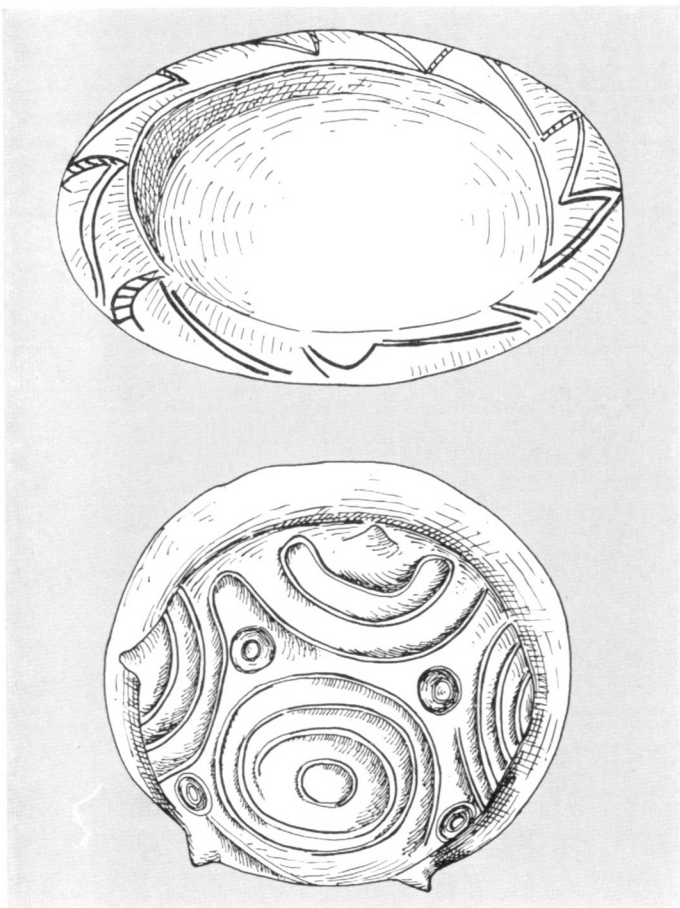
Ceramica della cultura
di Sighișoara-Wietenberg;
fig. 1a,b, Scodella-coperchio
con decorazione incisa
su ambo le parti
(Sighișoara);
fig. 2, Decorazione incisa
di un focolare
(Sighișoara);
fig. 3, Vaso con orifizio
a quattro angoli
(Bistrița).



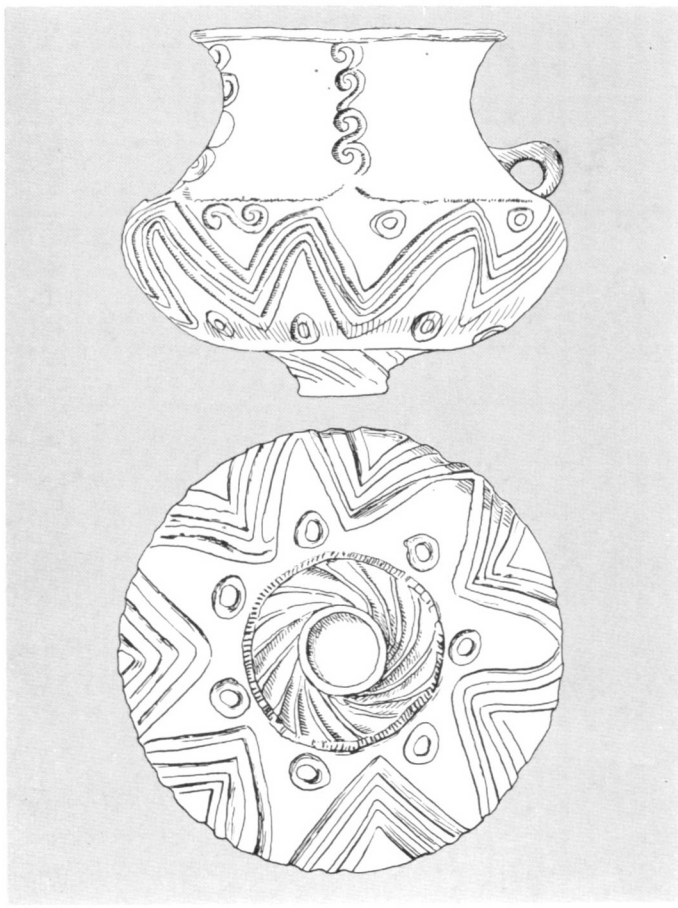
1



3



2



4

Diversi vasi
con decorazione incisa,
scanalature fini e prominenze.
Appartengono, tutti,
alla cultura di Otomani,
della stazione eponima.



1



3



5



2



4



6

Ceramica della cultura di Otomani:
figg. 1, 4, 6, Sălacea;
figg. 2, 3, 5, Otomani ('Cetatea de Pămint').



1



4



2



5



3



6

Tazze con due anse,
da Govora-sat
(cultura di Verbicioara).



1



2



3



4



5



6

Figg. 1, 2, Tazze con due anse di Govora-sat (cultura di Verbicioara); figg. 3, 4, 5, Vasi a due anse della necropoli di Cîrna (cultura di Gîrla Mare-Cîrna); fig. 6, Vaso della Transilvania (cultura di Noua).



1



3



2



4

Urne funerarie dalla necropoli
della cultura di Gîrla-Mare-Cîrna;
figg. 1, 3, Cîrna;
figg. 2, 4, Ostrovul Mare.



1



4



2



5



3



6

Ceramica della necropoli di Cîrna
(cultura di Gîrla Mare-Cîrna).



1



2



3

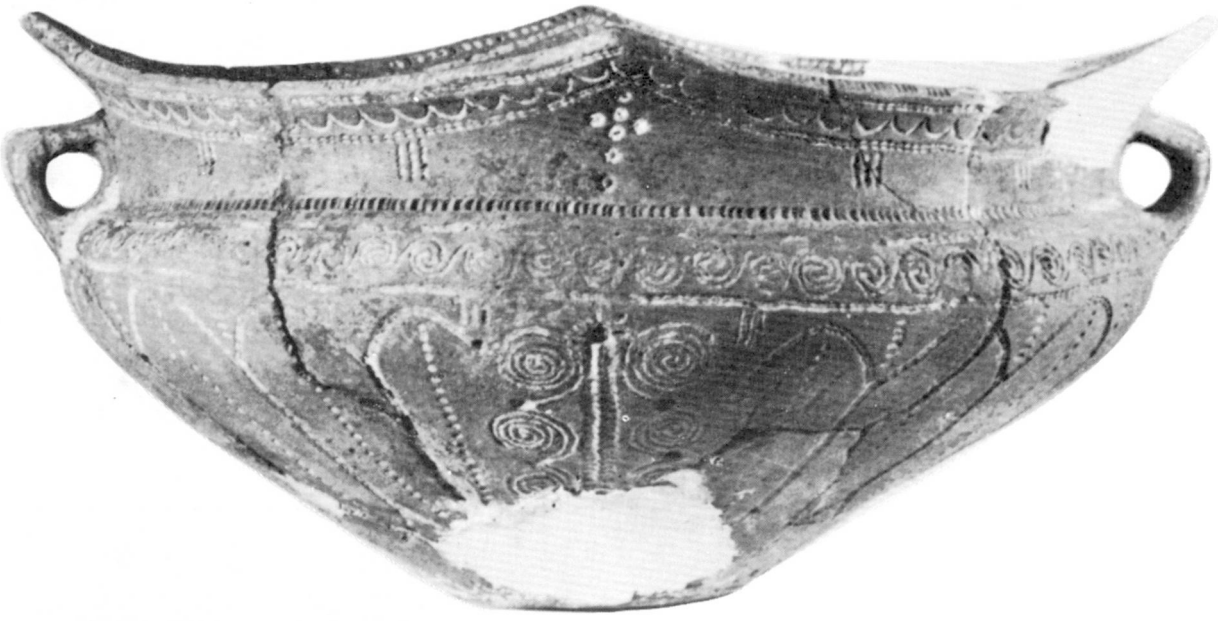


4



5

Ceramica della necropoli di Cîrna
(cultura di Gîrla Mare-Cîrna).

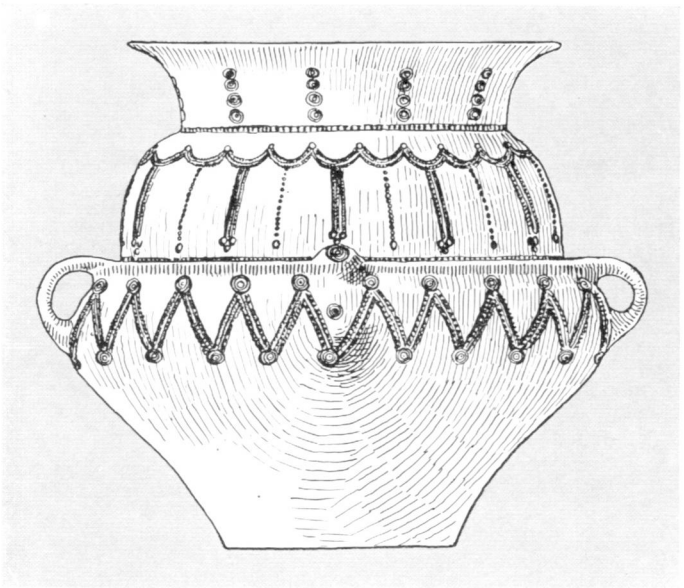


1

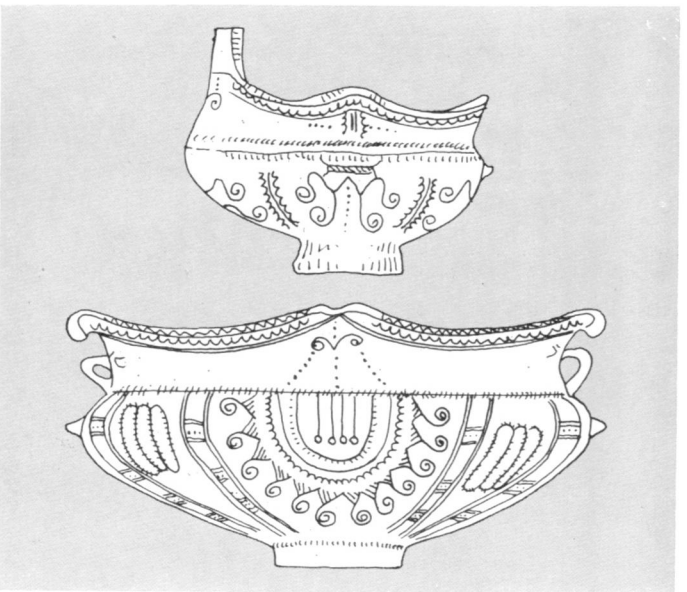


2

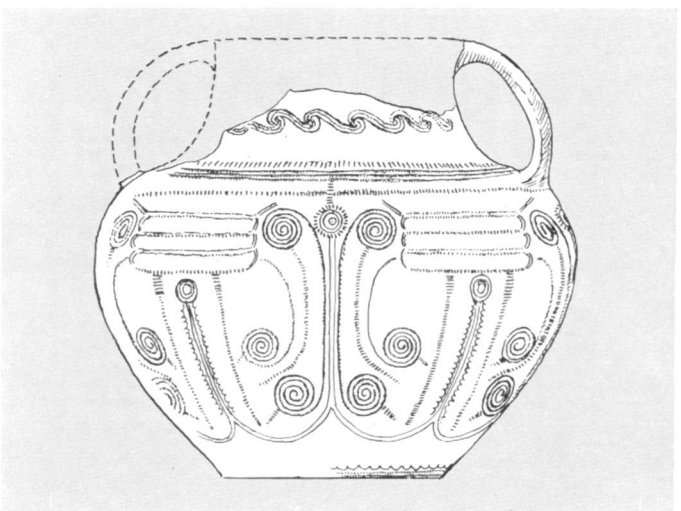
Due scodelle-coperchi
della necropoli di Cîrna
(cultura di Gîrla Mare-Cîrna).



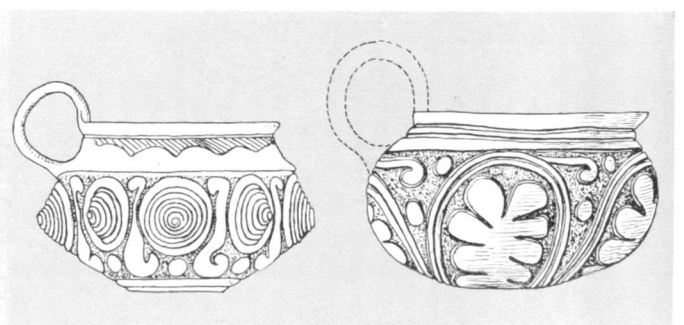
1



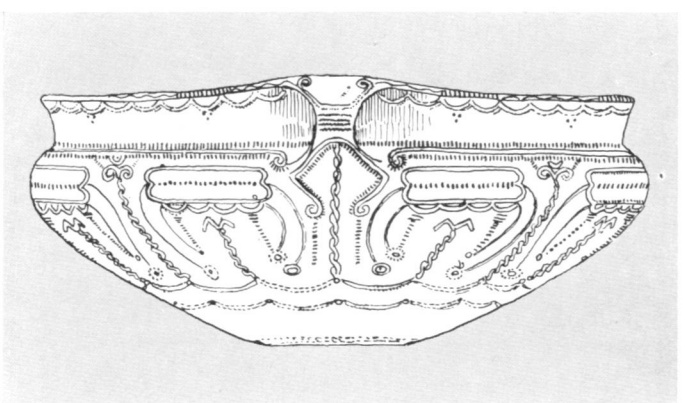
4, 5



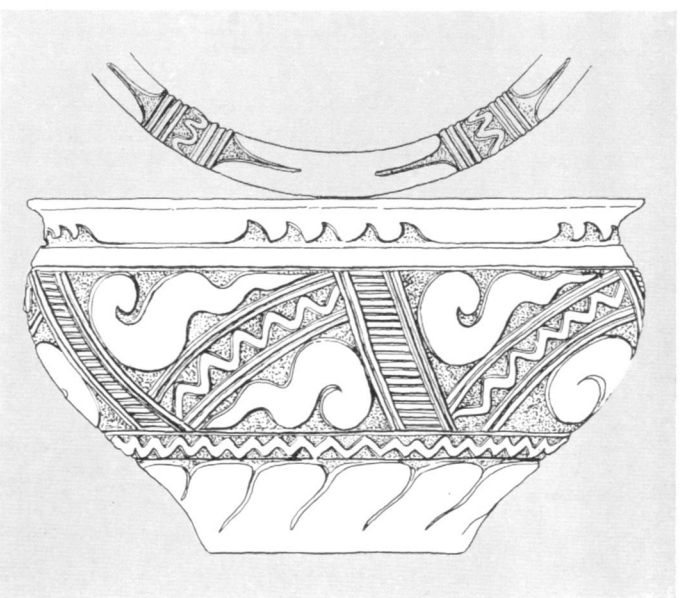
2



6, 7



3



8

Figg. 1 - 5, Ceramica della necropoli della cultura di Gîrla Mare Cîrna; (1-3, urne e scodella-coperchio, da Balta verde; 4, vaso a forma di uccello; 5, scodella-coperchio, da Cîrna);

figg. 6 - 8, Ceramica da Suciu de Sus, appartenente alla cultura omonima.



1

Statuetta
della necropoli di Cîrna,
fronte e retro
(cultura di Gîrla-Mare-Cîrna).



1

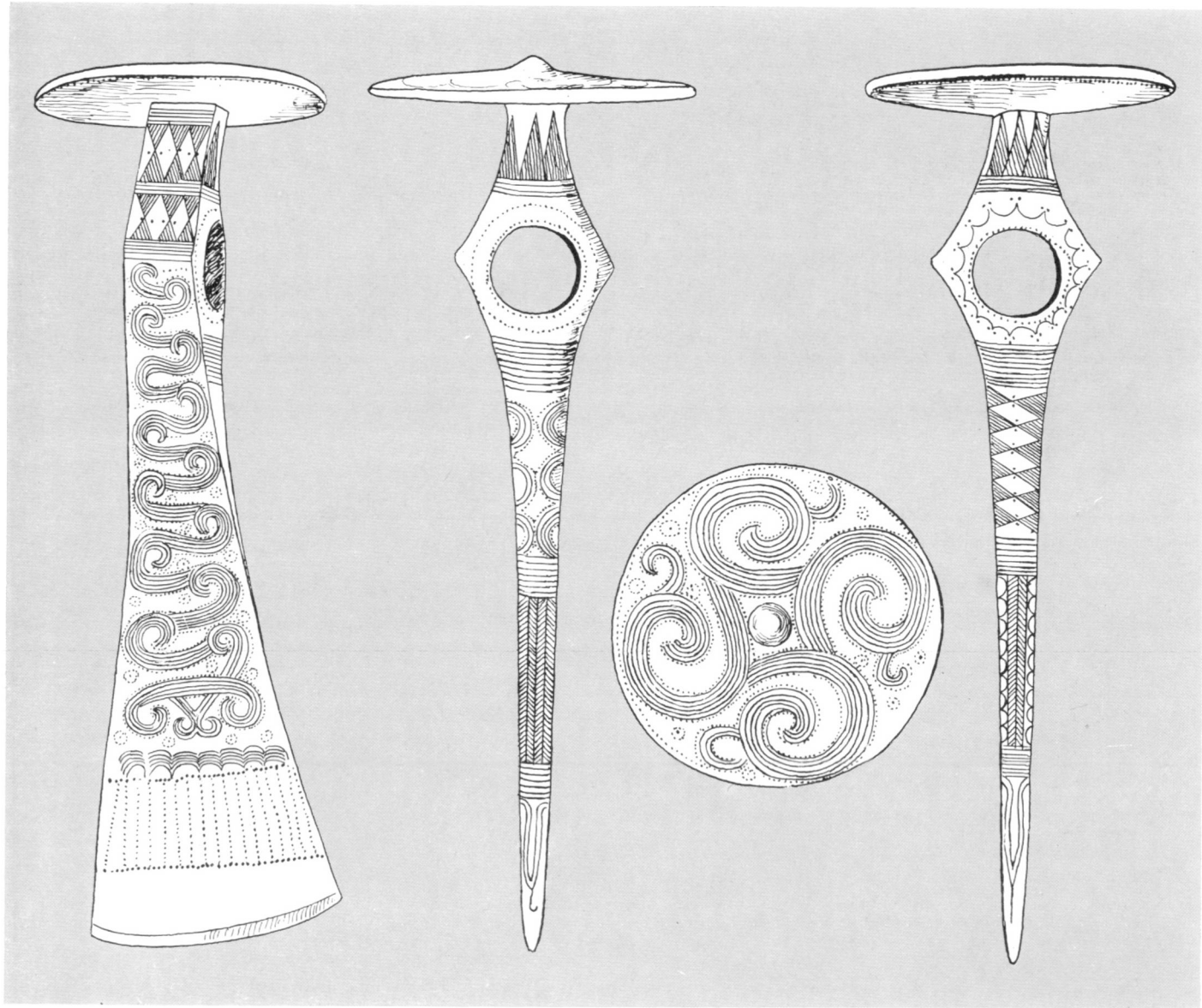


2

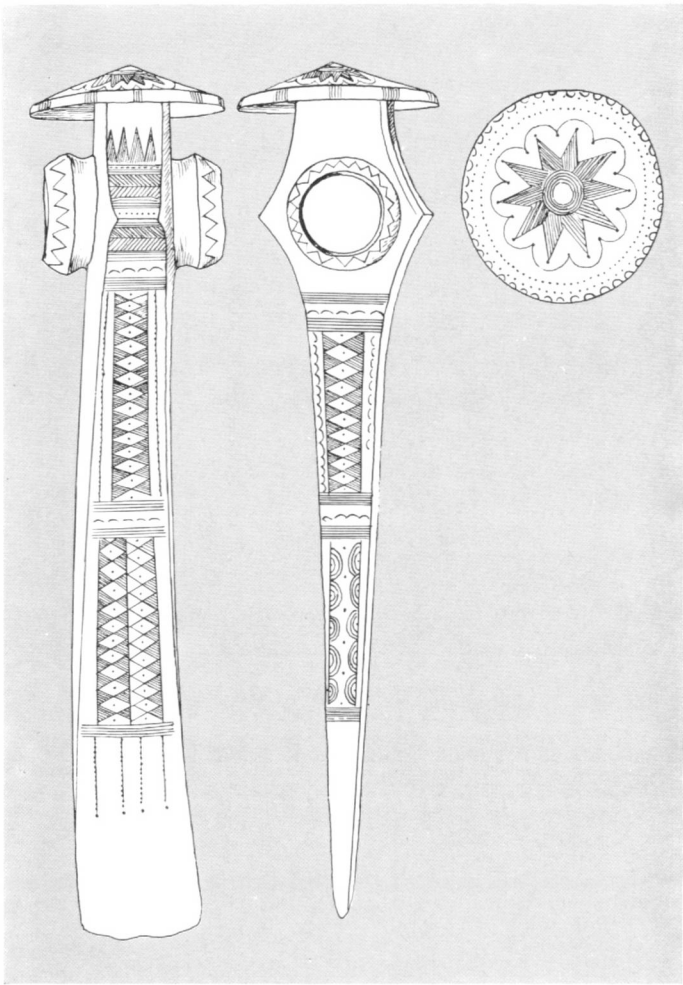


3

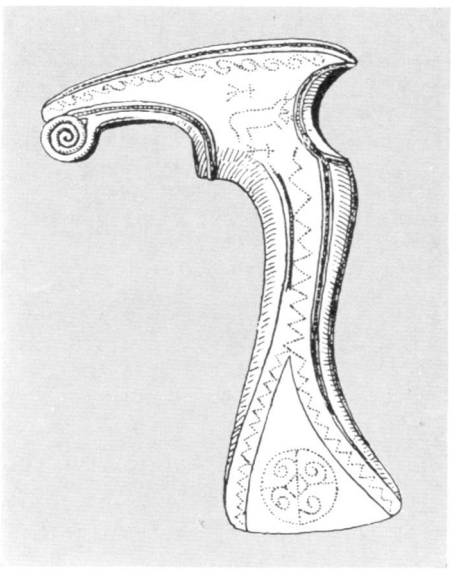
Figg. 1, 2, Due statuette della necropoli di Cîrna, fronte e retro (cultura di Gîrla-Mare-Cîrna); fig. 3, Vaso con le anse modellate in forma di teste di montone, da Sărata-Monteoru (cultura di Monteoru).



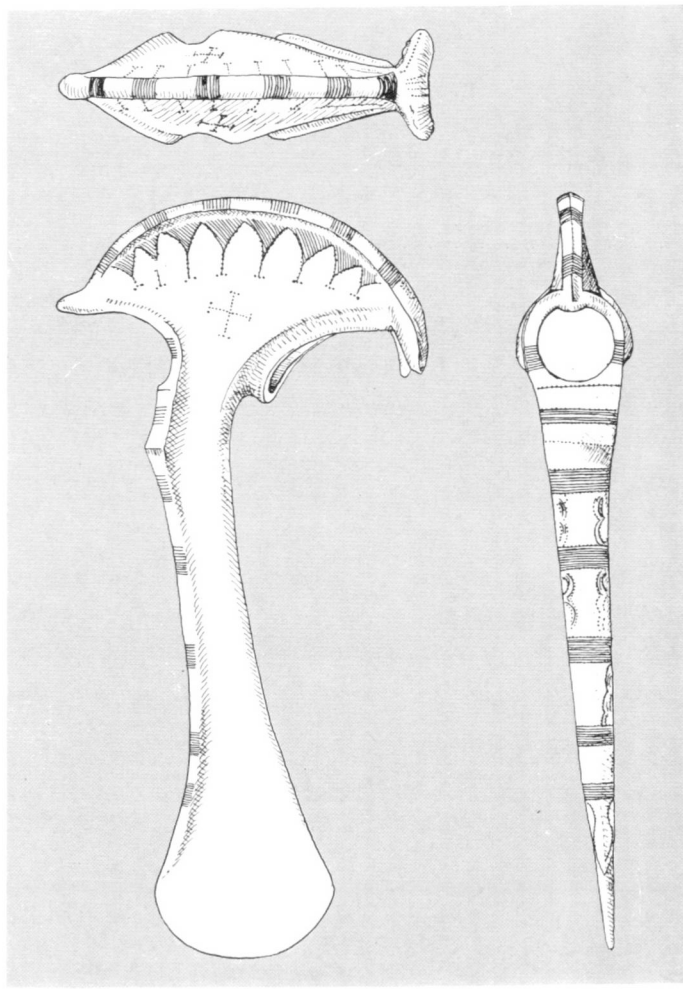
Scure di bronzo da Someseni.



1

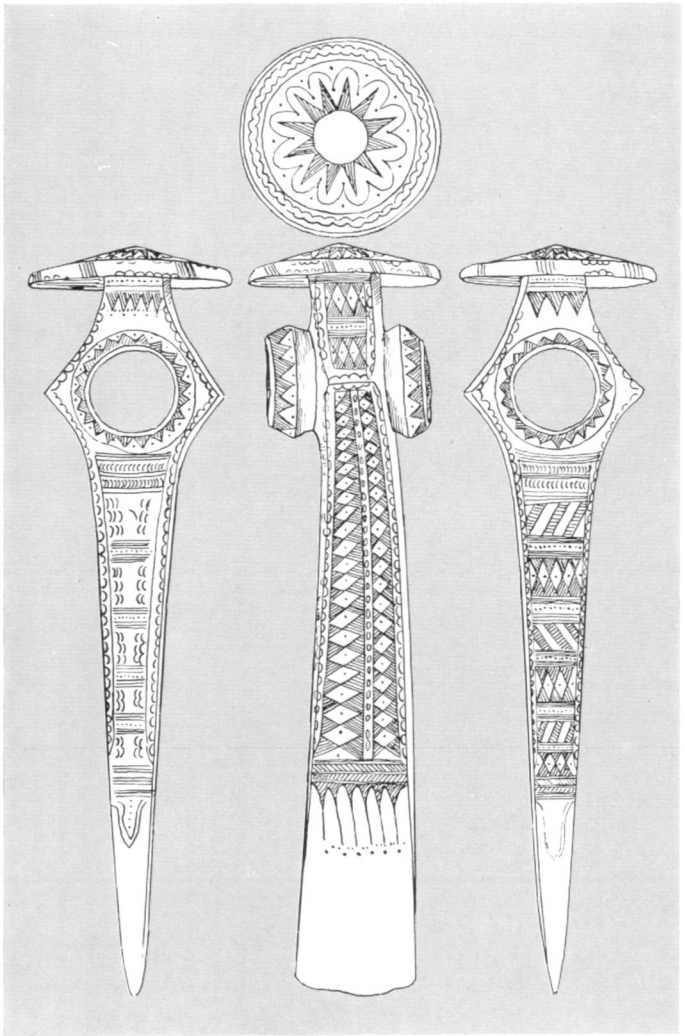


2

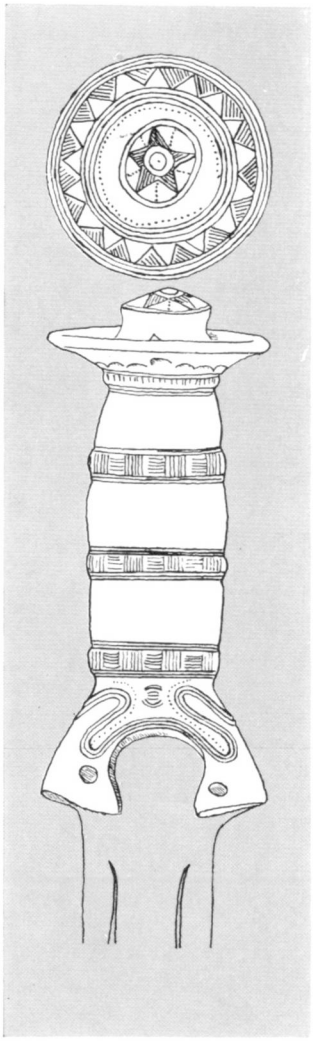


3

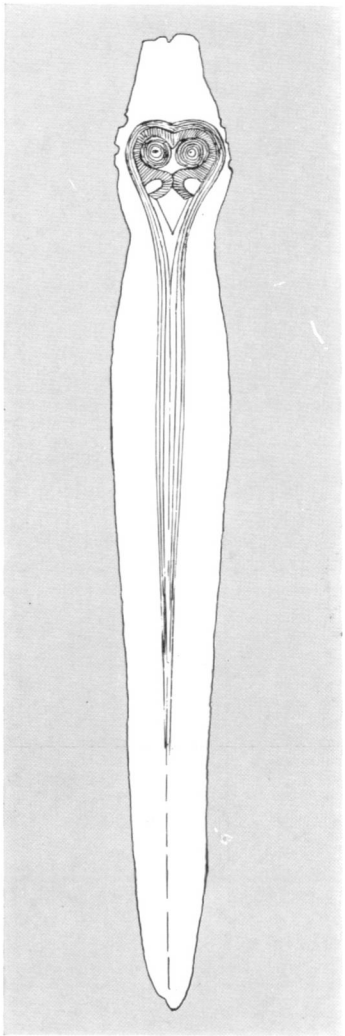
Fig. 1, Scure di bronzo, da Ighiel;
fig. 2, Scure d'oro da Ţufalău;
fig. 3, Scure da combattimento
in bronzo, da Apa.



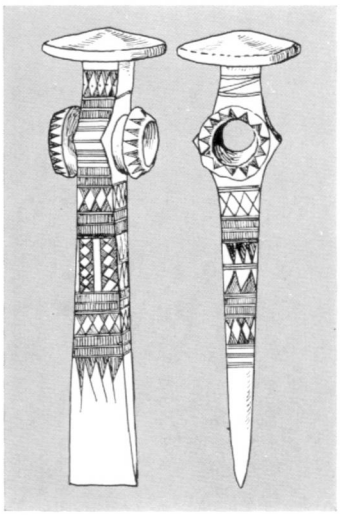
1



2

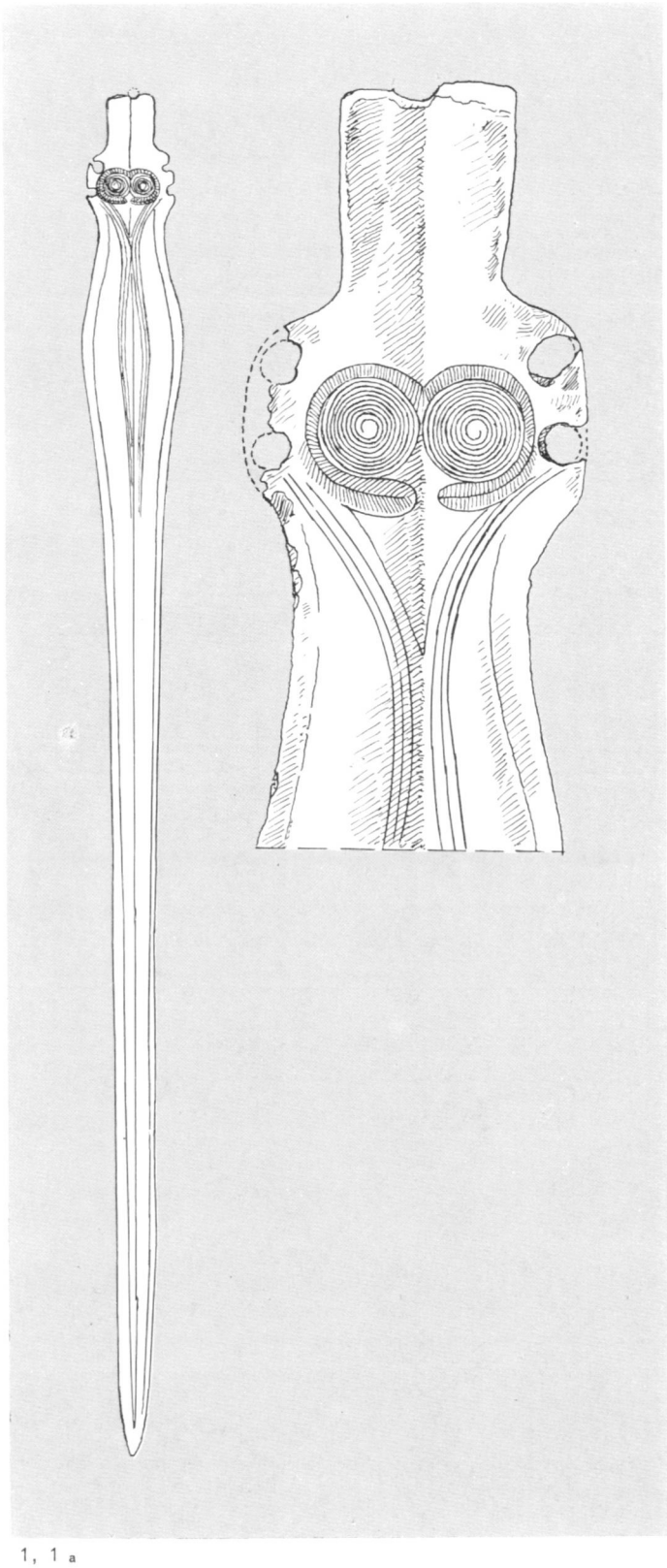


3

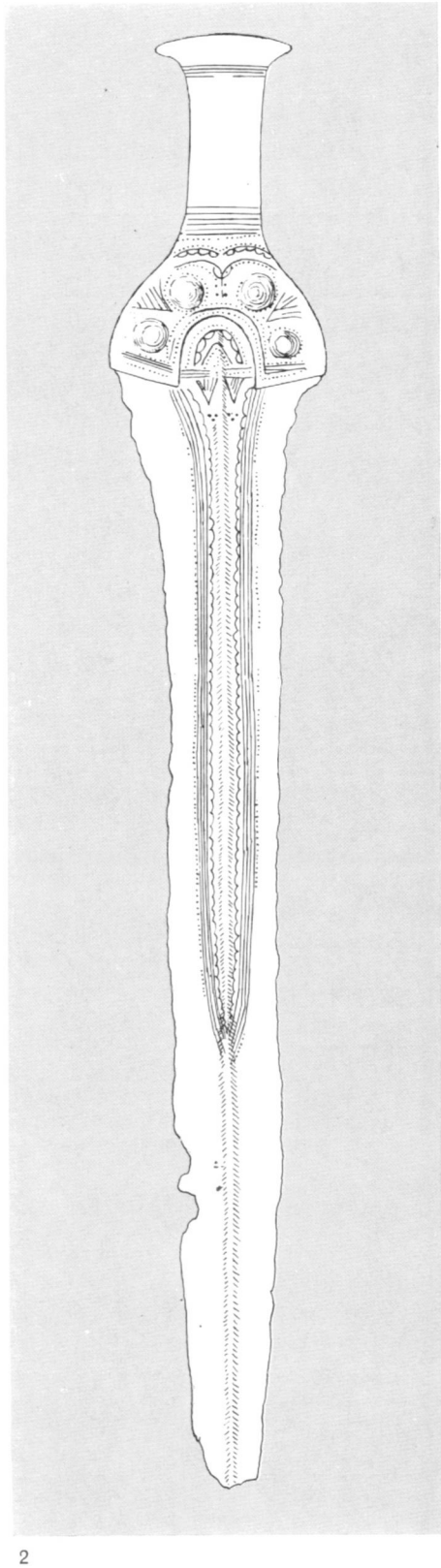


4

Fig. 1, Scure di bronzo, da Ighiel;
fig. 2, Spada di bronzo, da Hida;
fig. 3, Spada di bronzo, da Şincai;
fig. 4, Scure di bronzo,
dalla Transilvania.

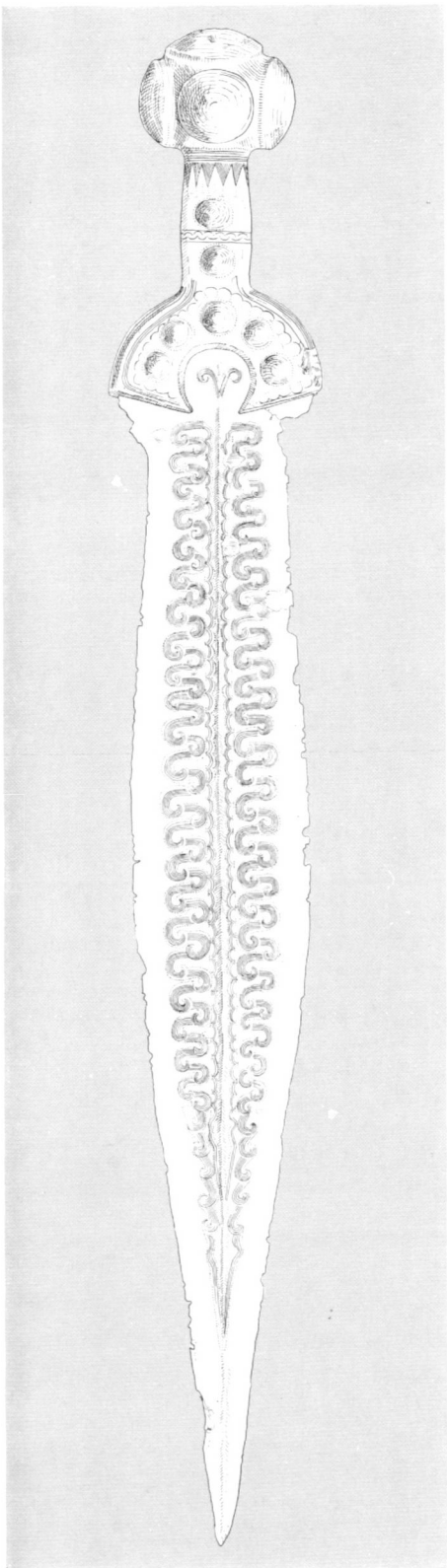


1, 1 a

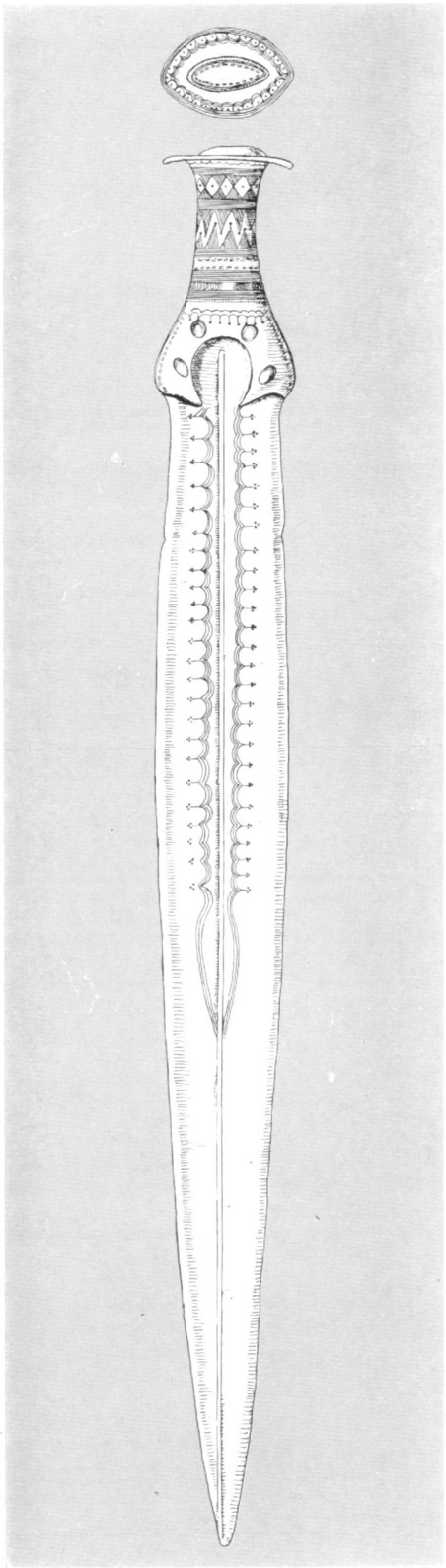


2

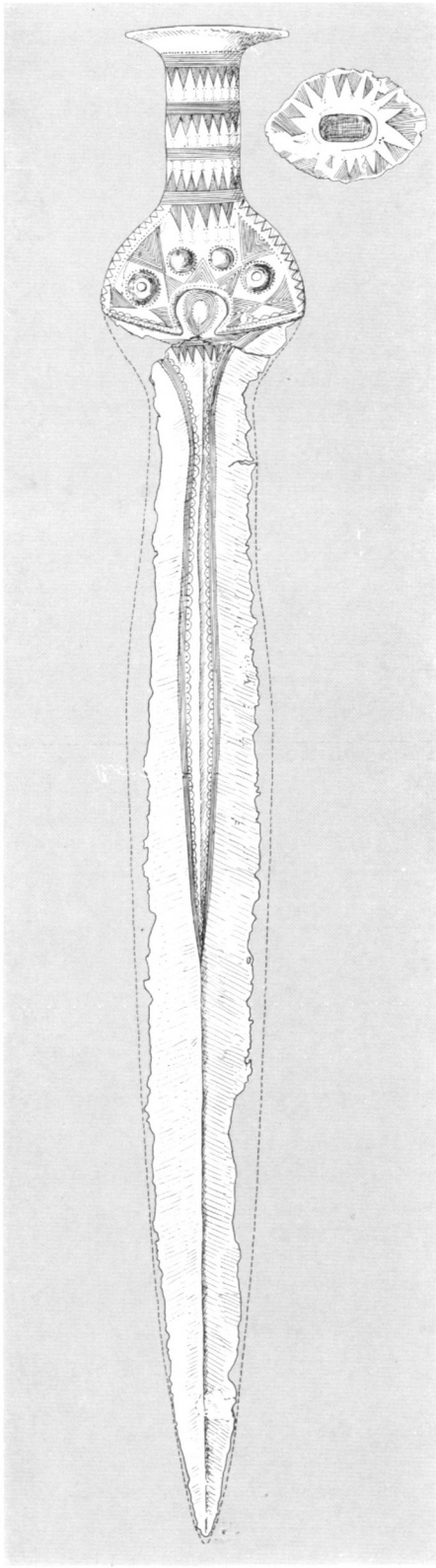
Fig. 1, Spada di bronzo, da Boiu;
fig. 2, Spada di bronzo, da Oradea.



1

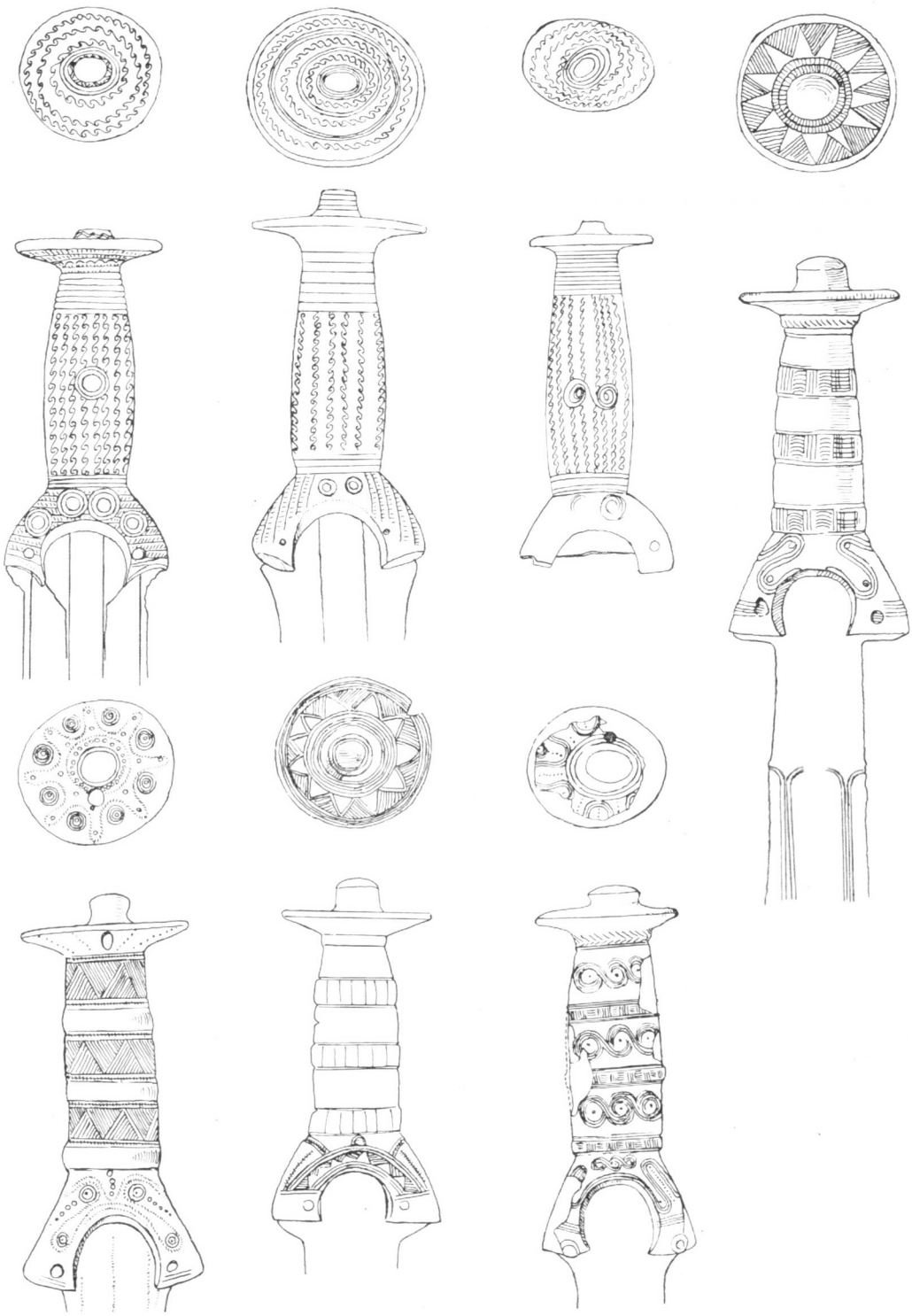


2



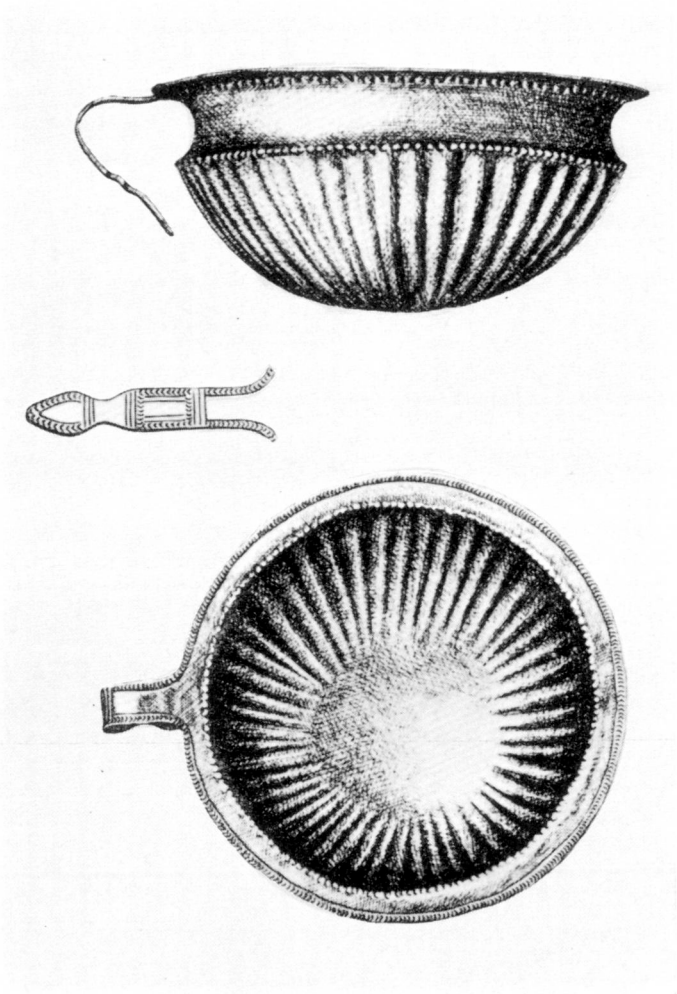
3

Fig. 1, Prima spada di bronzo, da Apa;
fig. 2, Spada di bronzo, da Livada;
fig. 3, Seconda spada di bronzo, da Apa

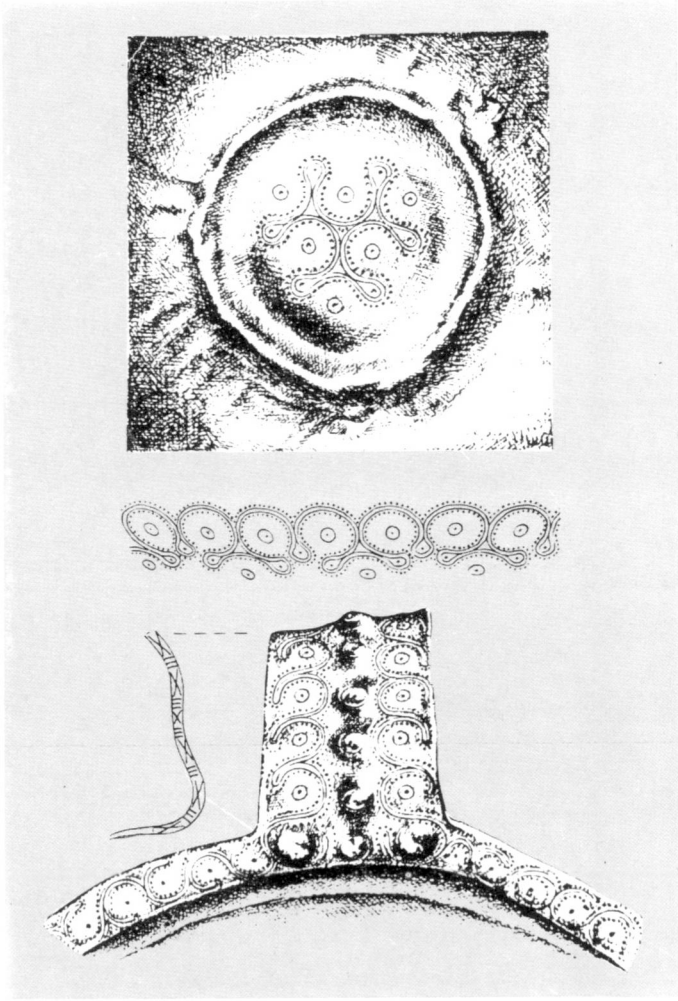


1, 2, 3, 4
5, 6, 7

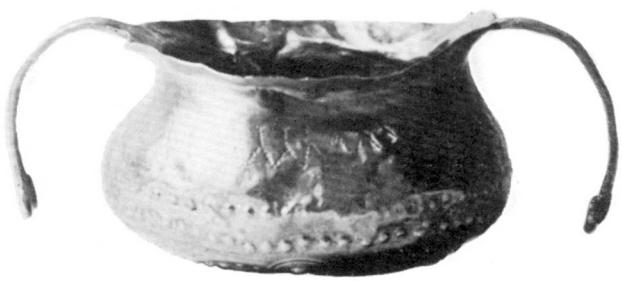
Spade di bronzo
dalla Transilvania:
figg. 1, e 5, (ignoto il luogo preciso della scoperta);
figg. 2, 3, Uioara de Sus;
fig. 4, Bistrița;
fig. 6, Odorhei;
fig. 7, Maramureș.



1 a b c



2 a b c

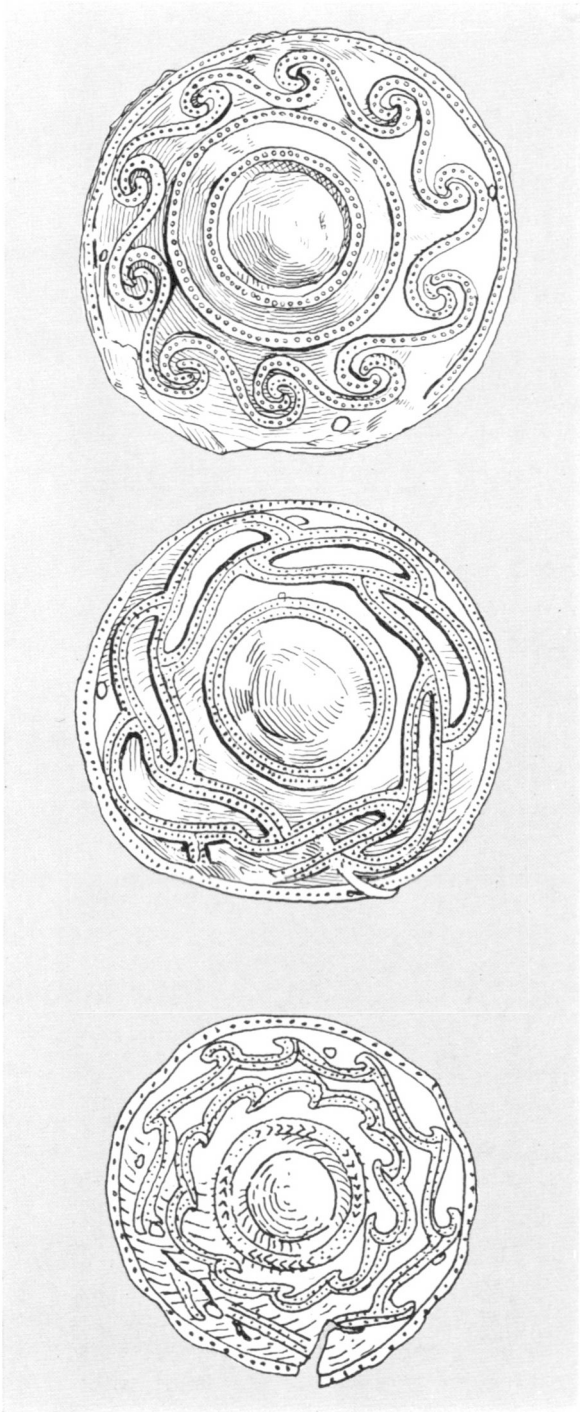


3

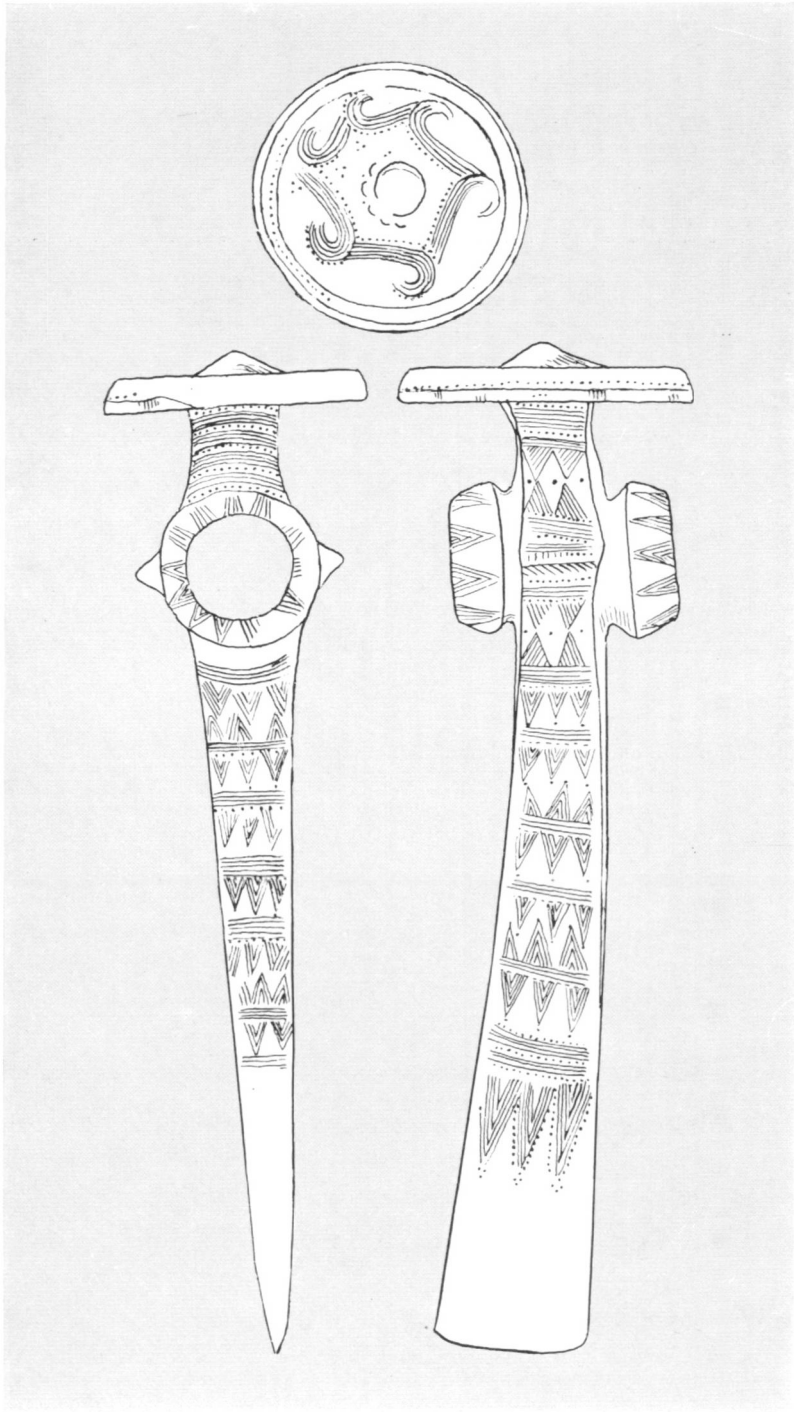


4

Fig. 1, Uno dei vasi d'oro di Bihor;
fig. 2, Dettagli della decorazione
di uno dei vasi d'oro di Bihor;
figg. 3, 4, Il vaso d'oro da Biia.



1, 2, 3

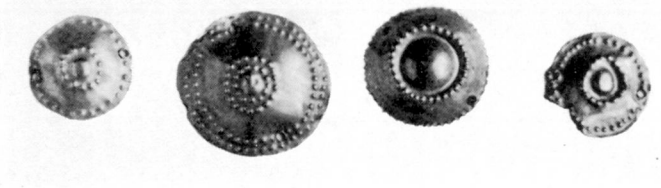


4

Figg. 1 - 3, Dischi-falere d'oro,
da Săcueni;
fig. 4, Scure di bronzo,
dalla Transilvania,



1, 2
3, 4

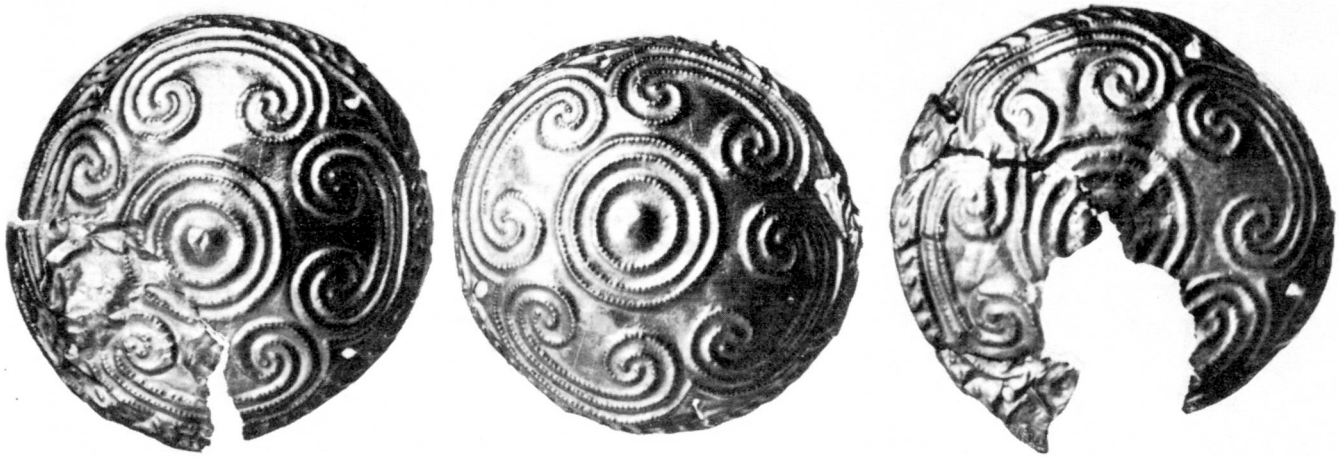


5 - 8



9 - 14

Dischi-falere d'oro:
figg. 1, 2, 4 - 8, Ţufalău;
fig. 3, Adoni;
figg. 9 - 14, Dischi-falere d'oro,
da Şmig.



1 - 3

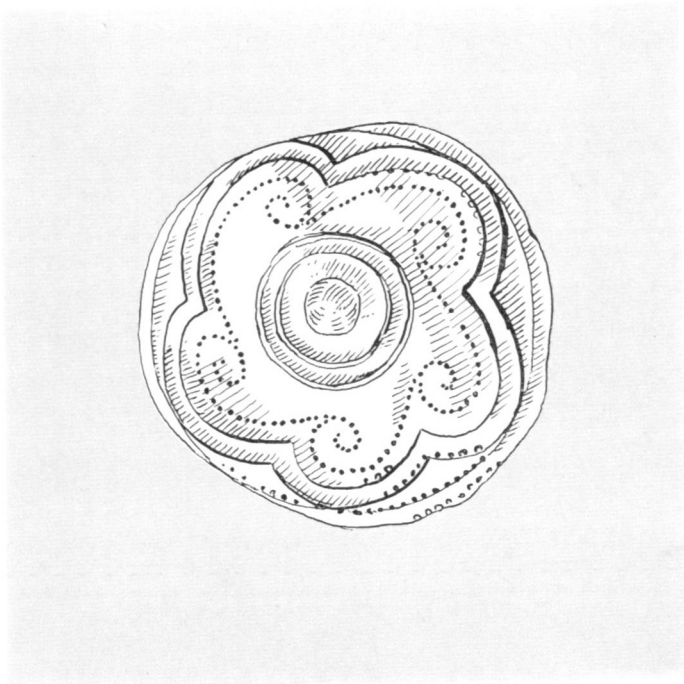


4 - 12

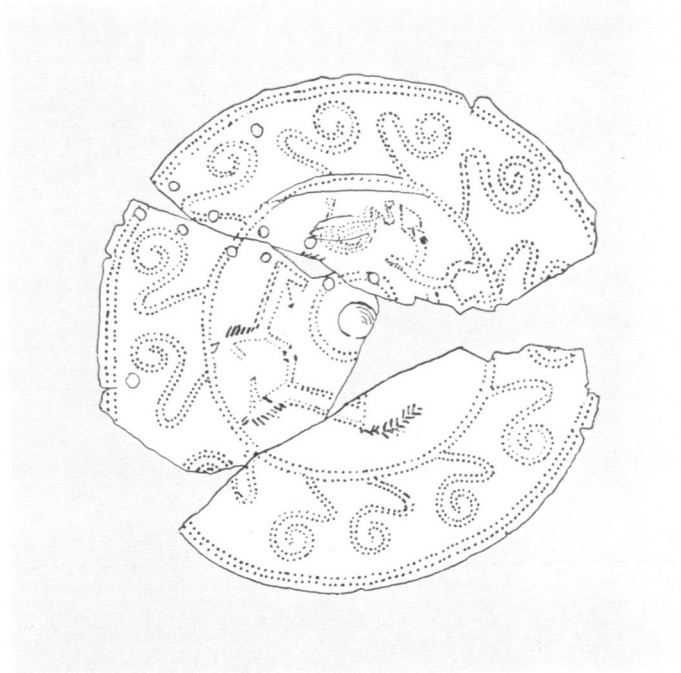


13 - 18

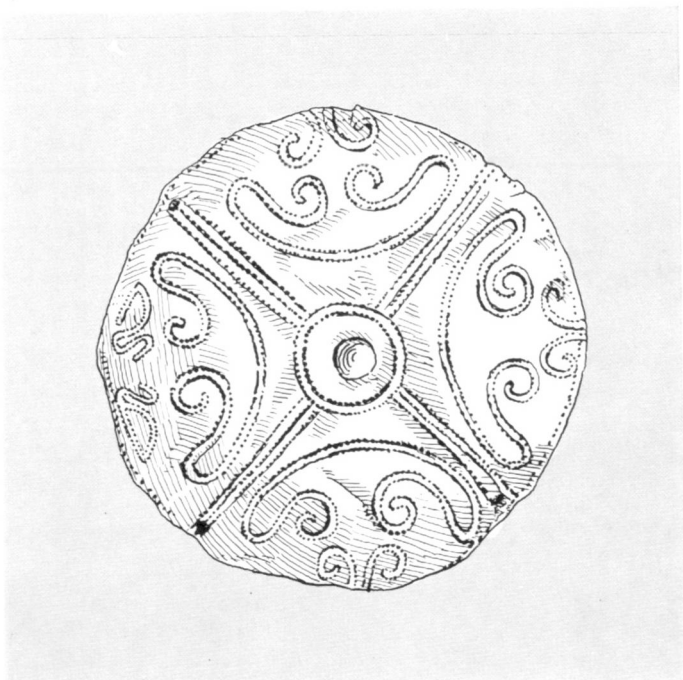
Dischi-falere d'oro,
da Ostrovul Mare.



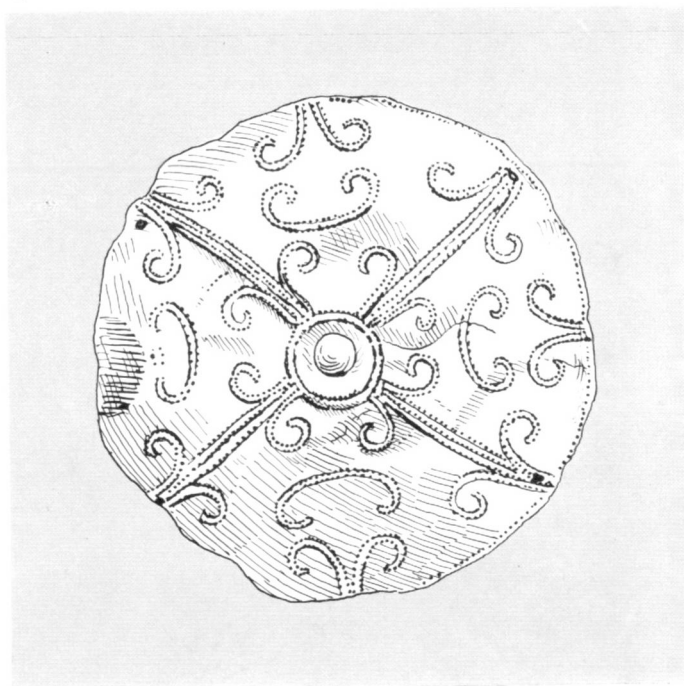
1



3

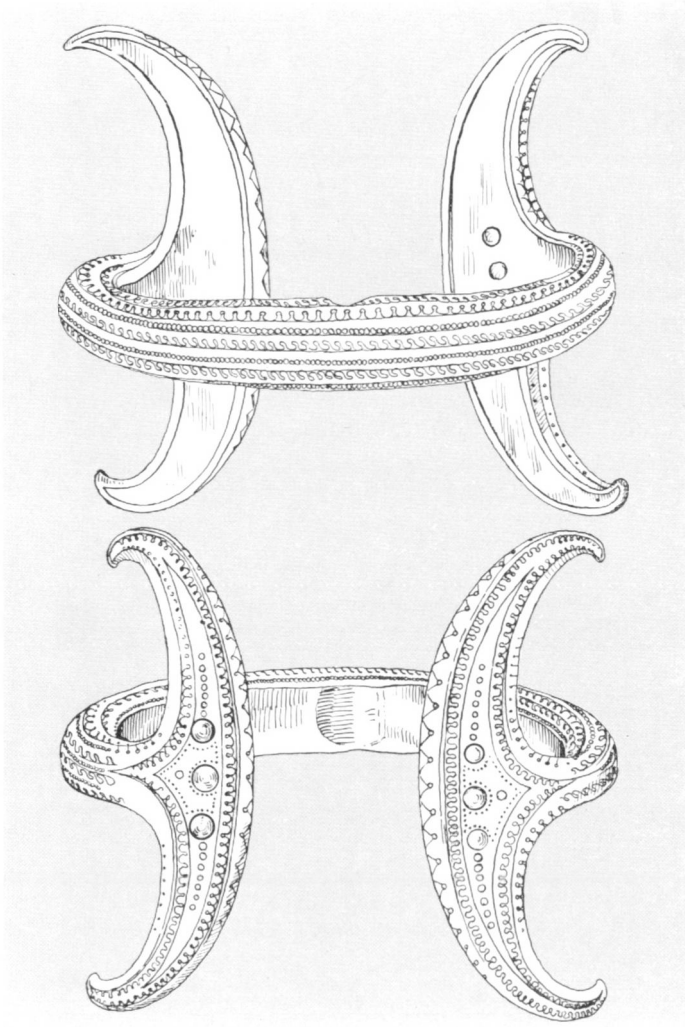


2

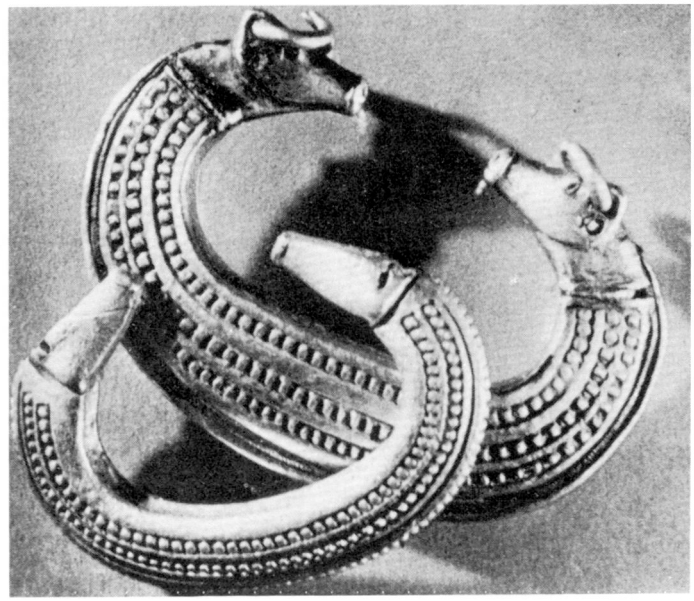


4

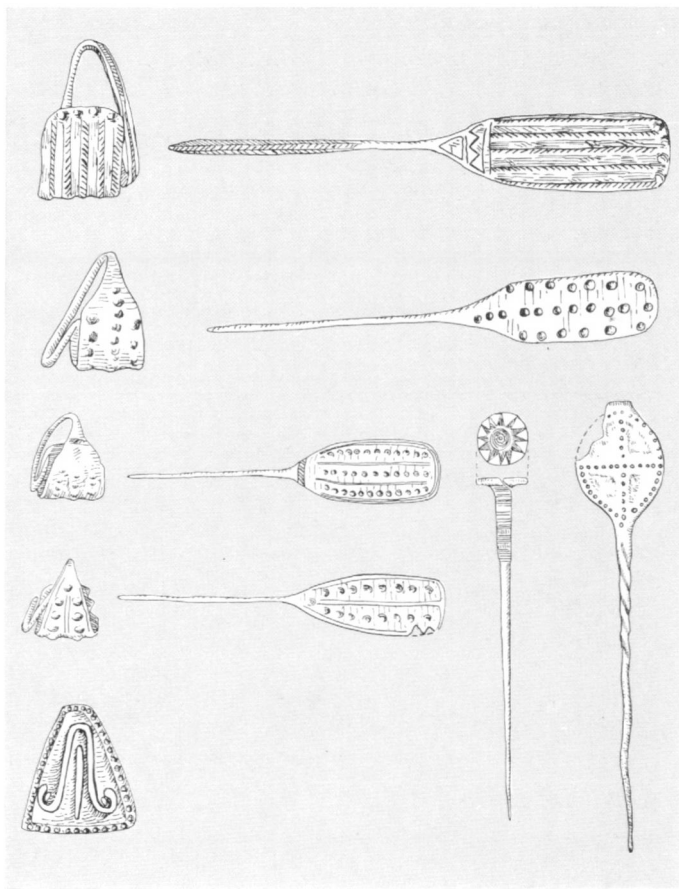
Dischi-falere:
fig. 1, da Vărșand;
figg. 2 - 4, da Grăniceri.



1



2

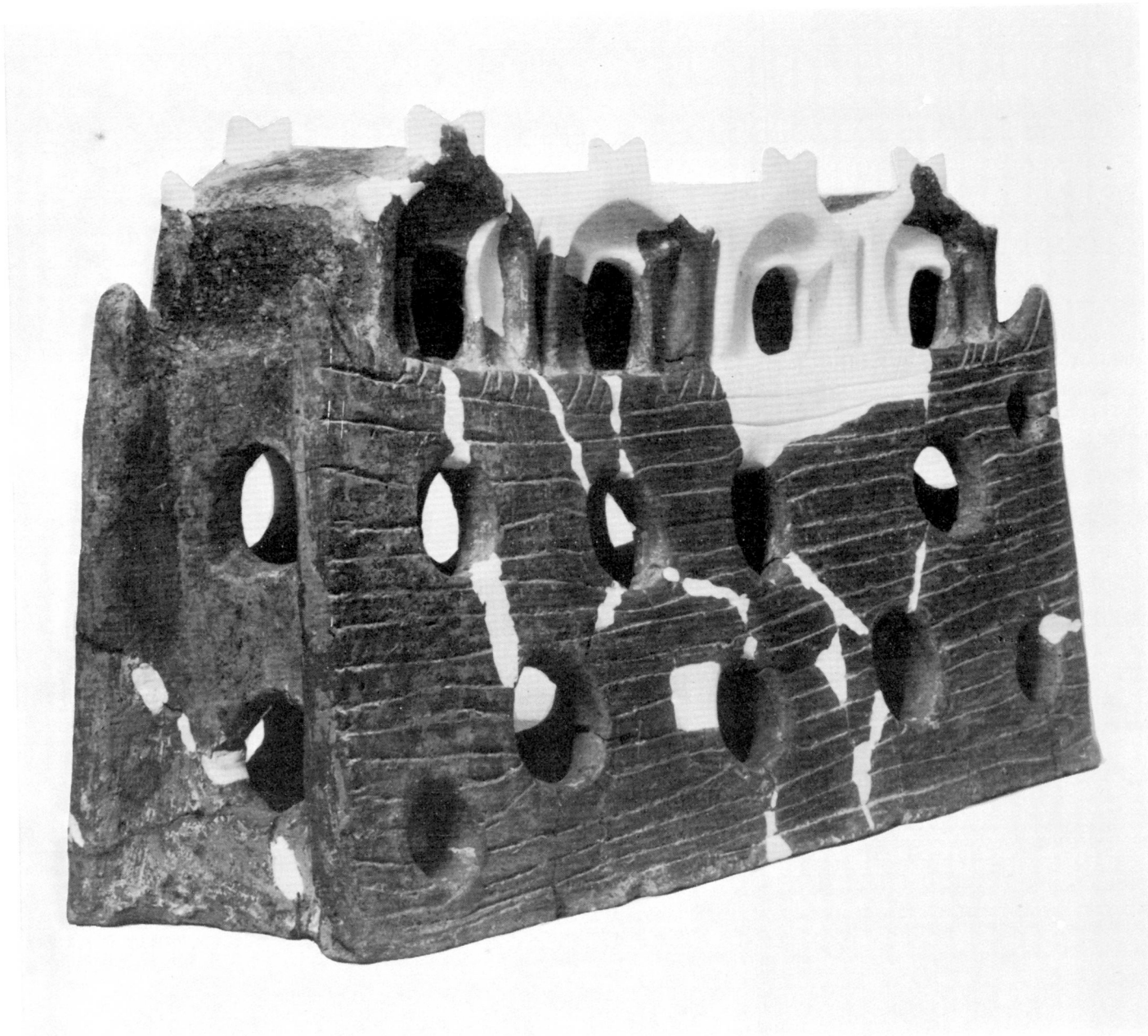


3 - 9

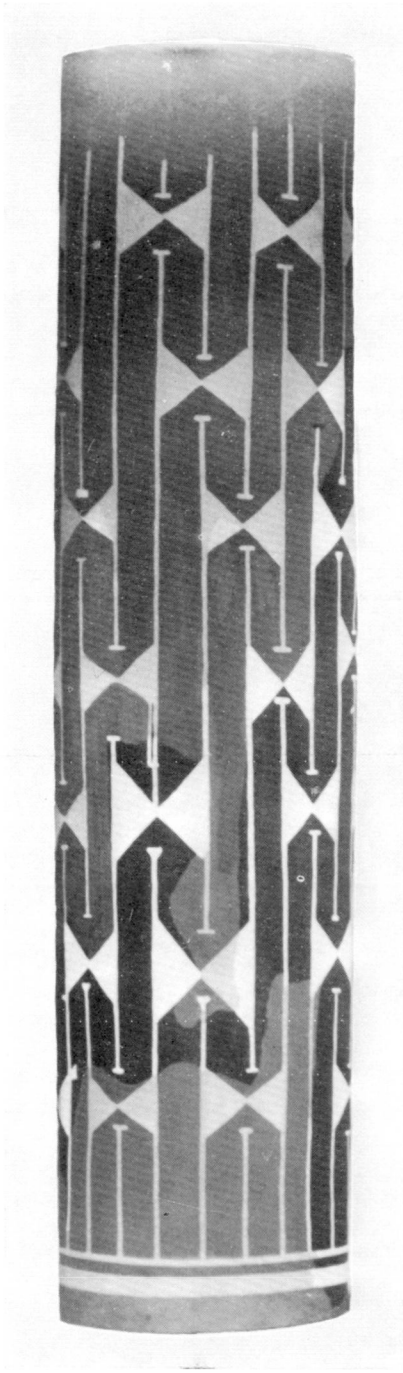
Fig. 1, Braccialetto d'oro, da Biia;
fig. 2, Braccialetti d'oro
(uno, da Tîrgu-Mureş (?),
l'altro, da località
sconosciuta);
figg. 3-6, Anelli in bronzo
per trecce,
da Sărata-Monteoru;
fig. 7, Piccolo pendaglio d'oro,
da Poiana;
figg. 8, 9, Aghi di bronzo,
da Otomani.



Altare di terracotta,
da Truşeşti (cultura di Cucuteni A).



Modello di terracotta
di un 'santuario',
trovato a Căscioarele
(cultura di Gumelnița).



1



2

Fig. 1, Colonna di terracotta da Căscioarele, ricostruzione (cultura di Boian, fase Spanțov); fig. 2, Ornamento di terracotta da un'abitazione di Ariușd (cultura di Cucuteni A).

Elenco delle Tavole

Tav. 1
Figg. 1 - 5, Oggetti epi-paleolitici di osso del livello I, da Cuina Turcului;
figg. 6, 7, Falange di cavallo decorata, del livello II, da Cuina Turcului (cultura romanello-aziliana).

Tav. 2
Figg. 1 - 4, Oggetti epi-paleolitici di osso e di corno, del livello II, da Icoana (cultura di Schela Cladovei);
figg. 5 - 8, Frammenti ceramici dipinti in bianco su fondo rosso-bruno, da Leț (cultura di Criș-Starčevo).

Tav. 3
Ceramica neolitica:
figg. 1, 2, da Valea Lupului (cultura di Criș-Starčevo);
fig. 3, da Drăghiceanu (cultura di Dudești);
fig. 4, da Turdăș (cultura di Vinča-Turdaș).

Tav. 4
Ceramica neolitica:
figg. 1, 2, Vasi con decorazione in rilievo, da Dudeștii-Noi (cultura di Criș-Starčevo);
figg. 3, 4, Vasi da Traian-Dealul Fîntînilor e da Glăvănești Vechi (cultura della ceramica lineare).

Tav. 5
Ceramica neolitica:
figg. 1 - 3, Vasi con ornamenti incisi da Turdaș (cultura di Vinča-Turdaș);
fig. 4, Vaso da Hodoni (cultura di Tisa);
figg. 5 - 7, Frammenti ceramici con decorazione a intaglio e incisa, da Drăghiceanu (cultura di Dudești);
fig. 8, Vaso da Slatina (cultura di Vădastra).

Tav. 6
Fig. 1, Vaso scoperto a Vădastra (cultura di Dudești);
figg. 2 - 4, Ceramica della fase di Giulești della cultura di Boian (2, 3, da Eresteghin; 4, da Aldeni);
fig. 5, Vaso con piede, da Vidra (cultura di Boian).

Tav. 7
Fig. 1, *Pithos* per provviste, da Glina (fase Vidra della cultura di Boian);
fig. 2, Coperchio con corpo cilindrico, da Crușovu (cultura di Vădastra);
fig. 3, Vaso piriforme, da Vădastra (cultura di Vădastra).

Tav. 8
Fig. 1, Scodella da Vădastra (cultura di Vădastra);
figg. 2 - 5, Ceramica appartenente alla cultura di Hamangia (2, Cernavoda; 3 - 5 Ceamurlia de Jos).

Tav. 9
Ceramica appartenente alla cultura di Hamangia:
(1, 3 - 5, 7, Mangalia; 2, Ceamurlia de Jos; 6, Baia-Goloviță).

Tav. 10
Ceramica della cultura Precucuteni:
figg. 1, 3, fase I; fig. 2, fase II;
fig. 4, fase III (1, Traian-Dealul Viei; 2, Ghigoești-Trudești; 3, Eresteghin; 4, Tîrpești).

Tav. 11
Ceramica della cultura Precucuteni:
figg. 1, 4; Traian-Dealul Viei (fase I);
fig. 2, Izvoare;
figg. 3, 5, Traian-Dealul Fîntînilor (fase III).

Tav. 12
Fig. 1, Scodella con supporto dipinto, da Pianul de Jos (cultura di Petrești);
figg. 2, 3, Frammenti ceramici con decorazione tricroma e bicroma (2, Cîlnic; 3, Șeica Mare, cultura di Petrești).

Tav. 13
Ceramica decorata con graffito e incisioni (1), con graffito (3, 4), con colore bianco (2), della cultura di Gumelnița.

Tav. 14
Ceramica dipinta con graffito, da Gumelnița (cultura di Gumelnița).

Tav. 15
Ceramica appartenente alle culture di Gumelnița (figg. 1, 2, 4) e di Sălcuta (fig. 3).

Tav. 16
Figg. 1-3, Ceramica della cultura di Gumelnița (1, Gumelnița; 2, 3, Căscioarele);
fig. 4, Vaso piriforme dipinto con bianco su fondo bruno rosso, da Frumușica (inizio della fase di Cucuteni A).

Tav. 17
Figg. 1-4, Ceramica bicroma dell'inizio della fase di Cucuteni A (1, Ariușd; 2-4, Frumușica);
figg. 5-8, Ornamenti della ceramica bicroma, da Frumușica (inizio della fase di Cucuteni A).

Tav. 18
Ceramica con ornamenti profondamente incisi, talvolta combinati con dipinti in rosso e scanalature fini (Hăbășești, fase di Cucuteni A).

Tav. 19
Ceramica con ornamenti profondamente incisi (1, 2), con scanalature-solchi (3), con dipinti bicromi combinati con scanalature (4), della fase di Cucuteni A (1, 2, Trușești; 3, 4, Drăgușeni I).

Tav. 20
Motivi dipinti in tre colori su diversi vasi (1, 3, 4-10, Hăbăsesti, fase di Cucuteni A; 2, Traian-Dealul Fîntînilor, fase di Cucuteni A-B).

Tav. 21
Fig. 1, Vaso con supporto, da Izvoare (fase di Cucuteni A);
fig. 2, Coppa con supporto, da Frumușica (fase di Cucuteni A).

Tav. 22
Vaso piriforme, da Frumușica (fase di Cucuteni A).

Tav. 23
Fig. 1, Vaso con decorazione tricroma, da Frumușica (fase di Cucuteni A);
fig. 2, Scodella-coperchio, da Frumușica (fase di Cucuteni A).

Tav. 24
Fig. 1, Vaso-supporto, da Trușești (fase di Cucuteni A);
fig. 2, Mestolo, da Frumușica (fase di Cucuteni A).

Tav. I
Piatto con alto piede, da Trușești (fase di Cucuteni A).

Tav. II
Vaso piriforme, da Truşeşti (fase di Cucuteni A).

Tav. III
Vaso bi-troncoconico, da Frumuşica (fase di Cucuteni A).

Tav. IV
Vaso piriforme, da Moldova (fase di Cucuteni A).

Tav. 25
Ceramica della cultura di Cucuteni, fase A (1-3, Frumuşica), e fase A-B (4, Corlăteni).

Tav. 26
Figg. 1, 2, Vasi binocoli (1, Drăguşeni I, fase di Cucuteni A; 2, Corlăteni, fase di Cucuteni A-B);
figg. 3, 4, Crateri, da Tîrgu-Ocna (fase di Cucuteni B).

Tav. V
Cratere, da Traian-Dealul Fîntînilor (fase di Cucuteni A-B).

Tav. VI
Vassoio con decorazione bicroma, da Corlăteni (fase di Cucuteni A-B).

Tav. 27
Fig. 1, Grande vaso con decorazione spiralo-meandrica e con silhouette umana stilizzata, da Traian-Dealul Fîntînilor (fase di Cucuteni A-B);
fig. 2, Vaso con decorazione tricroma, da Traian-Dealul Fîntînilor (fase di Cucuteni A-B).

Tav. 28
Figg. 1-6, Rappresentazioni antropo- e zoomorfe su ceramica dipinta cucuteniana (1-4, Traian-Dealul Fîntînilor, fase di Cucuteni A-B; 5, Văleni; 6, Frumuşica, fase di Cucuteni B);
figg. 7, 8, Scodelle, da Valea Lupupui (fase di Cucuteni B);

Tav. 29
Ceramica della fase di Cucuteni B (1-3, Tîrgu-Ocna; 4, 5, Cucuteni).

Tav. 30
Fig. 1, Vaso piriforme, da Valea Lupului con decorazione di animali (fase di Cucuteni B);
fig. 2, Scodella con decorazione di animali, da Valea Lupului (fase di Cucuteni B);
fig. 3, Vaso piriforme con decorazione geometrica e zoomorfa, da Sărata-Monteoru (fase di Cucuteni B).

Tav. VII
Vaso piriforme, da Cucuteni (fase di Cucuteni B).

Tav. 31
Vaso frammentario, da Valea Lupului (fase di Cucuteni B).

Tav. 32
Ceramica del periodo di transizione verso l'età del bronzo:
fig. 1, Vaso dipinto con coperchio, da Brăiliţa (cultura di Folteşti-Usatovo);
fig. 2, Vaso decorato con graffito, da Ulmeni (cultura di Cernavoda I);
figg. 3, 4, 6, Vasi di Dolheştii Mari (cultura delle anfore sferiche);
fig. 5, Vaso di Tîrgu Mureş, (cultura di Bodrogkeresztúr).

Tav. 33
Vasi decorati secondo la tecnica 'Furchenstich' da Slimnic (cultura di Coţofeni).

Tav. 34
Ceramica del periodo di transizione verso l'età del bronzo:
figg. 1-3, Moldova Veche (cultura di Vučedol);
fig. 4, Decorazione sul fondo di un vaso, da Geoagiu;
fig. 5, Vaso con decorazione 'Furchenstich', da Gherla (cultura di Coţofeni).

Tav. 35
Statuette di terracotta:
fig. 1, da Gura Baciului (cultura di Criș-Starčevo);
figg. 2-6, da Turdaș (cultura di Vinča-Turdaș).

Tav. 36
Opere plastiche neolitiche:
figg. 1-7, Statuette di terracotta e rappresentazioni in rilievo su ceramica, da Turdaș;
fig. 8, Coperchio prosopomorfo, da Liubcova (tutte, cultura di Vinča-Turdaș).

Tav. 37
Opere plastiche neolitiche:
figg. 1-3, Statuette di terracotta, da Turdaș (cultura di Vinča-Turdaș);
fig. 4, Cervo modellato in rilievo su un vaso di Dudeștii-Noi (cultura di Criș-Starčevo).

Tav. 38
Statuette di terracotta, da Rastu (cultura di Vinča-Turdaș).

Tav. 39
Sculture neolitiche:
figg. 1, 3, Statuette di terracotta, da Baia-Golovița e Cernavoda;
fig. 3, Statuetta in marmo, da Cernavoda (cultura di Hamangia);
fig. 4, Statuetta bicefala di terracotta, da Rastu (cultura di Vinča-Turdaș).

Tav. 40
Fig. 1, Vaso antropomorfo, da Hodoni (cultura di Tisa);
fig. 2, Statuetta di terracotta, da Păuca (cultura di Petrești);
fig. 3, Statuetta di osso, da Cernica (cultura di Boian).

Tav. 41
Fig. 1, Vaso a forma di cestino con due anse modellate con teste di animali, da Crușovu (cultura di Vădastra);
fig. 2, Vaso con testa umana, da Vădastra (cultura di Vădastra).

Tav. 42
'Il pensatore', da Cernavoda (cultura di Hamangia).

Tav. 43
Statuetta femminile scoperta nel medesimo sepolcro del 'pensatore' di Cernavoda (cultura di Hamangia).

Tav. 44
Scultura e opere plastiche:
figg. 1-4, 6, 7, Statuette di terracotta (1, Cernavoda, cultura di Hamangia; 2, 6, Tangîru, cultura di Boian; 3, Mîndrișca, fase Precucuteni II; 4, Tîrpești, fase Precucuteni III; 5, rappresentazione di figura umana, da Vădastra, cultura di Vădastra; Traian-Dealul Fîntînilor, (fase Precucuteni III).

Tav. 45
Statuette di terracotta, da Tîrpești (fase Precucuteni III); fig. 5, Replica del 'pensatore' di Cernavoda.

Tav. 46
Statuetta di terracotta, da Drăguseni I (fase di Cucuteni A).

Tav. 47
Statuetta di terracotta, da Trușești, I (fase di Cucuteni A).

Tav. 48
Diverse statuette di terracotta della cultura di Cucuteni:
figg. 1, 2, Statuette con decorazione dipinta, da Traian-Dealul Fîntînilor (fase A-B);
fig. 3, Statuetta maschile, da Drăgușeni II (fase B);
fig. 4, Statuetta, da Dolhești (fase B);
figg. 5, 6, Statuette del tipo 'en violon', da Hăbășești (fase A);
fig. 7, Statuetta zoomorfa, da Hăbășești (fase A).

Tav. 49
Fig. 1, Statuetta femminile della fase di Cucuteni B;
fig. 2, Supporto di vaso modellato con forme di corpi umani allacciati ('girotondo'), da Frumușica, (fase di Cucuteni A).

Tav. 50
Fig. 1, Due vasi antropomorfi della fase di Cucuteni A (Hăbășești e Izvoare) e statuetta femminile della fase di Cucuteni B (Cucuteni);
fig. 2, Frammento di vaso con figura umana in rilievo, fase di Cucuteni A (Ruginoasa);
fig. 3, Vaso zoomorfo della fase di Cucuteni A-B (Traian-Dealul Fîntînilor);
fig. 4, Ansa in forma di felino della fase di Cucuteni B (Tîrgu-Ocna).

Tav. 51
Rappresentazioni umane in rilievo su ceramica:
fig. 1, Traian-Dealul Fîntînilor (cultura Precucuteni);
figg. 2, 4, Trușești;
figg. 3, 5, Bîrlălești (cultura di Cucuteni A).

Tav. 52
Statuette antropomorfe della cultura di Gumelnița;
fig. 1, Gumelnița;
fig. 2, Stoicani;
fig. 3, Căscioarele;
fig. 4, Brăilița.

Tav. 53
Scultura della cultura di Gumelnița:
fig. 1, Frammento di vaso zoomorfo sostenente sulla testa una statuetta umana frammentaria (Căscioarele);
fig. 2, Figura umana su un frammento di vaso (Comana);
fig. 3, Statuetta antropomorfa di terracotta (Gumelnița);
figg. 4, 7, Statuette di osso (Ulmeni e Gumelnița);
fig. 5, Statuetta antropomorfa con decorazione profondamente incisa (Slatina);
fig. 6, Statuetta in marmo (Gumelnița).

Tav. 54
Scultura della cultura di Gumelnița:
fig. 1, Vaso zoomorfo con decorazione dipinta;
fig. 2, Statuetta di animale cornuto e statuetta di uccello;
fig. 3, Statuetta umana modellata sulla spalla di un *pithos;*
fig. 4, Statuetta di volpe;
fig. 5, Un vaso in forma di uccello ed un altro in forma di istrice;
fig. 6, Statuetta umana (1, Calomfirești; 2, 4, 5, 6. Căscioarele; 3, Pietrele).

Tav. 55
Scultura della cultura di Gumelnița:
fig. 1, Parte inferiore di un pezzo composito con figura umana modellata in rilievo, che sosteneva sulla testa un recipiente (Vidra);
fig. 2, Statuetta con vestito a campana e con doppia faccia, che tiene sulla testa un vaso (Gumelnița);
fig. 3, Statuetta di tipo tessalico (Gumelnița);
fig. 4, Vaso antropomorfo (Zîmbeasca).

Tav. 56
La cosiddetta 'Dea di Vidra', vaso antropomorfo (cultura di Gumelnița).

Tav. 57
Vaso antropomorfo, da Sultana (1, 2, fotografia della parte anteriore e posteriore del vaso; 3, disegno, cultura di Gumelnița).

Tav. 58
Fig. 1, Coperchio di terracotta modellato in forma di testa umana;
fig. 2, Ansa di coperchio in forma di testa umana;
fig. 3, Coperchio di terracotta con protome di animale cornuto;
fig. 4, Coperchio di terracotta con applicazioni in forma di statuetta umana e di protomi di animali cornuti;
fig. 5, Statuetta di uccello;
fig. 6, Testa di statuetta di animale cornuto (1, 2, 5, Vidra; 3, 4, Gumelnița; 6, Căscioarele, cultura di Gumelnița).

Tav. 59
Fig. 1, Vaso zoomorfo con testa umana;
fig. 2, Statuetta antropomorfa;
figg. 3, 4, Coperchi di terracotta in forma di teste di animali (1, Gumelnița; 2, Aldeni; 3, 4, Vidra, cultura di Gumelnița).

Tav. 60
Fig. 1, Statuette di osso da Căscioarele (cultura di Gumelnița);
figg. 2-4, Scettri di pietra scolpiti in forma di teste stilizzate di cavalli (2, Fedeleşeni; 3, Casimcea; 4, Sălcuta).

Tav. 61
Statuette di terracotta;
figg. 1-3, Cernavoda;
fig. 4, Lopadea Veche;
fig. 5, Pianul de Jos (1, cultura di Cernavoda; 2, 3, cultura di Cernavoda III; 4, 5, cultura di Coțofeni);
fig. 6, Statua menhir da Hamangia (cultura delle tombe a ocra rossa).

Tav. 62
Oggetti di ornamento in oro dell'epoca neo-eneolitica e del periodo di transizione verso l'età del bronzo:
figg. 1, 2, Gumelnița;
fig. 3, Oradea;
figg. 4, 6, 8, Moigrad;
fig. 5, Traian-Dealul Fîntînilor;
fig. 7, Tîrgu-Mureș.

Tav. 63
Ceramica di Pecica (cultura di Periam-Pecica).

Tav. 64
Tazze delle stazioni della cultura di Tei, scoperte nelle vicinanze di Bucarest.

Tav. 65
Tazze delle stazioni della cultura di Tei, scoperte nelle vicinanze di Bucarest.

Tav. 66
Tazze delle stazioni della cultura di Tei, scoperte nelle vicinanze di Bucarest.

Tav. 67
Ceramica della cultura di Monteoru:
fig. 1, Tazza con due anse (Poiana);
fig. 2, Vassoio con due piccole anse (Sărata-Monteoru).

Tav. 68
Ceramica della cultura di Monteoru:
fig. 1, Vaso-ascos da Poiana;
fig. 2, Tazza con due anse da Balintești-Cioinagi;
figg. 3-5, Motivi decorativi sulla ceramica di Poiana.

Tav. 69
Ceramica della stazione di Balintești-Cioinagi (cultura di Monteoru).

Tav. 70
Figg. 1-3, Vasi, da Costișa (1, 2, cultura di Costișa; 3, cultura di Monteoru);
figg. 4-9, Motivi ornamentali sulla ceramica della cultura di Sighișoara-Wietenberg.

Tav. 71
Figg. 1-11, Motivi decorativi sulla ceramica della cultura di Sighișoara-Wietenberg;
figg. 12-17, Scodelle-coperchi decorate con motivi incisi, cultura di Sighișoara-Wietenberg (12-16, Sighișoara; 17, Bogata-Ranta).

Tav. 72
Ceramica della cultura di Sighișoara-Wietenberg;
fig. 1a,b, Scodella-coperchio con decorazione incisa su ambo le parti (Sighișoara);
fig. 2, Decorazione incisa di un focolare (Sighișoara);
fig. 3, Vaso con orifizio a quattro angoli (Bistrița).

Tav. 73
Diversi vasi con decorazione incisa, scanalature fini e prominenze. Appartengono, tutti, alla cultura di Otomani, della stazione eponima.

Tav. 74
Ceramica della cultura di Otomani:
figg. 1, 4, 6, Sălacea;
figg. 2, 3, 5, Otomani ('Cetatea de Pămînt').

Tav. 75
Tasse con due anse, da Govora-sat (cultura di Verbicioara).

Tav. 76
Figg. 1, 2, Tazze con due anse di Govora-sat (cultura di Verbicioara);
figg. 3, 4, 5, Vasi a due anse, dalla necropoli di Cîrna (cultura di Gîrla Mare-Cîrna);
fig. 6, Vaso della Transilvania (cultura di Noua).

Tav. 77
Urne funerarie dalla necropoli della cultura di Gîrla-Mare-Cîrna;
figg. 1, 3, Cîrna;
figg. 2, 4, Ostrovul Mare.

Tav. 78
Ceramica della necropoli di Cîrna (cultura di Gîrla Mare-Cîrna).

Tav. 79
Ceramica della necropoli di Cîrna (cultura di Gîrla Mare-Cîrna).

Tav. 80
Due scodelle-coperchi della necropoli di Cîrna (cultura di Gîrla Mare-Cîrna).

Tav. 81
Figg. 1-5, Ceramica della necropoli della cultura di Gîrla Mare-Cîrna; (1-3, urne e scodella-coperchio, Balta verde; 4, Vaso a forma di uccello; 5, scodella- corpechio, Cîrna);
figg. 6-8, Ceramica da Suciu de Sus, appartenente alla cultura omonima.

Tav. 82
Statuetta della necropoli di Cîrna, fronte e retro (cultura di Gîrla Mare-Cîrna).

Tav. 83
Figg. 1, 2, Due statuette, dalla necropoli di Cîrna, fronte e retro (cultura di Gîrla-Mare-Cîrna);
fig. 3, Vaso con le anse modellate in forma di teste di montone, da Sărata-Monteoru (cultura di Monteoru).

Tav. 84
Scure di bronzo da Someseni.

Tav. 85
Fig. 1, Scure di bronzo, da Ighiel;
fig. 2, Scure d'oro, da Ţufalău;
fig. 3, Scure da combattimento in bronzo, da Apa.

Tav. 86
Fig. 1, Scure di bronzo, da Ighiel;
fig. 2, Spada di bronzo, da Hida;
fig. 3, Spada di bronzo, da Şincai;
fig. 4, Scure di bronzo, dalla Transilvania.

Tav. 87
Fig. 1, Spada di bronzo, da Boiu;
fig. 2, Spada di bronzo, da Oradea.

Tav. 88
Fig. 1, Prima spada di bronzo, da Apa;
fig. 2, Spada di bronzo, da Livada;
fig. 3, Seconda spada di bronzo, da Apa.

Tav. 89
Spade di bronzo dalla Transilvania:
figg. 1, 5 (ignoto il luogo preciso della scoperta);
figg. 2, 3, Uioara de Sus;
fig. 4, Bistrița;
fig. 6, Odorhei;
fig. 7, Maramureș.

Tav. 90
Fig. 1, Uno dei vasi d'oro di Bihor;
fig. 2, Dettagli della decorazione di uno dei vasi d'oro di Bihor;
figg. 3, 4, Il vaso d'oro, da Biia.

Tav. 91
Figg. 1-3, Dischi-falere d'oro, da Săcueni;
fig. 4, Scure di bronzo, dalla Transilvania.

Tav. 92
Dischi-falere d'oro:
figg. 1, 2, 4-8, Țufalău;
fig. 3, Adoni;
figg. 9-14, Dischi-falere d'oro, da Șmig.

Tav. 93
Dischi-falere d'oro, da Ostrovul Mare.

Tav. 94
Dischi-falere:
fig. 1, da Vărsand;
figg. 2-4, da Grăniceri.

Tav. 95
Fig. 1, Braccialetto d'oro, da Biia;
fig. 2, Braccialetti d'oro (uno da Tîrgu-Mureș (?), l'altro, da località sconosciuta);
figg. 3-6, Anelli in bronzo per trecce, da Sărata-Monteoru;
fig. 7, Piccolo pendaglio d'oro, da Poiana;
figg. 8, 9, Aghi di bronzo, da Otomani.

Tav. 96
Altare di terracotta, da Trușești (cultura di Cucuteni A).

Tav. 97
Modello di terracotta di un 'santuario', trovato a Căscioarele (cultura di Gumelnița).

Tav. 98
Fig. 1, Colonna di terracotta da Căscioarele, ricostruzione (cultura di Boian, fase Spanțov);
fig. 2, Ornamento di terracotta da un'abitazione di Ariușd (cultura di Cucuteni A).

L'art préhistorique en Roumanie jusqu'au début de l'age du fer (résumé)

Nous avons tâché de présenter dans ce volume un exposé unitaire de l'art préhistorique en Roumanie depuis la période épipaléolithique — dont le début se situe, en territoire roumain, au X^e millénaire av.n.ère — jusqu'à la période de transition vers l'âge du bronze, c'est-à-dire jusque vers l'an 1.000 av.n.ère. La première limite nous a été imposée par le fait que les plus anciennes oeuvres d'art découvertes jusqu'à présent en Roumanie datent justement de l'époque épipaléolithique — car l'on n'a trouvé encore aucune pièce d'art paléolithique — tandis que la limite inférieure nous a été suggérée par la circostance que les plus importantes oeuvres d'art du I^er millénaire av.n.ère, appartenant au soi-disant art thrago-gète de la seconde moitié de ce millénaire, ont fait l'objet d'une étude récente d'un de nos collègues. Ainsi, ce volume n'est pas une nouvelle version de notre livre « L'art néolithique en Roumanie », publié il y a quelques années (1968), mais bien une étude en grande partie inédite. Nous y avons inséré, d'abord, nos considérations sur l'art épi-paléolithique et nous avons revu et amplifié les chapitres consacrés à l'art néo-énéolitique et de la période de transition vers l'âge du bronze, en y ajoutant un chapitre sur l'art des métaux avant l'âge du bronze; d'autre part, toute la seconde partie de cet ouvrage — consacrée à l'âge du bronze et qui représente plus d'un tiers du volume — est publiée pour la première fois.

Les quelques dizaines de pièces décorées en os et en bois de cerf, datant de la période épi-paléolithique, ont été toutes découvertes dans les sites des Portes de Fer du Danube (sud-ouest du Banat); elles témoignent d'un art décoratif spécifique pour le début de la période post-glaciale, caractérisée par le schématisme et le géométrisme. Parmi les motifs, exclusivement géométriques, l'on a pu distinguer des correspondances avec l'art magdalénien récent de l'Occident et même des ressemblances avec certaines découvertes des grottes italiennes (Grotta Polessini, Grotta Maritza, etc.), du groupe romanello-azilien; l'absence de toute oeuvre d'art paléolithique en Roumanie plaide en faveur de l'attribution de ces pièces à un courant culturel venu de l'ouest-sud-ouest.

L'art de l'époque néo-énéolithique peut être étudié à l'aide d'un nombre considérable de réalisations, depuis le néolithique ancien jusqu'à la fin de la période énéolithique; presque toutes ces pièces appartiennent à deux grands domaines: l'art décoratif de la poterie et la sculpture.

Un trait unitaire et en même temps spécifique pour l'art décoratif de la céramique est constitué par le géométrisme et le schématisme; il s'agit donc d'un art

abstrait, bien que l'on ne puisse envisager un héritage et, par conséquent, une continuité depuis l'épi-paléolithique jusqu'au néolithique. Nous sommes d'avis, justement, que le néolithique a été introduit en Roumanie vers le milieu du VI^e^ millénaire av. n.ère par les tribus de la culture de Starčevo-Criş, venues du sud du Danube; d'autre part, il n'y a jusqu'à présent aucune preuve qui permette d'envisager une transmission depuis l'épi-paléolithique.

Qu'il s'agisse de la technique de l'incision, de l'excision ou de la peinture — et même du relief — la décoration de la céramique n'abandonne que très rarement le répertoire des motifs géométriques; les figures humaines et animales (en relief ou peintes) sont tout à fait sporadiques et elles-mêmes géométrisées. Tandis que le décor incisé et en relief se retrouve sur la poterie de toutes les cultures de cette époque, l'ornementation réalisée dans la technique supérieure de la peinture précédant la cuisson des vases dans le four est caractéristique pour la culture de Starčevo-Criş du néolithique ancien et pour les cultures énéolithiques évoluées (Petreşti, Gumelniţa et Cucuteni); cependant il n'est pas du tout sûr que l'on puisse envisager la transmission de cette technique depuis la culture de Criş à la culture de Petreşti, par l'intermédiaire de la culture de Vinča-Turdaş. D'autre part, entre le néolithique ancien (culture de Criş-Starčevo) et les cultures énéolithiques récentes, une place importante est occupée, pendant le néolithique évolué et au début de l'énéolithique, par les cultures dont la céramique est caractérisée par le décor excisé et incrusté de blanc — les cultures de Boian, de Vădastra — une vraie broderie sur argile, qui constitué le sommet incontestable de l'ornementation excisée.

En ce qui concerne les cultures énéolithiques à céramique peinte, tandis que la culture de Gumelniţa manifeste une prédilection marquée pour la peinture au graphite, les cultures de Petreşti et de Cucuteni utilisent la peinture bichrome (blanc et rouge) et surtout trichrome (blanc, rouge et noir-chocolat); les spirales et leurs dérivés prédominent, à côté des motifs angulaires. les maîtres potiers réussissant des oeuvres d'art décoratif d'une grande harmonie; nous croyons ne pas exagérer en affirmant que la poterie peinte de Cucuteni est la réalisation énéolithique la plus parfaite en Europe dans ce domaine.

Les sculptures — le deuxième domaine important de l'art de cette époque — sont présentes dans toutes les cultures néo-énéolithiques. Toutefois, l'absence de toute sculpture paléolithique et même épipaléolithique sur le territoire roumain, ainsi que le fait que presque tous les types de statuettes anthropomorphes trouvent leurs analogies — voir leurs prototypes — en Asie Antérieure, prouvent, d'une part, que l'origine de la plastique néo-énéolithique de Roumanie et du Sud-Est de l'Europe doit être recherchée en Asie Antérieure et, d'autre part, que ces statuettes anthropomorphes sont des images liées au culte de la fertilité et de la fécondité; par conséquent, il s'agit presque toujours de statuettes féminines, tandis que les rares statuettes masculines représentent l'acolyte mâle. Les statuettes zoomorphes sont elles aussi en relation avec le même culte de la reproduction de la vie.

La presque totalité des statuettes anthropomorphes sont modelées en argile, tandis que les pièces en os et en marbre sont beaucoup plus rares.

La plupart des statuettes néo-énéolithiques se retrouvent dans les stations des cultures Turdaş-Vinča, Hamangia, Gulmenița et Précucuteni-Cucuteni. Bien que les exceptions soient assez nombreuses, en général chacune de ces cultures se limite à un nombre réduit de types, assez souvent très schématisés; telles les statuettes des cultures Hamangia et Précucuteni-Cucuteni, qui sont modelées, le plus souvent, d'après des canons presque immuables. Cependant, l'on trouve aussi des statuettes — par exemple, le 'Penseur' de Cernavoda et sa compagne (culture de Hamangia) et quelques uns des vases anthropo- et zoomorphes — qui dénotent non seulement une par-

faite connaissance de l'anatomie et par conséquent un sens aigu de l'observation de la part des artistes néo-énéolithiques, mais aussi de remarquables possibilités d'expression plastique.

Les quelques siècles de profondes transformations ethniques et culturelles de la période de transition (seconde moitié du III[e] millénaire et commencement du II[e] millénaire av.n.ère) amènent dans la zone carpato-danubienne des populations nouvelles, d'origine indo-européenne, lesquelles s'assimilent peu à peu les autochtones pré-indo-européens. Depuis ce moment et jusqu'aux époques historiques, le territoire de la Roumanie sera habité — en parfaite continuité — par les populations proto-thraces (âge du bronze), par les Thraces (premier âge du fer) et par les Géto-Daces (deuxième âge du fer). Par conséquent, les cultures de l'âge du bronze et de la période de transition vers l'âge du fer peuvent, toutes, être attribuées aux populations proto-thraces et mêmes thraces.

Tandis que, pendant le néo-énéolithique, les oeuvres d'art étaient presque toutes cantonnées dans les domaines de la céramique et de la sculpture, pendant l'âge du bronze l'art des métaux est d'une importance au moins égale à l'art décoratif de la poterie.

Parmi les cultures des trois périodes de l'âge du bronze, une place de premier ordre du point de vue de l'art décoratif de la céramique revient à quelques unes des cultures de la période moyenne et en premier lieu aux cultures de Sighişoara-Wietenberg et de Gîrla Mare-Cîrna, mais aussi à celles d'Otomani et de Tei. Il faut préciser cependant que, à l'exception de la céramique de la culture de Noua — de la dernière période de l'âge du bronze —, les poteries des autres cultures sont elles aussi décorées.

L'ornementation incisée, imprimée ou en relief est toujours d'essence géométrique; à partir de la période moyenne de l'âge du bronze, la spirale joue un rôle prépondérant, à côté du motif solaire du cercle. Toutefois il ne s'agit pas, pour la spirale, d'un héritage de l'époque néo-énéolithique, justement parce que, pendant la période de transition vers l'âge du bronze et aussi durant la première période de celui-ci, la spirale était presque totalement absente; la réapparition de ce motif est due aux influences mycéniennes assez accentuées au Nord du Danube. Parmi les pièces de poterie des cultures de Sighişoara-Wietenberg et de Gîrla Mare-Cîrna beaucoup sont remarquables par l'harmonie et le rythme de la décoration imprimée remplie de matière blanche.

Tandis que, du point de vue de l'ornementation, la poterie de cette époque atteint parfois un véritable apogée, comparable à celui de certaines poteries néo-énéolithiques, la sculpture de l'âge du bronze n'a pas la même ampleur et la même valeur artistique. Sauf de rares exceptions, seule la culture de Gîrla Mare-Cîrna a fourni quelques dizaines de statuettes en terre cuite, la plupart représentant des femmes à robe en forme de cloche probablement inspirée de l'Egée. La richesse de la décoration imprimée de ces statuettes — dont quelques unes atteignent 25 cm de hauteur — fournit des indications authentiques sur le costume et les objets de parure des élégantes de cette époque.

Cette pénurie de sculptures est compensée par le grand nombre des objets en or et en bronze, dont beaucoup sont décorés à l'aide de fines incisions. D'innombrables dépôts d'objets en bronze et des trésors d'objets en or s'échelonnent depuis la deuxième étape de la première période de l'âge du bronze jusqu'à après le début de l'âge du fer: les armes, les outils, les objets de parure et même les vases sont décorés de motifs géométriques — parmi lesquels les motifs angulaires et la spirale prédominent — très rarement combinés avec quelques figures isolée d'hommes ou d'animaux. Car le caractère abstrait est aussi un trait essentiel de l'art décoratif de l'âge du bronze.

Les riches gisements de cuivre et d'or de la Transylvanie expliquent l'abondance des pièces métalliques, tandis que leur décoration et parfois leurs formes mêmes situent l'art des métaux de l'âge du bronze de Roumanie presque au même niveau que l'art mycénien et certainement au moins au même niveau que l'art des métaux des autres régions de l'Europe à la même époque.

En ce qui concerne l'architecture préhistorique, nous nous sommes limités, bien entendu, à passer en revue les quelques découvertes qui se relient directement aux réalisations artistiques: les autels en terre cuite de Truşeşti (culture de Cucuteni) à deux bustes et deux têtes (la divinité féminine et l'acolyte mâle), le modèle de sanctuaire de Căscioarele (culture de Gumelniţa), toujours en terre cuite, et, enfin, le sanctuaire de Căscioarele (culture de Boian), aux parois intérieures peintes en blanc-jaunâtre sur le fond rouge, ayant à l'intérieur deux colonnes en terre, de dimensions différentes, peintes elles aussi; toutes ces pièces indiquent le niveau élevé atteint par les tribus énéolithiques de Roumanie du point de vue de l'organisation sociale et des pratiques magico-religieuses.

Ce résumé succinct ne peut donner, bien entendu, qu'un aperçu assez sommaire du contenu de notre livre, qui, il faut le reconnaître, n'a pas été lui-même en mesure de comprendre toutes les pièces qui mériteraient d'être mentionnées.

Prehistoric Art in Roumania until the beginning of the Iron Age (summary)

We have attempted in this volume a unitary exposition of prehistoric art in Roumania, from the Epi-palaeolithic period, whose beginnings on Roumanian soil are dated in the X. millenium — until the period of transition towards the Bronze Age, that is to say until I. millenium. Our first limitation was due to the fact that the oldest pieces of art discovered up to the present moment in Roumania date from the Epi-palaeolithic period — so far no piece of palaeolithic art has been found. The second limitation has been imposed upon us by circumstances, as one of our Roumanian colleages has recently made an object of study of the most important works of art of the I. millenium which belong to the so-called Thracogetic art of the second half of this millenium. This volume is not therefore a new version of our book « L'art néolithique en Roumanie » which was published a few years ago (1968) but for the greater part an unedited work. In the first chapter we have added our considerations on epi-palaeolithic art and revised and amplified the chapters devoted to neo-eneolithic art and the transitional period towards the Bronze Age; a chapter about the art of metals before the Bronze Age was also added. On the other hand the whole of the second part of this book, which represents one third of the volume, is devoted to the Bronze age and is published for the first time.

The several dozens of decorated pieces made of bone and antler dating from the Epi-palaeolithic period have been found in the settlements of the Iron Gates of the Danube (south-west of Banat). They constitute the evidence of a decorative art specific of the beginning of the postglacial period, characterized by schematism and geometrism. Certain correspondences may be made between the geometric patterns and the late Magdalenian art of West-Europe and even similitudes with certain discoveries made in the Italian Caves (Grotta Polessini, Grotta Maritza, etc.) of the Romanello-Azilian group. The absence of any piece of palaeolithic art in Roumania pleads in favour of assigning these pieces to a cultural current which arrived from West - South West.

The art of the Neo-eneolithic period may be studied through the considerable number of achievements, from the early Neolithic to the end of the Eneolithic period; almost all these pieces belong to two main decorative art of pottery and sculpture.

A common and at the same time specific trait of the decorative art of pottery is its geometrism and schematism. It is an abstract art, although it cannot be considered an inheritance and in consequence a continuity from the Epipalaeolithic period until the Neolithic period. We are of the opinion that Neolithic expansion had been brought to Roumania towards the middle of the VI. millenium by the tribes of the Starcevo-

Cris culture coming from South of the Danube. On the other hand up to the present no evidence has been found demonstrating a transmission of features from the Epipalaeolithic art.

The decoration of the pottery rarely deviates from geometrical patterns, either in the technique of engraving, excised patterns, painting or relief. The human and animal figures (in relief or painted) are sporadic and geometrical. Whilst engraved and relief decoration are found on all the cultures of this period, the ornementation realized by the use of a superior technique of painting before firing is characteristic of the Starcevo-Cris culture of the Early Neolithic as well as for the evolved eneolithic cultures (Petresti, Gulmelnița, Cucuteni). However it is not at all certain whether this technique was transmitted from the Cris culture to the Petresti culture by means of the Vinča-Turdas culture. On the other hand between the neolithic Cris-Starcevo culture and the Eneolithic cultures an important place is occupied, during the evolved neolithic period and the beginning of the last eneolithic period by the cultures where pottery is characterized by excised decoration inlaid with white. The Boian and Vadastra cultures show a true embroidery on clay which constitutes the incontestable summit of excised decoration.

With regard to the eneolithic cultures with painted pottery, whilst the Gulmenița cultures shows a predilection for graphite painting, the Petresti and Cucuteni cultures use bichrome (white and red) and above all polichrome painting (white, red and chocolate black). The spirals and their derivates predominate as well as angular patterns. The master potters succeeded in creating pieces of decorative art of great harmony. We believe it is not an exageration to affirm that the painted pottery of the Cucuteni culture is the most perfect achievement in Europe of neolithic pottery.

Sculptures — the second important field of the art of this period — are present in all neo-eneolithic cultures. As palaeolithic and epipalaeolithic sculptures are totally absent in Roumania and nearly all types of anthropomorphic statuettes find their analogies and prototypes in West Asia, this proves, on one hand that the origin of the neo-eneolithic sculpture in Roumania and South - East Europe should be sought in West Asia. On the other hand these anthropomorphic statuettes are also connected with the cult of fertility and fecundity; consequently the statuettes are almost always feminine, whilst the rare masculine statuettes represent the male acolyte. The zoomorphic statuettes are also connected with the same cult of reproduction of life.

Almost all the anthropomorphic statuettes are modelled in clay; whilst pieces in bone and marble are much rarer.

The greatest number of neo-eneolithic statuettes are found in the settlements of Turdas-Vinca, Hamangia, Gulmenița and Pre-Cucuteni-Cucuteni cultures. Although the exceptions are rather numerous, in general each culture is limited to a few types which are very often very schematized: such as the statuettes of the Hamangia and pre-Cucuteni-Cucuteni cultures which are most often modelled according to nearly unchanged canons. However, one finds also statuettes — for example 'The Thinker' of Cernavoda and his companion (Hamangia culture) and some of the anthropomorphic and zoomorphic vessels — which denote not only a perfect knowledge of anatomy and in consequence a keen sense of observation on behalf of the neo-eneolithic artists but also remarkable possibilities of plastic expression.

The few centuries of profound ethnic and cultural changes of the transitional period (the second half of the III. millenium and the beginning of the II. millenium) brought into the Carpathian-Danubian region new populations of Indo-European origin, which assimilated little by little the autochthonous pre-Indo-Europeans.

From that moment until historical times Roumanian territory has been inhabited in perfect continuity by proto-Thracian populations (Bronze Age), Thracians (first Iron Age)

and by Geto-Dacians (second Iron age). In consequence, the cultures of the Bronze Age and the transitional period towards the Iron Age may all be attributed to proto-Thracian and even Thracian populations. Whilst during the neo-eneolithic period the works of art were almost all confined to pottery and sculpture, during the Bronze Age, the art of metals is at least as important as the decorative art of pottery.

Among the cultures of the three periods of the Bronze Age a position of first class importance must be given to the decorative art of ceramics of certain cultures of the middle period but in the first place to the Sighisoara-Wietenberg, Gîrla Mare-Cîrna cultures as well as those of Otomani and Tei. It must be mentioned that with the exception of the pottery of the Noua culture, of the last period of the Bronze Age, the pottery of other cultures are also decorated.

The engraved, printed or in relief decoration is always geometric; starting from the middle period of the Bronze Age the spiral it is not an inheritance from the Neo-Eneolithic period because during the transitional period towards the Bronze Age and also the first part period of this age it was almost totally absent. This pattern appeared again owing to rather accentuated Mycenian influences to the north of the Danube. Many pieces of pottery of the Sighisoara-Wietenberg and Gîrla Mare-Cîrna cultures are remarkable for the harmony and rythm of the printed decoration filled with white colour.

Whilst from the point of view of decoration the pottery of this period sometimes reaches a real culminating point comparable to certain Neo-eneolithic pottery. The sculpture of the Bronze Age has not the same range or artistic value. Except for a few exceptions, only the Gîrla Mare-Cîrna culture has furnished some dozens of terracotta statuettes, most of which represent women with 'cloche' dresses probably inspired from Egeea. The richness of the decoration imprinted on these statuettes — among which some are nearly 25 cms high — furnishes authentic indications with regard the costumes and adornment pieces of the elegant women of this period.

This scarcity of sculpture is compensated by the great number of gold and bronze objects, many of which are decorated with fine engravings. Countless bronze hoards and treasures of gold pieces were discovered dating from the second part of the first period of the Bronze Age until after the beginning of the Iron Age. The weapons, implements, adornment pieces and even the vessels are decorated with geometric patterns among which angular and spiral patterns prevail, very rarely together with some isolated figures of people or animals as the abstract character is also an essential feature of the decorative art of the Bronze Age.

The rich copper and gold deposits of Transylvania account for the abundance of metal pieces, whilst their decoration and sometimes their shape place the art of metals during the Bronze Age in Roumania at almost the same level as Mycaenean art and certainly at least at the same level as the art of metals in other regions of Europe at the same period.

With regard to prehistoric architecture, we have of course limited ourselves to refer to a few discoveries which are directly connected with the artistic achievements: the terracotta altars of Truşeşti (Cucuteni culture), two busts and two heads (the feminine divinity and her male acolyte), the terracotta model of the sanctuary of Cascioarele (Gulmenița culture) and finally the sanctuary of Cascioarele (Boian culture) with inside walls painted yellowish-white on a red background and having on the inside two painted clay columns of different sizes. All these discoveries show the high level reached by the Eneolithic tribes of Roumania from the point of view of social organization and magic-religious practices.

This concise summary can only give an incomplete image of the contents of the

book, which we have to admit could not take into account all the pieces worth mentioning.

Bibliografia generale

Un'ampia bibliografia riguardante la preistoria della Romania presupporrebbe l'elenco di centinaia di lavori, non tutti ovviamene legati ai problemi dell'arte preistorica. Però, tenendo conto che nel testo di questo volume non abbiamo fatto riferimenti bibliografici, includeremo in questa bibliografia selettiva, accanto ai lavori riguardanti direttamente i problemi dell'arte preistorica, anche una serie di opere a carattere più generale e monografie sulle diverse culture, nelle quali si trovano dati riguardanti diversi aspetti dell'arte preistorica in Romania, oggetto del nostro studio.

Oltre ai lavori che figurano in questa bibliografia, il lettore, desideroso di una più ampia informazione, può consultare i principali periodici specializzati pubblicati dall'Istituto di archeologia di Bucarest e dagli Istituti di storia e archeologia di Cluj e Iași e cioè: *Dacia; recherches et découvertes archéologiques en Roumanie* (citato da noi « Dacia »), vol. I-XII, 1924-1947; *Dacia, revue d'archéologie et d'histoire ancienne. Nouvelle série* (citato da noi « Dacia » N.S.), vol. I-XIV, 1957-1970; *Studii și cercetări de istorie veche* (citato « SCIV »), vol. I-XXI, 1950-1970; *Materiale si cercetări arheologice* (citato «Materiale»), vol. I-IX, 1954-1970; *Arheologia Moldovei* (citato « Arh. Mold »), vol. I-IV, 1961-1970, e gli annuari dei diversi musei romeni di storia. Inoltre, un'ampia relazione sulla preistoria della Romania e un'abbondante bibliografia fino al 1960 si trova nell'opera collettiva *Istoria României*, vol. I, 1960, edita a Bucarest, pag. 1-60.

La bibliografia che segue è redatta tenendo conto delle due parti che costituiscono il volume, e le opere sono citate nell'ordine della loro pubblicazione.

I. Bibliografia dell'età della pietra e del periodo di transizione verso l'età del bronzo

a) Epi-paleolitico

1 C.S. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Milenii de istorie la Porțile de Fier,* « Magazin istoric », București, II, 1968, pp. 1-7.

2 AL. PĂUNESCU, *Arta epipaleotică de la Cuina Turcului,* « Revista Muzeelor », București, 4, 1969, pp. 332-338.

3 V. BORONEANȚ, *Découverte d'objets d'art épipaléolithique dans la zone des Portes de Fer du Danube,* « Rivista di Scienze Preistoriche » XXIV,, 1969, pp. 283-289.

4 AL. PĂUNESCU, *Epipaleoliticul de la Cuina Turcului,* « SCIV », 21, 1970, pp. 3-48.

5 V. BORONEANȚ, *La période épipaléolithique sur la rive roumaine des Portes de Fer du Danube,* « P.Z. », 45, 1970, pp. 1-25, tav. b.-1-3.

b) Neo-eneolitico e periodo di transizione

6 I. ANDRIEȘESCU, *Contribuție la Dacia înainte de Romani,* Iași 1912 ,124 pp. + 8 tavv.

7 I. ANDRIEȘESCU, *Des survivances paléolithiques dans le milieu néolithique de la Dacie,* « Bulletin de la Sect. Historique de l'Académie Roumaine », XV, 1929.

8 VL. DUMITRESCU, *Figurinele de os din civilizația eneolitică balcano-danubiană,* nel vol. *Inchinare lui N. Iorga cu prilejul implinirii vîrstei de 60 de ani,* Cluj, 1931, 12 pp.
9 H. SCHMIDT, *Cucuteni in der oberen Moldau, Rumänien,* Berlin-Leipzig, 1932, pp. 131 + 39 tavv.
10 V. DUMITRESCU, *La plastique anthropomorphe en argile de la civilisation énéolithique balkano-danubienne,* « JPEK » Berlin, 8, 1932-33, pp. 49-72 + 4 tavv.
11 I. NESTOR, *Der Stand der Vorgeschichtsforschung in Rumänien,* « 32. Ber. R.G.K. », 1933, pp. 11-181.
12 VL. DUMITRESCU, *L'art préhistorique en Roumanie,* București, 1937, 34 pp. + 24 tavv.
13 D.V. ROSETTI, *Steinkupferzeitliche Plastik aus einem Wohnhügel bei Bukarest,* « JPEK », 12, 1938, pp. 29-50 + 20 tavv.
14 R. VULPE, *Figurine thériomorphe de la civilisation Cucuteni B,* « JPEK », 12, 1938, pp. 57-65 + 1 tav.
15 I. ANDRIEȘESCU, *Artele în timpurile preistorice la noi,* « Arta și tehnica grafică », București 1938-39, nr. 4-5;38 pp.
16 M. ROSKA, *Die Sammlung Zsofia von Torma,* Cluj, 1941, 43 pp. + 151 tavv.
17 D. POPESCU, *La tombe à ocre de Casimcea,* « Dacia », VII-VIII, 1937-1940, pp. 85-91.
18 VL. DUMITRESCU, *Une figurine de type théssalien découverte en Roumanie,* « Dacia », VII-VIII, 1937-1940, pp. 97-102.
19 VL. DUMITRESCU, *La station préhistorique de Traian,* « Dacia », IX-X, 1941-1944, pp. 11-114 + 19 tavv.
20 M. PETRESCU-DÎMBOVITA. *Nouvelles données concernant le néolithique carpatho-balkanique,* « Balcania », VIII, București, 1945, pp. 192-215.
21 C. MATASĂ, *Frumușica. Village préhistorique à céramique peinte dans la Moldavie du Nord,* București, 1946, 171 pp. + 68 tavv.
22 VL. DUMITRESCU e collaboratori, *Hăbășești. Monografie arheologică,* București, 1954, 606 pp. + 132 tavv.
23 VL. DUMITRESCU, *Semnificația și originea unui tip de figurină feminină descoperită la Rast,* « SCIV », VII, 1956, pp. 95-118.
24 H. DUMITRESCU, *Contribuții la problema originii culturii Precucuteni,* « SCIV », VIII, 1957, pp. 53-74.
25 R. VULPE, *Izvoare, Săpăturile din 1936-1948,* București, 1957, 396 pp.
26 E. COMȘA, *Quelques données relatives à la périodisation et à l'évolution de la civilisation de Boian,* « Dacia », N.S., I, 1957, pp. 61-72.
27 VL. DUMITRESCU, *La civilisation de Cucuteni,* « Berichten van rigksdienst vor het oudheidkundig Bodemonderzoek », 9, 1959, pp. 6-48.
28 H. DUMITRESCU, *Antropomorfnîie izobrajeniia na sosudah iz Traian,* « Dacia » N.S., IV, 1960, pp. 31-52.
29 D. BERCIU, *Deux chefs d'oeuvre de l'art néolithique en Roumanie,* « Dacia », N.S., IV, 1960, pp. 423-442.
30 VL. DUMITRESCU, *A new statuette of thessalian type discovered at Gumelnița,* « Dacia », N.S., IV, 1960, pp. 443-454.
31 D. BERCIU, *Contribuții la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări,* București, 1961, 596 pp.
32 M. DINU, *Contribuții la problema culturii amforelor sferice pe teritoriul Moldovei,* « Arch. Mold. », I, 1961, pp. 43-64.
33 S. MARINESCU-BÎLCU, *Două vase zoomorfe din cultura Gumelnița,* « SCIV. » XII, 1961, pp. 345-358.
34 H. DUMITRESCU, *Connections between the Cucuteni-Tripolye cultural complex and the neigbouring cultures in the light of the utilisation of golden pendants,* « Dacia », N.S., V, 1961, pp. 69-94.
35 VL. DUMITRESCU e I. STRATAN, *Keramik der Vučedol-Kultur aus Moldova Veche in Banat,* « Dacia » N.S., VI, 1962, pp. 411-428.
36 E. ZAHARIA, *Considération sur la civilisation de Criș à la lumière des sondages de Leț,* « Dacia », N.S., VI, 1962, pp. 5-52.
37 M. PETRESCU-DÎMBOVITA, *Die wichtigste Ergebnisse der archäol. Ausgrabungen in der neolith. Siedlung von Truşeşti (Moldau) « P.Z. » XLI, 1963,* pp. 172-186.
38 GH. CANTACUZINO e S. MORINTZ, *Die jungsteinzeitliche Funde in Cernica (Bukarest),* « Dacia », N.S., VII, 1963, pp. 27-90.
39 VL. DUMITRESCU, *Origine et évolution de la civilisation de Cucuteni-Tripolye,* « Archaeologia », Varsovia, XIV, 1963, pp. 1-40. Lo stesso studio è apparso in romeno in « SCIV », XIV, 1963, pp. 51-78 e 285-308.
40 N. BERLESCU, *Plastica cucuteniană din vechile colecții ale Muzeului de istorie a Moldovei,* « Arh. Mold », III-IV, 1964, pp. 67-104.
41 S. MARINESCU-BÎLCU, *Réflets des rapports entre les civilisations de Hamangia et de Précucuteni dans la plastique précucuténienne de Tîrpesti,* « Dacia », N.S., VIII, 1964, pp. 307-312.
42 M. PETRESCU-DÎMBOVITA, *Évolution de la civilisation de Cucuteni à la lumière del nuovelles fouilles archéologiques de Cucuteni-Băiceni,* « Rivista di scienze preistoriche » Firenze, XX, 1965, pp. 157-181 + 3 tavv.
43 D. BERCIU, *Cultura Hamangia,* I, București, 1966, 319 pp.
44 A. NIȚU, *Reprezentări antropomorfe în decorul plastic al ceramicii de stil Cucuteni* A, « SCIV. » 18, 1967, pp. 549-562.
45 S. MARINESCU-BÎLCU, *Die Bedeutung einiger Gesten und Haltungen in der jungsteinzeitlichen Kultur des ausserkarpatischen Gebiete Rumäniens,* « Dacia », N.S., XI, 1967, pp. 47-58.
46 VL. DUMITRESCU, *Hăbășești. Satul neolitic de pe Holm,* București, 1967, 53 pp.
47 S. MORINTZ e P. ROMAN, *Aspekte des Ausgangs des Aneolithikums und Uebergangstufe zur Bronzezeit,* « Dacia », N.S., XII, 1968, pp. 45-128.

48 A. NIȚU, *Reprezentări umane pe ceramica Criș și liniară din Moldova,* « SCIV », 19, 1968, pp. 387-394
49 H. DUMITRESCU, *Un modèle de sanctuaire découvert dans la station énéolithique de Căscioarele,* « Dacia », N.S., XII, 1968, pp. 381-394.
50 M. DINU, *Quelques considérations sur la période de transition du néolithique à l'âge du bronze sur le territoire de la Moldavie,* « Dacia », N.S., XII, 1968, pp. 141-154.
51 VL. DUMITRESCU, *L'art néolithique en Roumanie, București* 1968, 100 pp. + 50 tavv. Lo stesso studio è apparso anche in una edizione in lingua romena: *Arta neolitică in România,* Bucuresti 1968.
52 E. COMȘA e O. RAUT, *Figurine antropomorfe aparținînd culturii Vinča descoperite la Zorlențul Mare,* « SCIV », 20, 1969, pp. 3-16.
53 I. PAUL, *Așenzarea neo-eneolitică de la Pianul de Jos,* «Studii și Comunicării», Sibiu, 14, 1969, pp. 7-32.
54 E. COMȘA, *Données concernant la civilisation Vinča du sud-ouest de la Roumanie,* « Dacia », N.S., XIII, 1964, pp. 11-44.
55 GH. CANTACUZINO, *The prehistoric necropolis of Cernica, and its place in the neolithic cultures of Romania and of Europe in the light of recent discoveries,* « Dacia » N.S., 1969, pp. 45-50.
56 A. CRÎSMARU, *Contribuții la cunoașterea neoliticului din împrejurimile Săvenilor,* « SCIV », 21, 1970, pp. 267-286.
57 VL. DUMITRESCU, *Édifice destiné au culte dans la couche Boian-Spanțov de la station-tell de Căscioarele,* « Dacia », N.S., XV, 1970, pp. 5-24.

II. Bibliografia dell'età del bronzo e del periodo di transizione verso l'età del ferro

58 V. PÂRVAN, *Getica, O protoistorie a Daciei,* București, 1926, 850 pp. + 43 tavv.
59 D.V. ROSETTI, *Civilizația tip București. - Die Bukarester Kultur,* București, 1936, 30 pp. + 16 tavv.
60 G. SEVEREANU, *The gold Treasures of the 'Ostrovul Mare',* București, «Revista Muzeului și pinacotecii municipiului București », 1-2, 1937, pp. 5-19
61 I. NESTOR, *Das Bronzeschwert aus Boiu,* « Sargetia » I, Deva, 1937, pp. 155-214.
62 I. NESTOR, *Die verzierten Streitäxte mit Nackenscheibe aus Westrumänien,* « Marburger Studien », 1939, pp. 178-192.
63 D. POPESCU, *Dépôt de bronzes de Apa,* « Dacia », VII-VIII, 1937-1940, pp. 119-125.
64 D. POPESCU, *Die frühe und mittlere Bronzezeit in Siebenbürgen,* București, 1944, 147 pp. + 15 tavv.
65 A. MOZSOLICS, *Le bracelet d'or de Bellye,* « Acta Arch. Hung. » I, 1951, pp. 81-86.
66 D. BERCIU, *Catalogul Muzeului arheologic din Turnu-Severin,* « Materiale », I, 1953, pp. 588-691.
67 D. e V. POPESCU, *Asupra tezaurului de aur de la Ostrovul Mare,* « SCIV », VI, 1955, pp. 685-881 + 4 tavv.
68 D. POPESCU, *Prelucrarea aurului în Transilvania înainte de cucerirea romană,* « Materiale », II, 1956, pp. 196-250.
69 D. BERCIU e E. COMȘA, *Săpâturile archeologice de la Balta Verde și Gogoșu,* « Materiale », II, 1956, pp. 251-489.
70 R. HACHMANN, *Die frühe Bronzezeit im Ostseegebiet und ihre mittel-und südosteuropäischen Beziehungen,* Hamburg, 1957.
71 E. ZAHARIA, *Die Lockenringe von Sărata-Monteoru und ihre typologischen und chronologischen Beziehungen,* « Dacia », N.S., II, 1955, pp. 103-104.
72 VL. DUMITRESCU, *Les statuettes en terre cuite découvertes dans la nécropole de l'âge de bronze de Cîrna,* « JPEK », 19, Berlin, 1954-1959, pp. 16-48, tavv. 13-20.
73 K. HOREDT, *Die Wietenbergkultur,* « Dacia », N.S., IV, 1960, pp. 107-137.
74 VL. DUMITRESCU, *Necropola de incinerație din epoca bronzolui de la Cîrna,* București, 1961, 385 pp. + 163 tavv.
75 D. BERCIU, *Die Verbicioara-Kultur,* « Dacia », N.S., V, 1961, pp. 123-162.
76 K. HOREDT, *Spada de bronz de la Livada,* « SCIV » XIII, 1962, pp. 105-108.
77 D. POPESCU, *Über die bronzezeitliche Streitäxte mit Nackenscheibe,* « Dacia », N.S., VII, 1963, pp. 91-114.
78 I. ORDENTLICH, *Poseleniia v Otomani v svete poslednih raskopok,* « Dacia », N.S., VII, 1963, pp. 115-138.
79 E. ZAHARIA, *Das Gräberfeld von Balintești-Cioinagi und einige Fragen der Bronzezeit in der Moldau,* « Dacia », N.S., VII, 1963, pp. 139-176.
80 A. FLORESCU, *Contribuții la cunoașterea culturii Noua,* « Arh. Mold », II-III, 1964, pp. 143-216.
81 A. MOZSOLICS e A. HARTMANN, *Das Goldfund aus dem Kom. Bihar,* « MAGW », 93-94, 1964, pp. 104-114.
82 A.D. ALEXANDRESCU, *Die Bronzeschwerter aus Rumanien,* « Dacia », N.S., X, 1966, pp. 117-190.
83 A. MOZSOLICS, *Bronzefunde des Karpatenbekkens,* Budapest, 1967, 203 pp. + 74 tavv.
84 A. MOZSOLICS, *Goldfunde des Depotfundhorizontes von Hajdúsámson,* 46-47. « Ber. R.G.K. », 1968, pp. 1-62.
85 N. CHIDIOȘAN, *Beiträge zur Kenntnis der Wietenbergultur im Lichte der neuen Funde von Derșida,* « Dacia », N.S., XII, 1968, pp. 155-174.

86 M. FLORESCU, *Problèmes de la civilisation de Costișa à la lumière du sondage de Borlești*, « Dacia », N.S., XV, 1970, pp. 51-82.
87 I. ORDENTLICH, *Die chronologische Gliederung der Otomani-Kultur auf dem rumänischen Gebiet und ihre wichtigsten Merkmale*, « Dacia », N.S., XIV, 1970, pp. 83-98.
88 A. MOZSOLICS, *Gold Votives Rings*, « Archaeology », 23, 1970, 2, pp. 138-143.
89 V. LEAHU, *Cultura Tei*, București (s.d.), 178 pp. + 12 tavv.

INDICE

Introduzione pag. 9
Carta della Romania 11
Elenco delle località citate nel testo e nella carta 12
Parte prima
L'arte epi-paleolitica e neo-eneolitica
Capitolo I
L'arte decorativa epi-paleolitica 15
Capitolo II
La ceramica neo-eneolitica 20
Capitolo III
La ceramica del periodo di transizione verso l'epoca dei metalli 55
Capitolo IV
La scultura dell'epoca neo-eneolitica e del periodo di transizione verso l'età del bronzo 60
Capitolo V
L'arte dei metalli dell'epoca eneolitica e del periodo di transizione verso l'età del bronzo 88
Parte seconda
L'arte dell'età del bronzo 91
Capitolo I
Delimitazioni cronologiche dell'età del bronzo 93
Capitolo II
La ceramica dell'età del bronzo 98
Capitolo III
La scultura dell'età del bronzo 121
Capitolo IV
L'arte dei metalli dell'età del bronzo 130
Appendice 140
Tavole 145
Elenco delle tavole 245
L'art prehistorique en Roumanie jusqu'au début de l'âge du fer (résumé) 253
Prehistoric art in Roumania until the beginning of the Iron age (summary) 257
Bibliografia generale 261
Indice 265

Finito di stampare nel settembre 1972 nella tipo-litografia **arti**graf - Firenze

ORIGINES

STUDI E MATERIALI PUBBLICATI A CURA DELL'ISTITUTO ITALIANO DI PREISTORIA E PROTOSTORIA

sotto la direzione di P. Graziosi

Volumi già usciti:

TSCHUDI J. *Pitture rupestri del Tasili degli Azger. Sahara algerino*

NOUGIER L.R. - ROBERT R. *Rouffignac. I. Galerie Henri Breuil et Grand Plafond*

PUGLISI S. *La civiltà appenninica. Origine delle comunità pastorali in Italia*

DEVOTO G. *Origini indeuropee.*

— *Il lessico indeuropeo per gruppi di significato*

GRAZIOSI P. *Levanzo. Pitture e incisioni*

BUTI G. *La casa degli indeuropei. Traduzione e archeologia*

RADMILLI A.M. *Abruzzo preistorico*

In preparazione:

LUNZ R. *Studien zur End-Bronzezeit und älteren Eisenzeit im Südalpenraum*